Ontwikkelingsperspectieven voor de kunsten anno 2019

LANDSCHAPSTEKENING KUNSTEN



4 Samenvatting

12 Inleiding
Wat is een landschapstekening?
15 Temperatuurmeting
16 Referentiewerk
17 Bouwstenen voor een strategische oefening

19 Hoofdstuk 1
Artistieke ecosystemen
24 Beeldende kunsten
36 Podiumkunsten
50 Muziek
60 Letteren
71 Audiovisuele kunsten
81 Architectuurcultuur
91 Design
100 Transdisciplinaire kunstpraktijken

109 Hoofdstuk 2
De kunsten in de samenleving
113 Publieksparticipatie aan de kunsten
120 De kunsten in een veranderende samenleving

145 Hoofdstuk 3
Ontwikkelingsperspectieven
149 Niveau individu: werken in de kunsten
166 Perspectieven voor organisatieontwikkeling
177 Landschapsontwikkeling

195 Bouwstenen:
Sterkte-zwakteanalyse van het kunstenlandschap
198 Sterktes, of: historische verdiensten
202 Zwaktes, of: werkpunten
204 Bedreigingen, of: de wind van voren
206 Kansen, of: de wind in de rug
208 Slotsom

—

211 Literatuurlijst
221 Register

LANDSCHAPSTEKENING KUNSTEN 2019

Ontwikkelingsperspectieven voor de kunsten anno 2019

Landschapstekening Kunsten

Brussel, 1 september 2019

SAMENVATTING —

De tweede Landschapstekening Kunsten geeft een overzichtelijke inkijk in de werking van het Vlaamse kunstenveld en zijn verschillende deelsectoren en disciplines anno 2019.

Het is een *naslagwerk* dat inzichten bundelt over urgente thema's en trends, zoals de positie van kunstenaars, presentatiemogelijkheden, publieksparticipatie, gendergelijkheid, etnisch-culturele diversiteit, digitalisering, het klimaatvraagstuk en andere ontwikkelingsnoden in de kunstensector. De Landschapstekening reikt niet alleen een analyse aan van de sterktes en zwaktes van het kunstenveld, maar wijst ook op kansen en bedreigingen. Naast een synthese van bestaande kennis is deze Landschapstekening een *instrument om na te denken over de toekomst van de sector* in Vlaanderen en Brussel.

In eerste instantie voedt de Landschapstekening de Strategische Visienota Kunsten, waarin de nieuwe cultuurminister het kunstenbeleid voor de nieuwe legislatuur uitzet. Maar ze kan ook inspiratie bieden aan kunstenprofessionals bij de ontwikkeling van toekomstplannen, aan onderzoekers, docenten, studenten, spelers van andere beleidsniveaus en -domeinen, buitenlandse professionals en aan al wie geïnteresseerd is in de ontwikkeling van het kunstenlandschap in zijn bredere maatschappelijke context.

De Landschapstekening is opgesteld door Kunstenpunt, in samenwerking met het Vlaams Architectuurinstituut (VAi), het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) en het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL). Ze werd gevoed door een *interactief traject met sector en beleid* waaruit bleek welke thema's vandaag leven in het bredere kunstenveld. De beschikbare kennis over deze thema's wordt verzameld in de eerste drie hoofdstukken. Die synthese vormt de opstap naar een *sterkte-zwakteanalyse* in het afsluitende hoofdstuk.

De uitbouw van artistieke ecosystemen

—

In het eerste hoofdstuk van de Landschapstekening verschijnt het beeld van een kunstenlandschap als de som van een reeks *sterk uitgebouwde en geprofessionaliseerde deelsectoren*. Ondanks verschillen hebben die deelsectoren een aantal kenmerken met elkaar gemeen, die we kunnen beschouwen als sterktes van het Vlaamse kunstensysteem. In alle deelsectoren is er ruimte voor artistiek initiatief van onderuit en een open en flexibel kader om dat te ondersteunen. Professionele kunstenaars kunnen in principe altijd ergens terecht voor een breed spectrum aan artistieke activiteiten. Er wordt niet op voorhand bepaald hoe die eruit moeten zien en ze worden in eerste instantie beoordeeld op basis van hun artistieke waarde. Die flexibiliteit en openheid – het principe van *follow the actor* – is hét typische kenmerk van de kunstensector en het kunstenbeleid in Vlaanderen, dat leidt tot internationaal erkende kwaliteit en innovatie.

Op die manier ontstonden 'artistieke ecosystemen', waarin kunstenorganisaties diverse functies opnemen. Die ecosystemen zijn *breder vertakt dan alleen het kunstenbeleid*. Instituties uit andere sectoren of beleidsdomeinen (erfgoed, onderwijs) nemen essentiële schakels op, en ook andere beleidsniveaus ondersteunden de ontwikkeling van de kunsten in Vlaanderen. Het Vlaamse grondgebied beschikt over een fijnmazig netwerk van culturele infrastructuur (kunstencentra, cultuurcentra, bibliotheken, musea en galeries, muziekclubs en -cafés, bioscopen etc.), waardoor kunst en cultuur voor Vlamingen nooit veraf is, ook buiten de steden. Dit *web van publieke spelers* is ontstaan in samenspel met andere overheden dan de Vlaamse, zoals lokale besturen en provincies.

Naast het lokale maakt het *internationale intrinsiek deel* uit *van de praktijk* in alle deelsectoren. De meerwaarde van internationaal werken ligt in inspiratie en artistieke uitwisseling, prestige en erkenning, het binnenbrengen van nieuwe perspectieven (bijvoorbeeld door werk van elders in Vlaanderen en Brussel beschikbaar te maken), economische en financiële mogelijkheden enzovoort. Veel kunstenprofessionals uit Vlaanderen en Brussel kunnen die kansen grijpen doordat buitenlandse connecties door de jaren heen sterk zijn uitgebouwd. Het Europese beleidskader biedt daarbij aanvullende impulsen.

Artistieke ecosystemen functioneren door het *samenspel van publieke en private actoren* (zowel profit als non-profit). Veel spelers werken met een combinatie van private en publieke middelen. Organisaties die met publieke middelen werken, halen ook belangrijke inkomsten uit de markt (bij de gemiddelde Kunstendecreetorganisatie maken de Vlaamse subsidies 37% uit van de totale opbrengsten).

Dit alles levert de samenleving veel op. De *waarde en betekenis van de kunsten* uit zich op verschillende terreinen. Eén invalshoek is de economische (tewerkstelling, omzet en toegevoegde waarde), waarbij de cijfers de laatste jaren groei laten zien. Maar kunstenaars en organisaties zien de finaliteit van hun werk niet in termen van 'zoveel mogelijk winst'. Ze streven eerder naar een hoge artistieke kwaliteit en een grote maatschappelijke impact. Die artistieke kwaliteit toont zich in de solide internationale reputatie van Vlaamse artiesten en organisaties. Maatschappelijk zien we tal van voorbeelden van hoe kunstpraktijken zich engageren binnen lokale gemeenschappen of functioneren als een katalysator voor maatschappelijke ontwikkelingen — vaak in een lokale context. De kunsten doen zo aan *research and development* voor de bredere samenleving.

Hiaten in de ecosystemen

De voorbije decennia is er in kunstenland veel verwezenlijkt, maar het werk is niet klaar. Binnen de sterk uitgebouwde en geprofessionaliseerde kunstensectoren zijn er hiaten: kwesties die desondanks (nog) niet opgelost zijn en de voorbije jaren soms zelfs groter zijn geworden.

Een eerste aandachtspunt ligt bij de *precaire positie van kunstenaars*. Precies omdat er de voorbije decennia zulke grote stappen zijn gezet in de uitbouw van een sterk geprofessionaliseerd kunstenlandschap, is het opmerkelijk dat de positie van de kunstenaar zo sterk onder druk staat, zowel sociaal-economisch als wat hun artistieke positie in het landschap betreft. Het gegeven van *fair practices* eiste steeds meer aandacht in het debat. Er zijn al praktijkexperimenten opgezet die streven naar meer *fairness* in de kunsten, maar het blijft moeilijk om bepaalde principes op sectorniveau ingang te doen vinden.

De verschillende artistieke ecosystemen functioneren grotendeels binnen eigen netwerken en circuits, waarbij de hierboven geschetste connecties (lokaal, internationaal, de markt etc.) soms anders liggen. Wanneer je uitzoomt, zie je dat in alle deelsectoren de *druk op de minder zichtbare aspecten* van de artistieke praktijk toeneemt. Niet alleen slinkt de bereidheid om te investeren in artistieke ontwikkeling, ook worden er noden gesignaleerd op het vlak van reflectie, documentatie of archivering.

Tegelijk moet er gewaakt worden over de (geografische spreiding van) presentatie-mogelijkheden. Hoewel kunst voor Vlamingen in de 'nevelstad' nooit veraf is, blijft een groot deel van het aanbod geconcentreerd in de (centrum)steden. Zeker voor het gesubsidieerde aanbod neemt die concentratie nog verder toe. De decentralisering van het lokale cultuurbeleid en het wegvallen van de provinciale bevoegdheden op het vlak van cultuur leiden tot onrust. De *geografische spreiding staat onder spanning* en het Vlaamse cultuurbeleid beschikt over minder hefbomen dan vroeger om daar iets aan te doen.

Gendergelijkheid, klimaatbewust handelen, etnisch-culturele diversiteit of digitale disrupties zijn bredere maatschappelijke thema's die ook in de kunsten voor debat zorgden. We zien een toenemend besef en een grotere urgentie. Er zijn al heel wat concrete projecten om dergelijke kwesties aan te pakken, maar desondanks blijft het op het niveau van het kunstenlandschap zelf *moeilijk om collectief stappen te zetten naar meer diversiteit en inclusiviteit of klimaatbewust handelen*.

De Landschapstekening constateert dat het kunstenbeleid *weinig instrumenten* heeft *om aan landschapszorg te doen*. 'Landschapszorg' betekent: zorg dragen voor de evenwichten en de dynamiek in de ecosystemen (tussen verschillende functies of deelsectoren, tussen publiek en privaat, tussen voortzetten en vernieuwen, tussen regio's etc.). De sterkte van het Kunstendecreet ligt in zijn bottom-up karakter, dat leidt tot kwaliteit en vernieuwing. Het is echter een zwakte van het huidige systeem dat er weinig ruimte is om op landschapsniveau te kijken naar evenwichten, zeker in een ongunstigere financiële situatie.

De wind van voren

Artistieke ecosystemen zijn het resultaat van het samenspel met andere beleidsdomeinen, beleidsniveaus en de markt, en ze zijn ingebed in een bredere samenleving. Daardoor hebben de spelers in het kunstenlandschap en het kunstenbeleid niet alle sleutels in handen om zelf lacunes of onevenwichten in de ecosystemen aan te pakken. Wat zijn dan die externe uitdagingen, die de laatste jaren een impact hebben gehad op de ontwikkelingen in de kunstensectoren?

Om te beginnen is er het *publieksvraagstuk*. Kunstenaars, organisaties en beleidsmakers leveren al decennia lang grote inspanningen om een breed en divers publiek te bereiken. Anders dan in sommige andere landen geven de participatiecijfers een stabiel beeld. Maar het blijft een permanent aandachtspunt om nieuwe en meer diverse publieken aan te spreken. Uit het onderzoek blijkt het vooral moeilijk om de interesse te wekken van jongere generaties, die minder aansluiting vinden bij de meeste kunstvormen die in deze Landschapstekening aan bod komen.

Een andere externe bedreiging is *marktfalen*. Onder 'marktfalen' begrijpen we dat het spel van vraag en aanbod soms tekortschiet, waardoor er gaten vallen. Voor alle sectoren geldt dat zonder publiek ingrijpen de artistieke productie minder rijk en divers zou zijn. Marktfalen is een structurele uitdaging voor het kunstenlandschap, zeker in deelsectoren waarin het aandeel van loonkosten groot is. Daar heeft de *stijging van de levensduurte* een grote impact: om hetzelfde te kunnen blijven doen, moeten de inkomsten stijgen. We stipten hierboven aan dat de artistieke ecosystemen functioneren door een mix van publieke en private middelen. De Landschapstekening laat zien dat de verschillende onderliggende elementen in die financieringsmix de voorbije jaren onder grote druk zijn komen te staan.

Zo is de *investeringsbereidheid bij overheden afgenomen*, zowel in Vlaanderen als internationaal. De groei van het totale budget voor de kunsten liep lang gelijk met de uitbouw van het beleidsinstrumentarium en het institutionele kader. De laatste tien jaar was dat echter niet meer het geval. Daardoor kende de laatste legislatuur nauwelijks instroom bij de werkingssubsidies, was de slaagkans voor positief beoordeelde beurzen en projecten historisch laag en daalde de koopkracht van organisaties. Dit alles ligt mee aan de oorsprong van een aantal hierboven vermelde hiaten, zoals de precaire positie van kunstenaars, de beperktere ruimte voor artistieke ontwikkeling of de teruglopende presentatiemogelijkheden.

Als de overheidsinvesteringen geen gelijke pas houden met de financieringsnoden, springt de markt dan bij? Cijfers tonen wel een groeiende omzet in creatieve sectoren, maar die is niet gelijk verdeeld: de concentratie ligt bij grotere spelers, terwijl kleinere actoren het moeilijker hebben. Veel artistieke sectoren zijn *winner-takes-all* markten: aandacht en zichtbaarheid gaan vooral naar blockbusters en grote namen. In een aantal sectoren worden inkomstenstructuren en verdienmodellen ook verstoord door technologische ontwikkelingen (zoals de opkomst van streaming in de audiovisuele en muzieksector).

Terugvallende subsidies, volatiele markten, technologische disrupties, ecologische uitdagingen, druk op kunstenaars en organisaties enzovoort tonen zich *extra scherp op het internationale vlak*. Bovendien hebben we te maken met fundamentele geopolitieke verschuivingen die de kunstensector niet ongemoeid laten (zoals de mogelijke impact van Brexit, hogere drempels voor mobiliteit of gevallen van censuur).

Kansen door samenwerking

Welke externe kansen dienen zich aan voor de toekomstige ontwikkeling van het kunstenlandschap? *Op (boven)lokaal niveau* nemen steden en lokale overheden initiatieven die interessant zijn voor de kunsten. Kunstenaars, organisaties en bemiddelaars laten zich ook meer in met het lokale schaalniveau. In stedelijke netwerken werken spelers van binnen en buiten de kunsten samen om sectorale en maatschappelijke vraagstukken aan te pakken. Maar niet alle gemeenten kennen dezelfde mogelijkheden om culturele initiatieven te ondersteunen. Buiten de steden creëert het nieuwe Decreet Bovenlokale Cultuurwerking kansen voor innovatie door een sectoroverschrijdende aanpak.

Ook internationaal zijn er pistes. Vlaanderen beschikt over troeven om in de internationale circuits een rol van betekenis te blijven spelen. Heel wat Vlaamse kunstenspelers kunnen bogen op een solide reputatie in het buitenland. Daarbij komt dat Vlaanderen en Brussel zich de voorbije decennia ontwikkeld hebben tot een artistieke biotoop met een grote internationale aantrekkingskracht — mede door betaalbare woonprijzen en een goede connectiviteit. Beleidsdomeinen zoals buitenlandse zaken, economie en toerisme kunnen partners zijn om die kansen te grijpen.

Daarnaast liggen er mogelijkheden voor duurzaamheid, innovatie en participatie in de *samenwerking met andere beleidsdomeinen*. Klimaatbewust handelen, gendergelijkheid of de opkomst van flexwerk zijn bredere maatschappelijke vraagstukken. Daar kunnen artistieke praktijken hun meerwaarde uitspelen. De voorbije jaren zagen we uit verschillende andere beleidsdomeinen de interesse toenemen om meer te doen met de sterktes van de kunstensector, bijvoorbeeld op het vlak van de transitie naar een duurzamere samenleving of in de samenwerking tussen kunst, wetenschap en innovatie. Als het moeilijk blijkt om nieuwe generaties te betrekken bij het kunstenlandschap, dan is het aangewezen om blijvend in te zetten op de relatie met onderwijs. Onderzoek toont immers aan dat wie met cultuur in aanmerking komt tijdens de schooltijd, later meer deelneemt. Sectoroverschrijdend samenwerken aan participatie kan ook door toenadering tot (lokale) netwerken en netwerkorganisaties.

Het is voor de kunsten een grote uitdaging om nieuwe generaties te betrekken, terwijl er steeds luidere signalen klinken van mensen — vaak jongeren en mensen van kleur — die zich niet aangesproken voelen door het geïnstitutionaliseerde kunstencircuit. Om die reden ontstaan er nieuwe, informele netwerken en circuits. De vraag om de sector te 'dekoloniseren' leidt soms tot stevige discussies en gepolariseerde debatten. Voor een veld dat de urgentie van *demografische ontwikkelingen* echt ernstig neemt, is het een kans om die signalen op te pikken, ernaar te luisteren en die stemmen een plek te geven.

De hierboven beschreven sterktes, zwaktes, kansen en bedreigingen kunnen de bouwstenen leveren voor een onderbouwde strategische reflectie over de toekomst.

De stap naar strategie vereist een oefening die buiten deze Landschapstekening valt: hoe kan het landschap vanuit zijn eigen sterktes werken om bedreigingen het hoofd te bieden en om kansen te grijpen? Deze oefening begint nu en ligt in handen van verschillende spelers. De Landschapstekening voedt, zoals gezegd, de Strategische Visienota Kunsten van de nieuwe cultuurminister, maar ze is tegelijk een uitnodiging aan alle betrokkenen om te blijven investeren in de toekomstige ontwikkeling van het Vlaamse kunstenlandschap, in de bredere samenleving.

INLEIDING —

Wat is een Landschapstekening?

De Landschapstekening Kunsten 2019 werpt licht op trends en ontwikkelingen in het professionele Vlaamse kunstenlandschap op een manier die toekomstdenken mogelijk maakt. De analyse werd ontwikkeld door Kunstenpunt, met input van het Vlaams Architectuurinstituut (VAi), het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) en het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) en in dialoog met het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid. Ze dient in de eerste plaats als input voor de Strategische Visienota Kunsten van de volgende minister van Cultuur. Die Visienota, die in april 2020 verschijnt, zal de speerpunten bevatten van het Vlaamse kunstenbeleid voor de nieuwe legislatuur en zal deels gebaseerd zijn op de Landschapstekening. Tegelijk is de Visienota ook een politiek document: ze vormt de precisering van de Beleidsnota Cultuur, die de minister al in november 2019 voorlegt aan het Vlaams Parlement, als uitwerking van het Vlaamse Regeerakkoord.

Dit is wat het huidige Kunstendecreet precies verwacht van de Landschapstekening Kunsten:

> De landschapstekening is gebaseerd op een sterkte-zwakte–analyse, die de sterktes, zwaktes, kansen en bedreigingen van het kunstenveld beschrijft. De landschapstekening bevat zowel kwalitatieve als kwantitatieve gegevens van het kunstenveld, met inbegrip van cijfers over de internationale context, de aanduiding van zowel hiaten als overaanbod, en de beschrijving van huidige trends. (art. 7 § 3)

Vergeleken met de eerste Landschapstekening Kunsten, die in 2014 verscheen, is de verwachting bijgestuurd. Nog steeds wordt van de Landschapstekening verwacht dat ze trends in kaart brengt en een sterkte-zwakteanalyse bevat. Maar een van de aandachtspunten bij een recente wijziging van het Kunstendecreet was dat de Landschapstekening, meer dan bij de eerste editie, naast kwalitatieve inzichten ook cijfers en dus een sterke empirische onderbouw bevat.

Van de Landschapstekening Kunsten wordt verwacht dat ze trends in kaart brengt die leven in het professionele kunstenveld. In die zin is de Landschapstekening een temperatuurmeting. Vervolgens bundelt de Landschapstekening het beschikbare empirische onderzoek over die ontwikkelingen. In die zin is ze een referentiewerk.
Ten derde bevat de Landschapstekening ook een sterkte-zwakteanalyse. In die zin levert de Landschapstekening ook de bouwstenen voor een strategische oefening, als opmaat voor de toekomstreflectie die de Strategische Visienota straks moet bieden.

Die verwachtingen inspireerden ook de methodologie die Kunstenpunt en zijn partners (VAi, VFL, VAF) het voorbije anderhalf jaar hebben ontwikkeld. Die bestaat uit drie stappen. In een interactief traject peilden we naar de noden, de ambities en de trends die leven in het bredere kunstenveld. Die thema's diepten we uit op basis van een synthese van het beschikbare onderzoek. Die synthese voedt ten slotte een sterkte-zwakteanalyse, als fundament voor de strategische oefeningen die vanaf september 2019 zullen worden ontplooid.

De Landschapstekening Kunsten is een temperatuurmeting

Ten eerste is de Landschapstekening Kunsten een temperatuurmeting. Kunstenpunt en zijn partners ontwikkelden diverse strategieën om actuele thema's op het spoor te komen en daarbij buiten de bubbel te breken. Welke thema's moeten immers aan bod komen in een Landschapstekening? Wat leeft er in de verschillende sectoren en in de bredere samenleving, in de publieke opinie en in de politiek? Hoe vermijd je dat een steunpunt in zijn spreekwoordelijke bubbel blijft zitten of dat één perspectief te veel overheerst?

Om te beginnen deden we een screening en reconstructie van het publieke debat over de kunsten. Het artikel "Trending topics" (Ruette 2018) in het Cijferboek Kunsten 2018 bevat een feitelijke foto van het debat over de professionele kunsten, zoals dat in de periode 2014-2018 op verschillende publieke platformen werd gevoerd. De documentatiedienst van Kunstenpunt bundelde de thema's die in die periode werden behandeld in meer dan 3.000 krantenartikels, bijdragen aan vaktijdschriften, interventies in de Commissie Cultuur van het Vlaams Parlement en de standpunten van belangenbehartigers.

Daarnaast organiseerde Kunstenpunt een interactieve sectorbevraging, via een reeks van brainstormsessies, focusgroepen en een online bevraging. In het najaar van 2018 organiseerden we drie sectorontmoetingen (muziek, beeldende kunsten en podiumkunsten), met telkens een brainstormsessie waarin deelnemers aan konden geven welke kwesties ze in de Landschapstekening behandeld wilden zien. Ook via de online bevraging konden de spelers uit het kunstenveld de noden, veranderingen en inspiratiebronnen aangeven die ze relevant vonden om onze analyse van het Vlaamse kunstenlandschap te verrijken. Het verzamelde materiaal toetsten we af tijdens drie extra focusgroepen (bij het Departement Cultuur, bij kunstenspelers die multi-, trans- of niet-disciplinair werken en in een besloten focusgroep van kunstenaars en kunstwerkers met een migratieachtergrond). Ook het VAi organiseerde in samenwerking met het Platform Architectuurcultuur (PAC) een sectormoment om te polsen naar en te spreken over thema's die leven binnen de architectuur-cultuur. Parallel werkten het VAF en het VFL met stakeholders aan respectievelijke memoranda voor film (Vlaams Audiovisueel Fonds 2019a) en letteren (BoekenOverleg 2019), waarbij eveneens de verschillende perspectieven binnen de audiovisuele sector en het boekenvak vertegenwoordigd waren.

De thema's en besognes uit de reacties tijdens brainstormsessies, focusgroepen en de online bevraging van Kunstenpunt werden geclusterd in een digitaal schema. Dit 'Landschapscanvas' bleef tijdens de rest van het traject voor iedereen online consulteerbaar via de website van Kunstenpunt. Bij de printversie van de Landschapstekening komt de uiteindelijke versie van het Landschapscanvas als een bijgesloten poster. Op die poster voegden we ook de thema's toe van het sectormoment architectuurcultuur en de punten uit de memoranda van het BoekenOverleg, het VAF en oKo (2019).

De temperatuurmeting gaf uiteindelijk vorm aan de structuur van de Landschapstekening. We ontwaarden kwesties, noden en ambities die te maken hebben met de verschillende functies die nodig zijn binnen artistieke ecosystemen. Die behandelen we in het eerste hoofdstuk, "Artistieke ecosystemen". Een aantal zaken omtrent de plek van de kunsten in de samenleving (publieksparticipatie en de manier waarop het kunstenlandschap omgaat met gendergelijkheid, etnisch-culturele diversiteit, digitalisering en het klimaatvraagstuk) komen aan bod in hoofdstuk 2, "De kunsten in de samenleving". In alle sectoren kwamen vrij gelijksoortige ontwikkelingsnoden aan bod. In hoofdstuk 3, "Ontwikkelingsperspectieven", gaan we dieper in op de positie en loopbaanontwikkeling van kunstenaars en andere kunstprofessionals, van organisaties en de ontwikkeling van het kunstenlandschap in zijn geheel.

De Landschapstekening Kunsten is een referentiewerk

—

Van de Landschapstekening wordt meer verwacht dan het aanstippen van trends en besognes of een reconstructie van het publieke debat. Ze moet ook empirisch onderbouwd zijn en kwalitatieve en kwantitatieve analyses bevatten. Een volgende stap in de methodologie was dan ook om te bekijken welk onderzoeksmateriaal (cijfermatig en kwalitatief) er voor die topics voorhanden was en daaruit de voornaamste inzichten te bundelen. Dat moet ons in staat stellen om dieper te graven dan de symptomen. Via kwalitatief en kwantitatief onderzoek moeten we kunnen bijleren over het samenspel van al die kwesties binnen complexe systemen, die uiteindelijk gevormd worden door onderling afhankelijke mensen en organisaties in een dynamische en veranderende wereld.

Welk materiaal was er voorhanden voor zo'n oefening? Aan cijfers was er intussen geen gebrek, mede door de inspanningen die Kunstenpunt sinds zijn oprichting in 2015 systematisch ontplooit om de belangrijkste thema's uit de vorige Landschapstekening te onderbouwen met kwantitatief en kwalitatief onderzoek (zoals geografische spreiding in Vlaanderen, internationalisering of de sociaal-economische positie van kunstenaars). Die analyses werden in de loop van 2018 gebundeld in het lijvige Cijferboek Kunsten 2018 (Janssens, Leenknegt, en Ruette 2018), dat naast de analyses van Kunstenpunt ook een uitgebreide literatuurlijst bevat van alle cijferanalyses en kwantitatieve empirische studies over recente ontwikkelingen in de Vlaamse kunstensectoren. Het gaat zowel om academisch onderzoek als om meer praktijkgeoriënteerde studies die ontwikkeld werden door of in opdracht van bovenbouwspelers of overheden.

Bij de deskresearch bleek al snel dat er over de kunsten in Vlaanderen wel wat thematische studies voorhanden zijn, maar al bij al weinig laag-drempelige overzichten die de geïnteresseerde buitenstaander een beeld geven van hoe de artistieke ecosystemen in het bredere kunsten-landschap precies functioneren. Welke zijn de voornaamste (types van) spelers, welke relaties onderhouden die met elkaar, wie neemt welke functie op? Die achtergrondinformatie leek noodzakelijk om preciezer te begrijpen welke issues en lacunes er in die artistieke ecoystemen juist spelen. Daarom bevat het eerste hoofdstuk een reeks van zeven sectorschetsen, waarbij we (in grote lijnen) de categorisering van het Kunstendecreet en de fondsen volgen. Er zijn sectorspecifieke deelhoofdstukken over beeldende kunsten, podiumkunsten, muziek, letteren (het werkingsdomein van het VFL), audiovisuele kunsten (binnen het domein van het VAF), architectuurcultuur en design.[1] Een achtste tekst gaat over artistieke praktijken die net het onderscheid tussen sectoren en disciplines uitdagen en transdisciplinair te werk gaan. Al die teksten zijn op een gelijkaardige manier opgebouwd: na een introductie over de spelers, hun onderlinge relaties en hun functies in de deelsectoren (eventueel vergezeld van een korte historische schets) komen telkens een aantal kwesties of problematieken aan bod die — zo kwam naar voren uit de temperatuurmeting — een bijzondere sectorspecifieke urgentie hebben.

De volgende twee deelhoofdstukken behandelen 'transversale' kwesties, die in de verschillende deelsectoren spelen. Daarbij volgt de opbouw van de tekst telkens hetzelfde stramien. Eerst wordt aangegeven op welke manier de thema's leven en spelen in het publieke debat en in de reacties uit het interactieve voortraject. Vervolgens kijken we welk onderzoek er over de kwesties beschikbaar is, cijfermatig maar ook breder.

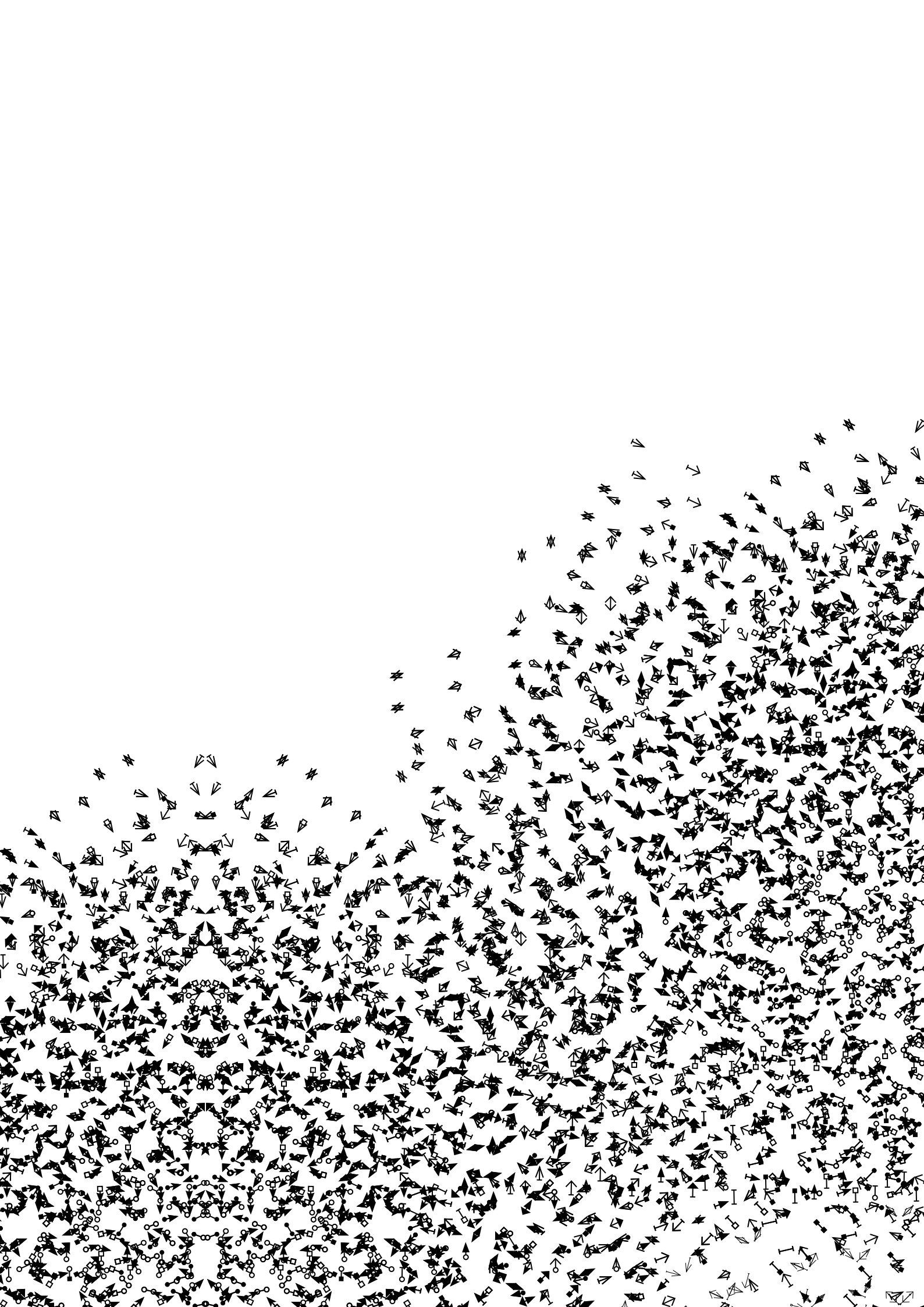
Door die bundeling van de vandaag beschikbare kennis en inzichten in combinatie met de laag-drempelige sectorschetsen kan de Landschaps-tekening Kunsten ook een bredere toepassing hebben dan louter als voeding voor een volgende Strategische Visienota Kunsten. Het is de bescheiden ambitie dat de Landschapstekening een paar jaar meekan als kennisbasis en dat ze inspiratie kan bieden aan kunstenprofessionals bij de ontwikkeling van toekomstplannen, aan beleidsmakers, onderzoekers, docenten, studenten, spelers van andere beleidsniveaus en -domeinen, buitenlandse professionals en aan al wie professioneel geïnteresseerd is in de ontwikkeling van het kunstenlandschap in zijn bredere maatschappelijke context.

De Landschapstekening Kunsten levert bouwstenen voor een strategische oefening

Om de prioriteiten helder te krijgen, moet deze temperatuurmeting-annex-referentiewerk vooral ook de strategische toekomstreflectie van de nieuwe minister van Cultuur voeden. Op de hierboven toegelichte manier kwam er bijzonder veel materiaal op tafel. Het interactieve traject van Kunstenpunt en zijn partners leidde tot een Landschapscanvas met meer dan 1.200 *sticky notes*. De literatuurlijst van deze Landschapstekening bevat bovendien honderden referenties. Hoe dit materiaal te synthetiseren, op een manier die toekomstdenken stimuleert? Daarvoor gebruikte Kunstenpunt, zoals decretaal voorzien, de SWOT-methodiek. Op basis van de drie basis-hoofdstukken detecteerden we sterktes, zwaktes, kansen en bedreigingen voor de kunstensector. Die kunnen de reflectie voeden van de nieuwe minister, maar kunnen ook dienen als een kader voor strategische oefeningen van organisaties die overwegen een subsidie-aanvraag in te dienen voor een meerjarige werking in het Kunsten-decreet én van het bredere kunstenlandschap.

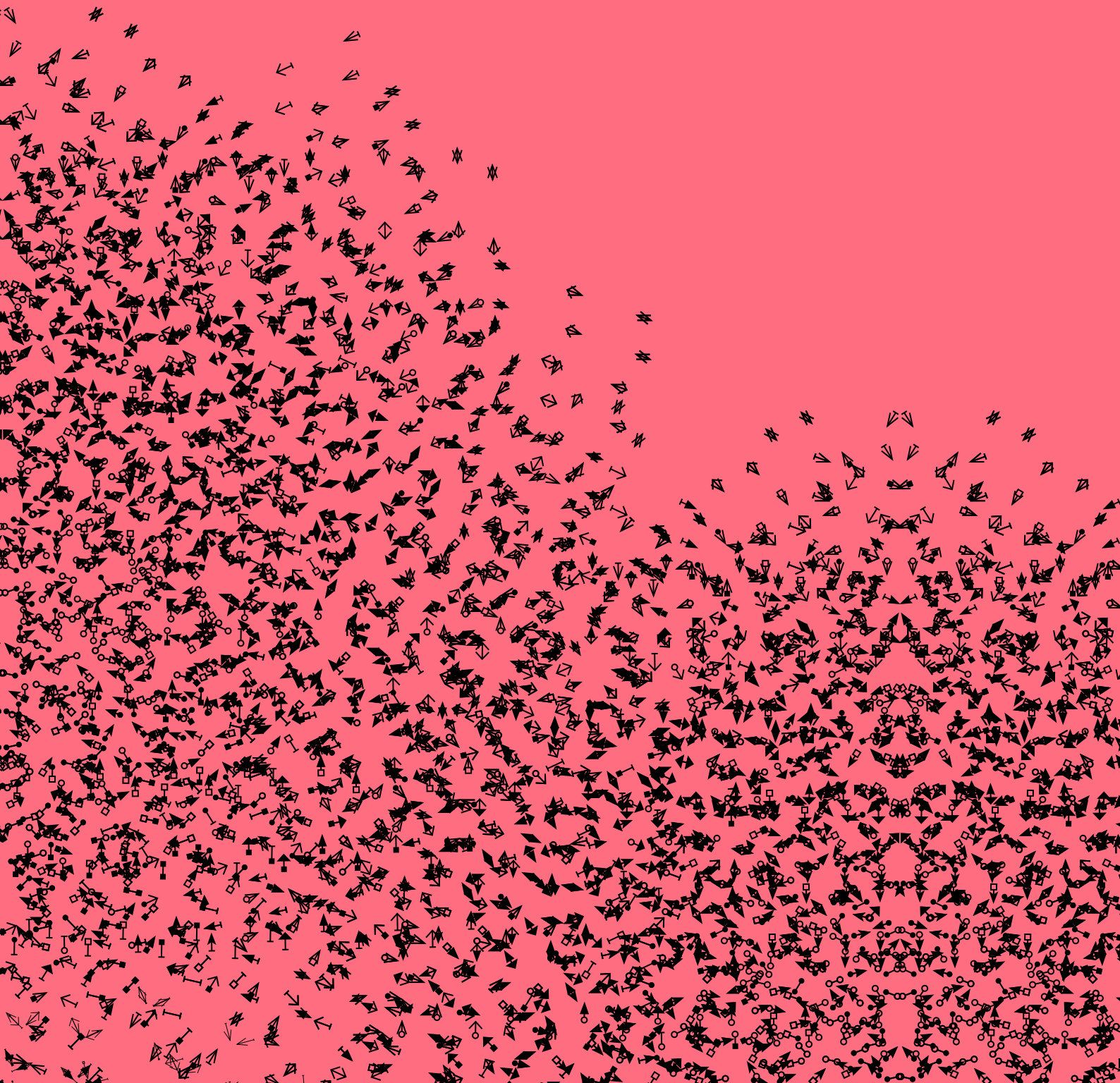
- noten

1 De drafts voor de sectorspecifieke schetsen voor architectuurcultuur, audiovisuele kunsten en letteren werden aangeleverd door respectievelijk het VAi, het VAF en het VFL. Voor de ontwikkeling van de sectorschets design werkten we samen met het Departement Cultuur, die, om deze inhoudelijk te voeden, een opdracht hadden gegund aan Zsuzsanna Böröcz (zie Böröcz en Thoelen 2019). De teksten over respectievelijk muziek en beeldende kunsten werden mede gevoed door tekstopdrachten aan Tijs Vastesaeger en Valerie Verhack.



Hoofdstuk 1 –

Artistieke ecosystemen.



24 **Beeldende kunsten**

25 KORTE GESCHIEDENIS

26 SPELERS IN DE HEDENDAAGSE BEELDENDE KUNSTEN
26 Kunstenaars
27 Curatoren
27 Presentatieplatformen
28 Ruimtes voor ontwikkeling
28 Participatieve kunstpraktijken
29 Reflectieplatformen
29 De kunstmarkt
30 Kunstenerfgoed
30 Het georganiseerde veld

31 UITDAGINGEN
31 De positie van de beeldend kunstenaar
33 De lokale rol van hedendaagse beeldende kunsten
34 Werken in een internationale omgeving

36 **Podiumkunsten**

38 BOTTOM-UP DYNAMIEK EN DE ROL VAN HET VLAAMSE KUNSTENBELEID

39 PARADIGMAWISSELS IN HET SAMENSPEL VAN KUNSTENAARS EN ORGANISATIES

40 SPELERS IN DE PODIUMKUNSTEN
40 Productie
41 Presentatie
42 Ontwikkeling
42 Participatie
42 Reflectie
42 Documentatie en archivering
43 Kunstopleidingen
43 Voorbij de formele sector

44 UITDAGINGEN
44 De positie van de podiumkunstenaar
45 Financiële druk en het verlies van dynamiek
46 Spelen en spreiden van podiumwerk in Vlaanderen
47 Verschuivingen in het internationaal werken
48 Meerstemmig appel aan publieke instellingen

50 **Muziek**

51 **SPELERS IN DE MUZIEK**
51 Scheppende en uitvoerende artiesten
51 Het concertcircuit
51 *Concertorganisatoren, speelplekken en promotoren*
53 *Ondersteunende leveranciers*
53 *Boekers, managers en tourmanagers*
53 Het circuit van opgenomen muziek
53 *Opnamestudio's en muziekproducers*
53 *Platenlabels, distributeurs en muziekuitgevers*
54 *Muziekverkopers en streamingplatforms*
54 *Radiozenders en televisie*
54 Het circuit van auteursrechten en naburige rechten
55 Muziektijdschriften
55 Participatieve muziekpraktijken
55 Muziekonderwijs

56 **UITDAGINGEN**
56 Duurzame loopbanen in de muziek
57 Speelkansen in binnen- en buitenland
58 Wijzigende machtsverhoudingen
59 Belangenbehartiging

60 **Letteren**

62 **SPELERS IN HET BOEKEN- EN LETTERENVELD**
62 Auteurs, vertalers en illustratoren
62 Het boekenvak
62 *Uitgeverijen*
62 *Boekverkopers*
62 *Boek.be*
62 Publieke spelers
63 *Ontwikkeling*
63 *Productie en distributie*
63 *Presentatie*
64 *Reflectie*
64 *Participatie*
64 Onderwijs
65 Beleid en ondersteunende initiatieven
65 *Vlaams Fonds voor de Letteren*
65 *BoekenOverleg*
65 *Andere ondersteunende initiatieven*

66 **UITDAGINGEN**
66 De positie van auteurs, illustratoren en vertalers
66 *Inkomenspositie en juridische bescherming*
66 *Ontwikkelingskansen voor auteurs*
67 Economische druk
67 *Veranderingen in het uitgeverswezen*
68 *Veranderingen in de boekenverkoop*
68 *Kennisopbouw over veranderingen*
68 Maatschappelijke relevantie en inclusie
69 Ontlezing en leesbevordering
70 Internationalisering

71 **Audiovisuele kunsten**

73 **SPELERS IN DE AUDIOVISUELE KUNSTEN**
73 Creatie en productie
73 *Scenario en ontwikkeling*
73 *Productie*
73 *Financiering*
75 Promotie en distributie
75 Vertoning
75 *Bioscopen en festivals*
76 *Televisie, video on demand en fysieke verkoop*
77 Publiekswerking
77 Het georganiseerde veld
77 Talentontwikkeling
77 *Hoger audiovisueel onderwijs*
78 *Andere circuits*
78 *Voortgezette professionalisering*

79 **UITDAGINGEN**
79 Concurrentie in een internationaal veld
79 Een veranderend kijkgedrag
80 Ruimte en tijd voor ontwikkeling en innovatie
80 Concentratie in distributie en vertoning

81 **Architectuurcultuur**

82 **KORTE GESCHIEDENIS**

83 **SPELERS IN DE ARCHITECTUURCULTUUR**
83 De beroepsbeoefenaars
83 Architectuurorganisaties
83 *Architectuurcultuur in het Kunstendecreet*
84 *Andere platformen voor architectuurcultuur*
85 Onderwijsinstellingen
85 Beleid en architectuur
86 *Kunstendecreet*
86 *Bouwmeesters*

87 **UITDAGINGEN**
87 Internationalisering: uitwisseling en verankering
87 Onderzoek en ontwikkeling
88 Architectuur in het Kunstendecreet
88 De status van kritiek
89 Publieksverbreding
89 De veranderende maatschappelijke rol van het ontwerp

91 **Design**

93 **SPELERS IN HET DESIGN**
93 Een diversiteit aan ontwerppraktijken
93 Distributie, presentatie en promotie
94 *Materieel ontwerp: tussen eigen beheer en designbedrijf*
94 *Designbeurzen*
95 *De rol van publieke organisaties*
95 *Designawards*
95 Participatieve designpraktijken
96 Reflectie over design
96 Opleiding en ontwikkeling van designers

97 **UITDAGINGEN**
97 De positie van de designer
98 Initiatieven voor promotie
98 Initiatieven voor ontwikkeling
99 Kennisopbouw over en in de Vlaamse designsector
99 Conclusie: nood aan ontwikkelingskansen, zichtbaarheid en reflectie

100 **Transdisciplinaire kunstpraktijken**

102 **AANZET TOT TYPERING**

103 **UITDAGINGEN**
103 Hokjesdenken
104 Participatie tussen procedures en praktijk
104 Nood aan kennisopbouw en -deling
105 Het vervellen van de kunstensector

Beeldende kunsten

Voor een relatief klein land als België is de sector van hedendaagse beeldende kunsten[1] erg rijk, dens en kwaliteitsvol. Het veld is vooral van onderuit gegroeid, dankzij de overtuiging en bevlogenheid van enkele individuen en de sporadische inbreng van verschillende overheden. Er opereren diverse spelers — privaat en publiek, profit en non-profit, tussen kunsten en erfgoed — die men vanuit internationaal perspectief als klein of middelgroot kan beschouwen en die men moet situeren in de periferie van de grote centra uit de buurlanden, zoals Londen, Parijs of Noordrijn-Westfalen.

De hedendaagse beeldende kunsten in Vlaanderen en Brussel dragen sporen van een geschiedenis van versnippering en onderlinge concurrentie, waarin een welomschreven strategie vanuit het beleid nog maar een recent fenomeen is. Maar stilaan groeit de sector door naar een samenhangend ecosysteem met tal van waardevolle initiatieven die de vinger aan de pols van de maatschappij houden.

Korte geschiedenis

In 1950 wordt door het Antwerpse stadsbestuur het Middelheimmuseum opgericht, een van de eerste publieke instellingen voor hedendaagse (beeldhouw)kunst in Vlaanderen. Veel van de latere organisaties zullen echter vanuit privaat initiatief tot stand komen. Zo sticht advocaat Karel Geirlandt in 1957 met een groep van verzamelaars en andere gelijkgezinden de Gentse Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (VMHK). In 1975 geeft de Stad Gent gehoor aan de vereniging door een volwaardig museum te installeren, met Jan Hoet aan het hoofd. Het museum — het huidige S.M.A.K. — opereert binnen de muren van het Museum voor Schone Kunsten (MSK) en krijgt pas in 1999 een eigen gebouw.

Eind jaren 1960 en in de jaren 1970 richten enkele gedreven kunstenaars en kunstkenners galeries op waar heel wat namen uit de buitenlandse avant-garde worden uitgenodigd om tentoon te stellen en lezingen te geven. Vroege voorbeelden zijn de Wide White Space in Antwerpen, New Reform Gallery in Aalst of MTL in Brussel, waar zich netwerken tussen verzamelaars en kunstenaars vormen met sterke connecties in Amsterdam, Keulen en Düsseldorf. Latere betekenisvolle galeries zijn Albert Baronian (Brussel), Micheline Swzajcer (Antwerpen), Het Gewad (Gent) of Bruges la Morte (Brugge).

De Vlaamse overheid rolt in de jaren 1970 de cultuur- en gemeenschapscentra uit over heel Vlaanderen. De meeste worden uitgerust met een theaterzaal en een foyer waar ook (lokale) beeldende kunst kan worden getoond. Slechts enkele worden uitgerust met een ruimte die specifiek voor tentoonstellingen is bedoeld. In 1970 neemt diezelfde Vlaamse overheid in Antwerpen het initiatief voor het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) — met Ludo Bekkers aan het hoofd en later Flor Bex — een van de eerste publieke toonplekken voor avant-gardekunst in Vlaanderen. In de jaren 1980 komt uit de werking van het ICC het MuHKA (nu M HKA) voort, wat nog steeds het grootste museum voor hedendaagse beeldende kunst in Vlaanderen is. In die periode ontstaat in Oostende het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst (PMMK) – dat later opgaat in het huidige Mu.ZEE — met een collectie van voornamelijk Belgische kunstenaars uit de twintigste eeuw.

In de jaren 1980 en vroege jaren 1990 zijn er een aantal opmerkelijke tentoonstellingen en artistieke projecten die drijven op de contacten en ondernemingszin van een aantal Vlaamse kunstenaars, curatoren en critici. Voorbeelden zijn *Doch Doch* (1985) en *In de Maalstroom* (1986) van Chris Dercon, *Chambres d'Amis* (1986) van Jan Hoet, *America. Bride of the Sun* (1992) van Catherine de Zegher en de expo's tussen 1986 en 1988 in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten onder Jan Debbaut. Mede door een gebrek aan kansen in de institutionele context in België vertrekt een aantal van deze figuren naar het buitenland. Daarmee verdwijnt ook hun netwerk en dat heeft een effect op de internationalisering van de Vlaamse kunstscene. In de jaren 1990 zijn het vooral de meest ondernemersgerichte kunstenaars die (in samenwerking met hun galeries) internationaal naam maken, zoals Wim Delvoye, Patrick Van Caeckenbergh of Luc Tuymans.

Doorheen de jaren 1980 en 1990 zien we op initiatief van kunstenaars en curatoren een aantal organisaties ontstaan die een belangrijke rol vervullen in de Vlaamse sector, zoals Kanaal Foundation (1987-1998) in Kortrijk, Argos (1989), Etablissement d'en face (1991) en Roomade (1996-2006) in Brussel, of het NICC (1998) en Objectif Exhibitions (1999-2016) in Antwerpen. De Vlaamse overheid bouwt in die periode beleidsinstrumenten uit die kunstenaars en organisaties ondersteunen (Verhack 2011). Zo wordt in 1982 de Vlaamse Commissie Beeldende Kunst (VCBK) geïnstalleerd, een adviescommissie van professionelen uit de beeldendekunstensector die de minister bijstaat in zijn beslissingen over kunstaankopen en prijsuitreikingen aan kunstenaars. Midden jaren 1980 worden er voor het eerst werkbeurzen, toelagen en reisbeurzen toegekend aan kunstenaars en kunnen organisaties bogen op jaarwerkingen. Die laatste zijn echter niet structureel of meerjarig van aard, wat de langetermijnplanning van de organisaties bemoeilijkt. Onder leiding van Jef Cornelis zorgt het VCBK in de jaren 1990 voor de verfijning en uitbreiding van subsidies aan kunstenaars en organisaties en voor de ontwikkeling van een 'predecretale regelgeving voor de beeldende kunstsector'. Maar er is nog geen sprake van meerjarige en projectmatige ondersteuning zoals deze via het Podiumkunstendecreet dat in die periode in voege is getreden.

Pas in 2006, met het in werking treden van het Kunstendecreet, komt er vanuit de overheid een volwaardig subsidieinstrument waarmee zowel kunstenaarscarrières en projecten als beeldende kunsten-organisaties kunnen worden uitgebouwd. Het zet de inhaalbeweging in in de ondersteuning van beeldende kunst, die tot 2009 door gaat en vanaf 2010 terugvalt onder invloed van besparingen (Verhack 2011, 16). Het aantal en het bedrag van de toegekende projecten en beurzen via het Kunstendecreet schommelt doorheen de jaren en bereikt alleen in 2013 het niveau van voor 2010 (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 374 en 377). Anno 2019 zijn er slechts 25 organisaties (op een totaal van 207) die exclusief binnen de beeldende en audiovisuele kunsten opereren met werkingssubsidies via het Kunstendecreet (Kunstenpunt 2016). Zij vertegenwoordigen samen iets minder dan 7% van het totale budget aan werkings-subsidies (Kunstinstellingen niet meegerekend). Tot die groep organisaties behoren onder andere kunst-hallen, residentieplekken en productieplatformen. Binnen het Kunstendecreet zijn er naast deze groep nog multidisciplinaire kunstencentra, tijdschriften en presentatieplatformen die inzetten op beeldende kunsten.

De musea die we in voorgaande paragrafen vermeldden — M HKA, Middelheimmuseum, Mu.ZEE,

S.M.A.K. — krijgen vandaag werkingssubsidies via het Erfgoeddecreet. Ook de stedelijke en gemeentelijke overheden blijven van belang voor het huidige veld door verschillende lokale initiatieven te ondersteunen. En uiteraard is het beeld van dat veld niet compleet zonder de talrijke private initiatieven — zowel profit (zoals galeries) als non-profit (zoals veel projectruimtes).

Spelers in de hedendaagse beeldende kunsten

—

In de volgende paragrafen duiden we de rollen die de gesubsidieerde spelers (in kunsten en erfgoed) en de private spelers (profit en non-profit) opnemen in de huidige sector.

KUNSTENAARS

Beeldend kunstenaars in Vlaanderen en Brussel houden er uiteenlopende praktijken op na, gaande van schilderkunst, beeldhouwkunst en fotografie tot video, installatie, performance, geluidskunst, kunst in publieke ruimte of participatief werk. Zij werken vaak alleen, in een omgeving met steeds wisselende professionele partners en weinig langdurige relaties. Kunstenaars met voldoende inkomsten kunnen een studio uitbouwen die functioneert als een soort productie-eenheid waar verschillende experts en assistenten ten dienste van hem of haar samenwerken. Dit is het geval bij Berlinde De Bruyckere, David Claerbout, Hans Op de Beeck of Dirk Braeckman, om maar enkele te noemen.

Onder de nieuwe generaties zien we een aantal kunstenaars hun krachten verenigen om artistieke, zakelijke, praktische en promotionele kennis te delen (zie ook Lauwaert 2011, 38–40). Een van de pioniers hierin is het productie- en distributieplatform Auguste Orts, opgericht in 2006 door Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Manon de Boer en Anouk de Clercq, allen actief in video- en filmkunst. Al gauw werd dit gevolgd door andere initiatieven zoals Overtoon, Jubilee, Escautville of Messidor. Hun functie beperkt zich niet tot het louter productionele: ze groeien tegelijkertijd ook uit tot ware *think tanks* over de positie en plaats van kunstenaars binnen de sector en de samenleving.

In de ontwikkeling van talenten en carrières is een cruciale rol weggelegd voor de rechtstreekse overheidssteun aan kunstenaars, vooral via het Kunstendecreet. Dat kan gaan over projectsubsidies, beurzen, doorbraaktrajecten, kunstenaarstoelagen, tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten en (internationale) residenties, die geïnvesteerd worden in het realiseren van een artistiek project of een tentoonstelling, de uitbouw van een studio of het herbronnen van de praktijk (zonder de druk van een concreet resultaat). Bij enkele van de productie- en distributieplatformen waarin kunstenaars zich verenigen (Auguste Orts, Overtoon, Jubilee, Escautville) gaat het ook om werkingssubsidies. Wie audiovisueel werk maakt, kan ook terecht bij het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF, zie de sectorspecifieke schets audiovisuele kunsten voor de verschillende ondersteuningsmogelijkheden).

CURATOREN

De curator buigt zich over de manier waarop het werk van kunstenaars aan een publiek kan worden doorgegeven en speelt inhoudelijk klankbord wanneer kunstenaars nieuw werk maken. Dat gaat meestal over het samenstellen van tentoonstellingen en het reflecteren en publiceren over kunst. Gezien hun functie als schakel tussen kunstenaar en publiek, oefenen curatoren invloed uit op de manier waarop dat publiek kunstwerken betekenis en waarde verleent. Hun rol in de internationalisering en canonisering van bepaalde oeuvres is dus niet te onderschatten.

Curatoren werken contractueel voor instellingen (publieke en private) of op freelance basis (zie ook Hartjes 2013). De freelancers zijn vaak zelf initiatiefnemer van tentoonstellingen of worden gevraagd — door kunstenaars, verzamelaars, kunsthallen, musea, biënnales, stadsfestivals etc. — om tentoonstellingen te cureren. Hij of zij heeft een eigen artistieke agenda en profileert zich door een bepaalde aanpak, door een specifiek thematisch onderzoeksgebied of door diepgaande relaties met bepaalde kunstenaars. Zoals bij de kunstenaars zien we freelance curatoren collectieven oprichten, bijvoorbeeld Komplot of MEER.

PRESENTATIEPLATFORMEN

Er zijn verschillende soorten organisaties en evenementen waar het publiek hedendaagse beeldende kunst kan zien. Hun functie beperkt zich niet louter tot het presenteren: vaak ondersteunen ze de productie van nieuw werk (dat dan tentoongesteld wordt) en soms is de tentoonstelling gekoppeld aan een residentie van een kunstenaar of curator.

Organisaties met de werking van een kunsthal hebben — in tegenstelling tot musea — geen eigen collectie. Voorbeelden van kunsthallen met middelen via het Kunstendecreet zijn Be-Part, CIAP, Etablissement d'en Face, Extra City, Kunsthal Gent, La Loge, LLS Paleis, Netwerk Aalst en WIELS. Een andere belangrijke Kunstendecreetspeler is kunstencentrum Argos, dat focust op kunstenaarsfilms en -video's en hiervan een uitgebreide verzameling bezit. Daarnaast zetten verschillende multidisciplinaire kunstencentra in op de presentatie van hedendaagse beeldende kunst, zoals Beursschouwburg, KAAP, STUK en Z33. In het tentoonstellingsprogramma van de federale instelling BOZAR komt hedendaagse kunst aan bod, onder andere naar aanleiding van de Belgian Art Prize. Ook binnen hogeronderwijsinstellingen zijn er tentoonstellingsruimtes ontstaan, zoals KIOSK (KASK Gent), Sint-Lukasgalerie (LUCA) of KRIEG (PXL-MAD School of Arts). Naast vaste toonplekken zijn er nog terugkerende evenementen zoals Kunstenfestival Beaufort, Contour Biënnale, Coup de Ville, Courtisane Festival, Triënnale Brugge of Stadstriënnale Hasselt-Genk.

Publieke musea zoals M HKA, Middelheimmuseum, MU.ZEE, S.M.A.K. en het Fotomuseum verzamelen en conserveren hedendaagse beeldende kunst en stellen die geregeld tentoon, naast tentoonstellingen van werk dat (nog) niet tot hun collectie behoort. Museum Dhondt-Dhaenens (MDD) en Museum M beheren collecties waarin hedendaagse kunst vertegenwoordigd is, maar ontplooien daarnaast nog een aparte kunsthalwerking. Voorts zien we dat musea rond oude kunst (Groeningemuseum, MSK), rond stadsgeschiedenis (MAS, STAM) of andere specifieke thema's (Design Museum Gent, Kazerne Dossin, ModeMuseum, Museum dr. Guislain) regelmatig een dialoog aangaan met hedendaagse kunst.

Niet alleen publieke collecties organiseren een tentoonstellingsaanbod. Verschillende privéverzamelaars in Vlaanderen en Brussel stellen hun werken open voor het publiek. Collectionneurs zoals Frédéric de Goldschmidt, Annick en Anton Herbert, Charles Riva, Walter Vanhaerents of Mark Vanmoerkerke doen dat in eigen presentatieplekken en doorgaans met werken uit de persoonlijke verzameling. Sommige verzamelaars stellen hun eigen initiatief ten dienste van kunstenaars (of zelfs van andere verzamelaars), zoals Été 78 of de Verbeke Foundation. Er zijn ook verzamelaars die hun schouders zetten onder presentatieplekken die ze niet zelf bezitten of beheren, zoals het geval is bij La Loge en Emergent. Ze stellen dan ruimte en werkingsmiddelen ter beschikking, waardoor die organisaties niet of minder afhankelijk zijn van subsidies voor de uitbouw van hun professionele werking.

Er is ook heel wat privaat, non-profit initiatief van kunstenaars, curatoren en andere kunstwerkers, deels als reactie op de beperkte (tentoonstellings)kansen binnen publieke instellingen. We vinden ze over heel Vlaanderen en Brussel: A.VE.NU.DE.JET.TE — INSTITUT DE CARTON, Ballon Rouge Collective, CASSTL, De Nor, Deborah Bowmann, l'Edition Populaire, Garage Cosmos, In de Ruimte, Island, Pinkie Bowtie, SECONDROOM, Social Harmony, Sorry etc. Het gaat om een diverse groep van kleinschalige initiatieven die door hun stichters heel persoonlijk worden ingevuld en waarvoor verschillende benamingen worden gebruikt zoals *offspaces*, kunstenaarsinitiatieven of project-ruimtes (zie Kunstenpunt 2018b). Hun functie gaat verder dan louter presentatiekansen bieden: ze geven ruimte om te experimenteren en om bruggen te slaan met lokale gemeenschappen. Men moet ze dan ook beschouwen als een belangrijke schakel in de talentontwikkeling van kunstenaars en andere professionals. Ofwel bezit of huurt de stichter van de projectruimte de plek, ofwel neemt men gebruik van tijdelijk leegstaande ruimtes. Sommige draaien volledig op vrijwilligerswerk, andere financieren hun activiteiten met de verkoop van werken en af en toe krijgt zo'n initiatief ondersteuning van een lokale overheid (Devillez 2013, 5). De werking van die projectruimtes heeft dan ook meestal een onregelmatig of kortstondig karakter.

Uiteraard zijn de genoemde soorten presentatieplatformen niet de enige plaatsen waar een toeschouwer met hedendaagse beeldende kunst wordt geconfronteerd. In de openbare ruimte zijn er tal van kunstwerken te zien, mede mogelijk gemaakt door de Vlaamse regelgeving over kunstopdrachten (het zogenaamde 'Percentagedecreet', dat onlangs werd vernieuwd). Kunstliefhebbers kunnen ook zelf werken uitlenen tegen democratische prijzen via een initiatief zoals Kunst in Huis.

RUIMTES VOOR ONTWIKKELING

Residentieplekken geven kunstenaars de mogelijkheid om hun praktijk te bevragen en te ontwikkelen tijdens een tijdelijk verblijf op een bepaalde plek. Ze bieden vooral tijd en ruimte, soms vergezeld van een programma van activiteiten of mogelijkheden om werk te produceren. Door in een andere stad of een ander land te verblijven of door residenten uit binnen- en buitenland te ontmoeten, breiden de kunstenaars hun internationale netwerken uit.

Voorbeelden van organisaties met een residentiewerking in Vlaanderen en Brussel zijn AAIR, Be-Part, de Koer, WIELS of de Verbeke Foundation. Sommige daarvan combineren dit met een tentoonstellingsprogramma. Tegelijk zien we residentieplekken pur sang samenwerken met presentatieplekken om de doorstroom van artistiek talent te bevorderen, getuige het partnership tussen AIR Antwerpen (nu AAIR) en Extra City. Die wisselwerking tussen ontwikkeling en presentatie treedt ook op bij plekken zonder uitgebreide residentiewerking. Organisaties zoals Beursschouwburg, Netwerk Aalst of Vooruit, bijvoorbeeld, bouwen relaties op met kunstenaars die verder gaan dan een eenmalige tentoonstelling. Via dit engagement krijgt de kunstenaar meer ondersteuning van de presentatieplek en heeft hij of zij ruimte om aan de slag gaan met de lokale context.

Vergelijkbaar met residentieplekken — maar dan voor een langere periode — geeft de postgraduaatsopleiding van het HISK aan professionele kunstenaars de kans om zich te verdiepen in hun artistieke praktijk en hun netwerk uit te breiden. Het doctoraat in de kunsten — aan een van de verschillende Schools of Arts in Vlaanderen en Brussel (KASK Gent, KASK Antwerpen, LUCA, Sint-Lucas Antwerpen, RITCS) — is een andere optie waarbij men zich voor een aantal jaren kan wijden aan artistiek onderzoek, zij het dat hier concrete uitkomsten verwacht worden in de vorm van academische publicaties en een finaal werkstuk equivalent aan een doctoraalscriptie.

Werkplaatsen worden meestal in één adem met residentieplekken genoemd, mede omdat sommige organisaties beide werkingen combineren. Werkplaatsen bieden infrastructuur, apparaten en/of materiaal waarin en waarmee kunstenaars concreet aan de slag kunnen. De kunstenaar krijgt feedback en productionele ondersteuning bij het ontwikkelen van werk, en soms ook organisatorisch advies. De klemtoon ligt op het artistieke proces, het verblijf hoeft niet te leiden tot een uitgewerkte publieke tentoonstelling. FLACC, het Frans Masereel Centrum, Overtoon, Werktank of Gluon zijn voorbeelden van organisaties die een werkplaats aanbieden voor beeldend kunstenaars.

Het aanbod aan residenties en werkplaatsen in Vlaanderen en Brussel heeft zich in de jaren 2000 uitgebreid. Dit neemt niet weg dat nog veel Vlaamse beeldend kunstenaars naar het buitenland op residentie gaan (Leenknegt 2018g), onder andere in de residentieplekken waar de Vlaamse overheid een samenwerkingsverband mee heeft (Residency Unlimited in New York, AIR Berlin Alexanderplatz, Jan Van Eyck Academie in Maastricht, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warschau, Cité Internationale des Arts in Parijs, Isola Comacina, Academia Belgica in Rome en Le 18 in Marrakech). De artistieke mobiliteit gaat ook in omgekeerde richting: verschillende residentieplekken in Vlaanderen en Brussel ontvangen een internationale schare aan kunstenaars, wat een vruchtbare wisselwerking tussen professionals uit verschillende landen doet ontstaan (De Wit 2018b).

Tot slot moeten nog de atelierwerkingen worden vermeld. Organisaties zoals Cas-Co (Leuven), De Tank (Brugge), Nucleo (Gent), Studio Start (Antwerpen) en Vonk (Hasselt en Genk) bieden kwaliteitsvolle en betaalbare atelierruimtes aan in de stad waar ze opereren. Zo geven ze (meestal jonge) kunstenaars de kans om een goede werkruimte te vinden en contacten te smeden met anderen en stimuleren ze de ontwikkeling van een lokale artistieke scene. Daarvoor werken ze vaak samen met de stedelijke overheid of met andere kunstenorganisaties.

PARTICIPATIEVE KUNSTPRAKTIJKEN

Het publiek heeft uiteraard een belangrijke functie in de beeldende kunsten. We kunnen in dat verband verwijzen naar Marcel Duchamps stelling (1957) dat de interpreterende daad van de toeschouwer even cruciaal is voor een kunstwerk als het werk van de kunstenaar zelf. Het profiel van die toeschouwer verschilt al naargelang de soort organisatie. Kleine presentatieplekken kunnen zich bijvoorbeeld richten op kunstliefhebbers en professionals, terwijl grotere kunsthallen, musea of festivals een ruim en divers publiek beogen en daarvoor specifieke programma's in publieksbemiddeling opzetten.

Zoals de verwijzing naar Duchamp al aangeeft, beperkt de rol van het publiek zich niet tot die van 'passieve' toeschouwer. Talloze kunstpraktijken doorheen de twintigste en eenentwintigste eeuw hebben het publiek — of anders gesteld: mensen die traditioneel niet als professionele kunstenaar worden beschouwd — als actieve

deelnemer in creatieve processen betrokken (zie Bischop 2012). In het huidige veld in Vlaanderen en Brussel zien we nog steeds voorbeelden van kunstenaars en organisaties met dergelijke participatieve praktijken, zoals aifoon (dat cocreatieve projecten rond geluidskunst opzet), De Nieuwe Opdrachtgevers (die burgers, overheden en organisaties begeleiden in hun rol als opdrachtgever voor kunstwerken), Rasa (dat kunsteducatieve projecten met kinderen ontwikkelt) of Wit.h (dat professionelen laat samenwerken met kunstenaars met een beperking).

REFLECTIEPLATFORMEN

De beeldende kunsten kunnen bogen op een lange traditie van reflectie over esthetische vraagstukken, het kunstenaarschap en de positie van de kunsten in de maatschappij. Doorheen de eeuwen is aan dit onderwerp een uitgebreid corpus gewijd van traktaten, pamfletten, manifesten en essays door kunstenaars, filosofen en kunstcritici.

Die traditie zet zich vandaag door in de (hogere) opleidingen in beeldende kunsten en kunstwetenschappen — met vakken waarin het reflecteren over kunst en de kunstenaarspraktijk centraal staat — en de omvangrijke publicatie- en debatcultuur rond hedendaagse kunst. Zo gaan tentoonstellingen meestal gepaard met het verschijnen van een catalogus met teksten over het oeuvre of thema dat centraal staat in de expo. Ook worden er vaak lezingen en *artist talks* georganiseerd in het kader van tentoonstellingen of andere evenementen. Beschouwende teksten zijn een vast onderdeel van kunstenaarspublicaties, monografieën of de websites van kunstenaars zelf. Daarnaast verschijnen er heel wat digitale en fysieke periodieken uit binnen- en buitenland. In Vlaanderen houden momenteel vooral *De Witte Raaf*, *rekto:verso* (beide gesubsidieerd via het Kunstendecreet) en H ART (tot 2017 een Kunstendecreetspeler) zich bezig met onderwerpen gerelateerd aan de beeldende kunsten. Voor doctorandi in de kunsten (beeldend en andere disciplines) biedt *Forum+* een academisch publicatieplatform.

DE KUNSTMARKT

We verplaatsen onze blik naar de markt die rond hedendaagse beeldende kunst bestaat. Grofweg kan je die opdelen in een primaire markt, waarin het werk van kunstenaars eerstehands wordt aangeboden aan kopers, en een secundaire markt, waarin kunst wordt doorverkocht, bijvoorbeeld via veilinghuizen zoals Sotheby's, Christie's, Lempertz of Campo & Campo. In de primaire markt spelen galeries traditioneel een cruciale rol (zie Devillez 2013). Zij onderhouden rechtstreeks contact met kunstenaars, doen aan prijszetting en stellen hun werk tentoon voor verkoop. Dat kan gebeuren in een eigen toonruimte of via een stand op een kunstbeurs zoals Art Brussels, de voornaamste en oudste beurs in België, of de alternatieve kunstbeurs Poppositions. Maar bepaalde galeries gaan verder dan de functie van tussenpersoon in de verkoop. Ze kunnen ook optreden als bemiddelaar met publieke organisaties in de sector, curatoren, journalisten enzovoort. Daarvoor gaan ze met kunstenaars samenwerkingen aan op lange termijn, waarbij ze de promotie van het werk van de kunstenaars verzorgen, publicaties maken over hun oeuvre, helpen in hun carrièreplanning en waar mogelijk de productie van nieuw werk ondersteunen. In dit geval spreken we van promotiegaleries. In Vlaanderen en Brussel tellen we er zo'n tachtigtal.

Promotiegaleries kunnen sterk verschillen van elkaar wat betreft het aantal kunstenaars dat ze vertegenwoordigen, financiële capaciteit, personeelsbestand en netwerk. Aan de ene kant zijn er de promotiegaleries die een grote omzet draaien en een grote, internationale schare aan kunstenaars vertegenwoordigen. Ze hebben voldoende kapitaal om nieuwe creaties van die kunstenaars voor te financieren. Zulke galeries bewegen zich in sterk internationaal vertakte netwerken, en het werk van hun kunstenaars is te zien op tentoonstellingen in kunsthallen en musea in binnen- en buitenland. Deze galeries nemen deel aan kunstbeurzen (bijvoorbeeld Art Basel, Frieze Art Fair of FIAC), waar ze in contact komen met kunstprofessionals en verzamelaars van over de hele wereld. Om op dit niveau te komen en te kunnen concurreren met andere galeries, investeren ze voortdurend in hun capaciteit: nieuwe kunstenaars aantrekken, succesvolle behouden, toonruimtes uitbreiden en voldoende personeel aanwerven. Aan de andere kant van het spectrum bevinden zich de promotiegaleries met een kleine capaciteit. Zij begeven zich vooral in nationale netwerken en vertegenwoordigen voornamelijk kunstenaars uit eigen land. Als ze deelnemen aan kunstbeurzen, zijn dat vooral nationale beurzen (zie Devillez 2013; Leenknegt 2018b).

Het geschetste onderscheid is niet absoluut. Er zijn evenzeer galeries met een gering aantal vertegenwoordigde kunstenaars en medewerkers die wel op kunstbeurzen staan met een mondiaal publiek van professionals en kopers, of grotere galeries met een mix van binnen- en buitenlandse kunstenaars en een netwerk in België en de buurlanden. Maar het geeft wel aan dat er verschillen zijn in de connecties, invloed en (financiële) slagkracht waarover promotiegaleries beschikken. De meerderheid van promotiegaleries in Vlaanderen en Brussel heeft in die zin een kleine tot middelgrote capaciteit. Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest en Antwerpen huisvesten de meeste galeries, gevolgd door Gent en enkele kleine steden. Brussel oefent ook aantrekkingskracht uit op buitenlandse galeries. De afgelopen tien jaar openden spelers uit (onder andere) Frankrijk, de Verenigde Staten en Groot-

Brittannië er filialen (zoals Almine Rech, Gladstone Gallery of CLEARING). Die aandacht voor Brussel vertaalde zich ook in de komst van de Amerikaanse kunstbeurs Independent. Het omgekeerde zien we niet gebeuren: op een enkele uitzondering na (Jan Mot hield een aantal jaar een toonruimte in Mexico-Stad open) openden galeries van Vlaamse of Brusselse oorsprong tot nu toe geen filialen in het buitenland. Als men inzet op schaalvergroting, dan gebeurt dat vooral door een uitbreiding van het aantal vertegenwoordigde kunstenaars, het aantal beursdeelnames en de oppervlakte van toonruimtes, voornamelijk om aanbod en cliënteel te kunnen diversifiëren.

Gezien hun bemiddelende functie kunnen promotiegaleries een belangrijke rol spelen in de carrières van beeldend kunstenaars. Een studie van Kunstenpunt over de galerievertegenwoordiging van kunstenaars uit haar databank[2] wees uit dat in 2015 de helft van de onderzochte kunstenaars niet aangesloten was bij een galerie (Leenknegt 2018b, 140–43). We mogen er evenwel niet van uitgaan dat deze kunstenaars volledig afgesloten zijn van de markt, noch dat zij geen promotie kunnen voeren voor hun werk. Kunstenaars verkopen zelf, via een platform waarin ze samenwerken met andere kunstenaars (Pinkie Bowtie is hier een voorbeeld van) of via projectruimtes van derden. Daarnaast zien we de laatste jaren andere soorten bemiddelaars ontstaan. Op freelance basis adviseren ze kunstenaars over carrièreplanning en de organisatie van hun praktijk, helpen ze subsidiedossiers opstellen en smeden ze contacten met instellingen, opdrachtgevers, kopers en andere spelers op de kunstmarkt. Voorlopig zijn er nog maar een handvol voorbeelden van zulke 'agenten' of 'consulenten' in Vlaanderen en Brussel, temeer omdat de carrièreperspectieven hier vrij precair zijn.

Tot slot merken we op dat de meerderheid aan verkooptransacties op de kunstmarkt (zowel de primaire als de secundaire) nog steeds in levende lijve gebeurt (Pownall 2017, 8–10; McAndrews 2019, 260–68). Online verkoop vertegenwoordigt minder dan een tiende van de totale omzet van de verkoop van beeldende kunst (oude en hedendaagse samengenomen). Vooral de jongere generaties van verzamelaars kopen kunst via het internet. Dat kan gaan over online galeries — bijvoorbeeld het Belgische artlead.net, dat kunstenaarsedities aanbiedt — of over rechtstreekse verkoop door kunstenaars — bijvoorbeeld via Instagram.

KUNSTENERFGOED

Musea stellen de kunstwerken uit hun collectie niet alleen tentoon, maar zorgen ook voor het behoud en beheer ervan, en voor het onderzoek naar de werken. De uitbreiding van de collectie gebeurt op basis van een collectieplan en is navenant de budgetten waarover men beschikt. In de huidige kunstmarkt zijn die budgetten vaak niet voldoende om mee te kunnen dingen, waardoor musea wel vaker inzetten op opkomend talent (wiens werk goedkoper is) of de hulp inroepen van sponsors. Die dynamiek op de kunstmarkt zorgt ervoor dat heel wat kunst van hier in kapitaalkrachtige binnen- en buitenlandse privécollecties belandt.

Daarnaast blijven er kunstwerken in bezit van kunstenaars zelf of, wanneer deze overlijden, van erfgenamen en verwanten. Die werken zijn meestal vergezeld van andere zaken die doorheen een carrière worden geaccumuleerd en evenzeer deel uitmaken van het oeuvre: schetsen, correspondenties, studiemateriaal, werktuigen, tentoonstellingsdocumenten, publicaties etc. Het behoud en beheer van dit materiaal verdient aandacht, vooral omdat ze een belangrijke rol spelen in onderzoek naar en reflectie over een oeuvre door zowel de kunstenaar als derden die een publicatie of een tentoonstelling voorbereiden. Bovendien komt het werk van bepaalde kunstenaars pas onder de aandacht wanneer ze op hoge leeftijd of overleden zijn. Dan is het waardevol wanneer een oeuvre in zijn geheel goed bewaard is. Als hun verzamelbeleid het toelaat, kunnen musea of archiefinstellingen een belangrijke rol spelen in de bewaring van schetsen, correspondenties en dergelijke.

Kunstenaars of hun erfgenamen kunnen zelf actie ondernemen voor het bewaren en onder de aandacht houden van een nalatenschap door er een structuur rond op te zetten. Voorbeelden hiervan zijn de Bernd Lohaus Stichting of de Philippe Vandenberg Foundation. Zulke nalatenschappen vergen een goed stappenplan en een duidelijke omschrijving van de rol van alle betrokkenen partijen. De sector is vragende partij naar expertise over het beheer van nalatenschappen of kunstenaarsarchieven. Daarom werd in 2017 het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (CKV) opgericht. Het opereert sindsdien in de schoot van het M HKA, met de bedoeling een onafhankelijke dienstverlening naar beheerders van nalatenschappen en archieven op te zetten. CKV is, naast Kunstenpunt en verschillende andere bovenbouworganisaties, initiatiefnemer van het project TRACKS, een online toolbox en richtlijnen voor kunstenaars en kunstenorganisaties voor archief- en collectiezorg.

HET GEORGANISEERDE VELD

Overlegstructuren, belangenbehartiging en bovenbouworganisaties hebben zich in de Vlaamse beeldende kunsten vrij recent ontwikkeld, zeker als je dit vergelijkt met de podiumkunstensector of met andere landen in Europa. Deze spelers hebben de afgelopen jaren elk op hun manier bijgedragen tot het slaan van verbindingen tussen en het ondersteunen van de diverse spelers in dat beeldendekunstenveld.

In 2002 kreeg de Vlaamse beeldendekunstensector een steunpunt, het Initiatief Beeldende Kunsten (IBK), dat

later opging in BAM (Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst). Dit is op zijn beurt in 2015 gefusioneerd met het Vlaams Theater Instituut (VTi) en Muziekcentrum Vlaanderen (MCV) tot Kunstenpunt. Het steunpunt brengt het beeldendekunstenveld en de ontwikkelingen die daarin gebeuren in kaart, doet aan praktijkontwikkeling en -ondersteuning van kunstenaars, organisaties en beleid, en neemt initiatieven voor de internationalisering van de kunstensector. Voor zakelijk of juridisch advies rond hun freelance activiteiten kunnen kunstenaars en andere kunstwerkers terecht bij Cultuurloket.

Overleg Kunstenorganisaties (oKo) is de belangenbehartiger, werkgeversfederatie en netwerkorganisatie van professionele kunstenorganisaties in Vlaanderen en Brussel. Sinds oKo fusioneerde met Verenigde Organisaties Beeldende Kunst (VOBK) in 2015, behoren hier ook de organisaties voor beeldende kunsten toe. In 1998 ontstond het NICC, dat de sociale belangen van beeldend kunstenaars behartigt. Intussen is de werking van het NICC geëvolueerd tot een kunstenaarsgerichte presentatieplek en wordt het in die hoedanigheid gesubsidieerd. Daardoor is het NICC niet langer de officiële belangenbehartiger van kunstenaars. Maar binnen hun lidmaatschap van oKo laten ze nog steeds de stem van de kunstenaars horen. De belangenbehartiger waar de promotiegaleries zich in verenigen is BUP, de Belgische Unie voor Promotiegaleries.

Uitdagingen

In deze sectie identificeren we drie uitdagingen waarmee de sector van de hedendaagse beeldende kunsten in Vlaanderen en Brussel wordt geconfronteerd. Daarbij staan we stil bij de oorzaken en omgevingsfactoren die hier een rol in spelen en bij mogelijke pistes om met deze uitdagingen om te gaan. We beroepen ons daarbij op de kennis en ervaring die Kunstenpunt de voorbije jaren vergaarde in zijn onderzoeks- en praktijkontwikkelingstrajecten, aangevuld met de inbreng over de beeldendekunstensector die is verzameld via een sectorontmoeting en een online bevraging naar aanleiding van deze Landschapstekening.

DE POSITIE VAN DE BEELDEND KUNSTENAAR

Onderzoek naar de sociaal-economische positie van verschillende types van kunstenaars (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016; zie ook Hesters e.a. 2018, 415–22 voor een samenvatting) wijst uit dat beeldend kunstenaars het minst verdienen. De helft van alle zelfstandige respondenten in deze discipline ontvangt minder dan 12.000 euro netto per jaar. Voor beeldend kunstenaars die werken onder een werknemersstatuut ligt het netto mediaaninkomen op 13.700 euro. Dat loon komt gemiddeld voor slechts een kwart uit activiteiten die tot de artistieke kernactiviteit behoren (het creëren, tentoonstellen en verkopen van werk, onderzoekswerk, prospectie, publicaties maken etc.). Inkomsten uit andere activiteiten binnen de kunstensector (waaronder lesgeven of werken in het atelier van een andere kunstenaar) vormen gemiddeld een vijfde van hun loon. Gecombineerd met de hoge beroepskosten (gemiddeld rond 27.000 euro per jaar, de tweede hoogste na muzikanten), betekent dit dat andere inkomstenbronnen (werk buiten de kunsten, uitkeringen) voor velen een noodzakelijke aanvulling zijn. Vrouwelijke kunstenaars verdienen duidelijk minder dan mannen. Gemiddeld 53% van de professionele tijdsbesteding van beeldend kunstenaars gaat naar artistieke kernactiviteiten. Alle werk binnen de kunstensector (dus inclusief taken zoals administratie en lesgeven) neemt driekwart van de tijd in, wat betekent dat nog een kwart wordt besteed aan niet-artistiek werk.

Ondanks de grote tevredenheid onder beeldend kunstenaars over de inhoudelijke aspecten van hun roeping, is het niet verwonderlijk dat er veel onvrede is over de vergoeding van werk. Slechts 11% van de in de studie bevraagde beeldend kunstenaars komt rond van zijn of haar artistieke kernactiviteiten. Daartegenover staat een grote groep die dit soort werk — artistiek onderzoek, het creëren van kunstwerken op eigen initiatief of de opbouw van tentoonstellingen — vaak onbetaald uitvoert. Twee factoren hier zijn de aanzienlijke investeringen in materiaal en logistiek bij het produceren van werken of tentoonstellingen en de moeilijkheid om de artistieke

prestaties in werkuren uit te drukken. Wanneer een individuele kunstenaar samenwerkt met een organisatie voor het realiseren van een project, dekken de afgesproken verloning en het productie- en presentatiebudget niet noodzakelijk de geleverde prestaties en investeringen. Dit kan zelfs uitdraaien op een negatieve balans voor de kunstenaar.

Onder de vergoeding voor artistieke kernactiviteiten vallen ook de inkomsten uit de verkoop van kunstwerken of uit werken in opdracht. Voor de gemiddelde beeldend kunstenaar zijn die inkomsten uit de markt vrij beperkt. Het niet hebben van een (promotie)galerie kan hier een rol in spelen, maar is zeker niet de enige factor. Voor bepaald werk is er immers op die kunstmarkt geen of weinig plaats. Bovendien is een galerie nog geen garantie op een aanzienlijke verkoop en bevinden die galeries zich zelf ook op een volatiele markt. De omzet van de globale kunstmarkt groeide de afgelopen jaren, maar dat komt vooral op conto van de 'megagaleries', die de grootste omzet draaien en kunstenaars vertegenwoordigen wiens werk fel begeerd wordt op de markt. Vooral onder de galeries die opereren in de middelste prijsklassen is de druk de laatste jaren toegenomen. Samen met de wereldwijde daling van het aantal galeries dat de deuren opent, schuilt daarin een risico voor de werking van de internationale kunstmarkt en de kansen die kunstenaars op die markt krijgen (McAndrews 2018, 43–99, 2019, 47–92; zie ook Winkleman 2017, 113–63). Voor vrouwelijke kunstenaars blijken de kansen nog altijd systematisch lager te liggen dan voor mannen. Bijna twee derde van alle kunstenaars vertegenwoordigd door galeries op de primaire markt is een man, en werk van mannelijke kunstenaars staat in voor meer dan tweederde van de omzet van deze galeries (McAndrews 2019, 114–39).

Voorgaande paragrafen schetsen een precaire situatie waarin de gemiddelde beeldend kunstenaar te weinig tijd en middelen kan investeren in het ontwikkelen van een praktijk en het maken en delen van werk. Het gevolg hiervan is dat artistieke oeuvres en carrières zich moeizaam ontwikkelen (zie ook Van Winkel, Gielen, en Zwaan 2012, 77–79). Dat zien we onder andere in de stagnering in de groei van inkomsten naargelang leeftijd (Hesters e.a. 2018, 417) of bij de voorbeelden van kunstenaars die hun naam pas 'op latere leeftijd' vestigen. Twee belangrijke pistes reiken zich aan om de artistieke kernactiviteiten beter te vergoeden en de uitbouw van kwalitatieve oeuvres en carrières te waarborgen: de ondersteuning voor kunstenaars op peil brengen en *fair practices* hanteren in de relatie tussen organisaties en individuen.

Eerder in deze tekst werd het belang aangekaart van projectsubsidies en beurzen in het vrijwaren van tijd en middelen voor de artistieke kernactiviteiten. Een kleine minderheid van de beeldend kunstenaars kan daar effectief een beroep op doen (van de bevraagde beeldend kunstenaars in Siongers, Van Steen, en Lievens 2016 had slechts 12% in de loop van 2014 een subsidie gekregen, zie 65). De toegekende bedragen zijn daarenboven betrekkelijk laag (in de genoemde studie ligt bij beeldend kunstenaars in 2014 de mediaan op 6.650 euro), zeker als je de hoge beroepskosten in gedachten houdt. De vermelde dalingen in het aantal gehonoreerde dossiers en de toegekende totaalbedragen van projectsubsidies en beurzen via het Kunstendecreet spelen hier een directe rol in. Residentieplekken, werkplaatsen of voortgezette opleidingen bieden evenzeer ruimte voor onderzoek en verdieping of voor het creëren van werk. Maar vaak vergen deze een bijkomende investering van de resident zelf (zoals inschrijvingsgeld of transportkosten) en moet de gezinssituatie het toelaten (periodes in residentie combineren met bijvoorbeeld langetermijnrelaties of de zorg voor kinderen is niet altijd evident). Dit onderstreept nog eens het belang van projectsubsidies en beurzen, waarmee kunstenaars op maat van hun eigen noden kunnen investeren in hun ontwikkeling. De overheid kan daarnaast een rol spelen door private investeringen in de sector te faciliteren. Mecenaat, bijvoorbeeld, blijkt een eerder zeldzaam gegeven (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 67), wat mogelijk te maken heeft met de beperkte stimulansen voor dit soort van aanvullende financiering. Voor de beeldende kunsten is er (vooralsnog) geen Tax Shelter zoals deze in België bestaat voor de audiovisuele kunsten, muziek en podiumkunsten. Wat sinds 2019 wel al bestaat, is de Vlaamse Kunstkoopregeling, waarbij personen die een werk van een kunstenaar uit Vlaanderen of Brussel willen kopen een renteloze lening tussen 500 en 7.000 euro kunnen aangaan. De regeling is op dit moment van schrijven nog in een pilootfase, dus de impact ervan is nog niet gekend.

Om kunstenaars eerlijk te verlonen bij een samenwerking, dienen organisaties in hun begroting voldoende rekening te houden met de tijd en onkosten die die eersten spenderen aan het ontwikkelen, produceren en tentoonstellen van werk. Dat betekent dus dat artistieke kernactiviteiten voldoende financieel gewaardeerd moeten worden en dat het risico op tekorten niet mag worden afgewend op de individuele kunstenaar. De voorwaarde is wel dat de organisatie daartoe in staat is. Voor kleinschalige initiatieven — projectruimtes, kleine festivals of cultuurcentra met een beperkt budget voor beeldende kunst — is het halen van de productiekosten van een tentoonstelling al een heuse opgave, laat staan dat andere artistieke prestaties kunnen worden vergoed. We zien echter enkele structureel ondersteunde presentatieplekken (zoals Netwerk Aalst of Beursschouwburg) stappen ondernemen door langere samenwerkingen met kunstenaars aan te gaan, eerder dan een eenmalige tentoonstelling. Ook meerdere organisaties — bijvoorbeeld een presentatieplek en een residentiewerking — kunnen samen een langer traject met een kunstenaar opbouwen. Ook in samenwerking tussen kunstenaars onderling

liggen er mogelijkheden. Bij gebrek aan een officiële belangenbehartiger zouden collectieve afspraken tussen kunstenaars rond verloning hun onderhandelingspositie sterker maken. Initiatieven zoals State of the Arts, waarin kunstenaars en andere kunstwerkers zich verenigen, proberen het handhaven van *fair practices* te stimuleren, bijvoorbeeld via de *Fair Arts Almanac* die ze in 2019 lanceerden. Organisaties kunnen een rol spelen in het versterken van de banden en de kennisdeling tussen kunstenaars onderling, iets waar al op ingezet wordt door verschillende residentieplekken en atelierwerkingen (getuige het internationaal ontwikkelingsplatform STRT kit van Studio Start). De bottomline hier is dat samenwerkingsmodellen (tussen kunstenaars onderling, tussen organisaties en kunstenaars) de positie van de individuele kunstenaar meer ten goede zouden komen dan het model van alleen werken in onderlinge concurrentie.

In deze sectie lag de focus op de sociaal-economische positie van kunstenaars, mede omdat hierover onderzoek beschikbaar is. De situatie van andere professionelen die freelance werken in de beeldendekunstensector — curatoren, kunstcritici, agenten — is veel minder bestudeerd. Dat wil niet zeggen dat hun situatie minder precair is dan die van individuele kunstenaars. Wat we wel weten is dat inkomsten uit verkoop voor hen nauwelijks aan de orde zijn en dat zij geen toegang hebben tot regelingen zoals het sociaal statuut van de kunstenaar.

DE LOKALE ROL VAN HEDENDAAGSE BEELDENDE KUNSTEN

Een analyse van de spreiding van hedendaagse beeldende kunsten in Vlaanderen en Brussel in 2013-2014 toonde aan dat het merendeel van tentoonstellingen in de steden wordt georganiseerd (Janssens, De Wit, en Seurinck 2018). Het gaat voor alle duidelijkheid over expo's van professionele kunstenaars: het amateuraanbod wordt hier buiten beschouwing gelaten. 68% van alle onderzochte tentoonstellingen vond plaats in de grote steden: Antwerpen, Gent en vooral het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (bijna 40% van het totale aanbod). 16% werd ingericht in de overige Vlaamse centrumsteden en nog eens 16% in het gebied buiten de steden.

Het verschil tussen deze regio's situeert zich niet alleen in de omvang van het aanbod. Private spelers — promotiegaleries, projectruimtes, privéverzamelingen, kunstbeurzen — organiseren vooral tentoonstellingen in Brussel, Antwerpen en Gent. Ook gesubsidieerde organisaties — musea, kunsthallen, onderwijsinstellingen — zijn sterk vertegenwoordigd in die grote steden. In de centrumsteden nemen vooral publieke spelers zoals Kunstendecreetorganisaties (bijvoorbeeld Museum M, CIAP of Z33), stedelijke biënnales of triënnales (zoals in Brugge of Hasselt en Genk), musea (bv. MU.ZEE) en enkele cultuurcentra (zoals CC Hasselt, CC Mechelen, C-Mine, de Warande) die rol op. Buiten de centrumsteden is er naast de cultuurcentra en lokale overheden een groter aandeel van privaat initiatief zoals promotiegaleries of niet-gesubsidieerde tentoonstellingsplekken zoals Emergent of PAK.

Wanneer we deze vaststellingen naast de historische ontwikkelingen leggen van de Vlaamse hedendaagse beeldendekunstensector valt een aantal zaken op. De beeldende kunsten hebben — in tegenstelling tot muziek en podiumkunsten — niet kunnen profiteren van het netwerk van cultuurcentra dat vanaf de jaren 1970 over Vlaanderen werd uitgerold. Hoewel cultuurcentra een belangrijke organisator van tentoonstellingen zijn in het gebied buiten de centrumsteden, is het aandeel van dit gebied in het totaalbeeld van spreiding redelijk klein. Hetzelfde geldt voor de centrumsteden, waar privaat initiatief een pioniersrol speelde in de ontwikkeling van de sector.

Het beperkte privéaanbod in centrumsteden vandaag geeft aan dat dit zich niet kon bestendigen en uitbreiden. Veel private tentoonstellingsinitiatieven bevinden zich nu in de grote steden, met het Brussels Hoofdstedelijk Gewest als voornaamste vestigingsplek. Dit laatste getuigt van de aantrekkingskracht die Brussel de afgelopen jaren heeft uitgeoefend op spelers uit zowel het binnenland (verschillende galeries uit andere Vlaamse steden vestigden er zich) als het buitenland (grote buitenlandse galeries openden er filialen, kunstbeurs Independent heeft er postgevat en sinds kort is er Kanal-Centre Pompidou) (zie ook Leenknegt 2018b, 126–27). De vraag is echter hoe lang het de status van hotspot zal behouden (Snauwaert 2017).

Ondanks de cijfermatige kloof tussen de grote steden en de rest van Vlaanderen, is er heel wat potentieel om hedendaagse beeldende kunsten een grotere rol te laten spelen buiten Antwerpen, Gent of Brussel. Naast het reeds aanwezige, kwaliteitsvolle tentoonstellingsaanbod dat door Kunstendecreetspelers, musea, grotere cultuurcentra en lokaal ondersteunde presentatieplatformen wordt georganiseerd, ontstaat er op bepaalde plekken buiten de grote steden een nieuwe dynamiek.

Zo trachten de cultuurcentra van sommige centrumsteden en kleinere steden meer in te zetten op beeldende kunsten door meer capaciteit in hun werking vrij te maken en de expertise en contacten van hun medewerkers uit te breiden (bijvoorbeeld via deelname aan het *Traject* 360° van Kunstenpunt en KUNSTWERKT) (zie ook Janssens, De Wit, en Seurinck 2018, 296–97). Voorbeelden hiervan zijn CC De Factorij (Zaventem), CC De Schakel (Waregem), CC De Kimpel (Bilzen), CC Schaliken (Herentals) of CC Zwaneberg (Heist-op-den-Berg).

We zien hoe lokale overheden, en dan vooral in de centrumsteden, hedendaagse beeldende kunst betrekken in trajecten van stedelijke vernieuwing. Dat gebeurt onder andere door hedendaagse kunst aan bod te laten

komen in de activiteiten van recent opgerichte musea rond stadsgeschiedenis zoals Hof van Busleyden in Mechelen of het nieuwe stadsmuseum dat Kortrijk voorziet in 2020. Museum M in Leuven was op dat vlak een voorloper. Een ander voorbeeld zijn de relaties die worden gesmeed met Kunstendecreetspelers, zoals CIAP en FLACC die bouwen op de site van C-Mine in Genk of de Stad Aalst die samen met Netwerk als opdrachtgever optreedt voor de ontwikkeling van de Denderzone.

Dit alles toont aan dat de rol van lokaal beleid verder kan gaan dan alleen tentoonstellingen opzetten. Steden (groot en klein) en gemeenten kunnen kunstopdrachten in de openbare ruimte uitschrijven (voor voorbeelden zie Hammenecker, Laenen, en Seurinck 2016), projecten met beeldende kunst opzetten waarbij lokale spelers uit het onderwijs, de amateurkunsten, jeugdverenigingen, welzijn of het bedrijfsleven worden betrokken of lokale talentontwikkeling van kunstenaars stimuleren door een duurzaam atelierbeleid en ondersteuning aan kunstenaarsinitiatieven. Belangrijk hierbij is dat steden en gemeenten vertrekken vanuit een langetermijnperspectief op de waarde van kunst voor de lokale samenleving en artistieke projecten niet louter instrumentaliseren voor stadsontwikkeling, leegstandsbeleid, citymarketing of het oplossen van maatschappelijke problemen. Zo worden die steden en gemeenten aantrekkelijkere plekken voor kunstenaars, die dan niet en masse naar de grotere steden hoeven te trekken. Die kunstenaars richten er dan ook zelf initiatieven op — atelierwerkingen Cas-Co, De Tank en Vonk zijn hier voorbeelden van, alsook projectruimte Off the GRID (Leuven) — die op hun beurt bijdragen aan de opbouw van een artistieke scene die verknoopt zit in het lokale weefsel. Zo kan ook het lokale beleidsniveau een belangrijke factor worden in de uitbouw van ecosystemen voor de beeldende kunsten in Vlaanderen. Daarbij is het uitkijken naar hoe de nieuwe mogelijkheden voor intergemeentelijke samenwerking via het nieuwe Decreet voor bovenlokale cultuurwerking benut zullen worden.

WERKEN IN EEN INTERNATIONALE OMGEVING

De huidige sector van hedendaagse beeldende kunsten functioneert bijna per definitie op een internationale schaal. Kunstenaars, curatoren, kunstcritici, museumdirecteurs, galeries, verzamelaars en kunstwerken bewegen in netwerken met vertakkingen over de hele wereld. Men stelt de kunstwereld dan ook vaak voor als een veld dat 'geglobaliseerd' is, daarbij verwijzend naar een aantal fundamentele veranderingen in het veld op het einde van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw. In deze nieuwe context wordt 'hedendaagse kunst' gemaakt, getoond en verhandeld op plekken buiten de traditionele Westerse centra. Met de opkomst van nieuwe media en het internet zijn de manieren waarop kunst gemaakt wordt, waarop er gecommuniceerd wordt en kennis wordt gedeeld, grondig gewijzigd. De internationale mobiliteit van kunstenaars en curatoren heeft een schaalverandering doorgemaakt, mede onder invloed van reguleringen rond arbeidsmigratie en ondersteuningsmechanismen van nationale overheden. Er zijn mondiale stromen van kapitaal ontstaan die de productie, presentatie en verkoop van kunst wereldwijd beïnvloeden. Binnen dit alles evolueren ook de rollen van musea, kunsthallen, biënnales, galeries en kunstbeurzen.

Er bestaan uiteenlopende visies op hoe 'geglobaliseerd' die internationale kunstwereld dan wel is (voor kritische perspectieven zie bijvoorbeeld Bydler 2004; Velthuis en Baia Curioni 2015). Ondanks de opkomst van landen zoals China in de markt en de toegenomen aanwezigheid op internationale expo's en beurzen van kunstenaars vanuit verschillende continenten, lijken West-Europa en de Verenigde Staten nog steeds een bepalende rol te spelen in de wereldwijde netwerken rond hedendaagse beeldende kunst (Fraiberger e.a. 2018; McAndrews 2019, 36–39). België en Vlaanderen hebben binnen die netwerken een positie die je 'semi-perifeer' zou kunnen noemen (vergelijkbaar met een land zoals Nederland, Van der Hest 2012). De sector hier behoort niet tot het centrum van het wereldwijde kunstgebeuren (waar instellingen en kunstenaars uit bijvoorbeeld de Verenigde Staten, Duitsland of het Verenigd Koninkrijk vertoeven), maar heeft wel een goede reputatie en aanzien. Kunstenaars en kunstprofessionals uit Vlaanderen en Brussel worden opgepikt in het buitenland, er bevinden zich promotiegaleries die sterk internationaal actief zijn en er wordt met interesse naar het kunstgebeuren van hier gekeken (wat zich bijvoorbeeld uit in de hype rond Brussel als hotspot voor hedendaagse kunst). Over het algemeen echter oefent de Vlaamse sector geen doorslaggevende invloed uit op het internationale kunstgebeuren.

We hebben een aantal aanwijzingen over hoe de Vlaamse en Brusselse beeldendekunstensector internationaal opereert. Onderzoek naar de geografische spreiding van solotentoonstellingen van beeldend kunstenaars uit de databank van Kunstenpunt (Leenknegt 2018g) wijst uit dat de verhouding tussen expo's in binnen- en buitenland vrij stabiel blijft in de periode 2005-2016. Ongeveer een derde van alle solo's van Vlaamse beeldend kunstenaars in die periode vindt plaats buiten België (voornamelijk in Nederland, Duitsland en Frankrijk) en daarin lijken zich de afgelopen vijftien jaar weinig veranderingen te hebben voorgedaan. Uit datzelfde onderzoek blijkt dat die Vlaamse beeldend kunstenaars vaker op residentie gaan in het buitenland dan in België, en dan vooral in Frankrijk, Duitsland en de Verenigde Staten. Het aandeel van het aantal binnenlandse residenties tussen 2005 en 2016 neemt weliswaar toe (van 31% tot 41%).

Een aantal verklaringen reiken zich aan. De stabiliteit in de spreiding van solo's op Belgische bodem en de

groei in het aandeel van binnenlandse residenties heeft mogelijk te maken met de ontwikkeling van de sector in Vlaanderen en Brussel vanaf de jaren 2000. Onder invloed van veranderingen in het kunstenbeleid van de overheid en het ontstaan van een aantal belangrijke organisaties (verschillende die worden vermeld in deze tekst zijn nog geen twintig jaar oud) zijn vermoedelijk de presentatie- en residentiekansen voor kunstenaars van hier toegenomen. Daarnaast is er waarschijnlijk een link met de werksituatie van veel Vlaamse kunstenaars. Internationaal werken betekent extra kansen voor het maken en tonen van werk buiten de mogelijkheden in Vlaanderen en Brussel. Tegelijk is het in het buitenland niet meteen beter gesteld met de verloning van zulke artistieke activiteiten en vergt het vaak een grotere investering van de kunstenaar (bijvoorbeeld in transportkosten). Mogelijk werken deze risico's als een rem op de ontplooiing van internationale activiteiten.

Bovendien heeft niet elke kunstenaar de 'juiste' contacten. De toegang tot het internationale circuit van musea, kunsthallen en verkoopkanalen wordt bepaald door de mening en waardering van museum-directeurs, curatoren, galeriehouders, kunstexperten en verzamelaars. Kunstenaars die zich in het netwerk van die gatekeepers bevinden, zullen dan ook bijvoorbeeld sneller tentoonstellen bij deze of gene organisatie of werk verkopen aan bepaalde verzamelaars en op bepaalde kunstbeurzen. Onderzoek naar die netwerken (Fraiberger e.a. 2018; zie Leenknegt 2018e voor een samenvatting) geeft aan dat ze een vrij gesloten karakter hebben, waarin het traject van een kunstenaar sterk afhankelijk is van de kansen die hij of zij krijgt in het begin van de loopbaan. Wie in zijn of haar carrière begint met tentoonstellingen in instellingen of landen in de periferie van het internationale kunstgebeuren, zal minder kans hebben om later actief te zijn in het centrum, waar organisaties opereren die veel invloed uitoefenen. Meer zelfs: die initiële kansen lijken samen te hangen met het aantal tentoonstellingen en de opbrengsten uit de verkoop van kunstwerken doorheen de carrière. Vaststellingen uit een onderzoek van Kunstenpunt naar galerievertegenwoordiging van Vlaamse kunstenaars (Leenknegt 2018b, 140–43 en 148–49) wijzen ook in die richting. Kunstenaars aangesloten bij galeries in Duitsland, Frankrijk of de Verenigde Staten (landen die in het centrum van de mondiale kunstmarkt staan) zullen sneller toegang hebben tot een internationaal vertakt netwerk.

Voorgaande wil uiteraard niet zeggen dat Vlaamse kunstenaars in de eerste plaats gericht zijn op het genereren van zoveel mogelijk tentoonstellingen en op het bereiken van plek in kunstinstellingen die veel prestige en macht hebben. Daarenboven kunnen kunstenaars ook op andere manieren betekenisvol internationaal actief zijn dan via solotentoonstellingen, residenties of relaties met galeries. Evenmin beperken die activiteiten zich tot export: in Vlaanderen en Brussel worden internationale samenwerkingen gesmeed en is er een boeiende uitwisseling tussen kunstenaars, organisaties en andere professionals met verschillende nationale achtergronden (Leenknegt en Ruette 2018; De Wit 2018b). De geciteerde onderzoeken suggereren echter wel dat er sterke verschillen zijn tussen kunstenaars als het aankomt op mogelijkheden in de internationale kunstwereld en dat de sociaal-economische situatie, het netwerk en de nationaliteit van de kunstenaar daar bepalende factoren in zijn.

De aangekaarte pistes om de precaire situatie van beeldend kunstenaars aan te pakken, kunnen daarom ook een positief effect hebben op de slagkracht om internationale activiteiten te ontplooien. Het delen van kennis en contacten tussen kunstenaars kan mogelijkheden creëren om werken in en met het buitenland duurzamer en minder risicovol te maken. Hetzelfde geldt voor organisaties onderling: zij kunnen hun internationale programma's, collectievorming en netwerken op elkaar afstemmen, wat hun positie in het mondiale kunstgebeuren kan versterken. S.M.A.K., M HKA, Mu.ZEE, Middelheimmuseum en Museum M nemen al een stap in die richting door zich te verenigen in het kennisplatform Contemporary Art Heritage Flanders (CAHF). Het feit dat er in Vlaanderen en Brussel geen kunstinstellingen zijn van een grootteorde (qua invloed, oppervlakte, budget en schaal van de collectie) zoals die in de buurlanden (afgezien van de komst van Centre Pompidou in Brussel) kan hierbij een troef zijn. Samenwerkingen tussen organisaties en (buitenlandse) kunstenaars op langere termijn kunnen evenzeer een voordeel opleveren voor de internationale relaties van beide. Kunstenpunt kan met haar internationale activiteiten (zoals bezoekers-programma's en oriëntatiereizen) optreden als partner bij de uitbouw van die relaties en zelfs de brug slaan naar de internationale netwerken in andere culturele sectoren en beleidsdomeinen (zoals buitenlands beleid, economie of toerisme, zie ook verder in het derde hoofdstuk).

Podiumkunsten

'The Flemish miracle', zo wordt er in het buitenland wel eens gesproken over de Vlaamse podiumkunsten. De term slaat zeker niet alleen op de internationaal gerenommeerde grote namen van de zogenaamde 'Vlaamse Golf' uit de jaren 1980 (onder andere Alain Platel, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Guy Cassiers en Jan Fabre). Ook de daaropvolgende generaties bieden telkens weer een scala bijzondere kunstenaars met elk hun reputatie, zoals tg Stan of LOD, Peeping Tom of Sidi Larbi Cherkaoui, Mette Edvardsen of Stef Lernous, Miet Warlop of Jan Martens, Radouan Mriziga of de makers van FC Bergman en vele anderen. Dat Vlaamse mirakel verwijst bovendien niet enkel naar de hoge dichtheid van artistieke kwaliteit, met zoveel interessante makers op zo een kleine oppervlakte. Het slaat ook op de specifieke architectuur van het landschap waarin ze opereren en die de vruchtbare voedingsbodem vormt voor hun werk.

Vlaanderen wordt benijd om zijn grote diversiteit aan soorten huizen en instellingen en hoe die samen één netwerk vormen, waarin voortdurend uitgewisseld wordt. Hoe stadstheaters jonge beeldenstormers onder de vleugels nemen, een internationaal dansgezelschap een scenograaf met een eigen decoratelier *artist in residence* maakt, en een Kunstinstelling een avond carte blanche geeft aan een bende theatermakers om haar gebouw te bezetten en publiek in te nemen. Hoe de coördinatoren van kunstenwerkplaatsen interessante artiesten niet voor zich houden, maar aan elkaar tippen en hen de meest geschikte omkadering proberen te bieden. Hoe programmatoren van diverse cultuur- en kunstencentra samenzitten om een tournee mogelijk te maken van een buitenlandse maker die anders onmogelijk ons land kan aandoen. Hoe stadstheaters en productiehuizen die werken voor een jong publiek erin slagen om de meest spannende artiesten uit het avondcircuit aan te trekken, om te werken voor en met jongeren. Hoe organisaties samenhuizen, niet alleen om kosten te besparen, maar ook om onverwachte kruisbestuivingen meer kansen te geven. Hoe dat kleine Vlaanderen met de cultuurcentra een netwerk heeft van tientallen podia die artistiek werk tot bij publiek ver buiten de centrumsteden brengen, wat gezorgd heeft voor een ruim, enthousiast en geïnformeerd publiek (want niet enkel de

kwaliteit van de Vlaamse kunsten wordt geroemd, ook de kwaliteit van het Vlaamse publiek.)

Concurrentie speelt natuurlijk, en er zijn grote verschillen in middelen, kansen en macht. Maar dit geïntegreerde en gelaagde ecosysteem zorgt voor een sterke stimulans tot initiatief, uitwisseling, betrokkenheid en verantwoordelijkheid bij elk van de spelers.

Bottom-up dynamiek en de rol van het Vlaamse kunstenbeleid

—

In Vlaanderen is er geen 'institutioneel veld' versus een 'onafhankelijke scène', zoals dat in Frankrijk of Duitsland wel bestaat. Een van de redenen daarvoor is dat Vlaanderen geen grote podiumkunstentraditie en geen eigen repertoire kent, zoals die in de genoemde landen wel bestaan. De artistieke vernieuwing en bricolage die hier mogelijk was, werd niet bezwaard door het gewicht van de geschiedenis, terwijl makers toch rijkelijk uit diverse omliggende theater-, dans- en muziektheatertradities konden putten.

Toch kenden we ook hier lange tijd klassieke repertoire- of kamergezelschappen, maar zij zijn erin geslaagd mee te vervellen met de nieuwe artistieke ontwikkelingen die vanaf de jaren 1980 de toon begonnen te zetten. Dat is onder meer te danken aan het Vlaamse cultuurbeleid, dat het initiatief overliet aan het veld, maar de nieuwe ontwikkelingen — na enige tijd — oppikte en vertaalde in regelgeving en subsidielijnen. Met het Podiumkunstendecreet van 1993 (de opvolger van het Theaterdecreet dat al sinds 1976 operationeel was) werd het strakke kader gedynamiseerd dat de bestaande instellingen (o.a. KNS, KVS en NTG) normeerde. Tegelijkertijd voorzag het decreet ook een volwaardig subsidiekader met structurele subsidies voor de toen nieuwe disciplines en werkvormen zoals dans, muziektheater en kunstencentra. Een gelijkaardige beweging, waarbij de dynamiek van onderuit werd gevolgd, kenmerkte het Kunstendecreet van 2006 dat onder andere de kunstenwerkplaatsen een officiële plek gaf en trachtte een beter kader te scheppen voor multidisciplinaire kunstpraktijken.

Organisaties krijgen in Vlaanderen veel vertrouwen om hun werking te ontplooien naar eigen goeddunken. Misschien is deze paradox wel de kern van het Vlaams mirakel: het gebrek aan strakke normering en output-normen van bovenuit leidt net tot proliferatie: tot initiatief, generositeit en veel en diverse output. Het onderzoek van economen Bart van Looy en Ward Van de Velde (2013) naar de kritische succesfactoren voor twintig cases in theater, dans en muziek bevestigt dit. Structurele subsidies en de bijhorende uitbouw van een professionele omkadering zijn essentieel gebleken voor de continuïteit van artistieke initiatieven. Volgens de onderzoekers was ook de *artist-driven* aanpak van het Vlaamse kunstenbeleid cruciaal. Door eigen initiatief hoog te waarderen, kan Vlaanderen zijn kunsten meer en beter zien presteren dan in landen waar vooral op de output gestuurd wordt.

Niet alleen artistiek, maar ook economisch blijken de Vlaamse podiumspelers performant. De analyses van de opbrengsten en kosten van organisaties met meerjarige subsidies (Leenknegt 2018a) leren dat de eigen inkomsten van internationaal opererende organisaties doorgaans veel hoger liggen dan de decretaal vereiste normen. Het internationaal gewaardeerde 'Vlaamse model' bouwt op een veranderde rol van subsidies. Overheidssteun evolueerde voor de gezelschappen tot een hefboom: de basisfinanciering van een werkingssubsidie stelt een organisatie in staat om de nodige continuïteit te ontwikkelen en zelf op zoek te gaan naar diverse soorten eigen middelen en partners in binnen- en buitenland.

Paradigmawissels in het samenspel van kunstenaars en organisaties

De afgelopen veertig jaar is er stevig geïnvesteerd in de uitbouw, de veelzijdigheid en de professionaliteit van de podiumkunsten. Dit beeld van gestage consolidering verhult echter enkele paradigmawissels die doorheen die jaren hebben plaatsgevonden in de manier waarop podiumkunstenaars zichzelf organiseren en in de voortdurende zoektocht van organisaties om te kunnen beantwoorden aan de nieuwe noden van kunstenaars.

Tijdens de jaren 1980 en 1990 stond een generatie kunstenaars op die in een eerste fase experimenteerden met nieuwe vormen van collectieve organisatie, maar die al gauw individuele gezelschappen uitbouwden voor de ontwikkeling van hun eigen werk. Op dat moment werd, aldus Marianne Van Kerkhoven — de invloedrijke dramaturge die het werk van deze generatie ook kritisch begeleid heeft — een situatie bereikt 'waarin men aan professionaliteit niet enkel een sociale, maar eindelijk ook een artistieke invulling kon geven' (Van Kerkhoven 2007, 158). De structuur of context waarin men werkt, bepaalt altijd ook het artistieke proces en resultaat. Wie ten volle artistieke autonomie wil claimen, moet dus in staat zijn om niet alleen zijn of haar artistiek werk vrij te kunnen maken, maar ook om de organisatie ervan zelf te kunnen definiëren. De artiesten in kwestie vonden daarvoor ook partners in bevlogen organisatoren, die de huizen oprichtten die we vandaag nog kunstencentra noemen en waarvan er intussen enkele Kunstinstelling geworden zijn.

In de jaren 1990 zagen we de verschijning van het fenomeen van de theatercollectieven. Zij zochten, ook als antwoord op de toen bestaande malaise binnen de stadstheaters, naar een nieuwe manier om met klassiek repertoire en met theatertekst om te gaan. Kenmerkend aan het theatercollectief zijn de afwezigheid van een regisseur en het belang van het artistieke gesprek rond de tafel: daar wordt alles gezamenlijk beslist. Ze stellen de autonomie van de speler centraal en willen het repertoire, van Shakespeare tot en met hedendaagse auteurs, op een relatief eenvoudige wijze, zonder grote decors, levend houden (Meuleman 2018).

Tijdens de late jaren 1990 en vroege jaren 2000 werd duidelijk dat het ideaal 'elke podiumkunstenaar of kunstenaarscollectief een eigen structuur' niet overeind kon blijven. Niet alleen was de kunstenaarspopulatie zodanig gegroeid dat dit praktisch (lees: financieel) onmogelijk werd. Ook de artistieke praktijken, noden en ambities van die steeds ruimere en meer diverse groep van kunstenaars waren uiteenlopend. De tendens die zich sindsdien verder doorzet, hebben Vlaams Theater Instituut (VTi) en Kunstenpunt geduid als de 'individualisering' van de podiumkunsten (zie onder andere Janssens en Moreels 2007). Deze omwenteling die zich aftekent in de bij uitstek collectief opererende sector van de podiumkunsten, heeft iets van een copernicaanse omwenteling: sinds enkele decennia heeft de klassieke gezelschapsstructuur, met vaste ensembles als basismodel, plaatsgemaakt voor projectmatig werk. Meer en meer producties worden gerealiseerd zonder dat de betrokken kunstenaars voor langere termijn aan de producerende structuren verbonden zijn. In deze periode ontstonden nieuwe organisatievormen, zoals werkplaatsen en alternatieve managementbureaus, om voor diverse individueel opererende kunstenaars ondersteuning aan te bieden. Tegelijkertijd zijn ook de gevestigde huizen die zich vroeger rond één regisseur of choreograaf hadden gevormd of georganiseerd (de stadstheaters, theater-, dans- of muziektheatergezelschappen) zich gaan herdenken en gaan zoeken naar manieren om hun infrastructuur, expertise, financiering en netwerk te delen met meerdere kunstenaars en collectieven, van verschillende generaties. Individualisering betekent niet dat er niet meer wordt samengewerkt in de podiumkunsten. Integendeel. De collectieve uitdaging in deze sector bestaat erin om geschikte manieren te vinden om de diverse partners rondom artiesten en projecten telkens weer op een zinvolle en haalbare manier samen te brengen.

Sinds het begin van de jaren 2000 is de podiumsector voor het gros van de artiesten zo gaan functioneren als een modulair systeem, dat probeert in te spelen op de eigen noden van individuele kunstenaars en projecten. Alle organisaties en initiatieven vormen samen een bouwdoos van ondersteuningsmogelijkheden (onderzoek, financiering, dramaturgie, techniek, management, productie, verkoop, administratie, werkgeverschap etc.), waarbij per artiest en per project-in-wording gezocht wordt naar de juiste constellatie of combinatie. Maatwerk is hier het codewoord. Eerder dan te evolueren richting grote, omvattende productiehuizen waarin de diverse functies onder één dak ondergebracht worden, is de dominante ontwikkeling van de afgelopen twintig jaar er een geweest richting functionele specialisatie in doorgaans kleine structuren, die dingen mogelijk maken via samenwerkingen in een heel dens netwerk (Hesters 2019).

De verschuivingen van de afgelopen jaren boden de nodige organisatorische context voor een praktijk binnen de podiumkunsten die ook artistiek gezien opmerkelijk diverser is geworden. Zoals beeldend kunstenaars niet kunnen gelijkgesteld worden aan schilders of beeldhouwers die werk tentoonstellen in musea en verkopen in galeries, kunnen podiumkunstenaars niet eenvoudig meer gereduceerd worden tot regisseurs/choreografen of acteurs/dansers die *black box* voorstellingen maken van 1u15 om mee te toeren in cultuurcentra en theaters. 'Podiumkunstenaars maken meer dan voorstellingen, ze creëren ook levende bibliotheken, stadiums in de publieke ruimte, affichecampagnes over de vluchtelingenpolitiek, een museum over Europa, gespreksmarathons, guerrilla acties, sociale documentaires, buurtprojecten, een maquette die in een rugzak past' (De Somviele en Douibi 2016, 34).

Tot slot nog deze opmerking. Het zou fout zijn te denken dat met de geschetste paradigmawissels het ene model telkens volledig ingeruild is voor het andere model. Wat wel gebeurt, is dat doorheen de tijd meer en meer verschillende werkmodellen *naast elkaar* beginnen te bestaan. Het is precies het naast elkaar bestaan van al die diverse werkmodellen en artistieke praktijken, samen met het groeiend aantal kunstenaars, dat de kern vormt van de complexiteit waar podiumkunstenorganisaties en het beleid vandaag mee geconfronteerd worden in hun zoektocht naar gepaste ondersteuningsmogelijkheden voor kunstenaars.

Spelers in de podiumkunsten

—

Wie zijn nu vandaag die spelers op het speelveld van de Vlaamse podiumkunstensector? Na de schets van de globale tendensen, benoemen we hier zeer concreet wie vandaag instaat voor de diverse functies die in de sector vervuld worden. Alle relevante spelers bij naam noemen is onmogelijk en ook niet nodig. Wel moet het benoemen van voorbeelden de realiteit van het podiumveld van vandaag tastbaar maken. Als kapstokken gebruiken we de functies of schakels in de waardeketen van de podiumkunsten. Hoewel de afbakening nooit absoluut gemaakt kan worden, focussen we hier op het artistieke veld en niet op het commerciële of op entertainment gerichte segment.

PRODUCTIE

De producerende organisaties in de podiumkunsten zijn in de eerste plaats de gezelschappen en collectieven in theater, muziektheater en dans, al dan niet structureel of projectmatig ondersteund door de overheid. Het gaat om een lange en diverse lijst waaronder Abattoir Fermé, Action Zoo Humain, Berlin, BOG., Comp.Marius, Damaged Goods, De Kolonie, ECCE, fieldworks, Hof van Eede, Kloppend Hert, Lucinda Ra, Olympique Dramatique, tg Stan, Tibaldus, Transparant of Voetvolk. Gezelschappen die voor (en soms met) kinderen en jongeren werk maken zijn onder andere 4Hoog, Fabuleus, Kabinet K, Studio Orka, Theater De Spiegel en Tuning People.

Sommige producenten beschikken over een eigen infrastructuur waar ze niet alleen kunnen produceren, maar ook presenteren. In de de eerste plaats gaat het hier over de stadstheaters KVS (Brussel), Toneelhuis (Antwerpen) en NTGent en de jeugdtheaters van de drie grote Vlaamse steden: BRONKS, HETPALEIS en de Kopergietery. Maar ook ARSENAAL/LAZARUS en De Maan in Mechelen, theater Antigone in Kortrijk, Malpertuis in Tielt of Zuidpool in Antwerpen hebben een eigen zaal en een presentatie-functie. Het nieuwstedelijk en Fabuleus gebruiken OPEK (Leuven) als speelplatform in eigen beheer in eigen stad (waarbij 30CC de ticketing en een deel van de communicatie verzorgt). Ze zijn elk op hun eigen manier geëvolueerd naar open huizen, die losse of vaste relaties aangaan met een waaier aan makers van verschillende generaties, om hun werk te (helpen) produceren en presenteren. Ook andere gezelschappen die eigen werkruimte hebben (maar geen reguliere presentatiewerking) delen die plek met andere makers. Voorbeelden daarvan zijn LOD en les ballets C de la B in Gent, Rosas en Ultima Vez in Brussel of Troubleyn en WALPURGIS in Antwerpen.

De al genoemde spelers zijn allemaal organisaties die door artiesten gerund worden of waar kunstenaars als makers centraal staan. Daarnaast wordt er ook veel podiumwerk gecreëerd door kunstenaars — als individu of in groep — die niet vast verbonden zijn aan een producerende organisatie of die geen eigen vzw (of andere organisatievorm) oprichten om hun werk te organiseren.

Makers die projectmatig werken, kunnen zich voor hun management en productie laten ondersteunen door de alternatieve managementbureaus. Vandaag zijn er Art Happens, arp:, Caravan Production, Hiros, Klein Verzet of Kosmonaut Production, die elk een vijf- tot tiental makers in hun projecten en trajecten begeleiden. Naast deze managementbureaus zijn er ook kantoren die zich meer gericht op spreiding of verkoop toeleggen, zoals Frans Brood Productions, Thassos of Vincent Company.

De afgelopen jaren zien we hoe individueel opererende kunstenaars zich ook weer verenigen onder een eigen structuur om kennis, expertise, contacten en andere bronnen met elkaar te delen. De kunstenaars zoeken zo een antwoord op de vraag hoe ze in het versnipperde veld een duurzame carrière kunnen uitbouwen en hoe ze als individu minder afhankelijk hoeven te zijn van intermediaire structuren. Wat ze duidelijk doet verschillen van artistieke collectieven is dat de partners hun eigen weg blijven gaan op artistiek vlak. Ze hebben een W.A.T.-relatie: *working apart together*. Enkele voorbeelden van deze 'zelforganisaties' zijn SPIN, Manyone en ROBIN. Nu zullen er altijd initiatieven van kunstenaars zijn die bovenstaande categorisatie doorkruisen. Een mooi voorbeeld daarvan is K.A.K. — deels een collectief, deels een zelforganisatie in bovenstaande terminologie. Zelf spreken ze van een verbond of platform.

De Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap vervullen formeel de vijf functies die in het Kunstendecreet genoemd worden, maar niet in elk van de instellingen krijgt elke functie hetzelfde gewicht. Een van de Kunstinstellingen in de podiumkunsten, die in de eerste plaats produceert, is Kunsthuis Opera Ballet Vlaanderen. Het is het enige productiehuis voor zowel ballet als voor opera naast De Munt in Brussel, een federale instelling. De eigen locaties in Antwerpen en Gent dienen ook als eerste platform voor de presentatie van hun werk.

Om de Vlaamse podiumproducties mogelijk te maken, wordt er bijzonder veel samengewerkt. In het begin van de jaren 1990 werd meer dan 80% van de producties gerealiseerd door telkens één organisatie. Vandaag is meer dan 70% van de producties een coproductie tussen verschillende partners — zo leert de podiumkunstendatabank van Kunstenpunt (Janssens, Joye, en Magnus 2014, 107–8; Leenknegt 2018h, 58–64). In seizoen 2012-2013 werd ongeveer een op drie producties gerealiseerd in een samenwerking van vier of meerdere organisaties, met uitschieters tot wel twintig verschillende organisaties. Die coproducenten zijn andere gezelschappen of Vlaamse festivals, kunsten- of cultuurcentra (zie onder), maar die enorme groei in partnerships wordt grotendeels ook gerealiseerd in een verbredend internationaal netwerk. In 2000-2001 werkten Vlaamse makers en gezelschappen met 130 buitenlandse organisaties samen. In 2015-2016 waren dat er al 527 (Leenknegt 2018h, 60–61). Elk van die partners draagt met andere woorden als (co)producent bij aan de Vlaamse podiumkunsten.

PRESENTATIE

Presentatie van professioneel podiumwerk vindt plaats in *artistieke huizen*: de al genoemde producenten met een eigen zaal en presentatiefunctie, in kunstencentra, Kunstinstellingen, cultuurcentra en op festivals.

De kunstencentra zijn de organisaties die van bij hun oprichting bekend staan als 'producerende-presenterende' plekken met een multidisciplinair profiel, zij het met een uitgesproken podiumpoot: Beursschouwburg en Kaaitheater in Brussel, STUK in Leuven, BUDA in Kortrijk, Nona in Mechelen, Monty in Antwerpen, KAAP in Oostende en Brugge en Campo in Gent. Hoewel ze in gelijkaardige periodes ontstaan en ontwikkeld zijn, hebben ze vandaag elk een eigen positie in het veld en leggen ze eigen accenten, onder andere ingegeven door de rol die ze in het weefsel van hun stad spelen. Villanella in Antwerpen is het enige kunstencentrum specifiek gericht op jongeren. Organisaties als Moussem en 0090 functioneren als grensverleggende platformen met internationaal en intercultureel perspectief. Het Bos in Antwerpen is dan weer een broeinest dat aan heel wat van de genoemde categorieën ontsnapt. Met deSingel en Vooruit zijn twee van de voormalige kunstencentra geëvolueerd naar Kunstinstelling. Kunstinstelling Concertgebouw Brugge is een huis voor muziek en daarnaast een belangrijk speelplatform voor dans.

Festivals bundelen voorstellingen, vaak met een specifieke focus, op een korte tijd. Naast de vele festivals die onder andere vanuit de kunstencentra georganiseerd worden, is Vlaanderen enkele podiumfestivalorganisaties rijk, zoals Kunstenfestivaldesarts (in Brussel), NEXT Festival (in Kortrijk en de Euregio), het Theaterfestival Vlaanderen (dat reist tussen Antwerpen, Gent en Brussel), Theater Aan Zee in Oostende of de Zomer Van Antwerpen. Krokusfestival (Hasselt) richt zich op kinderen. We stippen aan dat Kunstenfestivaldesarts ook een belangrijke rol speelt als (co)producent voor een groot deel van de projecten die tijdens het festival op de affiche staan.

Als *cultuurspelers op lokaal vlak* spelen ook de tientallen cultuur- en gemeenschapscentra een primordiale rol in de spreiding en presentatie van podiumvoorstellingen doorheen het Vlaamse land (Janssens 2018a). Hun missie gaat breder dan alleen het tonen van kunst en omvat ook gemeenschapsopbouw. Daardoor kent hun programmatie vaak een brede mix met laagdrempelige comedyvoorstellingen en concerten, terwijl de ruimte voor hedendaags theater of dans varieert. De verschillen tussen de profielen en mogelijkheden van de centra zijn evenwel groot. Een eerder recente evolutie is dat enkele van deze centra, bijvoorbeeld C-Mine in Genk of De Grote Post in Oostende, ook een betekenisvolle rol beginnen te spelen in de ondersteuning van de ontwikkeling en productie van makers, en dus in die zin het profiel van de kunstencentra benaderen. In Antwerpen speelt stadsschouwburg

Arenberg een eigen rol in het stedelijke weefsel. De schouwburg is niet alleen een podium voor theater, maar treedt ook regelmatig op als actieve *host* voor interculturele initiatieven.

ONTWIKKELING

Onderzoeks-, experimenteer- en ontwikkelingswerk in de podiumkunsten zijn in de eerste plaats het werk van kunstenaars. Ze worden daarin bijgestaan of omkaderd door individuele kunstwerkers (zoals dramaturgen of producenten) en organisaties gericht op ontwikkeling. Waar kunstenwerkplaatsen De Pianofabriek in Brussel en wpZimmer in Antwerpen beschikken over eigen infrastructuur waar kunstenaars kunnen werken, opereren workspacebrussels en detheatermaker in Antwerpen als werkplaatsen die gebruik kunnen maken van de infrastructuur van andere huizen (bijvoorbeeld Kaaitheater, Rosas en Ultima Vez in Brussel en Troubleyn, deSingel, Het Bos en Monty in Antwerpen), zodat die optimaal ingezet kunnen worden voor diverse artiesten. BUDA in Kortrijk is naast een presentatieplek ook een werkplaats voor tientallen artiesten op jaarbasis. Daarnaast zetten de kunstencentra hun studio- en andere werkruimtes in om de productie en onderzoekstijd van kunstenaars te steunen. De al genoemde managementbureaus spelen niet alleen hun rol als producent van artistieke projecten, maar begeleiden ook de ontwikkeling van 'hun' kunstenaars: samen met de kunstenaar *craften* ze diens versnipperde activiteiten mee tot een traject, waarin er ruimte is voor dynamiek en vertraging, productie en onderzoek (zie onder andere Baert 2019).

Sommige kunstenaars vinden voor een periode van onderzoek de weg naar kunsthogescholen, waar degelijke budgetten voorzien zijn voor verdiepende, academische onderzoeksprojecten of het doctoraat in de kunsten.

PARTICIPATIE

Verschillende spelers zetten in op participatie en doen dat op meer diverse manieren dan de geïntegreerde term doet vermoeden. Organisaties die zich toeleggen op participatie in of via podiumkunsten zijn o.a. de sociaalartistieke spelers zoals Cie Tartaren, HETGEVOLG, kunstZ, Platform-K, Madam Fortuna, Tutti Fratelli, de Unie der Zorgelozen of Victoria Deluxe. Onder de vleugels van deze huizen ontwikkelen kunstenaars samen met niet-professionelen — die vaak een specifieke en/of kwetsbare achtergrond hebben — artistiek werk (in die zin hadden ze ook onder de sectie over "productie" voorgesteld kunnen worden). De Veerman is een voorbeeld van een kunsteducatieve organisatie die projecten en methodieken ontwikkelt om mensen te laten experimenteren, spelen en leren over en door kunst.

Naast deze gespecialiseerde organisaties nemen een aantal gezelschappen, theaterhuizen en kunstencentra initiatieven gericht op participatie. Zo bieden dans-gezelschappen Rosas en Ultima Vez workshops en lessen aan voor niet-professionelen, of ontwikkelde Rosas het aanbod voor scholen onder de noemer *Rondom Dans*. Ook Bronks, HETPALEIS en Kopergietery hebben een uitgewerkte educatieve werking als deel van hun aanbod. BUDA heeft een participatieve cinemawerking en experimenteert met cocuratie door leden van het publiek in haar festivalwerking. Gezelschap Kloppend Hert investeert in jongeren met professionele ambities (zie onder). In het stadsproject *De Grond der Dingen* zet ARSENAAL/LAZARUS, samen met Museum Hof van Busleyden Mechelaars aan om ideeën te ontwikkelen voor hun stad.

REFLECTIE

De tijdschriften zijn in het kunstenveld nog altijd de meest centrale spelers gericht op reflectie over artistiek werk, over noemenswaardige evoluties in de sector en over kunst in de samenleving. Voor de podiumkunsten zijn daarin vooral *Etcetera* en *rekto:verso* van belang. Ze produceren hun papieren exemplaren, maar werken ook aan een eigen profiel voor hun online platform en live interacties. Specifiek voor dans blijft *Sarma*, het online lab voor discursieve praktijken en 'expanded publication' uniek. Kunstenpunt, het steunpunt voor de kunsten, zet onderzoeks- en ontwikkelingstrajecten op en organiseert platformen voor uitwisseling en reflectie, die de spelers in het veld uitnodigen bij hun eigen en collectief functioneren stil te staan.

Net als bij participatie geldt dat naast de gespecialiseerde spelers ook een aantal andere organisaties een rol opnemen die onder de noemer van reflectie valt. Het Theaterfestival, bijvoorbeeld, biedt jaarlijks naast voorstellingen ook een programma met reflectiemomenten (vaak georganiseerd in samenwerking met de tijdschriften en het steunpunt), Moussem zette een werking op rond repertoire uit de Arabische wereld, Kaaitheater organiseert heel wat lezingen rond ecologie, maar ook rond andere maatschappelijke kwesties gekoppeld aan haar jaarthema.

DOCUMENTATIE EN ARCHIVERING

De zorg voor het eigen archief is voor de organisaties met werkingssubsidies sinds 2004 ingeschreven als aandachtspunt in het Kunstendecreet. Ze kunnen daarvoor ondersteuning vinden bij CEMPER, het expertisecentrum voor muziek en podiumkunsten, dat gesubsidieerd wordt vanuit het Cultureelerfgoeddecreet. VIAA staat anno 2019 in voor de digitalisering van de audiovisuele archieven van structurele gezelschappen in de podiumkunsten (als die op het aanbod intekenen). Eind 2019 volgt in het licht van de fusie met PACKED en Lukas een update van het beleidsplan

van VIAA. De archivering van het audiovisuele materiaal van al de spelers met een projectmatige werking kent alsnog geen ondersteuning.

Kunstenpunt houdt in haar databank dagelijks bij welke voorstellingen geproduceerd worden in Vlaanderen en heeft een collectie met boeken, rapporten en tijdschriften over de kunsten, sectorspecifieke en maatschappelijke kwesties. De vluchtigheid van de live kunstvorm maakt dat documentatie *rondom* de voorstelling de enige toegang vormt tot werk dat in het verleden is gemaakt. Het is daarom niet enkel de bron voor onderzoekers en geschiedkundigen, maar ook voor kunstenaars zelf, voor critici en cultuurwerkers die zich willen informeren over hun eigen praktijk. Het VTi, de voorloper van Kunstenpunt, had een ruime documentatiewerking, waar naast krantenknipsels ook captaties van producties, reflecterende teksten over voorstellingen of artiesten en alle nieuwe Vlaamse theaterteksten centraal gebundeld en ontsloten werden. Die werking is na de fusie tot Kunstenpunt in 2015 evenwel gekortwiekt (het oude materiaal kan wel nog geraadpleegd worden). De noodzakelijke documentatiefunctie wordt daarmee vandaag in het veld niet meer opgenomen. Kunstenpunt en CEMPER werken wel samen aan een instrument om hun gidsrol nog te spelen, door mensen toe te leiden naar het bestaande archief- en documentatiemateriaal dat verspreid ligt over Vlaanderen.

KUNSTOPLEIDINGEN

Vlaanderen is enkele professionele podiumkunsten-opleidingen rijk. Voor theater bieden KASK in Gent, het Conservatorium in Antwerpen, RITCS in Brussel en LUCA - Campus Lemmens in Leuven richtingen aan. Voor dans zijn er basisopleidingen in het Conservatorium in Antwerpen en P.A.R.T.S. in Brussel, en voor musical in het Conservatorium van Brussel. Jaarlijks worden er in Vlaanderen ongeveer negentig bachelor- en masterdiploma's uitgereikt in de podiumdisciplines (Vlaams Parlement 2017). Bij de hogere instituten voor schone kunsten kunnen we nog de International Opera Academy in Gent en a.pass (advanced performance and scenography studies) in Brussel aanvullen, naast het al genoemde P.A.R.T.S..

In het werkveld zelf zijn, in allianties met de hogescholen, afgelopen jaren enkele initiatieven ontwikkeld die inzetten op de vorming van een nieuwe, diverse generatie podiumkunstenaars, via workshops, masterclasses en presentatiemomenten. *Jong Gewei*, de *junior league* van Kloppend Hert, in samenwerking met De Vieze Gasten, Larf!, Vooruit en KASK Drama is daarvan een voorbeeld. TransfoCollect is een Brussels initiatief van RITCS en Gemeenschapscentrum De Kriekelaar. De Nieuwe Spelers opereren in Antwerpen, als vooropleiding voor podiumkunsten gesteund door het Conservatorium, HETPALEIS, deSingel, Toneelhuis, Arenbergschouwburg en Sociaal Fonds Podiumkunsten. Deze initiatieven zijn een aanvulling op het bestaande aanbod voor jongeren van de opleidingen woord en dans in het kunstsecundair en het deeltijds kunstonderwijs.

VOORBIJ DE FORMELE SECTOR

De voorgaande beschrijving van het podiumkunstenveld is uitgebreid en rijk, maar tegelijk ook beperkt. Het is immers een *tour d'horizon* van het formele en professionele kunstenveld. Daarnaast en daartussen bestaat nog een heel speelveld van informele spelers, semi-professionelen of amateurs en van praktijken of makers die de grenzen tussen alle geijkte categorieën (van disciplines of sectoren) overstijgen. Ze kennen een kwaliteit en dynamiek op zichzelf, maar vormen ook een voedingsbodem voor wat zich in het professionele en formele veld ontwikkelt. Met het project *Nieuwstedelijke Grond* heeft Kunstenpunt afgelopen jaren een deel van deze ongrijpbare realiteiten binnen Brussel, Antwerpen en Gent toch proberen te vatten (Kunstenpunt 2018a; Keulemans 2018).

Uitdagingen

In het tweede luik van deze sectorschets podiumkunsten staan de voornaamste kwesties of uitdagingen centraal waarmee de spelers in het veld te kampen hebben. Dankzij de dagelijkse contacten van het steunpunt in de sector, eerder onderzoekswerk en de sectorontmoetingen in de aanloop naar de Landschapstekening Kunsten, konden we ze identificeren en duiden. De kwesties die hier benoemd worden, of de manier waarop ze zich vertalen, zijn eigen aan het podiumkunstenveld. Er zijn nog andere urgente uitdagingen waar de podiumkunsten voor staan, maar omdat ze in volgende hoofdstukken met hun transversale insteek uitgebreid aan bod komen, werken we ze hier niet uit. Het gaat dan onder meer over de druk op de ruimte voor ontwikkeling voor kunstenaars, organisaties en het veld als geheel, over de nood aan verder interculturaliseren en/of dekoloniseren en over duurzaamheid.

DE POSITIE VAN DE PODIUMKUNSTENAAR

Een van de kwesties die de afgelopen jaren prominent op de agenda van de podiumkunstensector is gezet, is de kwetsbare positie van kunstenaars. Daarbij denken we in de eerste plaats aan hun sociaal-economische positie. Maar het gaat ook over de ruimte die ze hebben om hun eigen artistiek parcours en positie vorm te geven, over hun *agency*. Die blijkt afgelopen jaren meer en meer onder druk te staan.

In de Vlaamse podiumkunsten heeft de klassieke gezelschapsstructuur als basismodel van (samen)werken de laatste decennia plaatsgemaakt voor projectmatig werk. Het gros van de podiumkunstenaars wordt geëngageerd op basis van contracten van bepaalde (en vaak korte) duur bij diverse organisaties en werkt samen in telkens andere constellaties. Dit geldt zowel voor de 'makers' als voor de 'uitvoerders'. Wie projectmatig werkt, kent onvermijdelijk periodes van inactiviteit. Wanneer die niet of onvoldoende gecompenseerd worden door de vergoedingen voor de periodes waarin wel bezoldigd gewerkt wordt, blijft ook het globale inkomen op een laag niveau hangen. Dat wordt tastbaar in de data van enkele onderzoeken die afgelopen jaren gevoerd zijn. Podiumkunstenaars hebben een mediaan nettojaarinkomen van 17.142 euro (i.e. het totaal van inkomens van al hun professionele activiteiten en vervangingsinkomens). Een kwart van de podiumkunstenaars stelt het met 11.360 euro of minder (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016; zie ook Hesters e.a. 2018, 431–34). Een studie naar de situatie van acteurs (Siongers en Van Steen 2014) wijst uit dat de totale netto-inkomens van de acteurs wat hoger liggen, met een mediaan nettojaarinkomen van 19.000 euro. Uit die acteursstudie bleek ook dat de 'flexwerkers' inderdaad systematisch lagere inkomens hebben dan hun tegenhangers met een vaste(re) aanstelling.

Wat opvalt in de kunstenaarsstudie *Loont Passie?* (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016) is dat het gemiddelde inkomen bij de podiumkunstenaars niet meer stijgt vanaf de leeftijdscategorie van 35-44 jaar. De gemiddelde netto-inkomsten van de leeftijdsgroep 55-64 jaar zijn met 18.400 euro maar half zo hoog als die van de muzikanten van dezelfde leeftijd. In alle kunstdisciplines geldt dat slechts een kleine groep van kunstenaars zijn of haar volledige inkomen enkel en alleen uit artistieke kernactiviteiten haalt. Voor de podiumkunstenaars en acteurs liggen die percentages het laagst, op 10 en 8%. Tegenover de 59% van de werktijd die podiumkunstenaars gemiddeld besteden aan hun artistiek werk, staat gemiddeld slechts 47% van de inkomsten. Podiumkunstenaars halen gemiddeld een vijfde van hun inkomen uit werkloosheidsuitkeringen, voor een groot stuk via de regelingen van het 'kunstenaarsstatuut'.

Podiumkunstenaars zijn voor het verwerven van creatie- en productiemiddelen sterk afhankelijk van subsidies — en indien niet van rechtstreekse subsidies, dan wel van coproducties van gesubsidieerde organisaties (zie ook Van de Velde, Hesters, en Van Looy 2013). Een deel van de podiumkunstenaars kan werken met werkingssubsidies voor het eigen gezelschap of collectief, de rest is afhankelijk van de projectsubsidies via het Kunstendecreet. Het gaat daarbij — als gevolg van de bovengeschetste evoluties — al een tijd niet meer enkel om 'instromers' of 'experimenteel werk'. Vandaag dienen naast jonge makers ook oudere of *mid-career* artiesten volop aanvragen in voor beurzen en projecten of voor tussenkomsten in hun reiskosten. Dit is niet noodzakelijk in de aanloop naar mogelijk ooit een structurele subsidie, maar vanuit de eigen logica van hun manier van functioneren. De hoeveelheid middelen in de projectenpot en de ondersteuning van projectmatig werkenden hebben de structurele verschuiving richting projectwerk echter niet gevolgd. In Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018 stelt Kunstenpunt doorheen de jaren veel schommelingen vast in het totale budget voor de projectmatige subsidies, met op tien jaar tijd een stijging van het gemiddelde budget per dossier, maar wel een daling van het aantal gehonoreerde dossiers op jaarbasis. De druk op de projectenpot en de competitie tussen kunstenaars is dan ook groter dan vroeger. In 2006 kreeg 52% van de aanvragen voor projectmatige ondersteuning een positief antwoord. In 2017 was dat nog een op drie.

Wat bovendien opvalt, is dat in de vorige rondes voor de structurele subsidies de uitstromers (i.e. organisaties die hun werkingssubsidies verloren) vaak *artist-run* structuren waren: in 2017 verloren 21 organisaties met een podiumwerking (geheel of gedeeltelijk) hun structurele subsidie, waaronder een tiental gezelschappen (ondanks een positief advies). Daartegenover stonden drie instromers (Kunstenpunt 2016). In de voorgaande ronde 2013-2016 stroomden naast een aantal gezelschappen ook enkele podiumwerkplaatsen uit (onder andere Les Bains::Connective en Nadine), net die werkplaatsen die

door kunstenaars geleid werden. De middelen waarmee kunstenaars meer autonoom kunnen werken, lijken dus kwetsbaar te zijn.

We schetsten hierboven hoe organisaties in de podiumkunsten samen zijn gaan functioneren als een soort van bouwdoos rondom de individueel opererende kunstenaars of projectgezelschappen. Het leidende principe van maatwerk dat daaraan gekoppeld is, wordt in de praktijk echter maar beperkt bereikt en werkt vooral als horizon of ambitie. Dit om begrijpelijke redenen. De lijst van mogelijke partners die je kan aanspreken voor projecten is om te beginnen niet eindeloos en wat elke organisatie apart kan bieden, heeft ook zijn beperkingen. Sommige organisaties bieden studioruimte, andere niet. Sommige hebben technische capaciteiten, andere niet. Sommige hebben een artistiek budget, andere niet. Alternatieve managementbureaus en werkplaatsen die zich volledig toeleggen op de ondersteuning van een aantal kunstenaars (en die dus het meest voor het maatwerkprincipe kunnen gaan), zijn doorgaans net de kleinere structuren die met een beperkt budget veel mogelijk proberen te maken. Maar wat twee à vier mensen op kantoor kunnen betekenen voor het werk van zeven artiesten is vanzelfsprekend niet hetzelfde als wat evenveel mensen voor één kunstenaar kunnen doen. Het hebben van een eigen structuur of gezelschap biedt voor een kunstenaar nog altijd de beste garantie op maatwerk (Hesters 2019).

Het systeem van de bouwdoos heeft ook onbedoelde bijeffecten. Een belangrijke paradox is dat er vandaag meer organisaties zijn dan vroeger die kunstenaars specifiek omkaderen en coproduceren, maar dat door de versnippering van de middelen en de veelheid van partnerships veel van de coördinatielast bij de kunstenaar zelf terecht komt. Tegelijkertijd is het ook geen sinecure om als kunstenaar in die veelheid aan *partnerships* de zeggenschap te houden over de omstandigheden waarin en de manier waarop je creëert. Met andere woorden: om de stukjes van de puzzel zo goed mogelijk in lijn te brengen met je artistieke ambities. Een podiumkunstenaar heeft immers geen eigen atelier waarin hij of zij zich kan terugtrekken om ongestoord te werken, maar moet zich altijd in een ruimere context van andere spelers begeven om te kunnen werken. Hun artistieke vrijheid staat daarmee – de redenering van Marianne Van Kerkhoven indachtig – onvermijdelijk onder druk. Het gaat in de discussie over de kwetsbare positie van de podiumkunstenaar vandaag dus niet enkel om de sociaal-economische realiteit of de machtsverhoudingen in het veld, maar ook om de artistieke consequenties van hoe het huidige systeem opereert (Hesters 2019).

FINANCIËLE DRUK EN HET VERLIES VAN DYNAMIEK

Op de sectorontmoetingen die Kunstenpunt organiseerde in de aanloop naar de Landschapstekening, maar ook in eerdere workshops over spreiding en internationaal werken (De Moor 2017) werd afgelopen jaren herhaaldelijk gesteld dat de organisaties door de jaren dan wel hetzelfde outputniveau van producties en speelbeurten blijven halen — en er dus ogenschijnlijk weinig verandert — maar dat diezelfde output steeds meer inspanningen vraagt. Dat heeft te maken met een aantal kwesties die we hier beknopt op een rij zetten: de stijging van het aantal eisen dat aan professionele spelers gesteld wordt, de subsidies die tegelijkertijd dalen, net als de koopkracht van de beschikbare middelen. Het leidt binnen de individuele organisaties tot een hoge werkdruk en op het collectieve niveau tot een systeem dat aan dynamiek verliest en weinig marges overhoudt voor ontwikkeling of reflectie.

In de periode na de financiële crisis van 2008 werd door verschillende overheden in binnen- en buitenland bespaard op de subsidies aan de kunsten. Vlaams minister van Cultuur Joke Schauvliege haalde in 2010 en 2011 de kaasschaaf over de subsidies en opvolger Sven Gatz voerde in het begin van zijn periode een besparing door van 7,5% op de werkings- en projectsubsidies en 2,5% op de Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap. Besparingen van buitenlandse overheden lieten zich voelen in de druk op de internationale middelen die via coproducties en uitkoopsommen de Vlaamse organisaties versterken en in de verhoogde competitie voor deze middelen op de internationale markt.

In zijn analyse van de subsidiebeslissingen voor de periode 2017-2021 berekende Joris Janssens (2016) het effect van de stijging van de levensduurte (via de Consumptieprijsindex) voor de periode van 2001 met die van 2015 op de Vlaamse subsidies. In deze periode bleek het leven een derde duurder te zijn geworden (+32%). De koopkracht van de gemiddelde podiumkunstenenveloppe daalde in dezelfde tijd met bijna de helft (-48%). Wat ook bleek, is dat de koopkrachtdaling ongelijk verdeeld is: de koopkracht van de kleinste enveloppe daalde in deze periode met liefst 63%. Die van de grootste met 12%. Deze cijfers wijzen op twee tegelijk spelende, onderliggende mechanismen. Enerzijds werden in de periode 2001-2015 de beschikbare middelen over steeds meer en steeds kleinere structuren verdeeld. Dat heeft deels te maken met de evolutie van het veld richting een modulair systeem, met meer organisaties die bewust relatief klein en flexibel willen blijven. Daartegenover staat echter dat veel structuren ook noodgedwongen klein blijven en we kunnen stellen dat ze ondergefinancierd zijn. Dat leiden we bijvoorbeeld af uit de decalage tussen de door beoordelingscommissies en administratie als billijk geadviseerde bedragen en de

effectief toegekende bedragen. Het tweede mechanisme waarvan deze cijfers getuigen, is dat van de koopkracht stricto sensu: wanneer lonen en goederen duurder worden en het beschikbare budget niet evenredig mee stijgt, dan daalt wat men met hetzelfde geld kan kopen systematisch. Economisch onderzoek leert dat er specifiek voor de podiumkunsten structureel gezien onvoldoende oplossingen liggen in verhoogde publieksinkomsten, sponsoring, mecenaat of merchandising, onder andere door de arbeidsintensiviteit van theater- en dansbedrijf en het livegebeuren (Van de Velde, Hesters, en Van Looy 2013). Dalende subsidies en koopkrachtdaling kunnen daarom niet zomaar via de markt gecompenseerd worden.

Eerder duidden we al het belang van coproduceren voor de Vlaamse podiumkunsten. Podiumproducties zijn zelden volledig rechtstreeks gesubsidieerd, maar worden gerealiseerd dankzij het bijeenbrengen van coproductiebudgetten van diverse (vaak internationale) partners. Dit fenomeen van het gedurig stijgend aantal coproducenten rondom de Vlaamse podiumproductie toont niet alleen de ondernemingszin en goesting tot samenwerking aan, maar moet ook gelezen worden als een signaal. Het betekent dat er steeds meer samenwerkende partners nodig zijn om hetzelfde te realiseren als vroeger, namelijk een podiumproductie op poten zetten. In tijden van crisis zijn de beschikbare budgetten door de coproducenten versnipperd om aan de blijvende vraag naar ondersteuning te voldoen. Kunstenpunt noemt dit fenomeen de 'inflatie van coproducties'. De consequentie is dat het initialiseren en managen van al deze partnerschappen veel extra inspanning vraagt (Hesters 2019, 70–75).

De werkdruk in de organisaties verhoogt ook door de telkens nieuwe verwachtingen die aan de professionele instellingen gesteld worden (zie ook verder). Bijkomende opdrachten komen doorgaans op dezelfde, vaak kleine ploeg medewerkers terecht. Terwijl de budgetten onder druk staan, luidt immers de opdracht: de overhead klein houden om de artistieke budgetten te vrijwaren en telkens 'meer te doen met minder'. Het is dan ook niet toevallig dat afgelopen jaren gesignaleerd werd dat de werkdruk en onzekerheid in de instellingen erg hoog wordt, wat zou leiden tot psychosociale klachten en burn-out. In 2017 organiseerde Sociaal Fonds voor Podiumkunsten een studie (De Meyer 2017) over de werkbeleving in de sectoren van de podiumkunsten en muziek. Daaruit bleek dat medewerkers erg geëngageerd zijn en plezier ervaren in hun job (telkens 91%), maar dat de herstelnood groot is: 47%. Meer dan 25% dreigt uit te vallen wegens ziekte binnen zes maanden indien geen ruimte gemaakt wordt voor herstel.

De druk op de projectsubsidies en de vaststelling dat dit instrument geen gelijke tred houdt met de verschoven aard van de productie in het podiumkunstenveld; het beeld van een stevige groep uitstromers uit de structurele subsidies, waartegenover slechts enkele instromers staan; de koopkrachtdaling van de werkingsbudgetten van de organisaties in het veld en de versnippering van de middelen: dit alles samen schetst een beeld van een systeem dat stilaan strop loopt, of waar de dynamiek dreigt te verkleinen, terwijl de precariteit vergroot. De ruimte voor de vertragende factoren, die niet op kunst als product gericht zijn, maar wel op ontwikkeling en reflectie, staan in zo'n context onder druk.

SPELEN EN SPREIDEN VAN PODIUMWERK IN VLAANDEREN

Binnen de podiumkunsten is 'de spreidingskwestie' niet nieuw, maar ze blijkt wel urgenter dan ooit. Het gaat dan over de vraag of wat wordt gemaakt ook effectief voldoende (in aantal) en voldoende breed (in geografische spreiding) kan spelen voor een divers publiek. Naar aanleiding van die toenemende urgentie publiceerden Kunstenpunt en het tijdschrift *rekto:verso* in 2016 samen *Kunst in de nevelstad*, een dossier met o.a. cijfermatige analyses die in het Cijferboek Kunsten (2018) een update kregen. 2011 blijkt in die analyses een kantelpunt. Het was het jaar waarin de programmering in de cultuurcentra stopte met groeien en voor de structureel gesubsidieerde gezelschappen betekende het de start van een sterke terugval voor hun speelkansen in deze centra (Janssens 2018b).

Op basis van gegevens van het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid (Janssens en Hesters 2018) analyseerde Kunstenpunt voor de periode 2010-2015 hoeveel de structureel gesubsidieerde organisaties voor theater, dans en muziektheater speelden en waar ze dat deden. Het totale aantal publieksvoorstellingen van de podiumstructuren daalde in de onderzochte periode, wat het gevoel van de moeilijker wordende spreiding bevestigt. Over de onderzochte zesjarige periode bekeken, werd een productie van een theaterproducent gemiddeld 29,9 keer opgevoerd. Bij de dansproducenten was dat 26,5 keer en bij de muziektheaterproducenten 30,1 keer. Bekijken we de cijfers jaar na jaar, dan zien we een dalende trend bij de theaterstructuren en niet bij de dans- en muziektheater-organisaties.

De cijfers (Janssens 2018a) bevestigen de sterke geografische spreiding in eigen land. Die is nog altijd groot, met tweederden van de gemeenten waar minstens één voorstelling te zien was van een structureel gesubsidieerde producent. Maar tegelijk tonen ze dat het aantal gemeenten waar het aanbod van opvoeringen van structureel gesubsidieerden stijgt (55), kleiner is dan het aantal gemeenten waar het aanbod daalt (81) (waaronder de meeste centrumsteden). De daling laat zich het meest uitgesproken voelen voor de theatergezelschappen. Het totale volume aan voorstellingen van theaterproducenten bij cultuur- en gemeenschapscentra nam tussen 2011 en 2014 af met een derde. Vooral de spreidings-gezelschappen, die niet beschikken over een eigen zaal

en niet internationaal gericht zijn, ondervinden daarvan de grootste impact.

Als het aantal voorstellingen van gesubsidieerde theatergezelschappen in de cultuurcentra daalt, is dat niet doordat die centra minder zijn gaan programmeren. In de periode 2006-2011 groeide zelfs het volume van de programmering in de cultuurcentra (al stijgt het theateraanbod minder snel dan het totaal). Vanaf 2011 is er een lichte daling (-4%) van het theateraanbod, maar die is niet in lijn met de veel scherpere daling die door de structureel gesubsidieerde gezelschappen ervaren is. Het doet vermoeden dat er sinds 2011 *binnen* de theaterprogrammering van de cultuurcentra een verschuiving heeft plaatsgevonden, van het gesubsidieerde naar het niet-gesubsidieerde segment (Janssens 2018b).

In de discussies die zich na deze analyses ontsponnen, werd door programmatoren van cultuurcentra gemeld dat het aanbod aan podiumvoorstellingen sterk stijgt. Uit de podiumkunstendatabank van Kunstenpunt blijkt dat die niet toe te schrijven is aan een stijging van nieuwe creaties in het professionele, grotendeels gesubsidieerde segment (vergelijk met Leenknegt 2018h, 47–50). Het aantal nieuwe creaties stijgt in dit segment al jarenlang niet meer. Wat wel toeneemt, is het aantal bestaande producties dat meerdere jaren op de affiche blijft, of hernemingen. Gezelschappen en productiehuizen ontwikkelden strategieën om producties gedurende verschillende seizoenen op het repertoire te houden. Dit heeft onder andere te maken met veranderende programmatielogica's. Door een economische bril kan het verbreden van de portfolio gelezen worden als een strategie om het risico te beperken, wanneer de druk op de presentatieplekken toeneemt.

De grote stijging van het aanbod waarvan sprake, speelt zich vooral af in het niet-gesubsidieerde segment (Janssens 2018b). Anderzijds valt op dat de scheiding tussen 'het commerciële' en 'het gesubsidieerde' niet meer even scherp te trekken valt als voorheen: bepaalde makers draaien in beide circuits mee of ontwikkelen diverse formats. De concurrentie stijgt dus. Verder onderzoek naar welke factoren precies een rol spelen in de keuze van programmatoren, als zij inderdaad kiezen voor voorstellingen van de gesubsidieerde gezelschappen, zou nuttig zijn. Een rondvraag van Wouter Hillaert (2017) voor een onderzoek in *rekto:verso* leverde alvast op dat minder financiële armslag bij de programmatoren tot scherpere onderhandelingen en veiliger programmeren zou leiden en tot minder aandacht voor jong en experimenteel werk. Vlaamse steunmaatregelen zoals Aanbod Podium of Circuit X voor de programmatie van dat werk zijn de afgelopen jaren weggevallen.

Een financiële analyse van zes cultuurcentra ondersteunt de hypothese dat de programmering bij de cultuurcentra verandert omwille van economische factoren (Janssens en Hesters 2018, 210–11). De totale uitgaven voor uitkoopsommen in deze centra bleef constant, maar de dekkingsgraad door ticketinkomsten steeg. De programmatiekosten moeten met andere woorden meer door verkoop gedekt worden en minder uit het werkingsbudget van de centra. Een andere mogelijke verklaring voor de verschuiving van de programmatie zou kunnen liggen in de verschuivende opdracht van de lokale cultuurcentra, mede door de decentralisering van het Vlaamse lokaal cultuurbeleid. Cultuurmedewerkers gaan op zoek naar verdiepende, meer lokaal verankerde cultuurprojecten. Dat hoeft uiteraard geen negatief verhaal te zijn, maar het kan wel een druk leggen op het traditionele spreidingsmodel voor theaterwerk (Janssens en Hesters 2018, 208–11).

De cultuurcentra spelen een centrale rol in de spreiding van podiumvoorstellingen over heel Vlaanderen. Ook vanuit het perspectief van de geografische spreiding van het aanbod: in een aantal provincies (Limburg, Vlaams-Brabant, West-Vlaanderen) tekenen de cultuur- en gemeenschapscentra voor meer dan driekwart van het ruime podiumaanbod in Vlaanderen (Leenknegt 2018f, 320–21). Vanuit de podiumsector wordt daarom met bezorgdheid uitgekeken naar de effecten van de decentralisatie van het cultuurbeleid. De steden en gemeenten hebben nu meer verantwoordelijkheid en het bovenlokale Vlaamse cultuurbeleid zal op een nieuwe manier complementair zijn. Deze verschuivingen leiden echter tot onzekerheid. Zal de druk op de spreiding van artistiek werk in Vlaanderen nog moeilijker worden? Het vraagt om nauwgezette opvolging komende jaren.

VERSCHUIVINGEN IN HET INTERNATIONAAL WERKEN

De internationale dimensie maakt een essentieel deel uit van de Vlaamse podiumkunsten. Op internationale tournees vinden de podiumkunsten uit Vlaanderen een steeds ruimer wordend publiek en via samenwerkingen — een-op-een of in door Europa gesubsidieerde netwerken — verwerven de Vlaamse gezelschappen en kunstencentra coproductiemiddelen om hun werkingsbudget aan te vullen en zo producties en presentaties mogelijk te maken.[3] Het verhaal van voortdurende groei in die internationalisering dat we tot voor kort konden vertellen, begint stilaan barsten te vertonen, terwijl de waardenkaders waarmee we naar het internationale werken kijken, beginnen te verschuiven.

De databank van Kunstenpunt (Leenknegt 2018h) toonde in de periode 2000-2016 opmerkelijke evoluties op het vlak van internationale spreiding en coproductie. Het aantal voorstellingen in het buitenland nam in deze periode sterk toe, net als het aantal verschillende landen waar de opvoeringen plaatsvonden. In 2000-2001 stonden Vlaamse producties in 28 verschillende landen. Vijftien

jaar later is dat maar liefst het dubbele daarvan. Opvallend is de plaats die Nederland daarin inneemt. Rond de millenniumwisseling was Nederland nog het meest evidente buitenland: bij het begin van de metingen in seizoen 2000-2001 vond de helft van de Vlaamse voorstellingen in het buitenland daar plaats. Zestien jaar later is dat nog maar een kwart. Frankrijk heeft Nederland intussen voorbijgestoken als voornaamste buitenlandse afzetmarkt. Ook het aantal internationale partnerschappen groeide sterk. Tussen 2000 en 2016 zagen we een verviervoudiging van zowel het aantal producties met minimum één buitenlandse partner, als van het aantal organisaties waarmee wordt samengewerkt. De groei in buitenlandse speelbeurten en samenwerkingen blijkt samen te hangen. Doorgaans vormt het netwerk van coproducenten het tooncircuit voor de eerste speelreeks van een nieuwe voorstelling, om vervolgens — indien het werk gesmaakt werd — verder verkocht te worden. Dit wil echter niet zeggen dat producties die in Vlaanderen gemaakt worden zonder buitenlandse partners niet internationaal zouden gaan. De cijfers uit de Kunstenpuntdatabank tonen dat deze producties hun buitenlandse speelbeurten op peil hebben kunnen houden en dat ook zij vandaag in meer verschillende buitenlanden spelen dan in de vroege jaren 2000.

Deze internationale manier van werken staat echter onder druk. Spelers uit het veld geven aan dat buitenlandse festivals en podia harder dan vroeger onderhandelen, dat coproductiebedragen dalen, dat er steeds meer met opties gewerkt wordt, men exclusiviteit vraagt, meer randactiviteiten verwacht worden (zoals workshops en *artist talks*) en dat buitenlandse partners wegvallen door besparingen (De Moor 2017). Dat maakt het nodig om een steeds groeiend netwerk van partners te mobiliseren, wat zoals we eerder al aangaven aanzienlijke investeringen vraagt. De cijfers in Leenknegt 2018h suggereren effectief een einde aan de groei. Het aantal buitenlandse opvoeringen en het aantal verschillende landen waarin die plaatsvonden, stagneerde tussen 2013 en 2016. Het aantal producties gerealiseerd met (een) buitenlandse partner(s) maakt een val in seizoen 2015-2016. Of dit een kentering is die zich doorzet in volgende jaren, moet nog in kaart gebracht worden. Een ander opmerkelijk gegeven is dat een aantal van de Europese netwerken die tijdens het voorbije decennium op middelen konden rekenen binnen het programma van Creative Europe, deze middelen afgelopen jaar niet hebben kunnen vernieuwen. Gezien de Europese middelen voor enkele van onze kunstencentra en festivals noodzakelijk zijn om (vaak jonger) werk te kunnen helpen produceren en internationaal werk in Vlaanderen te kunnen tonen, kunnen we verwachten dat ook deze factor de internationalisering zou kunnen doen stokken.

Naast de geschetste, voornamelijk economische logica's, zijn er nog andere elementen die maken dat het internationale werken vandaag minder als evident en als vanzelfsprekend na te streven beschouwd wordt. We worden immers geconfronteerd met 'nieuwe' grenzen, die een kloof reveleren tussen wat de kunstenaars inhoudelijk willen doen en wat er nodig is om het te maken. In deze tijd waarin de kwestie van klimaatverandering zo urgent is, en de rol van vliegtuigreizen in de uitstoot van CO_2 zo duidelijk, vragen gezelschappen en kunstenaars zich af hoe touren duurzamer kan. Met de verdere globalisering van de praktijk, in combinatie met strengere grenzenpolitiek in het Westen en protectionistische maatregelen van diverse landen, worden Vlaamse kunstenspelers en hun buitenlandse partners steeds vaker geconfronteerd met de ongelijke toegang tot internationale mobiliteit. Ook geven transnationaal opererende kunstenaars aan dat hun levensstijl — voortdurend mobiel, vaak in economische moeilijke omstandigheden — hen op korte tijd 'uitwoont'. Door het groeiend besef over deze kwesties rijst in de praktijk vandaag sneller de vraag *waarom* en *in welke condities* spelen in het buitenland werkelijk waardevol of noodzakelijk is. Wat levert de internationale praktijk op wanneer ze in de balans wordt gelegd met de ecologische, sociale en menselijke kosten? (Janssens 2018c)

MEERSTEMMIG APPEL AAN PUBLIEKE INSTELLINGEN

Maatschappelijke verschuivingen dagen vandaag de traditionele rol van publieke instellingen uit, zo ook in de podiumkunsten. Instellingen materialiseren de waarden die we als samenleving delen en brengen de belangen van diverse stakeholders samen: medewerkers, kunstenaars, publiek, de omliggende buurt en andere maatschappelijke betrokkenen. De tijd dat schouwburgen golden als het uithangbord van een nationale culturele identiteit is al een tijd gepasseerd. Vandaag leven we in een bredere, erg diverse samenleving, waarin het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' cultuur geërodeerd is en instellingen niet meer gezien worden als vanzelfsprekende bakens voor wat een goede of zinvolle vrijetijdsbesteding is. Hoe 'gemeen'-schap bouwen op basis van verschil? Hoe publiek van alle achtergronden en leeftijden aantrekken? Hoe nieuwe verhalen en actueel repertoire bouwen? Hoe de waarde van het fysiek en geconcentreerd samenkomen in een donkere zaal kenbaar maken in digitale tijden vol prikkels? Hoe de geijkte manieren van selecteren, produceren en presenteren in vraag te durven stellen en daarin onbewuste discriminaties wegwerken? Welk soort leiderschap past in welke instelling en hoe moeten organisatiestructuur en bestuursmodel daaraan worden aangepast? Deze vragen staan centraal in de sectordiscussies die over kwesties als dekolonisering, genderongelijkheid, 'fantastic institutions' en *fair practices* gevoerd zijn afgelopen jaren.

De verschuivingen in de manieren waarop invulling gegeven wordt aan de functies in de waardenketen, de zoektocht naar wie waarvoor verantwoordelijk is en naar

hoe kunstenaars en organisaties samenwerken in de podiumkunsten (zie de sectie over "Paradigmawissels") en de stuwing die uitgaat van maatschappelijke veranderingen, vragen van de instellingen dat ze voortdurend alert zijn en zich positioneren en herpositioneren. Dat de verschuivingen fundamenteel zijn en het appel aan de instellingen om 'hun verantwoordelijkheid op te nemen' op de diverse fronten wezenlijk is, tonen de crisissen of soms felle debatten rond de werking van een aantal grotere instellingen de afgelopen jaren. Veranderingen in grotere organisaties gaan noodgedwongen niet altijd even snel als men zou willen en transitieprocessen zijn onzeker en hobbelig. Ze vragen om een moeilijke mix van vertrouwen en kritiek. Dat alertheid en discussies kunnen leiden tot wezenlijke veranderingen, heeft de podiumkunstensector in de voorbije decennia al vaker getoond (cf. supra). Maar met de spanning die er op het systeem en de onderlinge relaties staat, belooft het in de nabije toekomst niet meteen rustig vaarwater te worden.

Muziek

De waarde van muziek is moeilijk te overschatten. Muziek inspireert, wekt emoties op en werkt als hefboom in persoonlijke ontwikkeling en in sociale interactie tussen mensen. Niet toevallig wordt er bijna altijd muziek gemaakt of afgespeeld bij gelegenheden waar mensen samenkomen. Deze tekst beschrijft de professionele sector die is ontstaan rond het maken, uitvoeren en verspreiden van muziek in Vlaanderen en Brussel. We staan stil bij de verschillende spelers in de muzieksector, bij hun functies op artistiek, economisch, juridisch en beleidsmatig vlak en bij de manieren waarop ze zich tot elkaar verhouden. Daarbij wijzen we op de verschillen die er bestaan tussen de genres, van klassiek tot metal, van folk tot geluidskunst. Vervolgens behandelen we enkele kwesties waarmee de muzieksector in Vlaanderen en Brussel wordt geconfronteerd.

Spelers in de muziek

SCHEPPENDE EN UITVOERENDE ARTIESTEN

Beginnen doen we bij degenen die ervoor zorgen dat er muziek is. Hoewel het onderscheid soms moeilijk te maken is, kunnen we deze groep verdelen in scheppende artiesten — componisten, tekstschrijvers, bewerkers van tekst en muziek — en uitvoerende artiesten — zij die de werken (live) brengen en zij die deze uitvoering sturen (zoals dirigenten en koorleiders). In de klassieke repertoiremuziek voor ensembles, bijvoorbeeld, is er een duidelijke afstand tussen de componist en de uitvoerders.[4] Binnen de pop- en rockmuziek daarentegen brengen uitvoerende muzikanten meestal werk dat gecomponeerd is door henzelf of een van de bandleden. Maar dat geldt niet voor alle popgenres. Zo is het in hiphop gebruikelijk dat rappers zich focussen op de tekst van een nummer en van daaruit op zoek gaan naar een muziekproducer die voor de beats zorgt. In de wereld van de elektronische muziek spelen producer-dj's een cruciale rol. Als componist creëren ze originele muziek (onder eigen naam of voor anderen). Als dj stellen ze sets samen met muziek van zichzelf en van andere producers, die ze ook kunnen herwerken tot een remix. Bij de jazz- en folkscene ligt het dan weer helemaal anders, daar nemen *standards*, traditionals en improvisatie een belangrijke plaats in.

Uit voorgaande blijkt ook dat het verband waarin muziek wordt gemaakt en uitgevoerd, uiteenloopt. Sommigen voeren hun activiteiten vooral solo uit, anderen werken voornamelijk in groepsverband. Dat groepsverband kan een redelijk vaste bezetting hebben (bijvoorbeeld in het geval van ensembles met muzikanten in vaste loondienst), maar kan evenzeer wisselend zijn samengesteld (jazzcombo's verschillen wel eens van bezetting naargelang het concert). Het gebeurt vaak dat één muzikant in meerdere ensembles of bands tegelijk actief is, al dan niet in verschillende genres.

Binnen het scheppen en brengen van muziek kunnen publieke middelen op verschillende manieren een rol spelen. Voor sommige artiesten zijn projectmatige subsidies (voor het creëren van een compositie, voor het spelen van een concertreeks, voor de opname van een plaat etc.) of een beurs via het Kunstendecreet een belangrijke schakel in de ontwikkeling van hun carrière, terwijl zij voor het overige geen beroep doen op de verschillende ondersteuningsmechanismen in Vlaanderen en Brussel. Voor sommige ensembles is een structurele subsidie dan weer fundamenteel om hun werking te garanderen. Binnen het Kunstendecreet zijn er momenteel 24 structureel gesubsidieerde ensembles actief (waarvan Antwerp Symphony Orchestra en Brussels Philharmonic erkend worden als Kunstinstelling), net als het orkest van Opera Ballet Vlaanderen (eveneens een Kunstinstelling). Op twee jazzensembles na (Brussels Jazz Orchestra en Flat Earth Society) zijn deze allemaal te situeren in de klassieke muziek, avant-garde of het muziektheater. Het Kunstendecreet is uiteraard niet de enige vorm van directe ondersteuning voor scheppende en uitvoerende artiesten. Componisten kunnen bijvoorbeeld van een lokale overheid of van een (gesubsidieerde) organisatie de opdracht krijgen om een werk te maken. Daarnaast zijn in Vlaanderen en Brussel nog twee grote orkesten actief, dat van De Munt en het Nationaal Orkest van België, die op federaal niveau worden ondersteund.

De muziek van scheppende en uitvoerende artiesten komt op verschillende manieren tot een publiek, ofwel in de vorm van een live uitvoering, ofwel in opgenomen vorm (waarmee we zowel audio-opnames als partituren bedoelen). In de waardeketen tussen muzikant en publiek opereren verschillende andere soorten actoren, die we in de komende alinea's zullen behandelen naargelang hun functie in die waardeketen. Eerst komen de spelers aan bod die betrokken zijn bij de spreiding van livemuziek. Dan staan we stil bij iedereen die een rol speelt in het opnemen van muziek en het distribueren van die opnames. Vervolgens behandelen we de rechten die ontstaan bij het scheppen en uitvoeren van muziek, en beschrijven we welke organisaties die rechten implementeren en beheren. Voorts beschrijven we apart de rol van muziektijdschriften en de werking van participatieve muziekpraktijken. Tot slot wijden we nog een kort stuk aan muziekonderwijs in Vlaanderen en Brussel. Deze onderverdeling is uiteraard niet absoluut (sommige spelers hebben een rol in meerdere circuits tegelijk), maar ze is wel een handige kapstok om de organisatie van het (professionele) muziekveld in Vlaanderen en Brussel te verkennen.

HET CONCERTCIRCUIT

Hier behandelen we achtereenvolgens de spelers die (live)concerten organiseren en de dienstenverleners die muzikanten bijstaan in het opzetten van optredens.

CONCERTORGANISATOREN, SPEELPLEKKEN EN PROMOTOREN

In Vlaanderen en Brussel zien we een grote diversiteit aan spelers die concerten organiseren. Een concert kan plaatsvinden op een speelplek die de organisator zelf beheert (bijvoorbeeld een muziekclub) of in een externe venue (bijvoorbeeld een cultuurcentrum dat een concert inricht in een kerk). Onder de organisatoren vinden we (al dan niet gesubsidieerde) spelers voor wie het een kerntaak is om concerten op te zetten (cultuurcentra, muziekclubs, festivals, concertorganisatoren, Kunstinstellingen) en spelers die dit eerder ad hoc doen (jeugdhuizen, sociaal-culturele verenigingen, organisaties uit andere disciplines dan muziek). Heel wat lokale besturen treden zelf op als organisator van evenementen met livemuziek of subsidiëren lokale spelers om die taak op zich te nemen (zoals bij de Gentse Feesten, M-idzomer festival of de

Dijlefeesten). Concerten organiseren is een activiteit waar veel financiële risico's aan verbonden zijn, aangezien de kosten voor de geluidsinstallatie, geluidstechnieker(s), personeelsinzet, zaalbeheer etc. zwaar kunnen doorwegen. Sommige zalen en festivals plaatsen het financiële risico extern bij een promotor (zoals Live Nation, Greenhouse Talent of Toutpartout), die de zaal huurt. Een categorie apart zijn de huiskamerconcerten. Dit zijn vaak privé-concerten waar de gastvrouw of -heer een beperkte kring van genodigden trakteert op een live optreden, of waarbij 'voor de hoed' wordt gespeeld.

Een manier om de diversiteit aan organisatoren en speelplekken in Vlaanderen en Brussel toe te lichten, is door ze te benaderen per muziekgenre (wat natuurlijk niet wegneemt dat bepaalde plekken meerdere genres programmeren) (zie ook Janssens en Kennes 2018). Voor klassieke ensembles zijn Amuz, BOZAR, Concertgebouw Brugge, deSingel, Flagey, Handelsbeurs of Muziekcentrum De Bijloke belangrijke organisatoren. Sommige zalen gaan ook een structurele samenwerking aan met een ensemble, zoals de Koningin Elisabethzaal en Antwerp Symphony Orchestra. Grote orkesten hebben logischerwijze voldoende grote zalen nodig om in te spelen. Niet elk cultuurcentrum in Vlaanderen heeft die infrastructuur — afgezien van grotere plekken zoals CC De Spil of CC Hasselt — tenzij men het concert in externe zalen (zoals kerken) organiseert. Kamermuziekensembles zijn door de beperkte bezetting veel flexibeler, ook wat betreft logistiek transport van instrumenten. Operahuizen zoals Opera Ballet Vlaanderen of De Munt organiseren hun opvoeringen doorgaans in hun eigen infrastructuur en gaan zelden op verplaatsing. Maar er zijn ook muziek-theaterorganisaties — zoals Kunstendecreetspelers LOD en Transparant — die wel altijd op tournee gaan en te zien zijn in Kunstinstellingen (deSingel, Vooruit), theaterzalen, operahuizen en cultuurcentra in binnen- en buitenland (al dan niet in coproductie met die venues).

Tientallen organisatoren boeken op vaste basis jazzartiesten, zoals Handelsbeurs, Hnita Jazz Club, JazzCase, KAAP, La Conserve, Rataplan of Wilde Westen. Daarnaast zijn er heel wat jazzfestivals, waaronder Brussels Jazz Weekend, Citadelic, Jazz in 't park, Jazz Brugge, Leuven Jazz Festival, Roeselare Jazz Festival, Parkjazz, Brosella Folk & Jazz Festival, Gent Jazz en Jazz Middelheim (achter de drie laatste zitten organisaties met structurele subsidies). Jazz is live te zien in tal van (private) muziekcafés, die ook voor blues- en rootsartiesten een belangrijk podium vormen. Voorbeelden zijn At The Bebop, Banana Peel, Brussels Rhythm and Blues Club, Crossroads Café of Missy Sippy. Bepaalde festivals hebben een focus op blues, zoals Blues & Roots Festival Gent, Blues Peer, (ge)Varenwinkel Blues & Roots Festival, Hageland Blues & Roots Night of More Blues Festival.

Wereldmuziek is een overkoepelende term waaronder verschillende muziekstijlen uit heel de (niet-westerse) wereld worden geplaatst.[5] Belangrijke zalen en festivals voor wereldmuziek in Vlaanderen en Brussel zijn Art Base, de Antilliaanse feesten, Couleur Cafe, De Centrale, Afro-Latino Festival, Muziekpublique en Sfinks. Met folk wordt vaak verwezen naar Europese traditionele (volks)muziek, deze scene overlapt deels met die van de (traditionele) wereldmuziek. Onder de voorname folkfestivals en concertplekken in Vlaanderen en Brussel vinden we 't Ey, 't Smiske, Boombalfestival, Gooikoorts, Festival Dranouter, Folk on Stage, Folkfestival Ham, Muziekcentrum Dranouter en Na Fir Bolg. Sommige subgenres in folk en wereldmuziek zijn sterk gelinkt aan danscultuur (volksdansen, tango, salsa) en zijn daarom meestal te horen op bals en andere dansevenementen.

Binnen de pop- en rockscene zien we een piramidaal podiumlandschap met aan de basis een grote groep kleine (gelegenheids)podia in jeugdhuizen, cafés, sporthallen, jeugdlokalen, straten etc. In die basis kan lokaal talent ontluiken en eventueel doorgroeien naar muziekcafés, kleine muziekclubs of zich via wedstrijden in de kijker spelen van de programmatoren van de grote clubs en festivals. Een klein aantal commerciële hoogvliegers kunnen vervolgens ook de grootste zalen van ons land (Ethias Arena, Lotto Arena, Sportpaleis, Vorst Nationaal) vullen en komen op grote festivals zoals Pukkelpop, Rock Werchter of Tomorrowland. In sommige genres is dit soort van groeiscenario echter nauwelijks aan de orde. Vooral binnen hardere of experimentele pop- en rockgenres blijven artiesten actief in een circuit van zalen waarvan de capaciteit doorgaans beperkt is. Het is niet ongebruikelijk dat zulke artiesten al vroeg in hun ontwikkelingstraject naar het buitenland trekken, temeer omdat het aantal binnenlandse zalen dat extreme of experimentele muziek programmeert, beperkt is in aantal.

Het livecircuit van Vlaamse populaire muziek (variété, schlager en dergelijke) wijkt enigszins af van wat in voorgaande alinea's beschreven is. De voornaamste organisatoren hier zijn cultuurcentra, lokale verenigingen en gemeentelijke overheden. Artiesten in het genre worden vaak geprogrammeerd in het kader van stadsevenementen en dorpsfeesten en treden op in feesttenten, danszalen en op tijdelijk opgetrokken podia.

In de wereld van hedendaags klassieke muziek, avant-garde of geluidskunst is het minder eenduidig. Onderzoek en vernieuwing maken immers integraal deel uit van deze muziekpraktijken. Dat impliceert dat de manieren waarop werk tot stand komt en gepresenteerd wordt heel wat verschillende richtingen kunnen uitgaan, waarbij soms de grens met andere disciplines (zoals beeldende kunsten) wordt overschreden. Werkplaatsen als Q-O_2 (klankkunst) en Walter (met focus op experimentele jazz) bieden ruimte aan artistieke experimenten, die de vorm kunnen aannemen van concerten, maar bijvoorbeeld ook van installaties of performances. Cohort (dat focust op hedendaags klassiek) en KRAAK (avant-garde en experimentele popmuziek)

ontwikkelen concepten waarvoor samengewerkt wordt met concertzalen en kunstencentra.

ONDERSTEUNENDE LEVERANCIERS

Zowel op artistiek als logistiek vlak zijn er ondersteunende leveranciers die de organisatie van concerten mee mogelijk maken. Denk maar aan de leveranciers van instrumenten en versterkers (wat men *backline* noemt), licht- en projectie-installaties, geluidsmixers, filmcrews voor livecaptatie en uitzending ter plekke, roadies en *stagehands* (die de praktische werkzaamheden op het podium doen), podiumbouwers, veiligheidsfirma's, tentenleveranciers enzovoort. Veel artiesten werken met hun eigen licht- en geluidstechnici en hebben vaak ook een technische crew mee.

BOEKERS, MANAGERS EN TOURMANAGERS

Artiesten maken soms gebruik van omkadering die bepaalde taken voor hen opnemen. Een concertorganisator onderhandelt de gage voor de artiest met de boeker. Een boekingsagent vertegenwoordigt de artiest in het concertencircuit. Dit kan ook een agent zijn die (in onderaanneming van een boeker) de artiest enkel in een bepaalde regio vertegenwoordigt. De tourmanager reist mee met de artiest en regelt alle praktische zaken tijdens de tour. Dat kan gaan van de financiële afhandeling van concerten, over alle praktische elementen van vervoer, transport en logement, tot het verzekeren van de optimale omstandigheden om te kunnen spelen. Voor orkesten, koren en ensembles is het doorgaans de zakelijk leider die de strategische lijnen uitzet, het financieel beheer van de activiteiten op zich neemt of contracten onderhandelt. Bij jazz-, wereldmuziek-, folk-, pop- en rockartiesten wordt die rol meestal opgenomen door een manager (al dan niet een lid van de band zelf). Sommige organisaties die managementtaken verrichten (vaak in combinatie met andere taken) krijgen via het Kunstendecreet een (structurele) ondersteuning voor hun werking, zoals Aubergine, Inside Jazz (beide specialiseren zich in jazz), Choux de Bruxelles, Zephyrus (beide wereldmuziek), Cohort (dat we hierboven al vermeldden), Cluster (voor componisten), Bestov!, Gentlemanagement, Rockoco en Wolx (allen pop en rock). Deze platforms ondersteunen artiesten die (nog) onvoldoende financiële slagkracht ontwikkeld hebben, zodat zij alsnog kunnen beschikken over een voltijds professioneel management.

HET CIRCUIT VAN OPGENOMEN MUZIEK

Deze sectie bespreekt de spelers die betrokken zijn in het opnemen en reproduceren van muziek en het exploiteren van die opgenomen muziek.

OPNAMESTUDIO'S EN MUZIEKPRODUCERS

Een muziekproducer of opnameleider coördineert en stuurt een muziekopname op artistiek niveau. Hij of zij speelt dus een bijzonder belangrijke rol in het bepalen van het geluid en de muzikale dynamiek van een opname. Dit vertaalt zich onder meer in het kiezen van het instrumentarium en de opnametechniek, maar vaak ook in het uitwerken van arrangementen. Ook de keuze van de muziekstudio zelf is bepalend voor het geluid van een opname.

PLATENLABELS, DISTRIBUTEURS EN MUZIEKUITGEVERS

Een platenlabel zorgt ervoor dat opnames gereproduceerd, gedistribueerd (digitaal en fysiek) en gepromoot worden. Al naar gelang de overeenkomst die een label met een artiest sluit, kan het label mee de opnamekosten (studiotijd, geluidsmix, *mastering*) bekostigen en mee investeren in de promotie (bijvoorbeeld videoclips). We kunnen de platenlabels opdelen in drie categorieën: majors, *independent labels* en *artist-owned* initiatieven. Major labels zoals Sony, Warner en Universal zijn wereldwijd actief. Als Vlaamse artiest teken je bij de lokale afdeling van zo'n major, wat doorgaans betekent dat het werkterrein van het label voor jouw plaat zich in eerste instantie beperkt tot Vlaanderen of België. De groep van *independent labels* (afgekort tot 'indies') is zeer divers. Het gaat van labels die functioneren op wereldschaal tot zeer lokale of nichespelers. Onder de indies van eigen bodem hebben sommige internationale faam vergaard, zoals PIAS, N.E.W.S., Outhere, Crammed, R&S of Bonzai Records. Enkele organisaties die ondersteund worden via het Kunstendecreet zijn naast hun andere activiteiten ook actief als indielabel, zoals KAAP (van waaruit W.E.R.F. Records opereert), KRAAK en Zephyrus. Tot slot richten sommige artiesten — al dan niet samen met hun management — een eigen label op (met rechtspersoonlijkheid) om hun muziek uit te brengen. Dit is een stap verder dan de vele artiesten die hun opnames in eigen beheer uitbrengen en zelf distribueren. Die distributie in eigen beheer kan digitaal gebeuren (via kanalen zoals Soundcloud of Bandcamp[6]) of fysiek (bijvoorbeeld via verkoop na concerten, iets wat courant is in alternatieve en hardere rockgenres of bij kamermuziekensembles).

Een distributeur zorgt ervoor dat de dragers waarop muziek wordt gereproduceerd bij de handelaars raken. Ze nemen ook de digitale distributie op zich, wat betekent dat ze ervoor zorgen dat een opname online te koop is op websites zoals Amazon, Beatport of iTunes en dat deze gestreamd kan worden via (abonnements- of advertentiegebaseerde) platforms zoals Apple music, Deezer of Spotify. Soms staan distributeurs (mee) in voor de promotie van een album. Naast diegene die

een oorsprong hebben in fysieke distributie zijn er de zogenaamde *aggregators*, die zich volledig toeleggen op de online distributie. Zij zorgen ervoor — tegen een commissie of een vaste kostprijs — dat de muziek van een artiest online verdeeld wordt over download- en streamingdiensten, zonder dat de artiest een platencontract hoeft te tekenen.

De rol van een muziekuitgever (of *publisher*) omvat de exploitatie van auteursrechten (meer over rechten in de volgende sectie). Zij streven ernaar dat de muziek waarvan zij de exploitatie van de rechten beheren zoveel mogelijk gebruikt wordt, bijvoorbeeld als soundtrack voor films, in reclamespots of tv-reeksen, door muziek in compilaties te laten opnemen, banden te smeden met radiostations of streamingdiensten of de reproductie (zowel digitaal als op papier) van bladmuziek en liedjesteksten te beheren.

De consumptie van opgenomen muziek heeft de afgelopen twintig jaar een aantal ingrijpende veranderingen meegemaakt (zie bijvoorbeeld het jaarrapport van de vereniging van major platenlabels, International Federation of the Phonographic Industry 2019, 13). De forse dalingen in de omzet van de verkoop kunnen een impact gehad hebben op de investeringsbereidheid van platenlabels. In de praktijk moeten artiesten immers vaker zelf gedeeltelijk of geheel instaan voor het bekostigen van de opname en de promotie van een album. Bovendien zijn *non-recording income clausules* de norm geworden. Een specifieke vorm van zulke clausules zijn de zogenaamde *360°-deals*, waarbij platenlabels ook management- en bookingstaken op zich nemen en in ruil daarvoor inkomsten halen uit het livegebeuren. Een ander voorbeeld is de combinatie van een platendeal en een *publishing*-deal, waarbij het label een percentage van de inkomsten uit auteursrechten kan claimen. Artiesten die zo een deal niet zien zitten of die geen platenfirma bereid vinden om (samen) het risico te nemen, kunnen ook volledig op eigen risico een release ondernemen.

MUZIEKVERKOPERS EN STREAMINGPLATFORMS

Opgenomen muziek wordt verkocht door kleinhandelaars van cd's en vinyl, via grote ketens en via online distributie. Online distributie heeft een sterke opmars gekend de laatste jaren, vooral onder invloed van streaming, terwijl de verkoop van fysieke dragers is afgenomen (Vanhaelewyn en De Marez 2017, 109–10; Belgian Entertainment Association 2018b, 2019; International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) 2019, 13). De opmars van vinyl in de afgelopen jaren heeft weliswaar nieuwe kansen gecreëerd, maar heeft niet kunnen vermijden dat tal van cd- en platenzaken de deuren moesten sluiten. De rechtstreekse verkoop van een artiest aan fans na concerten of via online platforms levert voor de artiest doorgaans een veel grotere brutomarge op per verkochte plaat.

RADIOZENDERS EN TELEVISIE

Volgens een studie uit 2017 is radio goed voor 47% van de tijd dat Belgen naar muziek luisteren (Belgian Entertainment Association 2018a). Airplay is dus nog steeds een belangrijke manier waarop artiesten bekendheid krijgen. Radiozenders spelen een invloedrijke rol als gatekeeper voor bepaalde vormen van (pop)muziek, bijvoorbeeld door de samenstelling van hitlijsten waarbij de luisteraar kan stemmen (zoals de VOX-lijst op Radio 1 of *De Afrekening* op Studio Brussel). Binnen de programmatie van de openbare omroep VRT zijn er quota over het aandeel Vlaamse producties en het aandeel Nederlandstalige producties op zijn radiokanalen. Vlaamse producties vertegenwoordigen momenteel meer dan een kwart van de muziek op alle VRT-radiozenders samen (Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie 2018, 66). Op de VRT zijn er momenteel nog maar een beperkt aantal genrespecifieke radioprogramma's en de muziekgenres die niet behoren tot de mainstream (jazz, folk, wereldmuziek) komen voornamelijk aan bod in de avondprogrammatie.

De verspreiding van muziek via televisie is drastisch veranderd ten opzichte van het begin van de jaren 2000. Het bekijken van videoclips heeft zich grotendeels verlegd van televisie naar online kanalen zoals YouTube. Televisiezenders zoals JIM en TMF, waar videoclips een belangrijk deel van de zendtijd uitmaakten, zijn ondertussen opgedoekt. Op MTV vormen videoclips nog slechts een klein deel van de programmatie. Zenders als MENT (Vlaams populaire muziek) en XITE (pop) combineren hun tv-uitzending met een radio- en online kanaal. Naast de teloorgang van toegewijde muziektelevisiezenders is er nog steeds een speciale plaats voor muziekprogramma's op reguliere zenders. Muziekprogramma's zoals *Liefde voor Muziek* en uitgezonden muziekwedstrijden zoals *The Voice*, *Speel het hard* of de *Koningin Elisabethwedstrijd* genereren wel nog veel aandacht voor (lokaal) muzikaal talent.

HET CIRCUIT VAN AUTEURSRECHTEN EN NABURIGE RECHTEN

Iedereen die een origineel (kunst)werk creëert, wordt juridisch beschouwd als een auteur. Op zijn of haar composities en opgenomen uitvoeringen bestaat auteursrecht. Onder die auteursrechten vallen vermogensrechten, wat voor creërende muzikanten (componisten, arrangeurs, tekstschrijvers en -bewerkers) betekent dat zij een vergoeding kunnen vragen telkens wanneer hun creaties worden gereproduceerd, publiek worden gebracht of worden verhuurd. Daarnaast zijn er naburige rechten, een verzameling van rechten voor uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties. Ook hier vallen vermogensrechten onder.

De exploitatie van die auteurs- en naburige rechten ligt aan de basis van het circuit dat we hier bespreken. Artiesten kunnen zich aansluiten bij een beheersvennootschap en doen dan een overdracht van hun vermogensrechten. Op die manier mandateren zij de beheersvennootschap om in naam van de artiest te onderhandelen over de vergoedingen die moeten betaald worden, bijvoorbeeld door festivalorganisatoren of door omroepen. De belangrijkste beheersvennootschappen in de muzieksector zijn Sabam (voor de rechten van auteurs, componisten en muziekuitgevers), Playright (voor deze van de uitvoerende kunstenaars), SIMIM (producenten) en SEMU (muziekuitgevers van bladmuziek).

Vergoedingen van auteurs- en naburige rechten zijn voor veel muzikanten een onderdeel van hun inkomsten, maar het aantal auteurs en uitvoerders dat grote bedragen ontvangt van beheersvennootschappen is zeer beperkt (zie onder andere Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 66).[7] De eerder geschetste veranderingen in de distributie van muziekopnames hebben ook een effect gehad op de werking van beheersvennootschappen. Zij zagen de inkomsten uit de inning van rechten dalen. Pas recent kwam er een lichte opwaartse trend dankzij de stijgende omzet uit streaming (zie o.a. Sabam 2019, 26–27).

MUZIEKTIJDSCHRIFTEN

Muziektijdschriften geven een zicht op trends in het muziekveld (al dan niet toegespitst op bepaalde genres), publiceren interviews met muzikanten, recenseren albums of concerten of reflecteren over muziekgeschiedenis. Traditioneel vormen ze voor muzikanten en liefhebbers een venster op nieuwe muziek en ontwikkelingen in de sector en spelen ze een rol in de validering van wat goede muziek is en — zoals in het geval van menig underground-tijdschrift — in de vorming van (lokale) gemeenschappen van muzikanten en fans. Binnen het kleine aantal reflectie-platforms dat via het Kunstendecreet ondersteuning krijgt, zet vooral *Gonzo Circus* in op muziek (hoofdzakelijk alternatieve rock, hiphop en elektronische muziek) en op ontwikkelingen in de binnen- en buitenlandse sector. Daarnaast zijn er enkele onafhankelijke magazines zoals *Subbacultcha* (alternatieve muziek), *Rock Tribune* (rock en metal) of *RifRaf* (een pop- en rockmagazine dat een aangekondigde heropstart krijgt midden 2019). Er zijn ook muziekorganisaties die naast hun andere werking een magazine uitbrengen zoals *The Avant-Guardian* van KRAAK, *Jazz&mo'* en *Folk* van Muziekmozaïek en het recent on hold geplaatste *Poppunt Magazine*.

De status van die tijdschriften is veranderd binnen de huidige gedigitaliseerde samenleving die snel en zo goed als gratis toegang biedt tot een enorm gamma aan muziek en waarin sociale media, blogs, online communities en webmagazines verschillende functies hebben over-genomen van de traditionele fysieke tijdschriften. Sommige tijdschriften zetten dan ook bewust in op een online en print aanwezigheid. Voorbeelden van online magazines en blogs uit België zijn *Enola*, *Indiestyle*, *Jazz'Halo*, *Disco Naïveté* of *A polaroid story*. Deze online platforms worden nagenoeg altijd geïnitieerd en ingevuld door vrijwilligers en gepassioneerde muziekliefhebbers.

In de reguliere pers (kranten zoals *De Morgen* en *De Standaard*, weekbladen zoals *Focus Knack* en *Humo*) is er vaste aandacht voor muziek, met aparte secties waarin platen en concerten worden besproken. Hun rol als hefboom voor de bekendheid van artiesten is niet te veronachtzamen.

PARTICIPATIEVE MUZIEKPRAKTIJKEN

Bepaalde muziekpraktijken zetten expliciet in op de actieve betrokkenheid van luisteraars in het creëren van geluid, klanken en betekenis. Dat doen ze op uiteenlopende manieren, vanuit artistieke overwegingen en/of met het oog op maatschappelijke of educatieve doelstellingen. Sommigen doen aan een vorm van publieksbemiddeling om mensen naar muzikale activiteiten toe te leiden, anderen gebruiken muziekeducatieve werkvormen. Nog anderen betrekken specifieke doelgroepen van luisteraars of muzikanten die niet in een professioneel circuit meedraaien, of ze combineren deze en andere werkvormen die je als participatief kan benoemen. Voorbeelden van Kunstendecreetorganisaties die op muziekparticipatie inzetten, zijn Matrix (zoals met hun project *Componeren in de klas*), MetX (zie De Bruyne 2013 voor een uitgebreide bespreking van hun werking en hoe die de grenzen opzoekt van wat als 'kunst' en wat als artistiek waardevol wordt beschouwd), Musica (dat onder andere projecten opzet waarin de allerkleinsten met muziek interageren), Zonzo Compagnie (in wiens muziekvoorstellingen kinderen op verschillende manieren worden betrokken), De Centrale of Muziekpublique (beide ontplooien naast hun rol als concertorganisator ook een educatieve werking).

MUZIEKONDERWIJS

Vlaanderen heeft een sterk uitgebouwd veld van muziekonderwijs dat heel veel leerlingen aantrekt (zie ook Craenen 2015). De aanbieders van muziekonderwijs lopen sterk uiteen. Het deeltijds kunstonderwijs (DKO) heeft lage (financiële) instapdrempels en speelt een belangrijke rol in de persoonlijke ontwikkeling van veel Vlamingen en Brusselaars: in 2018-2019 kende de richting muziek meer dan 90.000 inschrijvingen (Departement Onderwijs van de Vlaamse overheid 2019). Lokale academies kunnen sinds de recente decreetwijziging zelf de inhoud van hun aanbod bepalen en nieuwe opleidingen aanbieden. Naast het DKO zijn er tal van opleidingen in de schoot van sociaal-culturele organisaties, lokale muziekverenigingen,

muziekinstrumentenwinkels, alternatieve muziekscholen en concertorganisaties (zoals De Centrale en Muziekpublique die hierboven werden vermeld, maar ook muziekclubs zoals Het Depot, Trix, Muziekodroom en N9).

Binnen het leerplichtonderwijs zijn er verschillende kunstsecundaire scholen die studierichtingen in muziek aanbieden. In het hoger onderwijs kan je een academische bachelor en master in muziek behalen aan de conservatoria in Antwerpen, Brussel, Gent en Leuven. Elk conservatorium legt een eigen accent: LUCA - Campus Lemmens in Leuven biedt een opleiding in muziektherapie aan, KASK/conservatorium Gent heeft een richting muziekproductie en aan het Conservatorium van Brussel kan je afstuderen in musical. International Opera Academy en het Orpheus Instituut, beide in Gent, bieden een postgraduaatsopleiding in muziek aan. Daarnaast is er ook een professionele bachelor aan PXL-Music in Hasselt, met drie afstudeerrichtingen: muzikant, muziektechniek of muziekmanagement. In academiejaar 2018-2019 telde het Vlaamse hoger onderwijs in totaal 2.491 studenten in het studiedomein 'Muziek en podiumkunsten' (waartoe voor alle duidelijkheid ook theater- en dansopleidingen behoren) (AHOVOKS 2018, 20).

Muziekeducatie is niet alleen belangrijk voor de vorming van talrijke muziekliefhebbers of professionele muzikanten, het vormt ook een aanzienlijke inkomstenbron voor muzikanten. Vooral lesgeven in het DKO of privélessen geven zijn belangrijke componenten van het inkomen van muzikanten (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 41).

Uitdagingen

Via een sectorontmoeting in het najaar van 2018 en een online bevraging vergaarde Kunstenpunt tal van reacties uit de Vlaamse muzieksector over kwesties die leven in het veld. Deze kwesties bundelen we in de volgende secties en koppelen we aan wat we weten uit bestaand onderzoek.

DUURZAME LOOPBANEN IN DE MUZIEK

Zoals het aantal inschrijvingen in het DKO voor muziekrichtingen aangeeft, zijn heel wat mensen in Vlaanderen en Brussel bezig met muziek. Een kleiner deel onderneemt effectief professionele stappen en ook daarin zijn er heel wat verschillen. Voor sommigen is een band vormen en een (korte) tournee ondernemen of een album opnemen en uitbrengen een verdere stap in een muzikale passie die voorts een hobby blijft, wars van financiële motivaties. De mogelijkheden om zelf muziek te maken, op te nemen, te distribueren en er promotie rond te voeren zijn veel uitgebreider en laagdrempeliger dan vroeger, waardoor die optie vandaag gemakkelijker gekozen wordt. Anderen zetten in op de uitbouw van een professionele loopbaan waarmee ze ook iets willen verdienen, ofwel als voltijds muzikant, ofwel als een deeltijdse bijverdienste. De structuur van die loopbaan wordt uiteraard niet alleen gestuurd door de ambities van de muzikanten in kwestie. Financiële mogelijkheden en kansen om door te groeien zijn daarbij minstens even bepalend. Ook het genre van muziek waarin men actief is en de professionele structuren binnen die verschillende genrecircuits spelen een rol in het verloop van het traject van een muzikant.[8]

In het onderzoek van Siongers, Van Steen, en Lievens 2016 (zie Hesters e.a. 2018, 423–26 voor een samenvatting) naar de sociaal-economische positie van kunstenaars bleek dat 12% van de bevraagde muzikanten en componisten kon leven van uitsluitend artistieke kernactiviteiten in de muziek (zoals optreden, componeren, arrangeren, dirigeren, songteksten schrijven en opnemen). Het gegeven van *multiple job holding* is dus — net als voor andere artistieke professionals — voor een meerderheid van professionele muzikanten aan de orde. Uit het onderzoek kwam ook naar voren dat muzikanten gemiddeld 55% van hun werktijd spenderen aan kernactiviteiten en dat die gemiddeld instaan voor 40% van hun inkomsten. Muziekgerelateerd, niet-artistiek werk — zoals lesgeven, workshops geven, managementtaken, werken als studio-ingenieur of coaching van andere muzikanten — vertegenwoordigt gemiddeld een kwart van de werktijd en een kwart van de inkomsten. De mediaan van nettojaarinkomsten (24.000 euro voor muzikanten actief als zelfstandige, 20.000 euro voor zij die actief zijn als werknemer) ligt relatief hoog in vergelijking met andere disciplines. Er blijkt ook een duidelijk verschil tussen klassieke en niet-klassieke muziek als het aankomt op jaarinkomens voor werknemers, waarbij eerstgenoemden

(met mediaan jaarinkomen 30.000 euro) doorgaans meer verdienen dan laatstgenoemden (20.000 euro). Bij het beroep van muzikant komen wel aanzienlijke beroepskosten kijken (waaronder kosten voor materiaal en uitrusting, opnames en vergoedingen aan medewerkers). Met een gemiddelde van 29.000 euro op jaarbasis zijn die kosten de hoogste van alle bevraagde groepen van kunstenaars.

De situatie die in Siongers, Van Steen, en Lievens 2016 wordt geschetst, houdt verband met een aantal kwesties die in de Vlaamse muzieksector discussie opwekken. Zo staat er in amper de helft van de gevallen een vergoeding tegenover muzikale kernactiviteiten zoals componeren, arrangeren en songteksten schrijven. Dat heeft o.m. te maken met de manier waarop de sector gesubsidieerd wordt. Het aantal gehonoreerde projecten en beurzen voor muziek, waarvan een deel wordt gebruikt voor productie, onderging de laatste jaren een daling. In 2017 lag het aantal gehonoreerde projecten en beurzen in muziek op 66, ten opzichte van 217 in 2006. Het bedrag ging in 2017 wel omhoog, maar de gemiddelde projectmatige subsidie in de muziek ligt vrij laag (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 374–81; zie ook Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 65). Beurzen — waarmee iemand zich kan verdiepen in zijn muzikale praktijk zonder dat daar een concreet resultaat tegenover hoeft te staan — blijken weinig bekend te zijn onder muzikanten. Vooral de componisten, bij wie creatie een cruciaal onderdeel vormt van hun professionele activiteit, zijn ontevreden dat structureel gesubsidieerde organisaties niet langer verplicht zijn om creatieopdrachten uit te schrijven en dat de culturele bevoegdheden van provincies (die ook opdrachten voor composities uitschreven) zijn verdwenen. Creatieopdrachten waren in het oude Kunstendecreet een belangrijke subsidielijn die compositie ondersteunde.[9] Momenteel is het nog altijd mogelijk om hiervoor project-subsidies voor productie aan te vragen, maar bestaat het niet meer als aparte subsidielijn. Volgens sommigen heeft ook dit een negatief effect gehad op de incentive bij ensembles en concerthuizen om opdrachten voor composities uit te schrijven (zie bijvoorbeeld de recente open brief in *rekto:verso* van Schoeters en Van Parys 2019).

Bij 90% van de in Siongers, Van Steen, en Lievens 2016 ondervraagde muzikanten en componisten vormt optreden een onderdeel van hun muzikale kernactiviteiten. Artiesten worden in de regel vergoed voor concerten. Dit alles geeft een indicatie van het belang dat optreden heeft in de carrière van menig muzikant — iets wat nog is toegenomen onder invloed van de veranderingen in de verkoop van muziekopnames en in de deals met platenmaatschappijen (zie ook Bazinet e.a. 2018, 63). Een kritiek die daardoor echter luider weerklinkt, is dat de gages voor concerten te laag liggen. Bovendien zijn kleinevergoedingsregelingen (KVR) een veel gebruikte manier om muzikanten te betalen (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 65–66), maar daarmee bouwen ze geen sociale rechten of pensioen op. Muzikanten richten ook de kritiek op zichzelf en hun collega's, wanneer ze speelkansen aanvaarden tegen een te lage vergoeding en daarmee de onderhandelingspositie ondermijnen van collega's die wel een correcte vergoeding eisen (zie ook Hesters 2019, 102–6).

Een bezorgdheid uit de sector die hiermee samenhangt is dat er een 'overaanbod' aan muzikanten zou zijn: niet alleen studeren jaarlijks (aspirant-)professionele muzikanten af van hogere opleidingen, ook zetten meer mensen de stap om iets in de muzieksector te ondernemen onder invloed van de technologische ontwikkelingen die muziekproductie, -promotie en -distributie laagdrempelig hebben gemaakt. Daarnaast zetten muzikanten op verschillende projecten tegelijk in omdat ze zo meer speelkansen denken te genereren. Het voornaamste probleem is echter niet zozeer het aantal muzikanten dat vergroot, maar vooral de veranderende processen van gatekeeping: gatekeepers zoals concertorganisatoren worden geconfronteerd met een groter aanbod dan vroeger. De keuze tussen artiesten met een gelijkaardig profiel kan dan sneller worden ingegeven door financiële overwegingen (de ene muzikant speelt tegen een lagere vergoeding dan de andere), wat de onderhandelings- en inkomenspositie van muzikanten in het algemeen verzwakt.

SPEELKANSEN IN BINNEN- EN BUITENLAND

Gezien het belang van inkomsten uit concerten voor muzikanten, vervullen concertorganisatoren en speelplekken een grote rol in het landschap. Zoals eerder geschetst, beschikken Vlaanderen en Brussel over een divers netwerk van presentatieplekken voor muziek. Onderzoek van Kunstenpunt (Janssens en Kennes 2018) wijst uit dat deze bovendien zorgen voor een muziekaanbod dat goed geografisch gespreid is, met concerten in bijna elke Vlaamse gemeente. Vooral (lokaal en Vlaams) gesubsidieerde initiatieven vervullen hier een belangrijke rol. Zij organiseren de meerderheid van concerten, hebben een regelmatige programmering en zorgen voor een diversiteit van genres op hun podia. Kunstendecreetspelers zijn voornamelijk actief in de (centrum)steden. Cultuurcentra zijn zowel voor centrumsteden als het gebied buiten de steden een belangrijke organisator. Private concertorganisatoren vertegenwoordigen 20% van alle concerten in Vlaanderen en Brussel en bevinden zich voornamelijk in de grotere steden (Antwerpen, Brussel en Gent). Onder de concerten van privéorganisatoren is er weinig klassieke muziek (zie ook Janssens, Aelbrecht, en Leenknegt 2018) of folk en wereldmuziek. Daarnaast is er heel wat eenmalig, ad

hoc-initiatief, wat getuigt van de grote activiteit in het verenigingsleven, in talrijke cafés en in het amateurcircuit.

De studie van Kunstenpunt over lokale spreiding analyseerde de situatie in 2014. Ondertussen groeide de ongerustheid over een aantal ontwikkelingen: het instellen van nieuwe geluidsnormen (die vooral voor kleinere zalen moeilijk haalbaar zijn), het verdwijnen van de oormerking van cultuurmiddelen in de subsidies aan het lokale niveau, de perceptie dat zalen in Vlaanderen minder risicovol willen programmeren (ten koste van minder bekende jonge acts of artiesten uit nichegenres), het wegvallen of verminderen van structurele subsidies voor een aantal concertzalen en -organisatoren (onder andere 't Ey, Muziekodroom en Nijdrop hebben geen werkingsmiddelen via het Kunstendecreet meer, zie Kunstenpunt 2016) of de eerder vermelde afschaffing van provinciale cultuurmiddelen. De vrees is dat dergelijke veranderingen het rijke landschap aan speelplekken zouden aantasten, wat gevolgen heeft voor de aard van de programmering, de geografische spreiding van concerten en dus de speelkansen en doorgroeimogelijkheden van artiesten in Vlaanderen en Brussel (Kennes 2016). Zeker het circuit van Vlaams en lokaal gesubsidieerde concertorganisatoren, dat bij dat alles een belangrijke rol speelt, wordt daarbij in het oog gehouden.[10]

Naast het op peil houden van de ondersteuning van dergelijke plekken wordt gekeken naar andere mogelijkheden om speelkansen te creëren voor (jonge) muzikanten uit verschillende genres en om de muzikale diversiteit en de carrièretrajecten van muzikanten te faciliteren. Dat kan gaan over samenwerking tussen concertorganisatoren (bijvoorbeeld in netwerken zoals Clubcircuit, Jazzlab Series, Supernova of Toernee Mondial), initiatieven van artiesten zelf om speelplekken op te richten of de opties van het 'nieuwe programmeren', waarbij concertorganisatoren programma's (zoals thematische festivalformats) rond bepaalde muzikale niches opzetten. Hier gaat het over meer dan alleen eenmalige speelkansen creëren voor muzikanten, maar ook over het bieden van ontwikkelingskansen (via langetermijnrelaties tussen organisaties en bepaalde muzikanten, *artist-in-residence*-concepten of het aanbieden van repetitieruimtes) en het uitbouwen van gemeenschappen (tussen artiesten, publiek, concertorganisaties en/of lokale actoren, zoals DKO-academies, sociaal-culturele verenigingen of jeugdorganisaties).

Muzikanten uit Vlaanderen en Brussel zijn ook uitgebreid actief in het buitenland. Dat laat hen toe zich artistiek te ontwikkelen — door zichzelf te tonen aan een ander publiek en te meten met buitenlandse artiesten — en speelkansen te benutten buiten het relatief kleine binnenlandse circuit. Onderzoek naar internationale concerten van Belgische artiesten (Leenknegt 2018c, 2018d) wijst uit dat ze wereldwijd op podia staan. De buurlanden (Frankrijk, Duitsland, Nederland, het Verenigd Koninkrijk) en de Verenigde Staten zijn het drukst bezocht. In dit onderzoek werd een corpus van concerten geanalyseerd van artiesten die vooral in pop en rock actief zijn. Maar ook in de klassieke muziek wordt ingezet op het buitenland. Een analyse van de spreiding van (vooral klassieke) structureel gesubsidieerde muziekensembles (Janssens, Aelbrecht, en Leenknegt 2018) wijst uit dat voor heel wat van die ensembles het buitenland een belangrijke afzetmarkt is.

Touren, en al zeker in het buitenland, vergt een aanzienlijke investering (denk aan de hoge beroepskosten die uit de studie naar de sociaal-economische positie van kunstenaars naar voren kwamen), onder andere in reis-, transport- en verblijfskosten en het inhuren van de nodige omkadering (geluidstechnicus, tourmanager etc.). De opbrengsten van optredens compenseren deze niet noodzakelijk. Vanuit die achtergrond wordt er in de muzieksector wel vaker gepleit voor sterkere (financiële) hefbomen voor internationalisering, waaronder de vraag om een exportbureau voor muziek op te richten, naar analogie met wat Wallonie-Bruxelles Musiques in de Franse Gemeenschap doet. Kunstenpunt nam tot voor kort een internationale werking op voor de brede muzieksector in Vlaanderen en Brussel. In 2019 is de internationale werking voor niet-klassieke muziek bij Poppunt gevoegd, dat in het najaar van 2019 onder een nieuwe naam verder gaat. Binnen het Kunstendecreet zijn er de flexibele tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten, waar vooral muzikanten een beroep op doen (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 381–84). De kritiek luidt echter dat de beslissings- en uitbetalingstermijnen nog te lang duren en dat de aard van de vergoedingen botst met het totale kostenplaatje van een buitenlandse tournee (zeker voor grotere bands of ensembles): je kan maar maximaal 7.000 euro aanvragen, kosten voor de promotie en omkadering komen niet in aanmerking en de dagvergoeding is beperkt (maximum 50 euro).

WIJZIGENDE MACHTSVERHOUDINGEN

Tijdens het sectormoment muziek van Kunstenpunt kwamen ook bezorgdheden naar boven in verband met de impact van monopolievorming in het muziekveld. Live Nation Agency doet op dit moment de boekings voor 144 Belgische artiesten. Daarmee beheren ze een niet onbelangrijk stuk van het aanbod. Tegelijk is Live Nation Festival NV eigenaar van de festivals op de Werchterweide en is het de grootste concertpromotor van ons land. Bovendien is Live Nation Entertainment, het Amerikaanse moederbedrijf, eigenaar van Ticketmaster. Met andere woorden: op verschillende schakels in het concertencircuit heeft het bedrijf een bepalende invloed. Een studie uit alweer 2012 over de impact van de monopoliepositie van Live Nation op de Belgische festivalmarkt stelde vast dat dit alsnog niet leidde tot typische situaties die van misbruik van die positie getuigen — zoals het excessief

opdrijven van de prijs van festivaltickets of het volledig wegconcurreren van lokale festivalorganisatoren (Huijgh en Evens 2012). Door de overname van de Sportpaleisgroep in april 2019 beheert Live Nation nu ook de grootste zalen van ons land (Sportpaleis, Lotto Arena, Stadsschouwburg Antwerpen, Vorst Nationaal, Capitole, Ethias Arena). Welke impact de overname van de Sportpaleisgroep en de verdere monopolievorming zullen hebben op de Belgische muziekmarkt valt af te wachten.

Binnen de waardeketen van opgenomen muziek zijn de streamingdiensten machtige spelers geworden. In de eerste halfjaarcijfers van 2019 van de Belgian Entertainment Association (2019) vertegenwoordigden inkomsten via streaming 62% van de muziekverkoop in België. Daarmee overtroffen deze ruimschoots de inkomsten van cd's, nog steeds de voornaamste fysieke drager die wordt verhandeld. De opkomst van streaming lijkt globaal gezien de inkomsten voor artiesten te verhogen. De vraag is echter hoeveel van de omzet die gedraaid wordt effectief naar de muzikanten vloeit en hoeveel er gaat naar intermediairen zoals de streaming-platforms zelf of de platenmaatschappijen.[11] De vergoeding die een muzikant per stream krijgt is zeer laag en varieert ook sterk tussen de verschillende streamingplatforms.[12]

Met de verhoogde populariteit van streaming-platforms is ook het belang van gecureerde playlists toegenomen. Die worden samengesteld door een redactie die werkt voor een streamingdienst en vormen voor veel gebruikers een kanaal waarmee ze nieuwe muziek leren kennen. Een van de bezorgdheden in de Vlaamse muzieksector was dat er op Spotify, toch een van de voornaamste streamingplatforms, geen gecureerde playlists gewijd werden aan Belgische muziek. Die zouden de streams van Belgische artiesten kunnen verhogen en dus meer inkomsten kunnen genereren. Sinds kort maakt de Beneluxredactie van Spotify (gevestigd in Amsterdam) wel dergelijke playlists aan. Kleinere streamingplatforms zoals Deezer en Apple Music hebben elk een aparte Belgische redactie die nieuwe muziek selecteert uit ons land.

Tot slot kunnen we ons vragen stellen bij de kloof die groeit tussen artiesten die heel veel inkomsten uit hun muziekactiviteiten kunnen genereren en zij die dat niet kunnen. Die eersten zijn gegeerde artiesten die gegarandeerd een publiek trekken bij hun concerten en daardoor in een sterke onderhandelingspositie zitten wat betreft gages. Wanneer dit inhaakt op de eerder geschetste druk op concertorganisatoren om minder risicovol te programmeren, dreigt er minder budgettaire ruimte voor minder bekende artiesten.

BELANGENBEHARTIGING

Voorgaande alinea's gaven al aan dat de spelers binnen de muzieksector soms tegenstrijdige belangen hebben. Hogere Sabam-tarieven, bijvoorbeeld, kunnen een hoger uitgesteld loon voor artiesten betekenen, maar kunnen botsen op weerstand van organisatoren — iets wat gebeurde in 2018 toen een coalitie van concert- en festivalorganisatoren Sabam voor de rechtbank van koophandel in Brussel daagde (Swalens en Vanden Eycken 2018). Concertorganisatoren kunnen dan weer betogen dat hogere minimumlonen voor artiesten op hun beurt voorprogramma's onbetaalbaar maken en daarmee doorgroeikansen voor artiesten fnuiken.

Er zijn verschillende belangenbehartigers actief in het muziekveld, die elk in functie van hun achterban en doelstellingen het beleid proberen te beïnvloeden. Enkele van deze belangenbehartigers zijn BEA (Belgian Entertainment Association), BIMA (Belgian Independent Music Association), Clubcircuit (dat de muziekclubs verenigt), FMiV (Federatie van Muziekfestivals in Vlaanderen), GALM (Genootschap Artiesten Lichte Muziek), oKo (Overleg Kunstorganisaties) of VLAPO (Vlaamse Podiumartiesten). Daardoor is overleg binnen de sector of de sector met één stem laten spreken niet altijd evident. Met het MuziekOverleg bestaat er een sectorbreed overlegorgaan dat de diverse spelers uit het muziekveld verenigt — van belangenbehartigers over steunpunten en sectororganisaties tot genrespecifieke netwerken (zoals Folkforum, Jazz#Forum of WereldMuziekNetwerkBelgië). In het verleden lanceerde het MuziekOverleg onder andere het manifest *Music is life!* (2009), dat twee jaar later leidde tot een resolutie in het Vlaams Parlement (2011). In 2012 werd het MuziekOverleg door toenmalig cultuurminister Joke Schauvliege erkend als formele gesprekspartner van de overheid. Het treedt daarnaast bijvoorbeeld ook op als gesprekspartner voor de VRT in het kader van de uitvoering van haar beheersovereenkomst.

Letteren

Het boek is een cultureel product dat veel verschillende associaties oproept. Het kan gaan over lifestyle- of kookboeken, over reisgidsen, filosofische of religieuze traktaten, of over literair werk. Over dat laatste, een klein segment van de boekenwereld, gaat deze sectorspecifieke schets. Van proza, non-fictie en poëzie, over kinder- en jeugdliteratuur en strips tot theaterteksten: we geven de literatuur hier in al zijn diversiteit een duidelijke plaats in het Vlaamse kunstenlandschap.

Doorheen de geschiedenis heeft het boek op een moeilijk te onderschatten wijze bijgedragen aan de verspreiding van taal en cultuur. Via literatuur vertellen en delen we verhalen met anderen. Boeken zijn een ideale drager voor het bewaren en verspreiden van die verhalen. Als democratisch en laagdrempelig middel tot kennisoverdracht, uitwisseling en educatie vervult het boek ook nadrukkelijk een sociale, maatschappelijke en emancipatorische functie. Basisgeletterdheid is een voorwaarde om toegang te krijgen tot de rijkdom van de letteren, maar literatuur kan ook worden ingezet om geletterdheid op een creatieve en aangename manier te verhogen. De recente pleidooien in de pers voor structurele aandacht voor leesplezier in de eindtermen van het secundair onderwijs zijn dan ook geen toeval.

Het waardenetwerk van de letteren begint bij de auteur en diens artistieke creatie, en omvat het volledige proces tot bij de lezer, die een boek leent of koopt. Het boek bevindt zich daarbij nadrukkelijk op het kruispunt tussen cultuur en economie. Al decennialang is het een alledaags gebruiksvoorwerp. Als economisch product is het boek een populaire vorm van ontspanning en vrijetijdsbesteding. Een overheidsbeleid voor de letteren en het boek moet dus per definitie rekening houden met de markt als een belangrijke en vaak dominante factor. Dat betekent niet dat we het boek en de letteren reduceren tot een louter economisch product. Wel is het belangrijk voldoende rekening te houden met de oorzaken en gevolgen van de dynamiek die de markt veroorzaakt.

We beginnen deze sectorspecifieke schets met een beschrijving van de spelers in het letterenveld, allen schakels in de waardeketen van het boek. Die start bij de auteur en mondt uit bij de lezer, zonder enige hiërarchie. Elke schakel heeft zijn belang, betekenis en meerwaarde, wat ook duidelijk blijkt uit het geïntegreerd letterenbeleid in Vlaanderen.
In een tweede deel belichten we enkele belangrijke uitdagingen in het letterenveld.

Spelers in het boeken- en letterenveld

—

AUTEURS, VERTALERS EN ILLUSTRATOREN

Auteurs, stripauteurs, illustratoren en vertalers bevinden zich aan het beginpunt van de waardeketen. Zonder hen geen literaire creatie of literatuur. Vertalers bouwen dan weer bruggen met andere culturen: dankzij hen begrijpen we beter wat in andere taalgebieden wordt gedacht en geschreven.

Het is niet eenvoudig om te bepalen hoeveel professionele auteurs, stripauteurs, illustratoren en vertalers actief zijn in Vlaanderen. Op basis van informatie van de Vlaamse Auteursvereniging (VAV) en bijkomende informatie vanuit rechtenmaatschappijen, het Expertisecentrum Literair Vertalen (ELV) en de databank van het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) komen we voor 2018 tot een lijst van circa 1.100 personen. Ruw verdeeld gaat het om 680 auteurs, 130 stripauteurs, 110 vertalers en 180 illustratoren.

De VAV is de belangenvereniging van en voor auteurs (van proza, poëzie, toneel, scenario's, kinder- en jeugdliteratuur, literaire non-fictie en strips), illustratoren en literair vertalers. De VAV ondersteunt hen individueel en behartigt hun collectieve belangen.

HET BOEKENVAK

Uitgeverijen en boekverkopers zijn de spelers die instaan voor het produceren, distribueren en verkopen van boeken. Boek.be is de koepel van belangenverenigingen in het Vlaamse boekenvak.

UITGEVERIJEN

De kernopdracht van uitgeverijen bestaat uit de productie en distributie van publicaties. Iedere uitgeverij legt een andere klemtoon en bouwt een eigen catalogus op. De uitgevers en boekenimporteurs uit Vlaanderen en Brussel van onder meer fictie- en non-fictieboeken, strips en kinderboeken groeperen zich in de Groep Algemene Uitgevers (GAU). Voor de uitgevers van school- en wetenschappelijke uitgaven is er een aparte zusterorganisatie, de Groep Educatieve en Wetenschappelijke Uitgevers (GEWU).

De Vlaamse Uitgeversvereniging (VUV), de koepel waar GAU en GEWU vroeger onder resideerden, onderhandelde in 2010 met de VAV een modelcontract voor auteurs. Momenteel lopen gesprekken voor een update hiervan. Het modelcontract voor vertalers ondergaat nog in 2019 een revisie.

Onze boekenwereld is in de eerste plaats Nederlandstalig. Het is daarom belangrijk te vermelden dat de Vlaamse uitgeversmarkt rekening moet houden met onze bovenburen. De Vlaamse uitgevers concurreren of werken samen met hun Nederlandse collega's. Wegens demografische, cultuurhistorische en economische oorzaken beschikken de Nederlandse uitgevers daarbij vaak over een concurrentieel voordeel. Zo vindt een aanzienlijk aandeel van de Vlaamse auteurs dan ook onderdak bij een Nederlandse uitgeverij.

Het klassiek uitgeefmodel staat onder druk. Traditioneel vormen uitgevers het centrum voor de productie, kwaliteitsbewaking (via redactie) en promotie in de waardeketen, waarop zij vervolgens hun inkomstenmodel baseren. Daartegenover staan de steeds frequentere voorbeelden van *self-publishing*: auteurs bekostigen zelf hun papieren of digitale publicaties (al dan niet in samenwerking met een *self-publishing* uitgeverij of drukkerij) en staan zelf grotendeels in voor promotie. Een groep van uitgeverijen speelt echter in op deze evolutie waardoor een nieuwe dynamiek op de markt ontstaat.

BOEKVERKOPERS

Onder de spelers die boeken verkopen, maken we een onderscheid tussen boekhandelketens en onafhankelijke boekhandels. De Vereniging Vlaamse Boekverkopers (VVB) is de belangenbehartiger die de boekverkopers verenigt.

Boekhandelketens zijn in de eerste plaats gericht op winstcreatie en werken met contextgerichte marketingstrategieën. Standaard Boekhandel, bijvoorbeeld, is met zo'n 147 filialen en 60 *SB shops* (in vestigingen van AVEVE en Fun) een van de grootste boekhandelketens van Vlaanderen. Ook de onafhankelijke boekhandels kun je beschouwen als economische spelers, maar algemeen genomen verschillen zij van de ketens door een focus op een gericht cultureel en literair aanbod. Momenteel groeperen 24 onafhankelijke boekhandels zich in het verbond Confituur. De boekhandels ondervinden steeds meer concurrentie vanuit de digitale wereld, waar 'sectorvreemde' spelers (zoals Bol.com of Amazon) zich op de boekenmarkt bewegen.

BOEK.BE

Boek.be is de koepel van de belangenverenigingen van het Vlaamse boekenvak en wordt gevormd door VVB, GAU en GEWU. De werking van Boek.be — een vzw die niet structureel wordt gesubsidieerd door de overheid — berust op drie pijlers: ze verdedigt de belangen van haar verenigingen en van het boek, ze organiseert het hele jaar door promotieacties voor het boek (waaronder de jaarlijkse Boekenbeurs) en ze heeft een (beperkte) functie als kenniscentrum.

PUBLIEKE SPELERS

Het boek en de letteren hebben vele vertakkingen naar diverse partners, actieterreinen en beleidsdomeinen in de samenleving. Deze veelheid kristalliseert in een web van publieke spelers die elk vanuit hun eigen missie deel uitmaken van een complex literair landschap en daarbij verschillende functies binnen de waardeketen op zich nemen. Die functies vormen de kapstok om de

veelzijdigheid en beleidsdomeinoverschrijdende werking van die publieke actoren te schetsen.

ONTWIKKELING

Verschillende organisaties zetten in op de talentontwikkeling van beginnende auteurs, illustratoren en vertalers of bieden gevestigde namen de mogelijkheid om te experimenteren. Hiervoor benutten die organisaties een divers arsenaal aan instrumenten zoals workshops, publicatieruimte en residentiewerking. Het bieden van kansen voor ontwikkeling is cruciaal voor een dynamisch letterenlandschap en verrijkt de bron van waaruit de hele waardeketen van het boek vertrekt.

Literaire tijdschriften zoals *Liegend Konijn*, *DW B* en *Kluger Hans* bieden — bijvoorbeeld via open calls — publicatieruimte aan debutanten, meer gevestigde auteurs of onderbelichte stemmen uit het literaire veld. De tijdschriften investeren daarbij ook tijd en middelen in feedbacksessies en redactionele begeleiding. Een groot lezerspubliek bereiken de auteurs in kwestie daar niet noodzakelijk mee, maar dergelijke kansen voor publicatieruimte zijn in het huidige medialandschap schaars, wat het belang van die literaire tijdschriften onderstreept. Op die manier fungeren ze als gatekeepers die de doorgroeikansen van auteurs in het literaire veld vergroten. Verschillende van die tijdschriften zetten nog nadrukkelijk in op een papieren tijdschrift en zetten het zo uit als een kunstobject. Maar ook hier geldt de invloed van technologische ontwikkelingen en wordt daarnaast steeds vaker ingezet op een digitaal luik.

Residenties bieden vooral fysieke ruimte en tijd voor ontwikkeling aan: auteurs of vertalers krijgen de kans om zich voor een bepaalde periode in een daarvoor bestemde omgeving toe te leggen op onderzoek, nieuw werk of het finaliseren van een publicatie. Passa Porta coördineert residenties van Vlaamse auteurs in binnen- en buitenland, en herbergt ook internationale auteurs in Brussel. Daarnaast zetten organisaties als deBuren ook residentieprojecten op, onder meer voor beginnende auteurs. Het VFL beheert het Vertalershuis in Antwerpen, waar het hele jaar door twee vertalers verblijven om te werken aan de vertaling van Nederlandstalig literair werk.

Aan de literair vertalers biedt ook het Expertisecentrum Literair Vertalen (ELV) kansen voor ontwikkeling. In samenwerking met het Nederlands Letterenfonds en het VFL faciliteert het ELV individuele begeleiding gedurende elk stadium van hun carrière. Dat gebeurt via het aanbieden van ontwikkelingsbeurzen, coachingstrajecten en mentoraat. Op die manier bevordert het ELV de deskundigheid van literair vertalers in en uit het Nederlands, en meteen ook de kwaliteit van vertalingen.

De (niet-professionele) schrijfliefhebber kan terecht bij Creatief Schrijven. Die vzw maakt hen wegwijs in het veld, geeft antwoord op hun schrijfvragen en biedt hen vorming en een podium aan. Voor dat laatste organiseert Creatief Schrijven een evenwichtig aanbod van schrijfcursussen, -wedstrijden en -projecten in Vlaanderen. Hiervoor werkt het samen met andere organisaties (uitgevers, literaire organisaties, bibliotheken, cultuurcentra etc.) en professionele auteurs, die als docent of coach kunnen optreden. Creatief Schrijven is structureel erkend binnen het decreet amateurkunsten (voor de discipline letteren) en is tevens lid van de European Association of Creative Writing Programmes.

PRODUCTIE EN DISTRIBUTIE

Naast de uitgeverijen en boekhandels zijn er nog andere organisaties die zich bezighouden met het plannen, uittekenen en/of verspreiden van publicaties. Deze richten zich dan vooral op andere finaliteiten dan het economische. Hieronder vallen de literaire tijdschriften en de academische publicaties. Ook (openbare) bibliotheken hebben als basisvoorziening voor elke burger een niet te onderschatten rol op het vlak van het distribueren van boeken en literatuur. Daarvoor werken ze onder andere nauw samen met instellingen uit basis-, secundair en volwassenenonderwijs. Het gaat bovendien niet alleen over het uitlenen van fysieke publicaties, maar ook van digitale media, getuige het initiatief voor een uitleenplatform voor e-boeken in samenwerking met Cultuurconnect.

PRESENTATIE

Verschillende publieke spelers bieden een podium aan auteurs om hun werk voor te stellen in aanwezigheid van een publiek. De vorm die dergelijke activiteit aanneemt (auteurslezing, tentoonstelling, debatavond etc.) en de manier waarop het publiek wordt betrokken, verschillen naargelang de motivatie, zoals leesbevordering, cocreatie of promotie van literatuur. Deze presentatiemomenten zijn de gelegenheden bij uitstek waar de staat van de literatuur geconfronteerd wordt met zijn maatschappelijke impact. Tegelijk vormen ze een welkome inkomstenbron voor menig auteur in Vlaanderen (Vlaamse Auteursvereniging 2011a, 25–26; Accou 2014, 44–48; Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 31–32).

Onder de organisatoren van festivals, auteurslezingen, voorleessessies of debatavonden vinden we literaire organisaties zoals Passa Porta, Behoud De Begeerte of VONK & Zonen. Maar ook publieke spelers die geen literaire kernopdracht vervullen, zoals scholen, bibliotheken en sociaal-culturele verenigingen, dragen sterk bij aan de presentatie van literatuur. Ter indicatie: deze publieke spelers staan in voor 80% van de circa 2.800 auteurslezingen die via het VFL worden ondersteund. Literaire presentatiemomenten worden over heel Vlaanderen en Brussel georganiseerd, maar toch vooral in en rond Antwerpen, de stad Brussel en Gent. In de provincies Limburg en West-Vlaanderen tellen we daarentegen het minste aantal activiteiten (Thoelen 2019).

REFLECTIE

Diverse initiatieven zetten in op de reflectie over de betekenis van literatuur in de samenleving. Die reflecties worden ontsloten en bevorderd via, onder andere, journalistiek, literaire kritiek, onderwijs, essayistiek en de publicatie van literatuurwetenschappelijk onderzoek.

Hier is opnieuw een rol weggelegd voor literaire tijdschriften, die vaak ontstaan zijn rond nieuwe en gedeelde literatuuropvattingen van auteurs of tijdschriftenmakers. Zo'n poëtica komt het duidelijkst tot uiting in de uitwerking van themanummers (die geheel of gedeeltelijk op papier en/of online verschijnen), waarin nieuw literair werk en meer essayistisch materiaal wordt afgewisseld met recensies. Zo voedt een tijdschrift het literair debat en probeert het via een uitgesproken literatuuropvatting lezers te binden.

Academisch onderzoek, zowel binnen als buiten vakgroepen voor literatuurwetenschappen, analyseert verschillende aspecten van de waardeketen: van de sociaaleconomische impact van nieuwe ontwikkelingen in het boekenvak tot het ontwerpen van een ideeëngeschiedenis en de vorming van een literaire canon. Hierbij worden inzichten ontsloten waarmee andere actoren in het letterenveld (bijvoorbeeld literaire tijdschriften, het VFL, Iedereen Leest) aan de slag gaan.

Ook op het vlak van reflectie en de verspreiding ervan laat de digitalisering zich voelen. Steeds meer beschouwende teksten en recensies worden online gepubliceerd — iets wat deels ingegeven wordt door de mogelijkheid om via digitale weg sneller in te spelen op de actualiteit. Literaire tijdschriften zijn lang niet de enige die zich met online literatuurreflectie bezighouden. Literair werk wordt ook steeds vaker online besproken. Denk maar aan het recent opgerichte platform *Lang zullen we lezen* van VRT. Maar niet enkel de publieke spelers nemen op dit vlak initiatief: vanuit diverse hoeken in de samenleving spruiten zowel individuele als collectieve online initiatieven voort in de vorm van blogs, vlogs, podcasts etc. Los van een expliciete literatuuropvatting zoeken deze initiatieven een gemeenschap en ruimte waar literatuur en de reflectie daarover kan worden gedeeld.

Een bijzondere bijdrage aan de reflectie in en over het letterenveld wordt geleverd door erfgoedspelers. Tal van andere actoren die in deze sectorspecifieke schets worden beschreven, nemen immers dankbaar gebruik van de rijke ideeën die naar boven drijven dankzij de ontsluiting van literair erfgoed (waar ook striperfgoed deel van uitmaakt). De ontsluiting, bewaring en promotie van dat erfgoed gebeurt door verschillende organisaties, zoals het Letterenhuis (het grootste letterkundige archief van Vlaanderen, dat ook tentoonstellingen en andere activiteiten organiseert), de zes Vlaamse erfgoedbibliotheken (die expertise rond de ontsluiting, digitalisering en conservering van bewaarcollecties ontwikkelen), de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren of KANTL (die zich onder meer bezighoudt met de reflectie over en promotie van de literaire canon) of digitale erfgoedplatformen (zoals de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, afgekort DBNL, of Paukeslag, een initiatief van het Poëziecentrum).

PARTICIPATIE

De boeken- en letterensector blijkt niet voor iedereen even toegankelijk. Verschillende organisaties proberen de drempels in de sector actief weg te werken. Zo bouwt Iedereen Leest aan een brede leescultuur via projecten zoals Boekstart, de Voorleesweek of de Jeugdboekenmaand. Verschillende andere leesbevorderingsinitiatieven, georganiseerd door bijvoorbeeld bibliotheken of lokale verenigingen, zetten hier op in op kleinere schaal. Barrières kunnen daarnaast ook louter technisch van aard zijn. Het fysieke boek in zijn traditionele vorm is immers niet voor iedereen toegankelijk. Organisaties als Luisterpuntbibliotheek engageren zich om die reden om literatuur via luister- en brailleboeken op te stellen voor personen met een leesbeperking. Ten slotte is het ook belangrijk om via het aanbod bruggen te slaan naar verschillende gemeenschappen en groepen. Langzamerhand groeit het bewustzijn over het belang van meer representatieve deelname aan en beeldvorming in literatuur. Dat gebeurt niet langer alleen in het kader van specifieke uitgeefinitiatieven (zoals Studio Sesam), maar vindt stilaan ook zijn weg naar andere boeken en grotere uitgeverijen.

ONDERWIJS

Het onderwijs speelt vanzelfsprekend een cruciale rol in de waardeketen van literatuur. Het begint al bij het didactisch aanbieden van literatuur in het basis- en secundair onderwijs. Een speler die in dit verband aandacht verdient, is CANON Cultuurcel, dat een onderdeel vormt van het departement Onderwijs en Vorming van de Vlaamse overheid. Zij stimuleert verbinding tussen cultuur- en onderwijsactoren, onder meer via cultuurkuur.be, en biedt vormingen en inspiratiedagen aan voor lerarenopleidingen en leerkrachten in kleuter- en leerplichtonderwijs.

Onderwijs is evenzeer een belangrijke factor wanneer het gaat over de vorming van professionele auteurs, illustratoren en vertalers. Schrijfopleidingen situeren zich in het vrijetijdsaanbod (zoals de SchrijversAcademie van Creatief Schrijven), zijn gelinkt aan bredere opleidingen woordkunst en drama of zijn onderdeel van een opleiding scenarioschrijven (met name aan het RITCS). Maar academische opleidingen specifiek voor auteurs zijn er vooralsnog niet. Voor illustratoren en stripauteurs zijn er in LUCA School of Arts en KASK wel bachelor- en masteropleidingen voorhanden. Literair vertalers kunnen terecht bij de gelijknamige master en postgraduaat aan KU Leuven. Naast die gespecialiseerde opleidingen, zijn er uiteraard

nog de opleidingen Nederlandse Taal- en Letterkunde die aan alle Vlaamse universiteiten wordt aangeboden.

BELEID EN ONDERSTEUNENDE INITIATIEVEN

VLAAMS FONDS VOOR DE LETTEREN

Het Vlaams Fonds voor de Letteren of VFL werd opgericht per decreet in 1999 op initiatief van het Vlaams Parlement en gemodelleerd naar succesvolle buitenlandse voorbeelden. De huidige beheersovereenkomst met de Vlaamse Regering loopt van 2016 tot en met eind 2020. Zorg voor een dynamisch en divers letterenveld is de missie van het VFL, die dat poogt te bereiken via een geïntegreerd letterenbeleid. Dat houdt onder andere in dat het literaire spelers subsidies toekent, waarbij de nadruk ligt op het begin (ondersteunen van creatieprocessen en een divers aanbod van literatuur) en het einde (toeleiding naar de lezer in binnen- en buitenland) van de waardeketen die hier wordt geschetst. Stimuleren van leesplezier en oog voor participatie en inclusie zijn hierbij aandachtspunten.

Meer dan een louter subsidiërend orgaan, wil het VFL actief bijdragen tot de professionalisering van de Vlaamse literaire sector. Het analyseert en evalueert zijn eigen werking voortdurend, wijst waar mogelijk alle spelers in de sector op aandachtspunten en lacunes, maar ook op goede praktijkvoorbeelden en inspirerende ideeën. In het buitenland voert het VFL (onder de naam Flanders Literature) actief promotie voor de Vlaamse literatuur om auteurs onder de aandacht te brengen en vertalingen bij buitenlandse uitgevers te helpen realiseren. Daarvoor is het Nederlands Letterenfonds een belangrijke partner.

Als gevolg van de recente interne staatshervorming, oefenen de provincies sinds 2018 geen culturele bevoegdheden meer uit. De provinciale middelen voor literatuur — voor zover bekend en geoormerkt in de provinciale begrotingen — werden overgedragen aan het VFL. Alle bestaande afspraken en subsidies werden in 2018 en 2019 voortgezet, maar vanaf 2020 kunnen die middelen voor gelijk(w)aardige (boven)lokale doeleinden worden ingezet. Op moment van schrijven is het dus nog te voorbarig om conclusies te verbinden aan deze veranderde beleidscontext en de gevolgen ervan voor de regionale spreiding van literatuur.

BOEKENOVERLEG

Het BoekenOverleg is het platform dat alle relevante spelers uit het waardenetwerk van het boek in Vlaanderen samenbrengt voor structureel overleg en de gezamenlijke belangen van de boeken- en letterensector behartigt. De kerngroep van het BoekenOverleg bestaat uit een voorzitter en acht vertegenwoordigers van de belangrijkste partners uit het boeken- en letterenveld: de auteurs, de commerciële boekensector, de literaire organisaties, leesbevordering, de bibliotheeksector, Erfgoed boek en letteren, onderwijs en het VFL (dat ook het secretariaat van het BoekenOverleg opneemt). Het BoekenOverleg werd door de Vlaamse minister van Cultuur formeel erkend als eerste en belangrijkste gesprekspartner voor thema's en dossiers in verband met de boeken- en letterensector.

ANDERE ONDERSTEUNENDE INITIATIEVEN

Onder de andere initiatieven die spelers ondersteunen die niet noodzakelijk in het BoekenOverleg zijn vertegenwoordigd, dienen nog Folio en Overleg Literaire Organisatoren (OLO) vernoemd. Folio is de doorstart van CeLT (Culturele en Literaire Tijdschriften) en vertolkt de gedeelde belangen van 35 aangesloten culturele en literaire tijdschriften. Het engageert zich ook voor onderlinge kennisdeling en samenwerking tussen de tijdschriften en tracht de zichtbaarheid en impact van tijdschriften in de samenleving te verhogen. OLO verenigt dan weer een 170-tal literaire organisaties en organisatoren in heel Vlaanderen, gaande van grote instellingen tot individuele curatoren. Het behartigt de belangen van deze spelers en brengt hen samen tijdens inspiratiedagen.

Uitdagingen

Het landschap van boeken en letteren is in constante beweging. Dat heeft deels te maken met de verknoping van culturele en economische aspecten in het boekenvak en de letteren, die op haar beurt de soms tegenstrijdige standpunten en belangen tussen de actoren in de waardeketen verklaart. Het economische speelt zeker een rol als het gaat over de evoluties op de boekenmarkt, zoals marktconcentratie of veranderingen in de distributie van literatuur, die het functioneren van de waardeketen beïnvloeden. Naast jongere generaties die hun stem in het literaire debat opeisen, spelen internationalisering, digitalisering en vrijemarktdenken hun rol. Ook geletterdheid, leesplezier en het belang van literatuur in het onderwijsdebat zijn beslissende elementen om mee te nemen, net zoals de evoluties in de samenstelling van de bevolking. Voeg daar nog de veranderende rol en betekenis van de media aan toe en dit alles zorgt voor een flink aantal uitdagingen waar zelden een eenvoudige oplossing voor bestaat. Zonder volledigheid na te streven, behandelen we hieronder de belangrijkste aandachtspunten en uitdagingen voor het boeken- en letterenveld.

DE POSITIE VAN AUTEURS, ILLUSTRATOREN EN VERTALERS

INKOMENSPOSITIE EN JURIDISCHE BESCHERMING

Afgelopen jaren zijn er verschillende rapporten over de sociaal-economische situatie van Vlaamse auteurs, vertalers en illustratoren verschenen (Vlaamse Auteursvereniging 2011a, 2011b, 2012; Van Baelen 2014b; Kwakkel en De Haan 2014; Siongers, Van Steen, en Lievens 2016). Uit die studies blijkt dat hun inkomenspositie en verdienmodel bijzonder fragiel blijven. Verschillende factoren dragen daartoe bij. Literaire creatie en (zelf) promotie op zich vergen een aanzienlijke tijdsinvestering. Daartegenover staat niet meteen een degelijke financiële vergoeding. Dat heeft onder andere te maken met de beperkte Nederlandstalige – voor velen vooral Vlaamse (Van Baelen 2013) – afzetmarkt voor boeken, waarin bovendien een ruime concurrentie heerst.[13] Daar komt bij dat de boekensector een betaalmodel hanteert waarin de auteur grotendeels mee het inkomensrisico draagt. Neem ook de geringe leenvergoeding — de billijke vergoeding die auteurs ontvangen voor de uitleen van hun boeken in bibliotheken — in ogenschouw en het verwerven van een leefbaar inkomen uit literaire creatie in Vlaanderen wordt een moeilijke situatie. Een combinatie van schrijven met een andere (al dan niet met literatuur verbonden) activiteit is dan ook voor vele auteurs een noodzaak (Vlaamse Auteursvereniging 2011a, 25–26; Accou 2014, 44–48; Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 31–32).

Het modelcontract voor auteurs en illustratoren en voor vertalers zorgt voor een minimaal afsprakenkader tussen de professionele uitgevers en de auteurs, en een ondergrens qua auteursrecht voor beide partijen. Terzelfdertijd leeft in het veld de klacht dat bij uitgevers steeds vaker allerlei achterpoortjes worden opgezocht om de grenzen van het modelcontract op te rekken en dat op die manier uit te hollen. De leenvergoeding is in België dan weer een oud zeer. In ons land (0,03 euro, waarvan 0,02 voor de auteur en 0,01 voor de uitgever) ligt die ruim onder het Europese gemiddelde (0,06 euro), iets wat door de sector en vooral de VAV al lang wordt aangekaart. Met de opkomst van het ontlenen van e-boeken, het zogenaamde *e-lending*, ligt er bovendien nog een uitdaging om een digitaal leenrecht uit te werken.

Het idee dat e-boeken en de abonnementsdiensten die daarrond ontstaan zijn (zoals Kobo Plus of Booqees) nieuwe mogelijkheden voor extra auteursinkomsten zouden bieden, lijkt niet helemaal te kloppen. Recent onderzoek uit Nederland (Tilanus en Verhue 2017) wijst zelfs uit dat deze eerder de inkomenssituatie verder onder druk zetten. Bovendien verkeren die digitale alternatieve distributieplatformen nog in een eerder experimentele status en is hun kosten- en verdienmodel weinig transparant.

Een robuuste bescherming van het auteursrecht, ook in de digitale wereld, is van existentieel belang voor de auteurs en de uitgevers om het reeds broze evenwicht in het economische verdien- en businessmodel niet verder te laten eroderen. Met het oog op een brede participatie aan boeken en letteren dient men daarbij uiteraard ook rekening te houden met een zo groot mogelijke toegankelijkheid en beschikbaarheid voor de gebruiker, op een klantvriendelijke en betaalbare wijze. Beide belangen zijn lastig te verzoenen. Daarenboven zien we grote (vooral Amerikaanse) bedrijven zich — met oneigenlijke bedoelingen en een enorme lobbycapaciteit — achter de wensen van de gebruikers scharen. Voor deze bedrijven gaat het in de eerste plaats om een zo vrij mogelijke toegang tot de Europese markt met een minimum aan belemmerende regelgeving, teneinde hun winst te maximaliseren. Met een inhoudelijk rijk, divers en vooral lokaal aanbod hebben ze weinig op en daarom is grote voorzichtigheid geboden. Ondertussen heeft de Europese Unie een akkoord bereikt over nieuwe richtlijnen waardoor auteurs beter beschermd zullen worden voor hun online content.

ONTWIKKELINGSKANSEN VOOR AUTEURS

De boeken- en letterensector wordt niet altijd ervaren als een toegankelijke sector, waardoor mensen uit minder bevoordeelde groepen zich uitgesloten voelen en de instroom bemoeilijkt wordt. Het creatieve proces zelf vraagt in de eerste plaats om tijdsinvestering (en in mindere mate een financiële investering) en daarom zijn er veel mensen bezig met schrijven of illustreren als

liefhebberij. De overgang vanuit de amateurkunsten naar het professionele veld ligt echter om tal van redenen allesbehalve voor de hand.

Met de SchrijversAcademie biedt Creatief Schrijven een opleiding aan voor auteurs via professionele coaching en begeleiding, wat al een aantal mooie resultaten opleverde. Vlaanderen ontbeert echter schrijfopleidingen op hogeschool- of universiteitsniveau zoals in Angelsaksische landen, waar *creative writing* een populaire studierichting is. En hoewel de andere initiatieven die we beschreven onder de sectie "Ontwikkeling" waardevolle ontwikkelingskansen bieden, bestaat er in Vlaanderen vooralsnog geen overkoepelend, gecoördineerd ontwikkelingsbeleid dat op een systematische wijze instaat voor de ondersteuning en begeleiding van literair talent. Het VFL beschikt wel over een subsidie-apparaat om in te spelen op de noden die leven, maar echt maatwerk dat rekening houdt met de situatie van auteurs, vertalers of illustratoren in verschillende fases van hun carrière blijft moeilijk. Ook aan mogelijkheden voor auteurs die buiten de traditionele kaders of genres willen werken, ontbreekt het vandaag nog aan pasklare antwoorden — met uitzondering van een systeem van impulssubsidies en stripmentoraten van het VFL of mentoraten en ontwikkelingsbeurzen van het ELV.

Voor meer succesvolle auteurs voor wie de combinatie van creëren, organiseren, optreden en administratie een uitdaging vormt, biedt de mogelijkheid om via een managementbureau of een literair agent op sommige ontwikkelingsnoden een antwoord. Meer dan hulp bij administratie en organisatie, biedt een agent immers redactionele ondersteuning en carrièreplanning en -begeleiding. Hoewel er een aantal literaire agenten actief is in Vlaanderen, blijft de behoefte groter dan het aanbod.

ECONOMISCHE DRUK

In de industriecijfers die GfK Belgium jaarlijks monitort, zien we al drie jaar op rij een daling van de omzet van de totale boekenmarkt in Vlaanderen (Kips 2017, 2018, 2019). Hoewel die daling minder sterk is dan in andere retailsectoren (mode, voeding etc.), wijst dit op een minder gunstige economische realiteit.

VERANDERINGEN IN HET UITGEVERSWEZEN

Het boekenvak bevindt zich dan ook in een volatiele en snel veranderende markt. Zo merkt men in het uitgeverswezen enerzijds een verdere concentratie van grotere spelers (bijvoorbeeld Veen Bosch & Keuning of VBK, met een Belgische en een Nederlandse afdeling), maar anderzijds ook het ontbinden van een grote marktspeler zoals WPG Uitgevers in een zelfstandige Vlaamse en Nederlandse tak. Tegelijk is er een tegenbeweging waarbij kleinere en grotere (vooral literaire) uitgevers de krachten bundelen. Ze behouden hun inhoudelijke en literaire autonomie, maar bundelen de krachten voor marketing, promotie, distributie en administratieve backoffice taken.

Het volatiele karakter van de boekenmarkt hangt ook samen met de risico-investeringen die komen kijken bij het produceren en distribueren van boeken. De laatste twee jaar worden in het boekwezen pogingen ondernomen om die financiële risico's terug te dringen. Definitieve vaststellingen kunnen we hierover niet doen, maar uit contacten met het veld krijgen we zicht op een aantal tendensen. Zo lijkt er meer op bestsellers en succesauteurs (zowel oorspronkelijk Nederlandstalig als in vertaling) te worden ingezet. Debutanten krijgen nog vrij gemakkelijk kansen, maar auteurs met twee of drie boeken zonder groot commercieel succes komen veel moeilijker aan de bak. De ongunstige economische situatie noopt een aantal uitgevers tot het beknibbelen op redactionele begeleiding, en dat kan een effect hebben op de kwaliteit van uitgebrachte boeken.

Naast het professionele uitgeverswezen is er ook de publicatie in eigen beheer, die eigenlijk zo oud is als het boekenvak zelf. Bij het begrip 'eigen beheer' dienen we wel een onderscheid te maken tussen auteurs die bewust uitgeven in eigen beheer (ook wel *self-publishing* genoemd) en 'uitgeverijen' die wel een contract afsluiten met een auteur maar louter via *printing on demand* werken, waarbij de auteur vaak zelf opdraait voor een (groot) deel van de kosten. Een groot gedeelte ervan zal steeds kunnen worden beschouwd als *vanity publishing* waarbij de auteur zelf het risico voor de uitgave draagt en de beoogde doelgroep niet verder reikt dan familie en kennissen. Maar er zijn uiteraard auteurs die meer beogen dan dat. Digitale kanalen (sociale media, blogs, gespecialiseerde websites) kunnen helpen om zonder hulp van een uitgeverij een boek in de markt te plaatsen en een breed leespubliek aan te spreken, zoals bij bepaalde *Instapoets*, die hun gedichten via Instagram verspreiden.

Het omzeilen van het reguliere uitgeefmodel beperkt zich niet tot *self-publishing*, want ook slamdichters bereiken met hun werk een publiek zonder dat daar een reguliere uitgever aan te pas komt. Een gevolg van dit alles is dat de kwaliteit van literatuur zich niet enkel meer laat afmeten door de toegang tot de traditionele uitgeverij. Onderzoek in het Verenigd Koninkrijk naar hoe dichters sociale media inzetten om hun werk te promoten en te distribueren toont dat deze – vaak jonge vrouwelijke – auteurs ook een brede afzetmarkt kunnen hebben op papier (Ferguson 2019). Door hun impact op de omzet en hun zichtbaarheid eisen ze een plaats op naast gevestigde waarden wiens carrières zich via de traditionele gatekeepingsprocessen ontwikkelden. Voorlopig blijven succesverhalen van Nederlandstalige auteurs die in eigen beheer een bestseller realiseren (en doorstromen naar reguliere uitgeverijen) zeer beperkt. Dat sluit niet uit dat er nog ontwikkelingen op dit vlak gebeuren, met name in marktsegmenten die in Vlaanderen

door de reguliere uitgeverijen minder worden afgedekt (zoals *young adult* en *fantasy*) of in het geval van poëzie, omdat dit genre nog nauwelijks kostendekkend kan worden uitgegeven en er zich bij uitstek voor leent.

Tegelijk zien we dat de reguliere uitgeverijen zelf de instrumenten van de *self-publishing* beginnen te hanteren. Crowdfunding, een veel gebruikte manier van auteurs om een gegarandeerde afname en online zichtbaarheid te bekomen, is er zo een. *Printing on demand* is een ander: voor uitgeverijen biedt dit de kans om het risico op een te grote voorraad te beperken en titels uit een brede catalogus langer beschikbaar te houden. Dat biedt dan weer pistes voor uitgeverijen om hun businessmodel duurzamer te maken — ook in ecologische zin.

VERANDERINGEN IN DE BOEKENVERKOOP

Binnen de boekenverkoop verscherpen de spanningen tussen fysieke verkoop en deze via online platformen. Het aandeel van die laatsten in de boekenverkoop in Vlaanderen steeg de voorbije jaren. Momenteel vertegenwoordigen deze platformen 23% van de markt (Kips 2019). Naast de webwinkels van boekenketens (zoals Standaard Boekhandel), bevinden zich onder deze beperkte groep van online spelers een aantal bedrijven van buiten de boekenbranche (Bol.com, Amazon), die met aanzienlijke investeringsbudgetten zich op de markt storten en dankzij hun schaalgrootte en productdiversificatie over een concurrentieel voordeel beschikken. Een rapport over de Vlaamse boekenmarkt concludeerde dat bijna een derde van alle boekenaankopen gebeurt bij sectorvreemde spelers, zowel online als fysieke winkels (waarbij die laatste bijvoorbeeld ook supermarkten horen) (GfK Belgium 2016, 15).

Omgekeerd zien we traditionele spelers uit de branche zich op meer dan fysieke boekenverkoop richten. Standaard Boekhandel, bijvoorbeeld, zag zijn winstmarge afkalven en zet nu meer dan ooit in op verkoop via hun webshop en op winkelbeleving. Sommige onafhankelijke boekhandels pakken uit met een zeer gepersonaliseerde aanpak, soms in combinatie met horeca-activiteiten. Anderen specialiseren zich dan weer. Misschien verklaart dit de vooruitgang in de omzet van onafhankelijke boekhandelaren die we zien in de industriecijfers van 2018 (Kips 2019). Desondanks houden vele kleine handelaren met moeite het hoofd boven water. De impact van de recent geïntroduceerde gereglementeerde boekenprijs op de cijfers valt vandaag moeilijk te bepalen. Een daling van de omzet in grootdistributie (die niet meer met de prijs kunnen stunten) lijkt wel een gevolg, net als een licht verbeterde prijsperceptie van het boek.

De overgrote meerderheid van wat verkocht wordt, blijven fysieke publicaties. E-boeken bedragen slechts 4% van de omzet van boekenverkoop in Vlaanderen (Kips 2017, 2018, 2019). Terwijl jaren geleden velen het einde van het papieren boek voorspelden, blijkt dus niets minder waar te zijn. Ook in andere landen domineert het gedrukte goed (Poort e.a. 2018, 38–40). In sommige gevallen is er zelfs een daling van het aandeel van e-boeken in de verkoop, zoals in de Angelsaksische markt (Verenigde Staten en Verenigd Koninkrijk), waar dit afgelopen jaren terugliep tot onder 20% (Milliot 2018). Binnen dat segment nemen uitgaven in eigen beheer een groot gedeelte in. Een andere vorm van digitale boekconsumptie zijn de abonnementsdiensten die voor geregistreerden een (on)beperkt aantal boeken of teksten ter beschikking stellen. Voorlopig slagen die er niet in om veel animo te creëren bij het brede publiek en zijn ze geen van allen financieel rendabel — getuige de recente stopzetting van Bliyoo (Hoffscholte 2019).

KENNISOPBOUW OVER VERANDERINGEN

De afgelopen twee jaar heeft de koepelorganisatie van het commerciële boekenvak Boek.be een significante transformatie doorgemaakt. Van een eerder centralistische aanpak is Boek.be geëvolueerd naar een serviceorganisatie die ten dienste staat van haar ledenverenigingen — GAU, GEWU en VVB. De koepel afficheert zich vandaag als het competentiecentrum van het Vlaamse boekenvak, dat boeken zo breed mogelijk wil promoten en ondersteunen. De vroegere functie als kennispuntcentrum gaat verder in een afgeslankte versie. Nochtans is er in de Vlaamse sector vraag naar empirisch onderbouwde kennisopbouw en -uitwisseling over de economische kant van het boekenvak — en evenzeer over de maatschappelijke impact en het belang van boeken en lezen. Gezien het ruime takenpakket en de vele prioriteiten in de beheersovereenkomst kan het VFL geen structureel georganiseerde onderzoeksfunctie uitvoeren. Afgezien van ad hoc samenwerkingen met hogescholen en universiteiten, heeft het VFL noch middelen noch mensen hiervoor.

MAATSCHAPPELIJKE RELEVANTIE EN INCLUSIE

In Vlaanderen en Brussel is de samenleving de laatste decennia met een grote snelheid bijzonder divers geworden. Welke kansen iemand in die maatschappij krijgt, hangt nog te vaak samen met sociaal-economische of culturele achtergrond, gender, seksuele voorkeur of met lichamelijke of verstandelijke beperkingen. Recent onderzoek (Van Dael 2016; Koolen 2018; Geens 2018) wijst uit dat de huidige letteren- en boekensector op vele vlakken nog te homogeen is. Een meer inclusieve aanpak, die schoorvoetend ingang vindt, verdient volle wind in de zeilen. We hebben het dan niet enkel over wie schrijft (en wie hiertoe gestimuleerd wordt), maar ook over wie gepubliceerd wordt, wie op een podium staat, wie in de zaal zit, hoe mensen in beeld gebracht worden en wie zich herkent in de boeken die hij of zij leest.

Om ervoor te zorgen dat alle groepen in de samenleving een gelijkwaardige kans krijgen om deel uit te maken van en deel te nemen aan de boeken- en letterensector is het belangrijk om in te zetten op inclusie. Dat houdt in: het boekenaanbod meer divers maken en versterken, investeren in literaire creatie van makers in de marge, literaire organisaties diversifiëren en investeren in het (lees)publiek van vandaag en van de toekomst. Om die beweging te stimuleren lanceerde het BoekenOverleg in april 2019 een *Charter voor meer inclusie in de boeken- en letterensector* (elkverhaaltelt.org). Daarnaast dragen zeker de inspanningen van de organisaties vermeld onder de sectie "Participatie" bij tot het wegwerken van de drempels in het boeken- en letterenveld.

Recent onderzoek naar gender(on)evenwicht in de Vlaamse letterensector toont aan dat er net als in vele andere sectoren ook hier sprake is van een glazen plafond (Geens 2018). Hoewel het VFL een divers en evenwichtig letterenveld nastreeft, stelt dat onderzoek vast dat vrouwen 30% minder beursaanvragen indienen dan mannen, significant minder toekenning krijgen en zelfs bij toekenning systematisch lagere bedragen krijgen dan hun mannelijke collega's. Onderzoek van de Universiteit Amsterdam (Koolen 2018) toont dan weer op overtuigende wijze aan hoe lezers het literaire werk van vrouwen nog steeds lager inschatten en hun werk op andere (inhoudelijke) gronden beoordelen dan dat van mannen. Het VFL zal deze uitdaging niet alleen kunnen oplossen, want de vooroordelen ten aanzien van vrouwen zijn vaak impliciet en ingebed in een bredere maatschappelijke context waarin seksisme hardnekkig ingenesteld is. De in- en doorstroom van vrouwen in de literaire wereld wordt bovendien sterk bepaald door de gatekeepers die bepalen wie publicatie- en podiumkansen en nominaties voor prijzen krijgt. Positief is dat er de afgelopen vijf jaar meer jonge vrouwelijke debutanten in de literatuur zijn opgekomen, die ook prominenter zichtbaar zijn. Maar hiermee is de ongelijkheid niet weggewerkt. Er is nood aan een flankerend beleid waarbij het volledige waardenetwerk wordt aangesproken en zo te garanderen dat mannen en vrouwen gelijk worden behandeld gedurende hun volledige literaire carrière.

ONTLEZING EN LEESBEVORDERING

Het leesplezier en de leesmotivatie van de bevolking zijn belangrijke voorwaarden voor een gezond ecosysteem binnen de boeken- en letterensector. Onderzoeken naar de vaardigheden van leerlingen in het leerplichtonderwijs (Tielemans e.a. 2017) tonen aan dat Vlaanderen een dringend inhaalmanoeuvre moet ondernemen op het vlak van begrijpend lezen, zeker als we het verder willen uitbouwen als een regio van kenniseconomie en innovatie. Leesbevordering, als antwoord op deze situatie, is de kerntaak van Iedereen Leest en er is een beperkt leesbevorderend subsidieapparaat binnen het VFL. Een maatschappelijke uitdaging van de eerste orde kan echter onmogelijk alleen worden waargemaakt met deze beperkte invulling vanuit het beleidsdomein Cultuur. In dat opzicht was de eerste voorzichtige versie van het beleidsdomeinoverschrijdende Actieplan Leesbevordering van de Vlaamse overheid een belangrijke mijlpaal. Vermits leesbevordering een taaie materie is waarbij duurzame resultaten pas na een of meerdere generaties zichtbaar worden, zal alleen een langdurig engagement de mogelijkheid bieden op het verderzetten van een ambitieus Actieplan Leesbevordering. Alleen indien de Ministers van Cultuur, Onderwijs, Welzijn, Sociale Zaken, Armoede en Economie het belang en de positieve impact van leesbevordering op hun eigen beleidsterrein erkennen, de voor hen relevante punten uit het actieplan in hun eigen beleidsnota's opnemen en voor de uitvoering van hun engagement de nodige middelen voorzien, mogen we een reële impact verwachten.

Leesbevordering, met de klemtoon op leesplezier en leesmotivatie, zou binnen het onderwijs een prioriteit moeten zijn. Ondanks lobbywerk is het BoekenOverleg er niet in geslaagd om de term 'leesplezier' in de eindtermen te krijgen, maar wel een meer algemene beschrijving. Het is dan ook zaak om die term wel mee op te nemen bij de uitwerking van de leerplannen (samen met de onderwijskoepels) en ook in nauwe samenwerking met de educatieve uitgevers de nieuwe handboeken af te stemmen. In de lerarenopleidingen ligt evenzeer een uitdaging, want een recent rapport (T'Sas 2019) wijst uit dat de leesmotivatie van toekomstige leraars niet optimaal is.

Als een gevolg van de interne staatshervorming heeft de Vlaamse overheid het beleid van de bibliotheken toevertrouwd aan het lokaal cultuurbeleid. Zo is sinds 2016 niet langer iedere gemeente verplicht om een bibliotheek te hebben. De Vlaamse middelen werden overgeheveld naar het gemeentefonds en de restanten van de provinciale ondersteuning zijn ondergebracht bij het Departement Cultuur, Jeugd en Media. Deze omwenteling leidde tot ongerustheid en zette de Vlaamse Vereniging voor Bibliotheek, Archief en Documentatie (VVBAD) aan om de campagne *Blijf van mijn bibs* te lanceren. In het Vlaams Parlement werd op 20 maart een resolutie goedgekeurd ter bescherming van het bibliotheeklandschap. Dit is een verdedigbare keuze op voorwaarde dat de openbare bibliotheken voldoende ondersteund blijven worden in alle facetten van hun werking. Via het nieuwe Steunpunt Bovenlokale Cultuur dient men een goed werkende digitale basisinfrastructuur aan te bieden en ook schaalvergroting (samenwerking in regionale clusters) en beleidsdomeinoverschrijdend werk te bevorderen.

Een andere bezorgdheid betreft het wegvallen van de universitaire bibliotheekopleiding in 2015. Op dit moment is er enkel een deeltijdse postgraduaatopleiding voor bibliotheekmedewerkers. Ook financiële investeringen in de structurele samenwerking tussen bibliotheken en scholen en onderzoek naar betrouwbare monitoring van evoluties in de sector als basis voor toekomstig beleid blijven essentieel.

INTERNATIONALISERING

Het Nederlandse taalgebied is niet groot, maar zijn literatuur heeft een mooie reputatie in het buitenland. Dat is het resultaat van de Vlaamse en Nederlandse uitgevers die al jarenlang hun auteurs in het buitenland in de markt proberen te zetten, en het internationale promotiebeleid van het VFL en het Nederlands Letterenfonds. In 2018 steunde het VFL meer dan 130 vertalingen van Vlaamse titels, een aantal dat elk jaar stijgt. De meeste vertaalsubsidies gingen de afgelopen jaren naar vertalingen in het Duits, Frans, Engels, gevolgd door Spaans, Italiaans, Pools, Russisch, Arabisch, Vereenvoudigd Chinees en Zweeds.

Onder de naam Flanders Literature promoot het VFL literatuur in het buitenland. Het doet dat door internationale uitgevers te ontmoeten op boekenvakbeurzen en hen warm te maken om onze literatuur te vertalen. Daarnaast wordt sterk ingezet op flandersliterature.be, dat buitenlandse uitgevers en festivalorganisatoren wil koppelen aan een boek of een auteur die bij hen past. Het VFL organiseert bovendien regelmatig *publishers tours*, waarbij uitgevers van over de hele wereld intensief kennismaken met de Vlaamse boekensector. Zulke extra inspanningen zijn onontbeerlijk om als klein taalgebied internationaal kansen te krijgen. Daarbij vindt het VFL het belangrijk om verschillende spelers – auteurs, uitgevers etc. — uit het Vlaamse letterenveld te betrekken bij dit soort initiatieven en te stimuleren om mee over de grens te kijken.

Het VFL werkt graag en nauw samen met het Nederlands Letterenfonds als het om de promotie van Nederlandstalige literatuur in het buitenland gaat. De samenwerking tussen beide landen wordt echter bemoeilijkt door het grote verschil in beschikbare middelen – waarbij Nederland over een groter budget beschikt dan Vlaanderen. Het Vlaams-Nederlandse gastlandschap op de Frankfurter Buchmesse, de belangrijkste internationale boekenvakbeurs, in 2016 vormde daarop een uitzondering: met (bijna) gelijke middelen werd een succesvol programma opgezet dat nog steeds vruchten afwerpt. Naast de focus op de Duitstalige boekenmarkt werd het marktpotentieel in China, Latijns-Amerika en de Arabische wereld verkend. Dit gebeurde op een veel kleinschaligere manier.

Vertalers spelen uiteraard een belangrijke rol in internationalisering. Het nieuwe vertaalpleidooi (Expertisecentrum Literair Vertalen 2019) legt enkele ontwikkelingen bloot die een bedreiging vormen voor een bloeiende vertaalcultuur in de lage landen. Zo staat de studie van het Nederlands onder druk en wint Engels aan belang. Een aantal Europese talen wordt niet meer gedoceerd aan onze universiteiten en afdelingen Nederlands in het buitenland zijn inhoudelijk en financieel niet altijd uitgerust om een voldoende hoog niveau te halen. Tot slot blijft degelijke salariëring van literair vertalers een probleem (zie ook Vlaamse Auteursvereniging 2011b; Kwakkel en De Haan 2014).

Om deze bedreigingen het hoofd te bieden, moet de instroom van talenstudenten worden vergroot[14] en een breed talenaanbod aan de universiteiten worden verzekerd. Vanuit de overheden moet meer worden geïnvesteerd in de internationale neerlandistiek, zodat we onze taal en literatuur wereldwijd uit kunnen dragen. Het ELV wil samen met zijn partners inzetten op een transnationaal netwerk van vertaalopleidingen en nascholings- en professionaliseringsinitiatieven voor literair vertalers. Tot slot moet er in overleg met uitgevers en auteursverenigingen worden gewerkt aan een passend honorarium voor vertalers.

Maar ook vlakbij huis is er voldoende uitdaging te vinden. Zo blijft het literair grensverkeer tussen Nederland en Vlaanderen beperkt (Van Baelen 2013). Nederlandse auteurs vinden moeilijk aansluiting bij het Vlaamse leespubliek en omgekeerd. Ook in België moeten we vaststellen dat Franstalige (Brusselse of Waalse) auteurs amper bekend zijn in Vlaanderen en vice versa. Met de campagne *Flirt Flamand* was Vlaanderen voor het eerst eregast op de Foire du Livre in Brussel in 2019. Het zorgde voor een groeiend aantal vertalingen in het Frans en heel wat extra optredens over de taalgrens. Het VFL ziet dit als niet als een eenmalig project, maar als een eerste toenadering.

Audiovisuele kunsten

Vlaanderen is een van de markantere kleine regio's in Europa wat betreft het produceren van eigen audiovisuele content. Onze makers genereren ideeën en formats die een groot publiek aanspreken en een alternatief bieden voor de grote hoeveelheid internationale, vaak Engelstalige content.

Recent zien we ook dat lokale content aanslaat in het buitenland. *Tabula Rasa*, *Beau Séjour* en *De dag* worden wereldwijd verkocht. Het artikel 'Is Belgian Drama the new Scandi-noir?' in *The Guardian* is in dat opzicht veelzeggend (Lawson 2018). Onze animatieprofessionals hebben een uitstekende reputatie en worden als meertalige, getalenteerde en harde werkers graag ingezet in het buitenland. Onze documentaristen vinden hun weg naar de belangrijke festivals. Onze audiovisuele kunstenaars exposeren op toonaangevende plekken over heel de wereld en ook onze gameproducenten zitten niet stil. Acteurs zoals Matthias Schoenaerts, Koen De Bouw en Veerle Baetens spelen in grote internationale producties. Regisseurs Jakob Verbruggen, Tim Mielants en Felix van Groeningen tekenden respectievelijk voor *House of Cards*, *Peaky Blinders* en *Beautiful Boy*. *Director of photography* Jo Willems fotografeerde *The Hunger Games* en *Red Sparrow* en Nicolas Karakatsanis, bekend van *Rundskop*, tekende voor de fotografie van *I, Tonya*. En niet te vergeten: het succes in Cannes van Caméra d'Or-winnaar Lukas Dhont met *Girl*.

De audiovisuele productie in Vlaanderen heeft het potentieel om extra werkgelegenheid te creëren en uit te groeien tot een magneet voor talent en content. Alle kiemen die kenmerkend zijn voor een sector met internationale uitstraling zijn vandaag bij ons aanwezig: kwalitatieve opleidingen, talent, ervaring, knowhow, topbedrijven etc.

We moeten echter rekening houden met een aantal mogelijke bedreigingen. De lokale productiesector is versnipperd, het ontbreekt vaak aan schaalgrootte en investeringen blijven een groot probleem. Tegelijkertijd worden de oude businessmodellen ondergraven door het snel veranderende landschap. Onze makers zijn veelal idealisten die ondanks hun bescheiden inkomen blijven vechten voor hun creaties. Vandaag geldt nog steeds wat Hugo Claus in 1967 met enige

overdrijving beweerde, namelijk dat er 'elk jaar tachtig hongerigen in de rij staan om een graantje mee te pikken van een budget waarvan met moeite één doorsnee Amerikaanse film kan gemaakt worden' (Willems 2017, 54).

Na de oprichting van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) in 2002, kon in Vlaanderen een autonoom filmbeleid uitgewerkt worden. Hiermee wordt een antwoord geboden op de kritiek vanuit de sector op haar voorganger, Fonds Film in Vlaanderen, en worden de vele voorbeelden in het buitenland gevolgd waar autonome filminstituten of filmfondsen binnen een regeringsopdracht een uitgebreid instrumentarium aan steunmaatregelen en flankerende maatregelen aanbieden (zie ook Willems 2017, 67–83). Terwijl het accent bij het Fonds Film in Vlaanderen nog zeer sterk lag op de lange fictiefilm en kortfilm, voorziet het VAF aparte budgetten voor documentaire, animatie en experimentele mediakunst, zowel *single screen* producties als series, waardoor deze genres meer bestaansrecht krijgen en sindsdien zijn gegroeid. Naast steun aan creatie is er ook aandacht voor coaching en promotie, en worden gaandeweg een opleidingsluik en kenniscentrum uitgebouwd. Het VAF beheert het Filmfonds, Mediafonds en Gamefonds. Daarnaast staat het in voor de projectanalyse, organisatie van de selectieprocedure en promotie van Screen Flanders, het economisch fonds dat onder bevoegdheid staat van het Vlaams Agentschap Innoveren en Ondernemen (VLAIO). Sinds 2015 is het VAF eveneens bevoegd voor ondersteuning van festivals, vertonersinitiatieven, filmeducatie en -publicaties. Hierdoor vormt het VAF als het unieke loket voor de audiovisuele sector de basis voor een geïntegreerd filmbeleid in Vlaanderen.

In deze tekst focussen we op de sector van de professionele film en video(reeksen). Eerst lichten we toe hoe deze georganiseerd is: welke spelers doen wat en hoe verhouden ze zich tot elkaar? Vervolgens gaan we in op een aantal van de uitdagingen waar de film- en videosector voor staat.

Spelers in de audiovisuele kunsten

We beginnen het overzicht met de spelers die betrokken zijn in de eerste fases van een audiovisueel project, namelijk het maakproces en het vergaren van financiering voor het project. Dan volgen de actoren die het project verspreiden en tot bij een publiek brengen. Tot slot komen de beroepsverenigingen uit de sector aan bod en wordt een schets gegeven van de opleidingen in audiovisuele kunsten en de initiatieven voor voortgezette professionalisering.

CREATIE EN PRODUCTIE

Bij de creatie van een film of een televisiereeks is een hele ploeg van personen en bedrijven betrokken. De omvang hiervan en de specifieke profielen zijn afhankelijk van het type project. De basisdriehoek voor een audiovisueel project wordt gevormd door de scenarist, de regisseur en de producent. Daarnaast zijn er nog heel wat andere artistieke sleutelfiguren noodzakelijk om een kwalitatief eindproduct te realiseren, zoals acteurs, een artdirector, monteurs, *production designers*, *directors of photography*, klankingenieurs enzovoort. Volgens een recente studie waren er in 2016 in het Vlaams Gewest 2.977 zelfstandigen actief binnen de productie- en postproductiesector van films, video- en televisieprogramma's. De sector is verantwoordelijk voor de tewerkstelling van 8.381 voltijdse equivalenten, los van de belangrijke groep van freelancers en interim medewerkers (Departement EWI, VLAIO, en Flanders DC 2019).

De fase van creatie en productie vergt de nodige tijd. Uit gegevens van het VAF blijkt dat er voor een speelfilm gemiddeld een periode van 22 maanden ligt tussen het opzet van het scenario en de aanvang van de preproductie. Bij televisiereeksen is dat negentien maanden. Bij animatiereeksen, waarmee grotere budgetten gemoeid zijn, duurt het gemiddeld tweeënhalf jaar alvorens voldoende (internationale) financiering is samengebracht en de productieperiode kan worden opgestart. Vanaf het moment dat de productiepremie wordt aangevraagd, duurt het gemiddeld 32 maanden alvorens een speelfilm of reeks publiek vertoond wordt. Na de productie moet immers nog de meest geschikte releaseperiode worden afgewacht en de releasestrategie uitgerold. Gemiddeld komen we op een totaal van vierenhalf jaar tussen het bedenken van het idee en de release van een project.

SCENARIO EN ONTWIKKELING

De ontwikkeling van een audiovisueel project begint meestal bij de scenaristen en regisseurs, al is er geregeld al een producent aan boord die zich in zekere mate opwerpt als sparringpartner. Zij bedenken het opzet en werken dit uit. Ze structureren het verhaal en ontwikkelen personages en dialogen. De regisseur vertaalt het verhaal naar een audiovisueel werk en treedt op als artistiek eindverantwoordelijke. Hij of zij maakt keuzes over de sfeer van het beeld, muziek, casting, locaties, montages etc. Het is mogelijk dat de scenarist en regisseur eenzelfde persoon is. Dit is vooral zo bij documentaire, waar in veel gevallen ook een onderzoeker betrokken wordt. Bij fictie, en zeker bij televisiereeksen, treffen we vaker een aparte scenarist, *writers room* of *showrunner* aan. Het grondig ontwikkelen van een verhaal is de basis van een succesvol project.

In de periode 2014-2018 kwamen er in totaal bijna 1.000 personen in de rol van regisseur en 1.500 in de rol van scenarist langs bij het VAF voor steun aan creatie. Jaarlijks gaat het gemiddeld om 530 verschillende personen die als scenarist en/of regisseur in minstens één project betrokken zijn. De meeste personen nemen beide rollen op en zijn jaarlijks in gemiddeld 1,3 aanvragen betrokken. Het VAF behandelt elk jaar gemiddeld 148 aanvragen voor een scenariopremie binnen alle categorieën en fondsen. Voor de ontwikkelingsfase, die dient om locaties te zoeken, hoofdrollen te casten, onderzoek te doen, animatietests uit te voeren, partners en financiering te zoeken enzovoort, gaat het gemiddeld om 94 aanvragen.

PRODUCTIE

De producent draagt de eindverantwoordelijkheid in de productie van de film of televisiereeks. Hij of zij staat in voor de globale strategie en is verantwoordelijk voor de financiering en de organisatie van de preproductie, draaiperiode en postproductie, maar ook bijvoorbeeld voor de promotie en release. Voor het productieproces wordt een beroep gedaan op een groot aantal technische en creatieve profielen en facilitaire bedrijven. De cast, de *director of photography*, de technici, de klankingenieurs, de monteurs, de artdirectors, de *location hunters*, de visagisten, de belichters, de postproductietechnici en anderen vertegenwoordigen een cruciale schakel in elke productie. Dankzij stimuli als de Tax Shelter en Screen Flanders wordt dit segment van de sector ook ingezet voor internationale coproducties die vanuit het buitenland naar Vlaanderen komen. In de Vlaamse context schakelen productiehuizen naast hun (meestal beperkt aantal) vaste medewerkers overwegend freelancers in om deze taken uit te voeren. Bij kleinschalige projecten is de ploeg een stuk kleiner, zijn er minder functies en worden deze vaak gecombineerd.

Tussen 2014 en 2018 klopten in totaal meer dan 400 verschillende productiehuizen aan bij het VAF voor ondersteuning voor creatie, opleidingen of promotie. Sommige structuren zijn in verschillende genres actief en soms zelfs internationaal ingebed, terwijl andere de vorm aannemen van kmo's met slechts enkele werknemers of zelfs eenmansbedrijven die minder frequent produceren.

FINANCIERING

Het maken van een Vlaamse speelfilm (fictie) kost gemiddeld 2,3 miljoen euro. Uiteraard varieert dit sterk naargelang het type film. De producent brengt de nodige

financiering samen om een project te realiseren.

Een gedeelte van de audiovisuele creaties maakt aanspraak op publieke financiering uit een cultureel fonds, uit een economisch fonds of uit beide. Een majoritair Vlaamse speelfilm — waarbij het grootste aandeel van de productie in Vlaanderen wordt gefinancierd of in een Vlaamse productiecontext wordt gerealiseerd — wordt voor gemiddeld een derde gefinancierd door publieke middelen. Het culturele fonds in Vlaanderen is het Filmfonds van het VAF, waar scenario-, ontwikkelings- of productiesteun kan aangevraagd worden in de vorm van een conditioneel terugbetaalbare lening. Voor steun aan creatie en productie van films, beschikt het VAF over een budget van 10,66 miljoen euro, waarvan 6,91 miljoen naar de creatie van fictiefilms (inclusief kortfilms) gaat. Een majoritair Vlaamse speelfilm kan maximum 650.000 euro steun krijgen van het VAF (550.000 euro voor debuutfilms). Via het Filmfonds biedt het VAF ondersteuning aan lineaire single projecten binnen de categorieën fictie, documentaire, animatie en FilmLab. Binnen deze laatste categorie is er plaats voor filmische creaties die zich eerder situeren binnen de experimentele audiovisuele en mediakunst en die hun weg vinden naar tentoonstellingen, biënnales, collecties en nichefestivals. Niet-lineaire creaties die gebruikmaken van technologieën zoals virtual reality (VR), *augmented reality* (AR) en interactieve technieken kunnen terecht binnen de vijfde categorie, het InnovatieLab. Het inhoudelijk karakter van deze creaties kan aansluiten bij een van de vier lineaire categorieën. Reclameproducties, remakes, educatieve films, videoclips, porno, bedrijfs- of overheidsfilms komen niet in aanmerking voor financiële ondersteuning. Ook over de taalgrens bestaat er een cultureel fonds. Het Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel (CCA) ondersteunt en promoot audiovisuele werken aan Franstalige kant en wordt hoofdzakelijk gefinancierd door de Fédération Wallonie-Bruxelles, aangevuld met een bijdrage van kabelmaatschappijen.

Economische fondsen houden rekening met de plaats waar het productiebudget wordt gespendeerd en staan open voor buitenlandse producenten die een beroep doen op een lokale producent. In Vlaanderen beschikt Screen Flanders over een jaarlijks budget van 4,5 miljoen euro, afkomstig van het Hermesfonds voor de steuntoekenning aan films en reeksen die uitgaven doen in het Vlaams Gewest. VLAIO is bevoegd voor Screen Flanders, het VAF verleent diensten onder de vorm van projectanalyse, beoordeling en promotie. In 2018 werd voor elke euro die toegekend werd door Screen Flanders zes tot acht euro gespendeerd in Vlaanderen. In het Brussels Hoofdstedelijk Gewest is het economisch fonds Bruxellimage actief en in het Waals Gewest wordt deze rol ingevuld door Wallimage.

In het kader van de Belgische Tax Shelter kan een vennootschap die in de productie van audiovisuele werken investeert een vrijstelling krijgen van haar belastbare gereserveerde. Gemiddeld wordt een derde van het budget van een majoritair Vlaamse speelfilm gefinancierd door deze regeling, waardoor het een levensnoodzakelijke financieringsbron voor de sector is.

Bij films en reeksen is vaak sprake van een (internationale) coproductie om het project te kunnen realiseren. Meerdere coproducenten uit verschillende landen worden betrokken. Dit biedt meer mogelijkheden voor de financiering van een project en zorgt voor een diversere artistieke inbreng. Gewoonlijk neemt het aantal coproductiepartners toe naargelang de omvang en het benodigde budget van het project. Majoritair Vlaamse fictiefilms tellen gemiddeld 1,13 coproductiepartners van buiten Vlaanderen, die gemiddeld voor 13% van het budget zorgen. De meeste van die partners komen uit Nederland, Frankrijk en de Franse Gemeenschap.

Er bestaat een structurele samenwerking tussen het VAF en het Nederlands Filmfonds (NFF). Jaarlijks worden door beide fondsen vier speelfilms, één animatiefilm en drie documentaires gesteund als minoritaire coproductiepartner. Zo wordt gezocht naar meer overlap op het vlak van Vlaams-Nederlandse creatieve samenwerking en publiek. Een gelijkaardige samenwerking bestaat met het CCA van de Franse Gemeenschap. Beide fondsen ondersteunen jaarlijks vier speelfilms en vier documentaires als minoritaire partner, al is hier geen sprake van een formeel coproductie-akkoord. Van de gemiddeld 185 aanvragen voor productiesteun die het Filmfonds jaarlijks binnenkrijgt, is een op drie een minoritaire samenwerking met NFF en CCA als voornaamste partner.

In de vorm van voorverkopen verzekeren onder andere televisie-omroepen, dienstenverdelers, platformen voor *video on demand*, bioscopen, distributeurs en *sales agents* zich van bepaalde rechten. Voor majoritair Vlaamse fictiefilms die worden ingediend bij het VAF maakt deze financieringsvorm gemiddeld 10% uit van het creatiebudget. Het minimumbedrag aan opbrengsten waarvoor een distributeur of *sales agent* zich garant stelt (de zogenaamde *minimum guarantees*), kan in bepaalde gevallen oplopen. Het belang van een voorverkooppartner gaat verder dan het financiële, want dit biedt ook kansen voor publieksbereik. Voor debuterende regisseurs met een lokale cast is dit soort van financiering vaak echter onbereikbaar. Door onder meer technologische vernieuwingen en veranderend kijkgedrag, wordt het voor deze partners minder evident om deze prefinanciering bij elkaar te brengen, wat een weerslag heeft op de productiebudgetten in de audiovisuele sector.

Producenten dragen vaak zelf bij in de financiering van hun project in de vorm van participaties. Dit varieert van cash investeringen tot en met de valorisatie van eigen diensten (waarbij men bijvoorbeeld de *producers fee* of de algemene kosten uitstelt), maar is vaak een combinatie van beide. Om de financiering rond te krijgen, is het in veel gevallen noodzakelijk dat ook de scenaristen, regisseur, hoofdcast en in mindere mate de andere cast

en de productiecrew participeren. Indien het over een substantiële participatie gaat, houdt deze vorm van financiering een risico in voor de participanten en kan dit op lange termijn nefast zijn voor de groei van de Vlaamse audiovisuele sector.

Op Europees niveau bestaan er eveneens steunmechanismen, zoals het coproductiefonds Eurimages en Creative Europe, het subsidieprogramma voor de culturele en creatieve sector. Ook lokale overheden, zoals in Antwerpen of Gent, kunnen bijdragen via een citymarketingfonds of een filmcel, in ruil voor promotie voor de stad. Het gaat hier echter over relatief kleine bedragen. Tenslotte kunnen thematische fondsen (zoals de Koning Boudewijnstichting of niet-gouvernementele organisaties), sponsors (bijvoorbeeld banken en grote bedrijven), productplacement, crowdfunding en andere vormen van financiering een rol spelen — zij het in specifieke gevallen en in beperkte mate.

PROMOTIE EN DISTRIBUTIE

Distributeurs en *sales agents* zorgen ervoor dat een audiovisueel project een publiek bereikt. Dit aspect van de keten speelt zich voornamelijk af in een commerciële context.

Producenten worden in het buitenland voor hun afgewerkte producties vaak vertegenwoordigd door *sales agents*, die zowel wereldwijd als in specifieke regio's opereren. Gezien hun aanwezigheid op beurzen en festivals, is een grote visibiliteit van lokale producties hier aangewezen. Volgens de gegevensverzameling van het VAF worden jaarlijks de rechten van gemiddeld 56 Vlaamse coproducties verkocht aan minstens één buitenlands territorium. Meestal gaat het om meerdere territoria per titel en om een pakket van rechten, gaande van remakerechten tot dvd-, bioscoop- en tv-rechten.

De bovenlokale en lokale distributie bepaalt welke films in de zalen worden vertoond. De distributeur is de tussenpersoon tussen de producent en de bioscoopuitbater. In België zijn net geen dertig distributeurs actief, waarvan drie internationaal georganiseerd (Universal Pictures International, Sony Pictures Releasing en Walt Disney Motion Pictures — dat 21st Century Fox overnam). De grootste speler in Vlaanderen is het Belgische Kinepolis Film Distribution (KFD). Sommige distributeurs richten zich op specifieke genres (zoals distributeurs van arthousefilm), andere zijn aangesloten bij (een keten van) bioscoopzalen (zoals KFD). Slechts een handvol distributeurs, zoals Dalton Distribution, MOOOV en JEF, werkt binnen een gesubsidieerde context en richt zich op commercieel minder evidente projecten of niches.

Selecties en screenings op festivals in binnen- en buitenland zijn een belangrijke opportuniteit om internationale aandacht te genereren. In 2018 kregen bijna 300 Vlaamse (co)producties wereldwijd een vertoningskans op bijna 1.000 festivals (Vlaams Audiovisueel Fonds 2019b). Voor studenten, die vaak nog geen gebruik kunnen maken van andere bestaande kanalen, is het festivalcircuit een van de meest voor de hand liggende manieren om zowel nationaal als internationaal aandacht te trekken. Om filmmakers zoveel mogelijk te stimuleren om hieraan te participeren, kan bij het VAF een beperkte financiële tussenkomst voor buitenlandse promotie aangevraagd worden.

De belangrijkste bijdrage aan de (internationale) promotie van Vlaamse projecten door het VAF gebeurt via haar promotie- en communicatieafdeling, Flanders Image. Met gerichte promotionele aanwezigheid, netwerking en acties worden Vlaamse creaties internationaal onder de aandacht gebracht en worden contacten gesmeed met buitenlandse (festival)curatoren, *sales agents* en aankopers. Zo is er het bezoekersprogramma waarbij curatoren van internationale festivals in Brussel uitgenodigd worden om nieuwe audiovisuele creaties te ontdekken. Aanvullend op dit programma worden nieuwe Vlaamse creaties in project, als *work-in-progress* en in afgewerkte vorm jaarlijks voorgesteld aan buitenlandse *sales agents*, curatoren, distributeurs, zenders en streamers tijdens CONNEXT, een driedaags evenement waar ze ook in contact worden gebracht met Vlaamse producenten en talent. Producenten worden vanuit Flanders Image bijgestaan bij de uitwerking van hun promotiestrategie. Via een beursstand op enkele festivals zoals Berlijn (European Film Market), Cannes (Marché du Film) en Clermont-Ferrrand (Marché du Film Court) wordt de Vlaamse audiovisuele sector internationaal zichtbaar gemaakt. Verder verzorgt Flanders Image ook tal van publicaties, zowel in druk als online.

VERTONING

BIOSCOPEN EN FESTIVALS

Jaarlijks gaan in België tussen 19 en 21 miljoen toeschouwers naar de bioscoop (Statbel 2018). Met een gemiddelde van 1,82 bezoeken per inwoner per jaar staat België in de top tien van Europese landen met het meeste bioscoopbezoeken per capita (European Audiovisual Observatory 2019b; zie ook Prijzenobservatorium 2016, 19–21). Voor velen blijft het dus nog steeds een belangrijke belevingsplaats om te genieten van een film (zie ook Van de Vijver 2017). In 2017 waren er in het Vlaams Gewest 238 bioscoopzalen (goed voor 50.237 zitplaatsen) en in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest 71 (met 15.100 zitplaatsen) (Statbel 2018).

Het gros daarvan wordt bereikt door een handvol spelers met verscheidene vestigingen, de zogenaamde multiplexen (Kinepolis, UGC, Ciné-Invest-Euroscoop). Zij leggen zich voornamelijk toe op commercieel entertainment voor een breed publiek. In eenzelfde commerciële context opereren de zeventien

buurtbioscopen, kleinere vertoningsplaatsen die op een lokaal publiek mikken. De arthousebioscopen richten zich niet louter op entertainment, maar koesteren ook artistieke ambities. Hiervan zijn er in het Vlaams Gewest slechts zes (Lumière, Budascoop, Sphinx, Studio Skoop, Cartoon's en Cinema Zed). In het Brussels Hoofdstedelijk Gewest tellen we nog vier arthousebioscopen (Aventure, Galeries, Vendôme en Cinema Palace — allen ondersteund door de Franse Gemeenschap). Voorts zijn er in Vlaanderen en Brussel nog een zevental cinema's die los van het actuele filmaanbod en rond een specifiek thema een programmatie uitwerken, de zogenaamde culturele vertoners (Cinematek, Cinema RITCS, Cinema Zuid, Filmhuis Klappei, Flagey, KASKCinema en Nova) (Martens en Vanderschueren 2017).

Aanvullend aan de reguliere vertoningsplaatsen, wint filmcultuur aan belang in culturele centra zoals blijkt uit de VAF-rapporten over filmvertoningen in deze centra. Op het gebied van nabijheid en lokale verankering zijn zij vergelijkbaar met de onafhankelijke buurtbioscopen, maar hun cultureel karakter sluit dan weer aan bij de arthousebioscopen. Aangezien de aanwezige infrastructuur in de ongeveer 180 culturele centra in Vlaanderen, dient zich een grote opportuniteit aan om mits bescheiden inspanningen hier een bloeiende filmcultuur te ontwikkelen. Er zijn bijna honderd cultuur-, gemeenschaps- en kunstencentra met een structureel filmbeleid, waarvan 55 op maandelijkse of tweewekelijkse basis vertoningen organiseren en 38 op wekelijkse basis (Martens en Vanderschueren 2015, 26–27). Uit een recente gegevensverzameling van het VAF blijkt dat alle centra jaarlijks bijna 400.000 toeschouwers voor een filmvertoning ontvangen, als aanvulling op het reguliere bioscoopcircuit.

Festivals spelen een belangrijke rol in de presentatie aan het publiek. In Vlaanderen en Brussel worden meer dan twintig festivals georganiseerd, die in veel gevallen kunnen rekenen op ondersteuning vanuit het VAF. Volgens gegevens die het VAF verzamelde, kunnen deze initiatieven samen op ongeveer een half miljoen bezoekers per jaar rekenen. Vlaamse filmfestivals spelen zelden een internationale rol binnen de filmindustrie, maar hebben wel een belangrijke lokale vertoningsfunctie en zijn zeer divers van aard. Naast algemene festivals zoals Film Fest Gent en Filmfestival Oostende, zijn er ook initiatieven met een gespecialiseerd filmaanbod waarvoor in veel gevallen geen ruimte is in bestaande vertoningsinfrastructuur. Meestal focussen ze op een genre of een niche, zoals jeugdfilms, experimentele films, horror, animatie, documentaire, kortfilm, animatie etc. Veel festivals bieden eveneens een educatief programma aan, gericht op jongeren of professionelen. In bepaalde gevallen ontwikkelen deze festivals eigen distributie-activiteiten, zoals het geval is bij MOOOV, JEF en Fonk (dat verbonden is aan Dalton Distribution).

TELEVISIE, *VIDEO ON DEMAND* EN FYSIEKE VERKOOP

Volgens recent onderzoek naar kijkgedrag van klanten van Telenet in Vlaanderen kijkt men gemiddeld bijna vierenhalf uur televisie per dag, waarvan meer en meer uitgesteld (Telenet 2018). Televisie is dan ook een belangrijke schakel in de *long tail* van de filmdistributie: creaties die geen plaats vinden binnen het klassieke vertoningscircuit (bijvoorbeeld kortfilms) of die reeds een bioscoopcarrière achter de rug hebben, bereiken via tv (opnieuw) een publiek. Op dit moment zijn er in Vlaanderen drie omroepen die uitzenden in open net, aangevuld met enkele betaalzenders. Zij vertonen veel lokale content, met gemiddeld 79 Vlaamse speelfilms, dertien kortfilms en twintig door VAF of Screen Flanders ondersteunde Vlaamse reeksen per jaar. Het gaat hier niet alleen om recente titels, maar ook om oudere films en reeksen die opnieuw worden vertoond. Volgens cijfers die het VAF heeft verzameld, bereiken zij hiermee jaarlijks 72 miljoen kijkers in totaal (heruitzendingen inbegrepen).

Dankzij de digitalisering zien we dat diensten-verdelers steeds belangrijker worden als gatekeeper, al dan niet door het aanbieden van exclusieve content (Wellens e.a. 2018, 8). Nieuwe spelers zoals streamingdiensten en platformen voor *video on demand* (VOD) zorgen voor een opmars van niet-lineair kijkgedrag, waarbij de kijker op individueel verzoek op een door hem of haar gekozen moment een programma bekijkt dat op een ander moment werd uitgezonden door een omroep. In Vlaanderen zijn er een beperkt aantal lokale spelers, die zich in bepaalde gevallen richten op specifieke genres, zoals Dalton Distribution. De machtigste spelers zijn internationaal georganiseerd. In de periode 2013-2017 zijn de inkomsten van VOD-diensten in België gestegen met 37,6%. In 2017 werd de totale omzet in ons land geschat op 106,12 miljoen euro (European Audiovisual Observatory 2019d).

Het belangrijkste segment van de VOD-markt zijn de diensten voor *subscription video on demand* (SVOD). Deze werken met een vaste prijs per maand. Volgens vergelijkend Europees onderzoek telde België in 2017 843.090 huishoudens met een SVOD-abonnement, een stijging van meer dan 50% ten opzichte van 2016 (European Audiovisual Observatory 2019f). Veruit het grootste aandeel hiervan is voor Netflix: een op drie huishoudens in Vlaanderen had in 2018 een abonnement op dit platform. Met Uncut.be lanceerde Universciné recent ook een Belgisch SVOD-platform. Een tweede segment zijn de kanalen voor *transactional video on demand* (TVOD). Hier vraagt de kijker een specifieke titel op en betaalt per transactie. In 2017 beschikte 13,8% van de Vlaamse huishoudens over een TVOD-abonnement bij Telenet of Proximus (Vanhaelewyn en De Marez 2017, 37), maar ook lokale initiatieven als Universciné, Cinémember, Dalton en Lumière zijn actief binnen deze markt. Een derde segment, ten slotte, is *ad-based video on demand* of AVOD. Deze diensten bieden gratis

videocontent aan in ruil voor het bekijken van advertenties. Het bekendste voorbeeld hiervan is YouTube.

Het belang van fysieke verkoop neemt jaarlijks af. Ter illustratie: in 2013 had 73% van de Belgische huishoudens een dvd-speler in huis, terwijl dit in 2017 nog maar 49% is. Blu-ray vormde tot 2016 een groeiende markt, maar inmiddels daalt ook hiervan de verkoop in heel Europa. Over de periode tussen 2013 en 2017 is het aantal verkochte dvd's en blu-rays in België afgenomen met 53% (European Audiovisual Observatory 2019e).

PUBLIEKSWERKING

Publiekswerking gaat hier over het stimuleren van een levendige, diverse en kwalitatieve filmcultuur. Sinds 2014 is het VAF bevoegd voor de ondersteuning van initiatieven die de audiovisuele sector verrijken in de breedte en de diepte — een verantwoordelijkheid die voorheen verspreid was over instellingen zoals BAM, Canon Cultuurcel, Agentschap Kunsten en Erfgoed en andere. Afhankelijk van het karakter wordt een projectmatige of structurele financiering toegekend. Hiervoor komen organisaties in aanmerking die werken rond culturele vertoning, filmeducatie en reflectie over film, zowel voor een algemeen publiek als voor specifieke doelgroepen. Culturele vertoners zetten in op een marktaanvullend aanbod waarin artistieke, culturele of maatschappelijke meerwaarde centraal staat. Om dit aanbod zo dicht mogelijk bij het publiek te brengen en tegelijk optimaal te spreiden over heel Vlaanderen, worden ook cultuur- en gemeenschapscentra partner in het verhaal.

Met *Filmmagie* en *Vertigo* bestaan er in Vlaanderen twee filmtijdschriften, met elk een eigen publiek. Beide publiceren zowel in druk als via een website en sociale media. Online zijn er nog heel wat andere platformen voor filmkritiek en reflectie te vinden, waarvan sommige een breed publiek ambiëren (zoals *kutfilm.be*, *vlaamsefilm.be* en *Cinevox*) en andere zich toeleggen op een niche (zoals *Sabzian* of *Kortfilm.be*). Daarnaast worden er verscheidene initiatieven opgezet met ruimte voor filmcultuur, al dan niet binnen een groter kader zoals een filmfestival. Veel van deze organisaties werken met projectmatige financiering, die ze onder meer bij het VAF kunnen aanvragen. Gezien het beperkte budget, zijn er slechts enkele die dankzij structurele ondersteuning een langetermijnwerking kunnen opzetten.

Jongeren zijn de voornaamste gebruiker van audiovisuele content, maar doen dat duidelijk minder via televisie dan oudere generaties (Rotberg en Runge 2016; Vanhaelewyn en De Marez 2017, 78–91). Filmcultuur is geen vanzelfsprekend onderdeel van de content die ze bekijken. Via De FilmClub, een samenwerking tussen het VAF en JEF, maken kleuters, kinderen en jongeren op een laagdrempelige manier kennis met een kwalitatief aanbod van films. Via dit soort van filmeducatieve werkingen wordt binnen deze belangrijke doelgroep filmcultuur ontwikkeld en wordt het publiek van de toekomst warm gemaakt voor kwaliteitsfilm. De FilmClub werd opgericht in 2018 als pilootproject waarvan het budget afloopt op het einde van schooljaar 2019-2020.

HET GEORGANISEERDE VELD

Al vele jaren zijn er organisaties die, met wisselend succes en wisselende intensiteit, een bepaalde beroepsgroep uit het veld samenbrengen en vertegenwoordigen. Sommige onder hen zijn beter georganiseerd, actiever of representatiever dan andere. Voorbeelden hiervan zijn de beroepsvereniging van Vlaamse Onafhankelijke Film & Televisie Producenten (VOFTP), de Scenaristengilde en de Unie van Regisseurs, oorspronkelijk een initiatief van fictieregisseurs, maar inmiddels uitgebreid naar animatie en documentaire. Deze organisaties hebben middelen om personeel aan te werven, waardoor ze niet afhankelijk zijn van vrijwilligerswerk buiten de uren. Dat laat hen toe een belangrijkere rol op te nemen, wat de attractiviteit voor de leden verhoogt en de stabiliteit en de representativiteit van de beroepsvereniging waarborgt.

Om zich te verzekeren van stabiele en representatieve gesprekspartners binnen zijn onmiddellijke actieradius, voorziet het VAF sinds 2014 in de financiële ondersteuning van een aantal organisaties. Dankzij middelen vanuit zijn Filmfonds, Mediafonds en Gamefonds kunnen VOFTP, de Unie van Regisseurs, de Scenaristengilde, de Acteursgilde en de Flemish Game Association (FLEGA) hun werking verzekeren. De Vlaamse vleugel van Anim.be, de vereniging van animatiefilmproducenten, en Flanders Doc, de vereniging van Vlaamse documentaireproducenten, besloten recent samen te gaan met VOFTP om hun slagkracht te vergroten. Daarnaast zijn er nog heel wat andere belangenbehartigers en beroepsverenigingen actief in het professionele veld van de film en audiovisuele kunsten, zoals The Belgian Society of Cinematographers (SBC), Arthouse Cinema Vlaanderen (VAC), Federatie van Belgische Cinema's (FCB), Belgian Entertainment Association (BEA) en Overleg Kunstenorganisaties (oKo).

TALENTONTWIKKELING

HOGER AUDIOVISUEEL ONDERWIJS

Hoger onderwijs is geen bevoegdheid van de minister van Cultuur, maar heeft wel een belangrijke impact op de audiovisuele sector. Een meerderheid van de Vlaamse filmmakers heeft immers een artistiek hoger diploma (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 25). In het academiejaar 2018-2019 werden er 564 inschrijvingen in een professionele opleiding audiovisuele en beeldende kunsten geregistreerd. In de academische opleidingen waren dat er 3.847 (AHOVOKS 2018, 20).

Studenten audiovisuele kunsten kunnen terecht bij een van de vijf filmscholen in het Nederlandstalig hoger onderwijs. Elk van die scholen profileert zich op een specifieke manier. Drie van de vijf zijn campussen van Luca School of Arts. Aan Campus C-Mine (Genk), dat inzet op creatief ondernemerschap, kan men kiezen voor de academische opleidingen Animatiefilm, Televisie-Film, Game Design en Interaction Design. Campus Narafi (Brussel) biedt een professionele bacheloropleiding Film-TV-Video aan. In deze praktijkgerichte opleiding wil men van de studenten allrounders maken. Met hun diploma kunnen ze direct aan de slag of via een schakelprogramma een masteropleiding film aanvatten. Campus Sint-Lukas Brussel biedt academische opleidingen in film en animatiefilm aan, met de bedoeling regisseurs van auteurscinema te vormen. Campus Sint-Lukas huisvest daarnaast DocNomads, een internationale opleiding in regie van documentaires. Het Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound (RITCS), ook in Brussel, heeft een professionele bachelor audiovisuele media en academische bachelor- en masteropleidingen in regie, cinematografie, sound design, montage, schrijven, productie en animatiefilm. De Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) in Gent biedt twee academische audiovisuele opleidingen aan: film en animatiefilm. In eerstgenoemde worden studenten geconfronteerd met alle disciplines van het filmmaken, zonder opdeling tussen fictie en documentaire. Beide opleidingen streven naar verzoening tussen het technische en het artistieke.

Naast de genoemde opleidingen is er in andere richtingen ook plaats voor filmcultuur. Deze spelen een rol in de vorming van filmcritici, -onderzoekers en -educatoren. Zo bieden Universiteit Antwerpen, Universiteit Gent en de Vrije Universiteit Brussel samen een Master in de theater- en filmwetenschap aan.

ANDERE CIRCUITS

Een minderheid van de filmmakers stroomt vanuit een alternatief opleidingscircuit door naar het professionele veld. Voorbeelden hiervan zijn het SYNTRA-netwerk, deeltijds kunstonderwijs of bepaalde organisaties die artistieke opleidingen aanbieden zoals de Vlaamse Script Academie of Wisper.

VOORTGEZETTE PROFESSIONALISERING

Met het oog op verdere professionalisering kunnen filmmakers een beroep doen op verscheidene organisaties. Het VAF begeleidt pas afgestudeerde filmmakers bij de transit van het onderwijs naar het beroepsleven door onder meer stageprogramma's, infosessies en workshops. Met de Wildcards van het VAF, een prijs voor de beste afstudeerprojecten, kunnen de meest beloftevolle prille filmmakers meteen een eerste filmproject realiseren. Maar ook ervaren scenaristen, regisseurs en producenten kunnen dankzij de vormingsmaatregelen van het VAF hun praktijk verder ontwikkelen en internationaliseren. Het VAF richt ateliers in, met een cruciale rol voor professionele coaches, reikt studie- en werkbeurzen uit, gaat partnerschappen aan met internationale opleidingsprogramma's, organiseert infosessies en workshops. Elk jaar worden gemiddeld 270 aanvragen ingediend voor het vormingsaanbod binnen het Filmfonds, waarin jaarlijks 510.000 euro beschikbaar is. Sinds 2018 bestaat er eveneens een aanbod voor reeksen (met een beschikbaar budget van 150.000 euro), waarvoor tijdens het eerste jaar al 120 aanvragen werden ontvangen.

Daarnaast is er, sinds 2013, de Mediacademie voor de audiovisuele sector, die beheerd wordt door sociaal fonds Mediarte. In opdracht van de Minister van Media werken zij een talentmanagementbeleid uit voor werkgevers en werknemers in de audiovisuele sector. De taken en bevoegdheden van VAF en Mediarte worden geconcretiseerd in een afsprakennota. Ook de beroepsverenigingen bieden op regelmatige basis specifieke infosessies aan voor hun doelgroepen. Voorts zijn er *industry* activiteiten die in het kader van Vlaamse filmfestivals worden georganiseerd voor filmprofessionals. Indien nodig kunnen deelnemers hiervoor steun aanvragen bij het VAF.

Op Europees niveau, vanuit het MEDIA-programma (wat nu resideert onder Creative Europe), is er al sinds 1990 aanzienlijke ondersteuning voor opleidingsinitiatieven ontwikkeld door en voor professionals. Jaarlijks nemen meer dan 1.500 filmmakers van over heel Europa deel aan deze opleidingen die inzetten op professionalisering en internationalisering.

Uitdagingen

CONCURRENTIE IN EEN INTERNATIONAAL VELD

Vlaamse speelfilms moeten spraakmakend en uniek zijn om te concurreren met de 450-tal bioscoopfilms die jaarlijks op ons publiek worden losgelaten, vaak gemaakt met budgetten die vele malen hoger liggen dan hier. Ook de promotiebudgetten van de internationale concurrentie zijn vaak omvangrijker dan die van Vlaamse producties. Titels die niet meteen presteren, krijgen niet de tijd om via mond-aan-mondreclame een publiek op te bouwen. Zonder doordachte promotie-, marketing- en distributiestrategie hebben ze dus weinig kans op de markt. Binnen de Belgische markt voor bioscoopfilms fluctueert het aandeel van bezoekers voor Vlaamse producties sinds 2010 tussen 8 en 11%. Dit ligt echter nog ver onder het aandeel van bezoekers voor Deense, Franse of Britse films in hun respectieve nationale markten, wat tussen de 25 en 38% ligt (European Audiovisual Observatory 2019c). De promotionele activiteiten en ondersteuning van Flanders Image vormen al een schakel in dit verhaal en bovendien worden producenten van speelfilms nu intensief ondersteund in het uitwerken van kwalitatief promotiemateriaal via een nieuw cofinancieringsmechanisme. Maar het euvel blijft dat de Vlaamse audiovisuele sector niet kan werken met budgetten die vergelijkbaar zijn met andere kleine landen. De ondersteuning waar Vlaamse filmmakers via het VAF aanspraak op maken, bedraagt slechts de helft tot een vierde van het budget waarvan hun collega's in Nederland, Denemarken of Oostenrijk gebruik kunnen maken (European Audiovisual Observatory 2019a). Door beperkte financieringskansen in Vlaanderen, gebeurt het dat beloftevolle producties noodgedwongen naar het buitenland verhuizen om gefinancierd te kunnen worden.

Via de Belgische Tax Shelter en de steunmaatregelen van Screen Flanders is Vlaanderen een aantrekkelijke regio voor buitenlandse producenten. Hun activiteiten hier creëren investeringskansen en werkgelegenheid voor de lokale audiovisuele sector. Die competitieve positie behouden zal een uitdaging zijn met de recente budgetverhoging van Wallimage en de concurrentie in het buitenland, waar interessante cash rebates vaak gecombineerd worden met lage lonen.

Zoals gesteld in de inleiding, behoren onze digitale- en animatieopleidingen tot de wereldtop en zijn de afgestudeerden gegeerd in het buitenland. Dat zorgt voor een heuse braindrain van animatieprofessionals, die ons noodzaakt na te denken over hoe we de activa in Vlaanderen kunnen houden, hoe we hun intellectuele eigendom hier kunnen laten ontwikkelen en hoe we deze jonge sector een boost kunnen geven.

EEN VERANDEREND KIJKGEDRAG

Kijkgedrag verandert en dat zet druk op het traditionele distributie- en verdienmodel in de sector waarin lineair televisiekijken en fysieke verkoop een belangrijke rol spelen (Wellens e.a. 2018). Met deze evolutie zien we internationaal georganiseerde spelers een serieus gewicht krijgen op de Vlaamse markt. De Vlaamse consument heeft nu heel veel audiovisuele content ter beschikking, maar door de positie van die spelers — die een grote hoeveelheid aan buitenlandse titels aanbieden — duikt het risico op dat lokale titels en kwalitatieve auteursfilms en documentaires naar de achtergrond verdwijnen. Lokale initiatieven kunnen bovendien moeilijk concurreren met deze internationaal georganiseerde platformen, die hun gamma aan content tegen een lage kostprijs (of zelfs gratis) aanbieden.

In Vlaanderen zien we voorlopig nog geen golf van zogenaamde *cord cutters* die hun televisie-abonnement opzeggen en heeft zo'n 83% van de huishoudens nog toegang tot digitale televisie. Het aantal abonnementen op Netflix is sterk toegenomen, maar dat wordt meestal gecombineerd met een abonnement op digitale televisie en dit platform is minder sterk aanwezig dan in buurlanden zoals Nederland en het Verenigd Koninkrijk (Vanhaelewyn en De Marez 2017, 36–37; Wellens e.a. 2018, 47; vergelijk ook Poort e.a. 2018, 36). Bovendien zijn lokale producties nog zeer populair bij televisiekijkend Vlaanderen (Telenet 2018).

Maar er zijn signalen dat een en ander aan het veranderen is. Jongeren zijn de voornaamste gebruiker van audiovisuele content (Rotberg en Runge 2016). Diezelfde groep maakt echter veel meer gebruik van andere kanalen dan televisie en is het gewend om heel veel content, in veel gevallen gratis, ter beschikking te hebben. Ook illegale platformen zoals Popcorn Time en torrent websites blijken populairder te zijn bij jongere kijkers dan bij oudere leeftijdscategorieën (Vanhaelewyn en De Marez 2017, 79–91). De jeugd verdient dan ook speciale aandacht. Filmcultuur en filmgeletterdheid bij jongeren moeten een speerpunt worden, niet alleen via initiatieven zoals De FilmClub, maar ook via het onderwijs.

Aangezien het publiek meer en meer experimenteert met nieuwe kanalen, is het belangrijk om ruimte te creëren voor innovatie en Vlaamse content af te stemmen op die nieuwe manieren van kijken. Onder meer via het VAF InnovatieLab wordt de sector gestimuleerd om in te spelen op dit veranderend kijkgedrag en ook op andere kanalen aanwezig te zijn, bijvoorbeeld door de financiële ondersteuning van webreeksen. Dit moet gepaard gaan met innovatie in de financieringsmodellen om productie te kunnen garanderen. Door de hoge kostprijs van een audiovisueel project, is het bijna onmogelijk om dit risico eenzijdig bij de maker te leggen.

RUIMTE EN TIJD VOOR ONTWIKKELING EN INNOVATIE

Binnen het grote aanbod in de bioscopen en op de kanalen waar men thuis naar kijkt, ligt de eis van het publiek voor kwaliteit op elk vlak hoog. Maar een goed audiovisueel project vergt de nodige kosten en tijdsinvestering. Combineer dit met de gedaalde bereidwilligheid tot prefinanciering (een gevolg van het veranderende kijkgedrag) en het mogelijke risico dat makers aangaan als ze participeren in de productiekosten en je krijgt een situatie van financiële druk. Die druk noopt makers tot het opleveren van zoveel mogelijk projecten. Dit gaat ten koste van de ontwikkelingsfase van de audiovisuele content, die vaak zonder volwaardige betaling gebeurt (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 27–29). In deze fase doen scenaristen en regisseurs aan onderzoek en experiment en worden concepten en verhalen uitgedacht en verdiept. Inboeten hierop betekent een bedreiging voor de kwaliteit van de projecten.

Om hier een antwoord op te bieden, tracht het VAF extra in te zetten op ontwikkeling. Dit gebeurt door een herverdeling van de beschikbare financiering, maar ook door initiatieven zoals Storycon en de atelierwerking en door internationale partnerschappen van het VAF waar de nadruk ligt op storytelling en ontwikkeling. Met scouting, begeleiding, opleidingen en meer middelen moeten zowel nieuwe talenten als gevestigde waarden resoluut kunnen inzetten op de ontwikkeling en de kwaliteit van hun verhalen, die de sleutel vormen tot succes.

Voldoende ruimte vrijwaren voor ontwikkeling en experiment geldt overigens niet alleen voor de makers. Ook de Vlaamse beeldindustrie moet worden gestimuleerd en uitgedaagd om te innoveren met nieuwe vormen van storytelling voor formats en toepassingen van morgen. AR, VR, webseries en webapplicaties winnen snel aan belang. Multi-, trans- en crossmediale producties verplichten creatieve geesten tot samenwerking. Dankzij innovatie, interactie en kruisbestuiving tussen verschillende disciplines kan de audiovisuele sector zich ten volle ontwikkelen en diensten bewijzen aan andere culturele sectoren en maatschappelijke domeinen zoals onderwijs, toerisme en gezondheidszorg.

CONCENTRATIE IN DISTRIBUTIE EN VERTONING

Een relatief klein aantal spelers bepaalt welke titels veel kans hebben om een breed bioscooppubliek te bereiken. Volgens gegevens die het VAF verzamelde, wordt meer dan de helft van de Vlaamse bioscooptitels verdeeld door KFD, dat hiermee 70% van het totaal aantal bezoekers voor Vlaamse films bereikt. De helft van de bioscoopzalen in heel België is daarenboven in handen van Kinepolis, UGC en Ciné-Invest-Euroscoop. De meerderheid van wat de bioscoopbezoekers bereikt, is commercieel entertainment (zie ook Prijzenobservatorium 2016, 11–19).

Binnen deze context is er weinig marge voor spelers die andere content willen distribueren en vertonen. Uit noodzaak om alsnog een publiek te bereiken, wordt jaarlijks gemiddeld 16% van de majoritair Vlaamse bioscoopfilms (fictie, documentaire en animatie) door de producent zelf verdeeld, zonder tussenkomst van een externe distributeur. De bezoekers voor deze titels vertegenwoordigen echter minder dan 1% van het bezoekerstotaal voor Vlaamse films. De oprichting van Bedazzle, een initiatief van enkele producenten om samen de distributie van hun titels in handen te nemen, past in een poging om hiervoor een oplossing te vinden. Onder de bioscopen hebben het handvol Vlaamse arthousebioscopen het veelal moeilijk door de concurrentie met het commerciële circuit, waarin naast de multiplexen van Kinepolis, UGC en Ciné-Invest-Euroscoop ook de buurtbioscopen actief zijn.
Van de arthousecinema's in het Vlaams Gewest kan alleen Budascoop terugvallen op financiële ondersteuning vanuit de Vlaamse Gemeenschap (zie Martens en Vanderschueren 2017).

Architectuurcultuur

Architectuurcultuur verwijst naar de manier waarop in een bepaalde gemeenschap architectuur wordt bedreven, hoe er over het metier wordt nagedacht en wat de plek is van architectuur in de samenleving. We spreken daarbij over architectuur in de brede zin, rakend aan verwante disciplines zoals interieurarchitectuur, stedenbouw, landschapsontwerp, ruimtelijke planning en de omgang met erfgoed.

Internationaal groeit het bewustzijn dat een sterke architectuurcultuur belangrijk is om de kwaliteit van de leefomgeving te verbeteren en om sociale cohesie, gezondheid, welbevinden en duurzaamheid te bevorderen (Conferentie van ministers voor Cultuur 2018). Ook in Vlaanderen en Brussel merken we de laatste jaren een stijgende aandacht voor architectuurcultuur. Ruimtelijke thema's komen vaak in het nieuws (betonstop, mobiliteit, woonproblematiek etc.) en het besef vat post dat een duurzame toekomst bereikt kan worden door in te zetten op brede architecturale thema's zoals verdichting, integrale duurzaamheid of een slimme omgang met het bestaande. De sector architectuurcultuur anticipeert daarop en wil met nieuwe modellen doorbraken realiseren. De spelers actief in die sector stellen bepaalde maatschappelijke en ruimtelijke ontwikkelingen in vraag en organiseren hierover de dialoog met uiteenlopende partijen. Ze trachten een breed publiek te betrekken bij deze verhalen, op lokaal, landelijk en internationaal niveau. Zo wordt de architectuurcultuur van hier uitgedragen en meer dan ooit opgemerkt in het buitenland.

In deze sectorspecifieke schets belichten we kort hoe deze architectuurcultuur tot stand kwam, wie de belangrijkste actoren zijn en voor welke uitdagingen de sector staat de komende jaren.

Korte geschiedenis

Vlaanderen heeft momenteel een bloeiende architectuurcultuur die internationale aandacht geniet (Fretton 2013; Hannema 2016).[15] Dit danken we aan een wisselwerking tussen bottom-up initiatieven van architecten in de jaren 1980 en de verzelfstandiging van het Vlaamse beleid in de jaren 1990. De toen ontwikkelde beleidsinstrumenten zorgden er mee voor dat een generatie getalenteerde architecten kansen kreeg en greep (De Caigny en Vandermarliere 2016).
In 1983 zag de Stichting Architectuurmuseum (S/Am) het licht (Dubois en Kieckens 1991; Sterken 2016). S/Am organiseerde architectuurlezingen, -tentoonstellingen en -reizen en startte een reeks publicaties. Terwijl S/Am zijn culturele activiteiten ontplooide, startte deSingel in Antwerpen met een tentoonstellingsprogramma rond architectuur dat van bij aanvang sterk internationaal gericht was. Ondertussen werden publieke overheden – al dan niet met succes – warm gemaakt om wedstrijden te organiseren waardoor een jonge generatie architecten voor het eerst in het voetlicht trad. In de jaren 1980 kwam ook de stadscultuur langzaam weer tot leven, met *Chambres d'Amis* en *Architectuur als buur* in Gent, en *Stad aan de Stroom* en *Antwerpen 93* in Antwerpen. In elk van deze festivals werd aan de stad als architecturaal weefsel een sleutelrol toegekend.

De jaren 1990 en de verzelfstandiging van Vlaamse beleidsbevoegdheden resulteerden in een stimulerende, maatschappelijke context waarbinnen de bottom-up dynamieken uit de jaren 1980 bestendigd en versterkt werden. De jonge Vlaamse administratie startte met het *Jaarboek Architectuur Vlaanderen* (1994), nam voor het eerst deel aan de Architectuurbiënnale van Venetië (1991), stelde een cultuurprijs voor architectuur in (1995) en richtte de Commissie Architectuur en Vormgeving op. Initiatieven zoals Domus Flandria, dat een inhaalbeweging op het vlak van sociale huisvesting wilde realiseren, gaven kansen aan jonge architecten. Op het lokale niveau was de dynamiek voelbaar in de oprichting van architectuurorganisaties zoals Stad en Architectuur (Leuven) en Architectuurwijzer (Hasselt) en in de groei van bestaande initiatieven zoals Archipel (Brugge).

Rond 2000 was er een institutionalisering van de initiatieven die in de jaren 1980 van onderuit gegroeid waren en die in de jaren 1990 met Vlaamse ondersteuning verder waren geprofessionaliseerd. De oprichting van de Vlaams Bouwmeester, met onder andere de Open Oproep, waarbij jonge architecten meer kansen kregen, droeg bij aan een bloeiende en lokaal verankerde architectuurcultuur. Met de oprichting van het Vlaams Architectuurinstituut (VAi) werden de culturele aspecten van het architectuurklimaat verder uitgebouwd. In diezelfde jaren vervelde de architectuursector en benutte ze ten volle de vrijplaats van culturele werkingen om maatschappelijke, domeinoverschrijdende thema's op een vernieuwende manier aan te pakken. De volwassenwording van de sector resulteerde onder meer in een gezamenlijke ambitienota (Vervloesem 2015). Sinds het nieuwe Kunstendecreet evolueerde het VAi van een steunpunt voor architectuurcultuur naar een sectorinstituut. In 2018 werd de collectie architectuurarchieven van de Provincie Antwerpen (APA) geïntegreerd in het VAi. Als volwaardig architectuurinstituut dat een groeiende collectie beheert, kan het VAi zich nu internationaal meten met gelijkaardige instellingen (Lepik 2014; Figueiredo 2016; Figueiredo en Yegenoglu 2017).

Spelers in de architectuurcultuur

De spelers in het veld van architectuurcultuur vormen een ecosysteem dat vervlochten is met verschillende maatschappelijke domeinen en beleidsniveaus en dat, net als de samenleving zelf, voortdurend in transitie is. Het is vaak net in de raakvlakken tussen de diverse maatschappelijke domeinen en bestuursniveaus dat architectuurcultuur een meerwaarde kan betekenen. Door het synthetisch vermogen en de beeldende kracht van ontwerpend onderzoek en kritische reflectie kan het tegenstrijdige belangen en visies tussen betrokken partijen vaak overstijgen en vernieuwing op gang trekken. Voorbeelden van thema's waarin architectuurcultuur op die manier een rol speelt, zijn het woonvraagstuk — dat een sterke sociale dimensie heeft en gekoppeld is aan migratie — ruimtelijke ordening, erfgoedbeleid, de spanning tussen verschillende economische modellen, de verhouding stad en buitengebied of mobiliteit.

De spelers betrokken in architectuurcultuur kunnen we ruwweg verdelen in vier groepen:

- Beroepsbeoefenaars die architectuur creëren: ontwerpers, opdrachtgevers (publiek en privaat) en bouwbedrijven
- Architectuurorganisaties die instaan voor presentatie, reflectie en ontwikkeling
- Kennisinstellingen, zowel onderwijs als private kennisontwikkelaars
- Overheidsinstellingen die het architectuurbeleid vormgeven

Deze opdeling is uiteraard niet absoluut: verschillende actoren nemen voortdurend andere rollen op en bewegen daarmee doorheen de categorieën. De praktijk van de beroepsbeoefenaars verandert, en dat loopt parallel met de diverse verantwoordelijkheden die architectuurorganisaties opnemen.

DE BEROEPSBEOEFENAARS

Architectuur komt tot stand vanuit een samenspel tussen ontwerper, opdrachtgever, bouwbedrijf en regelgevend kader, en dit binnen een specifieke culturele context. Volgens gegevens van de Orde van Architecten, opgevraagd in april 2019, zijn er in Vlaanderen 7.641 architecten actief. Architect is een vrij beroep. Architecten werken grotendeels als freelancer voor ontwerpbureaus, als eenmansbedrijf of als partner. Een klein deel van de architecten werkt voor de overheid of in de private bedrijfswereld (Heinz 2016).[16] Architecten hebben ook de mogelijkheid om in het Kunstendecreet ondersteuning aan te vragen om hun praktijk te verdiepen, onderzoek te doen, te reflecteren of hun praktijk naar een breed publiek te brengen.

Opdrachtgevers zijn in Vlaanderen en Brussel zowel private partijen, gaande van individuen tot projectontwikkelaars, als de overheid (van het lokale tot het Vlaamse en federale niveau). Als uitvoerders van de ontwerpen van architecten (nieuwbouw of renovatie) hebben bouwbedrijven een grote impact op de kwaliteit van de gerealiseerde architectuur. De meeste beroepsbeoefenaars verenigen zich in beroepsverenigingen, zoals het NAV (Netwerk Architecten Vlaanderen) of de BVA (Beroepsvereniging voor Architecten). De Vlaamse Confederatie Bouw verenigt diverse andere beroepsverenigingen voor (deel)sectoren. Sinds 1963 is de Orde van Architecten actief. De Orde heeft raden op federaal, Vlaams en provinciaal niveau. Zij stelt de deontologie voor architecten op en controleert of deze wordt nageleefd. Daarmee bepaalt de Orde ook de toegang tot het uitoefenen van het beroep.

ARCHITECTUURORGANISATIES

Architectuurorganisaties zijn professioneel met architectuur bezig, maar laten zich niet zozeer in met het ontwerpen en bouwen op zich. Ze spelen een rol in het ecosysteem van de architectuurcultuur voor de ontwerp- en bouwopgave, door draagvlak te creëren voor nieuwe typologieën en door maatschappelijke noden met een ruimtelijke dimensie bespreekbaar te maken met een publiek. Ze reflecteren op een kritische manier over de ontwerppraktijk en gerealiseerde projecten, brengen internationale referenties aan en verdiepen en verbreden de kennis van de plaats van architectuur in de maatschappij en van de leefomgeving. Ze verbeelden toekomstscenario's, al dan niet aan de hand van ontwerpend onderzoek, om het publieke en professionele debat te voeden. Ze werken als netwerkorganisaties en brengen partijen samen rond ruimtelijke en maatschappelijke vraagstukken. Architectuurorganisaties zijn soms een onderdeel van een overkoepelende organisatie of staan op zichzelf. In andere gevallen gaan ze structurele samenwerkingen aan met andere organisaties.

ARCHITECTUURCULTUUR IN HET KUNSTENDECREET

Architectuurorganisaties kunnen structureel worden ondersteund vanuit het Kunstendecreet zoals AR-TUR, Architecture Workroom Brussels (AWB), Archipel, Informatiecentrum voor Architectuur, Stedebouw en Design (A+) en Stad en Architectuur. Daarnaast zijn er in de voorbije jaren projectsubsidies toegekend aan architectuurorganisaties, bijvoorbeeld aan Architectuurwijzer. De architectuurorganisaties binnen het Kunstendecreet trachten het maatschappelijk debat over architectuur te sturen en begeven zich daarvoor tussen ontwerpers en de brede maatschappij, en tussen opdrachtgevers en gebruikers. Ze willen daarbij zelfkritisch zijn en met een open vizier naar de maatschappelijke ruimtelijke ontwikkelingen kijken. Om hun missie te realiseren, hanteren de architectuurorganisaties debatten,

workshops, interactieve trajecten (al dan niet met ontwerpend onderzoek), tentoonstellingen, wandelingen en andere formats. Daarvoor gaan ze ook allianties aan met andere (Kunstendecreet)spelers, zoals de samenwerkingen tussen VAi en deSingel, tussen Architectuurwijzer, Z33 en C-Mine, tussen de Warande en AR-TUR en tussen Museum M en Stad en Architectuur bewijzen.

Sommige organisaties zetten in op praktijkvernieuwing en ontwikkeling, zoals AWB (met hun project *You Are Here*) of AR-TUR (met hun Kempenlabs), en publiceren rond urgente maatschappelijke thema's. Andere organisaties leggen meer focus op reflectie en op het creëren van maatschappelijke betrokkenheid bij het architectuurklimaat. De organisatie A+ geeft een tijdschrift over Belgische architectuur uit en werkt samen met BOZAR, met verschillende universiteiten en met het VAi voor lezingen, debatten en tentoonstellingen en voor boeken die ze publiceren (zoals de recente monografie over Dierendonckblancke Architecten). Andere organisaties die zich bezighouden met architectuurcultuur zetten dan weer in op participatieve formats om diverse doelgroepen te engageren voor het architectuurklimaat, zoals Archipel, Stad en Architectuur of het kunsteducatieve Art Basics for Children. Verschillende architectuurorganisaties delen een aantal doelstellingen en methodieken, maar leggen daar hun eigen accenten in. Zo zetten zowel A+ als Archipel sterk in op het opzetten van een podium voor jonge architecten, zodat ze uitgedaagd worden om een discours te ontwikkelen. Zowel Architectuurwijzer, AR-TUR als AWB zetten ateliers of labs op wanneer ze over de grenzen van beleidsdomeinen heen rond complexe maatschappelijke vraagstukken werken.

Als sectorinstituut voor architectuur wordt ook het VAi ondersteund vanuit het Kunstendecreet. Het heeft een sensibiliserende rol binnen de architectuurcultuur en maakt het publiek attent op het belang van een goed ontworpen leefomgeving via lezingen, festivals, tentoonstellingen, publicaties etc. Het doel is om het maatschappelijke debat over het ontwerp van gebouwen en steden te stimuleren en de kennis over architectuur te verzamelen en te verspreiden. Gegroeid vanuit zijn rol als steunpunt (2001-2013), is het VAi het voornaamste aanspreekpunt voor informatie over de ontwikkeling van architectuur uit Vlaanderen en Brussel. Het sectorinstituut heeft enkele van zijn steunpunttaken behouden, zoals praktijkondersteuning van en internationale kennisuitwisseling over de Vlaamse architectuurcultuursector. Binnen die taken levert het een belangrijke bijdrage aan de ontwikkeling van de artistiek-architecturale praktijk, door (jonge) talenten uit te dagen het discours over hun praktijk te ontwikkelen, hen in contact te brengen met buitenlandse peers en critici en hen een podium te geven in de vorm van tentoonstellingen, lezingen, debatten, publicaties (getuige de recente catalogus over Bovenbouw Architectuur) of andere evenementen.

Die functies worden versterkt door de vaste opdracht die het VAi van de overheid krijgt om elke twee jaar het Festival van de architectuur te organiseren en het *Architectuurboek Vlaanderen* uit te geven (de veertiende editie verschijnt in 2020). Het *Architectuurboek* bundelt de spraakmakendste architectuurprojecten, geeft een stimulans aan architectuurkritiek en maakt een kwalitatieve veldanalyse op. Het boek verschijnt ook in het Engels en is daarmee een belangrijk internationaal communicatiemiddel over architectuur in Vlaanderen en Brussel. Bovendien vertegenwoordigt het VAi Vlaanderen op internationale evenementen zoals de Architectuurbiënnale in Venetië en is het ingebed in een wereldwijd netwerk van architectuurinstituten. Sinds 2018 beheert het ook een zeer rijke collectie architectuurarchieven die voortdurend aangroeit en het VAi in staat stelt om een brug te slaan tussen heden, verleden en toekomst. Daarnaast gaf de minister van Cultuur het VAi in 2019 een dienstverlenende rol voor het cultureel erfgoed van het ontwerp van de omgeving binnen het Cultureelerfgoeddecreet.

De architectuurorganisaties die ondersteuning krijgen vanuit het Kunstendecreet verenigen zich in het Platform Architectuurcultuur (PAC), dat een structureel overlegplatform is waar inhoudelijke prioriteiten, samenwerkingen en beleidskwesties worden besproken. Naast bovengenoemde architectuurorganisaties zijn momenteel ook een journalistieke website (architectura.be) en de BVA lid van dit platform.

ANDERE PLATFORMEN VOOR ARCHITECTUURCULTUUR

De vermelde architectuurorganisaties zijn niet de enige spelers die de reflectie over de artistieke en bredere maatschappelijke aspecten van architectuur in Vlaanderen stimuleren. Grote uitgeverijen zoals Lannoo brengen regelmatig boeken uit over architectuur die een breed publiek bereiken (zoals het overzichtswerk van Vincent Van Duysen Architects uit 2018), naast kunstuitgeverijen als Art Paper Editions (bijvoorbeeld de recente monografie over GAFPA). Uitgeverijen gespecialiseerd in architectuur, zoals Public Space, maken boeken over architectuur die zowel een gespecialiseerd als een breed publiek aanspreken, door hun thema, de opdrachtgever of door de keuze voor bepaalde fotografie. Steeds meer architecten uit Vlaanderen en Brussel werken samen met internationale uitgeverijen zoals Walther König (getuige de drie volumes over het werk van OFFICE Kersten Geers David Van Severen). Ook internationale tijdschriften zoals *El Croquis* (Spanje), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Frankrijk), *a+u* (Japan), *The Architectural Review* (Verenigd Koninkrijk) of *Arch+* (Duitsland) wijden themanummers aan architectuur uit Vlaanderen en Brussel. Dit heeft een rechtstreekse impact op de wijze waarop publicaties in Vlaanderen worden gemaakt — zo wordt er meer in het Engels gepubliceerd — en op de wereldwijde verspreidingsmogelijkheden.

Naast de organisaties uit het Kunstendecreet zijn er nog andere instellingen in het cultuurveld in Vlaanderen en Brussel die inzetten op architectuurcultuur, al dan niet in alliantie met die Kunstendecreetspelers. Eerder vermeldden we bijvoorbeeld de samenwerkingen tussen BOZAR en A+ of tussen De Warande en AR-TUR. Al deze grotere cultuurhuizen dragen bij tot kennisuitwisseling en tot het interdisciplinaire karakter van architectuurcultuur. Voorts moeten stadsmusea zoals het MAS of het STAM worden vernoemd, die de architectuurcultuur voeden met hun publieke programma's over (het verleden van) architectuur. Daarmee betreden we het domein van erfgoed — en voor architectuur betekent dat zowel roerend als onroerend erfgoed en dus beleidsdomeinoverschrijdende materie. Organisaties zoals Herita, Docomomo of Interbellum ontwikkelen programma's rond bouwkundig erfgoed. Wat betreft organisaties die architectuurarchieven beheren, dienen naast het VAi ook verschillende universiteiten, musea, culturele archieven (bijvoorbeeld het CIVA in Brussel) en stads- en gemeentearchieven vermeld. Sommige van deze instituten zetten actief in op de valorisatie van cultureel erfgoed met tentoonstellingen en publicaties die het professioneel debat mee kunnen sturen.

ONDERWIJSINSTELLINGEN

Hogescholen en universiteiten die architectuur en aanverwante disciplines aanbieden, spelen een belangrijke rol in de architectuurcultuur. Hier worden de culturele traditie, het waardenkader en de maatschappelijke verantwoordelijkheid opgebouwd. Met zes universitaire richtingen en tal van opleidingen aan Schools of Arts verspreid over de hele regio hebben Vlaanderen en Brussel een dicht netwerk van architectuuropleidingen. In de zich sterk internationaliserende Vlaamse architectuurcultuur spelen ook de onderwijsinstellingen in de ons omringende regio's een belangrijke rol.

Onderwijsinstellingen richten zich op onderzoek en onderwijs, maar reflecteren ook over de maatschappelijke betekenis van de discipline. In Vlaanderen en Brussel treden architectuuropleidingen in toenemende mate buiten de muren van de onderwijsinstelling en gaan ze het maatschappelijk gesprek aan. Voorbeelden zijn de aanwezigheid van LUCA School of Arts en KU Leuven in Lab North in Brussel of de tentoonstellingen en publieksmomenten die de opleiding Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent in het Paviljoen Charles Vandenhove organiseert. Sommige universiteiten publiceren ook reeksen over architectuur, zoals *A&S/Books* van de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent of de ONTO *cahiers* van de Faculteit Ontwerpwetenschappen van de Universiteit Antwerpen. Voor culturele projecten zoals tentoonstellingen, publicaties of ontwerpend onderzoek vragen universiteiten soms subsidies aan binnen het Kunstendecreet. Onderwijsinstellingen zoeken ook bewust allianties op met architectuurorganisaties om de maatschappelijke meerwaarde van hun onderzoek breder bespreekbaar te maken.

BELEID EN ARCHITECTUUR

Overheden spelen een fundamentele rol in architectuurcultuur. De Vlaamse overheid, de provinciale en de lokale overheden treden vaak op als opdrachtgever. Daarnaast hebben overheden ook een directe impact op de architectuurcultuur via bijvoorbeeld de lokale dienst stedenbouw of onroerend erfgoed. Lokale overheden kunnen via deelname aan activiteiten zoals Open Monumentendag of de Dag van de architectuur bijdragen aan het publieke draagvlak voor kwaliteitsvolle architectuur. De provinciale overheden reiken architectuurprijzen uit aan voorbeeldprojecten en voorzagen tot voor kort ondersteuning aan initiatieven binnen architectuurcultuur via projectsubsidies. Op Vlaams niveau is de regelgeving rond Ruimtelijke Ordening, Onroerend Erfgoed, Woonbeleid, Mobiliteit, maar ook Onderwijs en Zorg cruciaal voor de ontwikkeling van de architectuurpraktijk. Voorbeelden waar beroepsbeoefenaars continu rekening mee moeten houden, zijn de regelgevingen over veiligheid, duurzaamheid en binnenklimaat. Juridische formules zoals Design, Build, Finance, Maintenance (DBFM) of Publiek-Private Samenwerking (PPS) hebben dan weer sterke architecturale effecten doordat ze de rol van de architect, de aannemer en de ontwikkelaar herdefiniëren. Afgelopen jaren speelde architectuurcultuur een actieve rol bij beleidsvoorbereidend werk. Ontwerpers, academici en architectuurorganisaties werkten samen met beleidsactoren op regionaal en lokaal niveau (bijvoorbeeld de Vlaamse Landmaatschappij, de Openbare Vlaamse Afvalstoffenmaatschappij, het Instituut voor Landbouw-, Visserij- en Voedingsonderzoek of het Departement Omgeving van de Vlaamse overheid) rond thema's zoals zorg en welzijn, open ruimte, water, voedsel, de productieve stad etc. Ontwerp blijkt daarbij een krachtig medium om veranderingsprocessen te verbeelden, vorm te geven en zo nodig bij te sturen (Marin e.a. 2018).

De beleidsdomeinoverschrijdende regelgeving over Kunst in Opdracht (vastgelegd in het recent vernieuwde 'Percentagedecreet') is ook van belang voor architecten. Bij de opdrachten aan kunstenaars die hieruit voortkomen, dient er immers nauw te worden samengewerkt tussen de betrokken kunstenaars en architecten en dat heeft dan weer een impact op beiden hun praktijken. We hebben hier echter nog twee belangrijke elementen van het beleid in Vlaanderen onbenoemd gelaten: het Kunstendecreet en de Bouwmeesters. Hier zoomen we in de komende paragrafen op in.

KUNSTENDECREET

Via het Kunstendecreet kunnen individuen en organisaties die werken rond architectuur financiële ondersteuning aanvragen voor tentoonstellingen, onderzoeken, publicaties, lezingenreeksen en andere initiatieven die de architectuurcultuur bevorderen. Architecten en andere ontwerpers kunnen als individu ook beurzen aanvragen. Deze subsidies stellen hen op structurele of projectmatige basis in staat om te experimenteren, nieuwe kennis te ontwikkelen, nieuwe culturele producten te maken, de eigen praktijk te verdiepen of om naar het publiek te treden.

Voor de periode 2017-2021 tellen we in totaal vijf organisaties met werkingsmiddelen die voornamelijk inzetten op architectuur (het VAi niet meegerekend, zie Kunstenpunt 2016 voor details). Dat zijn er drie minder ten opzichte van de periode 2015-2016, waarvan één momenteel nog binnen een door het Kunstendecreet gesubsidieerde organisatie actief is (de andere twee staan nu los van die ondersteuning). Wat betreft projectsubsidies en beurzen zagen we tot en met 2015 de hoeveelheid ingediende en gehonoreerde dossiers stijgen, waarna er een terugval plaatsvond (van 58 aanvragen in 2015 naar 41 in 2016 en van 27 toekenningen in 2015 naar slechts 9 in 2016). In 2017 daalt het aantal aanvragen licht maar worden er verhoudingsgewijs meer dossiers goedgekeurd (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 372–81). In de projectsubsidies, beurzen en de werkingsmiddelen is het aandeel van architectuur en vormgeving zeer klein in vergelijking met andere disciplinecategorieën — in termen van aantal (gehonoreerde) aanvragen en bijgevolg ook in termen van toegekende bedragen.

BOUWMEESTERS

Bouwmeesters staan opdrachtgevers en (stedelijke) overheden bij in het formuleren van een projectdefinitie, helpen kwaliteitsvolle keuzes te maken bij het aanstellen van architecten en hebben een sector- en domein-overschrijdende rol om verschillende belangen met betrekking tot de gebouwde omgeving (erfgoedzorg, landschap, ruimtebeslag, mobiliteit etc.) samen te brengen. Op die manier hebben ze een directe impact op de kwaliteit van de gebouwde omgeving in Vlaanderen en Brussel. Er is een Vlaams Bouwmeester en er is een Bouwmeester voor het Brussels Gewest. Sinds enkele jaren zijn er ook stads-bouwmeesters actief in Gent en Antwerpen. Onderling werken de Bouwmeesters samen.

De Vlaams Bouwmeester (onderdeel van het Departement Kanselarij en Bestuur en onder politieke verantwoordelijkheid van de Minister-President) bevordert het goed publiek opdrachtgeverschap en neemt een adviserende rol op over brede ruimtelijke vraagstukken in Vlaanderen. Het instrument van de Open Oproep is ongeveer twintig jaar geleden in het leven geroepen als procedure om ontwerpers te selecteren voor opdrachten op het vlak van architectuur, stedenbouw, landschapsinrichting, publieke ruimte en infrastructuur. Sindsdien heeft het een ingrijpend effect gehad op de kwaliteit van de publieke architectuur in Vlaanderen. De overheidsprojecten waarvoor een Open Oproep wordt gelanceerd, worden gegroepeerd en tweemaal per jaar op kanalen over heel Europa gepubliceerd. Zowel binnen- als buitenlandse architecten en ontwerpers worden dus opgeroepen om zich kandidaat te stellen voor deze projecten. Daarnaast hanteert de Vlaams Bouwmeester nog andere instrumenten zoals de Pilootprojecten, de Meesterproef, de Bouwmeester Scan en het BWMSTR Label, waarbij samengewerkt wordt met het VAi.

Uitdagingen

Het is interessant om vast te stellen dat de architectuurcultuur in Vlaanderen nog steeds een aantal eigenschappen bevat die teruggaan tot het begin van de jaren 1980. Tegelijkertijd veranderde de maatschappelijke context ingrijpend, waardoor nu sprake is van een van de meest bloeiende architectuurculturen in West-Europa. Anno 2019 stellen zich echter enkele uitdagingen, die we hier toelichten.

INTERNATIONALISERING: UITWISSELING EN VERANKERING

De architectuurcultuur in Vlaanderen internationaliseerde sterk de voorbije decennia. Waar aanvankelijk vooral ideeën van buiten Vlaanderen werden binnengehaald, kunnen we nu spreken van een volwaardig internationaal gesprek dat de Vlaamse architectuurcultuur voelbaar verrijkt. Deze internationalisering brengt evenwel ook spanningen met zich mee. Zo is Vlaanderen een boeiend werkterrein voor buitenlandse architecten (mede dankzij de Open Oproep) en dat brengt zuurstof en nieuwe samenwerkingsverbanden met zich mee. Tegelijkertijd blijkt de omgekeerde beweging veel moeilijker, vooral door de stringente procedures in het buitenland. Deze werken volgens een streng systeem van referenties — architecten moeten bijvoorbeeld kunnen aantonen dat ze recent een specifiek type van gebouw voor gelijkaardige bedragen realiseerden. Hoewel architecten uit Vlaanderen en Brussel hoog aangeschreven worden, heeft vooralsnog een beperkte groep ontwerpers expertise opgebouwd in de realisatie van buitenlandse projecten.

Bovendien heeft de lof uit het buitenland betrekking op bijvoorbeeld de aandacht voor ambacht en detaillering, de verwevenheid van historische aspecten en het hedendaagse en de aandacht voor het dagelijkse leven. Deze en andere sensibiliteiten hangen samen met het *negotiable* karakter van architectuurcultuur in Vlaanderen en Brussel: gesprekken en onderhandelingen met opdrachtgevers of tussen beroepsbeoefenaars onderling worden vaak tot op de werf gevoerd (Persyn 2018). Sommige zaken die daardoor mogelijk zijn, zouden ondenkbaar zijn in een meer gestandaardiseerd bouwproces. Daarom is het niet evident om deze kwaliteiten te behouden in een internationale context, al zijn er een aantal zeer goede voorbeelden (Patteeuw 2018).

De buitenlandse belangstelling voor Vlaamse architectuur uit zich onder andere in aandacht in een internationaal circuit van tijdschriften en toonplekken.[17] Die belangstelling doet een aantal belangrijke vragen rijzen: hoe kan de Vlaamse architectuur zich internationaal bestendigen en meer zijn dan de *flavour of the decade*? Hoe kan ook de volgende generatie kansen gegeven worden? Welke effecten hebben die positieve aandacht en het eventuele vluchtige karakter ervan op de ontwikkeling van de architectuur in Vlaanderen en Brussel? Hoe kunnen kennis en expertise in Vlaanderen en Brussel ontwikkelen voor de schaalsprong die gemaakt moet worden om op het internationale niveau mee te spelen? Hoe kan een bureau stand houden in een wereld van internationale wedstrijden die veel kosten vergen?

Er zijn ook enkele concrete risico's verbonden aan de buitenlandse belangstelling. Buitenlandse instituten, musea en private verzamelaars prospecteren actief naar architectuurarchieven in Vlaanderen en Brussel, waardoor een deel van het geheugen van een zeer bloeiende periode in de architectuurgeschiedenis uit de regio dreigt te verdwijnen. Daarnaast geven de toonaangevende architecten van hier les aan internationale onderwijsinstellingen. Dit is uiteraard een enorme verrijking, want zo ontstaan er bijvoorbeeld nieuwe samenwerkingen, ook in Vlaanderen en Brussel zelf. Maar tegelijk worden hierdoor ontwerppraktijken en -principes niet meer op dezelfde intensieve wijze binnen Vlaanderen doorgegeven en dat kan het bestendigen van de 'Vlaamse golf' in de architectuur verhinderen.

ONDERZOEK EN ONTWIKKELING

Onderzoek en ontwikkeling zijn voor architectuurbureaus inherent onderdeel van hun praktijk. Elke architectuuropgave is in principe uniek en vraagt een diepgaand onderzoek naar de vraag van de opdrachtgever, het programma, de randvoorwaarden, de context en andere aspecten. De kennis die dat oplevert, blijft echter vaak bij de bureaus zelf. Zeker op het vlak van duurzaamheid, het organiseren van het ontwerpproces en het ontwikkelen van innovatieve instrumenten en concepten, is er nood aan meer kennisdeling in de sector. Op dat vlak worden er acties ondernomen door architectuurorganisaties of door het recent opgerichte kennisnetwerk Stynen Academy, een initiatief van verschillende bureaus, beroepsverenigingen en het VAi.

De inhoudelijke kant van de architectenpraktijk is voor velen een aantrekkelijk kenmerk van het beroep. Een studie naar de sociaal-economische positie van Vlaamse architecten (Siongers, Willekens, e.a. 2018, 58–61) wijst uit dat drie op vier hierover tevreden tot zeer tevreden is. Wat betreft het creatieve aspect is er minder tevredenheid. Creatieve zelfontplooiing, een belangrijke vorm van intrinsieke motivatie, staat bij minder dan een op drie op de eerste plaats. Uit reacties van respondenten blijkt dat de ruimte voor creatief werk wordt beknot door technische en administratieve kwesties en dat er tegenover dit soort werk weinig beloning staat. Zoals bij andere artistieke beroepen stelt de studie vast dat de vergoeding voor voorbereidend werk — waaronder creatieve arbeid zoals ideeën en concepten uitdenken, maquettes bouwen en voorontwerpen maken — onzekerder is dan deze voor taken die verder in de uitvoering van een opdracht liggen

(Siongers, Willekens, e.a. 2018, 22–23). Dit alles is niet alleen bepalend voor de werkmotivatie van architecten, maar ook voor de kwaliteit van de architectuur die ze opleveren.

ARCHITECTUUR IN HET KUNSTENDECREET

Hoewel ontwikkeling — van de architect als ontwerper, van architectuur als discipline — ook los van het Kunstendecreet gebeurt, heeft deze vorm van ondersteuning toch een duidelijke meerwaarde in de loopbaan van bepaalde ontwerpers en oeuvres, de ontwikkeling van kennis en architecturale praktijken en de verspreiding ervan naar verschillende doelgroepen. We verwijzen dan naar de beurzen en projectsubsidies, maar ook naar de kansen die architectuurorganisaties, ondersteund via het Kunstendecreet, bieden aan architecten om over hun werk te publiceren of tentoon te stellen. Door de andere activiteiten van deze architectuurorganisaties dragen hun subsidies ook bij tot de ontwikkeling van architecten en architectuurcultuur uit Vlaanderen en Brussel.

Dat samenspel tussen wat binnen en buiten het Kunstendecreet gebeurt, maakt van de architectuurcultuur een boeiend, gelaagd en dynamisch veld. De aard en procedures van het Kunstendecreet kunnen evenwel vreemd overkomen bij architecten. Centrale begrippen zoals 'kunstenaar' of 'artistieke praktijk', bijvoorbeeld, sluiten slechts ten dele aan bij de praktijk van de architect, die naast een artistieke (onder andere) ook een economische, bouwtechnische en juridische component heeft. Uit de vragen die het VAi krijgt voor advies bij het indienen van subsidiedossiers kan worden afgeleid dat architecten zich moeilijk herkennen in die begrippen en omschrijvingen (iets wat professionals uit andere disciplines ook ervaren). Voorts speelt de financiering voor architectuurorganisaties in het Kunstendecreet parten — die relatief klein is in vergelijking met het aantal en de kwaliteit van de activiteiten die ze ontplooien. Architectuurorganisaties vullen hun Kunstendecreetsubsidies vaak aan met private middelen of andere publieke ondersteuning (Leenknegt 2018a, 342–44). De ondersteuning via het Kunstendecreet functioneert hierdoor als een soort vliegwiel om middelen aan te trekken die dan worden geïnvesteerd in beleidsdomeinoverschrijdende projecten. De zoektocht naar bijkomende of alternatieve financiering is echter tijdrovend en zet druk op de beschikbaarheid van personeel en betekent een rem op de professionalisering van het veld van architectuurcultuur.

DE STATUS VAN KRITIEK

Nadenken over wat kwaliteit kan betekenen in de architectuur, in de publieke ruimte en in het landschap is belangrijk: voor de opdrachtgever die een gebouw nodig heeft, voor de architect die ontwerpt en in gesprek gaat met de aannemer en de opdrachtgever, voor de gebruiker die met de gebouwen leeft en voor de bredere maatschappij (zie ook Van Gerrewey, Teerds, en Patteeuw 2013). Omdat het nu eenmaal niet voor de hand ligt om universele waarden te destilleren waarmee we de gebouwde wereld kunnen beoordelen of die ons een kader geven om kwaliteit te definiëren, stelt die reflectie over wat kwaliteit is zich voortdurend.

Er dienen zich evenwel ontwikkelingen aan die de aard en positie van die reflectie veranderen. Zo is architectuurkritiek en -theorie de laatste vijftig jaar verschoven van het domein van de bouwende architect (denk maar aan de geschriften van Renaat Braem of van Robert Venturi en Denise Scott Brown) naar de academische wereld. Daarbij ontstaat het gevaar van een decalage tussen theorie en praktijk. Dat is niet alleen een probleem voor de theorievorming, maar ook voor de architectuurpraktijk, die zich beter ontwikkelt als architecten zelf zich met reflectie en architectuurkritiek inlaten. De critici die voor die reflectie zorgen, kunnen niet van hun pen leven, temeer omdat ze hun taak dan ook niet met een architectuurpraktijk combineren, maar eerder met (losse) les- en onderzoeksopdrachten.

Naast het 'klassieke' format van reflecterende teksten, duiken er met de digitalisering van onze leefwereld ook nieuwe vormen van architectuurkritiek op (Van Den Bergen 2016). Door de gemakkelijkere toepassing van (audio)visuele media zien we dat in online reflectie de tekst meer verdrongen wordt door beelden. Het lezen van architecturale beelden vereist echter ook een zekere geletterdheid bij niet-professionelen. Die nadruk op visuele media versterkt bovendien een eenduidige en objectgerichte beeldvorming van wat architectuur is. Daarnaast bieden sociale media mogelijkheden voor critici en publiek om vrijelijk inzichten te delen. Architectuurkritiek kan zo breder toegankelijk worden gemaakt, maar tegelijk vervaagt de grens tussen auteurs en lezers, wordt minder duidelijk vanuit welke positie kritiek wordt geformuleerd en is er minder plaats voor de inhoudelijke onderbouwing van kritiek.

In de architectuurcultuur is er een sterke band tussen cultuur en onderwijs. Veel architecten die cultureel actief zijn in hun vak, geven ook les en worden gevraagd om lezingen te geven (zie ook Siongers, Willekens, e.a. 2018, 25–32). Daarmee worden de diverse aspecten van de praktijk voortdurend met elkaar in contact gebracht. Sinds de academisering van de hogere architectuuropleidingen naar aanleiding van de Bolognahervormingen, laait er een discussie op over onderzoek in de kunsten (zie

bijvoorbeeld Van Gerrewey, Decroos, en Peleman 2019). Het ontwerpend onderzoek van architecten past immers niet in de gebruikelijke academische waardekaders, wat een gevolg heeft voor de publicatiekansen en dus ook voor financieringsmogelijkheden van dit soort onderzoek in het hoger onderwijs. Dus dreigt het naar de achtergrond te schuiven. Architectuurorganisaties kunnen dit academisch probleem niet oplossen, maar ze vormen wel een belangrijke schakel in het ontsluiten en valideren van ontwerpend onderzoek naar een publiek, naar beleidsmakers en naar opdrachtgevers.

PUBLIEKSVERBREDING

Als complexe kunstvorm die sterk ingebed is in de maatschappij en waarbij grote verantwoordelijkheid komt kijken, gaat architectuur in principe iedereen aan. Dat gegeven stuurt ook de activiteiten van de architectuurorganisaties. Zo zetten ze in op tentoonstellingen, publicaties, lezingen en andere cultuurproducten gewijd aan architecturale oeuvres, praktijken of maatschappelijke vraagstukken die een ruimtelijke dimensie hebben. Daarin worden de uitdagingen van vandaag soms gekoppeld aan historische reflecties.

Veel van de thema's binnen de architectuurcultuur (huisvesting, wijkwerking, leefbaarheid, integrale duurzaamheid, circulaire economie etc.) sluiten direct aan op de leefwereld van verschillende lagen van de bevolking. Dit biedt een uitgelezen kans om publiek te bereiken met diverse sociale of culturele achtergronden. De meeste architectuurorganisaties doen serieuze inspanningen om nieuwe doelgroepen te bereiken, maar hebben tot nu toe niet de middelen om hier structureel op in te zetten. Verder blijft het een uitdaging voor hen om minder aanbodgericht te werken en in een taal te communiceren die niet alleen het kernpubliek maar ook een breed publiek bereikt. Nieuw publiek bereiken, impliceert ook aandacht geven aan aspecten van de bebouwde omgeving (de affectieve band tussen bewoners en gebouwen, de tactiele kant van architectuur, de impact van architectuur op de leefbaarheid etc.) waar het traditionele esthetische, intellectuele en technische discours rond architectuur weinig oog voor heeft. De groeiende belangstelling voor commons, waarbij gezocht wordt naar nieuwe verbindende modellen en bottom-up initiatieven waarbij bewoners en gebruikers medezeggenschap hebben, is een eerste stap in deze richting. De volgende stap is het zich eigen maken van deze participatieve praktijken om als sector ook actief te kunnen wegen op de sociale duurzaamheid van architectuur.

DE VERANDERENDE MAATSCHAPPELIJKE ROL VAN HET ONTWERP

Onder de beroepsbeoefenaars zelf zien we alvast een opmars van praktijken die de traditionele taken van de architect overstijgen. De grote maatschappelijke transities waar onze maatschappij voor staat (diversiteit, klimaatverandering, vergrijzing etc.) hebben een sterke ruimtelijke component en daarbij spelen ontwerpers een belangrijke rol. In de manieren waarop architecten die rol opnemen, zien we nieuwe specialisaties en samenwerkingen ontstaan, die op hun beurt leiden tot nieuwe werkvormen, opdrachten en maatschappelijke modellen. De waardeschalen waarmee de kwaliteit van architectuur wordt beoordeeld, liggen daarbij anders dan gebruikelijk en meer gewicht komt bijvoorbeeld te liggen bij de sociale en ecologische dimensie van de gebouwde leefomgeving.

Een bekend voorbeeld in Vlaanderen is de rol van architect Alexander D'Hooghe in het oplossen van de patstelling rond de Oosterweelverbinding en de Antwerpse Ring. Maar er zijn nog andere architecten die voorbij het traditionele takenpakket gaan, zoals RE-ST — die de aandacht vestigen op onderbenutte gebouwde ruimte in plaats van nieuwe ruimte te bebouwen (Minten en Vekemans 2018) — Alive Architecture — die lokale actoren betrekken in processen van stedelijke verandering (Pferdmenges 2018) — Endeavour — de initiatiefnemers van het project *We Kopen Samen Den Oudaan* — BC studies — een initiatief van BC architects dat zich bezighoudt met de opbouw en verspreiding van expertise rond lokaal gewonnen bouwmaterialen (Lefebvre en BC architects & studies 2018) — of Rotor DC — een spin-off van Rotor die zich buigt over hergebruik van constructiemateriaal. Hier worden architecten kennisontwikkelaars rond praktijken die aan maatschappelijk belang winnen.

Architectuurorganisaties kunnen een stimulerende en initiërende rol opnemen ten opzichte van die veranderende praktijk. Ze kunnen optreden als een middenveld tussen ontwerper en maatschappij door condities te scheppen voor een goede praktijk met aandacht voor kwaliteitsbewaking, door ruimte te scheppen voor doorgedreven innovatie en een culturele vrijplaats te maken die zuurstof geeft aan experiment. Ze kunnen als een soort 'buitenboordmotor' fungeren om de architectuurpraktijk richting te geven, zoals nu al gebeurt via het traject *The Missing Link*, een samenwerking tussen AWB en de Internationale Architectuur Biënnale Rotterdam, het Kempenlab van AR-TUR of de BWMSTR Labels van de Vlaams Bouwmeester en VAi. Dergelijke trajecten voeden ook het beleid.[18] Architectuurorganisaties kunnen evenzeer de praktijken in Vlaanderen verrijken door bouwcultuur in andere delen van de wereld te exploreren en informatie hierover te dissemineren via workshops, tentoonstellingen en publicaties.

Tegelijkertijd botst de verandering van de praktijk ook op enkele drempels, die soms inherent zijn aan de architectuurcultuur. Het architectuuronderwijs in Vlaanderen is bijvoorbeeld niet helemaal klaar om toekomstige beroepsbeoefenaars voor te bereiden op die nieuwe maatschappelijke rollen, al zijn er enkele initiatieven in die richting zoals *Live Projects* van de Universiteit Hasselt. En hoewel het Kunstendecreet een vrijplaats biedt van waaruit die nieuwe architectuur-praktijken kunnen vertrekken, gaan de maatschappelijke kwesties waar deze zich mee bezighouden verder dan de kunstensector. Het lijkt dan ook logisch dat sectoren en belanghebbenden uit andere beleidsdomeinen hierin meer verantwoordelijkheid kunnen nemen.

Design

In Vlaanderen en Brussel zijn er heel wat creatieve mensen actief die we benoemen als designers, vormgevers of ontwerpers. Er zijn designers die artistiek gericht werken of juist heel productgericht. Sommigen stellen ambachtelijkheid centraal, terwijl anderen immateriële processen of diensten ontwerpen. Vormgeving, ontwerp of design (we gebruiken de termen inwisselbaar in deze tekst) laat zich niet gemakkelijk definiëren en vatten binnen één enkel vakgebied (Love 2002). Design opereert immers in een uitgestrekte en veelzijdig gespecialiseerde wereld met verschillende circuits. Als je een onderscheid maakt tussen de 'vormen' waarin ontwerpen tot stand komen, kan je de designsector in vier subsectoren verdelen: materieel design (waarin ambachtelijke en industriële producten worden opgeleverd), immaterieel design (met velden zoals *service*, *social*, *policy* en *systemic design*), ruimtelijk design (zoals interieurvormgeving en scenografie) en grafisch ontwerp (zoals illustratie en typografie) (Thoelen 2018).[19]

Uiteenlopende praktijken zoals glasblazen en *service design* onder dezelfde noemer plaatsen, is niet vanzelfsprekend, aangezien deze vaak enkel als design worden erkend in hun vertrouwde omgeving. Er zijn echter constanten te ontwaren in alle vormgevingspraktijken. Volgens het Britse Design Council (2015) is design in essentie een aaneengesloten proces waarin de (toekomstige) gebruiker steeds voor ogen wordt gehouden. In een eerste fase gaat het van ontdekking naar bepalen, over onderzoek, analyse, inzichten bundelen en deze kanaliseren. In een tweede fase worden oplossingsgerichte scenario's ontwikkeld door het uitwerken van prototypes, die getest en verfijnd worden tot een finale oplossing wordt opgeleverd.

Designers gaan verbindingen aan met spelers in andere maatschappelijke domeinen, zoals de vrije kunsten, onderwijs, economie, milieu, ruimtelijke ordening of welzijn. Afhankelijk van het samenwerkingsverband resulteert dit in een oneindig aantal op maat uitgetekende processen en producten. Designprincipes en -methodieken worden toegepast om antwoorden te bieden op complexe maatschappelijke uitdagingen op vlak van bijvoorbeeld

mobiliteit, verstedelijking of energie- en afvalbeheer. Maar vormgevingspraktijken bepalen evenzeer het uitzicht en de functionaliteit van objecten die we elke dag gebruiken. Door dit alles heeft de designsector een niet te onderschatten impact op onze levensstijl en -kwaliteit.

In deze tekst wordt eerst een beeld geschetst van de verschillende soorten actoren in de Vlaamse designsector en van hun functies en onderlinge relaties. Vervolgens worden enkele uitdagingen belicht waarmee het veld in Vlaanderen en Brussel geconfronteerd wordt. De inhoudelijke voeding van deze sectorspecifieke schets vormgeving gebeurde voornamelijk door twee studies. Er is het onderzoek over het Vlaamse designveld (Böröcz en Thoelen 2019) in opdracht van het Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. Dat onderzoek is op haar beurt gebaseerd op andere literatuur over het veld, op diepte-interviews met professionelen uit het veld en op veldkennis van de onderzoekers zelf. De schets van de actoren en functies in dit veld is grotendeels op deze studie gebaseerd. De meeste professionelen die werden geïnterviewd voor deze studie zijn of waren werkzaam in culturele instellingen, opleidingen of overheidsdiensten gerelateerd aan de designsector. De kwesties in het Vlaamse designveld die de studie identificeert, zijn dus voornamelijk vanuit het perspectief van organisaties en beleid geformuleerd. Om het perspectief van de individuele designer op de uitdagingen van het veld aan bod te laten komen in deze sectorspecifieke schets, werd gekeken naar een rapport door Siongers, Willekens, e.a. (2018) over de sociaal-economische positie van designers in Vlaanderen (eveneens verschenen in opdracht van het Departement Cultuur). Beide studies verhelpen enkele hiaten in de kennis over het huidige Vlaamse designveld, maar bieden daarmee nog geen sluitend relaas. Bijgevolg moet de lezer deze sectorspecifieke schets eerder beschouwen als een vertrekpunt om het te hebben over enkele kwesties in de sector van hedendaags design in Vlaanderen
en Brussel.

Spelers in het design

In dit stuk schetsen we heel breed hoe de designsector functioneert, welke soorten ontwerpers en private en publieke organisaties er een rol in spelen en hoe design bij gebruikers, kopers of toeschouwers komt.

EEN DIVERSITEIT AAN ONTWERPPRAKTIJKEN

Zoals uitgelegd in de inleiding van deze sectorspecifieke schets, zijn er over de verschillende subsectoren van het designveld heen gelijkenissen in de manier waarop een ontwerp wordt ontwikkeld. Ongeacht het een materieel, immaterieel, ruimtelijk of grafisch ontwerp betreft, verloopt de totstandkoming zelf via een gelijkaardig procedé van ontdekken, bepalen, uitwerken en opleveren. De vorm van het product waarin dit procedé resulteert, loopt sterk uiteen (een meubel, een infografiek, een vaas, een dienst, een boekencover etc.). Maar die diversiteit in materialen of immateriële processen waarmee designers aan de slag gaan, is slechts één manier om een onderscheid te maken tussen hun ontwerppraktijken.

Een ander significant onderscheid ligt in het maken van een autonoom werk versus het maken van een toegepast werk. In het geval van autonoom werk, waarbij de ontwikkeling van een eigen oeuvre en een artistieke vraagstelling centraal staan, leunen designers sterk aan bij de beeldende kunsten (hoewel er meestal wel een minimale gebruiksfunctie van het eindresultaat bewaard blijft). Toegepast werk is meer oplossingsgericht, of toegespitst op de kennis van een bepaald gekozen medium zoals keramiek of glas. In extremis gaat het hier om vormen van industriële ontwikkeling waarbij de integratie in een functioneel geheel voorop staat, zoals het vormgeven van ruitenwissers van auto's.

Een tweede onderscheid dat het verschil in het medium van het ontwerp overstijgt, situeert zich in de zeggenschap over hoe een ontwerp zich uiteindelijk materialiseert. Veel ambachtelijk ontwerpers, grafisch ontwerpers, illustratoren en *service* en *social designers* bepalen zelf hoe het eindresultaat vorm krijgt en dat tot in het kleinste detail. Ze zijn vaak opgeleid om materialen, technieken en methodes tot op het expertniveau te beheersen en beschouwen hun ontwerppraktijk als intrinsiek verbonden met het maken van het product dat bij de gebruiker komt. Daartegenover staan de designers die een achterliggend concept opleveren en de uitvoering of materiële productie aan anderen uitbesteden. Ofwel verkopen ze hun concept rechtstreeks aan designlabels, ofwel wordt het ontwerp geproduceerd via onderaannemers (schrijnwerkers, 3D-tekenaars, ingenieurs etc.) of industriële maakbedrijven die over de nodige productiefaciliteiten beschikken.

Daarnaast kunnen we ontwerppraktijken verdelen naargelang het tewerkstellingsprofiel van de designer. Er zijn enerzijds de designers die *inhouse* bij een bedrijf of bureau werken en anderzijds zij die op onafhankelijke basis opereren. Onafhankelijke ontwerpers kunnen in alle vrijheid productiefaciliteiten en partners kiezen of inzetten op het bekwamen van het eigen kunnen. *Inhouse* ontwerpers werken zo goed als altijd toegepast. Ontwerpen en produceren is voor hen gelinkt aan de kernactiviteit van hun werkgever en moet aan bepaalde, vooraf opgelegde standaarden voldoen. Zij zijn vaak minder zichtbaar dan de onafhankelijke ontwerpers, hoewel we hun *inhouse* gemaakte ontwerpen als integraal deel van hun oeuvre kunnen beschouwen. Zo is het *Sonjakopje* deel van het oeuvre van Piet Stockmans, hoewel het ontwikkeld werd binnen porseleinfabrikant Royal Mosa.

Wat betreft de plaats waar het ontwerpproces plaatsvindt, kunnen we designers verdelen tussen zij die voornamelijk vanachter een bureau ontwerpen (ruimtelijk, grafisch en immaterieel ontwerpers) en zij die een atelierruimte met gespecialiseerde apparatuur nodig hebben (materieel ontwerpers). Ambachtslui investeren meestal in een eigen atelier — collectieve ateliers zijn eerder uitzonderlijk — en dat impliceert dat ze kosten maken voor eigen machines en installaties. Zeker voor (beginnende) ambachtslui met specifieke technische noden zoals keramisten, glasblazers en metaalontwerpers kunnen de opstartkosten aanzienlijk zijn.

Ook op vlak van productiekosten zien we over het algemeen een tweedeling tussen enerzijds de ruimtelijk, grafisch en immaterieel ontwerpers en anderzijds de materieel ontwerpers. Bij die eersten bestaan de productiekosten doorgaans uit arbeidstijd en kleinere materiaal- en apparatuurkosten. Bij materieel ontwerp liggen die materiaal- en apparatuurkosten hoger. Wanneer ontwerpers niet in opdracht werken of onder eigen licentie industrieel geproduceerde objecten willen distribueren, zijn de productiekosten voor eigen rekening. Als men samenwerkt met private (galeries, designlabels en andere bedrijven) of publieke organisaties (zoals tentoonstellingsplekken), worden de productiekosten meestal (gedeeltelijk) gedekt via een uitkoopsom, een percentage op de verkoop of beide.

DISTRIBUTIE, PRESENTATIE EN PROMOTIE

De manier waarop een ontwerp tot bij een gebruiker, koper of toeschouwer komt, hangt samen met het medium van dat ontwerp. Grafisch design wordt in digitale formats online verspreid of in gedrukte vorm via waardeketens zoals boeken- en tijdschriftendistributie. Ruimtelijk ontwerp gaat via een tekening naar de uitvoerder die het ontwerp ter plaatste realiseert. De toepassing van een immaterieel ontwerp gebeurt meestal in de vorm van menselijk contact of in de vorm van beleidsplannen.

De distributie — en eventueel ook de presentatie en promotie — van materiële ontwerpen verloopt dan weer in eigen beheer, via agenten, via galeries of via designlabels. De eerstvolgende paragrafen zoomen in op hoe de waardeketen van materieel ontwerp er kan uitzien. Daarna behandelen we de designbeurzen, die vooral van belang zijn voor de waardeketens van materieel, ruimtelijk en sommige vormen van immaterieel ontwerp. Vervolgens wordt de rol van enkele publieke actoren in de ketens tussen ontwerpers en publiek besproken. Tot slot van dit gedeelte staan we stil bij het belang van designawards voor de verschillende subsectoren.

MATERIEEL ONTWERP: TUSSEN EIGEN BEHEER EN DESIGNBEDRIJF

Materieel designers die zelf het volledige ontwerp- en productieproces doen of die de materiële oplevering uitbesteden aan onderaannemers of industriële maakbedrijven, staan in veel gevallen zelf in voor de verkoop van hun eigen werken. In dat geval beheren ze hun eigen verkoopkanalen en -contacten. Zij kunnen voor advies, over bijvoorbeeld het opstarten van een winkel, prijszetting of deelname aan verkoopbeurzen, terecht bij Flanders DC.

Materieel designers kunnen ook (structureel) samenwerken met een tussenpersoon in het bereiken van een publiek. Dat kan een agent zijn die banden smeedt met winkels of galeries (soms beperkt tot een bepaald geografisch gebied) en daarvoor een percentage van de verkoop krijgt. Er zijn ook de galeries voor hedendaags design, die naast de distributie van werk de ontwerper tentoonstellingsmogelijkheden bieden. Naar analogie met de beeldende kunsten kan je een onderscheid maken tussen galeries die focussen op verkoop en galeries die verregaandere engagementen met ontwerpers aangaan en investeren in de presentatie en promotie van hun werk. Voorbeelden uit Vlaanderen en Brussel zijn Valerie Traan, Victor Hunt Designart Dealer, Maniera, Pont & Plas, Valcke Art Gallery of Puls Contemporary Ceramics. Galeries kunnen evenzeer kansen bieden in de ontwikkelings- en productiefase, bijvoorbeeld door een designer een opdracht te geven voor een gelimiteerde editie en bij te dragen in de opleveringskosten.

Anders ligt het bij de materieel designers die hun werk in licentie geven aan een designlabel uit binnen- of buitenland. Daarbij staat het designlabel niet alleen in voor de materiële oplevering van het ontwerp, maar evenzeer voor de verdere distributie en promotie. Bij dit soort deals maken de designers vaak aanspraak op een vergoeding in royalties. Meestal brengt het designlabel dan ook de naam van de ontwerper onder de aandacht, naast hun eigen bedrijfsmerk. Voorbeelden van Vlaamse designlabels zijn Serax, Van Den Weghe Objects, When Objects Work, PER/USE of De Zetel. Voor verschillende ontwerpers vormen deze bedrijven een cruciale schakel in het bereiken van een publiek, op voorwaarde dat hun werk beantwoordt aan de eisen die de designlabels hanteren bij het samenstellen van hun bedrijfsportfolio's. In die zin is de rol van designlabels in de sector vergelijkbaar met bijvoorbeeld die van uitgeverijen in de letteren- en boekensector.

DESIGNBEURZEN

Designbeurzen zijn de plekken waar de sector zichzelf laat zien, nieuwe ontwerpen voorstelt, feedback van collega's verzamelt en waar designers, labels, handelaars en andere spelers elkaar informeel ontmoeten. Ze bieden een blik op trends en ontwikkelingen in het internationale designveld. Er zijn twee types. Aan de ene kant heb je beurzen zoals Salone del Mobile in Milaan, waar spelers uit het veld zichzelf promoten en waar de nadruk op netwerking en informeren ligt. Aan de andere kant zijn er de verkoopbeurzen, bijvoorbeeld Maison&Objet in Parijs, waar er naast promotie de mogelijkheid is om tentoongestelde zaken te verkopen (meestal aan handelaars).

Er bestaan beurzen voor verschillende types van werk. Voor designers, galeries, curatoren, critici en verzamelaars die zich toeleggen op autonoom, meer artistiek werk is bijvoorbeeld Design Miami/ een belangrijke internationale verkoopbeurs. Onder de designbeurzen dichter bij huis vinden we, naast Maison&Object, de Biënnale Interieur (Kortrijk), Belgium Art & Design (BAD, Gent), Collectible (Brussel) en de Dutch Design Week (Eindhoven). Bij deze voorbeelden wordt aandacht geschonken aan materiële en ruimtelijk ontwerpers en *social designers*. Er zijn ook beurzen die gericht zijn op ambachtelijk design, zoals de Handwerk & Design sectie van de Internationalen Handwerksmesse (München; belangrijke tentoonstellingen zoals *Schmuck* en *Talente* zijn hier onderdeel van) of Collect in de Saatchi Gallery (Londen). De grootste internationale designbeurs is het eerder genoemde Salone del Mobile, waarrond de Milan Design Week wordt georganiseerd. Hoewel oorspronkelijk gericht op meubeldesign, zijn deze beurs en designweek nu een jaarlijkse afspraak voor makers en verkopers van materieel en ruimtelijk design van over de hele wereld, waaronder Vlaamse designers en bedrijven. Voor bepaalde deelsectoren en niches in het designveld zijn dergelijke beurzen minder van belang. Voor *service* en *policy designers*, bijvoorbeeld, vormen congressen en lezingen de aangelegenheden waar de sector samenkomt en netwerkt. Voor grafisch ontwerpers is de jaarlijkse Frankfurter Buchmesse dan weer van belang.

Wanneer men op designbeurzen niet vertegenwoordigd wordt door een galerie of een designlabel, betekent aanwezig zijn met een standplaats en de bijhorende promotie en logistiek een serieuze investering voor een individuele ontwerper, zeker als deze nog de eerste professionele stappen zet. Dergelijke investeringen leveren bovendien geen garanties op een goede verkoop of een gevoelige uitbreiding van het netwerk. Een van de

manieren waarop designers deze onzekerheid proberen op te vangen en kosten en opbrengsten te delen, is deelnemen als collectief. Daarnaast worden er op een aantal beurzen groepsstanden georganiseerd door Flanders DC, MAD Brussels en Wallonie-Bruxelles Design Mode (WBDM), onder de naam *Belgium is Design*. Deelname aan zulke groepsstanden is betalend, maar biedt een verlichting van logistieke en administratieve kosten en een efficiëntere promotievoering.

DE ROL VAN PUBLIEKE ORGANISATIES

Naast designgaleries en -beurzen, bieden ook enkele publieke organisaties mogelijkheden aan diverse types van designers uit Vlaanderen en Brussel om werk te presenteren. Die organisaties opereren met ondersteuning van het Vlaamse of andere niveaus.

Binnen het Kunstendecreet is er Z33, dat inzet op onder andere beeldende kunsten en vormgeving. Het kunstencentrum focust op vormen van autonoom design — zoals speculatief design, waarin over de grenzen van media en specialismen heen wordt gewerkt en de ontwerppraktijk zelf in vraag wordt gesteld — en participatief design — waarin met cocreatieve praktijken wordt geëxperimenteerd. Wanneer de uitbreiding van de infrastructuur een feit is, wil Z33 meer inzetten op tentoonstellingen die de overlap tussen vormgeving en beeldende kunsten in de kijker zetten. Een andere speler ondersteund via het Kunstendecreet die hier dient te worden vermeld is Villanella. Zij organiseren jaarlijks *Grafixx*, een festival waarop jonge grafisch ontwerpers hun werk kunnen tonen en waar lezingen worden gehouden.

Binnen het domein erfgoed zijn er musea die tentoonstellingen organiseren waarin hedendaags design een rol kan spelen: Design Museum Gent (met expo's rond maatschappelijke vraagstukken en hoe allerlei vormen van design daarmee omgaan), DIVA Antwerpen (focus op juweelontwerp), Museum Plantin-Moretus (boekdrukkunst), Texture (textielontwerp), Domein Bokrijk (ambachtelijk ontwerp) en Industriemuseum (dat aandacht schenkt aan de industriële productieprocessen van bijvoorbeeld textiel en gedrukte media). In de expo's van het Vlaams Architectuurinstituut (VAi) komt interieurvormgeving vanuit een architecturale context aan bod. Dan is er ook nog het GlazenHuis in Lommel — dat zich richt op hedendaagse glaskunst — dat mede via Toerisme Vlaanderen wordt ondersteund. In de hoofdstad is er MAD Brussels, dat presentatiekansen biedt aan designers van over heel België. Op federaal niveau zien we BOZAR (doorgaans kleine) tentoonstellingen met hedendaags Belgisch design organiseren, onder andere in het kader van de Henry van de Velde Awards.
De werkingen van de genoemde organisaties hebben vooral een landelijke focus, maar ook op regionaal vlak zijn er initiatieven die presentatiemogelijkheden voor hedendaags design uit Vlaanderen creëren, vaak gekoppeld aan de doelstelling om promotie te voeren voor lokale designers. Zo houdt ANTWERP. POWERED BY CREATIVES ieder jaar in De Winkelhaak/House of C in Antwerpen een tentoonstelling van prijswinnende ontwerpen van vormgevers uit de provincie Antwerpen. In Kortrijk zijn er designexpo's naar aanleiding van projecten van Designregio Kortrijk (een via het Kunstendecreet ondersteunde organisatie die inzet op ontwikkeling) en de Biënnale Interieur. In die projecten poogt Designregio Kortrijk ontwerpers in contact te brengen en samen te laten werken met bedrijven uit de streek (bijvoorbeeld in de trajecten 5x5® en DesignX50). Dat smeden van banden tussen designers en het lokale bedrijfsleven gebeurt ook in Gent, door Ministry of Makers.

DESIGNAWARDS

Designawards zijn de uitgelezen momenten om zichtbaarheid te geven aan het werk van specifieke ontwerpers en organisaties, en om kwaliteitsvolle vormgeving publiek te valideren. Zoals de designbeurzen zijn dergelijke prijsuitreikingen netwerkaangelegenheden waarop ontwerpers, bedrijven, curatoren, critici, scholen en beleidsmakers samenkomen.

In België nemen de Henry van de Velde Awards een speciale plek in. De awards worden sinds 1994 georganiseerd, eerst door Design Vlaanderen en nu door Flanders DC. Er worden telkens prijzen uitgereikt in diverse categorieën, die de verschillende vormen van design — materieel, immaterieel, grafisch en ruimtelijk — beslaan. Een van die categorieën is de Ecodesign Award van de Openbare Vlaamse Afvalstoffenmaatschappij (OVAM), die duurzame vormgevingspraktijken honoreert. OVAM heeft naast deze Henry van de Velde Award nog een Ecodesign Award voor studenten, die vaak fungeert als een springplank voor verdere ontwikkeling in het professionele veld.

Andere belangrijke prijzen in Vlaanderen zijn de Ultima voor Vormgeving (elke twee jaar uitgereikt door de minister van Cultuur), de Belgisch Designer van het Jaar (uitgereikt door Biënnale Interieur in samenwerking met *Knack Weekend* en *Le Vif Weekend*), de Interieur Awards (ook georganiseerd door Biënnale Architectuur, maar gericht op jonge ontwerpers), de BKRK Awards (een prijs voor vakmanschap in wisselende ambachten door Domein Bokrijk) en De Best Vormgegeven Boeken (de voormalige Plantin-Moretusprijs, ingericht door Groep Algemene Uitgevers en SOFAM).

PARTICIPATIEVE DESIGNPRAKTIJKEN

Voorgaande paragrafen schetsen een waardeketen die loopt van ontwerper naar gebruiker, koper of toeschouwer, met daartussen private en publieke actoren als schakels. Maar voor bepaalde vormen van design gaat die lineaire

relatie tussen creatie en consumptie niet zomaar op. Wanneer het een toegepast ontwerp betreft, moeten designers rekening houden met de noden en wensen van de uiteindelijke afnemers. Voor grafisch ontwerpers, ruimtelijke designers en productontwikkelaars betekent dit doorgaans dat ze al tijdens het ontwerpproces terugkoppelen met een klant.

Maar de gebruiker kan nog op een verregaandere manier in het ontwerpproces worden betrokken en een cocreërende rol opnemen. Zeker voor immaterieel ontwerpers — zoals *service*, *social*, *policy* en *experience designers* — is de betrokkenheid van bewoners, beleidsmakers en andere belanghebbenden fundamenteel. Het ontwerp wordt dan in workshops samen gecreëerd met de doelgroep, meestal vanaf een vroeg stadium van ontwikkeling over een testfase tot en met de realisatie.

REFLECTIE OVER DESIGN

Design komt vaak aan bod in magazines zoals *Sabato*, *Knack Weekend*, *Feeling Wonen* en *Standaard Magazine*, naast gastronomie, toerisme en andere lifestylethema's. Ze bieden aan een breed publiek een blik op recente trends, maar zijn niet gewijd aan diepgaandere reflectie over ontwikkelingen in het Vlaamse en internationale vormgevingsveld of aan inhoudelijk gestoffeerde designkritiek. Magazines zoals het Belgisch-Franse *TLmag* of het Belgisch-Duitse DAMn° besteden hier wel aandacht aan, maar zijn niet gefocust op de Vlaamse sector. Voor wetenschappelijk onderbouwde reflectie over hedendaags design kan men in Vlaanderen sinds kort terecht bij het *Tijdschrift voor interieurgeschiedenis en design* (voorheen *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis* en volledig gewijd aan historisch design). Van 1992 tot en met 2016 werd *Kwintessens* uitgegeven, het tijdschrift over vormgeving door Design Vlaanderen. Daarmee verdween een belangrijk platform voor designkritiek en bespiegelingen over de Vlaamse sector, dat verder ging dan een overzicht van lifestyletrends, maar laagdrempeliger was dan een academisch tijdschrift.

Ook conferenties en lezingen zijn belangrijke platformen om zich te informeren en na te denken over nieuwe ontwikkelingen in materialen, technieken, methoden en esthetische trends. Bovendien vormen ze uitgelezen netwerkmomenten, zeker voor beroepen binnen grafisch en immaterieel ontwerp. In Vlaanderen is er naast het eerder genoemde *Grafixx* de tweejaarlijkse conferentie *Integrated* in deSingel (gericht op kunst en design over disciplines heen), de A-Z *Lezingen* van Z33 (ook open voor design, kunst en architectuur in allerlei vormen), de *Design Labs* van FlandersDC (gericht op de meer economische aspecten van creatieve beroepen) en *Let's Talk Design* van Creative Network. Conferenties voor grafisch design *Bold Italic* en *Beyonderground* en het discipline-overschrijdende *Shapeshifters* hielden enkele jaren geleden op te bestaan.

Archivering en documentatie van designactiviteiten kan de reflectie over de discipline in Vlaanderen en Brussel stimuleren, maar momenteel ontbreekt hiervoor een duidelijk aanspreekpunt of overzicht. Intussen leiden een aantal breed gerichte designarchieven een sluimerend en verspreid bestaan, zoals dat van het Design Museum Gent (op moment van schrijven in een reorganisatie van hun archiefbeleid) of het archief van Design Vlaanderen (niet meer actief aangevuld sinds het opgaan van deze organisatie in Flanders DC). Daarnaast houden enkele publieke organisaties archieven bij in verband met hun eigen werking, zoals dat van het Frans Masereel Centrum, met werk van residerende grafici.

OPLEIDING EN ONTWIKKELING VAN DESIGNERS

Het Nederlandstalig hoger onderwijs in Vlaanderen en Brussel telt meer dan twintig verschillende design-opleidingen. Daarin ligt de focus meestal op een bepaald medium of een bepaalde subdiscipline (zoals juweel-ontwerp, keramiek, textielontwerp, interieurvormgeving of grafische vormgeving) en niet zozeer op design als een breed toepasbaar procedé. Hieronder bevinden zich zowel academische als professioneel gerichte opleidingen, waarbij er soms een link is met de vrije kunsten (grafisch ontwerp is aan Sint Lucas Antwerpen en aan KASK Gent bijvoorbeeld een afstudeerrichting binnen de opleiding beeldende kunsten). Uit het rapport van Siongers, Willekens, e.a. (2018, 20) bleek dat negen op de tien onderzochte designers over een diploma hoger onderwijs beschikt, meestal een masterdiploma behaald aan een School of Arts.

Net als in andere creatieve sectoren is de omslag van een startende ontwerppraktijk naar de opbouw van een carrière en een kwaliteitsvol oeuvre niet altijd evident. Begeleiding bij de zoektocht naar hoe zich te positioneren in het designveld of de markt, bijscholing in technieken, methodes en materialen, en tijd en ruimte vrijmaken voor experiment en onderzoek blijven ook na de opleiding cruciaal, of het nu gaat over toegepast of autonoom werk, dan wel over ambachtelijke producten of immateriële processen. De voorwaarden zijn wel dat er voldoende aanbod is aan initiatieven ter bevordering van de professionele ontwikkeling van designers en dat de designers in staat zijn om de nodige tijd en middelen hiervoor vrij te maken.

Voor specifieke bijscholing in de immer evoluerende staat van materialen, methodes en technieken kan men als professioneel designer terecht bij cursussen die onderdeel zijn van opleidingen in het hoger onderwijs, hoewel deze voor velen een hoge drempel hebben om in te stappen. Voor andere interessante bijscholingen moet men meestal naar het buitenland.

Uitdagingen

Residentieplekken en werkplaatsen kunnen ontwerpers (al dan niet tegen betaling) tijd en ruimte bieden om zich inhoudelijk of technisch te verdiepen. In Vlaanderen zijn er voor grafisch ontwerpers mogelijkheden bij het Frans Masereel Centrum. Zij bieden ook residenties aan voor critici en theoretici die zich willen verdiepen in een onderwerp gerelateerd aan grafisch ontwerp. Voor andere residentieplekken die specifiek gericht zijn op designers, dient men naar het buitenland te gaan, zoals het Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC) in 's-Hertogenbosch of de residenties aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht. Voorts zijn er de zogenaamde FabLabs, openbare werkplaatsen waar professionals (maar ook studenten, startende bedrijven of andere particulieren) met hoogtechnologisch materiaal (3D-printers, lasersnijders, speciale frezen etc.) aan de slag kunnen gaan. In België zijn er een twintigtal, al dan niet verbonden aan een hogeronderwijsinstelling. De meeste FabLabs bieden evenwel geen inhoudelijke ondersteuning of trajectbegeleiding.

Met de schets van de designsector in het achterhoofd, gaan we nu in op enkele kwesties waarmee deze sector wordt geconfronteerd. We vertrekken vanuit de bevindingen van het onderzoek van Siongers, Willekens, e.a. (2018) naar de sociaal-economische positie van designers (met verschillende disciplinaire achtergronden) in Vlaanderen. Deze leggen we naast vaststellingen uit het rapport van Böröcz en Thoelen (2019). Vanuit die twee studies identificeren we enkele noden die in het veld leven en bekijken we hoe de sector zelf of het beleid daar al dan niet op ingaan.

DE POSITIE VAN DE DESIGNER

Designers spenderen gemiddeld de helft van hun werktijd aan specifieke activiteiten zoals ontwerpen, werk uitvoeren of onderzoek voeren. De meesten combineren die kern-activiteiten met gerelateerde taken (administratieve taken, verkoop en promotie van eigen werk, consultancy, lesgeven etc.) of met jobs die geen link hebben met design. Zoals bij heel wat andere creatieve beroepen is de situatie van designers er vaak een van *multiple jobholding*. Gemiddeld komt driekwart van het inkomen van designers uit activiteiten (kern- en gerelateerd) in verband met design, wat dan weer meer aansluit bij de reguliere arbeidsmarkt dan bij andere creatieve sectoren. De meerderheid oefent het beroep van designer uit als zelfstandige (en dan vooral in hoofdberoep), maar — zoals ook bij architecten het geval is — lijkt een aanzienlijk deel van die zelfstandigen als freelancer binnen een bedrijf of organisatie te werken, wat mogelijk wijst op schijnzelfstandigen.

60% van alle ondervraagde designers geeft aan dat de financiële onzekerheid groot is. Opdrachten kunnen immers gepaard gaan met grote financiële risico's (een op drie ondervraagden geeft aan dat dit vaak het geval is) en een grote groep (43% van de ondervraagden) investeert zijn inkomsten meteen in het maken van nieuw werk, waar meestal geen rechtstreekse vergoeding tegenover staat. Het merendeel geeft aan dat opdrachtgevers vaak niet goed begrijpen wat een designer juist doet. Bijna de helft van de ondervraagden ondervindt dan ook frequent moeilijkheden bij het vastleggen van een vergoeding. Deze financiële onzekerheden worden gecombineerd met een hoge werkdruk: bij 72% van de ontwerpers gaat het werk door tijdens de vrije tijd en 57% heeft te weinig tijd om bezig te zijn met de promotie van eigen werk.

Doorheen het rapport van Böröcz en Thoelen wordt die nood aan middelen voor promotie ook benadrukt, naast een nood aan ruimte en tijd voor ontwikkeling. Gezien de hoge werkdruk en de financiële onzekerheid, lijkt ook dit een issue voor individuele designers — temeer omdat, zo leert het rapport van Siongers, Willekens, e.a. ons, tegenover dergelijke activiteiten doorgaans geen financiële return staat.

INITIATIEVEN VOOR PROMOTIE

We zien designers zelf actie ondernemen om hun noden aan promotie te proberen vervullen. Online kanalen (bijvoorbeeld social media zoals Instagram) worden steeds vaker gebruikt om aandacht te genereren voor eigen ontwerpen (zie ook Siongers, Willekens, e.a. 2018, 71). Een ander antwoord op die noden is de reeds aangehaalde optie om als collectief samen te werken. Men deelt middelen (waaronder gehonoreerde subsidievragen) en knowhow met elkaar om zo risico's te ondervangen en doelstellingen te bereiken die als individu veel moeilijker zouden zijn. Het recent opgerichte BRUT, een collectief van jonge designers, slaagde er zo in om een standplek te krijgen op het Salone del Mobile. We Are Graphic Designers, dat een grote groep bureaus en onafhankelijke grafisch ontwerpers verenigt, is een ander voorbeeld. Met hun gelijknamige website wil dit collectief zich zichtbaar maken tegenover potentiële opdrachtgevers en tegelijk die opdrachtgevers sensibiliseren over hoe een goede samenwerking met een grafisch ontwerper kan verlopen. Dit soort van collectieve oplossingen lijken voorlopig uitzonderlijk in een sector waarin alleen werken de norm is (zie ook Siongers, Willekens, e.a. 2018, 36–37).

Designers kunnen voor hun promotionele noden ook ondersteuning of begeleiding krijgen vanuit de overheid of vanuit gesubsidieerde organisaties. Kosten van deelnames aan bepaalde buitenlandse beurzen kan men bijvoorbeeld (gedeeltelijk) vergoeden met een subsidie via Flanders Investment & Trade (FIT). De eerder vermelde groepsstanden van Flanders DC, MAD Brussels en WBDM zijn een andere manier waarmee Vlaamse designers zichtbaarheid kunnen krijgen op dergelijke evenementen, zij het dat hier slechts een beperkt aantal designers per keer voor in aanmerking komen. Bovendien betreft het groepsstanden op beurzen die vooral op materieel en ruimtelijk design zijn gericht. Op dat vlak verschilt de dienstverlening van Flanders DC van die van Design Vlaanderen, dat in 2014 gedeeltelijk in Flanders DC opging. Met uitzondering van de Henry van de Velde Awards, organiseert Flanders DC geen promotionele activiteiten voor de verschillende disciplines van design — hun werking is immers niet toegespitst op de designsector, maar richt zich op alle creatieve industrieën. Met het wegvallen van Design Vlaanderen verdwenen dan ook enkele initiatieven — zoals de Triënnale voor vormgeving, de online publicatie van portfolio's of subsidies voor promotionele activiteiten — die zichtbaarheid verleenden aan ontwerpers uit de brede designsector in Vlaanderen en Brussel.

Op regionaal niveau zijn er nog de eerder vermelde organisaties (Designregio Kortrijk, ANTWERP. POWERED BY CREATIVES en Ministry of Makers) die promotionele activiteiten ontplooien voor (lokale) designers. Hier ligt de focus echter sterk op samenwerking met het regionale bedrijfsleven en het stimuleren van innovatie in dat bedrijfsleven. Bovendien is in Limburg het gelijkaardige IDE (Innovatie en Design Euregio) stopgezet en is de overlegstructuur Designplatform Vlaanderen (waaraan ook Design Vlaanderen, Flanders Fashion Institute en Flanders Inshape deelnamen) ontbonden. Op provinciaal niveau werden er prijzen voor vormgeving georganiseerd, maar die zijn met de overheveling van de culturele bevoegdheden van de provincies eveneens stopgezet.

INITIATIEVEN VOOR ONTWIKKELING

Initiatieven om zowel startende als meer gevorderde designcarrières en -oeuvres te helpen zich te ontwikkelen, zijn momenteel dun gezaaid in Vlaanderen. Een van de weinige huidige voorbeelden van een platform voor opkomend talent is FORMAT van Z33, waarbij tien jonge ontwerpers een budget en begeleiding krijgen gedurende een jaar voor de ontwikkeling en promotie van hun werk. Hier gaat het dan wel over ontwerpers die inzetten op autonoom werk. Er is ook VAKlab Bokrijk, dat zich richt op studenten en starters die met een bepaalde ambachtelijke praktijk een professioneel traject willen uitbouwen. Daarbij gaat zowel aandacht naar kennisoverdracht over het ambacht zelf als naar ondersteuning bij zelf ondernemen en netwerking. Wat betreft organisaties met een residentiewerking is er het Frans Masereel Centrum, maar voor het overige trekken ontwerpers naar het buitenland voor residenties. Publieke organisaties kunnen ook via opdrachten een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van een ontwerppraktijk. Dergelijke opdrachten bieden een kans om zich (tegen een vergoeding) in een ontwerp te verdiepen, feedback te krijgen en zichtbaarheid te genereren. In het verleden werd bijvoorbeeld elke editie van *Kwintessens* door een ander grafisch ontwerper vormgegeven. Een ander voorbeeld dat is stopgezet is de Sterckshofopdracht van het Zilvermuseum (nu deel van DIVA), die een stimulans was voor juweelontwerpers in een latere fase van hun carrière.

Een ander middel om tijd en ruimte voor ontwikkeling te creëren voor designers zijn de beurzen en projectsubsidies binnen het Kunstendecreet. In vergelijking met andere disciplines, is het aandeel van vormgevers in aanvragen en toekenningen van subsidies via het Kunstendecreet echter vrij beperkt (Böröcz en Thoelen 2019, 30–35; zie ook Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 374 en 376–77). Mogelijk zijn de procedures en terminologie van het Kunstendecreet moeilijk herkenbaar voor designers — zoals ook architecten zich niet meteen vinden in het begrip 'kunstenaar'. Tegelijk zijn veel designpraktijken ingebed in een sterk economische of toegepaste logica, die niet meteen te rijmen valt met de artistieke focus van het Kunstendecreet.

KENNISOPBOUW OVER EN IN DE VLAAMSE DESIGNSECTOR

Momenteel is er geen speler die het overzicht bewaart van het hedendaagse (Vlaamse) designveld en systematisch kennis ontwikkelt en verspreidt over ontwikkelingen in dat veld. Vroeger vervulde Design Vlaanderen die rol voor de brede sector, met inbegrip van grafisch, ruimtelijk, materieel en immaterieel ontwerp. Kort na Design Vlaanderen verdween het gelieerde tijdschrift *Kwintessens*, waardoor een belangrijk platform voor reflectie over design in Vlaanderen verdween. Eerder hield ook het Nederlandse *Items* op, waardoor de leemte binnen het Nederlandse taalgebied nog groter werd en de publicatiekansen voor designcritici zijn geslonken.

Dit betekent niet dat de kennisopbouw volledig is stilgevallen, getuige Ecodesign.link, een platform van OVAM dat expertise rond ecologisch, sociaal verantwoord en duurzaam design bundelt en ontwerpers hierover probeert te sensibiliseren. En de conferenties die in Vlaanderen worden georganiseerd vormen nog aangelegenheden voor gedegen reflectie over design en de designsector, hoewel hier eveneens initiatieven zijn weggevallen.

CONCLUSIE: NOOD AAN ONTWIKKELINGSKANSEN, ZICHTBAARHEID EN REFLECTIE

Uit het voorgaande kunnen we concluderen dat er binnen de werksituatie van individuele designers weinig ruimte en middelen zijn voor promotie en ontwikkeling. Samenwerkingen tussen individuen in collectieven zijn geenszins wijdverbreid, maar hebben de kiem in zich om hier antwoorden op te bieden. De mogelijkheden voor ondersteuning van promotie en ontwikkeling vanuit publieke organisaties en overheden zijn beperkt en richten zich elk op specifieke segmenten van de designsector, waardoor de noden van bepaalde praktijken uit de boot vallen. Hierin heeft het verdwijnen van de werking van Design Vlaanderen een rol gespeeld. Ook wat betreft kennisopbouw en -verspreiding over ontwikkelingen in het brede designveld heeft dit gevolgen gehad. Gecombineerd met de hiaten in het aanbod aan reflectie over design, liggen in deze situatie nog onbenutte kansen voor onderzoek, kritische bespiegeling en kennisdeling over onderwerpen die de brede designsector aangaan, zoals evoluties in materialen, technieken, methodes en stijlen, de implicaties van bredere maatschappelijke ontwikkelingen en de mogelijkheden van (nieuwe) organisatiemodellen. Dit zou niet alleen designpraktijken in Vlaanderen en Brussel verrijken, maar ook de potentiële opdrachtgevers, die zich zo een beter beeld kunnen vormen van wat ontwerpen inhoudt en wat het voor hen kan betekenen.

Transdisciplinaire kunstpraktijken

De zeven voorgaande sectorspecifieke schetsen omschrijven sectoren die zich organiseren langs disciplinaire breuklijnen: podiumkunsten, beeldende kunsten, muziek, film, letteren, architectuur en vormgeving. Die breuklijnen zijn niet absoluut: sommige organisaties en kunstenaars spelen nu eenmaal een rol in meerdere disciplines. Zo kan een kunstenaar soms zowel beeldende kunst als design maken, of kan een kunsthuis zowel theater als muziek presenteren. Wanneer verschillende disciplines naast elkaar bestaan in eenzelfde oeuvre of werking, spreken we van een 'multidisciplinaire' praktijk. Daarnaast zijn er ook artistieke praktijken die over de grenzen van disciplines heen een coherente artistieke visie ontwikkelen. Daarbij zijn verschillende disciplines zo innig met elkaar verweven dat het onderscheid tussen deze of gene eigenlijk niet relevant is. In dat geval kan je spreken van een 'transdisciplinaire' praktijk. Die transdisciplinariteit beperkt zich niet tot de kunsten: sommige kunstenaars of organisaties doorbreken in het artistieke proces ook de grenzen met andere maatschappelijke domeinen zoals wetenschap, zorg of onderwijs.

Die transdisciplinaire kunstpraktijken vormen de focus van deze achtste schets die — in tegenstelling tot de vorige — niet 'sectorspecifiek' is. Anders dan in de sectorale analyses hierboven is er geen vastomlijnd circuit of geen geijkte waardeketen waarin transdisciplinaire kunstenaars of organisaties opereren. Tussen de transdisciplinaire praktijken die in deze tekst aan bod komen, zijn er onderling heel wat verschillen. Bijgevolg zijn de contexten waarin ze bewegen ook heel divers: sommige begeven zich in een of meerdere van de sectoren die we beschreven in voorgaande schetsen (het resultaat van zo'n artistiek proces kan bijvoorbeeld een voorstelling zijn die tourt doorheen theaterzalen), andere opereren in circuits die zich op de grenzen van het professionele kunstenveld bevinden of die tot andere, niet-artistieke domeinen behoren.

Gezien de diversiteit van transdisciplinaire praktijken, is deze tekst op te vatten als een verkenning van wat die diversiteit kan inhouden, veeleer dan een rigide inventarisering of boekstaving van wat transdisciplinaire kunst in Vlaanderen en Brussel is. Een handig vertrekpunt vinden we in de procedures van het Kunstendecreet. Precies omdat er de laatste decennia meer kunstenaars en projecten zijn die zich niet binden aan disciplines of sectoren, is bij de ontwikkeling van het nieuwe Kunstendecreet (2013) de mogelijkheid voorzien dat organisaties en kunstenaars hun werking of project profileren als 'transdisciplinair'. In de online FAQ bij de aanvragen via het Kunstendecreet wordt een definitie geboden die aansluit bij wat we hierboven stelden: 'Enkel wanneer bij de activiteiten [...] de disciplines zodanig verweven zijn dat ze nog maar moeilijk van elkaar kunnen onderscheiden worden en er nieuwe vormen van creëren, vertonen, enzovoort, ontstaan, is de werking niet meer multidisciplinair. In dat geval wordt ze als transdisciplinair beschouwd' (Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid 2016).

Uit gegevens van het Departement Cultuur blijkt dat 29 organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet voor de periode 2017-2021 zich in deze definitie herkenden. Acht daarvan vinkten alleen 'transdisciplinair' aan: 0090, Bij' De Vieze Gasten, C-Takt, Constant, Irene Wool, Klein Verhaal, Timelab en Zinneke. 21 andere combineerden dit in hun dossier met andere disciplines. Eén Kunstinstelling — Vooruit — profileert zich (samen met andere disciplines) als transdisciplinair. Samen met de tientallen toegekende beurzen en projecten die zich als transdisciplinair omschrijven, krijgen we een lijst van zeer uiteenlopende kunstpraktijken die verschillende redenen hebben om hierop in te tekenen (Bergs en De Brakke Grond 2019).

Met het risico van een reductief beeld te schetsen, trachten we in wat volgt een aantal motieven te destilleren uit de aanvragen via het Kunstendecreet.

Aanzet tot typering

—

Een eerste motief is evident: er is sprake van een artistieke werking of praktijk waarbij de verschillende disciplines niet naast elkaar bestaan, maar *versmelten*. Een artistieke praktijk die dit doet — zodat de artistieke output niet volledig vanuit deze of gene discipline te beoordelen is — is niet opsplitsbaar in of te bekijken vanuit verschillende disciplinaire standpunten. Voorbeelden zijn het werk van Miet Warlop en haar organisatie Irene Wool, waarin beeldende kunsten en podiumkunsten worden vermengd, of het oeuvre van Walter Verdin, waarin videokunst, dans en muziek met elkaar in interactie gaan. Bij het project *ROPE* van Ief Spincemaille zien we iets gelijkaardigs: een dik blauw touw van 65 meter reist rond en wordt in verschillende artistieke constellaties gemanipuleerd, van kunstinstallatie over openbaar zit- en ligmeubel tot scenografie van een participatieve dansperformance (namelijk *INVITED* van choreograaf Seppe Baeyens). Voorts kunnen we denken aan 0090, een platform voor ontwikkeling, productie en presentatie van werk van kunstenaars die zich bewust niet binden aan één discipline.

Een tweede motief vinden we bij kunstpraktijken waarin het publiek actief participeert in processen van creatie en betekenisverlening. Het participatieve karakter van die processen kan inhouden dat deelnemer en kunstenaar *en cours de route* bepalen welke vorm de output zal krijgen. De artistieke vorm is hier als het ware een 'open source' die zich laat kneden door de omstandigheden (Coussens 2019, 75). Op die manier kunnen mengvormen ontstaan tussen artistieke disciplines, maar ook met activiteiten uit andere (culturele) domeinen, zoals bijvoorbeeld cultureel erfgoed of media (Vantomme e.a. 2011). Wanneer kunstenaars of organisaties die zo te werk gaan (bijvoorbeeld Klein Verhaal, Bij' De Vieze Gasten of Zinneke) een subsidiedossier indienen, staat de vorm die de participatieve acties zullen aannemen nog niet vast. De keuze voor transdisciplinair geeft dan ruimte voor invulling vanuit de artistiek-participatieve processen zelf.

Ten slotte zien we een aantal praktijken die vertrekken vanuit een artistieke strategie om een bepaalde vraagstelling aan te pakken. Kunst biedt daarbij een context voor speculatief onderzoek dat niet gebonden is aan een specifieke artistieke discipline. De manier waarop je deze praktijk en de output ervan kan beoordelen, werkt niet vanuit een disciplinaire blik. Meer zelfs: de uitkomst kan iets zijn dat niet direct herkenbaar artistiek is (Hendrickx 2013). Dit laatste is met name het geval voor praktijken die crossovers met andere maatschappelijke domeinen ambiëren: technologie, cultureel erfgoed, stadsontwikkeling, onderwijs, milieu, welzijn etc. Het werk van Timelab is hier een goed voorbeeld. Het artistieke ligt bij hen vooral in het proces van ideeën genereren en uittesten om met een maatschappelijke en/of ecologische kwestie om te gaan, zoals het aanpakken van invasieve exotische planten. Dit proces leidt bijvoorbeeld tot projecten waarin de planten worden verwerkt in bouwmateriaal of likeur. Een ander voorbeeld is Constant, een organisatie die projecten opzet rond digitale media, feminisme en alternatieven voor copyright. Die projecten kunnen de vorm aannemen van beeldende kunst, muziek, design, stedenbouw, maar evengoed van een workshop of een digitaal archief.

In het werk van bepaalde organisaties of kunstenaars kan je verschillende motieven ontwaren. Bovendien zijn er heel wat kunstpraktijken die niet als transdisciplinair project of werking worden gesubsidieerd via het Kunstendecreet, maar die wel met voorgaande motieven kunnen worden omschreven. De projecten van Elly Van Eeghem of Simon Allemeersch — beiden stadsresidenten van Vooruit — vertrekken vanuit participatie met een lokale gemeenschap van mensen (zoals inwoners van een stadswijk) en dat resulteert bijvoorbeeld in een installatie in de openbare ruimte of een theatervoorstelling (zie ook Coussens 2019). Zowel in de inhouden als in de gehanteerde methodes komen ze daarbij ook op het terrein van de architectuurcultuur. Het werk van Jozef Wouters sluit hier evenzeer bij aan. Kunstenaarsnetwerk FoAM (dat vroeger via het Kunstendecreet structureel werd ondersteund) is dan weer een voorbeeld van hoe het artistieke als een context voor onderzoek, leerprocessen of innovatie kan dienen, met projecten die de brug slaan tussen kunst, biologie, technologie, organisatiekunde enzovoort.

Enkele kunstenorganisaties die zich expliciet tot een bepaalde discipline verhouden, zoals CREW tot de podiumkunsten of Stichting Logos tot de muziek, kan je in zekere zin ook als transdisciplinair beschouwen. In beide gevallen zorgt het engagement met technologie — zoals de toepassing van virtual reality bij CREW of de experimenten met robotica bij Logos — ervoor dat hun werk de grens met media- en installatiekunst overschrijdt. Verschillende van de praktijken die vermeld worden in de vorige schetsen kunnen evenzeer hier aan bod komen, zoals de participatieve werking van De Veerman, de discipline-overschrijdende projecten rond technologische uitdagingen van Gluon, de moeilijk te classificeren waaier van activiteiten die Het Bos organiseert, de onderzoekende houding van waaruit de educatieve trajecten van Art Basics for Children vertrekken, de vernieuwende manieren waarop Alive Architecture of BC Studies de rol van architect invullen, de participatieve en speculatieve designpraktijken of de makers en organisaties die op de grenzen van het erkende kunstencircuit opereren en die Kunstenpunt in kaart brengt in zijn project *Nieuwstedelijke Grond* (zie Keulemans 2018). De lijst kan zeker nog worden uitgebreid, want de realiteit van veel artistieke praktijken is er een van crossovers en kruisbestuivingen.

Wat deze praktijken verbindt, is dat ze de kaders uitdagen waarmee over kunst wordt gedacht, een kunstensector wordt georganiseerd of een kunstenbeleid vorm krijgt. Vaak houdt dit in dat klassieke artistieke waardeketens en de rol van het publiek, de kunstenaar (als

autonoom auteur), het kunstwerk en de organisator op het spel worden gezet. In diezelfde beweging bevragen ze de grenzen tussen wat kunst is en wat niet, tussen wie zich 'kunstenaar' mag noemen en wie niet. Door vragen te stellen over wat kunst is en wat ze betekent in de samenleving, staan deze praktijken in het hart van de kunsten.

Uitdagingen

Naast de brainstormsessies voor beeldende kunsten, podiumkunsten en muziek, organiseerde Kunstenpunt ook een focusgroep gericht op kunstenpraktijken die zich niet in die disciplinaire invalshoek herkennen. Daaronder bevonden zich een aantal organisaties die met de motieven uit de voorgaande paragrafen kunnen worden omschreven. Wanneer we de input uit deze focusgroep leggen naast deze van de online bevraging en een aantal discussies die in de kunsttijdschriften werden gevoerd de afgelopen jaren, komen een aantal kwesties naar boven die samenhangen met de moeilijk te classificeren aard van de kunstpraktijken die we hier bespraken.

HOKJESDENKEN

'Transdisciplinair' wordt binnen het Kunstendecreet soms gepercipieerd als een restcategorie voor wie zich niet kan vinden in een van de andere disciplines of een combinatie ervan.[20] De disciplinelogica speelt nog sterk in de kunsten en dat staat eigenlijk haaks op de intenties van schottenloosheid achter de procedures van het huidige Kunstendecreet. Dat disciplinaire hokjesdenken komt voor bij beleidsmakers, producenten, programmatoren en publiek en botst soms met wat transdisciplinaire kunstenpraktijken doen. Verschillende disciplines en domeinen versmelten en daarbij worden nieuwe werkvormen ontwikkeld: dit rijmt niet altijd met conventionele creatieprocessen of formats (Kuzmanovic en Gaffney 2015) en leidt tot verwarring.

Zo presenteert transdisciplinair werk zich vaak aan het publiek in een andere dan een geijkte presentatievorm: in plaats van een theatervoorstelling of een installatie is er een wetenschappelijke uiteenzetting, een geleide wandeling of optocht, een ritueel, een volksvergadering of buurtfeest, een videogame enzovoort. Hier wordt het publiek gevraagd om kunst niet alleen te herkennen als ze in een *white cube* hangt of zich in een *black box* beweegt. Die (h)erkenning is evenmin gegarandeerd bij andere kunstenprofessionals, waardoor er discussies kunnen ontstaan over de professionaliteit of artistieke kwaliteit van dit soort werk. Bovendien vereisen dergelijke transdisciplinaire praktijken van kunst- en cultuurhuizen een andersoortige (productionele en presenterende) omkadering, die niet meteen compatibel is met de huidige infrastructuur en organisatielogica. De machinerie van cultuurorganisaties met hun strakke planningsprotocollen spoort niet altijd met de open en fluïde manier van werken (Coussens 2019, 76). We zien de voorbije jaren echter andere ondersteunings- en presentatieformats ontstaan, zowel binnen als buiten de gevestigde instellingen. Via formules zoals stadsresidenten, extra muros activiteiten en thematische festivals worden nieuwe manieren ontwikkeld om dit werk te omkaderen en te ontsluiten.

PARTICIPATIE TUSSEN PROCEDURES EN PRAKTIJK

Uit het interactieve voortraject van de Landschapstekening weten we dat de kwestie van erkenning en herkenbaarheid sterk speelt bij de participatieve kunstpraktijken. In het huidige Kunstendecreet zijn er naast de discipline-categorieën ook functies waarmee aanvragers zich kunnen profileren. Een daarvan is de functie 'participatie'. Verschillende soorten organisaties en kunstenaars hebben in hun subsidiedossiers die functie aangevinkt. Daaronder vinden we namen die in deze en voorgaande schetsen werden besproken als participatieve praktijk: sociaal-artistieke en kunsteducatieve organisaties 'pur sang' — die in het oude decreet nog elk een aparte categorie hadden om op in te dienen — maar ook ensembles, gezelschappen, kunstencentra en andere organisaties die hun werking geheel of gedeeltelijk identificeerden met de functie.

In de nasleep van de beslissingen voor werkingssubsidies voor 2017-2021 (de eerste structurele ronde volgens de nieuwe procedures) ontspon er zich een debat, dat ook zijn sporen naliet in het interactieve traject van Kunstenpunt met de kunstensector. Daarin werd de kritiek geuit dat sommige organisaties die indienden op de functie participatie zich aan participatieve kunstpraktijken wagen met weinig knowhow en onvoldoende middelen. Dat zou — aldus de respondenten van het interactieve traject — leiden tot onvoldragen projecten. Onder de kunst-educatieve en sociaal-artistieke werkingen — waarvan sommige uit de boot vielen bij de beslissingen — is er daarentegen al heel wat expertise aanwezig, maar die kwaliteit zou onder de functie participatie te weinig gehonoreerd worden. Dit is gekoppeld aan een vraag naar volwaardige financiering en de vrees dat de werkingen met jarenlange expertise concurrentie in de verdeling van middelen krijgen (zie ook Hoet 2016a).

Een van de tendensen in het debat was de vraag naar een 'heldere definitie' van participatie in het Kunstendecreet (Hoet 2016b; vergelijk met Wellens e.a. 2016). Die vraag vond ook ingang bij het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid, dat een studie bestelde om zicht te krijgen op 'wat er op dit moment leeft omtrent participatie in het Vlaamse kunstensector' en om tot een 'beter inzicht, begrip en interpretatie te komen van de participatiefunctie in het Kunstendecreet', wat ook de beoordeling van dossiers zou moeten helpen (De Pourcq e.a. 2017, 3).[21] De studie, uitgevoerd door onderzoekers van de Karel de Grote Hogeschool (De Pourcq e.a. 2017), stelde een 'ordenend kader' (5-10) op aan de hand van literatuur over participatie, de subsidiedossiers van een aantal kunstenorganisaties die indienden op participatie (of presentatie) en een online bevraging van organisaties die voor de functie participatie hadden aangevraagd. De voorstellen in de studie werden door het Departement Cultuur verwerkt in een interpretatiekader[22] dat vanaf 2019 richting moet geven bij aanvragen en beoordelingen van participatieve kunstpraktijken die indienen voor project- en werkingssubsidies in het Kunstendecreet. Uit bepaalde reacties uit het interactieve voortraject van de Landschapstekening spreekt de vrees dat het interpretatiekader aanvragers en beoordelaars in de verkeerde richting zou sturen, omdat het geen rekening houdt met het innovatieve en open karakter van deze praktijken. Naast de vraag naar een goed begrippenkader, is er dus duidelijk ook nood aan voldoende flexibiliteit en openheid in de visie op wat participatieve kunstpraktijken kunnen inhouden.

NOOD AAN KENNISOPBOUW EN -DELING

Een deel van het antwoord op de vraag naar (h)erkenning van de beschreven kunstpraktijken door beleid, publiek en de rest van het professionele kunstenveld ligt in het opbouwen en delen van kennis. Vaak is de knowhow over methodieken, artistieke crossovers en nieuwe vormen van samenwerking waarop het creatieproces is gefundeerd, niet meer zichtbaar in het eindresultaat. Voldoende expertise over deze moeilijk vast te pinnen kunstpraktijken stelt beoordelaars van subsidiedossiers in staat om het transdisciplinaire en/of participatieve werk te plaatsen en naar waarde te schatten (zie ook Joye en Wellens 2018).

Dit geldt overigens niet alleen voor de beleidskaders in de kunsten. Kunstenaars willen graag andere maatschappelijke domeinen (zoals stadsontwikkeling, welzijn of zorg) betreden om samenwerkingen aan te gaan. Dat soort van crossovers kan de bekende kaders in die domeinen uitdagen en inspireren. Omgekeerd kunnen zo nieuwe kunstvormen ontstaan, kunnen artistieke praktijken hybridiseren en wordt verandering in het kunstenlandschap gestimuleerd. Maar in de praktijk botsen kunstenaars ook in die andere domeinen op grenzen van beleidskaders (zie ook Nevejan 2019). Een aantal beleidsinitiatieven kunnen wel gelden als voorbeelden waarin ruimte wordt geboden aan experiment en talentontwikkeling. Denk daarbij aan de Pilootprojecten Kunst in Opdracht, die kunst en andere maatschappelijke domeinen met elkaar in interactie deden treden (zie Hammenecker, Laenen, en Seurinck 2016; Laenen en Seurinck 2018). Een ander voorbeeld is het Reglement Innovatieve Partnerprojecten van het ministerie van Cultuur, dat deuren kan openen in andere sectoren voor samenwerkingen met cultuurorganisaties. De oproepen van 2017 en 2018 hebben telkens een aantal kunstorganisaties gesteund, maar voorlopig is de impact van dit beleidsinstrument nog niet geëvalueerd.

Tegelijk moet men erover waken dat het slopen van muren tussen sectoren en domeinen niet leidt tot vervlakking en instrumentalisering van de specificiteit van elke betrokken sector of domein — inclusief de kunsten (De Wit 2016). Ook hier toont zich dan de meerwaarde

van kennisopbouw en -deling over de specifieke ervaring, methodologie en intuïtie van kunstenaars, die het draagvlak en inzicht bij verschillende beleidsdomeinen kan vergroten (Nevejan 2019).

HET VERVELLEN VAN DE KUNSTENSECTOR

Naast de botsing met beleidskaders werd in de focusgroep verwezen naar de sterke verzakelijking van en de hoge prestatiedruk in de kunstensector als remmende factoren voor vernieuwing. In dat verband werd verwezen naar de nood aan het 'vervellen van de sector'. Dat is gekoppeld aan de vraag naar meer (budgettaire) ruimte voor experiment en het doorwerken ervan. 'De kracht van de periferie onder woorden brengen', schreef iemand als een stap richting die mogelijke vervelling. In de periferie van de professionele kunsten worden met succes experimenten opgezet, maar die zijn nog weinig bekend. Met het eerder genoemde traject *Nieuwstedelijke Grond* zet Kunstenpunt onder andere in op het zichtbaar maken van die praktijken en dynamieken die leven tussen de meer informele netwerken rondom en buiten de gevestigde cultuurinstellingen (Keulemans 2018).

NOTEN

1 Met ‘hedendaags’ verwijzen we naar de beeldende kunsten van na de Tweede Wereldoorlog.

2 De databank met kunstenaars is raadpleegbaar via databank.kunsten.be/audiovisuele-beeldende-kunsten/. Hier vindt men ook een overzicht van promotiegaleries in Vlaanderen en Brussel terug.

3 Internationale middelen vormen een belangrijke basis van de erg hoge (75% en meer) eigen inkomsten die een aantal dans- en theatergezelschappen halen (Van de Velde, Hesters, en Van Looy 2013, 15–17; zie ook Leenknegt 2018a, 341–44).

4 Dit wil uiteraard niet zeggen dat klassieke ensembles ‘louter’ uitvoeren. De manieren waarop een compositie uit het klassieke repertoire wordt gespeeld, kunnen heel sterk uiteenlopen. Een goed voorbeeld hiervan zijn de historische uitvoeringspraktijken, waarin muziek wordt geïnterpreteerd en uitgevoerd met instrumenten of technieken uit de periode waarin een compositie werd geschreven en die in klank sterk kunnen verschillen van moderne varianten. Een aantal belangrijke Vlaamse exponenten van deze internationale beweging zijn Paul Dombrecht, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken of het Huelgas Ensemble.

5 De term ‘wereldmuziek’ is niet ongecontesteerd. De kritiek luidt onder andere dat dit een containerbegrip is dat geen rekening houdt met de diversiteit van stijlen, contexten en betekenissen van de muziek die eronder gegroepeerd wordt.

6 Dergelijke platformen worden niet alleen door artiesten zelf gebruikt, maar ook door veel (kleine) platenlabels, zie Ruette 2017.

7 In dit verband kunnen we ook verwijzen naar de jaarverslagen van Sabam (2018, 22, 2019, 34), waaruit blijkt dat meer dan de helft van de begunstigde auteurs zich in de laagste inkomstenschijf van uitgekeerde rechten bevindt. Het jaarverslag van Playright geeft een gelijkaardig beeld voor de begunstigde uitvoerders (Playright 2019, 29).

8 De verschillende artikels die op blog.kunsten.be verschenen naar aanleiding van het Reframing the International-traject van Kunstenpunt bespreken verschillende casussen van hoe artiesten hun internationaal traject ontwikkelen (Janssens 2017b, 2017c; Kennes 2017a, 2017c, 2017d; Aelbrecht 2017; Leenknegt 2017; Degraeve 2018).

9 Creatieopdrachten in het oude Kunstendecreet waren niet beperkt tot muziek. In het Muziekdecreet, dat het Kunstendecreet vooraf ging, waren er wel bepalingen die specifiek over compositieopdrachten gingen.

10 Via het Kunstendecreet ondersteunde concertzalen genereren voor een groot deel eigen inkomsten, maar de subsidies van het Vlaamse of andere niveaus vervullen nog steeds een cruciale rol om de werking van die organisaties te ondersteunen (zie ook Leenknegt 2018a, 341–46).

11 In Bazinet e.a. 2018, 62–63 gebeurt een berekening van het aandeel dat artiesten uit de omzet in de muziekindustrie halen. De studie stelt dat aanzienlijke delen van die omzet naar het beheer van streamingplatforms en naar platenmaatschappijen gaan. Het aandeel van artiesten in die totale omzet schommelt tussen de 7 à 12%.

12 Het berekenen van de gemiddelde vergoeding per stream is niet zo eenvoudig en durft ook verschillen naargelang de deals die worden gesloten tussen betrokken partijen. De online periodiek Digital Music News berichtte eind 2018 dat de vergoedingen variëren tussen 0,01682 dollar – bij Pandora (een dienst die niet beschikbaar is in Europa) – en 0,00074 dollar – bij YouTube (Sanchez 2018). YouTube is in Vlaanderen het populairste streamingplatform (Vanhaelewyn en De Marez 2017, 101).

13 Een ‘nulmeting’ van de Vlaamse boekenmarkt uit 2016 door GfK Belgium berekende dat 11% van alle afzonderlijke titels die in dat jaar werden verkocht in Vlaanderen van een Vlaamse auteur waren. Ongeveer de helft (47%) daarvan was een ‘literair-culturele’ titel (een brede categorie, waaronder ook kunstboeken, wetenschappelijke non-fictie, religieuze boeken, fantasy etc.). De boeken van Vlaamse auteurs (meer dan 7.000 auteurs van de circa 88.500 gekende auteurs was Vlaams) stonden in voor 37% van de totale omzet van boeken. Iets minder dan de helft (44%) van die 37% omzet werd gerealiseerd door literair-culturele boeken (GfK Belgium 2016, 9–10).

14 In academiejaar 2018-2019 daalde het aantal inschrijvingen van de academisch gerichte studierichting Taal- en Letterkunde nog ten opzichte van het academiejaar daarvoor (AHOVOKS 2018, 17).

15 Die internationale aandacht voor Vlaamse architectuur manifesteert zich ook in de themanummers van buitenlandse tijdschriften en monografieën over Vlaamse architecten. Voorbeelden zijn Architecture d’Aujourd’hui (nr. 425, Belgique, une architecture négociée, 2018), Arch+ (nr. 200, Die Radikalität des Normalen in Flanders, 2016), a+u (nr. 561, over architecten de vylder vinck taillieu; nr. 583 Coussée & Goris) of de overzichtswerken uit de serie De aedibus international over De Smet Vermeulen architecten en architecten de vylder vinck taillieu (beide 2017).

16 Volgens de gegevens van Architects’ Council of Europe 2019 is de verdeling van architecten in België volgens werksituatie als volgt: 37% werkt op freelance basis voor een ontwerpbureau, 35% heeft een eenmansbedrijf, 10% is partner in een ontwerpbureau, 10% werkt als bediende, 4% in een andere private sector en 3% bij de overheid.

17 Voorbeelden zijn: Maatwerk/Mass-arbeit in Deutsches Architektur-museum (2016-2017), de Vlaamse bureaus op de Architectuurbiënnale van Chicago in 2017, Building Stories in Garagem Sul (Lissabon, 2018), Under 35 in Osaka (2018), Besides, History in het CCA (Montréal, 2018), Alternative Histories in Architecture Foundation (Londen, 2019), de Zilveren Leeuw voor architecten de vylder vinck taillieu op de Architectuurbiënnale van Venetië in 2018 etc.

18 Recente voorbeelden die directe effecten op beslissingsmakers hadden zijn de tentoonstelling en lezingenreeks StadBuitenStad en de publicatie Linkeroever. Across The River van het VAi, die inspiratie boden om ruimtelijke verdichtingsprocessen in respectievelijk de twintigste-eeuwse gordel rond steden en op Linkeroever in gang te zetten.

19 Hoewel hij ook in aanmerking komt om als vorm van design te worden beschouwd, wordt de modesector hier niet behandeld.

20 In dit verband kan ook worden verwezen naar de samenstelling van de commissies die de aanvragen via het Kunstendecreet beoordelen. Momenteel bevinden zich daar nog commissies onder die tegelijk multi- en transdisciplinaire dossiers evalueren, wat aangeeft dat het nog moeilijk is om trans-disciplinaire praktijken in hun eigen recht te beschouwen.

21 Pogingen van cultuurbeleid om zicht te krijgen op het veld van participatieve kunstpraktijken zijn niet nieuw. In 1974 al trachtte een studie van The Arts Council of Great Britain vat te krijgen op de community arts in het Verenigd Koninkrijk.

22 Raadpleeg het interpretatie-kader in het recentste Draaiboek Kwaliteitsbeoordeling van het Departement Cultuur (2019, 32–34). Het vormde tevens het onderwerp van een parlementaire vraag in de Commissie Cultuur van het Vlaams Parlement (8 november 2018). Het uiteindelijke interpretatiekader valt niet volledig samen met het voorstel uit de studie (“scenario 1.1”, zie De Pourcq e.a. 2017, 41–42).



Hoofdstuk 2 –

De kunsten in de samenleving.

113 **Publieksparticipatie aan de kunsten**

114 ENKELE TRENDS UIT BEVOLKINGSONDERZOEK

115 DREMPELS EN DRIJFVEREN

116 KENNEN DE ORGANISATIES HUN PUBLIEK?

117 KUNST, KUNSTEDUCATIE EN ONDERWIJS

120 **De kunsten in een veranderende samenleving**

121 GENDERGELIJKHEID
121 De mainstreaming van het debat
122 Feiten en cijfers over genderongelijkheid
124 Eigenheden van de kunstensector

127 ETNISCH-CULTURELE DIVERSITEIT
127 'Interculturaliseren' of 'dekoloniseren'?
127 Cijfers over diversiteit?
128 Een kwarteeuw praktijkervaring met 'interculturaliseren'
130 *Talentontwikkeling*
130 *Organisatieontwikkeling*
131 *Netwerkontwikkeling*
131 Valkuilen en dekoloniseren

133 DIGITALISERING
133 Het debat vandaag
135 Historiek, feiten en cijfers
136 Drie technologische uitdagingen

138 KLIMAATBEWUST HANDELEN
138 Tussen noodzaak en onmacht
138 Inspiratie uit praktijkervaring
138 Artistieke autonomie en systeemverandering

Kaderstukken
125 *Cijfers over gender(on)gelijkheid en seksisme*
129 *Leren interculturaliseren?*
137 *Inspiratie over digitalisering in de kunsten*
141 *Inspiratie over kunst en duurzaamheid*

Kunst wordt niet gemaakt en gesmaakt in een maatschappelijk vacuüm. Het ontwikkelen, produceren en distribueren van, participeren aan en reflecteren over kunst is onlosmakelijk vervlochten met een bredere maatschappelijke context. Sociale, politieke, technologische, ecologische en economische evoluties hebben een onvermijdelijke impact op de manier waarop we kunst maken en spreiden, en hoe we erover nadenken. In dit tweede hoofdstuk gaan we in op de relatie tussen de kunsten en die maatschappelijke ontwikkelingen.

Eerst zoomen we in op het publiek voor de kunsten. Welke demografische trends doen zich voor in de bredere samenleving? Hebben die ook gevolgen voor publieksparticipatie aan de kunsten? Welke kansen en drempels doen zich daarbij voor? Welke strategieën kunnen de sector en het beleid ontplooien om de kansen te vergroten en de drempels te slechten? Hoe werken we daarvoor samen met partners van buiten de kunsten, waarbij met name het onderwijs een voorname partner is?

In een tweede luik gaan we in op een aantal trends die spelen in het bredere maatschappelijke debat, en die de voorbije jaren in het kunstenveld aanleiding gaven tot discussie, reflectie, innovatieve praktijken, experimenten en pilootprojecten. We zoomen in op vier kwesties: het debat over gendergelijkheid en grensoverschrijdend gedrag; de discussie over etnisch-culturele diversiteit; de vraag over de impact van digitalisering op de artistieke praktijk; de klimaatcrisis en de noodzaak voor een meer 'duurzame' economie. We werken precies deze thema's uit omdat die prominent aan bod kwamen in het interactieve voortraject van de Landschapstekening en in het recente publieke debat over de kunsten.

Daarbij beginnen we telkens met een schets van de krachtlijnen van het publieke debat en de noden en besognes die via het interactieve voortraject werden geuit. Waar lopen de spelers in het kunstenveld tegenaan? Waar liggen de urgentie

en de noodzaak om met die thema's aan de slag te gaan? Welke thema's haalden de media, het Vlaams Parlement en de standpunten van belangenbehartigers en op welke manier? Maar we laten het niet bij die temperatuurmeting. Vervolgens gaan we ook na welke kennisbronnen er over deze kwestie bestaan — kwantitatief en kwalitatief. Stelt het bestaande onderzoek ons in staat om de assumpties en veronderstellingen die tijdens onze brainstorms aan bod kwamen ook empirisch te onderbouwen? Kan het beschikbare onderzoek ons strategisch denken voor de toekomst voeden? Waar liggen de interne sterktes en zwaktes van de kunstensector, als die wil inspelen op sociale, ecologische en technologische ontwikkelingen? Moeten we die louter zien als uitdagingen of bedreigingen, of liggen er kansen voor het kunstenveld?

Publieksparticipatie aan de kunsten

Wat weten we over publieksparticipatie aan de kunsten in Vlaanderen en Brussel? Wie gaat er naar concerten, tentoonstellingen, voorstellingen en andere evenementen — en wie niet? Wie leest welke boeken, wie kijkt naar welke films, wie luistert naar welke muziek? En via welke kanalen en platformen? In het bestaande onderzoek over publieksparticipatie kun je twee invalshoeken onderscheiden. *Bevolkingsonderzoek* bevraagt een representatief staal van de bevolking over hun cultuurdeelname. Dat geeft een algemeen beeld van participatie aan de kunsten in Vlaanderen. Niet alleen de mensen die effectief deelnemen worden immers bevraagd, maar ook de niet-participanten. Zo kun je inzicht krijgen in de drempels die deelname belemmeren. Anderzijds is er ook *publieksonderzoek*, waarbij het publieksbereik van specifieke cultuurhuizen en soms hele deelsectoren in kaart wordt gebracht. Beide methoden leveren andere mogelijkheden en inzichten op.

Enkele trends uit bevolkings-onderzoek

—

De vijfjaarlijkse Participatiesurvey is een voorbeeld van bevolkingsonderzoek, waarbij (een staal uit) de Vlaamse bevolking wordt bevraagd over (culturele) voorkeuren en cultuurparticipatie.[1] Na drie edities — de eerste werd in de periode 2003-2004 afgenomen — is het stilaan mogelijk om naar evoluties te kijken op het vlak van deelname aan kunst en cultuur. Terwijl de Participatiesurvey in hoofdzaak gegevens en analyses bevat over Vlaanderen in zijn geheel, wordt er ook bevolkingsonderzoek gedaan op lokaal en regionaal niveau. De Gemeente- en Stadsmonitor is een overheidsinitiatief (uitgevoerd door het Agentschap Binnenlands Bestuur) dat informatie ontsluit over cultuurparticipatie op lokaal niveau, onder meer over cultuurdeelname en over de tevredenheid over het culturele aanbod in de eigen gemeente.[2] Deze cijfers worden ook gerapporteerd via de Vrijetijdsmonitor.[3] Daarnaast was er Cultuurcontentement, een initiatief van een aantal koepelorganisaties en belangenbehartigers binnen cultuur, waarbij 5.500 burgers werden bevraagd over hun cultuurdeelname, de mate waarin ze tevreden zijn over het culturele aanbod en de infrastructuur, en hun noden ter zake. Het voeden van pleitbezorging was hier een belangrijke doelstelling: 'Op die manier beschikken we over een actuele set indicaties van wat beter kan en waar lokale besturen in de toekomst extra op kunnen inzetten.'[4]

Willen we meer weten over de (ontwikkelingen in) publieksparticipatie aan de kunsten in Vlaanderen, dan zijn de Participatiesurveys de voornaamste bron. De scope hiervan is breder dan de professionele kunsten. Al bij de eerste editie (Lievens en Waege 2005; Lievens, Waege, en De Meulemeester 2005) ging het over het brede cultuurveld (waaronder de amateurkunsten) en in de twee volgende edities (Lievens en Waege 2011a, 2011b; Lievens, Siongers, en Waege 2015a, 2015b) werd dat nog verder opengeplooid tot de domeinen cultuur, jeugd, sport en media. Maar voor kunst en cultuur is het dus al de derde editie en dat maakt het mogelijk om op iets langere termijn trends te onderzoeken. Voor gedetailleerde analyses per sector is hier geen ruimte — daarvoor verwijzen we naar de publicaties en website van het Steunpunt Cultuur. Wel geven we een aantal opmerkelijke algemene vaststellingen uit de Participatiesurveys mee voor het kunstenveld[5]:

- Tussen 2004 en 2014 daalt het bioscoopbezoek. Dat komt vooral doordat er minder frequente bioscoopbezoekers zijn. De incidentele deelname steeg tussen 2004 en 2009, in de periode tussen 2009 en 2014 bleef ze stabiel. Ook thuis zijn er minder frequente en meer incidentele filmkijkers.
- Bij de bevraging van 2014 bleek ongeveer een op de vijf ondervraagden in het afgelopen halfjaar een kunstmuseum (zowel oude als hedendaagse kunst) te hebben bezocht. Dat cijfer bleef door de jaren heen stabiel. Incidenteel bezoek stijgt vooral bij de niet-kunstmusea (waaronder musea voor wetenschap en geschiedenis).
- Binnen de podiumkunsten zien we een onderscheid tussen verschillende types aanbod. De evolutie van de publieksparticipatie aan theater en dans bleef in de periode 2002-2014 stabiel. Die schommelt rond de 30% van de bevolking. Bij jongeren is er weliswaar een daling op het vlak van de frequente participatie. Op het vlak van de populaire podiumvoorstellingen (zoals musical of stand-upcomedy) doet zich in de peiling van 2014 een daling voor, vooral dan bij jongeren en de middenleeftijd. Bij de 65-plussers is de participatie aan podiumentertainment stabiel.
- Binnen muziek is er een onderscheid tussen klassieke en niet-klassieke muziek. Bij het bijwonen van concerten van klassieke muziek zien we in de onderzochte periode een toename van de incidentele participatie: de survey spreekt van een 'opmars van eenmalig klassiek concertbezoek'. Het bijwonen van niet-klassieke concerten zit sterk in de lift. 'Zowel de incidentele als de frequente participatie stijgen significant in 2009 en 2014. 20% van de Vlamingen nam op een of andere manier deel aan het concertaanbod' (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 48).
- Voor het lezen van romans en poëzie is er een stijging tussen 2004 en 2009, nadien blijft het beeld stabiel.
- Het aantal frequente en incidentele bezoeken aan (historische) gebouwen bleef stabiel tussen 2004 en 2014, met in 2009 een uitschieter van het aantal incidentele bezoeken naar boven.

Meer algemeen bleven de cijfers over de kunstparticipatie in de laatste editie van de Participatiesurvey relatief stabiel (Lievens, Siongers, en Waege 2015a, 2015b). Opvallende trends springen bij die editie niet in het oog. Enkel het bezoek aan niet-klassieke concerten en het lezen van romans steeg opvallend. Het aantal bezoeken aan (historische) gebouwen keerde terug naar het niveau van 2004. En er zijn lichte dalingen bij bioscoopbezoek, populaire podiumactiviteiten (shows, musicals) en het bekijken van films (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 60). Over de oorzaken daarvan geeft de Participatiesurvey zelf geen uitsluitsel. In het geval van bioscoopbezoek suggereren de onderzoekers dat verschuivingen aan de aanbodzijde (de toename van audiovisuele content die *on demand* beschikbaar is en de opkomst van series) waarschijnlijk een rol spelen.

Drempels en drijfveren

De investeringen in de Participatiesurvey zijn geen geïsoleerd fenomeen. De laatste vijftien jaar werd in het Vlaamse cultuurbeleid sterk ingezet op het wegwerken van drempels die cultuurparticipatie in de weg staan. Daartoe zijn er verschillende beleidsinstrumenten in het leven geroepen. Denk aan het Participatiedecreet, een beleidsinstrument dat sinds 2009 aanvullend aan de sectorale decreten (zoals het Kunstendecreet) de participatie wil stimuleren van kansengroepen aan onder meer het culturele leven, of denk aan de UiTPAS (een spaar- en voordeelkaart voor vrijetijdsactiviteiten, met bijzondere aandacht voor mensen in armoede, zie publiq 2018). Via het Participatiedecreet krijgen steden en gemeenten ook nu nog geld om lokale netwerken vrijetijdsparticipatie voor mensen in armoede op te zetten, als hefboom voor de invoering van de UiTPAS. In opdracht van Demos werd daarover recent een analyse gemaakt (Bozek, Raeymaeckers, en Coene 2016).

Parallel met de ontwikkeling van dergelijke beleidsinstrumenten heeft de Vlaamse overheid sterk geïnvesteerd in wetenschappelijk verantwoorde kennisopbouw. Om de ontwikkeling van het cultuurparticipatiebeleid te voeden, zoomen de verschillende edities en deelanalyses van de Participatiesurvey telkens in op de ontwikkeling van kennis over participatiedrempels. Bij de statistische analyses wordt er telkens gekeken naar het effect van persoonskenmerken (zoals leeftijd, gender, opleidingsniveau of woonplaats) op cultuurparticipatie. In de drie edities van de Participatiesurvey werden met name de niet-participanten ook bevraagd over de redenen waarom ze *niet* aan cultuur participeren. Welke drempels stippen zij zelf aan? In wat volgt behandelen we een paar basisinzichten.

Uit elke Participatiesurvey blijkt telkens opnieuw dat sociale en culturele factoren een grote invloed hebben op deelname aan kunst en cultuur. Dat sluit aan bij vaststellingen uit internationaal onderzoek. Een referentiepunt daarbij is het werk van de Franse socioloog Pierre Bourdieu (1979), die liet zien dat klasseverschillen sterk bepalen wie al dan niet deelneemt aan het kunstenaanbod. Smaken en leefstijlen zijn klassegebonden, stelde Bourdieu. Zo blijkt de aanwezigheid van kunst en cultuur tijdens de vroege levensjaren vaak keuzes in het latere leven te beïnvloeden. Ook uit de Participatiesurveys komt het ouderlijke milieu naar voren als een bepalende factor die (latere) cultuurparticipatie verklaart (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 20).

Naast klassekenmerken bepalen ook andere sociodemografische kenmerken de deelname aan kunst en cultuur: gender, leeftijd en woonplaats of verstedelijkingsgraad. Cultuurparticipatie blijkt 'een eerder vrouwelijk domein', hoewel mannen oververtegenwoordigd zijn in wat de onderzoekers 'minder legitieme cultuurvormen' noemen, 'zoals pop-, rock-, blues- en jazzconcerten' (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 21). Een tweede vaak terugkerende drempel, zowel in het Vlaamse als in internationaal onderzoek, is ten slotte de woonplaats en meer in het bijzonder de verstedelijkingsgraad van die woonplaats. Inwoners van steden en verstedelijkte gebieden hebben een grotere kans om te participeren, mogelijk doordat het aanbod daar groter is. Het kan ook zijn dat cultuurliefhebbers er, precies vanwege het ruime aanbod, vaker voor kiezen om in de stad te wonen. Ook de laatste editie van de Participatiesurvey bevat een analyse over de spreiding van het aanbod van podiumkunsten en muziek (Lievens, Siongers, and Waege 2015b, 133–56), waaruit blijkt dat deelname aan het theater frequenter is in gemeenten met een groot aanbod. Vanuit dat perspectief is de sterke geografische spreiding van het muziek- en theateraanbod in Vlaanderen dus zeker een troef (zie de verschillende analyses in Janssens, Leenknegt, en Ruette 2018, 179–326).

Participatievormen zijn verder sterk leeftijdsgebonden: 'Jongste groepen participeren minder aan highbrow cultuuractiviteiten [waarmee de onderzoekers verwijzen naar bijvoorbeeld klassieke muziek, theater en beeldende kunsten], maar bezoeken vaker een bioscoop of pop- en rockconcerten' (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 22).[6] Dit blijkt een generatieeffect, dat vooral voor de 'hoge' kunsten om een bijzondere aandacht vraagt. De jongste generaties blijken minder dan vorige generaties op diezelfde leeftijd deel te nemen aan zulke kunstactiviteiten.

Wanneer men individuen bevraagt over de redenen waarom ze niet participeren, komen verschillende types van drempels aan bod: informatiedrempels, fysieke beperkingen, geografische drempels, financiële drempels, tijdsgebrek en motivatie. Die wegen niet allemaal even sterk door en doorheen de jaren blijkt hun relatieve gewicht te verschuiven. Algemeen geven niet-participanten in mindere mate praktische drempels aan. Ze schuiven vooral motivatiedrempels naar voren als antwoord op de vraag waarom ze niet deelnemen (Lievens en Waege 2011b, 323). Veel niet-participanten geven aan dat ze niet deelnemen aan het cultuuraanbod, omdat het niet tot hun leefwereld behoort. De onderzoekers spreken dan over 'desinteresse'. Gedesinteresseerden staan niet noodzakelijk negatief tegenover kunst of cultuur, maar ze kennen het aanbod niet of hebben er geen affiniteit of ervaring mee. Uit het onderzoek naar drempels voor theaterbezoek bleek ook dat het belang van de praktische drempels daalt terwijl dat van de motivatiedrempels toeneemt (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 111). De interessedrempel wordt vaker genoemd door lager opgeleiden, terwijl hoger opgeleide niet-participanten steeds vaker tijdsdruk aanstippen — wat overigens een sociaal wenselijke variant van de interessedrempel zou kunnen zijn (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 128). Dat bevestigt opnieuw de sociale gelaagdheid van participatie aan de kunsten.

Welk totaalbeeld levert een reeks van drie Participatiesurveys dan op? Kijken we naar algemene trends en evoluties over participatie aan het culturele aanbod, dan zien we vooral stabiliteit. Op een paar uitzonderingen na (bijvoorbeeld niet-klassieke muziek) zijn er weinig opmerkelijke ontwikkelingen. De constatering dat de participatie in Vlaanderen stabiel blijft, noemen de onderzoekers 'best verrassend' en allerminst vanzelfsprekend (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 60). Maar ontwikkelingen op het vlak van cultuurparticipatie zijn het resultaat van een zeer complex samenspel van factoren: er zijn sociale en demografische trends, ontwikkelingen op het vlak van het aanbod, er zijn beleidsmaatregelen en de vele initiatieven op het terrein die ze mogelijk maken enzovoort. De stabiliteit contrasteert ook met de situatie in andere landen, waar men meestal een sterke neerwaartse trend ziet (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 46–49). Tegelijk zijn er aanwijzingen dat een mogelijke achteruitgang in de kunstparticipatie zich op termijn wel kan aandienen, zoals het hierboven beschreven generatie-effect. Daarom, zo stellen de onderzoekers, 'blijft het aantrekken van een jonger publiek voor podiumkunsten, kunstmusea, klassieke concerten […] een belangrijke uitdaging' (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 61).

Kennen de organisaties hun publiek?

Naast bevolkingsonderzoek, dat een licht werpt op maatschappelijke trends en participatiedrempels, bestaat er ook publieksonderzoek. Daarbij wordt niet een staal uit de bevolking ondervraagd, maar wel de mensen die effectief deelnemen: bezoekers dus, toeschouwers of luisteraars, die participeren aan activiteiten van cultuurhuizen. Die komen zo meer te weten over het profiel van hun bezoekers: hun achtergrond, interesses, de appreciatie van hun ervaring en een breder beeld van de manier waarop ze aan kunst en cultuur doen.

Vaak gebeurt publieksonderzoek op het niveau van een instelling. Het komt vooral voor bij kunstenorganisaties die zelf een presenterende functie en een publiekswerking hebben.[7] Grote instellingen huren soms de diensten van professionele onderzoeksbureaus (bijvoorbeeld AB of Handelsbeurs) of universiteiten (Concertgebouw Brugge). Maar niet elke organisatie heeft de middelen om zulke investering te doen. In het bioscoopwezen zijn het bijvoorbeeld vooral de grote exploitanten die dit soort van onderzoek bestellen. Daarnaast doen kunstorganisaties wel vaker een beroep op studenten om een publieksonderzoek uit te voeren.

Hoewel de resultaten nuttig zijn voor de organisaties zelf, zijn die slechts zelden publiek toegankelijk. De gehanteerde onderzoeksmethodes kunnen ook sterk verschillen van elkaar. Mede daarom worden er weinig pogingen ondernomen om het disparate publieksonderzoek te synthetiseren en er algemene trends in te lezen. Een van de uitzonderingen is een artikel voor het tijdschrift *Courant* door Guido de Brabander (2011). De Brabander coördineerde eerder de opleiding Cultuurmanagement aan de Universiteit Antwerpen, waardoor hij een goed zicht had op het publieksonderzoek dat uitgevoerd werd door studenten.

Soms overstijgt publieksonderzoek het perspectief van een individueel huis en komen deelsectoren in het vizier. Expertisecentra en koepelorganisaties werken met academische partners voor publieksonderzoek bij hun achterban. Universiteit Gent voerde een publieksonderzoek uit bij zestien verschillende concertzalen (Willekens, Siongers, en Lievens 2014). Hieruit bleek dat de trends uit de bredere Participatiesurvey zich ook aftekenden bij het publiek van die zestien concertpodia. Overigens lieten de concertbezoekers een grote tevredenheid over die concertzalen rapporteren. Op het moment van redactie van de Landschapstekening worden de cijfers over de concertzalen geactualiseerd. Voorts werden er recent resultaten bekend gemaakt over een studie in opdracht van MuseumPASSmusées naar bezoekers van Belgische musea (waaronder niet alleen kunstmusea) (Vanclooster 2019). Ondertussen zet het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid ook in op een onderzoek naar publieksgegevens van cultuurorganisaties met een publiekswerking (onder andere kunstenorganisaties,

Kunst, kunsteducatie en onderwijs

cultuurcentra en archieven) in functie van benchmarking en marketing.

Sectoraal publieksonderzoek gebeurt doorgaans ad hoc. Wie graag ontwikkelingen in de tijd opvolgt, vindt de meest consistente informatie over de instellingen uit het lokaal cultuurbeleid, namelijk de cultuurcentra en de bibliotheken. In de periode tussen de jaren 1960 en 2016 hebben de Vlaamse overheid en haar voorgangers sterk geïnvesteerd in de uitbouw van een lokaal cultuurbeleid. Sinds het begin van de eenentwintigste eeuw werd extra ingezet op de monitoring van hun werking en op het ontsluiten van die gegevens via monitoringsinstrumenten en deelanalyses. Veel van die kennis is gebundeld in het *Kennisportaal Cultuurcentra, Gemeenschapscentra, Bibliotheken*, een website en database van het Departement Cultuur. Daar vindt men datasets met publiekscijfers van de genoemde organisaties vanaf 2006 en publicaties zoals de artikelenreeks *Cultuurcentra in cijfers gevat*. De deelanalyses uit deze artikelenreeks leren ons ook een en ander over de bezoekers van de cultuurcentra. In de special rond 'publieksbereik' lezen we het volgende:

> De evolutielijn toont aan dat het aantal actieve klanten [dat is: personen of verenigingen die tijdens het jaar minstens één keer hebben deelgenomen aan het eigen aanbod van het cultuurcentrum] sterk is gestegen tussen 2006 en 2015. Daar waar in 2006 218.595 actieve klanten geregistreerd werden, zijn dit er in 2015 340.703, met een piek van 359.796 actieve klanten in 2014. Ondanks deze globale stijgende trend, tonen de cijfers regelmatig een knik aan: tussen 2007 en 2009, tussen 2010 en 2011 en tussen 2014 en 2015 daalde het aantal actieve klanten licht. (Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van de Vlaamse overheid 2016, 6)

De geanalyseerde gegevens van *Cultuurcentra in cijfers gevat* gaan tot en met 2015. Door wijzigingen in het Decreet Lokaal Cultuurbeleid verviel vanaf 2016 de rapporteringsplicht voor de instellingen van het lokaal cultuurbeleid. Vandaag leveren de bibliotheken en cultuur- en gemeenschapscentra op vrijwillige basis gegevens aan en dat zet de volledigheid van de datasets onder druk. Voor een recent onderzoek naar de situatie in het literaire veld in Vlaanderen bleek het wegens de onvolledigheid niet meer mogelijk de data van de bibliotheken te gebruiken voor een analyse vanaf 2016 (Thoelen 2019, 100). De Vlaamse overheid onderzoekt mogelijkheden om de lokale partners te blijven motiveren om gegevens aan te leveren. Op het *Kennisportaal* vind je nog wel de gegevens tot en met 2018, maar de sterke knik in de historische lijnen na 2016 zijn allicht geen effect van de realiteit. Wel laat het goed zien dat de continuïteit van de datareeksen door de bestuurlijke verschuivingen niet meer gegarandeerd is.

In het interactieve voortraject van de Landschapstekening werd meermaals aangestipt dat de maatschappelijke verankering van de kunsten versterkt kan worden vanuit een nauwere samenwerking met andere beleidsdomeinen. Dit thema kwam al aan bod in het vorige hoofdstuk, waarin artistieke praktijken werden besproken die over de grenzen van maatschappelijke domeinen heen werken. In wat volgt staan we stil bij de relatie tussen kunst en één specifiek domein dat vaak onder de aandacht werd gebracht: onderwijs. In de reacties uit brainstormsessies, focusgroepen en de online bevraging lezen we een nadrukkelijk pleidooi voor meer aandacht voor kunst in alle opleidingen en de vraag om de samenwerking met leerplichtonderwijs structureel en beleidsmatig te versterken, bijvoorbeeld door het kunstenveld te betrekken bij de ontwikkeling van eindtermen — een gegeven dat ook leeft in de letterensector (zie BoekenOverleg 2019, 16–17). Naast de algemene roep om modellen die samenwerking tussen onderwijs en kunsten zouden faciliteren, suggereert men concrete pistes, zoals het delen van schoolinfrastructuur of de 'brede school' als kader voor samenwerking tussen kunstenaars, organisaties en scholen. Voorts bepleit men de ontwikkeling van sectoroverschrijdende connecties via brugfiguren en het uitbouwen van netwerken.

Al die suggesties en vragen tonen aan dat de zin en het engagement voor samenwerking met onderwijs aanwezig zijn in het kunstenveld. Tegelijk leren we uit de reacties welke factoren de spelers uit het kunstenveld verhinderen om die mogelijkheden helemaal open te plooien: de druk van de eigen agenda (die vaak andere prioriteiten stelt), capaciteitsgebrek en de vraag naar een beleidskader dat samenwerking mogelijk maakt. Dat beleidskader wordt door verschillende spelers binnen de Vlaamse overheid bepaald. Vanuit die overheid werd er de voorbije jaren veel geïnvesteerd in onderzoek naar de verschillende aspecten van cultuureducatie (de scope lag meestal breder dan alleen kunsteducatie) binnen verschillende beleidsdomeinen, waaronder onderwijs. We bespreken hieronder een aantal van de vaststellingen van dat onderzoek, alsook de beleidsimpulsen waartoe die aanleiding gaven.

In de eerder geciteerde Participatiesurvey (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 28–29) gingen de onderzoekers ook na hoe cultuur verweven is in de onderwijscontext. Menige studie wijst immers uit dat de aandacht voor cultuur in de opleiding — naast de lengte van de opleiding en de hoogte van het behaalde diploma — in sterke mate verklaart wie later aan cultuur deelneemt en wie niet (Lievens, Siongers, en Waege 2015b, 20). De onderzoekers van de Participatiesurvey bevraagden de respondenten retrospectief over de cultuurparticipatie op de middelbare school. Daarop antwoordden dus alleen de respondenten met minstens een diploma lager secundair onderwijs. Ruim de helft gaf aan tijdens de middelbare schooltijd zowel

actief (zoals zelf toneelspelen) als receptief (bijvoorbeeld een tentoonstelling- of concertbezoek) aan cultuur te hebben geparticipeerd. Bijna een kwart gaf aan dat ze dat enkel receptief deden. Bijna een tiende deed niet aan cultuurparticipatie op school en ongeveer 15% behoort tot de groep die geen diploma lager secundair onderwijs behaalde.

Het onderzoek *Cultuur leren smaken*, uitgevoerd in 2013, gaf een meer integrale kijk op cultuureducatie op school (Beunen, Siongers, en Lievens 2016). In 84 secundaire scholen werden leerkrachten, leerlingen en hun ouders bevraagd. Zowel het formele curriculum (vakken als Talen, Muzische Opvoeding, Plastische Opvoeding, Lichamelijke Opvoeding, Esthetica etc.) als het niet-formele curriculum (bijvoorbeeld culturele schooluitstappen) en zelfs het verborgen curriculum (wat verwijst naar het cultureel klimaat in de school) kwamen aan bod. Via de leerlingenenquête wordt ook de buitenschoolse cultuurpraktijk in het gezin en in de vrije tijd in kaart gebracht. De resultaten lieten zien dat cultuurparticipatie tijdens de schooltijd een positievere attitude tegenover kunst met zich meebracht ('eerst zien, dan geloven'). Cultuurparticipatie op school blijkt dus een effectieve strategie om om te gaan met 'desinteresse' als een drempel voor cultuurparticipatie (cf. infra). Bij kinderen en jongeren die van huis uit minder culturele kansen krijgen, maakt een kennismaking met cultuur op school een groot verschil, zeker op het vlak van leesbevordering. Tegelijk bevestigt *Cultuur leren smaken* wat we leerden uit internationaal onderzoek: de impact van cultuur op school reikt veel verder dan de culturele waarde op zich (Winner, Goldstein, en Vincent-Lancrin 2013). Het welbevinden van leerlingen groeit, ze leren creatief en kritisch denken en dit alles heeft een positief effect op de schoolprestaties in alle onderwijstypes (Kindekens e.a. 2014; van Heusden en Gielen 2015). *Cultuur leren smaken* leert ons dat cultuur en onderwijs elkaar veel hebben te bieden. Via de school kan iedereen met cultuur kennismaken en culturele interesses verder ontwikkelen. Tegelijk legt de studie ook pijnpunten bloot. Leerkrachten hebben bijvoorbeeld een bijzondere interesse voor kunst en cultuur, maar die 'microbe' kunnen ze vaak niet overbrengen door een gebrek aan tijd en middelen en het ontbreken van een context voor cultuureducatie op school.

In een SWOT-analyse brachten onderzoekers, in opdracht van de toenmalige minister van Cultuur, onder meer de samenwerking van cultuureducatieve organisaties uit erfgoed, kunsten en jeugd met het onderwijs in kaart (Vermeersch en Vandenbroucke 2011). De open en informele benadering van de leerprocessen, het centraal stellen van de beleving van de leerlingen en de uitdagende methodes van kunsteducatieve begeleiders (vaak professionele kunstenaars) blijken de drie succesfactoren van sectoroverschrijdende samenwerking. Maar ook hier zijn financiële beperkingen en tijdsdruk, onaangepaste uitrusting van scholen en gebrek van de kennis van het aanbod bij de leerkrachten de belangrijkste hinderpalen. Bovendien hebben de verschillen tussen de manieren waarop sectoren zich organiseren een impact op de samenwerking tussen de kunsten en het onderwijs. De onderwijswereld is (onder andere door de grotere schaal van deze sector) hiërarchisch georganiseerd en er is een andere, formelere werksituatie dan in de wereld van kunst(educatie). Daarnaast zorgen hoge verwachtingen ervoor dat het denken in wederkerigheid niet altijd soepel verloopt. Binnen het cultuurbeleid is er in het Kunstendecreet en andere decretale kaders aandacht voor de sectorspecifieke aanpak. Organisaties in de kunstensector en het jeugdwerk, begaan met educatie, integreren mede daardoor artistieke en culturele evoluties sneller in hun programma's dan het leerplicht- en deeltijds kunstonderwijs en bereiken daar ook andere, diverser samengestelde groepen mee (Simons e.a. 2013).

Kortom, het potentieel en het belang van kunst en kunsteducatie op school is aantoonbaar, maar ook afhankelijk van een aantal randvoorwaarden en heeft nood aan impulsen. Op dat vlak is er in Vlaanderen een hele weg afgelegd, sinds Anne Bamford (hoogleraar aan de Wimbledon School of Arts) de opdracht kreeg van de toenmalige Vlaamse minister van Onderwijs om de kwaliteit van kunst- en cultuureducatie in Vlaanderen in kaart te brengen (Bamford 2007). Zowel het beleid als de praktijk werden in de loop van het schooljaar 2006-2007 geëvalueerd aan de hand van een aantal internationaal getoetste kwaliteitsindicatoren. De resultaten legden knelpunten bloot bij bestaande programma's op het vlak van kunst- en cultuureducatie. Bamford suggereerde mogelijke strategieën bij het uitwerken van een beleid rond kunst- en cultuureducatie en het tot stand brengen van structurele samenwerkingsverbanden tussen het onderwijs en culturele instellingen.

Bamfords kritiek op de onduidelijke inhoud, functies en doelen van cultuureducatie in het kleuter- en leerplichtonderwijs in Vlaanderen leidde tot een nieuwe missie en visie op kunst- en cultuureducatie in het onderwijs, gepubliceerd in *Gedeeld verbeeld* (Commissie Onderwijs en Cultuur 2008). Ook gaf het Departement Onderwijs en Vorming de opdracht voor het meerjarig onderzoek *Cultuur in de Spiegel* (2012-2016), gecoördineerd door CANON Cultuurcel, die onderdeel uitmaakt van dat departement. Op basis van een aan de Universiteit van Groningen ontworpen model ontwikkelden educatiewetenschappers van de Vrije Universiteit Brussel en de KU Leuven een referentiekader voor geïntegreerde cultuureducatie in kleuter- en leerplichtonderwijs, met zijsprongen naar het deeltijds kunstonderwijs en de lerarenopleidingen. De theorie achter *Cultuur in de Spiegel* (afgekort CiS) vertrekt van een breed cultuurbegrip en onderscheidt vier culturele basisvaardigheden: waarnemen, verbeelden, conceptualiseren en analyseren. Hier is het doel van

cultuuronderwijs om een cultureel bewustzijn te stimuleren door reflectie op cultuur. Het model biedt bovendien een kader dat de samenhang tussen vakken of disciplines beklemtoont (CANON Cultuurcel 2019). Dat stimuleert op zijn beurt de mogelijkheden om kunstpraktijken in verschillende soorten vakken te betrekken (muziektheater kan dan bijvoorbeeld aan bod komen in een vakoverschrijdend project Nederlands-Lichamelijke Opvoeding-Fysica).

Vervolgens keurde de Vlaamse Regering, bij monde van de ministers van Cultuur en Onderwijs, een gezamenlijk actieplan goed: *Samen voor meer en beter* (Crevits en Gatz 2016), dat in 2018 een vervolg kreeg. Het doel is om elk kind en elke jongere, ongeacht de thuissituatie en sociaal-economische achtergrond, te laten genieten van cultuur. Het plan vertaalt de ambitie om scholen en culturele actoren dichter bij elkaar te brengen in een reeks van concrete initiatieven. Daarbij is CANON Cultuurcel vaak de trekker. Een van de initiatieven is het webplatform cultuurkuur.be, dat de kennisdeling en samenwerking tussen spelers uit cultuur en onderwijs moet bevorderen, door spelers uit beide domeinen met elkaar in contact te brengen. Via cultuurkuur.be kan men ook aanvragen indienen voor de subsidielijnen waarmee het Departement Onderwijs en Vorming aan een impulsbeleid voor cultuur in scholen wil doen. Een daarvan is DynamoPROJECT, waarin samenwerking met een cultuurpartner een voorwaarde is. In het kader van het actieplan werd het bedrag van deze subsidie verhoogd tot 2.000 euro, al blijft dat bescheiden voor het maatwerk dat erbij komt kijken en dat al snel veel werkuren vraagt. Er is ook het nieuwe instrument Kunstkuur, dat momenteel 98 lokale initiatieven voor een periode van drie jaar (vanaf september 2019) ondersteunt. Een Kunstkuur houdt een samenwerking in tussen scholen en een academie van het deeltijds kunstonderwijs (waar kunstenaars wel vaker aan het werk zijn, zie Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 39–41). Hier is er echter geen verplichting om een beroep te doen op een cultuurpartner, wat door hen als een gemiste kans wordt ervaren. Een ander belangrijk initiatief vanuit het actieplan is de expertopleiding Cultuur in de Spiegel, die voor een tweede keer werd opgezet. Met deze opleiding wil men de hierboven beschreven CiS-theorie verbinden met de praktijk van leraren en cultuureducatoren.

Samenvattend kunnen we stellen dat onderzoek telkens de meerwaarde van kunst- en cultuureducatie binnen een onderwijscontext bevestigt: er is een impact op de cultuurparticipatie op latere leeftijd en de interactie met cultuur heeft bredere cognitieve effecten. Onderzoek heeft ook de drempels om dit potentieel in de praktijk te brengen in kaart gebracht. Inzicht in die drempels gaf de laatste tien jaar aanleiding tot een reeks van beleidsinitiatieven. Die namen de structurele drempels voor een samenwerking tussen kunsten en onderwijs natuurlijk niet weg (bijvoorbeeld het verschil in de manier waarop de onderwijs- en de kunstensectoren zich organiseren). Maar de modellen, de opleiding voor brugfiguren en de tools om netwerkontwikkeling te faciliteren waarnaar gevraagd werd in het interactieve voortraject van de Landschapstekening zijn wel degelijk voorhanden. Hoe kan de kunstensector die kansen grijpen? De stap zetten tot een dialoog met leerlingen, leerkrachten en directies in een school om samen te werken aan geïntegreerde kunstprojecten is in eerste instantie een strategische keuze, die actoren binnen het Kunstendecreet zelf maken. Dat decreet biedt hen in principe de mogelijkheid om zowel op artistieke als op participatieve kwaliteit in te zetten. Dat is een manier om wat in andere beleidsdomeinen minder in het vizier komt, te versterken en net dat verschil te maken dat eigen is aan de kunsten. Een noodzakelijke voorwaarde hiervoor is voldoende capaciteit. Capaciteitsgebrek is net een van de drempels die spelers uit de kunsten aanstipten in het interactieve voortraject. De koopkrachtdaling van de kunstenorganisaties, die in het volgende hoofdstuk wordt behandeld, heeft hierin allicht remmend gewerkt.

De kunsten in een veranderende samenleving

Welke maatschappelijke veranderingen hebben een impact op de praktijk van kunstenaars en kunstenorganisaties? Hoe gaan wij daar als kunstenveld mee om? Op dat vlak geven de reacties uit de brainstormsessies, de focusgroepen en de online bevraging een dubbel beeld. Enerzijds ligt er een sterke vraag op tafel naar een grotere waardering voor de (maatschappelijke) waarde van kunst. Tegelijk leeft het besef dat de kunstensector in zijn geheel zijn progressieve zelfbeeld niet altijd waarmaakt en niet altijd even snel of accuraat op maatschappelijke veranderingen reageert, ook al zijn er veel inspirerende praktijkvoorbeelden. Daarbij ging het niet alleen over publieksontwikkeling en strategieën om andere publieken te bereiken. Het ging tevens over hoe actuele maatschappelijke kwesties precies spelen binnen het kunstenlandschap. Hieronder gaan we in op vier thema's die nadrukkelijk aan bod kwamen tijdens het interactieve voortraject: gendergelijkheid, etnisch-culturele diversiteit, digitalisering en de klimaatcrisis. Telkens schetsen we hoe het bredere debat vandaag speelt, niet alleen in de reacties uit de interactieve bevragingen van de sector, maar ook in de pers en in de Commissie Cultuur van het Vlaams Parlement. Nadien diepen we het thema uit, vanuit een overzicht van bestaand onderzoek en praktijkervaringen van kunstenaars en organisaties.

Gendergelijkheid

DE MAINSTREAMING VAN HET DEBAT

De afgelopen jaren is het feminisme — of de strijd voor gelijke kansen tussen mannen en vrouwen — terug van weggeweest in het ruime 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, stevig op zijn plaats en vrouwen nemen nog steeds het grootste deel van de huishoudelijke taken op zich, ook als ze zelf een voltijdse baan hebben. Ook in de kunstensector is de kwestie ter tafel gekomen vanuit diverse invalshoeken. Die suggereren dat de problematiek van gendergelijkheid nog wel een poos op de agenda zal blijven.

In de herfst van 2016 lanceerde het cultuurtijdschrift *rekto:verso* het themanummer *rekta:versa*, over gender-ongelijkheid in de kunsten. Naar aanleiding van het nummer had de redactie een online platform geopend om (anonieme) getuigenissen te verzamelen over seksisme in de coulissen van de kunsten. De directheid van die getuigenissen en de harde cijfers die intussen circuleerden over de genderloonkloof bij kunstenaars en de sterkere uitval van vrouwen verderop hun artistieke carrière, kwamen naar voren dankzij *Loont passie?*, het onderzoek naar de sociaal-economische positie van de kunstenaars in Vlaanderen (Hesters e.a. 2018; Siongers, Van Steen, en Lievens 2016). Ze stuwden het debat op. Ze waren goed voor bezorgde vragen in de Cultuurcommissie van het Vlaams Parlement en vormden de aanleiding voor een onderzoek dat minister van Cultuur Sven Gatz uitbesteedde aan de Universiteit Gent, over gender-ongelijkheid bij kunstenaars (Siongers, Pissens, e.a. 2018).

Eind 2017 kwam de *#metoo*-golf aanzetten van over de Atlantische Oceaan, om ook hier grote impact te hebben. Onder de hashtag 'metoo' deelden vrouwen ervaringen van seksisme en grensoverschrijdend gedrag, om aan te tonen hoe aanwezig en breed verspreid deze fenomenen nog steeds zijn in hun dagelijkse leven. Net in die periode verscheen — opnieuw in *rekto:verso* — een artikel van de hand van danser en kunstwetenschapper Ilse Ghekiere (2017) met de titel "#Wetoo. Waar dansers over spreken wanneer ze spreken over seksisme". Het stuk baseerde zich op eigen veldonderzoek en vormde het startpunt van wat uitgroeide tot de beweging Engagement,[8] een kunstenaarsbeweging die niet alleen seksisme en genderongelijkheid aankaart, maar ook machtsmisbruik en seksueel grensoverschrijdend gedrag in de Belgische kunstwereld (Ghekiere 2018).

Naar aanleiding van de anoniem gedeelde getuigenissen en enkele cases waarin vooraanstaande televisiemakers en kunstenaars met naam en toenaam werden genoemd, bestelde minister Gatz in 2018 een tweede, brede studie, specifiek over grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en mediasector, ook uitgevoerd door onderzoeksgroep CuDOS van de UGent (Willekens, Siongers, en Lievens 2018). Samen met het onderzoek ontvouwde de minister, samen met partners uit de sectoren zelf, een actieplan om grensoverschrijdend gedrag aan te pakken. Intussen zaten ook de sociale partners uit de kunstensector niet stil. Eind 2017 stelden zij al een eigen actieplan op en in mei 2018 organiseerden ze een sectordag om de spelers uit het veld te informeren en te stimuleren (Dejonghe 2018). Ondertussen zijn de actieplannen van de minister en de sociale partners op elkaar afgestemd en wordt er gewerkt aan een structurele oplossing met betrekking tot preventie en remediëring.

Wat eigen is aan de huidige golf van discussie over genderongelijkheid is dat de kwestie op korte tijd mainstream is geworden. Dat wil niet noodzakelijk zeggen dat iedereen 'mee' is en de problematiek begrijpt en onderkent, maar de discussie wordt niet meer gevoerd in de marge of enkel door een beperkt aantal voorlopers die als diehard opzij gezet kunnen worden. Het is een debat waar ieder zich vandaag enigszins verplicht voelt zich toe te verhouden. Dat een panel tijdens studiedagen of debatten uit enkel mannen bestaat is iets wat niet enkel meer de meest doorgewinterde feministe opvalt, maar wat vandaag ook op een opmerking kan rekenen van anderen.

Die verbreding is ook te merken in de Vlaamse mainstreammedia. Zo verscheen in mei 2018 in *De Standaard* (De Backer 2018) een in het oog springend stuk naar aanleiding van de nominatie van alleen mannen voor de Sabam Jazz Award 2018. Tegen de zomer bracht *De Morgen* een twee pagina's grote eigen analyse van de (onder)vertegenwoordiging van vrouwen in de line-ups van de zomerfestivals (Ceulemans en Van Muylem 2018). Ook op het vlak van het cultuurbeleid zien we een verschuiving naar een vanzelfsprekendheid van de nood aan het doorvoeren van correcties. Zo kondigde minister Gatz in februari 2019 aan dat 23 nieuwe werken van zestien beeldende kunstenaars aangekocht waren voor de Collectie van de Vlaamse Gemeenschap en dat tweederde van de werken van de hand van vrouwelijke kunstenaars waren — om een historische lacune recht te zetten en hun plaats in de canon te versterken (Vanhengel 2019).

Wat opvalt is dat genderongelijkheid steeds vaker aangekaart wordt samen met en in relatie tot andere ongelijkheden. Daarmee wordt duidelijk gemaakt dat het gaat om gelijkaardige processen van stereotypering en discriminatie (en aan de andere kant: privilege) en dat het belangrijk is te begrijpen hoe verschillende discriminatie-gronden op elkaar ingrijpen. Wat het betekent om een witte vrouw te zijn in de kunsten vandaag is niet hetzelfde als wat het betekent een zwarte vrouw te zijn. Dat bewustzijn wordt wel vaker aangeduid met de term 'intersectionaliteit'. Bij de aankoop van de nieuwe kunstwerken werd niet alleen een correctie doorgevoerd op de ondervertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars, maar ook van kunstenaars van niet-Belgische origine. Toen in mei 2018 een door ongeveer

duizend mensen ondertekende petitie gepubliceerd werd om de 'uniformiteit' van de vier genomineerde beeldend kunstenaars voor de BelgianArtPrize aan te klagen, werd door de initiatiefnemers gesteld dat het niet alleen problematisch was dat de genomineerden vier mannen waren, maar ook dat ze alle vier 'wit' zijn en tot een gelijkaardige generatie behoren (Belgian Art Community 2018).

Een discussie die afgelopen jaren aangeraakt is, maar tegelijk (nog) niet ten volle gevoerd werd, gaat over stereotypen in de representatie van vrouwen (en mannen) in het artistieke werk zelf. In februari 2017 schreef Ciska Hoet een recensie over een opvoering van *Risjaar Drei* van Olympique Dramatique bij Toneelhuis, waarin ze haar lezing van het werk deels ophing aan wat voor haar een problematische, niet-kritische reproductie was van het seksisme van de originele *Richard III* van Shakespeare, zowel in termen van onderrepresentatie van vrouwen in de cast, als van de invulling van hun rol (Hoet 2017). De recensie deed stof opwaaien. In 2018 vroeg tijdschrift voor de podiumkunsten *Etcetera* aan enkele gastschrijvers om een scène te beschrijven die volgens hen een stereotiepe visie op seksualiteit verraadde: een voorbeeld van 'esthetisch seksisme' (van Baarle e.a. 2018). Los van de vraag of de aanpak van beide geslaagd was, valt het op dat het 'esthetisch seksisme' een behoorlijk gevoelige kwestie is die raakt aan een kernwaarde in de kunsten, namelijk de artistieke vrijheid.

FEITEN EN CIJFERS OVER GENDERONGELIJKHEID

De studie *Loont Passie?* naar de sociaal-economische situatie van kunstenaars in Vlaanderen (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016) bevraagde 2.706 kunstenaars uit de podiumkunsten, beeldende kunsten, muziek, literatuur (illustratoren en auteurs) en audiovisuele sector (regisseurs en scenaristen). De vervolgstudie *Wie heeft het gemaakt?* (Siongers, Willekens, e.a. 2018) bevraagde nog eens 1.843 architecten en 579 designers. Een eerste vaststelling met betrekking tot de genderrepresentatie in de verschillende disciplines was dat muziek en film maken en architectuur erg mannelijke beroepen bleken. In architectuur was meer dan 60% van de respondenten een man en in muziek en film meer dan 70%. In muziek gaat het zelfs om meer dan driekwart van de bevraagde muzikanten en componisten. Bij de andere disciplines benadert de genderverhouding de 50-50-verdeling.

Bekijken we de genderverhoudingen naar leeftijd, dan krijgen we evenwel een ander beeld. Behalve bij design, vinden we in elk van de disciplines een groter aandeel vrouwen bij de jongste leeftijdsgroepen en een oververtegenwoordiging van mannen bij de oudere leeftijdsgroepen. Dat ligt in het verlengde van vaststellingen die eerder gemaakt zijn over de vertegenwoordiging van jongens en meisjes in het hoger kunstonderwijs. Van Langendonck e.a. (2014) becijferden dat voor de periode 1993-2013 op de dans- en theaterscholen vrouwelijke studenten oververtegenwoordigd waren met 67%. Hillaert en Hesters (2016) vroegen de cijfers op bij kunstenscholen van diverse disciplines voor de periode 2005-2015 en kwamen evenzeer tot de vaststelling dat bij de meeste disciplines sprake is van een overwicht aan vrouwen. Enkel film toonde het omgekeerde plaatje: daar was gemiddeld slechts 30% van de gediplomeerde filmmakers een vrouw.

De daling van het aandeel vrouwen doorheen de opeenvolgende leeftijdscategorieën 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. In de muziek verdwijnen oudere vrouwen uit het beeld en is bij de 55-plussers meer dan 90% man (terwijl ze op de globale Vlaamse arbeidsmarkt in die leeftijdsgroep 53% uitmaken). Onder architecten tekent zich ook een sterk mannelijk overwicht af bij de groep ouder dan 55 jaar: minder dan 16% is daar een vrouw. Binnen de beeldende kunsten, podiumkunsten en literatuur geldt grosso modo dat bij de 35-minners 40% man en 60% vrouw is — vergeleken met 49%-51% op de globale Vlaamse arbeidsmarkt voor deze leeftijdsgroep — terwijl dat bij de leeftijdsgroep van 65+ net omgekeerd is (47%-53% op de globale Vlaamse arbeidsmarkt voor deze leeftijdsgroep). De uitval van vrouwelijke kunstenaars doorheen de jaren is met andere woorden opmerkelijk groter dan de uitval van vrouwen op de Vlaamse arbeidsmarkt. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat we kunnen vermoeden dat het lagere aandeel vrouwen in de oudere leeftijdsgroepen slechts gedeeltelijk het gevolg is van uitval doorheen de carrière en deels van een beperktere instroom op de arbeidsmarkt decennia geleden.

Genderonderzoek in de Franse filmindustrie stelde vast dat vrouwen die de kans krijgen om te debuteren inderdaad langdurig actief blijven. Na het implementeren van een specifiek programma voor debuutfilms, waarbij ongeveer de helft van de middelen gaat naar projecten met een vrouwelijke regisseur, werd een langetermijneffect vastgesteld. Binnen de ervaren regisseurs (dat is: met minstens drie films) is het aandeel vrouwen sindsdien gestegen van 28% in 2008 tot 39% in 2017 (Danard 2018).

Daarnaast stelt het onderzoek *Zo man, zo vrouw* (Siongers, Pissens, e.a. 2018) effectieve loonverschillen vast die lijken te wijzen op een proces van cumulatieve achterstelling. De loonverschillen tekenen zich minder sterk af op jongere leeftijd en worden groter voor de middelste en oudere leeftijdsgroepen. Deze tendens tekent zich vooral af bij de podiumkunsten en in de audiovisuele sector, gevolgd door architecten, designers, auteurs, illustratoren en beel-

dend kunstenaars. De grootste verschillen vinden we bij auteurs en illustratoren. Daar verdienen vrouwen van 35-45 jaar en 55-64 jaar bijna de helft minder dan de mannen van hun leeftijd. Ook een vrouwelijke beeldend kunstenaar tussen 45 en 54 jaar ziet per jaar gemiddeld 10.000 euro minder binnenkomen dan haar mannelijke collega. Alleen de muzikanten vormen hier een uitzondering. Een mogelijke verklaring is dat vrouwelijke muzikanten vaker werken binnen de klassieke sector (waar vaker dan in de andere genres een degelijkere tewerkstelling mogelijk is), waardoor zij een even hoog loon als mannelijke muzikanten kunnen opbouwen (die vaker in de pop- en rocksector werken, waar de verloningen lager zijn).

Ook in de multivariabele analyses in *Zo man, zo vrouw* zien we nog steeds een genderkloof in de verloning, na controle voor sociaal-demografische variabelen, type werk en statuut. Dit geeft aan dat de genderongelijkheid in verloning niet volledig toe te schrijven is aan verschillen in de feitelijke werksituatie. De verschillen die zich in de feitelijke werksituatie en de verloning aftekenen, zien we terugkomen in de meer subjectieve beleving van het werk. Hoewel er geen verschillen zijn in intrinsieke jobtevredenheid (tevredenheid met de inhoud van de job: deze is zeer hoog voor zowel mannen als vrouwen) geven vrouwen wel een lagere tevredenheid met de extrinsieke kwaliteiten van het werk aan (i.e. de mate waarin de job iemand in staat stelt om ervan te leven). Hier wijken de vrouwen in de creatieve sector af van vrouwen die tewerkgesteld zijn in andere sectoren. In andere sectoren zien we vaak dat vrouwen toch een hogere tevredenheid hebben ondanks een relatief slechtere feitelijke situatie op de arbeidsmarkt (de gender-jobtevredenheidparadox).

De onderzoekers achter *Zo man, zo vrouw?* hadden extra gegevens ter beschikking voor architecten en designers, waarmee ze analyses konden uitvoeren met betrekking tot seksistisch gedrag in de professionele omgeving. Ongeveer de helft van de vrouwelijke respondenten werd in het jaar voorafgaand aan de bevraging geconfronteerd met beledigende opmerkingen of grappen over vrouwen in het algemeen. 40% van de vrouwelijke designers en circa 30% van de vrouwelijke architecten werd in die periode denigrerend aangesproken 'als een klein kind'. Een derde van de vrouwelijke architecten en designers hoorde in de professionele omgeving de suggestie dat moeders minder productief zijn op het werk. 10 tot 15% van de architecten en designers kreeg in het voorbije jaar te maken met fysiek grensoverschrijdend gedrag. Deze vormen van seksisme komen het vaakst voor in de jongere leeftijdsgroepen. Seksisme tegenover mannelijke architecten en designers blijkt veel minder voor te komen.

Een relevante vraag in het licht van het kunstenbeleid is of de kunstsubsidies van de Vlaamse Gemeenschap voor kunstenaars een genderbias vertonen. Of de subsidies verstrekt via het Kunstendecreet (on)gelijk worden verdeeld naar gender is nog niet erg systematisch onderzocht. Wel bevatte *rekta:versa* een kleine steekproef (Hillaert en Hesters 2016). Een snelle becijfering voor kunstenaarsbeurzen en -projecten onder het Kunstendecreet (voor muziek, podium- en beeldende kunsten) leerde dat hier weinig sprake lijkt van ongelijke kansen. Over drie projectrondes (vanaf medio 2015 tot medio 2016) vroegen 45% vrouwelijke kunstenaars (van 476 aanvragende kunstenaars) in totaal bijna 4 miljoen euro aan, en kregen ze ook 45% van de beschikbare middelen (of 938.000 euro). Uit de studie naar de genderverhouding in de directies van kunstenorganisaties zien we evenwel een overwicht aan mannelijke artistieke leiders en stellen we vast dat hoe meer subsidies organisaties krijgen, hoe mannelijker de directies zijn (Hesters, Leenknegt, en Ruette 2018). Als we in rekening nemen dat heel wat subsidies aan kunstenaars ook via structurele subsidies voor ensembles, collectieven, gezelschappen, orkesten of stadstheaters lopen, kunnen we dus de hypothese formuleren dat het Kunstendecreet in zijn geheel in verhouding meer subsidies aan mannelijke kunstenaars verstrekt dan aan vrouwelijke.

Wat betreft de subsidies die het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) aan de audiovisuele sector uitreikt, werd in het verleden de studie *Dames draaien in cijfers* van Linda Van Tulden (2009) gepubliceerd. Daarin wordt aangetoond dat in die subsidiëring een genderbias lijkt te spelen. Van 2005 tot 2009 bedroeg het gemiddelde aantal aanvragen van vrouwelijke regisseurs voor film, documentaire en animatie slechts 17%, en kregen zij samen uiteindelijk maar 13% van de beschikbare middelen. Recentere cijfers van het VAF geven aan dat het aandeel van aanvragen met een vrouwelijke regisseur is gestegen. In de periode 2015-2019 bedraagt dat aandeel 28%. Circa 60% van die dossiers werd goedgekeurd. Over de verdeling van beurzen door het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) is er in 2018 onderzoek verricht (Geens 2018). Dit leverde volgende resultaten op: vrouwen dienen 30% minder beursaanvragen in dan mannen, deze worden beduidend minder vaak gehonoreerd en zelfs bij toekenning krijgen ze systematisch lagere bedragen dan hun mannelijke collega's.

Terwijl we anno 2019 stilaan meer zicht krijgen op de genderongelijkheden onder kunstenaars in diverse disciplines, hebben we nog relatief weinig kennis van de situatie van de andere kunstwerkers in de kunstorganisaties. De eventuele ongelijke verloning van mannelijke en vrouwelijke (niet-kunstenaars) medewerkers van de kunstenorganisaties is (nog) niet in kaart gebracht of systematisch geanalyseerd. Een studie die wel een blik geeft op dynamieken van ongelijkheid, is de analyse van de directies van de 214 structureel gesubsidieerde kunstenorganisaties in Vlaanderen (werkingssubsidies en Kunstinstellingen) van Kunstenpunt, gepubliceerd in het Cijferboek Kunsten (Hesters, Leenknegt, en Ruette 2018). De studie gaf een stand van zaken in 2017. De 214

organisaties hadden samen 274 mannen en 149 vrouwen in hun directies, grosso modo twee derde mannen en een derde vrouwen. Getypeerd naar functie blijkt zowel het algemeen als het artistiek leiderschap voornamelijk een mannenzaak. 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 en heeft een klein overwicht aan vrouwen (55%).

Op het totaal van 214 organisaties had 18% één of meerdere vrouwen aan het hoofd, 29% had een gemengde directie en 53% had alleen mannen aan het hoofd (één of meer). Met andere woorden: meer dan de helft van de kunstenorganisaties in Vlaanderen heeft een mannelijke directie en minder dan een op de vijf van de organisaties heeft een vrouwelijke top. Wanneer deze gegevens gekoppeld worden aan de hoogte van de subsidies, valt een duidelijk patroon op: hoe hoger de subsidies zijn, hoe minder vrouwelijk de top is. Onder de organisaties met een subsidiebedrag onder 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 Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap behoren tot de sterkst gesubsidieerde instellingen in het veld en hen wordt een voorbeeldrol toebedeeld. Zes van de zeven hadden anno 2017 een mannelijke directie.

In kunstenland zijn raden van bestuur hoofdzakelijk mannelijk. In 2019 publiceerde Engagement een analyse van de genderverdeling binnen raden van bestuur van (gesubsidieerde) kunstenorganisaties. 71% van de (203) onderzochte organisaties had een raad van bestuur met een meerderheid van mannelijke leden. 18% had een meerderheid van vrouwelijke leden en bij 11% bestond de raad van bestuur voor de helft uit mannen en voor de helft uit vrouwen (Engagement Arts 2019).

De studie *Waar ligt de grens?* (Willekens, Siongers, en Lievens 2018), over grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en mediasectoren, leidde tot volgende vaststellingen. Twee op de drie vrouwelijke respondenten van het onderzoek gaf aan ooit grensoverschrijdend gedrag gepercipieerd te hebben binnen de sector waar ze werken. De meeste vrouwen (71%) hebben ook zelf ooit iets meegemaakt dat ze grensoverschrijdend vonden en voor 50% van de vrouwen is dit ook voorgevallen in het jaar voorafgaand aan de bevraging. Een tweede vaststelling was dat er toch ook een relatief groot aandeel mannen geconfronteerd wordt met grensoverschrijdend gedrag: iets meer dan de helft van de mannelijke respondenten heeft ooit gedrag in de werkomgeving waargenomen dat ze als grensoverschrijdend zouden omschrijven, een op de drie mannen heeft ooit zelf iets meegemaakt dat ze als grensoverschrijdend hebben ervaren en een op de vijf mannelijke respondenten uit de cultuursector heeft dit ook in het voorbije jaar meegemaakt. Grensoverschrijdend gedrag lijkt het meest voor te komen bij jonge mensen, aan het begin van hun carrière in de media- en of cultuursector. Ook vrouwen die al langer in de sector zitten, geven retrospectief aan dat grensoverschrijdend gedrag iets meer voorkomt in de eerste vijf à tien jaar van de carrière (wat niet wil zeggen dat dit gedrag niet meer voorkomt na deze periode).

Volgens *Waar ligt de grens?* komt grensoverschrijdend gedrag het vaakst voor tijdens interacties op het werk die gekenmerkt worden door duidelijke statusverschillen. Dit blijkt vooral het geval te zijn voor vrouwelijke slachtoffers: 79% van de vrouwelijke slachtoffers geeft aan dat zij in het verleden werden lastig gevallen door iemand uit de werkomgeving met een hogere sociale status. Bij mannen is dat 64%. Personen met een eerder artistieke of een artistiek-technische functie geven vaker aan dat zij bepaalde vormen van grensoverschrijdend gedrag hebben meegemaakt. Bij personen met een administratieve of meer ondersteunende functie is dit minder het geval. Een andere kwetsbare groep vormen de zelfstandigen in een freelance positie of werknemers met een tijdelijk contract. Een vergelijking van deze cijfers over grensoverschrijdend gedrag met andere sectoren dan cultuur en media werd nog niet gemaakt.

Een veilig werkklimaat waarin men problemen kan bespreken, blijkt vaak nog niet gerealiseerd. 30% van de ondervraagden in *Waar ligt de grens?* geeft aan dat problemen rond grensoverschrijdend gedrag moeilijk tot zeer moeilijk bespreekbaar zijn binnen de organisatie(s) waarmee ze werken. Dit kan het gevolg zijn van de onbekendheid van procedures die bestaan om seksueel grensoverschrijdend gedrag te melden. Mogelijk speelt ook de vrees voor nadelige gevolgen (bijvoorbeeld voor de verdere carrière binnen de sector). Dit laatste is de meest vermelde reden waarom personen die ooit overwogen hebben om grensoverschrijdend gedrag te melden of aan te klagen dit uiteindelijk niet gedaan hebben.

EIGENHEDEN VAN DE KUNSTENSECTOR

Een belangrijke reden die in diverse studies aangehaald wordt om te verklaren waarom vrouwen moeilijker doorstromen naar een succesvolle artistieke carrière of een topjob in een kunstinstelling, ligt bij de combinatie van het moederschap met een familieleven (Vanhaverbeke 2014; Hillaert en Hesters 2016; Siongers, Pissens, e.a. 2018; Sussman 2019). Niet het ouderschap an sich is daarbij het euvel — want anders zouden mannen met kinderen ook de negatieve consequenties ervaren — maar de nog steeds asymmetrische verdeling van de lasten of verantwoordelijkheden ervan, remt de kansen van vrouwen. In de kunsten ligt dat niet anders dan in de rest van de samenleving.

Wat werken in de kunsten in combinatie met een gezinsleven extra moeilijk maakt, is dat veel artistieke activiteiten (denk aan podiumvoorstellingen, muziek-

Cijfers over gender(on)gelijkheid en seksisme

Afgelopen jaren verschenen enkele overzichtsartikelen en studies die genderongelijkheid en seksisme in de Vlaamse kunsten kwantitatief in kaart hebben gebracht. Hier staan ze op een rij:

- *Vrouw/man-verhoudingen in het Vlaams podiumkunsten-landschap. Een genderstudie van 1993 tot 2012* (naar aanleiding van het *Wowmen*-festival in Kaaitheater): over genderrepresentatie in opleidingen, het professionele podiumkunstenveld, directies, besturen, State of the Unions en Vlaamse Cultuurprijzen in de podiumkunsten (Van Langendonck e.a. 2014).
- *No (wo)man's land?*: een overzicht in het themanummer *rekta:versa* van bestaande studies rond gendergelijkheid in de kunsten, met onder meer aandacht voor de kunstopleidingen (Hillaert en Hesters 2016).
- *Loont Passie? onderzoek naar de sociaal-economische positie van de kunstenaars in Vlaanderen*: met gegevens van kunstenaars van alle disciplines, onder andere over genderrepresentatie naar leeftijd en de genderloonkloof (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016). Dit kwam ook aan bod in de vervolgstudie over de positie van architecten en designers (Siongers, Willekens, e.a. 2018).
- *Zo man, zo vrouw? Gender en de creatieve sector in Vlaanderen*: diepgaandere genderanalyses op de data van het onderzoek *Loont passie?*, aangevuld met de gegevens over architecten en designers (Siongers, Pissens, e.a. 2018).
- *Waar ligt de grens? Grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en mediasector*: een bevraging bij (voor de cultuursector) kunstenaars en kunstwerkers, over de frequentie van grensoverschrijdend gedrag en risicofactoren (Willekens, Siongers, en Lievens 2018).
- *Cherchez les femmes. Genderverhoudingen in directies van structureel gesubsidieerde kunstenorganisaties* (Hesters, Leenknegt, en Ruette 2018).
- *Seksisme in de Vlaamse letteren? Een onderzoek naar het effect van gender in de auteurssubsidies van het Vlaams Fonds voor de Letteren (2007-2017)* (Geens 2018).
- *De scheve genderbalans in de besturen van kunstorganisaties*: een artikel door Engagement in *rekto:verso* (Engagement Arts 2019).

optredens, openingen en vernissages van tentoonstellingen) 's avonds of in het weekend plaatsvinden. En dat belangrijke contacten gelegd worden en banden worden gesmeed (lees: 'netwerken') rondom deze activiteiten. 'Een job in de kunsten vraagt flexibiliteit, onmogelijke uren en avond- en weekendwerk, en dat is quasi onmogelijk voor (alleenstaande of jonge) moeders', zo getuigde een vrouw op het online forum dat *rekto:verso* installeerde in de aanloop naar het themanummer *rekta:versa* over genderongelijkheid in de kunsten. *Loont Passie?* bevestigde dat vrouwelijke kunstenaars het moeilijker vinden dan mannen om werk en familie te combineren (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 83–84). Voor zij die tewerkgesteld zijn als zelfstandige geldt ook dat moederschapsrust een financieel risico inhoudt. Uit *Zo man, zo vrouw* bleek dat architecten een uitzondering zijn wat betreft genderongelijkheid in het smeden van een netwerk. Het verschil tussen mannen en vrouwen op dit vlak is bij hen minder groot, hoewel ook hier mannen doorgaans meer belangrijke en nuttige contacten vergaren (Siongers, Pissens, e.a. 2018, 32–41).

Ook eigen aan het functioneren van de kunstensector is de grote informaliteit in de selecties en verdeling van jobs. Kunstenaars en kunstwerken worden niet 'geworven' via vacatures met strakke procedures. Zelfs audities (voor bijvoorbeeld dansers, acteurs of muzikanten) zijn niet erg courant in het Vlaamse veld. Dat maakt dat persoonlijke netwerken en affiniteiten een belangrijke rol spelen in de vraag wie doorgroeikansen krijgt. Wetende dat mensen 'homofiel' zijn, in die zin dat ze de neiging hebben om te kiezen voor mensen die beantwoorden aan hun eigen profiel en dat het vaak mannen zijn die de posities van gatekeeper bekleden, zorgt die informaliteit voor het bevoorrechten van mannen en de benadeling van vrouwen. Het informele karakter van de werkprocessen en de rekrutering in de sector vormen ook een van de gekende risicofactoren voor het voorkomen van seksueel grensoverschrijdend gedrag. Daarnaast kunnen ook de relatief grote statusverschillen en de competitieve sfeer, eigen aan de sector, een voedingsbodem vormen voor grensoverschrijdend gedrag (Willekens, Siongers, en Lievens 2018; Kleppe en Royseng 2016).

Een onterechte ongelijke behandeling of discriminatie op basis van gender is gebaseerd op stereotypen over mannen en vrouwen. Enerzijds zijn er de algemeen geldende stereotypen over vrouwen als meer zorgend en minder ambitieus of mannen als geboren leiders. Anderzijds zijn er specifieke genderstereotypen die spelen met betrekking tot het kunstenaarschap en die vrouwen parten spelen. De belangrijkste is die van de mythe van het mannelijk genie en courante beelden over vrouwen die vooral als muze of *groupie* dienst doen. Van een mannelijk kunstenaar zal sneller dan van vrouwen verwacht worden dat hij briljant of vernieuwend is, en los van aardse besognes tot creëren kan komen. Recent onderzoek van Corina Koolen (2018) toont bijvoorbeeld op overtuigende wijze aan hoe lezers het literaire werk van vrouwen nog steeds lager inschatten, dat ze vrouwelijke auteurs op andere, inhoudelijke gronden beoordelen dan mannen en al te vaak afrekenen op stereotypen. Het invoeren van de praktijk van 'blinde audities' bij orkesten hebben ook al uitgewezen dat vrouwelijke muzikanten meer kans hebben om aangenomen te worden als ze zich kunnen bewijzen op basis van muzikale capaciteiten alleen, en ze dus kunnen spelen achter een wand, zonder dat zichtbaar is of een vrouw dan wel een man achter het instrument plaats neemt. Zeker in een context waarin het inschatten van 'kwaliteit' niet gebaseerd kan zijn op harde metingen op basis van geijkte of duidelijk gedeelde kaders of meetinstrumenten, zoals dat het geval is bij de inschatting van 'artistieke kwaliteit', kunnen stereotypen een markante rol hebben in het bepalen van wie 'goed' is en wie niet, en wie kansen krijgt om zich te ontwikkelen.

Ook op andere vlakken spelen stereotypen die richting geven aan de carrières van vrouwelijke en mannelijke kunstenaars. Zo hangt de hogere vertegenwoordiging van vrouwen in de klassieke muziek, in vergelijking met jazz of pop en rock, samen met de gendergerelateerde associaties die muziekinstrumenten krijgen (zie bijvoorbeeld Conway 2000). Viool, dwarsfluit of piano zijn zogenaamd meer 'voor meisjes' en koperblazers, bas of elektrische gitaar 'typisch voor jongens'. Al van kindsbeen af worden jongens en meisjes op die manier een bepaalde richting op gestuurd. Onderzoek binnen de filmsector wijst dan weer uit dat mannelijke regisseurs sneller als succesvol worden aangezien en eenvoudiger toegang hebben tot commerciële financiering, terwijl vrouwelijke regisseurs vaker worden geassocieerd met commercieel minder interessante projecten en werken met kleinere budgetten (Jedeskog 2018).

Kunstenaars zijn vandaag in de regel individueel opererende professionals (zie ook het volgende hoofdstuk). Om een carrière te kunnen uitbouwen, moeten ze daarom beschikken over heel wat niet-artistieke competenties die we samennemen onder de noemer 'ondernemerschap'. Rond succesfactoren in ondernemerschap leven in onze samenleving evenzeer stereotypen die mannen en vrouwen doorheen hun opvoeding en levensloop geïnterioriseerd hebben: je moet voor jezelf kunnen opkomen, jezelf promoten, risico's durven te nemen enzovoort: kwaliteiten waarin jongens en mannen meer gestimuleerd worden. In die zin hebben ook mannelijke kunstenaars, over het algemeen, een zeker voordeel. Dit blijkt ook uit onderzoek: waar vrouwelijke kunstenaars meer blijken te twijfelen aan zichzelf, hebben hun mannelijke collega's een grotere *sense of entitlement* en ambitie. Bovenstaande ingesleten stereotypen, gecombineerd met de vaak informeel geregelde opdrachten en samenwerkingen, en extra moeilijkheden om werk en familie te combineren maken dat vrouwen systematisch in de buitenbaan van de kunsten terecht komen (Willekens, Siongers, en Lievens 2018; Sussman 2019).

Etnisch-culturele diversiteit

'INTERCULTURALISEREN' OF 'DEKOLONISEREN'?

Hoe gaat een (grotendeels witte) kunstensector om met de toenemende diversiteit in de samenleving? Ook het debat over diversiteit en dekolonisering werd de voorbije jaren intensief gevoerd. In de brainstorms en focusgroepen die Kunstenpunt organiseerde naar aanleiding van de Landschapstekening, en in de media en in de vaktijdschriften, leidde deze kwestie de voorbije jaren geregeld tot reflectie, debat en soms polemiek. In het interactieve voortraject kwamen verschillende perspectieven die in de sector leven aan bod. Velen legden nadrukkelijk de urgentie van deze thematiek op tafel. Dat het kunstenlandschap diverser moet en dat er meer waardering moet komen voor diversiteit, daarover was iedereen het wel eens. Maar over hoe je dat benoemt, en wie vervolgens wat moet doen om die doelstelling te bereiken, daarover liepen de meningen sterk uiteen.

Terwijl sommigen spraken over de nood van organisaties om te 'interculturaliseren' of meer in te spelen op '(super)diversiteit', wezen anderen het gebruik van dit soort termen nadrukkelijk van de hand. 'Een focus op "diversiteit" maakt iemand tot de ander, en zo gaat het universele verloren', luidde een reactie uit een focusgroep. Ook in het bredere publieke debat is die definitiekwestie sterk aan de orde: in artikels, essays en andere reflecties worden termen als 'diversiteit', 'dekolonisering' of 'urban' fel bediscussieerd en vaak ook gecontesteerd. 'We zijn op een punt gekomen dat zelfs witte instituties zoals KVS, *rekto:verso*, Demos of Beursschouwburg zich engageren in het debat over "dekolonisering" maar niet altijd met een goed zicht op hun eigen positie of impact. Hier is er een reëel risico van toe-eigening en instrumentalisering.' Dat schreef Joachim Ben Yakoub (2019) in de *Fair Arts Almanac 2019* van State of the Arts. De definitiekwestie blijkt ingewikkeld: het gaat er niet alleen over welke woorden we gebruiken, maar ook *wie* die gebruikt, in welke context en vanuit welke positie. Het gaat dus niet alleen over het woordgebruik, maar ook over hoe ons vocabulaire verbonden is met strategieën en machtsstructuren.

De discussie over de 'verkleuring' van een te witte sector is niet nieuw. De vaststelling dat er een decalage is tussen demografische ontwikkelingen en de 'kleur' in het kunstenveld wordt al decennialang gemaakt. Al even lang zijn er concrete experimenten en initiatieven om daaraan iets te doen. Al even lang is er debat en reflectie over te volgen strategieën en het lijkt alsof dit debat vandaag scherper dan ooit wordt gevoerd.

Hoe komt dat dan? Zijn de resultaten te beperkt of te weinig zichtbaar? Is 'interculturaliseren' niet gewoon een langzaam proces? Of is de aanpak contraproductief? Tijdens een focusgroep die Kunstenpunt organiseerde met kunstenaars en kunstwerkers met een migratie-achtergrond, kwam op tafel dat pogingen om te interculturaliseren ook ongewenste neveneffecten hebben. 'Er is in de sector sprake van structureel racisme.' 'We worden vaak gevraagd om mee na te denken, maar kansen krijgen we niet.' 'We spreken al lang over machtsverhoudingen, maar er verandert niets.' 'We blijven tweederangsburgers.' 'We moeten werk maken over onze achtergrond, niet vanuit ons kunstenaarschap.' 'We krijgen vaak te horen dat er geen publiek is voor "divers" werk.' 'We krijgen pas antwoord als we mails sturen vanop een mailadres met een Vlaamse achternaam.' Kunstenaars en kunstwerkers zonder migratieachtergrond worden niet met dit soort van verwachtingen en drempels geconfronteerd. Meer dan ooit wordt 'wit privilege' dan ook als een onderdeel van het probleem aangestipt. Goedbedoelde pogingen om te interculturaliseren gaan gepaard met valkuilen. Respondenten wijzen erop dat 'diversiteit' binnen instellingen soms wordt ingekapseld. Iemand sprak over *window dressing*, wanneer er wel gediscussieerd wordt over diversiteit, maar weinig oprechte initiatieven worden genomen om de eigen positie en blinde vlekken fundamenteel ter discussie te stellen. Want wat is het waard om witte perspectieven en posities te deconstrueren, als dat niet gepaard gaat met het anders verdelen van macht?

In deze sectie brengen we in kaart welke kennis er bestaat over etnisch-culturele diversiteit in het kunstenlandschap. Het zal blijken dat er over deze kwestie weinig *facts* of *figures* voorhanden zijn. Het bestaande onderzoek en debat richten zich eerder op kennisdeling en reflectie over mogelijke strategieën om te interculturaliseren.

CIJFERS OVER DIVERSITEIT?

In Vlaanderen heeft een op de vijf inwoners tussen 18 en 25 jaar een migratieachtergrond, in Brussel bijna drie op de vier. Sinds februari 2019 telt de stad Antwerpen voor het eerst meer inwoners met een migratieachtergrond dan zonder. De cijfers en analyses van de recentste *Migratie- en integratiemonitor* (Noppe e.a. 2018) bevestigen wat we in het straatbeeld zien. Er is niet alleen een toename van de etnisch-culturele diversiteit, de migratiestromen komen ook van over de hele wereld. In Vlaanderen en Brussel evolueren we naar een meerderheid van minderheden. In Vlaamse centrumsteden of regio's met een specifieke migratiegeschiedenis verloopt deze demografische evolutie sneller dan in andere meer landelijke regio's, maar etnisch-culturele diversiteit is in Vlaanderen vandaag al de realiteit en zal dit in de toekomst alleen maar meer worden. De samenstelling van het kunstenveld en van het publiek van de kunsten zijn niet los te zien van deze evoluties.

Terwijl de richting van de demografische ontwikkelingen in de samenleving glashelder is, zijn er nauwelijks cijfers voorhanden over diversiteit in de kunsten in Vlaanderen en Brussel. Daar zijn verschillende redenen

voor. Om methodologische en inhoudelijke redenen stuit het in kaart brengen van diversiteit in de kunstensector, maar ook daarbuiten, vaak op terughoudendheid. 'In de statistiek moet men met grote omzichtigheid omspringen met identiteitsmarkers om een essentialisering van de trajecten en de gedragingen van individuen te vermijden', lezen we in een onderzoeksrapport over intersectionaliteit in opdracht van Actiris (Benthouami en Khadhraoui 2018, 4). Tegelijkertijd erkent het rapport het belang van het meetbaar maken van wat we in de praktijk weten. Een intersectionele benadering kan helpen om de diversiteit aan uiteenlopende identiteiten (gender, huidskleur, leeftijd, sociale klasse en andere) en de uitsluitingsmechanismen die ermee gepaard gaan in kaart te brengen. De identificatie van onzichtbaar geworden groepen en het benoemen ervan is daarbij een noodzakelijk stap.

Daarnaast zijn geschikte datasets schaars. Wat etnisch-culturele diversiteit en cultuurparticipatie betreft, bevat bijvoorbeeld de eerder geciteerde Participatiesurvey geen analyses of indicatoren over etnisch-culturele diversiteit, precies wegens de te beperkte dataset: de groep van respondenten met een migratieachtergrond bleek te klein om hierover betekenisvolle uitspraken te doen. Momenteel onderzoeken de auteurs van de Participatiesurvey de mogelijkheden van een kwalitatieve studie omtrent dit thema (Siongers 2019). Anders is dit bij het eerder aangehaalde scholenonderzoek *Cultuur Leren Smaken*. Daarin wordt onderzoek samengevat waarin naar cultuurparticipatie bij Vlaamse jongeren met een niet-Belgische achtergrond wordt gepeild (zie ook Beunen, Siongers, en Lievens 2015):

> We analyseren actieve (bv. zingen en toneel spelen) en receptieve (bv. een museum bezoeken) highbrow cultuurparticipatie. Resultaten tonen een lagere participatie in beide vormen van cultuurparticipatie vooral voor jongeren van Turkse en Marokkaanse origine. Bovendien blijken ook jongeren van Oost-Europese en andere niet-Westerse origine minder deel te nemen aan receptieve activiteiten. (Beunen, Siongers, en Lievens 2016, 92)

Vooral het opleidingsniveau verklaart waarom jongeren met een Oost-Europese achtergrond minder participeren. Jongeren met Turkse en Marokkaanse roots participeren minder door de lagere participatie van de ouders en het lagere ouderlijke opleidingsniveau.[9]

Over etnisch-culturele diversiteit op de Vlaamse arbeidsmarkt binnen de kunsten zijn er evenmin veel bruikbare gegevens. De arbeidsmarktmonitor van het paritair comité 304 bevat wel cijfers over nationaliteit van kunstenaars en andere werknemers in de podiumkunsten en muziek (Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten 2018). Bij de artiesten zien we een duidelijke groei in het aantal niet-Belgische medewerkers: van de kunstenaarspopulatie in de podiumkunsten en muziek in 2011 had circa 76% de Belgische nationaliteit, en in 2016 nog maar 68%. Bij de niet-artistieke medewerkers is er echter weinig evolutie merkbaar. Om diverse redenen voeden deze cijfers het debat over diversiteit slechts in beperkte mate, want eigenlijk wil je gegevens over herkomst. De cijfers die we nu hebben, voeden de hypothese dat de toename van het aantal niet-Belgische kunstenaars eerder te maken heeft met internationale mobiliteit dan met ontwikkelingen naar een meer diverse arbeidsmarkt.

Over de bredere arbeidsmarkt zijn er meer gegevens voorhanden. De *Herkomstmonitor 2015* (Djait 2015) van het Departement Werk en Sociale Economie is een studie die de arbeidsmarktpositie van personen met een buitenlandse herkomst éénmalig in kaart bracht (met name in 2013). Het aandeel van de werknemers van niet-Belgische origine ligt voor de 'social profit' lager dan het Vlaamse gemiddelde (42). We leren uit de *Herkomstmonitor* bovendien dat mensen van een niet-Belgische positie over het algemeen een hogere werkloosheidsgraad hebben dan Belgen. Wat dat betreft kunnen we ook nog verwijzen naar het rapport *Etnische discriminatie op de arbeidsmarkt in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*, dat Actiris in 2005 publiceerde. Het rapport geeft voor de bredere arbeidsmarkt scherp aan dat er sprake is van ongelijke behandeling en discriminatie (Martens e.a. 2005).

Hoe dit alles precies doorwerkt in de kunstensector, werd nog niet in kaart gebracht.[10] In afwachting thematiseren publicaties zoals *Zwijg, allochtoon!* van Rachida Lamrabet (2017) en *Niemand zal hier slapen vannacht* van Rachida Aziz (2017) — naast persoonlijke getuigenissen van kunstenaars met een etnisch-cultureel diverse achtergrond — dat ook de kunsten niet vrij zijn van uitsluitingsmechanismen en sluipende vormen van discriminatie.

EEN KWARTEEUW PRAKTIJKERVARING MET 'INTERCULTURALISEREN'

Aandacht voor etnisch-culturele diversiteit is in de Vlaamse kunstensector niet nieuw. Al sinds de jaren 1950 zijn er voorlopers, zoals Tone Brulin (eerst bij KVS, later met TIE 3), die vanuit hun kunst initiatieven ontwikkelen om om te gaan met de toenemende diversiteit in de samenleving. Zeker sinds de zogenoemde 'Zwarte Zondag' in november 1991, toen het Vlaams Blok bij federale verkiezingen boven de tien procent van de Nederlandstalige stemmen uitkwam, staat diversiteit in de cultuursector op de agenda. De aandacht komt wel in golven. Maatschappelijke gebeurtenissen bepalen mee de urgentie van het debat over diversiteit in kunstenland. Dat was bij Zwarte Zondag zo, en recent ook bij de aanslagen in Brussel, de toegenomen vluchtelingenstroom, de Black Lives Matter-beweging en de verhoogde maatschappelijke aandacht voor het koloniale verleden.

Leren interculturaliseren?

Hapklare recepten om te interculturaliseren zijn er niet. Maar hier vind je negen leestips die kunnen inspireren, op basis van concrete praktijkervaringen van binnen en buiten kunstenland.

- *In nesten* (Simons e.a. 2013) deelt vanuit praktijkervaringen de drempels en kansen voor talentontwikkeling in de brede podiumkunsten, met een focus op interculturaliseren.
- *Tracks. Artistieke praktijken in een diverse samenleving* (Van Dienderen, Janssens, en Smits 2007) deelt twintig praktijkverhalen met tips en tricks in verband met vijf thema's: netwerken, werkgelegenheid, artistieke werking en interacties, aanbod, publiek en repertoire en canon.
- *Broodnodig. Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen* (Bram Bogaerts 2011) is een praktijkgids om organisaties in de culturele sector te inspireren tot interculturaliseren van hun werkingen.
- Sinds 2017 onderzoekt het traject *Nieuwstedelijke Grond* van Kunstenpunt de dynamiek die ontstaat in verschillende grassrootsinitiatieven die opereren op het snijvlak van kunst en stedelijkheid in Brussel, Antwerpen en Gent (zie Keulemans 2018).
- Het *Handboek interculturele competenties* van het Centrum voor Intercultureel Management en Internationale Communicatie (CIMIC 2011) reikt tools en praktijkverhalen aan voor wie wil 'interculturaliseren'.
- */re/framing the international* is een driedelig magazine dat focust op trends, verhalen en reflecties over nieuwe manieren van internationaal werken in de kunsten, met aandacht voor diversiteit en duurzaamheid (Kunstenpunt 2017, 2018c, 2018d).
- *City of Cultures. The intercultural Dimension in Performing Arts* (Opsomer 1995) liet nationale en internationale stemmen aan het woord over de stad, diens culturen en de rol van podiumkunsten. Die bleken lang nadien een gids voor verschillende nieuwstedelijke kunstinitiatieven.
- *Macht herverdelen* (Demos 2018): volgens deze brochure is macht herverdelen de beste manier om diversiteit in de praktijk te brengen. De woordzoeker biedt een rijke bron aan achtergrondliteratuur.
- *Dekoloniseer* (2018) is het themanummer van *rekto:verso* dat focust op het onderwerp van dekolonisering.

De laatste decennia ontwikkelde men in de kunstensector verschillende strategieën om zich te verhouden tot een veranderende en verkleurende samenleving. Na de Zwarte Zondag van 1991 werden in het hele maatschappelijke middenveld initiatieven genomen om 'onverdraagzaamheid' tegen te gaan. In navolging van het *cordon sanitaire* (de afspraak onder politieke partijen om geen bestuursakkoorden te sluiten met extreemrechts) werd ook in de cultuursector onderzocht wat de juridische mogelijkheden waren om extreemrechts uit de raden van bestuur van culturele instellingen te weren.

Al snel groeide het besef dat men zich niet mag blindstaren op partijpolitiek en aandacht moest besteden aan de stilzwijgende uitsluitingsmechanismen in de culturele sector zelf. Verschillende strategieën om diversiteit als topic in te zetten werden ontwikkeld. Daarbinnen ging de aandacht steeds minder uit naar de etniciteit van minderheden. Het ging gaandeweg ook meer over culturele kansarmoede en publieksparticipatie. Sociaal-artistieke praktijken ontwikkelden zich op het snijvlak van kunst en welzijn, eerst via een experimenteel reglement, later ook via het Kunstendecreet. Verschillende kunstenaars met een niet-westerse origine debuteerden sinds de jaren 1990 en zochten met wisselend succes een plek in het Vlaamse en internationale kunstenlandschap, ondersteund door organisaties en geëngageerde kunstwerkers. Sommigen groeiden uit tot structurele spelers in het kunstenlandschap. Ook stadsfestivals zoals *Antwerpen 93* en andere initiatieven waarin werd ingezet op cultuur in relatie tot stadsvernieuwing kan men in verband brengen met de verhoogde aandacht uit die periode voor diversiteit in haar verschillende facetten.

Meer dan 25 jaar zijn kunstenaars en organisaties dus bezig met veranderings- en interculturaliseringsprocessen. Daarbij worden bruggen gelegd met andere sectoren en domeinen, zoals onderwijs, werkgelegenheid of stedenbouw. Nogmaals: er is relatief weinig cijfermateriaal voorhanden waarin etnisch-culturele diversiteit in de kunstensector gemonitord wordt. Steunpunten en expertisecentra hebben er expliciet voor geopteerd om in te zetten op kwalitatief onderzoek naar ervaringen met interculturaliseren, vooral in het kader van ontwikkelingstrajecten die dit soort van processen moet stimuleren (Van Dienderen, Janssens, en Smits 2007, 9). Binnen dit onderzoek kun je verschillende invalshoeken onderscheiden waarbinnen experimenten worden opgezet en lessen getrokken, namelijk talentontwikkeling, organisatieontwikkeling, netwerkontwikkeling en discoursontwikkeling. Die initiatieven en de kennis die ze opleverden, behandelen we in de komende paragrafen.

TALENTONTWIKKELING

Talent met cultureel diverse achtergrond wordt — ondanks de inspanningen — nog onvoldoende bereikt via het actuele scholingsaanbod voor de kunsten. Dat zet een rem op de mogelijkheden voor meer etnisch-culturele diversiteit in het kunstenlandschap. Belangrijke uitsluitingsmechanismen zijn taal, discours, sociaal en symbolisch kapitaal. Jongeren met een diverse achtergrond ervaren het bestaande opleidingsaanbod voor kunsten als te schools en te ver af van hun eigen leefwereld, creatieve affiniteiten en interesses (Simons e.a. 2013, 106). Naast de stereotypen die leven over het kunstenaarschap (met betrekking tot levensstijl en ontoereikend inkomen) zijn het gebrek aan rolmodellen (zowel in het docentenkorps als in het bredere veld), de westerse of eurocentrische canon, de taalvereisten en de hoge opleidingskost belangrijke drempels voor instroom van jong talent met een diverse achtergrond (Hesters 2013).

De formele kunstopleidingen doen hun best om te diversifiëren maar worden daarin niet altijd geholpen door het wetgevende kader waarbinnen ze opereren. Uit gesprekken met professionals uit het kunstenveld en het onderwijs blijkt dat een versoepeling van de aanwervingsregels, taalvereisten en eindtermen de kunstopleidingen kansen kan bieden om deze drempels te verlagen en diversiteitsgevoeliger te werken (zie wat dat betreft ook interviews met kunstenaars, bijvoorbeeld Simons 2013; Rogiers 2019). Vanuit de nood aan andere vormen van talentontwikkeling ontstonden er de laatste decennia verschillende initiatieven die zich expliciet toeleggen op de ontwikkeling van divers talent: in het verleden waren er de jongerenwerking van Union Suspecte en GEN2020, vandaag werken naast sociaal-artistieke en kunsteducatieve initiatieven zoals KunstZ, Met-X, Bij' De Vieze Gasten of De Centrale ook initiatieven als Zinnema, TransfoCollect, Citylab, Jong Gewei, United9000, H30, De Nieuwe Spelers, Yawar of A School Called Tribe aan de opkomende talenten van morgen. Eerder dan te vertrekken van een vast opleidingsaanbod spelen ze in op de specificiteit van de leefwereld en creativiteit van het individu om een breed spectrum aan doelstellingen te realiseren (Simons et al. 2013, 105). De veelheid aan talen, invloeden en leefwerelden wordt daarbij ervaren als een rijkdom en vormt de basis van waaruit gewerkt wordt aan talentontwikkeling.

ORGANISATIEONTWIKKELING

Er zijn verschillende organisaties voor wie diversiteit in de kern van hun werking verankerd is, omdat het de leefwereld is van de initiatoren, omdat het de focus is van waaruit ze werken of omdat er een continue aandacht is voor het thema. Individuele makers met een diverse achtergrond en kunstorganisaties zoals Moussem, Mophradat, Kloppend Hert, Action Zoo Humain, 0090, Met-X, Bij' De Vieze Gasten, Globe

Aroma, Kunstenfestivaldesarts, Kosmonaut en het Vlaams-Marokkaans culturenhuis Darna (de opvolger van Daarkom) nemen sinds jaar en dag culturele diversiteit integraal mee in hun werking.
Vele andere organisaties stellen vast dat er een inhaalmanoeuvre nodig is als ze de demografische realiteit van de straat willen gerepresenteerd zien in hun aanbod, hun publiek en hun personeel. De voorbije 25 jaar hebben kunstenorganisaties met verschillende snelheden aan diversiteit gewerkt. Onderzoek naar praktijkverhalen laat zien dat het interculturaliseren van kunstenorganisaties steeds maatwerk is (Van Dienderen, Janssens, en Smits 2007). Er is niet één afgelijnde methodiek die je kan toepassen in om het even welke context en er zijn geen vastliggende scenario's. Hoewel je je kan informeren via handboeken, methodieken en ervaringen van anderen, blijft het een proces van *learning by doing*. Dat maakt van tijd een cruciale factor. Veranderingsprocessen binnen organisaties verlopen langzaam.

Er zijn heel wat gradaties waarop organisaties een evolutie proberen door te maken: van projectmatige experimenten en kleinschalige prikacties tot een meer doorgedreven structurele omslag van de organisatie in onder meer personeelsbeleid, programmering en identiteit. Uit de praktijk blijkt dat een integrale aanpak op termijn het meeste effect heeft. Het is het resultaat van durf om jezelf in vraag te stellen en in dialoog en wederzijdsheid met betrokkenen te innoveren en nieuwe formats uit te testen. Wie de stap zet, kan een beroep doen op verschillende doorlichtings-, coachings- en ondersteuningstools zoals het diversiteitsplan en -label van Actiris[11], het coachingstraject sCan&Do (een pilootproject ontwikkeld door Sociaal Fonds Podiumkunsten, Kunstenpunt, Minderhedenforum en Yuntar) of freelance consultants die actief kunstenorganisaties begeleiden in hun interculturaliseringsproces.

NETWERKONTWIKKELING

Het groeiende urgentiebesef rond diversiteit heeft ook een impact op de manier waarop in het kunstenveld wordt samengewerkt en met wie, zowel lokaal als internationaal. Op stedelijk niveau plaatsten verschillende kunstnetwerken diversiteit de voorbije jaren hoog op de agenda. Het Antwerpse Kunstenoverleg schrapte in 2018 haar klassieke memorandum voor de gemeenteraadsverkiezingen voor een gezamenlijk traject naar één actieplan diversiteit. In Gent leidde een vergelijkbaar overleg tot de lancering van een memorandum en van de Diversiteitswerf Gent, een samenwerking van lokale kunstorganisaties om zichtbare stappen vooruit te zetten in de verbinding van hun werking met de diverse realiteit van de stad en de regio. In de hoofdstad zijn er initiatieven van het Brussels Kunstenoverleg en Lasso en is het Circuit Jong en Divers opgestart, een bovenlokaal talentontwikkelingstraject van de 22 Brusselse gemeenschapscentra om het culturele landschap in het Hoofdstedelijk Gewest te interculturaliseren.[12]
Het BoekenOverleg presenteerde op 1 april 2019 een *Charter voor inclusie*, dat zowel auteurs als organisaties in de letteren- en boekensector de kans geeft om hun engagement te tonen.[13] In het BoekenOverleg kiest men er nadrukkelijk voor om etnisch-culturele diversiteit een plek te geven binnen een bredere strategie voor een inclusiever boekenvak. Ondertussen vormden er zich ook meer informele netwerken zoals SectieMofo, waarin kunstenaars en kunstwerkers van niet-Belgische origine zich verenigen om in te zetten op de verkleuring van de sector en elkaar daarbij te versterken.

Daarnaast zijn er heel wat kunstenaars, kunstenorganisaties en artistieke initiatieven die anders kijken naar internationalisering en internationale vernetwerking om hun werk diverser of duurzamer te maken. Dat kwam nadrukkelijk aan bod in *Reframing the International*, een onderzoeks- en ontwikkelingstraject van Kunstenpunt (zie Janssens 2018c). In een interview zette kunstenaar Sarah Vanhee het probleem op scherp: het is niet omdat je internationaal werkt, dat je ook een diverser publiek bereikt (Van Imschoot 2018). Vanuit die motivatie om een diverser publiek te betrekken, zie je dat veel kunstenaars precies op zoek zijn naar een meer *lokale* verankering van hun praktijk. Anderen mijden dan weer bewust de internationale hotspots waar de productiemiddelen te vinden zijn en gaan op zoek naar plekken met meer inhoudelijke betekenis. Van daaruit zien we bijvoorbeeld een toenemende interesse in samenwerking met spelers uit het Midden-Oosten en Noord-Afrika.[14]

Met voorgaande in het achterhoofd, is het onderscheid tussen 'lokaal' en 'internationaal' werken steeds minder scherp te trekken. Zeker voor kunstenaars en kunstwerkers uit de diaspora is netwerkontwikkeling nooit beperkt tot de landsgrenzen of de Westerse wereld. Ze werken erg lokaal, maar zijn bij uitstek globaal verbonden en vernetwerkt, en fungeren vaak als brugfiguur tussen verschillende werelden (Joye 2019, 30).

VALKUILEN EN DEKOLONISEREN

De kunstensector verkleurt gestaag. Verschillende initiatieven voor talentontwikkeling zetten in op een nieuwe diverse generatie kunstenaars, kunstopleidingen trachten drempels te verlagen. Meer en meer zien we makers van kleur, wars van stereotypering en exotisering, eigen werk presenteren en nationaal en internationaal werkingen uitbouwen. Verschillende kunstencentra en kunsthallen presenteren een diverser seizoensprogramma dan vijf jaar geleden en sommigen hebben grootstedelijkheid, interculturalisering, dekolonisering en correcties op de witte en mannelijke canon centraal gesteld in hun missie (Hillaert en Ben Yakoub 2018, 48–49). Daarbij

wordt ook volop geëxperimenteerd met nieuwe labels en presentatieformats. Dat leidde tot een zeer divers palet van initiatieven: het vermijden en herdenken van labels (geen 'wereldmuziek' meer, maar 'global sounds'), thematische festivals, tentoonstellingen, bloemlezingen en andere publicaties en formules voor debat en reflectie, zowel binnen als buiten de geïnstitutionaliseerde circuits, die soms meer of minder impliciet over diversiteit gaan of die makers met kleur uit binnen- en buitenland een platform willen bieden.

Waar sommigen in de toegenomen inspanningen voor diversiteit een hoopvol signaal zien, blijft het voor anderen nog te vaak een bijkomstigheid (in de vorm van een focusprogramma, een tijdelijke programmalijn door een curator van kleur etc.) — een extra taak naast het echte werk. Vaak gaat het toch om in de tijd beperkte initiatieven en engagementen en niet om een structurele investering in trajecten en mensen die de instelling zelf kunnen veranderen. Dat brengt een aantal beperkingen met zich mee die hun sporen achterlieten in het interactieve voortraject van de Landschapstekening. Kunstenaars met een migratieachtergrond worden wel in toenemende mate *betrokken bij* de werking van instellingen, maar ze hebben het gevoel dat het kader en de verwachtingspatronen van huizen vastliggen, waardoor de mogelijkheden om een *eigen* traject te ontwikkelen bij voorbaat gehypothekeerd zijn. 'In veel organisaties blijf je met dezelfde profielen van mensen zitten.' 'Er is te weinig kennis en expertise wordt extern ingetrokken voor de duur van een project maar zelden structureel verankerd.' 'De toegang tot de posten die de artistieke criteria en de definitie van het canon of kwaliteit bepalen, blijven gesloten of streng bewaakt door gatekeepers.' 'Diversiteit blijft te vaak een extraatje, naast het echte werk.' Het zijn uitspraken die zowel tijdens de brainstormsessies met kunstenprofessionals met een migratieachtergrond, als in het ruimere diversiteitsdebat naar voren komen.

Tegelijk wordt de kunstensector hoe langer hoe meer ingehaald door de demografische diversiteit op straat. In maart 2016 kopte de krant *De Morgen* "Cultuursector is 'te blank'" (Van De Perre 2016), naar aanleiding van een strenge beoordeling die de beoordelingscommissie in de vorige structurele ronde van het Kunstendecreet gaf aan enkele theater- en danshuizen wegens het gebrek aan diversiteit. Dit soort van stukken verscheen al eerder in de krant, doorgaans zonder veel impact. Maar het was Tunde Adefioye's opiniestuk "Een zee van witte mensen" dat in 2017 opnieuw de knuppel in het hoenderhok gooide en het tekort aan kleur in de kunstensector aankaartte, naar aanleiding van zijn ervaringen tijdens de editie van Theater aan Zee in dat jaar (Adefioye 2017). In de briefwisseling die erop volgt en de statements van verschillende geëngageerde kunstwerkers zien we een verschuiving van de discussie van het tekort aan kleur in de kunstensector naar een gesprek over macht, 'wit privilege', en de nood aan het dekoloniseren van de kunsten. De discussie die volgde op het opiniestuk gaf een bloemlezing van waar het allemaal over moet gaan wanneer we het thema diversiteit bespreekbaar willen maken: kleur, gender, sociale en culturele achtergrond, maar ook identiteitsdenken, intersectionaliteit, stereotypering, discriminatie, racisme, privileges, blinde vlekken en machtsposities, discours en canon.

Een aantal kunstenaars, kunstwerkers en activisten wacht niet op die systeemverandering binnen de gevestigde kunstensector. Ze doen zelf aan agendasetting en zetten eigen initiatieven op. Sommigen schuwen de polarisering in het publieke debat niet om iets op de agenda te krijgen, anderen trachten door hun bestaan de 'witte' kunstensector een spiegel voor te houden. Daarbij slaat 'wit' zijn niet zozeer op de huidskleur van mensen, wel op een bepaald historisch gegroeid denken dat niet beseft dat de eigen interpretaties en overtuigingen in feite maar een van de vele mogelijkheden zijn. 'Wit denken' is de normativiteit van je eigen canon en kwaliteitsoordeel niet doorzien of in vraag stellen (Hillaert and Ben Yakoub 2018, 51-52). Eenzijdig samengestelde beoordelingscommissies, gelijkgezinde artistieke leiders en programmatoren en homogene bestuursraden vormen zo belangrijke gatekeepers met veel beslissingsmacht over het personeel, het aanbod, de canon en de middelen die in de kunstensector gehanteerd worden.

Kunstenaars en kunstwerkers van kleur klagen de onderliggende uitsluitende mechanismen die dit genereert aan als 'structureel racisme' en streven naar een herverdeling van de macht. Ze werken aan nieuwe vormen van kunst, gemeenschapsvorming en democratie in de stedelijke context. Vaak opereren ze in de marge van of buiten gevestigde kunst- en cultuurinstellingen en onderhouden ze er een ambivalente relatie mee. Categoriseringen zoals 'sociaal-artistiek', 'participatie' of 'diversiteit' botsen bij hen vaak op verzet omdat men vindt dat deze labels voortkomen uit agenda's die niet de hunne zijn. Ze ontlenen hun identiteit en dynamiek grotendeels aan de stedelijke context waarin ze werken. Wat ze maken en doen is een mix van diverse culturele codes en is niet altijd helder leesbaar voor het getrainde artistiek oog van het professionele Westerse kunstenpubliek. Maar wie met open blik kijkt, ziet dat hier kunstpraktijken ontstaan die de huidige manieren van werken verrijken en — als ze genoeg zuurstof krijgen — ook het stedelijk en maatschappelijk weefsel en beleid van de toekomst mee vorm kunnen geven (Joye 2019).

Intussen blijft diversiteit voor het gros van de geïnstitutionaliseerde kunstensector een taai vraagstuk. Met het hernieuwde gesprek over de nood aan meer diversiteit (te begrijpen in termen van kleur, gender etc.) in de kunstensector groeit tegelijk de aandacht voor een gesprek over racisme, uitsluitingsmechanismen, machtsposities en privileges. Net zoals de discussie

Digitalisering

over genderongelijkheid is de discussie over diversiteit en dekolonisering op korte tijd opnieuw mainstream geworden. Ook hier wil dat niet per se zeggen dat iedereen de problematiek ten volle begrijpt of onderkent. Wel betekent dit dat de discussie minder en minder gevoerd wordt in de marge en is uitgegroeid tot een debat waar iedereen zich genoodzaakt voelt om zich toe te verhouden.

HET DEBAT VANDAAG

Van de honderden reacties uit het interactieve voortraject van de Landschapstekening, hadden er een kleine vijftig een rechtstreekse of onrechtstreekse connectie met het onderwerp digitalisering. Hoewel enkele van die reacties gewag maken van een aantal trendy technologieën die in de spotlight hebben gestaan de voorbije jaren (artificiële intelligentie, blockchain, virtual reality etc.), kunnen we op basis van die kwantitatieve verhouding vaststellen dat digitalisering een proces is dat niet met de grootste aandacht gaat lopen als de sector wordt bevraagd over trends, noden of inspiraties. Mogelijk speelt hierbij het gevoel dat digitalisering een fenomeen is dat 'van buitenaf' komt, dat men ondergaat, en waar men moeilijk zelf iets aan kan doen. Toch kan je in de reacties uit de brainstormsessies, de focusgroepen, de online bevraging en de andere bronnen van het interactieve voortraject een zevental thema's detecteren waarin digitalisering wordt aangestipt.

Een eerste thema dat binnen die reacties wel vaker aan bod kwam, is digitale distributie en digitale verkoop. Het hete hangijzer voor digitale distributie ligt — niet onverwacht — bij kunstvormen die volledig gedigitaliseerd kunnen worden (zoals opgenomen muziek, film en tekst) en met abonnementsformules (bijvoorbeeld Spotify, Netflix, Stievie etc.), met een vaste prijs per maand die toegang geeft tot een quasi-ongelimiteerd aanbod. Ze zorgen voor een nieuw verdienmodel. Niet in elke artistieke sector veroorzaakt dit drastische kenteringen in de werking van de markt. In de schets van de letteren- en boekensector werd bijvoorbeeld verwezen naar het eerder beperkte succes van abonnementsdiensten voor e-boeken. Naast abonnementsformules is er ook de gedigitaliseerde verkoop, waarbij via een online catalogus kunstvormen voor een bepaalde prijs aangeboden worden, maar waarbij de fysieke beleving wel intact wordt gelaten. Denk hierbij aan online ticketverkoop (voor theatervoorstellingen, concerten, tentoonstellingen enzovoort) of aan post-orderbedrijven (zoals het Belgische Artlead.net, voor edities van beeldende kunsten, en de postorderbedrijven voor fysieke dragers van muziek of gedrukte teksten).

Als tweede thema werd de achter-de-schermen-positie van het digitale in de artistieke organisatie aan de orde gesteld. Vertrekkende vanuit de overtuiging dat digitalisering een middel is, en niet het doel, gaat men op zoek naar de meerwaarde die digitale technologie kan bieden in het artistieke creatie- en productieproces. Bekende Belgische voorbeelden zijn de digitale muziek-notatiesoftware van het ondertussen failliete Neoscores of het door buitenlandse bedrijven overgenomen Muse-score. Dat soort van digitale productie schept uitdagingen met betrekking tot het documenteren en archiveren van (digitale) creatieprocessen. Bovendien is het legitiem om de vraag te stellen in welke mate een digitalisering van

het creatieproces een invloed heeft op de uiteindelijke artistieke ontwerpen — iets dat bij muziek, fotografie, vormgeving en architectuur al ver ontwikkeld is. Daarnaast werd de impact van de toepassing van digitale technologie op de beleving van het artistieke werk bediscussieerd, met bijvoorbeeld digitale projecties en boventitels in het theater. In het interactieve voortraject werd niet aangemerkt dat de overhead van bijna alle kunstenorganisaties quasi volledig gedigitaliseerd verloopt: van boekhouding, over (personeels)administratie, tot interne en externe communicatie en subsidieprocedures. Maar dat zijn uiteraard geen specifieke besognes van de kunstensector, maar iets waar elke organisatie mee moet omgaan.

Ten derde zie je dat organisaties met beperkte mankracht, waaronder zeker de tijdschriften, en individuele kunstenaars de uitdaging van digitalisering als overweldigend ervaren. Die spelers stellen vast dat digitalisering ingrijpt op de hele keten van ontwikkeling, productie, distributie, promotie en archivering, zoals dat ook bij grotere kunstorganisaties het geval is. Maar door hun beperkte personeelsomvang lijkt de benodigde financiële- en tijdsinvestering voor zo een kleinere organisatie (te) zwaar. Bovendien lijkt die investering niet op te wegen tegen de te verwachten voordelen. Mogelijk speelt ook de misvatting dat iedereen een digitale alleskunner moet zijn, terwijl het verwerven van enkele basiscompetenties al kan volstaan.

Ten vierde zie je dat de digitalisering tot kritische metareflectie noopt. Op dat vlak werden gevaren van technologisering aangestipt: privacy (een trending onderwerp in het licht van de invoer van de GDPR), ecologische impact, piraterij, ticketfraude en de omineuze overload aan informatie. Er werden ook eerder praktische vragen gesteld: hoe kan *e-learning* — leren via online platformen — ingezet worden voor kunsteducatie en publiekswerking? Hoe past het trage proces van (artistieke) ontwikkeling in een versnellende samenleving van *snackable content*? Hoort het gedigitaliseerde erfgoed van de kunstensector wel op digitale platformen van monopolievormende, commerciële technologieleveranciers? Enzovoort. Tot slot werd er opgeroepen om enerzijds een gemeenschappelijke investering te doen in (visievorming rond) digitalisering en anderzijds in te zetten op digitale maturiteit. Dat zou kunnen helpen om de uitdaging van digitalisering als minder overweldigend te ervaren. Waar de reacties niet bij stilstonden, is een kritische reflectie over de efemere aard van digitale platformen. Dat is een reëel risico, getuige de recente verdwijning van een substantieel stuk van Myspace. Een intern onderzoek van Kunstenpunt toonde daarenboven aan dat na een jaar ongeveer 5% van de muziek op het online platform Bandcamp niet meer online terug te vinden is. Opnieuw zijn dit discussies die in de bredere maatschappij gevoerd worden en niet beperkt zijn tot de kunsten.

Het vijfde punt dat gemaakt wordt, gaat over data, een fenomeen dat inderdaad samengaat met digitalisering. De (gesubsidieerde) kunstensector moet in een gerechtvaardigde (gedigitaliseerde) bureaucratie heel wat data of gegevens over zijn werking aanleveren bij subsidieaanvragen en rapporteringen. Maar al die gegevens lijken beperkt beschikbaar te zijn voor (onderzoeksmatig) hergebruik. Nochtans kunnen bijvoorbeeld gesubsidieerde presentatieplekken op basis van analyses van dergelijke data inzicht krijgen in hun publiek. Tegelijk wordt de aandacht voor publieksbereik in gegevensverzameling gehekeld en roept men op tot nuancering van de waarde van die publiekscijfers. Wat betreft de ontsluiting van gegevens van gesubsidieerde kunsten- en cultuurorganisaties is er een eerste aanzet met de lancering van de Vrijetijdsmonitor.

Het zesde punt is met stip het felst besproken thema in het interactieve voortraject in verband met digitalisering: het bereiken van een publiek. De digitalisering, zeker met de wijde verspreiding van sociale media, schept nieuwe mogelijkheden voor (zelf)promotie. Voordelen zijn de mogelijkheid om wereldwijd een nichepubliek te vinden of om juist op een heel gediversifieerde manier verschillende doelgroepen te kunnen aanspreken. De uitdaging is echter dat sociale media breed toegankelijk zijn en dat er dus door heel erg veel 'concurrenten' wordt gestreden voor de aandacht van het publiek. In zo'n *attention economy* ontstaan er nieuwe, niet noodzakelijk faire machtsmechanismen waar gatekeepers gebruik van kunnen maken. Tot slot ontstaan door de digitalisering ook digitale kanalen om met het publiek in contact te treden, getuige de projecten van Cultuurconnect, AB of De Munt, waarin concerten en voorstellingen worden gelivestreamd.

Het zevende en laatste punt gaat over de wijziging in verdienmodellen voor individuele artiesten en organisaties, als gevolg van de digitalisering. Crowdfunding via digitale platformen neemt een belangrijke plek in binnen de reacties over digitalisering uit het interactieve voortraject. In andere reacties wordt de vraag gesteld hoe een onafhankelijke kunstenaar zich positioneert in een markt waar belangrijke posities worden ingenomen door technologische monopolies. Naast inkomsten uit de (gedigitaliseerde) verkoop van het (digitaal) geproduceerde artistieke werk, is een belangrijke inkomstenbron voor kunstenaars de inning van auteurs- en naburige rechten. En op die rechten heeft digitalisering ook een sterke impact. In dat verband werd de recente goedkeuring op Europees niveau van de nieuwe regelgeving voor Copyright in the Single Digital Market met argusogen gevolgd (onder andere in het Vlaams Parlement, waar het op 4 april 2019 tot een vraag leidde in de Commissie Cultuur, Jeugd, Sport en Media). Centraal in het debat hierrond staan content- en streamingplatforms zoals YouTube, Facebook, DailyMotion of Vimeo waar beschermd materiaal (gratis) beschikbaar wordt gesteld. Deze regelgeving moet nog

omgezet worden door de lidstaten. Op Belgisch niveau wordt vanaf 1 juli 2019 de nieuwe regelgeving rond 'directe injectie' van kracht. Welke impact deze nieuwe regelgevingen zullen hebben op de vergoeding van de auteurs- en naburige rechten, kunnen we nu nog niet voorspellen en moet dus worden opgevolgd. Zeker in de muziekssector leefde de discussie rond de impact van digitalisering op auteurs- en naburige rechten sterk. Maar ook in andere sectoren is dit een pertinente kwestie. Afbeeldingen van architectuur kunnen bijvoorbeeld snel worden gedeeld via sociale media en daardoor gemakkelijker dan vroeger ter inspiratie van andere ontwerpers dienen. De grens met plagiaat is echter dun, en daarin stelt zich de vraag naar de gevolgen van de digitale beeldcultuur voor de intellectuele eigendomsrechten van architecten.

De zeven thema's komen ook overeen met de ingrijpende sociale en technologische veranderingen die Kunstenpunt in zijn recente analyse van het publieke debat over de kunsten als 'disrupties' bestempelde (Ruette 2018). Uit die studie stippen we aan dat belangenbehartigers noch de Commissie Cultuur van het Vlaams Parlement digitalisering uitgebreid behandelden in de periode 2014-2018, een enkel standpunt en vraag over e-commerce niet te na gesproken. Digitalisering stond wel centraal in het cultuurbeleid, met onder meer de visienota *Een Vlaams cultuurbeleid in het digitale tijdperk* (Gatz 2017b). Aspecten van digitalisering stonden ook nadrukkelijk op de agenda van een aantal steunpunten en expertisecentra, zoals een overzicht in de aanloop naar deze Landschapstekening aantoonde (zie Ruette 2019).

HISTORIEK, FEITEN EN CIJFERS

De historiek van de digitalisering in de kunsten tot 2006 is verweven doorheen de publicatie *E-cultuur: bouwstenen voor praktijk en beleid* (Esmans en De Wit 2006). Sinds 2006 is er op het vlak van digitalisering echter veel gebeurd. Enkele illustratieve voorbeelden: de eerste iPhone werd gelanceerd in 2007, Twitter en Spotify breken door in 2009 en Netflix in 2012, 3D-printers, virtual reality en drones waren hip in 2013, 2015 zag een doorbraak in mobiel betalen, in 2017 hadden we het over zelfrijdende auto's en het *internet of things*, en 2018 ging vooral over privacy en artificiële intelligentie. Met zulke trends hebben kunstenaars altijd al geëxperimenteerd in hun artistieke praktijk. Voorbeelden hiervan hebben we vermeld in het hoofdstuk over "Artistieke ecosystemen", zoals de toepassing van immersieve technologie door CREW van Eric Joris of de transdisciplinaire projecten rond technologie van Constant of Timelab. Maar men kan ook denken aan festivals zoals Digital Playground (Kopergietery) of IMPACT (waar CC Hasselt bij betrokken is), ze tonen spannende technologische experimenten. Je ziet ook kritische reflectie op die technologisering (zoals *Ellipsis* van Kevin Trappeniers of *Big Data Trilogy* van playField). Dit zijn maar een paar voorbeelden van de vele, maar een exhaustieve opsomming zou ons te ver leiden.

Hoewel de digitalisering juist tot kwantificering zou kunnen leiden, is er weinig cijfermateriaal op metaniveau beschikbaar over dit thema. De Participatiesurvey, waarvan de laatste versie al weer in 2015 werd gepubliceerd, is een bron die helpt om het digitale aspect van het (virtuele) publiek cijfermatig in te schatten (Lievens, Siongers, en Waege 2015b). Die cijfers kunnen ons iets leren over de verbreding van het aanbod en de veranderende promotie en gatekeeping via sociale media. Uit die cijfers (die aan een update toe zijn) blijkt dat de toegang van het publiek tot online bronnen toen al quasi gesatureerd was. Het internet — en de daarmee gepaard gaande digitale kanalen zoals sociale media, distributieplatformen, e-commerce etc. — wordt voornamelijk gebruikt voor (het aanzetten tot of getuigen over) receptieve participatie en in beperkte mate ook voor actieve participatie.

Het is vooral vanuit de nationale en internationale industriefederaties (bijvoorbeeld Belgian Entertainment Association 2018b, 2019; GfK Belgium 2018; International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) 2019) dat er cijfers zijn over de (sociaal-)economische impact van digitalisering op de industrie als geheel, en niet zozeer voor de individuele kunstenaars. Voor dat laatste kunnen we wel kijken naar de jaarverslagen van de beheersvennootschappen (Playright 2018, 2019; Sabam 2018, 2019), omdat auteurs- en naburige rechten een belangrijk onderdeel kunnen zijn van de inkomsten van een artiest. Uit die gegevens blijkt dat de digitalisering enerzijds zorgde voor groeicijfers voor de industrie in zijn geheel, maar dat dit niet voor een gelijk verdeeld economisch rendement heeft gezorgd. Het blijkt wel dat de verbetering van het legale digitale aanbod correleert met een daling van piraterij (Poort en Weda 2015; Poort 2018). Maar opnieuw heeft die daling van piraterij (nog) niet gezorgd voor een brede verbetering van de sociaal-economische positie van kunstenaars.

Met betrekking tot de manier waarop digitalisering ingrijpt in organisaties is er de tool digitalematuriteit.be: die maakt het cultuurorganisaties mogelijk om in te schatten hoe ver ze staan op het vlak van technologische ontwikkelingen, maar die leverde nog geen overkoepelende gegevens op het niveau van de kunstensector op. Bovendien zijn de meeste digitaliseringstrajecten (waarbij het niet enkel over nieuwsbrieven en sociale media gaat, maar ook over planningssystemen, boekhouding, personeelsbeleid of intern documentbeheer) eerder een achter-de-schermen-verhaal, waardoor opgedane kennis niet gedeeld wordt over organisaties heen. Vele organisaties zetten ongetwijfeld alvast in op digitale tools, maar het is niet zichtbaar of en hoe zij er optimaal gebruik van maken. Zeker met betrekking tot de eigen documentatie en archiefvorming blijkt ondersteuning zoals TRACKS die biedt belangrijk.[15] Ook hier moeten we

opmerken dat dit eigenlijk geen specifieke problematiek is voor de kunsten. Er is dus mogelijkheid om te leren uit andere sectoren.

Misschien interessanter dan de beperkte cijfers zijn enkele praktijkvoorbeelden van hoe kunstenaars, kunstorganisaties, onderzoekers, publiek of beleid met digitalisering zijn omgegaan. Als voorbeeld van hoe sociale media ingezet worden bij publiekswerving verwijzen we naar de D.I.Y. underground organisaties All Eyes On Hip Hop, Tangram, dunk!, Up High Collective en Solidude Records die Kunstenpunt interviewde (Kennes 2017b). Met betrekking tot digitale distributieplatformen is er het eerder genoemde Artlead.net in de beeldende kunsten. In de muzieksector kwam recent het voorbeeld van Chuki Beats onder de aandacht (De Leu 2019) die met succes licenties verkoopt via beatstars.com voor het gebruik van zijn beats en zo de traditionele invulling en interpretatie van het auteursrecht voor uitdagingen stelt.

Als het gaat over publiekswerking, kunsteducatie en documenteren, stoot je op een aantal interessante praktijkvoorbeelden. De Wolfgang app wordt gebruikt door Brussels Philharmonic om mensen tijdens een concert *in real time* musicologische inzichten bij te brengen over het stuk dat ze horen. En deSingel embedt automatisch stukken uit Wikipedia in haar website om contextuele informatie toe te voegen aan informatie over producties. Op vlak van documentatie is er het initiatief van CEMPER met youdoc.be, waarin innovatieve documentatiepraktijken in het theater worden belicht. En met betrekking tot de kunstkritiek mogen we zeker niet vergeten dat er online meer gerecenseerd wordt dan in papieren publicaties. Daarbij houden we ook de pro's en contra's van de democratisering van het publiceren van online recensies in het oog: dat recenseren zeker toegankelijker werd, leidt tot een debat over kwaliteit, autoriteit en mogelijk nivellering (Verboord 2016; Rasch 2016; Stoffelsen 2016).

De praktijkvoorbeelden die gedeeld zouden moeten worden omdat ze de broodnodige basiscompetenties illustreren, zijn net die fundamentele digitale uitdagingen die achter de schermen gebeuren: een kunstenorganisatie die enkele jaren inzet om over te schakelen op een digitaal zaalreservatie- en planningssysteem, kunstenaars die worstelen om hun tentoonstellingen een digitale equivalent te geven wegens te restrictieve contracten, een ondersteunende organisatie met haar eigen intern documentenbeheer, etc. Hoe kunnen die leertrajecten en de opgedane expertise gedeeld worden? Een voorbeeld is de open communicatie van ArtTUBE na het opdoeken van hun platform (ARTtube 2018; Dijksterhuis 2019).

DRIE TECHNOLOGISCHE UITDAGINGEN

Samenvattend kunnen we zeggen dat digitalisering kunstenland voor drie grote, abstracte uitdagingen stelt. Ten eerste heeft de digitalisering gezorgd voor een verharding van de aandachtseconomie. Dankzij de digitalisering is de productie, distributie en promotie van kunst gedemocratiseerd. Door die toegenomen hoeveelheid 'concurrenten' is het moeilijk om aandacht en erkenning in het digitale domein te krijgen voor de eigen artistieke praktijk. Er zijn twee gangbare strategieën om hieruit te breken. Enerzijds wordt de (digitale) productie geïntensiveerd om meer 'bandbreedte' in te nemen in de informatiestroom, wat leidt tot een gevoel van versnelling en overproductie. Anderzijds wordt de (digitale) promotie geïntensiveerd om het artistieke werk in de aandacht te krijgen, wat kan leiden tot een gevoel van vorm zonder inhoud.

Ten tweede veroorzaakt de digitalisering vandaag een dubbele *value gap* of waardekloof. Een eerste waardekloof lijkt te gapen tussen de aanbieders van technologie en de individuele kunstenaar. De aanbieders — van online verkoopsplatformen tot de ontwikkelaars van digitale tools — kunnen dankzij de zogenoemde *long tail* van (kleine) transacties grote opbrengsten vergaren. Maar individuele kunstenaars voelen het effect van die schaalvergroting minder omdat zij niet zoals de aanbieders kunnen profiteren van het accumulerende 'vele kleintjes maken een grote'. De tweede waardekloof ontstaat door de ongelijkheid in digitale vaardigheden in de kunstensector. Doordat digitalisering de volledige waardeketen en het artistieke proces heeft geraakt, kan de zichtbaarheid en erkenning van het artistieke werk afhangen van de mate waarin digitale technologie wordt ingezet voor ontwikkeling, productie, distributie, promotie en archivering. Digitale vaardigheden opbouwen wordt hierdoor een onderdeel van professionalisering. De professionele vaardigheid van zichzelf 'verkopen' was in een predigitaal tijdperk ook al een factor tot succes. Maar de manier waarop er promotie gevoerd wordt, is nu in belangrijke mate digitaal, waardoor men er niet meer omheen kan als men een professionele werking wil uitbouwen.

Ten derde komen we zo bij het begrip *digitale maturiteit*. In een context waar er enerzijds een quasi-ongelimiteerd aanbod is van digitale technologie die oplossingen belooft voor allerhande problemen en waar anderzijds technologische spelers monopolies van bedenkelijke grootte kunnen uitbouwen, is de keuze voor technologie niet altijd even makkelijk en onschuldig. Maar het ontbreekt aan een breed gedragen visie over hoe zulke keuzes gemaakt kunnen worden. Integendeel, onder het mom van 'innovatie' wordt de kunstensector aangespoord om mee voorop te lopen bij zich snel afwisselende technologische evoluties. Maar digitale maturiteit is net bewust, weloverwogen en soms traag beslissen wanneer welke technologie rijp is om op in te zetten, met een realistische inschatting van de inspanning — financiële investeringen, benodigde opleidingen, potentiële tijdelijke terugval in productiviteit, langetermijneffecten etc. — die het kost om een digitaliseringstraject te doorlopen.

Inspiratie over digitalisering in de kunsten

Volgende publicaties geven inzicht in de impact van digitalisering en hoe de kunsten daarmee om kunnen gaan, stippen een aantal pertinente kwesties aan en ontkrachten enkele mythes over technologie:

- *Ta-ra-ra-boom de-ay. The dodgy business of popular music* (Napier-Bell 2015): de ondertitel verraadt al dat dit boek een kritische blik werpt op verdienmodellen in een gedigitaliseerde muziekindustrie, geschreven door een insider met veel ervaring en een satirische pen. Hoewel de muziekindustrie in België niet zomaar vergeleken kan worden met die van de Verenigde Staten, is dit boek een eye-opener.
- *Digital Theatre. A case book* (European Theatre Convention 2018): een inspirerend overzicht van podiumkunstenaars die digitalisering als instrument inzetten om hun artistieke praktijk inhoudelijk te ontwikkelen.
- *Selling Digital Music, Formatting Culture* (Wade Morris 2015): voor onderzoekers die de digitale disruptie van verdienmodellen in de muziek- (en bredere kunsten) industrie beter willen begrijpen.
- *The Entrepreneurial State* (Mazzucato 2013): een ontnuchterende blik op de subsidiëring van technologische innovatie. Voor iedereen die denkt dat er veel overheidsgeld naar de kunstensector gaat.
- *Technologische soevereiniteit 2* (Hache e.a. 2017): een boek dat oproept om (digitale) technologie te blijven beschouwen als een middel en niet als het doel van innovatie. Voor activisten die de grenzen van digitale technologie willen opzoeken.
- *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving* (Sant 2017): het eerste boek dat het documenteren van vluchtige kunstvormen (performances, muziekoptredens, voorstellingen etc.) in een digitaal tijdperk verwerkt. Voor kunstenaars en organisaties die de digitale vluchtigheid willen overstijgen.
- *Technopoly* (Postman 1992): een visionair, soms dystopisch boek van de auteur van *Amusing Ourselves to Death* over hoe technologie de plek inneemt van cultuur. Voor beleidsmakers die op een bedachtzame manier technologische innovatie willen aanmoedigen.

Klimaatbewust handelen

—

TUSSEN NOODZAAK EN ONMACHT

In schril contrast met de maatschappelijke belangstelling die het thema van de klimaatopwarming in het voorjaar van 2019 mocht genieten, kwam dit thema tijdens de brainstorms die Kunstenpunt najaar 2018 organiseerde eerder beperkt aan bod. Als dat wel het geval was, dan ging het niet zelden over de moeilijkheid, de onmacht en zelfs de 'apathie' om het toenemende klimaatbewustzijn te vertalen naar de eigen (artistieke) praktijk. Dat is zeker het geval in deelsectoren — zoals muziek, theater of dans — waar internationale mobiliteit om diverse redenen erg belangrijk is, zowel op het vlak van carrière- als organisatieontwikkeling. Het is bij uitstek het geval in niches met een beperkte afzetmarkt in eigen land, waar internationale mobiliteit dus noodzakelijk is om een continue loopbaan te ontwikkelen.

Er zijn in het kunstenveld zeker voorlopers die initiatieven nemen en die aandacht kregen in de pers. In november 2015, naar aanleiding van de klimaatconferentie COP21 in Parijs, ondertekenden meer dan 450 culturele organisaties en artiesten de Open Klimaatbrief om de Belgische overheden op te roepen tot het uiterste te gaan in de strijd tegen de klimaatverandering. Een aantal kwesties rond duurzaamheid (zoals leefbaarheid, ruimtebeslag, klimaatbewust bouwen en herbestemming) die leven binnen de Vlaamse architectuurcultuur haalden ook het bredere debat in de media, zoals de persaandacht voor de rol van de intendant in het Oosterweel-dossier of voor de initiatieven van de Vlaams Bouwmeester bewijzen.

Artiesten en ontwerpers treden soms op als rolmodellen voor een bredere maatschappelijke gedragsverandering. Tegelijk is het zo dat in de kunstensector zelf nog geen systemische omslag heeft plaatsgevonden. 'Netwerken als Pulse of Greentrack spelen een belangrijke rol op het vlak van sensibilisering, maar botsen ook op de realiteit op de werkvloer bij kunstenorganisaties', schreef iemand als antwoord op de online bevraging naar aanleiding van deze Landschapstekening. Iemand anders gaf aan dat er nood is aan meer adequate hefbomen (kennis, draagvlak, organisatiemodellen, financiële middelen enzovoort) om duurzaam werken en handelen echt tot de standaard te kunnen maken in de kunsten. Respondenten met een beleidsachtergrond stelden zich de vraag of de overheid hier niet meer sturend zou moeten optreden en reikten ook concrete pistes aan. Je kan bijvoorbeeld — naar analogie met wat het VAF doet (cf. infra) — ecologische besognes meenemen bij de toekenning van reissubsidies of maatregelen nemen op het vlak van culturele infrastructuur.

INSPIRATIE UIT PRAKTIJKERVARING

In de zomer van 2008 vroeg Guy Gypens (Kaaitheater) in een stuk voor het tijdschrift *Courant* nog waarom de ecologische crisis zo manifest afwezig was op de Vlaamse podia en in het theater (Gypens 2008). In een globaal streven naar nieuwe ecologische evenwichten wilde hij toen dat de uitzonderingen in de sector die er wel mee bezig waren, de regel werden. Hoe ver staan we daar nu mee, dik tien jaar later? Op basis van de reacties uit het interactieve voortraject van Kunstenpunt zou je kunnen besluiten dat die oproep in dovemansoren viel. Nochtans zijn er stappen gezet. In 2009 bracht het Vlaams Theater Instituut (VTi) de koplopers binnen de podiumsector samen om kennis te delen en noden in kaart te brengen en deelde BAM (Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst) acties binnen de beeldende kunsten online in een blog. Met financiële steun van het Departement Leefmilieu, Natuur en Energie ontwikkelde een groep partners instrumenten voor verduurzaming op maat van de kunstensector. Na twee jaar projectwerking bundelde de online praktijkgids *Jonge Sla. Naar een duurzame kunstenpraktijk* de op het terrein verzamelde kennis (Wellens e.a. 2012). Het werk van de vele pioniers kreeg waardering en werd binnen een op maat uitgewerkt kader ontsloten voor inspiratie en verdere ontwikkeling.

'Werken aan transitie en ecologie binnen een kunstenorganisatie doe je niet alleen. Meer nog, initiatieven zullen enkel aanslaan als er een breed draagvlak voor bestaat bij alle betrokkenen in en rond de organisatie' (Wellens e.a. 2012, 25). We schreven toen dat het vergroten van het draagvlak een werk van lange adem is en een volgehouden en creatieve aanpak vraagt. Sindsdien zijn er diverse initiatieven ontplooid en strategieën ontwikkeld, als stappen naar een meer duurzame kunstensector. Bewustmaking blijft echter noodzakelijk. Daarom beschrijven we hier een aantal recente hoopgevende signalen.

ARTISTIEKE AUTONOMIE EN SYSTEEMVERANDERING

In de samenleving merken we een groeiend ecologisch bewustzijn. Tegelijk blijkt het moeilijk voor de kunstensector om dat om te zetten in ecologisch verantwoord handelen. Dat conflict tussen een toenemend knagen en de moeilijkheid om dat te vertalen naar de praktijk keerde geregeld terug in brainstormsessies voor de Landschapstekening, maar ook in de eerdere trajecten die Kunstenpunt met de sector liep. We weten wel dat het niet goed is, maar 'uiteindelijk ga je toch'. Zeker als het gaat over internationalisering wordt het moeilijk. Tijdens een debat over internationale mobiliteit in de muziek verontschuldigde de moderator zich voor het stellen van de vraag naar ecologische impact, nadat een muzikant en een manager daarop de wedervraag stelden over hoe het ook

anders zou kunnen als je nu eenmaal in de internationale *touring business* zit. Anders en minder reizen wordt al snel een verlies op andere vlakken. Daarbij gaat het niet alleen om het financiële, maar eigenlijk over alle andere waarden en beloftes die internationaal werken in zich draagt. Het raakt dus niet alleen aan zakenmodellen, maar ook aan die onuitgesproken kern van het artistieke systeem: de 'autonomie' van de kunstenaar. In het essay "Transitie-oefeningen voor een duurzamere mobiliteit" probeerde Jeroen Peeters dit kluwen te ontrafelen:

> Indien we de catastrofale opwarming van de aarde willen inperken moet het dus anders en minder, want technologische mirakeloplossingen zijn wat betreft internationale mobiliteit niet meer in zicht. Voor de huidige kunstensector leidt dat tot conflicten, omdat onderzoek, productie en spreiding vandaag de dag zijn afgestemd op een internationale markt. Bovendien is internationale mobiliteit zogenaamd een belangrijke motor voor het verwerven van symbolisch kapitaal, en is deze intiem verweven met een bepaalde opvatting van vrijheid die efficiëntie, flexibiliteit, bereikbaarheid en beschikbaarheid hoog in het vaandel draagt. De reizende, 'autonome' kunstenaar is niet zomaar een abstracte mascotte van dit mensbeeld, neen, internationale mobiliteit gaat over onszelf, over de waarden en ervaringen die ons hebben gevormd. Daarvan afscheid nemen – als mens, als kunstenaar of cultuurwerker, als sector en als maatschappij – is dan ook allesbehalve vanzelfsprekend. Hoe kunnen we de morele conflicten en identiteitscrises waarmee het klimaatvraagstuk ons opzadelt overdenken en ombuigen in de zoektocht naar een andere, duurzamere praktijk van internationale mobiliteit in de kunsten? (Peeters 2018)

De praktijk laat zien dat vele kunstenaars en kunstorganisaties zich wel degelijk doen gelden als een partner in de transitie naar een sociaal rechtvaardige en duurzame samenleving, binnen het bredere maatschappelijke middenveld. Het soms aangevoerde argument dat duurzaamheid een externe beperking van de artistieke autonomie betekent, is voor hen niet van tel. Sowieso bestaat er geen autonomie of vrijheid zonder begrenzing. Dat schrijft de psycholoog Paul Verhaeghe (2015), die daarmee een klassieke wijsheid illustreert. De kwestie is dat er dan volgens hem twee opties zijn: de begrenzing wordt je opgelegd (verticaal) of je kiest zelf (horizontaal). In de keuze voor horizontaal zegt hij dat zelfregulering (governance, leiderschap) noodzakelijk is. Nu doet horizontaal denken in het kunstenveld wel opgeld, maar blijft het voor de kunstensector als geheel een uitdaging om op het eerste zicht instrumentele aspecten van duurzame ontwikkeling zoals energiebeheer, milieuzorg of sociaal overleg niet te zien als een beperking of bedreiging van artistieke autonomie, maar die integendeel te verweven met artistieke praktijken en inhouden.

'Transitie vereist langetermijndenken en een systemisch perspectief, met een noodzakelijke culturele component: het initiëren van een trendbreuk en nieuwe invullingen geven aan het "goede leven" is een cultureel probleem' (Peeters 2011, 184). Dat opent mogelijkheden. In de relatie tussen kunst en duurzame ontwikkeling gaat het niet enkel over het beperken van de negatieve impact. Er is ook een positieve impact mogelijk, die juist vertrekt vanuit een bepaalde opvatting van de autonomie van de artistieke praktijk die een bijdrage levert aan maatschappelijke ontwikkeling. In dit en het voorgaande hoofdstuk behandelden we tal van voorbeelden van kunstenaars, ontwerpers en organisaties die zich met hun werk begeven in andere maatschappelijke domeinen (politiek, huisvesting, fair trade etc.), zonder dat het er mee samenvalt. Al slaan ze bruggen tussen kunst en leven, toch bewaken ze ook het onderscheid tussen beide, zodat we kunst niet zouden reduceren tot een 'toekomstfabriek' (Hendrickx 2013). Het potentieel van maatschappelijke innovatie van de kunst bestaat niet uit sluitende antwoorden of oplossingen, wel uit voeding voor het denken en verbeelding.

Ook vanuit inzichten in hoe transitieprocessen verlopen, kun je argumenteren waarom het interessant is om artistieke praktijken mee te nemen. Uit een onderzoek naar samenwerkingsverbanden in de podiumkunsten, leerden we dat samenwerking tussen complementaire partners vruchtbaarder is dan tussen gelijken (Wellens 2009) — het is alleen arbeidsintensiever om op te zetten. Op basis van wetenschappelijk onderzoek over duurzame ontwikkeling en ervaring met transitieprocessen in Vlaanderen neemt Erik Paredis (2014) een genuanceerde positie in. Het ene veranderingsproces heeft conflict en verzet nodig, het andere dialoog en samenwerking. Soms kunnen beide op het eerste zicht tegenstrijdige benaderingen gecombineerd worden in een vruchtbare strategie. Hierbij is het niet nodig dat alle belangen en ideeën van actoren volledig samenvallen (bijvoorbeeld tussen projecten en instituties). Een gediversifieerde strategie bestaat er dan uit om zowel binnen als buiten de eigen sector te werken, via experimenten en netwerken koppelingen te leggen tussen diverse praktijken, samenwerking en conflict te combineren en te proberen beoordelen wat wanneer en waar geschikt is. Nieuw aan deze visie is dat ze rekening houdt met gedeelde belangen en tegelijk tolerant omgaat met ambivalenties. Bottom-up initiatieven van groepen vertrekken meestal vanuit gedeelde waarden, kennis en vaardigheden, want onder gelijkgezinden verlopen besluitvorming en taakverdeling spontaan en dynamisch. Verstarring en kortetermijndenken zijn echter gekende bedreigingen van gesloten groepsprocessen, ook in de kunstensector.

Ontelbare samenwerkingsverbanden liepen al spaak op artistieke en andere meningsverschillen, verlies van verantwoordelijkheid of bezieling.

Net in procesmatig werken aan verandering schuilt een reden waarom artistieke praktijken een bevoorrecht experimenteerveld kunnen zijn voor duurzame ontwikkelingsprocessen, die ook breder kunnen gaan dan de grenzen van het kunstenveld. Veel kunstenaars, medewerkers, vrijwilligers en leidinggevenden hebben de bijzondere wetmatigheden van intuïtief, procesmatig werken in de vingers. Ze kunnen soepel omgaan met diversiteit, onvoorspelbaarheid, niet-lineariteit, tegenslag enzovoort. Deze vaardigheden kunnen in contacten met partners en beleidsverantwoordelijken expliciet ingezet en verder versterkt worden.

We zien individuen, collectieven en organisaties in de kunsten grote stappen zetten in het vormgeven van een gediversifieerde strategie om de praktijk te verduurzamen. Spreken van systeemverandering in de kunst en in de maatschappij, kunnen we echter nog niet. In welke mate is dat een probleem? Jan Rotmans (2017) schrijft dat we de traagheid van transities moeten accepteren. Als maatschappelijke verandersleutels voor transitie noemt hij financiële, juridische, fiscale, institutionele en mentale impulsen. 'Er is een cultuuromslag nodig, een mentaliteitsverandering: weg van het hokjesdenken, het silodenken, de benepenheid, bekrompenheid en het naar binnen gekeerde' (Rotmans 2017, 49). Organische veranderingsprocessen botsen op bestaande regelgeving, verdeeld over verschillende bevoegdheidsniveaus (internationaal, federaal, gemeenschap, gewest, lokaal) en -domeinen (energie, water, materialen, ruimte, milieu etc.). Het maatschappelijk potentieel van de kunsten- en cultuursector ontbreekt daar nog vaak op de radar. Het gevolg is dat steunmaatregelen zich richten op ofwel individuele burgers ofwel bedrijven. De financiële ondersteuning via FoCI voor het energiezuiniger maken van culturele infrastructuur, deels met extra middelen uit het Vlaams Klimaatfonds, loopt nog tot 2021. Of er nog beleidsmaatregelen door besturen op maat van kunstenorganisaties zullen worden ontwikkeld, is koffiedik kijken. Dat hoeft die organisaties echter niet tegen te houden om in toekomstige aanvraagdossiers hun artistiek plan met een duurzamere interne werking te verbinden.

Inspiratie over kunst en duurzaamheid

Volgende initiatieven en publicaties kunnen het kunstenveld en het beleid inspireren om ecologisch bewuster te handelen:

- *Imagine 2020*, een internationaal netwerk van kunstenorganisaties die door middel van artistieke creaties met alternatieve perspectieven de blik richten op een duurzame toekomst, vierde haar tiende verjaardag. Pieter Van Bogaert bezocht daarom tien kunstenaars en schreef over deze ervaring het boek *Grand Tour 2020* (2018). De kunstenaars wonen en werken in Antwerpen, Hamburg, Lissabon, Ljubljana, Londen, Lyon, Riga, Rotterdam, Terschelling en Zagreb. Van Bogaert bezocht hen per trein en met de fiets (en gebruikte maar één keer het vliegtuig en de boot).
- De inspiratie uit kunstenpraktijken was groter dan de beschikbare ruimte op de website van *Pulse Transitienetwerk Cultuur Jeugd Media* toen men zeventien duurzame praktijken wilde beschrijven over evenveel Sustainable Development Goals van de Verenigde Naties (zie: www.pulsenetwerk.be/sdg en Pulse Transitienetwerk 2018). Naast de opgenomen praktijkvoorbeelden van muziekclub 4AD, Sarah Vanhees *The Making of Justice*, makerscollectief ONBETAALBAAR, Gents stadsresident Elly Van Eeghem en festivalcoöperatie De Leiding, ontsluit Kunstenpunt praktijkvoorbeelden van AB, Benjamin Verdonck, Bij' De Vieze Gasten en anderen (Wellens 2016).
- *Greentrack* steunt via netwerking kunst- en cultuurorganisaties bij hun transitie naar een duurzame praktijk, soms met steun van de lokale overheid en steeds met respect voor de onderlinge verschillen in artistieke visie. We noteren de volgende acties:
  - De leden van Greentrack Gent (2018) registreerden het energieverbruik van hun infrastructuur en stelden over een periode van drie jaar een daling van 6,5% vast. De organisatie is partner in een project met steun van Creative Europe, waarin kunstenaar Anyuta Wiazemsky Snauwaert meewerkt aan de uitwerking van het Gentse Klimaatadaptatieplan.
  - Greentrack Antwerpen (2015) publiceerde de resultaten van een publieksonderzoek waaruit bleek dat twee op de drie verplaatsingen naar culturele evenementen in Antwerpen duurzaam gebeuren (via carpooling, openbaar vervoer of de fiets).
  - De leden van Greentrack Kortrijk (2017) stelden hun bezoekers dezelfde vragen en kwamen tot andere resultaten. Uit de vergelijking gaf het verschillend aanbod van openbaar vervoer de verklaring: in Antwerpen is vooral de tram een populair vervoermiddel en die is er in Kortrijk niet. Een aantal problemen kan de cultuursector dus niet alleen oplossen, zoals een ruimer en beter afgestemd aanbod van het openbaar vervoer, meer openbare fietsenstallingen en veiligere fietspaden.
  - De leden van het Brussels Kunstenoverleg werken momenteel mee aan een pilootstudie over de verplaatsingen van het publiek bij culturele uitstappen en hun mobiliteitspraktijken in deze context. Brussels Studies Institute beoordeelt in de eerste fase de bestaande kennis en middelen.

- *OVAM* is de Vlaamse overheidsdienst die ervoor zorgt dat we op een doordachte en milieubewuste manier omgaan met afval, materialen en bodem. Bij bepaalde van hun initiatieven komt de kunstensector expliciet in het vizier:
  - Sinds 2010 ondersteunt het de vergroening van publieke evenementen in het Vlaams Gewest, onder andere via hun jaarlijkse GroeneVent Awards, die al vaak door Muziekfestivals zijn gewonnen.
  - Met de Ecodesign Awards honoreert OVAM duurzame designpraktijken. Via het online platform Ecodesign.link ontsluiten ze ook tools, praktijkvoorbeelden en expertise rond ecologisch en sociaal verantwoord design.
- In *(Re)framing the International. Over het nieuwe internationale werken in de kunsten* formuleert Joris Janssens (2018c) vijf concrete pistes voor een duurzamere internationale praktijk, geïnspireerd door het essay "Transitie-oefeningen voor een duurzamere mobiliteit" van Jeroen Peeters (2018) en de vele getuigenissen uit het werkveld.
- Architecten moeten in hun praktijk steeds rekening houden met regelgeving die de *duurzaamheid van de gebouwde omgeving* moet bevorderen. Sommigen gaan echter nog een stap verder en plaatsen duurzaamheid in het centrum van hun praktijk en heroriënteren de traditionele rol van de architect. Voorbeelden hiervan werden aangehaald in het hoofdstuk over "Artistieke ecosystemen": BC studies (Lefebvre en BC architects & studies 2018), RE-ST (Minten en Vekemans 2018), Rotor DC of het Open Promotor Platform van Endeavour. Verschillende van die vernieuwende architectuurpraktijken werd een BWMSTR Label toegekend, waarmee de Vlaams Bouwmeester ze stimuleert om zich verder te ontwikkelen en zichtbaarheid te krijgen (onder andere naar het beleid toe). Het Vlaams Architectuurinstituut (VAi) wijdde al meerdere tentoonstellingen aan de laureaten van het BWMSTR Label. Ook in de activiteiten van andere architectuurcultuurorganisaties, zoals Architecture Workroom Brussels of AR-TUR, kunnen ontwerpers en beleidsmakers inspiratie vinden om hun praktijk en visie duurzamer te maken.
- Omdat de bevoegdheden voor energie, milieu en materialen door andere beleidsverantwoordelijken worden opgenomen, onderschat men soms de instrumenten waarmee de minister van Cultuur de sector kan steunen bij het aanpakken van dit taai vraagstuk. Met het *Fonds Culturele Infrastructuur (FoCI)* van het Departement Cultuur kon bijvoorbeeld Kopergietery een theaterzaal energiezuiniger maken.

- Sinds 2013 ondersteunt het VAF *duurzaam filmen* met een coachingstraject, tools op maat en een label (zie: www.vaf.be/duurzaam-filmen). Iedereen die productiesteun ontvangt voor een fictiespeelfilm of fictiereeks moet zo duurzaam mogelijk werken. Sinds 2017 is VAF een van de acht partners in Green Screen, dat met steun van Interreg Europe de ecologische voetafdruk van audiovisuele producties verlaagt. De coaching levert meetbare resultaten op: de gemiddelde CO_2-uitstoot van een filmproductie daalde sinds 2013 van 83 naar 73 ton.
- Met middelen van de Vlaamse Klimaattop organiseerde het Departement Cultuur samen met Pulse Transitienetwerk Cultuur in 2016 culturele rondetafels over duurzame infrastructuur en sensibilisering. In deze context past ook het beleidsadvies *Cultuur en Transitie* dat Pulse in juni 2016 voorlegde (De Beukelaer en Peeters 2016) en de nulmeting die Greentrack Gent (2017) maakte samen met 101 cultuur- en jeugdorganisaties van hun energieverbruik in 2015. *Concrete maatregelen binnen het cultuurbeleid* zijn extra financiering voor investeringen in energie-efficiëntie van cultuur- en jeugdinfrastructuur en de online toolkit Cultuurzaam.be.

NOTEN

1 Sinds juni 2016 is het Kenniscentrum Cultuur- en Mediaparticipatie actief. Dit staat voor de periode 2016-2020 in voor de verdere uitbouw van beleidsrelevant onderzoek gericht op cultuur- en mediaparticipatie. Daarnaast bereidt het Kenniscentrum een nieuwe Participatiesurvey voor die het geheel van Cultuur, Jeugd en Media overschouwt. Het Kenniscentrum is de opvolger van het Steunpunt Cultuur, dat in de periode 2011-2016 onderzoek verrichtte over cultuurparticipatie en -educatie.

2 Zie: https://gemeente-en-stadsmonitor.vlaanderen.be.

3 Zie: www.vrijetijdsmonitorvlaanderen.be/participatie.

4 Zie: www.cultuurcontentement.be.

5 De verschillende Participatie-surveys peilden naar deelnames aan activiteiten in muziek, podiumkunsten, film, literatuur en beeldende kunsten. Merk op dat deze categorieën niet volledig samenvallen met de professionele sectoren die in het hoofdstuk “Artistieke ecosystemen” worden besproken. Zo vallen deelnames aan amateurkunstenactiviteiten ook onder de bevraging van de Participatiesurvey en is architectuurcultuur geen aparte categorie: dergelijke activiteiten bevinden zich, onder andere, onder ‘erfgoed’.

6 In dit verband kunnen we ook verwijzen naar recenter bevolkingsonderzoek dat peilt naar bioscoopbezoek in België. Uit de *Readership Survey* (2018) van het Centrum voor Informatie over de Media (CIM) blijkt dat in de periode 2004-2014 bijna een op de drie bioscoopbezoekers een student was.

7 Over het publieksbereik van producerende kunstorganisaties, daarentegen, bestaan er in Vlaanderen nauwelijks studies. Het Cijferboek Kunsten 2018 bevat wel een tabel met het publieksbereik van de structureel gesubsidieerde organisaties voor theater, dans en muziektheater in de periode 2010-2015 (Janssens en Hesters 2018, 191). Zij bereikten in die periode respectievelijk 6.202.997 toeschouwers (dit gaat over 47 organisaties voor theater), 2.069.832 toeschouwers (22 dansgezelschappen) en 815.239 toeschouwers (15 muziek-theatergezelschappen). Die cijfers zijn een schatting aangeleverd door de gezelschappen aan het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid, wanneer ze rapporteren over hun activiteiten. Ze zijn dus niet afkomstig van de podia waar de voorstellingen werden getoond. Het gaat hier over de ruwe aantallen, die niets vertellen over de sociale en demografische kenmerken van het publiek.

8 Zie: www.engagementarts.be/nl.

9 Wat betreft film kunnen we verwijzen naar onderzoek uit het Verenigd Koninkrijk. Daar werd vastgesteld dat de groep ‘BAME’ (‘Black Asian and Minority Ethnic’) meer belang hecht aan film als onderdeel van hun leefwereld (Lamaison 2018).

10 Buitenlandse voorbeelden van dit soort onderzoek zijn eveneens schaars. Een mooi voorbeeld van hoe dat er zou kunnen uitzien, vinden we bij Arts Council England, dat jaarlijks zijn rapport *Equality, Diversity and the Creative Case* publiceert waarin ze kwantitatief in kaart brengen hoe diversiteit qua etniciteit, handicap, gender en genderidentiteit evolueert in de door haar gesubsidieerde actoren sinds 2012 (zie Arts Council England 2018 voor de recentste editie). Dit maakt deel uit van de strategie om etnisch-culturele diversiteit te versterken in het door haar ondersteunde veld, door representatie van kansengroepen ook cijfermatig te monitoren.

11 Zie: www.actiris.be/diversite/tabid/899/language/nl-BE/Plan.aspx.

12 Zie: http://circuitbxl.be/.

13 Zie: https://elkverhaaltelt.org/.

14 Lees wat dit betreft de bijdragen op www.kunsten.be in het kader van het traject *Cultural exploration and exchange with(in) Middle East & North Africa (MENA)* van Kunstenpunt.

15 Zie: www.projecttracks.be.

Hoofdstuk 3 –

Ontwikkelings-perspectieven.

149 **Niveau individu: werken in de kunsten**

150 **DE SOCIAAL-ECONOMISCHE POSITIE VAN DE KUNSTENAAR**
150 Signalen, kwesties en debat: van precariteit naar fair practices
151 Feiten en cijfers over de positie van kunstenaars
151 *Multiple job holding en ondernemerschap*
152 *De economische realiteit van het kunstenaarschap*
153 *Uitdagingen bij internationalisering*
153 *Op zoek naar fair practices*

155 **DUURZAME KUNSTENAARSLOOPBANEN**
155 Signalen, kwesties en debat
155 Feiten en cijfers over loopbaanontwikkeling van kunstenaars
155 *De kunstopleidingen en de aansluiting op de arbeidsmarkt*
156 *Uitdagingen voor autodidacten*
157 *De succesfactoren van een artistieke loopbaan*
158 *Vragen bij het groeimodel*
158 *Druk op de ruimte voor ontwikkeling*
159 *Gelijke kansen voor kunstenaars op basis van gender en etnisch-culturele achtergrond*
160 *Uitstroom, nalatenschappen en archivering*

163 **WERKOMSTANDIGHEDEN EN WELZIJN VAN KUNSTWERKERS**
163 Signalen, kwesties en debat
163 Wat weten we? Inzichten uit onderzoek
163 *Herstelnood in de kunsten*
164 *Flexibilisering en deprofessionalisering van jobs in de kunsten*
164 *Grensoverschrijdend gedrag*

166 **Perspectieven voor organisatieontwikkeling**

167 Signalen, kwesties en debat
168 Wat weten we?
Inzichten uit onderzoek
168 *De financieringsmix van kunstenorganisaties en -projecten*
169 *Koopkrachtdaling via subsidies*
171 *Impulsen voor aanvullende financiering*
171 *Samenwerking als antwoord?*
173 *Culturele infrastructuur*

Kaderstukken
172 *Zeven impulsen voor ondernemerschap en aanvullende financiering*
175 *Relevante trends op het vlak van samenwerken binnen en buiten de kunsten*

177 **Landschaps-ontwikkeling**

179 **SUBSIDIEVERDELINGEN VOLGENS DISCIPLINES EN FUNCTIES**
179 Kunstendecreet: werkingen en projecten
180 Subsidieverdelingen bij VAF en VFL

182 **GEOGRAFISCHE SPREIDING IN VLAANDEREN EN BRUSSEL**
182 De geografische spreiding van de middelen via het Kunstendecreet en de Limburgkwestie
182 Kunst in de nevelstad, of de spreiding van het aanbod

185 **PERSPECTIEVEN OP INTERNATIONALISERING**
185 Internationale export en loopbaanontwikkeling
187 De waarde en betekenis van internationaal werken in de kunsten
188 Internationaal kunstenbeleid
188 *Follow the actor*
191 *Top-down*
191 Kwesties
192 Europa

Kaderstuk
189 *Internationale impulsen van buiten het beleidsdomein Cultuur*

In het eerste deelhoofdstuk van de Landschapstekening focusten we op de verschillende artistieke ecosystemen binnen het bredere kunstenlandschap: welke actoren spelen daarin een rol, wie neemt welke functies op, welke sterktes en lacunes doen zich daarbij voor? In het tweede hoofdstuk bekeken we de plek van de kunsten in de samenleving, met oog voor publieksparticipatie en de impact van een aantal maatschappelijke ontwikkelingen op het kunstenlandschap. In dit derde deel van de Landschapstekening stellen we de vraag waar noden en kansen voor ontwikkeling liggen. Die ontwikkeling situeren we op drie niveaus: het niveau van de *individuen* werkzaam in de kunsten (met grote nadruk op kunstenaars, maar niet uitsluitend), van *organisaties* en van het *landschap* of van deelsectoren in hun geheel. Net zoals in het vorige hoofdstuk vertrekken we vanuit de thema's die centraal stonden in het publieke debat omtrent de kunsten en brengen we over die thema's inzichten uit relevant onderzoek samen. Waar liggen noden en kansen om de werkomstandigheden in de sector te verbeteren, om de positie van kunstenaars en andere professionals te versterken, om te professionaliseren en een duurzame praktijk te ontwikkelen en om in te zetten op de ontwikkeling van de artistieke ecosystemen?

Niveau individu: werken in de kunsten

Kunst wordt gemaakt, mogelijk gemaakt en tot bij het publiek gebracht door mensen. Om ten volle de kwaliteit van het artistieke aanbod te kunnen realiseren en in te spelen op de maatschappelijke ontwikkelingen die zich voordoen, moeten deze mensen in goede omstandigheden kunnen werken en zich ontwikkelen. Hieronder kijken we eerst hoe het staat met de sociaal-economische positie van de kunstenaars. Vervolgens gaat het over artistieke carrières en ten slotte over de werkomstandigheden van iedereen die in de kunsten werkt — dus niet alleen de kunstenaars.

De sociaal-economische positie van de kunstenaar

—

SIGNALEN, KWESTIES EN DEBAT: VAN PRECARITEIT NAAR FAIR PRACTICES

De afgelopen vijf jaar stond de precaire positie van kunstenaars prominent op de agenda, getuige onder meer de aandacht ervoor in de verschillende sectorspecifieke schetsen in het eerste hoofdstuk. In de verschillende deelsectoren speelt de kwestie soms anders, ook vanuit historisch standpunt. De schrijver die van zijn of haar literair werk kan leven, is altijd al de uitzondering op de regel geweest. Het vergoeden van beeldend kunstenaars voor tentoonstellingen of de creatie van nieuw werk blijft iets wat bevochten moet worden. In sectoren zoals design en zeker architectuur opereren creatieven voornamelijk op zelfstandige basis, met alle risico's vandien. En in 'collectieve' sectoren zoals podiumkunsten en muziek geldt de flexibilisering van de arbeidsrelaties al langer als een trend met een forse impact op de positie van kunstenaars.

Tegelijk is het debat de laatste jaren wel verscherpt. Op de brainstormsessies en focusgroepen die Kunstenpunt organiseerde, stipten deelnemers mogelijke verklaringen aan: presentatieplekken zouden meer 'op veilig' spelen, de competitie op een steeds internationaler speelveld wordt scherper en technologische ontwikkelingen hebben een impact op verdienmodellen. Deze mechanismen spelen vooral een rol in disciplines met een belangrijk aandeel marktwerking: de beeldende kunsten, muziek, architectuur, film en literatuur. Die kenmerken zich als 'winner takes all'-markten, waarin de kloof tussen een kleine groep *haves* en een aanzienlijke groep *havenots* groter wordt. Subtieler is de opgedreven spanning die afgelopen jaren voelbaar wordt in de deelsectoren waarin kunstenorganisaties de voorbije jaren sterk geprofessionaliseerd zijn, zonder dat de positie van de gemiddelde kunstenaar daar aantoonbaar mee verbeterd is.

In het interactieve voortraject van deze Landschapstekening werden diverse pijnpunten aangestipt, waaronder de lage inkomsten, de trend naar meer projectmatig en freelance werk en de onzekerheid die daarmee gepaard gaat. Ook het belang van het zogenaamde 'kunstenaarsstatuut' (de maatregelen die kunstenaars toegang geven tot de sociale zekerheid als werknemer) als opvangnet werd aangekaart. Tegelijk werd de beperkte toegankelijkheid of toepasbaarheid ervan aangeklaagd voor wie niet als podiumkunstenaar of (klassiek) muzikant actief is. Kwamen daarnaast aan bod: het juridische en fiscale kluwen waarin kunstenaars terecht komen als ze diverse jobs en statuten combineren; zorgen over de opbouw van sociale rechten (onder andere een pensioen) vanuit slecht betaalde opdrachten en onduidelijke statuten; de extra moeilijkheden waar internationale artiesten mee kampen (in termen van visums, verblijfspapieren, werkvergunningen etc.).

In het interactieve voortraject kwam 'ondernemerschap' naar voren als een mogelijk antwoord op de precaire situatie van de kunstenaar. Er klinkt immers een duidelijke vraag naar meer manieren om kunstenaars te versterken in hun zakelijke skills, sectororiëntatie en zelfredzaamheid, en naar hoe dit in de vakopleidingen en in de 'bovenbouw' een plek kan krijgen. Tegelijk klinkt de verzuchting dat een individuele kunstenaar niet alleen verantwoordelijk gesteld kan worden om alle aspecten van de kunstpraktijk te bemeesteren. Bovendien leeft de bezorgdheid dat uiteindelijk de sterkste netwerker of 'verkoper' het zal halen van degene die mogelijk meer artistieke kwaliteiten heeft, maar minder ondernemersskills. Er werden ook andere antwoorden op de precaire situatie gesuggereerd. 'Fair practice' is een containerbegrip waaronder diverse kwesties vallen: eerlijke betaling, werkbare werkuren, solidariteit onder collega's, transparantie in instellingen, een stem geven aan de minder machtigen, beslissingen delen, vertrouwen en veiligheid, antiracisme, antimisogynie en ecologie (zie ook Vanderbeeken 2019).

De lage totale inkomsten van kunstenaars zijn gedeeltelijk terug te voeren op het niet correct vergoeden van het werk dat ze binnen de kunsten doen. Gesubsidieerde instellingen moeten zich houden aan de geldende sociale en arbeidsrechtelijke bepalingen. En het degelijk verlonen van kunstenaars is ingevoerd als beoordelingscriterium voor organisaties in het Kunstendecreet (art. 23 § 2, art. 28 § 2), en dat geldt via de subsidiereglementen voor auteurslezingen, literaire manifestaties en organisaties ook voor het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL). Dat blijkt echter niet altijd voldoende om in de praktijk een degelijke vergoeding voor kunstenaars te realiseren. De vraag om naast deze bepalingen te zorgen voor een betere controle, klinkt daarom niet toevallig prominent in de open brief die auteur Gaea Schoeters en componist Annelies Van Parys in mei 2019 via *rekto:verso* aan de toekomstige minister van Cultuur richtten (Schoeters en Van Parys 2019; we verwijzen naar deze brief als een van de verschillende gelijkaardige initiatieven waarin kunstenaars hun stem laten horen).

Kunnen er gedeelde afsprakenkaders ontwikkeld worden voor correcte vergoedingen voor bijvoorbeeld deelname aan tentoonstellingen van beeldende kunsten of aan filmfestivals? Kan het niet naleven van die afsprakenkaders en van de reeds bestaande cao's beter gecontroleerd en afgewezen worden? Kan een halt toegeroepen worden aan dalende uitkoopsommen en coproductiebedragen in de podiumkunsten? Kunnen we vanuit de publieke sector kunstenaars helpen versterken op de (globale) kunstmarkt? Tot waar reikt wiens verantwoordelijkheid? Het zijn dit soort vragen die vandaag op de discussietafels van onder andere steunpunten en belangenbehartigers liggen en waarop ook in het buitenland volop naar antwoorden wordt gezocht.

FEITEN EN CIJFERS OVER DE POSITIE VAN KUNSTENAARS

De voorbije jaren is de sociaal-economische positie van kunstenaars in Vlaanderen en Brussel systematisch in kaart gebracht. *Loont Passie?* (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016; zie ook Hesters e.a. 2018) was een grootschalig onderzoek van de Universiteit Gent naar de sociaal-economische positie van kunstenaars in Vlaanderen, in de meeste artistieke disciplines. In 2014 al hadden dezelfde onderzoekers dit in een eerste studie naar de situatie van de acteurs in Vlaanderen in kaart gebracht (Siongers en Van Steen 2014). In 2018 volgde *Wie heeft het gemaakt?*, een onderzoek bij architecten en designers (Siongers, Willekens, e.a. 2018). Zo hebben we vandaag degelijke basisgegevens over (onder meer) de activiteiten, tijdsbesteding, inkomsten, kosten en jobtevredenheid bij de Vlaamse professionele kunstenaars en creatieven, en de mogelijkheid om disciplines met elkaar te vergelijken.

Verder staat de positie van kunstenaars al langer op de onderzoeksagenda van onder andere de steunpunten van de kunsten (Vlaams Theater Instituut (VTi) en BAM, vandaag Kunstenpunt). Begin 2019 publiceerde Kunstenpunt een synthese van deze onderzoekslijn (Hesters 2019). Aanvullend op de sociaal-economische cijfers, peilt deze publicatie naar de systemische mechanismen in het bredere kunstenveld (waarvan precariteit uiteindelijk het symptoom is) en naar mogelijke antwoorden. Ook het VFL en de Vlaamse Auteursvereniging (VAV) hebben in het verleden ingezet op onderzoek naar de positie van auteurs, illustratoren en vertalers (Vlaamse Auteursvereniging 2011a, 2011b, 2012; Van Baelen 2014b).

MULTIPLE JOB HOLDING EN ONDERNEMERSCHAP

Vandaag maakt *multiple job holding*, het gelijktijdig uitoefenen van verschillende jobs binnen en buiten de kunsten, onvermijdelijk deel uit van het kunstenaarschap. In *Loont Passie?* werd aan 2.706 kunstenaars uit de beeldende kunsten, muziek, podiumkunsten, literatuur en film gevraagd welke verschillende activiteiten ze in 2014 uitoefenden, zowel artistieke activiteiten in de eigen (hoofd)discipline en gerelateerde activiteiten in die discipline (zoals lesgeven of coaching, zakelijk werk, communicatie etc.) als artistieke activiteiten in andere disciplines en jobs die helemaal buiten de kunsten vallen. Een hoog percentage van de kunstenaars — en dat gold ook voor de architecten en de vormgevers — combineerde verschillende activiteiten (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 26–45; Siongers, Willekens, e.a. 2018, 22–32). In een ander onderzoek over hedendaagse dansers gaven acht op de tien van de Brusselse respondenten aan dat ze meer dan één job hadden op het moment van de bevraging (Van Assche en Laermans 2016).

Het combineren van de verschillende activiteiten laat zich ook zien in de inschatting van de tijdsbesteding van de kunstenaars (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 45–48). De tijdsverdeling van de gemiddelde kunstenaar is over de verschillende disciplines gelijkaardig. Gemiddeld nemen de puur artistieke activiteiten iets meer dan de helft van de totale werktijd in.[1] Hetzelfde geldt voor de designers ondervraagd in *Wie heeft het gemaakt?*. Uitzondering op dit plaatje zijn de architecten, die gemiddeld 84% van hun tijd aan architectuur besteden (Siongers, Willekens, e.a. 2018, 33–34).

Kunstenaars combineren diverse activiteiten soms uit interesse, maar voor de meesten is het uit financiële noodzaak. Inkomsten uit andere activiteiten stellen hen in staat om artistiek werk te maken, wanneer dat werk op zich niet voldoende inkomsten genereert of wanneer het extra investeringen vraagt. Dat sluit aan bij de definitie die Cultuurloket hanteert van 'ondernemerschap' in de kunsten: het vermogen om de nodige middelen (financiële en materiële, maar ook personeel en de medewerking van partners) te mobiliseren om een artistiek project te realiseren. Het recente onderzoek *Ondernemen in cultuur*, uit gevoerd door de Universiteit Antwerpen en IDEA Consult in opdracht van Cultuurloket, bracht in kaart in welke mate ondernemerschap aanwezig is onder de individuen en organisaties in de Vlaamse creatieve sectoren (Schramme e.a. 2019). Deze studie ziet ondernemerschap in de eerste plaats als een attitude en een proces, waarbij kansen in de omgeving ontdekt en geëxploreerd worden — de zogenoemde *effectuation logic*. Het onderzoek toonde aan dat die ondernemende attitude, zoals ze in een profit-omgeving speelt en gekend is, sterk aanwezig is in de kunsten, inclusief architectuur en design (en overigens ook in het sociaal-culturele werkveld en de erfgoedsector).

Voor een kunstenaar volstaat het dus niet om sterk artistiek werk te maken. Wie vandaag een carrière als kunstenaar wil uitbouwen, heeft een brede waaier aan competenties nodig. KU Leuven onderzoeker Anneleen Forrier (2007) vatte die samen als: 'knowing how', 'knowing whom' en 'knowing why'. Actief zijn als kunstenaar vraagt een bereidheid om voortdurend bij te leren op zeer verschillende vlakken. Het vraagt wendbaarheid om mee te kunnen bewegen met een sector die sterk evolueert. Volhardend netwerken is nodig om goede contacten te onderhouden met mensen of organisaties die van betekenis kunnen zijn voor je werk ('knowing who'). De combinatie van de diverse beroepsactiviteiten in verschillende statuten vraagt heel wat studiewerk om het overzicht te kunnen houden over rechten en plichten, de belastingen, sociale bijdragen of auteurs- of naburige rechten. Wanneer zich daarnaast in sectoren nog eens ingrijpende disrupties aandienen (denk aan de impact van technologische omwentelingen op het werk van muzikanten of filmmakers), dan is het duidelijk dat 'levenslang leren' voor kunstenaars een must is.

Het voortdurend bijbenen op al die niet-artistieke competenties is niet iedereen gegeven. Het breekt soms in op de mentale ruimte en tijd die nodig zijn voor het eigenlijke artistieke werk. Dit laatste werd in kaart gebracht door Camiel Van Winkel, Pascal Gielen en Koos Zwaan (2012) in hun onderzoek naar *De hybride kunstenaar* in de beeldende kunsten. In het web van activiteiten en engagementen noemen zij het vrijwaren van tijd en mentale ruimte voor het 'autonome' artistieke werk een van de grootste uitdagingen voor kunstenaars.

DE ECONOMISCHE REALITEIT VAN HET KUNSTENAARSCHAP

Hoe staat het dan met de verloning van kunstenaars? Niet altijd staat er een vergoeding tegenover hun activiteiten (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 27–39). In de meeste disciplines zijn het *presenteren* van werk en/of *creatie in opdracht* van anderen doorgaans betaalde activiteiten. In de beeldende kunsten is dat echter niet zo. Daar wordt tentoonstellen voor de meeste kunstenaars niet vergoed en in een vierde van de gevallen ook creatie in opdracht niet. Ook bij designers stellen we vast dat werk in opdracht slechts voor 61% van de bevraagde vormgevers steeds vergoed is (Siongers, Willekens, e.a. 2018, 25). Onderzoek, ontwikkeling en creatie van eigen werk wordt minder vergoed. Voor gemiddeld de helft van de respondenten is dit een doorgaans betaalde activiteit. Ook in de letteren bestaan er, naast een subsidiërende instantie (VFL) die beurzen geeft aan een aantal auteurs, geen andere partijen die de werkuren vergoeden die kruipen in het schrijven van een boek. Uit de sectorspecifieke schets van letteren in hoofdstuk 1 bleek bovendien dat uitgeverijen het financiële risico van het publiceren meer en meer verhalen op de auteurs. In alle disciplines vormt lesgeven een belangrijke inkomstenbron, die het economische risico verbonden aan artistieke activiteiten voor een stuk compenseert.

Loont passie? en de verwante studies over acteurs, designers en architecten polsten ook naar het totale nettojaarinkomen van de kunstenaars in Vlaanderen (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 45–68; Siongers, Willekens, e.a. 2018, 35–48). Welke inkomsten halen kunstenaars uit loon naar werk, verkoop, KVR, auteursrechten, uitkeringen, beurzen enzovoort? Daarbij maakte men een onderscheid tussen zelfstandigen en kunstenaars die in dienstverband werken. De mediaan van de jaarinkomsten bij de werknemers-kunstenaars lag in 2014 het hoogste in de literatuur en muziek (respectievelijk 20.600 en 20.000 euro). Daarna kwamen de acteurs en filmmakers (respectievelijk 19.000 en 18.000 euro) en de (andere) podiumkunstenaars (17.000 euro). Aan de staart kwamen de beeldend kunstenaars (met 13.786 euro op jaarbasis). Bij de zelfstandige kunstenaars liggen de mediaan inkomsten een stuk hoger binnen de film, muziek en podiumkunsten en lager bij de beeldende kunsten en literatuur.[2] De zelfstandige architecten en vormgevers hebben een netto-jaarinkomen dat op een vergelijkbare hoogte ligt als voor de kunstenaarsberoepen die twee jaar eerder bevraagd zijn. De netto-jaarinkomsten van de vormgevers die als werknemer werken (goed voor 30% van de bevraagde designers) liggen ook in die lijn, met een mediaan van 24.000 euro op jaarbasis.

Vergeleken met het mediaan inkomen van de Belgische bevolking zijn deze bedragen laag. In 2013 lag de mediaan van het nettojaarinkomen van alle belastingplichtigen op 24.664 euro (Hesters 2016). Geen enkele discipline binnen de kunsten evenaart dit, behalve zelfstandigen in de muziek en filmwereld. Tegelijk weten we dat 85% van de bevraagde kunstenaars een diploma hoger onderwijs heeft, tegenover ongeveer 40% van de bevolking. De inkomsten van kunstenaars zijn globaal genomen laag. Naast de grote werkonzekerheid doet dit vele kunstenaars overwegen om te stoppen (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 84–87; Siongers, Willekens, e.a. 2018, 73).

Het spreekt dat kunstenaars andere inkomstenbronnen moeten aanspreken om rond te komen, ook wie artistiek succesvol is. 20% van de regisseurs en scenaristen kan leven van enkel films maken, in alle andere disciplines kan slechts één op de tien professionele artiesten leven van de artistieke kernactiviteit. Zetten we de scope wat ruimer en bekijken we de groep die kan leven van werk in de ruimere kunstwereld (met onder andere lesgeven, zakelijk werk etc. erbij), dan gaat het om de helft van de artiesten uit de film en muziek, één op de drie beeldend kunstenaars en één op de vier podiumkunstenaars en literatoren (zie de samenvattende fiches in Hesters e.a. 2018).

Om een antwoord te bieden op de flexibele aard van de job en het inkomen, is enkele decennia geleden gestart met de uitbouw van het zogenaamde 'kunstenaarsstatuut'. Een kunstenaar wordt, op basis van een aantal uitzonderingsregels in lijn met de eigenheid van de artistieke praktijk, ingepast in de bestaande statuten van werknemer of zelfstandige.[3] Werkloosheidsuitkeringen spelen een belangrijke rol om periodes tussen betaalde jobs te kunnen overbruggen en alle activiteiten aan elkaar te weven tot een zinvol, werkbaar geheel. Podiumkunstenaars kunnen meer dan andere kunstenaarsgroepen terugvallen op die werkloosheidsuitkeringen via hun 'kunstenaarsstatuut' (47% van de podiumkunstenrespondenten). Bij de andere disciplines is dat minder dan een kwart. De regelingen van het kunstenaarsstatuut zijn dus veel meer op maat van de podiumkunsten en muziek (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 68–69). Naast inkomens uit jobs en uitkeringen, zijn ook spaargeld, inkomsten van een partner of steun van de ouders belangrijk voor kunstenaars. Dat roept de vraag op wie, vanuit welke achtergrond, de financiële risico's kan aangaan om kunstenaar te worden.

UITDAGINGEN BIJ INTERNATIONALISERING

Voor vele kunstenaars is het, al *multiple job hoppend* tussen diverse opdrachten en statuten, niet eenvoudig om hun administratie met betrekking tot zaken als sociale bijdragen, fiscaliteit, auteursrecht en het kunstenaarsstatuut, te overzien en correct te organiseren. Voor Belgische kunstenaars die veel in het buitenland werken, is het extra ingewikkeld.[4] Omgekeerd zien we voor buitenlandse kunstenaars die vanuit België opereren specifieke drempels. Dat geldt zeker ook voor een groeiende groep artiesten die, omwille van de werkkansen, gelijktijdig opereren vanuit verschillende steden of landen tegelijk. De curator Ash Bulayev (2018) gebruikte hiervoor de term 'nomade', maar 'gastarbeider' past misschien beter om hun situatie te begrijpen (zie ook Hesters 2012). In diverse disciplines bewegen hypermobiele kunstenaars zich op het ritme van werkkansen en in de richting van waar die zich voordoen.

De taalbarrière maakt gastarbeiders kwetsbaar. De verwachting dat hun verblijf altijd tijdelijk is, maakt dat ze lange tijd enkel selectief investeren in de plek waar ze verblijven. Veel noodzakelijke informatie over rechten en plichten, verblijfs- en werkvergunningen, sociale zekerheid en belastingen, bijvoorbeeld, is voor hen niet direct toegankelijk. De inkomens-, juridische en fiscale situatie van flexwerkende artiesten is sowieso al ingewikkeld. Tel daarbij de extra complexiteit die komt kijken bij wonen en werken in het buitenland en je weet dat veel internationale artiesten regelmatig in het duister tasten en in precaire situaties terechtkomen. Zelfs onder begeleiding van ervaren managementbureaus of instellingen blijft het trial-and-error. Wie in het buitenland woont, mist ook de kracht van het sociale netwerk dat mensen hebben die in de omgeving van hun familie en vrienden wonen. Dat basisnetwerk draagt een schat van informatie die helpt om te navigeren in een samenleving en bestaat uit mensen op wie je kan terugvallen in geval van tegenslagen.

In de context van internationale mobiliteit speelt nog een andere vorm van precariteit. De 'hypermobiele kunstenaar' waarvan sprake is meestal westers. Veel kunstenaars vanuit andere delen van de wereld kampen net met een gebrekkige toegang tot mobiliteit (Janssens 2018c, 44–46). Er zijn enkele voorbeelden op te noemen van dicht bij huis. Tijdens *Moussem Cities*, het jaarlijkse festival van het nomadisch kunstencentrum Moussem, moesten in februari 2018 voorstellingen afgelast worden omdat de dansers uit Marokko niet op tijd hun visum voor België kregen. Mohamed Ikoubaân (Moussem): 'Voor jonge kunstenaars is het moeilijk, zo niet onmogelijk geworden om Europa binnen te geraken, wat zowel een zware inbreuk is op de vrijheid van verkeer van kunstenaars en hun ideeën, als op de artistieke vrijheid van elke Europese organisator, programmamaker of artistiek directeur die samenwerkt met kunstenaars afkomstig uit die regio's' (Anrys 2018). In januari 2019 schreven Vooruit, NTGent, Campo, Faustin Linyekula, het Festival d'Avignon en Wiener Festwochen samen een open brief waarin ze aanklagen hoe door visumproblemen internationale artistieke samenwerking bemoeilijkt wordt (Blom e.a. 2019). Kortom, de toegang tot de 'transnationale kunstruimte' voor productie en presentatie is erg ongelijk. Die ongelijke toegang heeft weinig te maken met artistieke kwaliteit, maar alles met paspoorten. Hier kan het beleid zeker een rol spelen om een meer gelijke toegang tot internationale mobiliteit mogelijk te maken.

OP ZOEK NAAR FAIR PRACTICES

In het werkveld zijn bovenstaande uitdagingen uiteraard bekend. Er wordt al lang en op veel plekken naar antwoorden gezocht, door kunstenaars zelf en door andere betrokkenen in de sector. Het gaat om vormen van collectieve zelforganisatie van kunstenaars, het herijken en valideren van diverse beschikbare bronnen (onder andere van ruimte, tijd, sociaal netwerk, kennis), de zoektocht naar de implementatie van *fair practices* in de praktijk van individuele organisaties of instellingen, collectieve mobilisatie, sensibiliseringscampagnes en collectieve afsprakenkaders (Hesters 2019).

Om dit soort van initiatieven te versterken werkte Kunstenpunt, als steunpunt voor de kunsten, de afgelopen jaren aan het onderzoeks- en ontwikkelingstraject *D.I.T. (Do it together)*. In het voorjaar van 2017 werd een open oproep gelanceerd voor initiatieven – bestaande of nieuwe – om de positie van de kunstenaar te versterken. 41 ideeën kwamen boven water van diverse spelers uit het veld, die vanuit verschillende invalshoeken heel eigen voorstellen formuleerden: over faire praktijken en eerlijke verloning, het delen en ruilen van resources (werkplekken, netwerken of kennis) via digitale platformen of fysieke plekken, het versterken van de stem van de kunstenaar en zelforganisatie-initiatieven. In een interactief traject was er ruimte voor uitwisseling en de verdere ontwikkeling van de plannen, en werden allianties gesmeed. Uiteindelijk werden vier projecten door Kunstenpunt verder begeleid en gesteund: Engagement sensibiliseert over gendergelijkheid en grensoverschrijdend gedrag; de *Fair Arts Almanac* van State of the Arts bundelt *tips*, *tricks* en inzicht over *fair practices*; de campagne 51% beoogt de tewerkstelling van kunstenaars bij instellingen te promoten; en de Coalition is een intervisietraject van BUDA, Beursschouwburg, detheatermaker en Netwerk Aalst.

Ook elders in het kunstenveld zien we initiatieven ontstaan die inzetten op de sensibilisering en de opmaak van collectieve afsprakenkaders. Eind 2013 presenteerde de brede audiovisuele sector al een sociaal charter dat de spelers in die sector wilde aansporen de geldende sociale wetgeving in de audiovisuele sector te respecteren,

eventuele tekortkomingen in die wetgeving bespreekbaar te maken, faire concurrentie te garanderen, de leefbaarheid voor de betrokkenen in de sector te verbeteren en borg te staan voor aantrekkelijke en duurzame loopbanen. Dit sociaal charter formuleerde uitdagingen en acties, onder meer met betrekking tot veiligheid en welzijn, flexibiliteit en arbeidsdruk, starters in de sector en intellectuele eigendom. Het is een knap werkinstrument, maar na enkele jaren rijzen er vragen over hoe de afspraken effectief afgedwongen kunnen worden.

Sedert 2010 wordt in de boeken- en letterensector gebruik gemaakt van het Modelcontract voor auteurs. Dat gezamenlijk initiatief van de VAV en de GAU (Groep Algemene Uitgevers) binnen Boek.be garandeert het naleven van een aantal minimale juridische en financiële voorwaarden ter bescherming van de eigendomsrechten van de auteurs. Ook voor illustratoren en binnenkort voor vertalers bestaat zo'n modelcontract. Indien auteurs of uitgevers een beroep willen doen op subsidies vanwege het VFL, moeten ze een modelcontract kunnen voorleggen. Op die manier probeert het VFL de sociaal-economische en de juridische situatie van auteurs te beschermen. Begin zomer 2019 komt er een aangepaste versie Modelcontract 2.0, dat rekening houdt met de belangrijkste evoluties sedert de invoering in 2010.

In 2017 werd het *Handvest voor de Podiumkunstenaar* gelanceerd door enkele kunstenaars en kunstwerkers.[5] Het is een solidariteitsverklaring van kunstenaars die afspreken om niet langer on(der)betaald werk te aanvaarden bij publieke activiteiten die plaatsvinden in of voor organisaties met (een) medewerker(s) in vaste loondienst. Presentatieplekken kunnen eveneens hun engagement uitspreken om een correcte vergoeding voor kunstenaars te voorzien bij publieke activiteiten.

oKo, de federatie van de kunstenorganisaties, werkt aan een *Charter voor Fair Practice* dat in december 2019 zal worden gepresenteerd. Het charter biedt een formulering van eerlijke werkprincipes, als collectief afsprakenkader, waarvoor kunstenorganisaties en kunstwerkers hun engagement kunnen uitspreken. Bovendien wil het charter alle betrokkenen in onderhandelingen rond samenwerkingen voeden met de nodige kennis en informatie, zodat iedereen op een faire en weloverwogen manier afspraken kan maken.

Uit Nederland komt inspiratie in de vorm van het *Kunstenaarshonorarium*.[6] De richtlijn – met een calculator, checklist en voorbeeldcontract – biedt een kader voor het bepalen van een correcte *fee* (wanneer niet volgens de werkgever-werknemersrelatie gewerkt wordt en de toepasselijke cao als leidend kader zou kunnen gelden). Overheden en cultuurfondsen sprongen mee op de kar. Voor hen zet het Kunstenaarshonorarium standaarden die ze in hun toekenning van subsidies als maatstaf kunnen gebruiken. Dat betekent niet alleen dat ze hiermee een kader hebben voor de evaluatie van de gesubsidieerde organisaties, maar ook voor de inschatting van hun reële financiële noden. Zo past het Mondriaan Fonds de richtlijn toe en heeft het een tijdelijke regeling met extra middelen. Het is immers niet zinvol een beoordelingscriterium te formuleren dat gaat over de correcte vergoeding van kunstenaars, wanneer de financiering dit onmogelijk maakt. In Nieuw-Zeeland was er recent een gelijkaardige, forse injectie in de kunstsubsidies, als investering in duurzame loopbaanontwikkeling (Creative New Zealand 2019).

Duurzame kunstenaarsloopbanen

Hierboven bekeken we ontwikkelingsperspectieven voor kunstenaars vanuit een sociaal-economische bril. In dit tweede luik focussen we op de artistieke kanten van de zaak. Hoe staat het met de ontwikkelingsmogelijkheden voor kunstenaars en hun praktijk? Welke uitdagingen stellen zich bij de uitbouw van een *artistieke* loopbaan?

SIGNALEN, KWESTIES EN DEBAT

Op de sectorontmoetingen muziek, beeldende kunsten en podiumkunsten kwamen enkele clusters van besognes of vraagstukken bovendrijven, die in lijn liggen met vragen die zich ook stellen in de audiovisuele en literaire sector.

Een eerste wolk van kwesties heeft te maken met de *instroom* in de sector. Een heikel thema was de aansluiting van de kunstopleidingen op het kunstenveld. Zo werd gewezen op de verantwoordelijkheid van de kunstopleidingen om kunstenaars-in-spe te wapenen voor de arbeidsmarkt, bijvoorbeeld door voldoende aspecten van ondernemerschap in de opleidingen op te nemen. Ook leeft de vraag of afgestudeerde kunststudenten wel voldoende een plek kunnen verwerven in het erg competitieve en 'volle' kunstenveld, als jaar na jaar honderden jongeren met een diploma van een kunstvakopleiding afstuderen. Ten slotte werd gewezen op de extra drempels voor autodidacten, die bijvoorbeeld wel een parcours in het deeltijds kunstonderwijs (DKO) of het amateurscircuit hebben afgelegd, maar geen hogere kunstopleiding volgden. Hoe kunnen zij de juiste omkadering krijgen? Wat in de reacties uit het interactieve voortraject telkens mee op de radar kwam, was de aandacht voor ongelijke kansen in de toegang van kunstenaars op basis van niet-artistieke factoren, namelijk gender en een niet-Belgische etnisch-culturele achtergrond.

Een tweede cluster aandachtspunten heeft te maken met *doorstroom* of de verdere uitbouw van een carrière in de diverse disciplines. Welke ontwikkelingsmogelijkheden hebben mid-career kunstenaars, die niet langer het nieuwe talent zijn? Onder welke omstandigheden kunnen kunstenaars een carrière uittekenen die kan duren en ontwikkelen? In het eerste hoofdstuk hadden we het al op verschillende plekken over de cruciale ruimte voor ontwikkeling. Zeker voor de loopbaanontwikkeling van kunstenaars is dat een noodzakelijke voorwaarde. Niet alle activiteiten van kunstenaars leiden immers tot een zichtbare output en bovendien heeft elke kunstenaar soms nood aan herbronning en verdieping. Ook de niet-artistieke aspecten van het kunstenaarschap vragen periodes van bijleren en reflectie (bijvoorbeeld het leren gebruiken van digitale tools of zakelijke skills onder de knie krijgen).

Een laatste cluster van kwesties heeft te maken met de late loopbaan: het nalatenschap na het einde van de carrière, of met het zorgvuldig kunnen documenteren en archiveren van werk, voor latere ontsluiting of reflectie. Die besogne kwam in het bijzonder aan bod in de beeldende kunsten en de podiumkunsten. Enkele spelers in het kunsten- en erfgoedveld nemen een ondersteunende rol op (cf. infra), maar die volstaat niet noodzakelijk. Zoals in de schets van de podiumkunstensector in hoofdstuk 1 al werd aangekaart, is de podiumdocumentatiewerking van Kunstenpunt noodgedwongen ingeperkt, waardoor het verhaal van de podiumkunstensector als geheel niet meer centraal gecapteerd wordt. VIAA realiseert de digitalisering van het audiovisuele materiaal van structureel ondersteunde werkingen in de podiumkunsten (als ze in het aanbod instappen), maar individuele kunstenaars of projectmatig opererende gezelschappen hebben geen toegang tot die dienst. De huidige ondersteuningsmogelijkheden voor het archiveren van materiaal of het borgen en overdragen van specifieke expertise, zijn beperkter dan de (mogelijke) noden.

FEITEN EN CIJFERS OVER LOOPBAANONTWIKKELING VAN KUNSTENAARS

DE KUNSTOPLEIDINGEN EN DE AANSLUITING OP DE ARBEIDSMARKT

Wat weten we over de aansluiting van de kunstenopleidingen op de arbeidsmarkt? In 2017 presenteerde onderwijsminister Hilde Crevits in het Vlaams Parlement, als antwoord op een vraag over de in- en uitstroom in het hoger kunstonderwijs in Vlaanderen, een overzicht van de evolutie van het aantal inschrijvingen in het hoger kunstonderwijs (bachelor en master) tussen 2011-2012 en 2015-2016 (Vlaams Parlement 2017). In die vijf jaar waren jaarlijks 6.600 à 6.800 studenten met een diplomacontract ingeschreven in het kunstonderwijs (bekeken over de diverse instellingen, studiejaren en studierichtingen heen in de domeinen beeldende en audiovisuele kunsten en muziek en podiumkunsten). Het aantal uitgereikte diploma's schommelde jaarlijks tussen 1.757 en 1.931. Het absolute aantal inschrijvingen en uitstromers in de opleidingen blijft vrij stabiel. In de context van het hoger kunstonderwijs is dit logisch, aangezien de instroom gereguleerd wordt via de artistieke toelatingsproef. Van de 1.931 diploma's — zowel bachelor als master — die in 2016 uitgereikt werden in de studiedomeinen muziek en podiumkunsten, en beeldende en audiovisuele kunsten, behoorde 45% tot de beeldende kunsten, 31% tot muziek, 18% tot audiovisuele kunsten, 5% tot podiumkunsten en 1% tot productontwerp.[7]

Vinden deze afgestudeerden ook aansluiting op de arbeidsmarkt? Die vraag valt niet eenvoudig te beantwoorden met cijfers. Afgestudeerden worden immers niet systematisch opgevolgd in de jaren volgend

op hun opleiding. Weliswaar beschikken we over een aantal relevante partiële bronnen. In zijn *Arbeidsmarktmonitor* traceert het Sociaal Fonds Podiumkunsten, op basis van cijfers van de VDAB, in welke mate afgestudeerden gerelateerd aan Paritair Comité 304 (het 'vermakelijkheidsbedrijf') een jaar na hun afstuderen werk(ervaring) hebben. Voor de afgestudeerden uit de opleidingen beeldende en audiovisuele kunsten en architectuur diepte Kunstenpunt met het oog op deze Landschapstekening zelf de data op uit de gegevensbanken van de VDAB.[8]

- Van de bachelors (professionele en academische) in de podiumkunsten en muziek, en in de beeldende en audiovisuele kunsten heeft een meerderheid van alle afgestudeerden die zich bij de VDAB inschreven als werkzoekende, in het eerste jaar werkervaring opgedaan (het aandeel van werkzoekenden na één jaar varieert tussen de 10 en 20%).
- Ook bij de masters in de muziek is dat het geval. Een minderheid staat na één jaar als werkzoekende geregistreerd: zo'n 14% in de jaren 2012 en 2013 en minder dan één op de tien in de daarop volgende jaren. In absolute cijfers gaat het op jaarbasis om gemiddeld 267 mensen. Voor afgestudeerde dramastudenten en masters audiovisuele kunsten is het vinden van werk moeilijker dan voor muzikanten. De cijfers van de masters beeldende kunsten liggen iets gunstiger. Wat betreft de afgestudeerde masters in de architectuur ligt het aantal werkzoekenden na één jaar rond de anderhalf procent (voor ingenieur-architecten is het beeld hetzelfde).
- Om de hoogte van deze percentages in te schatten, kunnen we ze afzetten tegen het percentage van alle hooggeschoolde afgestudeerden (i.e. met een diploma van het hoger onderwijs). Daarvoor gold in 2017 dat één jaar na afstuderen, van de bachelors 4,2% werkzoekend was en van de afgestudeerde masters 3,9%. Van de middengeschoolde afgestudeerden (i.e. met een diploma van volledige cycli middelbare school ASO, BSO, TSO en KSO) is in de VDAB databank na een jaar nog 12% werkzoekend.

Deze cijfers geven een indicatie van de aansluiting van afgestudeerde kunststudenten op de arbeidsmarkt. Na het afstuderen hebben de meeste alumni snel werkervaring opgebouwd. Anderzijds moeten de cijfers ook voorzichtig geïnterpreteerd worden, om een aantal redenen. Niet alle afgestudeerde kunstenaars zijn in het vizier van de VDAB.[9] Werkervaring is hier breder gedefinieerd dan artistiek werk: de cijfers zeggen dus eerder iets over de arbeidsmarkt in zijn geheel, en niet specifiek over de aansluiting op de kunsten.[10]

Tijdens een panelgesprek bij de presentatie van de studie *De hybride kunstenaar* (Van Winkel, Gielen, en Zwaan 2012) gaf Bart Verschaffel (2012) een reflectie over de aansluiting van de kunstopleidingen op de professionele kunstensector. Volgens hem moet het niet de bedoeling zijn om elke student die een kunstopleiding volgde ook later als kunstenaar terug te zien in musea, cinema's of op podia. Kunst is een vak, maar kent geen duidelijke parameters voor succes. Kunstenaars leggen een grillig parcours af en de ontwikkeling die ze doormaken, ook na de opleiding, is particulier. Een school kan daarom niet voorzien, laat staan garant staan voor, wie zich later uiteindelijk als succesvolle kunstenaar zal ontpoppen. Dat niet elke kunststudent een kunstenaar wordt, hoeft niet per se als een mislukking gezien te worden: noch vanuit het perspectief van de student, noch vanuit dat van de opleiding.

Omgekeerd is het volgens Verschaffel wel belangrijk dat kunststudenten aansluiting kunnen vinden op de *ruimere* arbeidsmarkt. De opleidingen leveren immers studenten af met competenties die van groot belang zijn in de huidige en toekomstige samenleving en op de arbeidsmarkt: creativiteit, innovatie, omgaan met complexiteit en met onzekere processen, samenwerken, inzicht in de werking van beelden en een beeldcultuur etc. (zie ook Van Winkel, Gielen, en Zwaan 2012, 50–52). Zowel voor de opleidingen zelf, de afgestudeerden als voor de samenleving, ligt hier nog ruimte voor ontwikkeling: het bewust erkennen en inzetten van deze expertise en competenties in een ruimer veld dan enkel de kunsten.

UITDAGINGEN VOOR AUTODIDACTEN

Als kunstenaar hoef je geen professionele kunstopleiding gevolgd te hebben — alleen in het geval van architecten zijn er strikte opleidings- en stagevereisten. Het kunstenaarschap is een open beroep zonder formele grenzen, dat altijd op meer drijft dan de puur technische kant. Een kunstpraktijk ontwikkelt zich ook constant. De vorming als kunstenaar stopt nooit. Daardoor biedt de periode van het hoger onderwijs wel een erg cruciale en condense leerperiode, maar ze is niet de enige start voor een artistiek parcours. Over literaire auteurs, waarvoor in Vlaanderen geen vakopleiding bestaat (in tegenstelling tot het buitenland, waar er opleidingen in creative writing in het hoger onderwijs bestaan), kun je zelfs stellen dat ze allemaal autodidact zijn.[11] Onder onze grootste kunstenaars zijn er velen die nooit een kunstopleiding gevolgd hebben. Alain Platel is opgeleid als orthopedagoog, Wim Vandekeybus volgde psychologie, Walter Swennen studeerde filosofie en psychologie, Guillaume Bijl verdiepte zich in de economie, Peter Brosens is antropoloog etc. Ook volgden verschillende kunstenaars een creatieve opleiding, maar ontwikkelde hun artistieke praktijk zich in een andere richting. Guy Cassiers is bijvoorbeeld opgeleid als graficus en Francis Alÿs is architect van opleiding. De lijst is lang. Vaak zijn het net perspectieven uit de andere vooropleidingen of uit een eigenzinnig voortraject die deel uitmaken van de kwaliteit en de eigenheid die ze als kunstenaar aan de kunst toevoegen.

Tegelijk hebben autodidacten extra drempels te slechten wanneer ze willen toetreden tot de kunstensector. Je weg vinden in de sector vergt ingang vinden bij de juiste netwerken (Simons e.a. 2013). Voor studenten van kunstopleidingen vormen medestudenten en docenten vaak de eerste collega's in een professioneel traject. Het netwerk van de school is een netwerk dat de verbinding legt met het professionele veld. Een opleiding biedt bovendien niet alleen een artistieke vorming en netwerk, maar socialiseert je ook in de impliciete omgangsvormen en codes die eigen zijn aan hoe er in het veld gewerkt wordt: hoe spreek je mogelijke partners aan, hoe werk je samen in de studio, hoe spreek je met professionals over je eigen werk? Dat impliciete curriculum krijgen autodidacten niet mee en moeten ze zich zelf eigen maken *en cours de route*. Vandaag is het voor autodidacten moeilijker om de deur open te wrikken en zich een plek te verwerven in het professionele veld. In een professioneel opererende en erg competitieve kunstensector is de ruimte om zich te ontwikkelen — en soms te struikelen — doorheen de professionele praktijk, kleiner.

Het zou echter jammer zijn, mochten de wegen zich sluiten voor wie niet via de kunstopleiding passeerde — niet enkel voor de betrokkenen, maar ook voor de ontwikkeling van de kunst zelf. In het onderzoek van Kunstenpunt en Demos, *In Nesten*, over talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumkunsten, werd de vaststelling opgetekend dat nogal wat kunstenaars met 'niet-westerse' roots die vandaag actief zijn in de Vlaamse kunsten, niet via een hogere kunstopleiding zijn ingestroomd (Simons e.a. 2013). De redenen kunnen divers zijn, net als voor andere autodidacten, maar elementen die systematisch terugkomen zijn de sociaal-economische risico's van het kunstenaarschap en het gebrek aan affiniteit met de kunsten (zie ook de sectie over "Etnisch-culturele diversiteit" in het tweede hoofdstuk) en het ontbreken van een economische of morele back-up van thuis uit. Ook het gebrek aan rolmodellen of aan mogelijke medestudenten met een gelijkaardige achtergrond of referentiekaders, maakt dat zich inschrijven in een hogere kunstopleiding een extra grote stap is. Om meer diversiteit in de kunsten te krijgen, is het belangrijk om aandacht te hebben voor alternatieve ingangen voor wie geen kunstopleiding volgde.

DE SUCCESFACTOREN VAN EEN ARTISTIEKE LOOPBAAN

Zich een plek verwerven in de kunsten is voor elke beginnende kunstenaar moeilijk. Maar wat komt er na de fase van het 'jonge, beloftevolle kunstenaar' zijn? De vraag stelt zich in elke artistieke discipline: hoe als kunstenaar een sociaal en financieel leefbare carrière uittekenen, ook op langere termijn? Hoe bouw je een duurzame carrière uit? Welke ondersteuning biedt de kunstensector daarvoor? Er zijn specifieke formats voor instroom (bijvoorbeeld 'jonge makersfestivals' of projectruimtes en werkplaatsen met een focus op jong werk), maar te vaak verdwijnen interessante kunstenaars uit het vizier vanwege een gebrek aan professionele stapstenen, terwijl hun artistiek werk nog verrijkt en verdiept (Sussman 2019).

Enkele jaren geleden deden Bart van Looy en Ward Van de Velde (Department of Managerial Economics, Strategy and Innovation, KU Leuven) een onderzoek naar de 'kritische succesfactoren' binnen de muziek en podiumkunsten, met achterliggend ook de vraag welke rol subsidies spelen in welke fase van een carrière. Aan de hand van vergelijkende casestudies, probeerden Van de Velde en Van Looy (2013) het groeitraject van zeventien artistieke organisaties uit de klassieke muziek, theater en dans te analyseren, gewapend met theoretische inzichten over marktfalen, innovatie en artistiek ondernemerschap. Een (gedreven) artistieke visie bleek een conditio sine qua non, zowel voor het ontstaan als voor de continuering en groei van een artistieke organisatie. Tijdens de opstartfase van de onderzochte organisaties bleken noch rechtstreekse overheidssubsidies, noch de aanwezigheid van een uitgebouwde professionele omkadering beslissend. Structurele subsidies bleken pas essentieel bij hun verdere ontwikkeling als professionele organisatie. Internationalisering resulteert in positieve dynamieken zowel tijdens de opstartfase als tijdens de fase van continuering en groei. Directe subsidies blijken in de opstartfase niet essentieel. Maar een selectieomgeving (bestaande uit diverse stakeholders, waaronder toonaangevende programmatoren/curatoren en opinieleiders op lokaal of internationaal niveau) is in die fase wel van belang voor het genereren van zichtbaarheid en legitimiteit en voor verdere groeimogelijkheden. De actoren in die selectieomgeving genieten doorgaans dan weer wel directe overheidssteun. In die zin is het publieke apparaat ook bij de start, als indirecte subsidie van belang.

Al bij al is er weinig onderzoek over hoe artistieke carrières uitgebouwd kunnen worden. Het is wel mogelijk succesvolle cases te bestuderen, maar inzicht in hoe die gelopen zijn, leidt niet vanzelf tot elders toepasbare recepten. Niet alleen omdat een parcours in de kunsten erg particulier is, maar ook omdat iets als artistieke kwaliteit deels ongrijpbaar is. Die liggen *in the eye of the beholder* en in de macht van gatekeepers zoals curatoren, programmatoren en beoordelaars van subsidievragen. De netwerken, instellingen, manieren van werken en conjunctuur wijzigen bovendien voortdurend, waardoor achteraf verworven inzichten in de succesfactoren van een langdurige carrière in een gewijzigde omgeving mogelijk niet meer toepasbaar zijn. Anders gesteld: om een goed zicht te krijgen op carrières, heb je longitudinaal onderzoek nodig, dat terugblikt op de situatie van decennia geleden. Maar wat toen gold, geldt vandaag mogelijk niet meer.

VRAGEN BIJ HET GROEIMODEL

Het woord 'carrière' roept al snel het beeld op van een lineair traject dat stapsgewijs omhoog gaat. In het ruimere denken over loopbanen in onze samenleving krijgen vandaag ook andere vormen van arbeidsmobiliteit steeds meer aandacht. Denk aan debatten over levenslang leren, carrièreswitches of pogingen om het taboe rond demotie te doorbreken. In de kunsten blijft het echter een sterke mythe dat een succesvolle loopbaan stapsgewijs maar rechtlijnig naar de top gaat: van opkomend talent dat eerst ontdekt en daarna erkend wordt, in het midden van de loopbaan wordt bevestigd, om er ten slotte als gevestigd en gevierd kunstenaar de vruchten van te plukken. In de realiteit kunnen carrières ook te snel groeien en dan crashen (wat we vandaag in de acceleratie op de beeldende kunstenmarkt, in de muziekindustrie of in de uitgeverswereld zien), ze kunnen stagneren en terug op gang komen of oeuvres kunnen pas later in de carrière erkenning krijgen, soms zelfs na het overlijden van de kunstenaar. Er zijn dus vele patronen mogelijk.

Wat het vraagstuk van de 'kritische succesfactoren' vandaag extra boeiend maakt, is dat kunstenaars de gebruikelijke parameters van 'succes' meer en meer expliciet in vraag stellen. Zo worden kwantitatieve groei (in inkomsten, coproducenten, prestige van partners, publieksaantallen, speelbeurten, solotentoonstellingen, verkoop etc.) en internationale erkenning doorgaans gezien als indicatoren voor succes. En voor een stuk zijn ze dat ook. Internationalisering biedt kansen voor een duurzame loopbaanontwikkeling, zeker in sectoren waarin de markt of de mogelijkheden in eigen land beperkt zijn. Dat kunstenaars die groei kunnen realiseren en internationaal op belangrijke fora opgepikt worden succesvol zijn, zal niemand in vraag stellen. Echter, dat wie niet groeit of niet internationaal gaat ook meteen niet succesvol zou zijn, hoeft niet te kloppen.

In de studie *Ondernemen in cultuur* stellen onderzoekers vast dat voor veel kunstenaars en organisaties groeien niet het streefdoel is (Schramme e.a. 2019, 27–32). De onderzoekers vroegen aan hun respondenten naar hun visie op waar 'groei' voor staat. De bevraagde organisaties stelden het belang van maatschappelijke impact en een hoge kwaliteit voorop. Bij de individuen stond 'het ontwikkelen van mijn praktijk' als doelstelling voorop, naast maatschappelijk engagement en het verwerven van een eigen inkomen. De kunstensector is een sterk waardegedreven sector. Kwantitatieve of economische groei staat met andere woorden niet voorop in de doelen die de creatieven in deze studie nastreven. Veel kunstenaars en organisaties getuigen van een verschuiving in focus van het afleveren van een 'product' naar het ontwikkelen van een 'praktijk', van een focus op een 'individueel oeuvre' naar een praktijk van 'cocreatie'. Het nastreven van groei, erkenning en roem binnen een bepaalde artistieke discipline, wordt intussen geflankeerd door andere modellen van artistieke praktijken en carrières. Daarom verschillen ook de condities of institutionele contexten waarin ze het beste gedijen, net als de parameters waaraan succes afgemeten kan worden (Hesters 2019).

DRUK OP DE RUIMTE VOOR ONTWIKKELING

In elke loopbaan zijn momenten van reflectie, herbronning, onderzoek en experiment noodzakelijk, ook voor kunstenaars. Uit de verschillende sectorschetsen in het eerste hoofdstuk bleek dat er druk zit op de ruimte voor dit soort van ontwikkelingsgericht werk. Maar bij ontwikkeling gaat het niet om outputgericht werk en dat maakt het moeilijk om die druk kwantitatief in kaart te brengen. Wel kunnen we wijzen op een aantal mechanismen die zich in de praktijk voordoen en waar mogelijk sleutels liggen om die ontwikkelingsruimte (terug) te vergroten.

De druk op de ontwikkelingsmogelijkheden van kunstenaars is verbonden met hoe een loopbaan in de kunsten vandaag vorm krijgt. Flexwerkers die van project naar project leven, handelen noodgedwongen resultaatgericht met een kortetermijnperspectief. Een ongebonden arbeidssituatie vraagt voortdurend om tastbare resultaten. Die zijn nodig om volgende kansen op ondersteuning te kunnen genereren. In die omstandigheden is het moeilijk om tijd te nemen en middelen vrij te maken voor artistieke risico's, vertraging, verdieping of heroriëntering (Hesters 2019).

Een andere factor die bepaalt hoeveel ruimte er is voor ontwikkeling en niet-outputgericht werk, is welke aspecten van artistiek werk gevaloriseerd worden en welke niet. We gaven hierboven al aan dat kunstenaars hun artistieke inkomsten vooral halen uit de productie en presentatie van verkoopbaar werk. Tegenover investeringen in onderzoek of ontwikkeling (tijd voor netwerken, studie, prospectie enzovoort) staat zelden een vergoeding (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016; Siongers, Willekens, e.a. 2018). Nochtans is die tijd noodzakelijk voor een duurzame loopbaanontwikkeling. Kunstenaar Myriam Van Imschoot gebruikte op een studiedag over artistiek onderzoek in het RITCS in 2012 het beeld van de driegdraad (zie Viaene 2012). Ze gaf daarmee aan dat een artistiek parcours uit zichtbare en niet-zichtbare periodes bestaat, periodes van onderzoeken en verdiepen, en weer bovenkomen. In het huidige systeem wordt ondersteuning aan kunstenaars vooral verantwoord vanuit de stukjes draad die zichtbaar zijn.

De socioloog Pascal Gielen (2013) ziet in die toenemende output- en marktgerichtheid een tendens in de kunsten. Volgens Gielen bestaat een gezonde artistieke biotoop voor een kunstenaar uit vier domeinen, met elk hun eigen waardenkader, die in balans moeten zijn: de domestieke ruimte, de ruimte van peers, de marktruimte en de civiele ruimte. De domestieke en de ruimte van

peers zijn bij uitstek de omgevingen waar ontwikkeling kan gerealiseerd worden. De markt- en civiele ruimte richten zich meer op output, op het artistiek werk en de waarde daarvan (financieel of publiek). 'Als de positie van kunstenaars de laatste tijd onder toenemende druk is komen te staan, dan komt dat doordat het domein van de markt, gericht op meetbaarheid en efficiëntie, zo sterk is binnengedrongen in de andere domeinen' (Pascal Gielen geciteerd in Janssens 2017a).

Doorheen het eerste hoofdstuk beschreven we organisaties die artistiek onderzoek en de ontwikkeling van kunstenaars als doel hebben. Zij zijn het die de 'ruimte voor ontwikkeling' in de kunstensector mee moeten garanderen en vormgeven. Zo is er in de beeldende kunsten en de letteren een traditie van residenties die kunstenaars of schrijvers de kans geven om, los van hun dagelijkse werkomgeving, op een andere plek te verblijven en te werken. In de podiumkunsten, muziek en beeldende kunsten zijn er ook werkplaatsen en managementbureaus. Doorgaans gaat het over relatief jonge en kleine organisaties, die vandaag signaleren dat hun positie moeilijk is. Om dit signaal beter te begrijpen, gaf Kunstenpunt Helga Baert (2019) de opdracht om op basis van haar jarenlange ervaring in de begeleiding van kunstenaarstrajecten en op basis van gesprekken met diverse collega-kunstwerkers bij werkplaatsen en managementbureaus in de podiumkunsten, een stand van zaken op te tekenen.

Alternatieve managementbureaus hebben een eigen werkingssubsidie, maar zijn mede afhankelijk van inkomsten die gegenereerd worden via projectsubsidies, coproducties en uitkoopsommen van de kunstenaars waarmee ze werken. Met die combinatie van middelen maken ze hun eigen ondersteunend werk mee mogelijk en kneden ze de versnipperde, projectgebaseerde activiteiten van hun kunstenaars tot een traject, waarin ruimte is voor dynamiek en vertraging, productie, maar ook ontwikkeling. In de huidige conjunctuur staat elk van die middelen onder druk. Daarmee komt net hun ontwikkelingsgerichte functie in het gedrang en worden ze meer richting productie gedreven. Baert en haar collega's in de werkplaatsen en managementbureaus zien ook elders in de podiumkunsten de ruimte voor risico en ontwikkeling slinken:

> Verschillende grotere instellingen [...] trokken zich de voorbije jaren noodgedwongen terug in processen van zelfbevraging en verhouden zich tot complexe financiële en maatschappelijke vraagstukken. Bijgevolg krimpt de marge voor artistiek experiment en risico. Het valt op dat in de relatie met de individuele kunstenaars steeds vaker het risico van de instelling zelf naar voren geschoven wordt. De evaluatie van het financiële risico, het draagvlak voor het werk, het publieksbereik en het imago/het symbolische kapitaal van de instelling nemen steeds meer de bovenhand op artistieke logica's. Er wordt heel omzichtig omgesprongen met ruimte voor experiment (en falen), ruimte voor onderzoek en denken voorbij productielogica's. (Baert 2019)

De beknibbeling op de autonome zone voor ontwikkeling toont zich nog op een andere manier. Atelier- of repetitieruimte wordt moeilijker om te vinden doordat er minder leegstand is en huurprijzen stijgen (niet elke kunstenaar kan dergelijke infrastructuur kopen). Bovendien worden ateliers en studio-initiatieven wel vaker geïnstrumentaliseerd. De opkomst en 'hipheidsfactor' van initiatieven voor de tijdelijke invulling van gebouwen door onder andere lokale overheden en bedrijven bieden mooie kansen, maar tegelijk dienen dergelijke projecten vaak ook andere doelen dan de kunst (zoals het tijdelijk opdrijven van de marktwaarde van de immobiliën) of leggen ze specifieke eisen op (bijvoorbeeld participatie met de buurt) die de autonome ruimte om te werken voor kunstenaars wegduwt. Kunnen beschikken over fysieke ruimte om te kunnen werken, in autonomie, is belangrijk voor kunstenaars uit alle disciplines. Nadenken over hoe kunstenaars te ondersteunen in het gebruiken, huren of verwerven van die ruimte, kan een belangrijke sleutel zijn in een beleid gericht op het versterken van kunstenaars, waarbij zowel lokale als de Vlaamse overheid een rol kunnen spelen.

Sommige kunstenaars vinden vandaag de weg naar kunsthogescholen en universiteiten, waar degelijke budgetten (en lonen) voorzien worden via academische onderzoeksprojecten of het doctoraat in de kunsten. Die bieden welgekomen ademruimte aan kunstenaars. De andere omgeving brengt echter ook andere normen. Academische instellingen hebben eigen kaders die bepalen welk onderzoek wel en niet wordt toegelaten. De logica's die bepalen wie toegang heeft tot deze middelen en wie niet, sluiten niet vanzelf aan bij de logica's van het praktijkveld van de kunsten (Hesters 2019, 67–70).

GELIJKE KANSEN VOOR KUNSTENAARS OP BASIS VAN GENDER EN ETNISCH-CULTURELE ACHTERGROND

Het parcours van een kunstenaar is hobbelig en onzeker, en de competitie in de sector is groot. Voor bepaalde groepen kunstenaars zijn de drempels echter nog hoger omwille van factoren die niet met het artistieke werk zelf te maken hebben. In het tweede hoofdstuk kwamen al specifieke drempels aan bod die zorgen voor ongelijke kansen op basis van gender en etnisch-culturele achtergrond. We herhalen hier de essentie van de zaak, vanuit het perspectief van de kunstenaarscarrière.

Ondanks het feit dat vandaag meer meisjes dan jongens zich inschrijven op de kunstscholen (en het hoger onderwijs in het algemeen, zie AHOVOKS 2018, 8 en 20),

vallen vrouwen verderop in hun carrière in grotere getalen uit (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 20–23; Siongers, Willekens, e.a. 2018, 16–19). Niet alleen het ouderschap, en dan vooral de nog steeds asymmetrische verdeling van de lasten ervan (die maatschappijbreed gelden), remt de kansen van vrouwen. Vrouwelijke artiesten botsen ook op sterk ingesleten stereotypen en vooroordelen die te maken hebben met het kunstenaarschap zelf en die rond ondernemerschap — stereotypen die zowel mannen als vrouwen doorheen hun opvoeding en levensloop geïnterioriseerd hebben. De onderzoeken *Loont Passie?*, *Zo man, zo vrouw?* en *Wie heeft het gemaakt?* toonden niet alleen dat vrouwelijke kunstenaars het moeilijker vinden dan mannen om werk en familie te combineren, maar ook dat vrouwelijke kunstenaars minder verdienen (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016; Siongers, Pissens, e.a. 2018; Siongers, Willekens, e.a. 2018).

In 2013 publiceerde VTi samen met Demos en RAB/BKO het onderzoek *In Nesten* naar talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumsector (Simons e.a. 2013). Daarin werd op zoek gegaan naar de specifieke en extra drempels die makers van niet-Belgische afkomst (maar die wel hier geboren zijn) op hun parcours in de kunstensector mogelijk tegenkomen. Nogal wat van de professionele kunstenaars met 'niet-westerse roots' die vandaag actief zijn in de Vlaamse kunsten blijken niet ingestroomd te zijn in de professionele kunstpraktijk via een hogere kunstopleiding. Ze bouw(d)en als autodidact aan hun traject en dat brengt de reeds genoemde uitdagingen met zich mee. Daarbovenop speelt ook stereotypering.

De meest complexe interculturele kwestie, gerelateerd aan het artistieke werk zelf, heeft te maken met de canon waarin artistiek werk betekenis krijgt. Ondanks veel voorkomende situaties van maatschappelijke kansarmoede, zijn ook heel wat jongeren van niet-westerse origine opgegroeid in een cultuurrijke en stedelijk-gemixte omgeving. Alleen sluiten de referentiekaders, de esthetiek of de artistieke codes voor het maken en begrijpen van artistiek werk niet aan op degene die de kunstensector domineren. Dat wijst op de blinde vlekken van de kunstensector. Al te vaak wordt het gesprek over artistiek werk dat gegroeid is vanuit een ander kader enkel beheerst door de vraag of het werk al dan niet voldoende kwaliteit draagt, terwijl ze net uitdagen om ook de vraag te stellen naar de impliciete parameters waarmee die kwaliteit wordt gemeten. Zoals Orlando Verde het in augustus 2013 op de website van Kif Kif stelde:

> Naar mijn gevoel staat veel volk te wachten op de bruine Jan Decleir, de allochtone Dimitri Verhulst, de zwarte Michaël Roskam of de Marokkaanse Tom Barman. En dat is precies waar zo goed als iedereen de bal mis slaat: die zullen niet komen. [...] Ga je iets nieuws kunnen zien als het niet lijkt op wat je verwacht? (Verde 2013)

De canonkwestie gaat met andere woorden over de vraag naar de plek van andere uitingsvormen, zoals urban dance of slam poetry, binnen onze kunstinstellingen, cultuurcentra, bioscopen of bibliotheken. Heel wat jonge mensen in de samenleving van vandaag herkennen zich niet in de vormen, noch de inhoud van wat op de scène wordt gebracht. In die zin is de kwestie van instroom en loopbaanontwikkeling ook onvermijdelijk verbonden met het publieksvraagstuk (zie hoofdstuk 2, "De kunsten in de samenleving").

UITSTROOM, NALATENSCHAPPEN EN ARCHIVERING

Na instroom en doorstroom komt de vraag naar uitstroom — of het stoppen met een artistieke carrière. Het is opmerkelijk dat de kwestie van uitstromen op de brainstorms op de sectormomenten muziek, beeldende kunsten en podiumkunsten die Kunstenpunt organiseerde door niemand uitdrukkelijk op tafel is gelegd. Het lijkt opmerkelijk, maar misschien ook niet onbegrijpelijk: wie gestopt is en ervaring zou kunnen delen, maakt (mogelijk) geen deel meer uit van de sector en komt niet meer naar sectorontmoetingen. En wie als kunstenaar nog actief is, heeft als eerste besogne het continueren van zijn of haar artistiek traject. Daarnaast is het mogelijk even opmerkelijk dat we erg weinig weten over wat het vraagt om te stoppen als kunstenaar — als bewust gekozen stap, dan wel als enige alternatief dat nog lijkt te resten. Evenmin hebben we zicht op waar kunstenaars die nog niet pensioengerechtigd zijn, terechtkomen op de arbeidsmarkt of hoe het gesteld is met gepensioneerde kunstenaars. Dit laatste is nochtans niet onbelangrijk, wetende dat de opbouw van sociale rechten en dus ook pensioen een precair gegeven is onder kunstenaars.

Kunstenaar zijn is een risicoberoep en duurt slechts voor een minderheid een leven lang op een leefbare manier. Daarom is het zinvol om als sector en vanuit het beleid na te denken over een transitieaanbod voor kunstenaars. Er is één artistieke discipline waarbij 'stoppen' een gegeven is dat collectief besproken en ook collectief georganiseerd wordt: de klassieke dans. Ballet is fysiek veeleisend, waardoor het als een vanzelfsprekendheid beschouwd wordt dat dansers hun professionele carrière ergens tussen hun 35 en 40 jaar zullen afronden. Op dat moment hebben ze nog minstens 25 jaar van hun werkende leven voor de boeg, dus moeten ze een overgang kunnen maken naar een tweede carrière en dus de transitie maken. Voor sommigen gaat het om omscholen, dus opnieuw gaan studeren, voor anderen gaat het vooral om het ontdekken welke *transferable skills* ze hebben opgebouwd tijdens de danscarrière, die inzetbaar zijn in andere werkomgevingen (doorzettingsvermogen, samenwerken, presteren onder druk, flexibiliteit, interculturele vaardigheden, fysieke intelligentie, creativiteit, organisatievermogen etc.). Voor allen gaat het ook om een psychologisch belastende

periode. Je beroep vormt immers een deel van je identiteit en in de kunsten is wie je bent en wat je doet nog meer met elkaar vervlochten. In enkele landen in Europa bestaan uitgebouwde transitieprogramma's voor professionele dansers — soms collectief georganiseerd, soms opgezet door individuele dansgezelschappen.[12] In Vlaanderen werkt Kunsthuis (Opera Ballet Vlaanderen) haar ondersteuning voor haar balletdansers verder uit: van een financieel duwtje in de rug naar bijkomende coachingtrajecten die advies, opleiding en psychologische begeleiding omvatten.

In de wereld van het klassieke ballet nemen de gezelschappen mee de verantwoordelijkheid op voor hun dansers. Dat is deels mogelijk omdat in die context werkgever en werknemer nog voor langere tijd met elkaar verbonden zijn. In sectoren waar projectmatig werk de regel is — en de band tussen werkgevers en werknemers minder continu — is deze directe verantwoordelijkheid niet vanzelfsprekend. In Vlaanderen geeft het Sociaal Fonds Podiumkunsten een interessant voorbeeld van het collectiviseren van dergelijke inspanningen, met het loopbaanbegeleidingsprogramma INTER.MEZZO voor podiumkunstenaars (dus niet alleen dansers).[13] Vanuit de bijdragen van alle werkgevers in Paritair Comité 304 kan dit aanbod georganiseerd worden. Dit wijst misschien de weg naar een type ondersteuningssysteem dat voor kunstenaars uit alle disciplines relevant zou kunnen zijn, met onder andere psychologische begeleiding, financiële ondersteuning voor het overbruggen van transitietijd en opleidingskosten, carrièrecoaching en een buddysysteem. Op de reguliere arbeidsmarkt bestaat reeds een aanbod van opleidingen voor werkenden en loopbaanbegeleiding, maar dat functioneert niet vanzelf op de maat en de eigenheid van de kunstenaars (veel kunstenaars kunnen bovendien de investeringskost hiervoor niet opbrengen).

Een eindeloopbaankwestie die ter discussie kwam tijdens de sectorontmoetingen, is die van de archieven en nalatenschappen van kunstenaars. Het gaat dan over de zorg voor de eigen nalatenschap en het mogelijk maken voor wie na jou komt om kennis te maken met of te reflecteren over het werk van een kunstenaar. Maar documentatie van de eigen praktijk of organisatie is evenzeer van belang tijdens de loopbaan zelf, als instrument voor reflectie over het werk in kwestie (zowel door de kunstenaar of organisatie zelf als door derden) of als praktisch instrument dat de dagelijkse werking kan vergemakkelijken. Organisaties en kunstenaars gebruiken hun archief als administratief, organisatorisch en technisch geheugensteuntje of als directe basis voor promotiedoeleinden of omkadering. Voor hernemingen (van live werk), tentoonstellingen, retrospectieves en publicaties is het handig als het (oorspronkelijke) werk goed gedocumenteerd is. Documentatie of archieven vormen ook de basis voor overdracht naar volgende generaties — van publiek of van jongere kunstenaars die kunnen bouwen op het werk van oudere kunstenaars.

Het behoud, beheer, documenteren en ontsluiten van de werken verschilt per discipline. In de beeldende kunsten zijn de kunstwerken doorgaans unieke objecten (of edities in beperkte oplage) die vaak *as such* blijven bestaan (met uitzondering van performatief en efemeer werk). In de architectuur is er een verschil tussen de gebouwde uitkomst van een ontwerp en de stukken die het ontwerpproces documenteren (tekeningen, maquettes, etc.). In de live kunsten (zoals in muziek en podiumkunsten) bestaat mogelijk een partituur of tekst, maar het werk zelf bestaat in de opvoering. Documentatie- of archiefmateriaal bestaat daarom uit materiaal of captaties die de voorstelling op diverse manieren benaderen, maar nooit de voorstelling zelf zijn. Voor de reproduceerbare kunsten geldt dat het origineel – bij audiovisuele werken en opgenomen muziek de masters, bij letteren het origineel manuscript, bij design het prototype – bijzondere waarde heeft. Naast documentatie van het artistieke werk zelf, bevatten archieven doorgaans relevant contextmateriaal dat duiding geeft bij het werk en/of archieven van de organisatie zelf (bijvoorbeeld boekhoudingen, jaarverslagen of subsidiedossiers). Voor de verschillende disciplines geldt dat de rechten voor opvoering, afbeelding of distributie cruciaal zijn.

Bijzonder in de beeldende kunsten is dat door een boomende kunstmarkt nalatenschappen niet enkel een symbolisch maar ook een financieel belang hebben. Ze blijven namelijk kunst verkopen en de marktwaarde van de kunstwerken verzekeren nadat de kunstenaar zelf overleden is (zoals het geval is bij de nalatenschappen van Ilse D'Hollander, Philippe Vandenberg en Bernd Lohaus). Sommige nalatenschappen herinvesteren opbrengsten (dikwijls volgens de wens van de kunstenaar) in de sector via *grants* of *fellowships*. De generatie kunstenaars die sinds het begin van de jaren 1980 in de podiumkunsten en muziek carrière hebben gemaakt, zijn afgelopen decennium op het punt gekomen dat ze beginnen na te denken over hun artistieke nalatenschap, wat die betekent voor het grotere geheel en hoe het eventueel verder kan wanneer ze binnen afzienbare tijd zelf geen werk meer zullen maken. De toename in Vlaanderen van lustrum-, overzichts- en jubileumboeken van kunstenaars of organisaties die al dertig jaar of meer bezig zijn is opmerkelijk. Sommige organisaties lijken hun erfenis expliciet te willen vastleggen en overdragen naar toekomstige generaties — denk aan de publicaties van 100 jaar Vooruit (Nys en Gunst 2013) of het boek over 37,5 jaar STUK (Brock en Vingerhoedt 2015). Enkele gezelschappen, zoals Troubleyn, Ultima Vez en Rosas, hebben afgelopen jaren ook ingezet op het terug op de affiche plaatsen van repertoire uit hun beginperiode (en bij Rosas ook latere sleutelwerken uit het oeuvre van De Keersmaeker). Educatieve programma's en workshops dragen bovendien het bewegingsmateriaal en choreografieën over aan een ruimer publiek of nieuwe generaties dansers.

De bestaande culturele archiefinstellingen en (voor beeldende kunsten en design) musea kunnen onmogelijk alle oeuvres en kunstenaarsarchieven bewaren. Kunstenaars en hun erven zijn in de eerste plaats zelf verantwoordelijk voor archieven, behoud en beheer van kunstwerken. Omwille van de beperkte capaciteit van archiefinstellingen en musea zijn nalatenschappen belangrijk om oeuvres van gestopte of overleden kunstenaars via kunstwerken en archieven te beschermen en onder de aandacht te houden. Archiefzorg door kunstenaars en (hun) organisaties wordt al enige tijd door de Vlaamse overheid gestimuleerd. In letteren en architectuur zijn professionele cultureel-erfgoedarchieven werkzaam. Voor de letteren wordt die rol en functie vervuld door het Letterenhuis in Antwerpen. Behalve het bewaren van originele manuscripten die uiteraard van grote literair-historische waarde zijn, nemen zij ook initiatieven om verschillende versies van manuscripten, briefwisselingen tussen auteurs en uitgevers en Facebook- en webpagina's van auteurs te vrijwaren voor de toekomst. Voor architectuur bouwde het Architectuurarchief van de Provincie Antwerpen sinds de jaren 1980 een collectie archieven van architecten op, die in 2018 werd geïntegreerd in de werking van het Vlaams Architectuurinstituut (VAi).

De zorg voor het eigen archief is voor de organisaties met werkingssubsidies sinds zijn start in 2004 ingeschreven als aandachtspunt in het Kunstendecreet. Sinds toenmalig minister van Cultuur Bert Anciaux in zijn beleidsperiode 2004-2009 de uitbouw en ondersteuning van het culturele erfgoedveld heeft aangezwengeld, zijn ook enkele organisaties opgericht, geheroriënteerd of uitgebouwd voor de ondersteuning van het erfgoed van de kunsten. Zo zijn er de expertisecentra die sectorspelers met kennis en vormingen ondersteunen in hun archiefvorming, -zorg en ontsluiting, zoals CEMPER (voor muziek en podiumkunsten) en PACKED (voor alles omtrent digitalisering en digitale archivering; sinds 2019 gefusioneerd met VIAA en Lukas). Sinds kort is er het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (CKV), als hub en dienstverlener (binnen de schoot van het M HKA) voor archiefvormers en beheerders van nalatenschappen in het veld van beeldende kunsten. Enkele van de bovengenoemde organisaties ontwikkelden samen onder andere de website TRACKS met tips en tools voor archivering.[14] Een andere belangrijke erfgoedspeler voor de kunsten is VIAA, dat instaat voor de eigenlijke digitalisering, bewaring en ontsluiting van audiovisueel materiaal voor de brede culturele sector (overheden, stadsarchieven, omroepen, levensbeschouwelijke archieven, kunstenaars-collectieven, podiumkunsten, muziek etc.).

Ondanks deze ondersteuning is de degelijke documentatie en archivering van de kunstenaars in Vlaanderen echter niet vanzelf verzekerd. Archiefzorg is een must in structureel gesubsidieerde organisaties, maar als de financiële druk op de werkingen hoog is, dan bestaat het risico dat archiefzorg in de werking als minder prioritair wordt gezien. Archieven moeten bovendien na het afsluiten van een organisatie (of een werkperiode) ondergebracht kunnen worden in daarvoor bestemde culturele archief-instellingen. De capaciteit van bestaande culturele archief-instellingen en musea in Vlaanderen is beperkt. Wat betreft de archieven is er, op het Letterenhuis en het VAi na (die respectievelijk als missie de zorg voor het Vlaamse literaire en architecturale cultureel erfgoed hebben), geen enkel met een profiel dat zich ent op het artistieke veld.[15] Het is voor elk individueel archief of nalatenschap grondig zoeken waar het een geschikte thuis zou kunnen vinden. Bovendien zorgt een mogelijk gebrek aan kunstspecifieke expertise in archiefinstellingen voor een rem op de mogelijke ontsluiting. Het is de opdracht van de dienstverlenende organisaties zoals CEMPER, CKV en VAi om kunstenaars en architecten daarin te begeleiden, te bemiddelen bij overdrachten enzovoort.

Een andere problematiek die op de sector-ontmoetingen en online bevraging aangehaald werd, is dat heel wat van het ondersteuningsaanbod voor de kunsten zich richt op structurele werkingen. Zo werkt VIAA — weliswaar om begrijpelijke redenen — aan de digitalisering van de archieven van (structureel ondersteunde) werkingen in de (podium)kunsten. Dat betekent evenwel dat de rijke audiovisuele archieven van individuele kunstenaars en niet-structureel gesubsidieerde organisaties niet rechtstreeks van die dienst gebruik kunnen maken.[16] Zeker in de wetenschap dat de individuele praktijk en projectmatig werk meer en meer de 'standaard' wordt, vraagt dit om aandacht in de toekomst, willen we voor latere generaties kunnen garanderen dat het relevante werk raadpleegbaar en bestudeerbaar blijft.

Werkomstandigheden en welzijn van kunstwerkers

SIGNALEN, KWESTIES EN DEBAT

De precaire positie van de kunstenaars staat anno 2019 hoog op de agenda, maar gaat tegelijk al lange tijd mee als aandachtspunt voor sector en beleid. Meer recent is er de extra aandacht over de verhoogde druk op andere kunstwerkers dan kunstenaars. Ook de werkomstandigheden en het (sociaal-economisch) welzijn van die professionals kwamen in het vizier. In het interactieve voortraject en in eerdere debatten en workshops die Kunstenpunt organiseerde over bijvoorbeeld spreiding en internationaal werken, werd herhaaldelijk aangehaald dat de organisaties door de jaren heen hetzelfde outputniveau (van producties en presentaties) blijven halen. Ogenschijnlijk verandert er daardoor weinig, maar ondertussen vraagt het halen van diezelfde output wel steeds meer inspanningen.

De subsidies van heel wat organisaties die al langere tijd bestaan en structureel ondersteund worden, zijn gedaald of gestagneerd en jongere organisaties slagen er niet meer in door te groeien. Tegelijkertijd werd er door de jaren heen wel meer en meer verwacht: een actievere, originelere en diversere publiekswerking; een zakelijk beleid dat niet alleen thuis is in al wat arbeidsrecht, contracten, partnerschappen en boekhouding betreft, maar onder andere ook in de kneepjes van de fiscaliteit, internationale mobiliteit en diverse vormen van aanvullende financiering; de uitbouw van een degelijke archiefwerking; diversiteit in personeelsbeleid; duurzamere productie, reizen en infrastructuur; de implementatie van digitale tools in communicatie en publiekswerking enzovoort. Vaak moeten deze verwachtingen opgevangen worden door dezelfde kleine ploeg medewerkers van organisaties. Ruimte voor extra aanwervingen is er vaak niet. Integendeel: de extern en zelf opgelegde opdracht om de overhead klein te houden, bepaalt dat de basishouding 'meer doen met minder' is.

Die druk, zo leerde het interactieve voortraject van deze Landschapstekening, uit zich onder andere in moeilijkheden om werk en een familie- of sociaal leven te combineren, in verhoogde flexibiliteit en onzekerheid, burn-out en psychosociale klachten — kwesties waar ook kunstenaars mee geconfronteerd worden. Een specifiek aspect van welzijn op het werk dat de laatste jaren de agenda heeft gehaald (in de sector, in de kranten, in het Vlaams Parlement en op het kabinet van minister Gatz) is ten slotte de problematiek van van seksueel grensoverschrijdend gedrag.

WAT WETEN WE? INZICHTEN UIT ONDERZOEK

HERSTELNOOD IN DE KUNSTEN

> Een burn-out ontstaat wanneer de kloof tussen je eigen diepe overtuigingen en de overlevingspatronen van je dagelijkse praktijk te groot geworden is. Eigenlijk daar waar drijfkracht en onmacht elkaar ontmoeten. Elk tijdperk kent zijn valstrikken, en uitgeput zijn is van alle tijden. Wat echter telt, is hoe we ermee omgaan. In die zin vertelt de 'ziekte' veel over het reilen en zeilen van een samenleving in *overdrive* en de praktijk en systemen van een sector. Een sector in overdrive. (Raes 2014)

In 2014 legde Barbara Raes (daarvoor actief als programmator en artistiek leider bij BUDA en Vooruit) de vinger op de wonde in een tekst die reflecteert over haar eigen burn-out en hoe ze die kon begrijpen. Een burn-out kunnen we begrijpen als zowel fysieke, emotionele als mentale uitputting, veroorzaakt door chronische stress. Burn-out treft doorgaans net bevlogen mensen met een hoge intrinsieke motivatie. Zoals men soms zegt: 'To burn-out, one has to first be on fire'. Uit *Loont passie?* en de hierboven geciteerde onderzoeken weten we alvast dat de intrinsieke motivatie van kunstenaars en kunstwerkers bijzonder groot is (90% van de ondervraagden is (zeer) tevreden met de inhoudelijke kant van zijn beroep, zie Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 73).[17] Dit wordt bevestigd in een studie naar de werkbeleving van de tewerkgestelden in de podiumkunsten en muziek (De Meyer 2017, 24): 91% voelt zich geëngageerd op het werk en ervaart er plezier — ten opzichte van 78% in de referentiegroep op de totale Belgische arbeidsmarkt.

Eind 2013 ondertekenden vertegenwoordigers van de audiovisuele sector een Sociaal Charter met daarin een reeks gedragsregels in verschillende sociale domeinen, zoals opleiding, werkomstandigheden en de verhouding werk-privé. Om in navolging van het Sociaal Charter (en het daarop volgende project Werkbaar Werk) een risicoanalyse te kunnen maken, werd de sector bevraagd. Daaraan namen 41 bedrijven deel en 1.516 vragenlijsten werden ingevuld door medewerkers. Een eerste conclusie uit de resultaten is dat de audiovisuele sector bijzonder hoog scoort wat betreft engagement en plezier in het werk (op beide circa 90%). Tegelijk wijst de studie ook op 'herstelnood', wat neerkomt op mentale vermoeidheid wegens het werk — tevens een voorspeller voor burn-out. Deze nood wordt ervaren door 44% van respondenten. Een op de vier mensen uit de audiovisuele sector loopt de kans om binnen zes maand wegens ziekte uit te vallen. In de groep met een sterk variërend uurrooster is dit zelfs meer dan een derde (36%). Ook kleinere kmo's, met vijf tot negen medewerkers, en mensen met technische profielen

kampen met een hogere mentale vermoeidheid dan in de rest van de sector het geval is (Mediarte 2017).

In 2017 volgde het Sociaal Fonds voor Podiumkunsten met een gelijkaardige studie over de werkbeleving in de sectoren van de podiumkunsten en muziek, waaraan 1.123 medewerkers van 95 organisaties deelnamen. Het plaatje is hetzelfde als dat van de audiovisuele sector: medewerkers zijn erg geëngageerd en ervaren plezier (telkens 91%), maar de herstelnood is ook hier groot (47%). Meer dan een kwart dreigt uit te vallen wegens ziekte binnen zes maanden indien geen ruimte gemaakt wordt voor herstel. De interne vergelijkingen tonen aan dat deze herstelnood niet specifiek aanwezig is in bepaalde doelgroepen, maar verspreid zit over de hele populatie werknemers binnen de sector. De belangrijkste aandachtspunten die hefbomen kunnen zijn om de herstelnood te verlagen, zijn in de eerste plaats de arbeidsorganisatie (door 46% ervaren als gebrekkig), het werktempo en appreciatie in de vorm van (hogere) verloning (voor 63% problematisch). Voor flexmedewerkers zijn er enkele bijkomende aandachtspunten, namelijk jobonzekerheid en emotionele belasting (De Meyer 2017).

Burn-out is een probleem van deze tijd en een aandachtspunt dat de kunstensector overstijgt. Alle sectoren die sterk bouwen op de inzet van mensen en die daarom niet verder mee kunnen in de vraag om een steeds efficiëntere arbeidsorganisatie — bijvoorbeeld onderwijs en zorg — kampen met gelijkaardige druk. Toch wijzen deze onderzoeken erop dat de herstelnood in de audiovisuele, podiumkunsten- en muzieksector groter is dan in de Belgische arbeidsmarkt als geheel, waar die door 37% van de actieven zou worden gevoeld (De Meyer 2017, 11).

FLEXIBILISERING EN DEPROFESSIONALISERING VAN JOBS IN DE KUNSTEN

Een kwestie die nog weinig in kaart gebracht is, is die van de verfreelancing of flexibilisering, die zich doorzet onder kunstenaars en in andere posities binnen het kunstenveld. Kunstkritiek, dramaturgie, curatorschap, scenario of techniek zijn bijvoorbeeld functies die vandaag evenzeer geflexibiliseerd zijn. In diverse sectoren, zoals de muziek of literatuur, zijn managers of agenten vaak freelancers die niet alleen voor hun artiesten, maar ook voor zichzelf het hoofd boven water moeten houden.

Iets wat de komende jaren eveneens aandacht vraag, is de evolutie van het aantal deeltijdse contracten die voltijds werk vervangen. Ook de inzet van stagiaires en vrijwilligers in het reguliere werk van de organisaties zou — aldus deelnemers aan de sectorontmoetingen — toenemen. Deze tendens zou het gevolg zijn van de toenemende verwachtingen naar de instellingen, terwijl de loonmassa voor medewerkers niet evenredig mee stijgt.

Met deze geschetste tendensen is het een logische consequentie dat leren *on the job* moeilijker gemaakt wordt. Tijd nemen om bij te leren of zich te verdiepen in iets nieuws schiet er dan bij in. Nieuwe, meer onervaren medewerkers engageren die de tijd kunnen nemen om al doende het vak te leren wordt ook moeilijker. Het zijn signalen van wat men een deprofessionalisering zou kunnen noemen in delen van de kunstensector die eerder van een groei in professionaliteit konden genieten.

GRENSOVERSCHRIJDEND GEDRAG

In het tweede hoofdstuk verwezen we al naar de studie *Waar ligt de grens?*, die minister Gatz bestelde over grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en mediasectoren (Willekens, Siongers, en Lievens 2018). Twee op de drie vrouwelijke respondenten van het onderzoek gaf aan ooit grensoverschrijdend gedrag gezien te hebben in de sector waar ze werken. 71% van de bevraagde vrouwen heeft zelf ooit iets meegemaakt dat ze grensoverschrijdend vonden (bij 50% is dit voorgevallen in het jaar voorafgaand aan de bevraging). Iets meer dan de helft van de mannelijke respondenten heeft ooit gedrag in de werkomgeving waargenomen dat ze als grensoverschrijdend zouden omschrijven en een op de drie heeft zelf dergelijk gedrag meegemaakt (bij een op de vijf vond dit plaats in het voorafgaande jaar).

Jonge mensen, aan het begin van hun carrière in de media- en of cultuursectoren, lijken meer grensoverschrijdend gedrag te ervaren. Vrouwen die verder zijn gevorderd in hun carrière geven bovendien retrospectief aan dat grensoverschrijdend gedrag iets meer voorkomt in de eerste vijf of tien jaar. Grensoverschrijdend gedrag komt het vaakst voor tijdens interacties op het werk die gekenmerkt worden door duidelijke statusverschillen — vooral bij vrouwelijke slachtoffers. Er is ook een verschil naargelang de functie van het slachtoffer: personen met een eerder artistieke of een artistiek-technische functie geven vaker dan administratief of ondersteunend personeel aan grensoverschrijdend gedrag te hebben meegemaakt. Zelfstandigen in een freelance positie of werknemers met een tijdelijk contract zijn een andere kwetsbare groep. Factoren eigen aan de kunstensector dragen tevens bij aan een context waarin grensoverschrijdend gedrag meer kans heeft om plaats te vinden: de informaliteit van de werkprocessen en rekrutering, de relatief grote statusverschillen en de competitieve sfeer (zie ook Kleppe en Royseng 2016).

30% van de ondervraagden uit de cultuur- en mediasectoren geeft aan dat problemen rond grens-overschrijdend gedrag (zeer) moeilijk bespreekbaar zijn binnen de organisatie(s) waarmee ze werken. Dat kan te maken hebben met de onbekendheid van procedures om grensoverschrijdend gedrag te melden, maar ook met de vrees voor de nadelige gevolgen voor bijvoorbeeld de eigen carrière. Dit laatste is trouwens in het onderzoek de vaakst vermelde reden waarom personen die ooit overwogen

hebben dit gedrag te melden, dit uiteindelijk niet gedaan hebben.

Onder de respondenten van *Waar ligt de grens?* bevonden zich geen architecten of designers. Zij werden wel bevraagd in *Zo man, zo vrouw?* (Siongers, Pissens, e.a. 2018, 42–56) over seksisme en grensoverschrijdend gedrag op de werkvloer in het jaar voorafgaand aan de bevraging. In die periode werd de helft van de vrouwelijke respondenten geconfronteerd met seksistische communicatie (bijvoorbeeld opmerkingen of grappen) over vrouwen. Een derde hoorde denigrerende opmerkingen over de productiviteit van moeders in de professionele omgeving. 40% van de vrouwelijke designers en circa 30% van de vrouwelijke architecten werd geïnfantiliseerd en 10 tot 15% van hen ervaarde fysiek grensoverschrijdend gedrag. Ook bij de architecten en designers worden jongere leeftijdscategorieën vaker geconfronteerd met seksistisch en grensoverschrijdend gedrag. Mannelijke respondenten kregen slechts weinig met seksisme of grensoverschrijdend gedrag te maken.

Naast onderzoek ontvouwde de minister van Cultuur, samen met partners uit de sectoren zelf, een actieplan om grensoverschrijdend gedrag aan te pakken. Eind 2017 stelden de sociale partners uit de kunstensector reeds een eigen actieplan op en in mei 2018 organiseerden ze een sectordag om de spelers uit het veld te informeren en te stimuleren (Dejonghe 2018). Deze trajecten worden in de komende jaren verder gezet.

Perspectieven voor organisatieontwikkeling

Na de verkenning van het microniveau van de individuen, zoomen we in dit tweede deel in op de ontwikkelingsperspectieven op het mesoniveau: dat van de organisaties of instellingen in de kunstensector. Organisaties zijn de knooppunten waar kunstenaars samenwerken, waar artistiek werk gefaciliteerd wordt, waar kunst een publiek leven krijgt. Publieke instellingen zijn meer dan zomaar organisaties. Instellingen (of 'instituties', zoals sociologen dit aanduiden) hebben een maatschappelijke en culturele rol. Ze zijn de organisatorische vertaling van waarden die een samenleving deelt voorbij het hier en nu, die een brug vormen tussen verleden en toekomst (Gielen 2007). In de instelling worden middelen herverdeeld en de interesses en belangen van diverse stakeholders met elkaar in contact gebracht en verzoend. Zo bekeken is een instelling – dus ook een instelling in de kunstensector[18] – een zone van compromis. 'Compromis' is hier niet bedoeld als zwaktebod, maar in de sociale zin van het woord. Doorheen het organiseren worden medewerkers, kunstenaars, publiek, de omliggende buurt en andere maatschappelijke betrokkenen – soms een bredere regio en internationale netwerken – met elkaar verbonden.

Signalen, kwesties en debat

In het tweede hoofdstuk komen diverse maatschappelijke trends aan bod die een impact hebben op de kunsten en waar de kunsten mee antwoorden op kunnen formuleren. Het is dus niet toevallig dat kunstinstellingen of -organisaties die zichzelf en hun rol in de samenleving serieus nemen, hun eigen positie en manier van werken de afgelopen jaren in vraag gesteld hebben. Vaak gaan ze die processen van bevraging en herpositionering aan in nauwe samenwerking met kunstenaars en via het artistieke werk. Die processen leiden soms tot turbulenties, maar dat hoeft niet negatief te zijn. Onzekerheid, dwalingen en botsingen horen bij complexe veranderingsprocessen.

Daarentegen vangen we uit het interactieve voortraject van deze Landschapstekening wel het signaal op dat de ruimte soms ontbreekt om te investeren in artistieke kwaliteit en een professionele werking — wat ook de vorm kan aannemen van stilstaan, zoeken, reorganiseren en bijleren. Nochtans is die figuurlijke ruimte nu net erg nodig. Voldoende financiering voor organisaties en projecten is namelijk een noodzakelijke voorwaarde voor artistieke kwaliteit, professionele ontwikkeling en maatschappelijke verankering. Opvallend is dat er in de hele kunstensector een grote financiële druk op werkingen en projecten wordt aangekaart. De vraag om een adequate financiering staat centraal in de recente memoranda van zowat alle belangenbehartigers in de kunsten, zoals het BoekenOverleg, oKo en het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Financieringsnoden werden ook nadrukkelijk aangestipt in de reacties uit het interactieve voortraject. Ze werden in het bijzonder op tafel gelegd voor muziek, beeldende kunsten, kinderkunsten, kunstenaars en organisaties die projectmatig werken, participatieve kunstpraktijken of culturele tijdschriften en andere initiatieven gericht op reflectie.

Die vraag om de financiering van sectoren of niches valt altijd te begrijpen als een concrete financieringsnood van artistieke initiatieven, projecten en organisaties. Eén rode draad daarbij is een bezorgdheid over de impact van de besparingen in de hele kunstensector tijdens de voorbije legislatuur, al dan niet gecombineerd met een al langer bestaande structurele onderfinanciering van deelsectoren en niches. Tegelijk wordt die vraag om een adequate financiering in de memoranda telkens gekoppeld aan een belofte. Overheidsinvesteringen zijn immers geen doel op zich, maar altijd een middel voor waardecreatie. Die waarde is divers: we lezen economische argumentaties (economische impact, tewerkstelling), maar ook artistieke, culturele en sociale (publieksbereik of diversificatie) en de belofte om in te zetten op het versterken van menselijk kapitaal (welzijn, professionalisering).

De financieringsnoden die organisaties signaleren, worden nadrukkelijk gekoppeld aan al eerder genoemde kwesties en verwachtingen waarmee ze te maken krijgen: faire verloning van kunstenaars; professionele bedrijfsvoering; diversiteit op de werkvloer en in de artistieke productie; digitalisering van de zaakvoering en publiekswerking; mogelijkheden op het vlak van aanvullende financiering (zoals een taxshelter of crowdfunding); het uitbouwen van een archiefwerking; bijblijven met nieuwe wetgeving rond fiscaliteit, arbeidsrecht, vrijwilligerswerk en veiligheid; het kritisch doorlichten van de eigen werking in termen van ecologische duurzaamheid. Eerder gaven we al aan dat die vragen en inspanningen vergroten, terwijl de budgetten dalen en de druk bestaat om de overhead zo klein mogelijk te houden, teneinde de artistieke budgetten te vrijwaren. Een ander vraagstuk is dat van *good governance*, wat onder meer raakt aan het op een gepaste manier invullen van leiderschap binnen organisaties, van verantwoordelijkheden en van diversiteit binnen de besturen.

Als het gaat over financierings- en ontwikkelingsnoden, is ook culturele infrastructuur een aandachtspunt. Een eerste vraag is hoe de bestaande infrastructuur (nog) beter ingezet kan worden voor ontwikkeling, productie en presentatie in de verschillende deelsectoren. Hoe gebouwen optimaal delen met zoveel mogelijk verschillende kunstenaars? Welke zijn de drempels voor ingebruikname van infrastructuur voor artistieke activiteiten en hoe werken we die weg? Hoe afspraken maken en implementeren met spelers uit onderwijs, sport, jeugd (denk aan het principe van de Brede School) en zo van elkaars infrastructuur gebruikmaken? Een tweede vraag met betrekking tot de culturele infrastructuur heeft te maken met de investeringen die nodig zijn om culturele infrastructuur te onderhouden en aan te passen aan de wijzigende artistieke en maatschappelijke context. Soms zijn ambitieuze renovaties nodig om gebouwen ecologisch duurzamer te maken of aan te passen aan de artistieke praktijk van vandaag.

Het kunstenbeleid van minister Gatz legde een belangrijke focus op het ontwikkelen van instrumenten voor aanvullende financiering. Een van de nieuwe instrumenten bestond uit de uitbreiding van de Belgische Tax Shelter (zoals die al voor film bestond) naar de podiumkunsten.[19] Dankzij de Tax Shelter zijn op korte tijd heel wat extra middelen naar de kunsten gevloeid, maar naast een aantal concrete resultaten leverde het instrument ook discussie in de sector op (cf. infra).

Een andere kwestie die mogelijk stevige perspectiefwissels vraagt in zowel de kunstensector als de beleidskaders, is de vraag hoe cross-overs tussen spelers uit de kunsten en uit andere domeinen (onderwijs, wetenschap, innovatie etc.) beter gefaciliteerd kunnen worden. Bruggen slaan vergt, naast extra inspanningen en expertise, condities die dit faciliteren.

Intussen blijft de sector niet bij de pakken zitten, want er zijn diverse strategieën om leer- en ontwikkelingsperspectieven te creëren voor en tussen organisaties en kunstenaars. Interessant was bijvoorbeeld hoe op

de sectorontmoetingen van Kunstenpunt meteen werd nagedacht over geschikte manieren om dat bijleren en ontwikkelen te realiseren. *Peer learning*, door kennisdeling in collegagroepen of via coachingstrajecten, werd genoemd, net als de mogelijkheid van e-learning. Samenwerking werd herhaaldelijk naar voor geschoven als een te exploreren piste — niet alleen voor leertrajecten, maar ook als mogelijkheid om bepaalde diensten of functies te delen of 'op te schalen'. In deze context — waarin vraagtekens worden geplaatst bij het functioneren van de sector als geheel en van instellingen of organisaties in het bijzonder — werd afgelopen jaren met extra aandacht gekeken naar nieuwe vormen van *artist-run* organisaties of initiatieven van 'zelforganisatie' door kunstenaars.

De eerder vermelde zoektocht naar meer *fair practices* kan ook in deze context gelezen worden. Over de rol van de instellingen op dat vlak is de voorbije jaren in de sector op verschillende momenten van gedachten gewisseld. Kunstencentrum BUDA, bijvoorbeeld, organiseerde in 2017 en 2018 samen met internationale partners telkens een driedaags symposium over de *Fantastic Institution*. Daar stond de vraag naar hoe de instelling van de toekomst er moet uitzien centraal (zie Janssens 2017d; Hesters, Janssens, en Thévenet 2018). Naar aanleiding van de benoeming van Vooruit tot Kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap, deelde de instelling in 2017 haar eigen reflecties en zoektocht richting een meer open en horizontalere structuur onder de noemer *Blauwdruk*. En in het kader van het eerder vermelde traject *D.I.T.* van Kunstenpunt startten vier kunstenorganisaties onder de noemer van Coalition een intervisietraject op omtrent *fair practices*. Verandering in de richting van een eerlijkere praktijk is echter een traag en moeizaam proces. Het is een kluwen van kwesties die allemaal in elkaar haken. Het omvormen van een aantal organisatieprincipes volgens de regels van *fair practice* kan grote gevolgen hebben. Soms zet het een rij dominostenen in gang die vallen richting fundamentele veranderingen in organisatiemodellen en manieren van samenwerken (Hesters 2019).

Wat weten we? Inzichten uit onderzoek

—

DE FINANCIERINGSMIX VAN KUNSTENORGANISATIES EN -PROJECTEN

In het Cijferboek Kunsten bestudeerde Kunstenpunt de opbrengsten en de kosten van de organisaties die tussen 2010 en 2016 werkingssubsidies ontvingen in het kader van het Kunstendecreet (Leenknegt 2018a). De analyse geeft een blik op het aandeel van de subsidies uit het Kunstendecreet (werkingssubsidies en eventueel ook projectmatige subsidies), van andere soorten subsidies (toegekend door andere departementen van de Vlaamse overheid, steden en gemeenten, provincies, de federale overheid, buitenlandse overheden etc.) en van eigen opbrengsten (zoals uitkoopsommen, ticketverkoop, sponsoring, coproducties, abonnementen, privé-schenkingen, zaalverhuur etc.) in de opbrengsten van de organisaties. Tussen 2010 en 2016 blijkt de verhouding tussen deze drie categorieën voor het totaal van de organisaties weinig te veranderen. 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%.

Daarbij zien we wel grote verschillen tussen de sectoren en types van organisaties. Een aantal types heeft (gemiddeld als groep) eigen opbrengsten van 50% of meer: periodieke publicaties, dansorganisaties, muziekclubs, architectuur- en vormgevingsorganisaties en festivals. Onder de organisaties die 30% of minder eigen opbrengsten halen, bevinden zich de steunpunten, de kunsteducatieve en sociaal-artistieke organisaties. Dit zijn ook de drie types spelers voor wie het aandeel van de werkingssubsidies (en eventueel andere subsidies) uit het Kunstendecreet meer dan de helft van hun opbrengsten uitmaken.[20] Voor de andere types gaat het dus telkens over minder dan 50% van hun opbrengsten. De types die de hoogste aandelen subsidies van andere overheden genieten, zijn de organisaties in de beeldende en audiovisuele kunsten en theater en de concertorganisaties en festivals. We zien dus grote verschillen tussen types spelers en hun diverse inkomstenplaatje. Ook *binnen* deze groepen vallen aanzienlijke verschillen vast te stellen tussen individuele spelers.

Een interpretatiekader dat kan helpen om die diversiteit te begrijpen, werd enkele jaren geleden gepubliceerd in *Kunstzaken* (Van de Velde, Hesters, en Van Looy 2013). Het conceptueel kader van de onderzoekers onderscheidt diverse types artistieke activiteiten die al dan niet marktconform kunnen opereren. Dat bepaalt welke businessmodellen mogelijk en haalbaar zijn. Uit een literatuurstudie kwamen de volgende drie dimensies als cruciaal naar voor: de grootte van de bereikbare markt of ook 'het geïnteresseerde publiek', wat rechtstreeks samenhangt met de eigenheid van het artistieke werk (denk

aan 'niche' versus 'populair'); de kost van het produceren van de kunst; en het potentieel om de tijd- en ruimtehorizonten te overstijgen met artistieke 'producten'.

Een aantal vormen van artistieke productieactiviteiten kunnen, aldus Van de Velde, Hesters, en Van Looy (2013), zo georganiseerd worden dat een werking op basis van marktprincipes kan slagen (bijvoorbeeld in pop en rock of musical, hoewel niet elke niche binnen deze genres per definitie van marktinkomsten kan leven). Businessmodellen omvatten zowel verkoop van tickets, producten en merchandising, als het verwerven van inkomsten via reclame en sponsoring. Daartegenover staat een aantal kunstvormen waarbij exclusief een beroep doen op marktmechanismen niet volstaat om de productie op een duurzame manier te organiseren. Dit geldt vooral voor organisaties in de (professionele) podiumkunsten en avant-garde muziek en tentoonstellingsruimtes voor hedendaagse beeldende kunsten. Deze situeren zich structureel in 'nichemarkten' met kleinere publieksaantallen en hebben – onder meer omwille van hun professionele aard – te maken met aanzienlijke kosten (in de eerste plaats lonen), die niet volledig gecompenseerd worden door de inzet van complementaire 'product'-strategieën. Met 'structureel' wordt bedoeld dat ze tot dit type behoren en zullen blijven behoren. Voor deze artistieke activiteiten zijn subsidies dan ook geen tijdelijke interventie met zicht op een marktgerichte werking.

Bovenstaande cijfers werpen licht op de financieringsmix van organisaties die structureel worden gesubsidieerd binnen het Kunstendecreet. Hoewel er tussen types van organisaties grote verschillen zijn, blijken de Vlaamse subsidies gemiddeld een beperkt aandeel (37%) uit te maken van hun opbrengsten. Tegelijk zijn deze subsidies wel een belangrijke hefboom voor het aanspreken van andere bronnen van opbrengsten, die sterk kunnen verschillen naargelang het type werking. Mutatis mutandis geldt dit idee voor de situatie van het bredere kunstenlandschap. Net zoals (internationale) coproducties een gangbare praktijk zijn onder podiumkunstenorganisaties met werkingsmiddelen, is dat het geval in de niet-structureel gesubsidieerde podiumkunsten (Janssens 2018c, 26–28). Coproduceren is ook gebruikelijk in de audiovisuele sector. Daar worden eveneens veel projecten gerealiseerd met een mix van publieke en private middelen uit binnen- en buitenland — met de overheidssubsidies als een cruciale hefboom. Voor iedere euro die het VAF investeert, haalt de producent twee euro uit andere financieringsbronnen (Vlaams Audiovisueel Fonds 2019a). Die verhouding tussen Vlaamse financiering en aanvullende financiering is dus vergelijkbaar met het gemiddelde van de organisaties met structurele subsidies via het Kunstendecreet.

KOOPKRACHTDALING VIA SUBSIDIES

Welke evoluties zien we dan, als het gaat over die verschillende elementen in de financieringsmix? We beginnen met de Vlaamse subsidies, zowel de structurele subsidies als projectmatig, binnen en buiten het Kunstendecreet.

De meest recente cijfers over de evolutie van de financiering van de audiovisuele en letterensector vinden we in de memoranda van respectievelijk het VAF (2019) en het BoekenOverleg (2019). Bij de fondsen van deze sectoren zien we sinds 2009 een stijging van het totale budget: van 15,7 miljoen euro in 2010 naar 19,6 miljoen in 2018 bij het VAF en van 3,951 miljoen euro in 2009 tot 6,865 miljoen in 2019 bij het VFL. Deze stijgingen zijn echter te verklaren door de systematische uitbreiding van beleidsverantwoordelijkheden.

Zo is de stijging bij het VAF het gevolg van de overheveling van middelen uit het Kunstendecreet in 2014 en van provinciale middelen in 2018. Deze middelen (3,9 miljoen euro) zijn geoormerkt voor 'VAF publiekswerking' en dus niet inzetbaar voor creatie. In 2010 beschikte het Filmfonds van het VAF over een totaalbudget van 15,7 miljoen euro. Acht jaar later, in 2018, was dit 13,8 miljoen, wat neerkomt op een effectieve daling van 12%. Dat leidde tot een forse verlaging van het subsidieplafond per productie van 13%, vergeleken met 2002.

Het VFL kreeg sinds 2009 'leesbevordering' als kerntaak erbij, alsook een nieuwe subsidielijn voor non-fictie werkbeurzen, eenmalige opdrachten voor gastlandschappen in Frankfurt (de Buchmesse) en Brussel (Foire du Livre), de provinciale middelen voor literatuur en de uitbouw van een proactief buitenlandbeleid. Dat neemt niet weg dat het BoekenOverleg in zijn memorandum aanstipt dat de ondersteuning van auteurs, leesbevorderaars en andere actoren in het veld onder druk staat. Ze signaleren bovendien een koopkrachtdaling door het niet-indexeren van subsidies. Dat hypothekeert de sociaal-economische positie en ontwikkelingsmogelijkheden van individuele spelers en organisaties. Net zoals in andere sectoren is ook hier bijkomende investering nodig 'om te kunnen inspelen op uitdagingen in de sector en om bijkomende opdrachten naar behoren te kunnen uitvoeren'.

Het Cijferboek Kunsten bevat een analyse van de evolutie van de projectmatige subsidies via het Kunstendecreet in de periode 2006-2017 (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018). Op tien jaar tijd was er een stijging van het gemiddelde budget per dossier. Tegelijk daalde het aantal goedgekeurde dossiers en het percentage van de aanvragen dat effectief ondersteund werd. In 2006 kreeg 52% van de aanvragen voor projectmatige ondersteuning een positief antwoord.

Na enkele schommelingen daalde het in 2016 tot amper 26%. In 2017 was dat opnieuw een derde van het totaal.

Die daling is het gevolg van initiatieven om het instrument van de projectsubsidies te versterken. Het nieuwe Kunstendecreet (in voege vanaf 2016) voorzag meer flexibiliteit en de mogelijkheid van langdurige projecten. Bij de invoering van deze vernieuwing werden geen extra fondsen aan de projectenpot toegevoegd. Doordat meerjarige projectsubsidies in één keer worden uitgekeerd, leggen die per ronde een extra beslag op de subsidies. Een andere factor is dat meerdere organisaties die hun werkingssubsidie verloren in 2017 zich aandienden voor projectsubsidies. De projectmatige subsidielijnen werden daardoor meer bevraagd. In 2017 en 2018 werden bijna alleen projecten goedgekeurd die een artistiek 'zeer goed' (en in enkele ronden ook zakelijk 'zeer goed') konden voorleggen en beurzen met een 'zeer goed' of 'goed'.

In het Cijferboek Kunsten argumenteert Kunstenpunt dat dit een hypotheek legt op de toekomstige ontwikkeling van het kunstenlandschap (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 385–86). Projectmiddelen zijn immers 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 hoog. Tegelijk treft de druk op de projectsubsidies een heel 'middenveld' van kunstenaars voor wie projectmatig werken geen tijdelijke fase is naar een structurele werking, maar een permanente modus operandi (zie ook de sectie over "Niveau: individu").

Wat betreft de werkingssubsidies via het Kunstendecreet zijn het afgelopen decennium eveneens aanzienlijke besparingen doorgevoerd. In 2010 en 2011 waren er lichte besparingen ('kaasschaven') onder toenmalig minister van Cultuur Joke Schauvliege. In 2010 ging het over over een korting van 0,8% op de werkingssubsidies. In 2011 werd nogmaals hierop bespaard: 1,5% op de eerste schijf van 300.000 euro en 3% op de subsidies boven dat bedrag. Kunstinstellingen moesten toen gemiddeld 4,5% inleveren. Bij zijn aantreden in 2014 zag minister Sven Gatz zich genoodzaakt tot een extra bezuiniging in het globale cultuurbudget. Dat resulteerde in een besparing van 7,5% op de werkingssubsidies en de projectsubsidies binnen het Kunstendecreet en 2,5% op de middelen van de Kunstinstellingen. Steunpunten moesten 20% bezuinigen.

Zich bewust van de druk op organisaties, heeft minister Gatz in 2016, bij de beslissingen van de ronde voor werkingssubsidies (2017-2021), getracht de verdere 'versnippering' van de middelen tegen te gaan. Er werden minder organisaties gesubsidieerd, maar die kregen gemiddeld wel meer middelen (zie Kunstenpunt 2016). Rekenen we de Kunstinstellingen niet mee, dan werden er 207 organisaties structureel gesubsidieerd voor 2017-2021. Er waren 11 'instromers' en 49 organisaties verloren hun subsidies. Het structureel gesubsidieerde kunstenlandschap werd 38 organisaties kleiner. Het totale subsidiebedrag van de werkingssubsidies steeg licht: van 82.938.764 euro naar 84.763.400 euro. Het totale geadviseerde bedrag voor die 207 erkende organisaties was 105.947.900 euro.

Kortom, er waren iets meer middelen voor minder organisaties. Na de sterke besparing van 2015 zorgde dat opnieuw voor een lichte stijging van de gemiddelde subsidie-enveloppe. Die stijging op korte termijn bleek echter niet navenant om een gemiddelde koopkracht-daling op langere termijn te compenseren. In een analyse van de verdeling van de werkingssubsidies voor de periode 2017-2021, ging Kunstenpunt dieper in op de evolutie binnen de podiumkunsten — waarover betrouwbare historische reeksen bestaan. Vergeleken met 2001 daalde de koopkracht van de gemiddelde enveloppe in de podium-kunsten met bijna de helft (-48%). Die daling is ongelijk verdeeld: de koopkracht van de kleinste enveloppe daalde in deze periode met liefst 63%. Die van de grootste met 12% (Janssens 2016).[21]

Door de conjunctuur en omstandigheden in het kunstveld en op de kunstmarkt is het groeimodel van de artistieke carrière vandaag maar voor weinigen weggelegd. De afgelopen decennia is het voor weinig kunstenaars realistisch gebleken een eigen gezelschap of structuur op te richten en daarvoor een werkingssubsidie te ontvangen. Slechts weinig organisaties konden doorgroeien, ondanks een soms positief artistiek advies. Dit gebrek aan doorgroeimogelijkheden ligt in de lijn van het ruimere fenomeen van de *missing middle*, dat kenmerkend is voor veel creatieve sectoren. Daarbij bestaat het grootste deel van de sector uit individuele spelers en kleine organisaties, naast enkele grotere spelers. In de recente studie over *Ondernemen in cultuur* (Schramme e.a. 2019) komt dit fenomeen ter sprake. De onderzoekers halen daarvoor cijfers aan uit een ander recent onderzoek, naar creatieve industrieën (Departement EWI, VLAIO, en Flanders DC 2019):

> In de meest recente impactmeting van Flanders DC, met cijfers van 2016, is de *missing middle* opnieuw aanwezig in de sector. 60% van de culturele en creatieve personen zijn éénmansorganisaties. 68% van de werkzame personen werken bij bedrijven met 2 tot 10 werknemers. 20% van de werkzame personen werken bij organisaties groter dan 50 werknemers. Slechts 11% van de werkzame personen werken bij middelgrote organisaties (11 tot 50 werknemers). […] Deze statistische bevinding wijst volgens Hagoort op de moeilijkheid voor kleine organisaties om door te groeien tot middelgrote organisaties (HKU 2010). Het is relatief makkelijk om een culturele of creatieve onderneming op te starten. De moeilijkheid zit hem in het doorgroeien naar een duurzame, middelgrote onderneming of organisatie. (Devoldere e.a. 2013; KEA 2010). (Schramme e.a. 2019, 33)

De vaststelling dat kleinere spelers het moeilijk hebben om door te groeien, werd enigszins bevestigd in de afgelopen structurele subsidieronde. Daar lagen de eigenlijke subsidiebedragen vaak lager dan wat door de beoordelingscommissies en administratie als geadviseerd bedrag voorop werd gesteld (Kunstenpunt 2016). Een van de parameters waarop vanuit het kabinet werd gestuurd om de eigenlijke bedragen te bepalen, was het 'groeipercentage' dat werd voorgesteld. Voor kleine organisaties vraagt een wezenlijke sprong in hun groei (bijvoorbeeld de mogelijkheid om een extra personeelslid aan te werven of een aantal grotere producties te kunnen realiseren) echter al gauw een hoog groeipercentage.

IMPULSEN VOOR AANVULLENDE FINANCIERING

Om te compenseren voor de druk op de publieke middelen, zette cultuurminister Gatz volop in op 'cultureel ondernemerschap' en 'aanvullende'[22] financiering. De conceptnota over 'aanvullende financiering en ondernemerschap' (Gatz 2017a) bevatte vier speerpunten: het stimuleren van cross-sectorale samenwerkingen, een optimaal fiscaal beleid om te investeren in cultuur, de oprichting van een 'Cultuurbank' en de omvorming van Kunstenloket naar Cultuurloket. Een aantal initiatieven zijn recent opgestart.

Het is nog vroeg om de impact van deze nieuwe initiatieven in kaart te brengen, behalve dan voor de Tax Shelter. In de film is dat instrument al lang ingeburgerd. Cijfers van het VAF wijzen uit dat gemiddeld een derde van het budget van een majoritair Vlaamse speelfilm via deze regeling gefinancierd wordt (zie ook de schets van de audiovisuele sector in het eerste hoofdstuk). Voor de Tax Shelter voor podiumkunsten zijn er resultaten van de eerste werkingsjaren, 2017 en 2018 (Dierickx 2018). Ongeveer een derde van de gefinancierde projecten kwam uit de klassieke muziek. Theaterproducties komen op de tweede plaats met bijna een kwart. In 2018 was het totaalbedrag van de effectieve investeringen via de Tax Shelter om en bij 8.250.000 euro. In totaal gaat het om 57 projecten. Het grootste deel van die middelen ging naar opera (voor vijf dossiers), gevolgd door musical (vier dossiers), gevolgd door klassieke-muziekproductie (twintig dossiers). In 2018 bedroeg de investering via de Tax Shelter tussen 19,35% en 35,38% van het totale productiebudget van de betrokken producties (waarbij deze percentages telkens gemiddelden per discipline weergeven). In 2017 en 2018 waren goed de helft van de aanvragers vzw's. Voornamelijk grotere organisaties doen een beroep op de Tax Shelter. Bijna de helft van de organisaties die een werkingssubsidie via het Kunstendecreet hebben van meer dan een miljoen euro en die op de functie productie indienden, vinden de weg naar de Tax Shelter. 40% van de organisaties voor productie met een werkingssubsidie tussen 300.000 en 1 miljoen euro doen er een beroep op. Bij de kleinere structuren (met een structurele subsidie onder 300.000 euro) is dat 23%.

De invoering van de Tax Shelter opende voor de audiovisuele sector en de podiumkunsten interessante pistes. In een aantal sectoren leidde dat tot de vraag om de scope ervan te verbreden. We lezen het bijvoorbeeld in het recente memorandum van het BoekenOverleg (2019). In de beeldende kunsten gaan er stemmen op die mogelijkheden zien om grotere tentoonstellingen via de Tax Shelter te cofinancieren. Toch zijn er ook besognes. Door de zware administratie zou het instrument vooral bruikbaar zijn door grotere spelers. Tegelijk leidde een aanpassing in de vennootschapsbelasting in januari 2018 tot onrust over de duurzaamheid van de Tax Shelter. Door een verlaging van de belastingstarieven (zeker voor kmo's), werd het fiscale voordeel immers kleiner en het rendement voor een deel van de bedrijven zelfs negatief. Dat doet de vraag rijzen of er garanties zijn dat de opbrengsten via de Tax Shelter op termijn op niveau blijven en dat men er met voldoende zekerheid op kan bouwen (Hillaert en Hoornaert 2018a, 2018b).

SAMENWERKING ALS ANTWOORD?

Op diverse manieren heeft het Vlaamse cultuurbeleid vormen van samenwerking gestimuleerd. Vijftien jaar geleden riep minister Van Grembergen de sector op op zoek te gaan naar 'synergie', minister Anciaux voerde een 'beleid voor de grote huizen' en minister Schauvliege introduceerde de zogenaamde 'partnerprojecten' (een regeling die oorspronkelijk via het Kunstendecreet verliep). Minister Gatz riep de kunstinstellingen op 'zorg te dragen voor de kleintjes' en honoreerde fusie-organisaties bij de meerjarige subsidieronde. Uit het onderzoek *Ondernemen in cultuur* leren we dat kunstenaars en culturele organisaties ook zelf aangeven dat samenwerken de slagkracht van hun werk vergroot (Schramme e.a. 2019, 43–48). 96% van de organisaties en 88% van de individuele praktijken gaf aan dat ze het afgelopen jaar samenwerkingen zijn aangegaan. Al geruime tijd zijn er in het kunstenveld experimenten terzake. Samenwerkingen nemen diverse vormen aan: 'het delen van infrastructuur, coproducties, allianties, overnames, *joint ventures, business integration,* fusies, maar ook meer informele, lossere samenwerkingsverbanden als netwerken of communities' (Schramme e.a. 2019, 7). Het gaat dan over samenwerkingen met collega's binnen de eigen deelsector van het kunstenveld of partners uit andere deelsectoren en, in mindere mate, over cross-sectorale samenwerkingen.

'Samenwerking' is duidelijk niet één model dat gelijkaardige resultaten oplevert. Voor diverse uitdagingen zijn diverse antwoorden nodig. In het kunstenveld en zijn verschillende deelsectoren zien we die aan het werk. Onderzoek (Wellens 2009) toont het belang aan

Zeven impulsen voor ondernemerschap en aanvullende financiering

—

- In maart 2019 vierde *Cultuurloket* haar eenjarig bestaan. Het legt zich toe op eerstelijnsadvies, gericht op de begeleiding van ondernemerschap en de zakelijke kant van kunstenaars en cultuurorganisaties.
- De *Tax Shelter* voor de podiumkunsten werd in 2017 ingevoerd. 'Podiumkunsten' verwijst hier naar theater-, circus-, straattheater-, opera-, klassieke muziek-, dans- of muziektheaterproducties (inclusief musical en ballet) en 'totaalspektakels'. Het instrument bestaat al sinds 2003 voor de audiovisuele sector. Via de Tax Shelter tracht men bedrijven te stimuleren om middelen te investeren in podiumkunsten- en muziekorganisaties, die zo extra middelen uit de markt kunnen halen. De bedrijven die investeren krijgen op hun beurt een belastingvrijstelling via de Tax Shelter.
- De *Cultuurbank* is geen klassieke bank. Het is een netwerk van financieringspartners die samenwerken om financiële producten aan te bieden op maat van de cultuursector.
- Via de *Vlaamse Kunstkoopregeling* kunnen burgers sinds 2019 een renteloze lening van 500 tot maximaal 7.000 euro aangaan om een kunstwerk te kopen van een kunstenaar. De regeling is momenteel in een pilootfase.
- Een ander initiatief van de Vlaamse overheid is *Het Atelier*, een (één- of meerjarig) vormingstraject om de cultuursector beter te leren fundraisen. Het ging van start in 2018 en meer dan 80 culturele organisaties namen deel.
- In het uitvoeringsbesluit bij de wijzigingen aan het *Kunstendecreet* in 2018 werden een aantal belangrijke nieuwe voorwaarden met betrekking tot aanvullende financiering vastgelegd (zie art. 28). De percentages 'eigen inkomsten' die organisaties met een werkingssubsidie moeten halen, werden verhoogd: van 12,5% naar 20% voor wie inzet op de functies presentatie en/of productie (al dan niet in combinatie met nog andere functies) en van 5% naar 7,5% voor wie enkel de functies ontwikkeling, participatie en/of reflectie invulling geeft.
- Sedert kalenderjaar 2018 ontwikkelde het VFL de nieuwe subsidielijn *impulssubsidies voor literaire initiatieven*. Deze is bedoeld om gedurende een korte periode kansen te geven aan specifieke literaire initiatieven om zich te ontwikkelen. Meer bepaald gaat het om projecten die een pioniersfunctie opnemen en een opstap bieden aan opkomend talent en/of nog onbetreden paden in het literaire veld willen verkennen. Dergelijke initiatieven vonden omwille van hun vernieuwende, grens- of genre-overschrijdende karakter soms moeilijk aansluiting bij de reeds bestaande subsidiekanalen van het VFL en dat heeft men nu proberen te verhelpen. Projecten die expliciet aandacht hebben voor diversiteit, vernieuwing en/of (professionele) ontwikkeling krijgen prioriteit.

van samenwerking — het delen van kennis, ruimte, materialen of financiële middelen — en hoe dat wordt ingegeven door artistieke verwantschap en praktische overwegingen. Tegelijk is het succes van samenwerken gebonden aan voorwaarden. Zo blijkt samenwerking tussen complementaire partners — die elkaar aanvullen en versterken — vaak vruchtbaarder dan tussen gelijken. Bovendien vraagt het ontwikkelen van een samenwerkingsverband tijd, extra middelen en een visie op lange termijn. Uit praktijkervaring en onderzoek leren we dat de gestelde verwachtingen wel eens niet worden ingelost of dat samenwerking frequent faalt, ook al hebben de partners elkaar om de juiste redenen gekozen en zich voor een gemeenschappelijk doel ingezet. Samenwerking is dus niet vanzelf de efficiënte *shortcut* naar de oplossing van een probleem.

CULTURELE INFRASTRUCTUUR

Culturele infrastructuur is een aandachtspunt dat in meerdere reacties uit het interactieve voortraject van deze Landschapstekening naar voren kwam. Het thema figureert ook in de prioriteitenlijst van het memorandum van oKo (2019). Onderzoek naar culturele infrastructuur is echter schaars. Verschillende instanties hebben daar recent voor gepleit. 'Ontmoetingsplek, open huis, vlaggenschip, uithangbord, werkplaats en creatieve hub. Culturele infrastructuur kan het allemaal zijn. Het verdient daarom een transparant, visionair en duurzaam masterplan, vertrekkend van een nulmeting', lezen we in het memorandum van oKo, onder de hoofding "Ontwikkel een visie op culturele infrastructuur". Men stipt aan dat er geen omvattende visie bestaat op wat een beleid met betrekking tot culturele infrastructuur kan zijn en dat er nog onvoldoende zicht is op welke culturele infrastructuur er bestaat, in welke condities, en volgens welk eigendoms- en beheersmodel deze functioneert. Niet alleen de bestaande infrastructuur moet in kaart gebracht worden, zo stelt men, maar ook de actuele (en toekomstige) noden van culturele spelers en waar de realiteit en de noden niet op elkaar aansluiten. Dat is ook het eerste punt in het advies *Bouwen aan culturele ruimtes. Technische prioriteiten voor culturele infrastructuur* dat de SARC formuleerde in 2014 (5). Dat culturele infrastructuur zich op concrete locaties bevindt en ook een plaats heeft in het stedelijk of gemeentelijk beleid, maakt uiteraard afstemming nodig. De SARC voorziet voor de Vlaamse overheid evenwel een regierol in het ruimere infrastructuurbeleid. Een mogelijk voorbeeld hiervoor vinden we in de letterensector. VFL, Iedereen Leest en de VAV (en eventueel nog andere derde partijen) zullen in 2020 of 2021 via gezamenlijke huisvesting in Hotel Dumont in Antwerpen een Vlaams Huis voor de Literatuur openen.

De diversiteit in werkmodellen en relaties tussen eigenaars en exploitanten kan groot zijn: sommige kunstenspelers zijn eigenaar van hun eigen infrastructuur, anderen betalen huur aan een private eigenaar of hebben een gebouw in erfpacht van een private speler of overheid. Nog anderen kunnen gebruik maken van infrastructuur die in eigendom is van een overheid, zonder verdere huurkosten. Dat brengt voor bepaalde organisaties zeer hoge financiële lasten voor hun infrastructuur mee. Binnen de toekenning van de subsidies vanuit het Kunstendecreet is er tot op vandaag geen systematiek om deze verschillen in rekening te brengen. Een transparant onderscheid tussen artistieke werkingsmiddelen en middelen voor infrastructuur is volgens de SARC aangewezen (2014, 24). De SARC-nota brengt helder in kaart welke de actieterreinen zijn waarop de Vlaamse overheid het voortouw kan nemen in de ontwikkeling van nieuwe culturele infrastructuur of de aanpassing of herbestemming van bestaande. Dit conform de specifieke noden van de culturele spelers die ze zullen gebruiken, met een perspectief op de relatie met andere actoren (zodat ze als 'culturele ruimte' kunnen fungeren), in lijn met de normen van duurzaamheid en met een visie op een correcte verhouding tussen eigenaar en exploitant.

Naast de nood aan een meer uitgewerkte culturele-infrastructuurbeleid, werd tijdens het interactieve voortraject de vraag op tafel gelegd hoe de bestaande culturele infrastructuur nog beter kan worden aangewend en hoe het een instrument kan zijn om in te spelen op de veranderende noden binnen en buiten de kunsten. Fysieke ruimte is cruciaal in de kunstpraktijk, maar tegelijk schaars en duur. Daarom zetten verschillende kunstenorganisaties, zodra ze eigen infrastructuur verwerven of beheren, in op het delen van ruimte met (andere) kunstenaars of het inrichten van ateliers. Verschillende residentieplekken, werkplaatsen en kunstencentra kunnen hier als voorbeeld dienen, alsook de voorbeelden van LOD, Needcompany, Rosas en Walpurgis die we hierboven vermeldden. In de beeldende kunsten gaan kunstenaars samen op zoek naar ruimte voor ateliers in leegstaande gebouwen. Er zijn daarnaast organisaties ontstaan die ruimte zoeken en beheren voor kunstenaars en er activiteiten opzetten rond talentontwikkeling, zoals Studio Start (Antwerpen), Nucleo (Gent), Cas-Co (Leuven), De Tank (Brugge) en Vonk (Hasselt en Genk). Het nadeel hier is dat leegstand natuurlijk tijdelijk is en dat kunstenaars mogelijk worden ingeschakeld voor gentrificatiedoeleinden waar ze zelf niet achter staan en waar ze zelf geen voordeel uit kunnen halen. Ook organisaties delen onderling infrastructuur, zoals we afgelopen jaren zagen bij OPEK in Leuven, De Expeditie in Gent, MATTERHORN in Antwerpen, of de nieuwe infrastructuur van Ultima Vez die wordt gedeeld met onder andere Peeping Tom en Khadouj Films.

Ruimte delen kan zelfs in een ruimer netwerk gebeuren. Wie buiten het perk van de kunsten kijkt, vindt mogelijk in scholen technische ateliers of turnzalen die tijdens de weekends en in schoolvakanties vrij zijn. Het kan ook in de omgekeerde richting — op een heel andere manier — waardevol zijn om ruimte te delen. Kunstinfrastructuur is inzetbaar voor zoveel mogelijk kunstenaars en voor andere mensen in de omgeving (een amateurgezelschap, een jeugdbeweging, een bejaardenclub etc.). deFENIKS huisvest naast artistieke spelers zoals WALPURGIS ook burgerinitiatieven en welzijnswerkers. Vooruit stelt op gelijkaardige wijze zijn gebouwen open voor burgerinitiatief Black Speaks Back en media-initiatief Zwijgen is Geen Optie. In reacties uit het interactieve voortraject werd verwezen naar de Brede School als een inspirerend model. Het concept verwijst naar een samenwerkingsverband tussen verschillende sectoren die samen werken aan een brede leer- en leefomgeving op school en in de vrije tijd, met als doel maximale ontwikkelingskansen voor alle kinderen en jongeren te genereren. Artistieke huizen kunnen, vanuit het potentieel van hun infrastructuur en hun bredere werking, op deze manier verbindingen aangaan met de samenleving rondom hen en zo nog meer van betekenis zijn.

Relevante trends op het vlak van samenwerken binnen en buiten de kunsten

- *Fusies* zijn van alle tijden. Recente voorbeelden binnen de kunsten zijn KAAP, het nieuwstedelijk, Wilde Westen, HIROS en, binnen de bovenbouw, CEMPER en Kunstenpunt. Voor een overzicht van pro's en contra's bij fusies, zie Schramme 2009.
- *Coproduceren* is al lang gangbare praktijk in bijvoorbeeld de audiovisuele sector en de podiumkunsten. Soms maakt coproductie schaalvergroting mogelijk en in vele gevallen is het een noodzakelijke voorwaarde voor productie, zeker binnen de audiovisuele sector. In beide sectoren geldt dat hierop druk zit. Respondenten binnen de podiumkunsten geven aan dat coproductiebedragen sterk daalden en dat er op de internationale markt hard wordt onderhandeld (bijvoorbeeld werken met opties, exclusiviteitscontracten of niet-betaalde extra's zoals workshops, zie Janssens 2018c, 26–28; De Moor 2017). Uit de gegevens van het VAF komt naar voren dat de budgetten voor film in het buitenland zo gegroeid zijn dat het risico bestaat dat de sector in Vlaanderen achterop zal beginnen te hinken en projecten zal verliezen als 'hoofdfinancier'.
- Experimenten met *alternatieve organisatiemodellen*: denk aan coöperatieven zoals Timelab (Gent), De Republiek (Brugge), WIPCOOP van Mestizo Arts Platform (Antwerpen) of Werkplaats Walter (Brussel).
- Uit de beeldende kunsten zijn er voorbeelden waarbij *private investeerders* samen een werking mogelijk maken door middelen en infrastructuur ter beschikking te stellen, zoals Emergent in Veurne (geheel gefinancierd door vennoten en betalende leden) of La Loge in Brussel (dat ondertussen zijn werking heeft kunnen uitbreiden dankzij een structurele subsidie via het Kunstendecreet). Deze werkingen staan los van de belangen van de private financiers (en daardoor verschillen ze van ander privaat initiatief zoals tentoonstellingsruimtes van verzamelaars).
- Voorbeelden van *zelforganisatie van kunstenaars en ontwerpers* zijn legio: SPIN, L'Amicale, Jubilee, Auguste Orts, Grip, Manyone, State of the Arts (SOTA), NICC, Unie van Regisseurs, Scenaristengilde, De Acteursgilde enzovoort. Stuk voor stuk tonen ze aan hoe kunstenaars kennis, expertise, contacten en andere bronnen kunnen delen om samen sterker te staan. Die samenwerkingen bestaan in verschillende vormen en dienen verschillende doelen, zoals creatie, ontwikkeling, presentatie, zakelijke ondersteuning, reflectie, belangenbehartiging etc.
- De voorbije jaren zagen we toenemend overleg en samenwerking binnen de *artistieke en culturele netwerken op stedelijk niveau*. Denk hierbij aan Greentrack (met 'afdelingen' in Antwerpen, Brugge, Brussel, Gent en Kortrijk), dat cultuurorganisaties verenigt rond het thema van duurzaamheid, of aan de stedelijke netwerken van kunstenorganisaties (Antwerps Kunstenoverleg, Kunstenoverleg Gent, RAB/BKO etc.).

- Hoewel het onderzoek *Ondernemen in cultuur* stelt dat *cross-sectorale samenwerkingen* minder frequent zijn dan intrasectorale samenwerking, zijn er al langer initiatieven op dit vlak, bijvoorbeeld Gluon. De voorbije jaren werden ook vanuit het beleid nieuwe impulsen gelanceerd om sectoroverschrijdende partnerships te stimuleren, vanuit het idee dat dit innovatie en vernieuwing stimuleert. Denk aan de beleidslijn omtrent de innovatieve partnerprojecten of aan het nieuwe Decreet Bovenlokale Cultuurwerking, dat inzet op vernieuwing via transversale netwerken.
- *Intergenerationele samenwerking*: nogal wat podiumorganisaties delen hun infrastructuur, kennis en contacten met artiesten uit jongere generaties, zoals Ultima Vez met het Ulti'mates programma, Needcompany met MILL, Toneelhuis met P.U.L.S., LOD met ENOA, WALPURGIS met deFENIKS of Rosas met de Summer Studios.
- Binnen de letterensector stemt het VFL samen met literaire organisaties en andere actoren af wie zich in wat specialiseert, wie welke taken opneemt, wiens expertise complementair is en hoe er kan worden samengewerkt, met het oog op een *geïntegreerd letterenbeleid*. Dat geïntegreerd letterenbeleid werd onder minister Schauvliege opgestart en verder uitgebouwd onder minister Gatz.
- Ook het delen van infrastructuur dient hier vermeld te worden (zie pp. 173-174),

Landschaps-ontwikkeling

Ontwikkelingsnoden op het niveau van het kunsten-landschap in zijn geheel of op niveau van deelsectoren waren een vaak terugkerend thema in debatten in de Commissie Cultuur, in standpunten van belangenbehartigers, in vakbladen en kranten en in de online bevraging, de brainstormsessies en de focusgroepen die Kunstenpunt organiseerde. In dat kader werden bezorgdheden geuit over de 'diversiteit', de 'evenwichten' of de 'dynamiek' in het kunstenveld. Verschillende parameters hiervoor werden aangehaald. Het ging over de financieringsnoden van deelsectoren, disciplines en niches, over een balans tussen instroom, doorgroeimogelijkheden en uitstroom, over de nodige aandacht voor zowel gevestigde waarden als pril talent (en de keuze tussen zekerheid en experiment), over een goede verdeling tussen de verschillende 'functies' binnen de artistieke ecosystemen en over een evenwicht tussen groot, middelgroot en klein. In veel gevallen waren die besognes gekoppeld aan discussies over beoordelings- en beslissingsprocedures voor de toekenning van subsidies.

Ook de geografische spreiding van de kunsten in binnen- en buitenland leidde de voorbije jaren tot discussie. Daarbij valt het op dat het onderwerp van internationalisering maar zelden in relatie wordt gezien met de spreiding in eigen land. Het discours over de internationalisering van de kunsten in kranten en tijdschriften voor een breed publiek bleef doorgaans beperkt tot berichtgeving over internationale successen van Vlamingen in het buitenland en raakte nauwelijks beleidsmatige kwesties aan. Anders was het bij het debat over de geografische spreiding van de kunsten in Vlaanderen en Brussel. Naar aanleiding van de beslissingen over werkingssubsidies via het Kunstendecreet in 2016 ging het in eerste instantie over de verdeling van de subsidies over de provincies. In 2017 en 2018 werd er dan weer sterk gedebatteerd over de spreiding van het aanbod, naar aanleiding van alarmerende cijfers over de presentatie van gesubsidieerd theater in de Vlaamse cultuurcentra.

Een aantal van deze kwesties werden eerder al behandeld in deze Landschapstekening. In het eerste hoofdstuk over "Artistieke ecosystemen" kwamen ontwikkelingsnoden en

lacunes binnen verschillende deelsectoren en disciplines aan bod, alsook kwesties met betrekking tot ontwikkeling, productie, presentatie, reflectie en participatie. In sommige sectorspecifieke schetsen werden de geografische spreiding in eigen land en de internationalisering als aandachtspunten naar voren geschoven. In dit derde hoofdstuk ging het over de financieringsnoden die zich in alle sectoren voordoen en over evoluties op het vlak van koopkracht, die leidden tot een globaal beeld van het kunstenveld als een sector met een *missing middle*, met veel kleine organisaties en een concentratie bij enkele grotere spelers. En we hadden het over hoe de druk op de budgetten voor projectmatige en structurele subsidies de instroomdrempels in de sector hoger maken.

In wat volgt bekijken we *facts* en *figures* over subsidie-verdelingen via het Kunstendecreet meer vanuit een helikopterperspectief. Daarbij staan we stil bij de verschillende functies en disciplines en de geografische spreiding van de middelen, binnen het Kunstendecreet en het domein van de fondsen voor literatuur en audiovisuele kunsten. Vervolgens gaan we dieper in op respectievelijk de geografische spreiding in eigen land en de internationale dimensie van de kunsten-praktijk, met aandacht voor de beleidshefbomen om dit te stimuleren, zowel op Vlaams als Europees niveau.

Subsidieverdelingen volgens disciplines en functies

Welke gegevens en onderzoek zijn voorhanden over de verdeling van de middelen over de verschillende functies en disciplines? De ruwe gegevens zijn te vinden op de websites en in de jaarverslagen van de subsidieverstrekkers, met name het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid (voor het Kunstendecreet), het VAF en het VFL. Deze gegevens zijn ook ontsloten via onderzoek. In 2016 publiceerde Kunstenpunt een online analyse van de beslissingen inzake de werkingssubsidies via het Kunstendecreet (Kunstenpunt 2016). Het Cijferboek Kunsten bevatte een analyse van de evolutie van de projectmatige subsidiëring via datzelfde decreet (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018). VAF heeft een online applicatie genaamd *VAF in cijfers*, waar de data voor onderzoeksdoeleinden toegankelijk zijn gemaakt (Vlaams Audiovisueel Fonds 2019b). Peter Thoelen (2019) analyseerde de subsidieverdelingen van het VFL, als onderdeel van de studie *Het literaire landschap in Vlaanderen en Nederlandstalig Brussel*. Op de nieuwe website van het VFL (gelanceerd in najaar 2019) zal ook een online tool beschikbaar zijn die de volledige historiek van subsidiëring via dat fonds opzoekbaar maakt.

KUNSTENDECREET: WERKINGEN EN PROJECTEN

Kunstenpunts analyse van de werkingsmiddelen bevat informatie over de spreiding van de middelen naargelang de verschillende disciplines, functies en domicilies van organisaties, en over instroom, uitstroom en groeiscenario's van organisaties. Voor meer details verwijzen we naar de online tool (Kunstenpunt 2016), waar specifieke vragen beantwoord kunnen worden met interactieve grafieken met filtermogelijkheden. Hier bundelen we beknopt enkele kerninzichten uit de analyse van de werkingssubsidies op het vlak van de functies en de disciplines.

Zoals bekend is 'zelfprofilering' een belangrijke waarde in het vernieuwde Kunstendecreet, dat van kracht is sinds 2016. Voordien diende een kunstenaar of een organisatie een aanvraag binnen een bepaalde categorie in en die categorie viel meestal samen met een artistieke discipline. Dat is niet langer het geval. Een aanvrager hoeft zich niet te conformeren naar disciplinaire of functioneel bepaalde categorieën, maar heeft de vrijheid om te kiezen uit een combinatie van vijf functies (participatie, ontwikkeling, reflectie, presentatie, productie) en vijf disciplineclusters (architectuur en vormgeving, audiovisuele en beeldende kunsten, muziek, podiumkunsten en transdisciplinair — met daarbinnen nog heel wat subcategorieën). In principe zijn er meer dan een half miljard verschillende combinatiemogelijkheden.[23] In de praktijk situeert het grootste deel van de aanvragen zich echter binnen hetzelfde disciplinecluster.[24]

De fijnmazigheid en flexibiliteit van de nieuwe procedures van het Kunstendecreet bieden veel mogelijkheden voor aanvragers, maar maken het moeilijker om in kaart te brengen hoe de verdeling van de middelen eruit ziet. Rekenen we de Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap (AB, Antwerp Symphony Orchestra, Brussels Philharmonic, Concertgebouw Brugge, deSingel, Opera Ballet Vlaanderen en Vooruit) niet mee, dan ziet de verdeling van de werkingssubsidies (2017-2021) over de disciplineclusters er als volgt uit:

- 45,8% van de werkingsmiddelen gaat naar 70 organisaties die enkel inzetten op podiumkunsten
- 20,7% van de werkingsmiddelen gaat naar 59 organisaties die enkel inzetten op muziek
- 6,7% van de werkingsmiddelen gaat naar 25 organisaties die enkel inzetten op beeldende en audiovisuele kunsten
- 2,3% van de werkingsmiddelen gaat naar 8 organisaties die enkel inzetten op transdisciplinaire praktijken
- 0,8% van de werkingsmiddelen gaat naar 6 organisaties die enkel inzetten op architectuur en vormgeving
- 24,3% van de werkingsmiddelen gaat naar 39 organisaties die verschillende disciplineclusters combineren: deze noemen we in wat volgt 'multidisciplinair'

Een totaalbeeld krijgen van subsidieverdelingen over disciplines is moeilijk zonder ook naar de multidisciplinaire werkingen te kijken. Zij dienden op verschillende, maar niet alle disciplines in:

- 67,7% van de middelen gaat naar organisaties die mono- of multidisciplinair inzetten op podiumkunsten
- 34,3% van de middelen gaat naar organisaties die alleen of ook inzetten op muziek
- 20,8% gaat naar organisaties die alleen of ook inzetten op audiovisuele en beeldende kunsten
- 15% van de middelen gaat naar organisaties die alleen of ook inzetten op transdisciplinaire kunsten
- 2,2% van de middelen gaat naar organisaties die alleen of ook inzetten op architectuur en vormgeving

Hoeveel middelen de multidisciplinaire werkingen precies inzetten op welke discipline, is uit de subsidiebedragen niet op te maken. De werkingen van organisaties vormen immers een geïntegreerd verhaal, wat in de logica van het Kunstendecreet gerespecteerd wordt. Plannen worden in subsidiedossiers wel getypeerd aan de hand van functies en disciplines om ze te kunnen positioneren en beoordelen, maar hoe meerdere functies of disciplines zich *binnen* een werking kwantitatief (i.e. in termen van financiering) tot elkaar verhouden wordt niet geformuleerd en is ook onmogelijk uit elkaar te halen. Voor een analyse van de activiteiten die gesubsidieerde werkingen ontplooien is het echter te vroeg. Het Cijferboek Kunsten bevat analyses van de activiteiten en financiën van (specifieke) structurele werkingen met ondersteuning via het Kunstendecreet,

maar daar reiken de geanalyseerde gegevens slechts tot 2016 (Janssens en Hesters 2018; Janssens 2018a, 2018b; Janssens, Aelbrecht, en Leenknegt 2018; Leenknegt 2018a).

Op een gelijksoortige manier is het onmogelijk te ontwarren hoe de vijf functies (ontwikkeling, productie, presentatie, participatie, reflectie) zich *binnen* een werking kwantitatief tot elkaar verhouden. Wat we wel in kaart kunnen brengen, zijn de profielen van de gesubsidieerde organisaties in termen van de functies die ze opnemen. De zeven Kunstinstellingen zijn verplicht om in te zetten op alle functies. Van de 207 andere erkende werkingen zet meer dan de helft (104) in op twee of meer functies, voor een totaal van 68% van de middelen. Van de monofunctionele organisaties zijn er:

- 46 die enkel inzetten op productie, deze vertegenwoordigen 18,1% van de totale middelen
- 22 die enkel inzetten op presentatie, met 7,6% van de middelen
- 15 die enkel inzetten op ontwikkeling, met 2,1% van de middelen
- 14 die enkel inzetten op participatie (de meesten zijn hier multi- en/of transdisciplinair), met 3,6% van de middelen
- 6 die enkel inzetten op reflectie, met 0,61% van de middelen

Zoals eerder gezegd bevat het Cijferboek Kunsten een analyse van de verdeling van de projectmatige subsidies volgens de verschillende disciplines. Daaruit blijkt dat in 2017 zo'n 45% van de projectmatige middelen ging naar dossiers die alleen op podiumkunsten inzetten, 21% naar enkel muziek, 14% naar enkel audiovisuele en beeldende kunsten en 16% naar multi- en/of transdisciplinaire projecten. Doorheen de jaren zien we sterke schommelingen. Het aandeel dossiers in enkel audiovisuele en beeldende kunsten daalde, net zoals dat van het aantal dossiers in enkel muziek. Het aandeel van de podiumkunsten steeg (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 380).

Voor de helderheid verduidelijken we nog hoe deze verhoudingen tot stand zijn gekomen. Het Kunstendecreet werkt nu 'schottenloos'. Dat wil zeggen dat er geen geoormerkte budgetten zijn voor de verschillende functies of disciplines. De verhoudingen zijn het eindresultaat van een beoordelings- en beslissingsprocedure, die in eerste instantie bottom-up werkte. Het is de optelsom van individuele dossiers, die in hun aanvraag aanduidden op welke functie(s) of discipline(s) ze willen inzetten. Die dossiers werden individueel beoordeeld, waarbij de artistieke en zakelijke beoordeling (telkens op een schaal van vijf) aanleiding gaf tot een indeling in 25 categorieën — van 'zeer goed' tot 'volstrekt onvoldoende' op beide beoordelingen. Na die individuele beoordelingen kwamen alle dossiers van de ronde voor 2017-2021 in een hiërarchische lijst terecht (de ranking), waarbij de minister ervoor koos de optelsom van individuele kwaliteitswegingen zoveel mogelijk te volgen. Weliswaar was er te weinig budget om alle positief beoordeelde dossiers effectief te erkennen en te subsidiëren. Enkel binnen de categorie van de artistiek 'voldoende' organisaties maakte de minister zelf een keuze voor specifieke organisaties, met een verwijzing naar de krachtlijnen in de Strategische Visienota. Kortom, de huidige verhouding tussen de disciplines en de functies is niet het resultaat van een gestuurde beleidskeuze, wel van een procedure die in grote mate van onderuit verliep, en waarbinnen weinig ruimte werd voorzien om te kijken naar de dossiers in hun onderlinge samenhang.

Verder is het moeilijk conclusies te trekken over de grootteorde van de verschillen tussen de organisaties volgens functie of discipline. Hier geldt ook wat al eerder is gesteld: in sommige disciplines zijn spelers in de hele waardeketen gesubsidieerd, terwijl bij andere maar een deel van de keten subsidies ontvangt en nodig heeft. Zo zijn bij de werkingssubsidies de meeste van de organisaties die alleen op presentatie inzetten te situeren binnen de muziek (muziekclubs en concertorganisaties). De meeste van de organisaties die enkel op productie inzetten, situeren zich binnen de podiumkunsten en klassieke muziek. Het merendeel van organisaties die intekenden op participatie zijn multi- of transdisciplinair. Functies moeten in elkaar schakelen in waardeketens die in de eerste plaats relevant zijn voor (sub)disciplines. Een ontwikkelingsgerichte organisatie voor de muziek, bijvoorbeeld, speelt geen rol in de beeldende kunsten. Het totaalplaatje met de verdeling van de middelen over diverse functies kan daardoor geen leidraad zijn. Dus is het best opnieuw tot op het niveau van de (sub)disciplines te gaan om zinvol beleid te maken. Voor een kwalitatieve lezing van de manier waarop de verschillende functies worden ingevuld, verwijzen we dan ook naar het eerste hoofdstuk. Daarin worden de spelers in de artistieke ecosystemen beschreven vanuit een functioneel perspectief.

SUBSIDIEVERDELINGEN BIJ VAF EN VFL

In zijn online beschikbare kennisdatabank bundelt het VAF cijfers over de inzet van de middelen over verschillende functies (Vlaams Audiovisueel Fonds 2019b). 1.004 aanvragen voor steun in 2018 leidden tot een toekenning van 21.597.470 euro. Vier vijfden van dat bedrag ging naar creatie, 16,4% van de middelen naar publiekswerking, 1,4% naar promotie en 2,2% naar talentontwikkeling.

De samenvatting van de studie van Peter Thoelen over *Het literaire landschap* bevat een overzichtelijke uiteenzetting over de subsidietoekenningen van het Vlaams Fonds voor de Letteren:

- Het VFL had in 2017 een budget van meer dan € 6,5 miljoen, waarvan een overheidsdotatie van € 5,9 miljoen. Van dat budget ging 22% naar personeels- en werkingskosten (16% voor personeel). Er werd bijna € 505.900 besteed aan subsidies en eigen projecten.
- Bijna een kwart van de door het VFL in 2017 uitgekeerde subsidies kwam via beurzen rechtstreeks bij de auteurs en vertalers terecht. Als we hierbij andere rechtstreekse steun aan auteurs meerekenen (bijvoorbeeld de auteurslezingen, buitenlandse residenties) en de onrechtstreekse via belangenverdediging van auteurs via de Vlaamse Auteursvereniging (VAV), een deel van de buitenlandpromotie enz., dan is 42% van de VFL-bestedingen auteursgerelateerd.
- De 5 erkende structureel gesubsidieerde organisaties (Passa Porta, PEN Vlaanderen, Poëziecentrum, Villa Verbeelding, VONK & Zonen) ontvingen samen 22% van de beschikbare VFL-gelden. De andere literaire organisatoren zoals literaire tijdschriften en auteursgenootschappen en manifestaties ontvingen 9%. 21%van het budget ging naar leesbevordering, waarvan het grootste deel (19% van het totale budget van het VFL) naar Iedereen Leest en haar campagnes.
- Iets meer dan 8% van de VFL-uitgaven ging naar vertalingen. Daarnaast was nog 2% van het besteedbare budget voorzien voor promotie in het buitenland. Uitgevers ontvingen bijna 1% van het totale subsidiebedrag als productiesteun. Er ging ook 0,6% naar uitgeefinitiatieven voor specifieke doelgroepen en diversiteit. Samen met de onrechtstreekse steun via een deel van de buitenlandpromotie en vertalingen, ontvingen de uitgevers 8% van het VFL-budget.
- Via de auteursgenootschappen en de bijdrage aan de 'dynamische canon' ondersteunt het VFL het literaire erfgoed met 0,4% van haar budget. Als we aannemen dat ook de literaire tijdschriften een documentaire erfgoedfunctie hebben, komen we voor erfgoedondersteuning aan 5%. (Thoelen 2019, 4)

Geografische spreiding in Vlaanderen en Brussel

—

DE GEOGRAFISCHE SPREIDING VAN DE MIDDELEN VIA HET KUNSTENDECREET EN DE LIMBURGKWESTIE

Eenvoudiger dan een analyse van functies en disciplines lijkt een analyse van de geografische spreiding van de middelen via het Kunstendecreet (zie Kunstenpunt 2016). Waar een aanvrager functies en disciplines ad libitum mag combineren, heeft deze doorgaans slechts één domicilie. Rekenen we opnieuw de Kunstinstellingen niet mee, dan zien we voor:

- de provincie Antwerpen 91 aanvragers, waaronder 61 goedgekeurde dossiers (goed voor 30,4% van de toegekende middelen)
- het Brussels Hoofdstedelijk Gewest 86 aanvragers, waaronder 59 goedgekeurde dossiers (goed voor 27% van de middelen)
- de provincie Oost-Vlaanderen 59 aanvragers, waaronder 44 goedgekeurde dossiers (goed voor 21,8% van de middelen)
- de provincie West-Vlaanderen 26 aanvragers, waaronder 21 goedgekeurde dossiers (goed voor 11,8% van de middelen)
- de provincie Vlaams-Brabant 25 aanvragers, 14 goedgekeurde dossiers (goed voor 5,4% van de middelen)
- de provincie Limburg 15 aanvragers [25], waaronder 8 goedgekeurde dossiers (goed voor 3,7% van de middelen)

Na de beslissingen voor de laatste structurele ronde viel op dat de provincie Limburg, in tegenstelling tot de andere provincies, niet deelde in de beperkte groei van de middelen (2017 ten opzichte van 2016). Het totale aantal werkingsmiddelen aan Limburgse organisaties daalde zelfs (Janssens 2016). Het is niet de eerste keer dat deze kwestie op de agenda stond. Zo werd in 2003-2004 al eens door de Vlaamse Regering een driejarige regeling genaamd 'impulssubsidies voor duurzame culturele initiatieven in Limburg' opgezet, om 'een noodzakelijke inhaalbeweging op cultureel vlak in Limburg' te stimuleren (Leyts 2004). In 2013 werden er in het kader van de 'relance' van Limburg infosessies georganiseerd om aanvragen voor kunstsubsidies uit Limburg te stimuleren. In 2017 lanceerde Vlaams minister voor Cultuur Gatz opnieuw, samen met de Limburgse gedeputeerde voor Cultuur Igor Philtjens, een 'Cultuurplan Limburg', om 'Limburg cultureel aan te sluiten op de rest van Vlaanderen' (Vanhengel 2017). Daarvoor worden in 2018 en 2019 meer geld en mensen ingezet, tracht men participatie en vooral productie aan te wakkeren en werden een 'aanjager' en een aantal 'voortrekkers' aangesteld die dit proces moeten begeleiden.

De cijferstudie die het Cultuurplan Limburg begeleidde, plaatste de bovenstaande cijfers in een breder perspectief (Gatz en Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid 2017). De subsidietoekenningen via het Kunstendecreet zijn maar een deel van het verhaal. Wanneer men kijkt naar het aantal inwoners, dan heeft Limburg het hoogste aantal cultuurcentra. Deze centra spelen ook een belangrijke rol in de spreiding van de kunsten in de provincie. Dat blijkt uit de analyses van het lokale aanbod aan podiumkunsten en muziek door Kunstenpunt (Leenknegt 2018f, 319–21; Janssens en Kennes 2018, 272–74). Bovendien zien we dat 95% van de structureel gesubsidieerde producenten van podiumkunsten in de voorbije jaren door een Limburgs cultuur- of gemeenschapscentrum werd geprogrammeerd (Hesters en Janssens 2016). Toch is over het algemeen de cultuurparticipatie in Limburg het kleinst van alle Vlaamse provincies — voor zowel de frequente als de occasionele bezoekers (Gatz en Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid 2017, 10–13). Daarvoor zijn meerdere verklaringen. Het aanbod buiten de cultuurcentra is klein en Limburg zou in verhouding minder hoger geschoolden tellen (die meer cultureel actief zijn). Naast die participatieproblematiek, wil het Cultuurplan Limburg iets doen aan de 'immense ondervertegenwoordiging' van in Limburg gevestigde kunstenaars en organisaties in de productie (Vanhengel 2017).

Het Cultuurplan Limburg was een tijdelijke maatregel: 'Het is een illusie te denken dat Limburg zijn achterstand in een paar jaar tijd kan inhalen. Toch slaat het Cultuurplan Limburg slechts op de jaren 2018 en 2019. Omdat het in 2019 verkiezingen zijn. Daarna is het aan de Limburgse politici om bij de vorming van de nieuwe Vlaamse Regering te beoordelen welk belang ze hechten aan cultuur in Limburg. De bouwstenen daarvoor kunnen ze terugvinden in het Cultuurplan Limburg' (Vanhengel 2017).

KUNST IN DE NEVELSTAD, OF DE SPREIDING VAN HET AANBOD

Over de geografische spreiding van de kunsten in Vlaanderen en Brussel is veel onderzoeksmateriaal beschikbaar. 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 cijfers, opiniërende stukken en reflecties over (nieuwe modellen voor) de geografische spreiding van de kunsten.[26] Voor letteren verwijzen we naar de recente studie van Peter Thoelen (2019) over het literaire middenveld en voor audiovisuele kunsten naar de rapporten over het filmaanbod in cultuur- en gemeenschapscentra (Martens en Vanderschueren 2015) en over de positie van onafhankelijke vertoners (Martens en Vanderschueren 2017). In al deze studies komen diverse perspectieven op de geografische spreiding van de kunsten aan bod. Soms gaat het over de spreiding vanuit het perspectief van gesubsidieerde organisaties en hun activiteiten. In andere gevallen wordt vertrokken

vanuit het aanbod, zowel het gesubsidieerd als het niet-gesubsidieerde aanbod, en wordt bekeken welke de rol is van verschillende types organisatoren (zowel Vlaams als lokaal gesubsidieerde en private initiatieven). In het eerste hoofdstuk werd al meermaals geput uit deze bronnen. Hieronder bundelen we beknopt een aantal overkoepelende inzichten die naar voren komen uit de deelanalyses en die een totaalbeeld schetsen van het hele kunstenlandschap.

Om te beginnen bevestigen de cijfers het beeld van Vlaanderen als een artistieke 'nevelstad'. Dat is een term die al in de vorige Landschapstekening (Kunstenpunt 2014) en de Strategische Visienota Kunsten (Gatz 2015) werd gebruikt. De metafoor van de nevelstad wordt wel vaker gebruikt als het gaat over ruimtelijke ordening in Vlaanderen. Hier zijn stedelijke functies niet exclusief geconcentreerd in (groot)stedelijke centra, maar ook steeds meer verspreid over (voorheen) landelijk gebied. Zo krijg je een uitgestrekt en 'nevelachtig' stedelijk weefsel. Dat geldt zeker voor ons cultuurlandschap, schreef de academicus en architect Wouter Davidts (2004) in zijn paper *Vlaanderen Culturele Nevelstad*. Cultuur en kunst zijn in Vlaanderen steeds nabij, in een wijdvertakt netwerk van kunsten- en cultuurcentra, musea en galeries, muziekclubs en cafés, jeugdhuizen en andere infrastructuur.

De cijfers uit de boven vermelde analyses bevestigen dit beeld. Het aanbod van theater-, dans- en muziekopvoeringen, filmvoorstellingen en literaire activiteiten is niet alleen geconcentreerd in de grote steden, maar wijd en zijd verspreid over een breed netwerk van zeer diverse speelplekken — ook in kleinere steden en gemeenten. De analyses op de evenementenkalender in de UITdatabank brachten het wijdvertakte netwerk van culturele initiatieven mooi in kaart (Janssens, De Wit, en Seurinck 2018; Leenknegt 2018f; Janssens en Kennes 2018). Bijna in elke Vlaamse gemeente was er in het jaar 2014 een concert en/of een theatervoorstelling te zien. Ook de recente analyse in opdracht van VFL bevestigt het beeld van een brede spreiding van literair aanbod en activiteiten via het fijnmazige netwerk van cultuurcentra en bibliotheken (Thoelen 2019).

Het beeld verschilt echter naargelang de (sub) discipline. Dans is bijvoorbeeld minder sterk gespreid dan theater en ook beeldende kunsten bleek in hoofdzaak toch een (groot)stedelijk fenomeen. 84% van de tentoonstellingen voor hedendaagse beeldende kunsten vonden plaats in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest en de Vlaamse centrumsteden (Janssens, De Wit, en Seurinck 2018, 288–90). Hoewel er ook onafhankelijke bioscopen in kleinere steden aanwezig zijn, bevindt de meerderheid van onafhankelijke complexen zich in een centrum- of grootstad (Martens en Vanderschueren 2017, 86). Het fijne netwerk van bibliotheken uitgezonderd, zien we de grootste concentraties van literaire activiteiten in de grootsteden Antwerpen, Gent en Brussel (Thoelen 2019, 66).

Verschillende analyses maken een onderscheid tussen private en gesubsidieerde organisatoren (waarbij de gesubsidieerde niet beperkt zijn tot zij die kunstensubsidies ontvangen, maar ook degene omvatten die via erfgoed, onderwijs of het lokale of provinciale niveau worden ondersteund). Daaruit blijkt dat privaat of commercieel initiatief doorgaans plaatsvindt in de grotere steden. Daar is immers het grootste publiek te vinden. Privé-initiatief is in mindere mate aanwezig in de centrumsteden en landelijk gebied (Janssens, De Wit, en Seurinck 2018, 290–91; Leenknegt 2018f, 317–19; Janssens en Kennes 2018, 270–72). Verder blijken er grote verschillen tussen de disciplines. Binnen de podiumkunsten is de rol van private organisatoren eerder beperkt, vergeleken met beeldende kunsten (Leenknegt 2018f, 305; Janssens, De Wit, en Seurinck 2018, 283). Maar er zijn ook verschillen binnen de disciplines. Privé-initiatief zie je binnen muziek vooral bij pop, rock, jazz en blues, en in mindere mate bij klassieke muziek. Anderzijds is het verenigingsleven wel actief bij de organisatie van klassieke concerten (Janssens en Kennes 2018, 267). Weliswaar geldt in vele gevallen dat de meeste presentatieplekken voor muziek met een reguliere programmering en een professionele werking gesubsidieerde initiatieven zijn (Janssens en Kennes 2018, 270–72).

Bij gesubsidieerde initiatieven zien we eveneens patronen op het vlak van geografische spreiding. Organisatoren die in hoofdzaak via de Vlaamse kunstensubsidies ondersteund worden vinden we vooral terug in Antwerpen, Gent en Brussel, maar ook in andere centrumsteden (Janssens, De Wit, en Seurinck 2018, 290–91; Leenknegt 2018f, 317–19; Janssens en Kennes 2018, 270–72). Hetzelfde geldt voor literaire initiatieven die door het VFL worden gesubsidieerd (Thoelen 2019, 23–25). Dat de door het fondsen en het Kunstendecreet ondersteunde spelers net als het privé-initiatief hoofdzakelijk in de (grote) steden terug te vinden zijn, is logisch. In de meeste gevallen zijn kunstencentra, festivals, theatergezelschappen met een eigen infrastructuur, muziekclubs, beeldende kunstenorganisaties, organisatoren van concerten of literaire manifestaties etc. opgestart als privé-initiatief, dat na een artistieke kwaliteitsbeoordeling is opgepikt en vervolgens ondersteund wordt door de overheid. Het is vaak die ondersteuning die ervoor zorgt dat artistieke initiatieven niet alleen in de grote steden, maar ook in de centrumsteden en kleinere steden terug te vinden zijn.

De brede geografische spreiding van de kunsten in Vlaanderen komt vooral op het conto van de actoren uit het lokale cultuurbeleid: de cultuur- en gemeenschapscentra en de bibliotheken. Zij spelen een cruciale rol bij het voorzien van een rijk cultureel aanbod buiten de centrumsteden. De cijferanalyses

bevestigden het cruciale belang van de cultuur- en gemeenschapscentra binnen sectoren als muziek en theater (Leenknegt 2018f, 322; Janssens en Kennes 2018, 262). In de provincies zonder grotere steden (Limburg, West-Vlaanderen, Vlaams-Brabant) verzorgen ze drie vierde van het totale podiumkunstenaanbod (Leenknegt 2018f, 320) en een bijna even groot aandeel van het muziekaanbod (Janssens en Kennes 2018, 273). Het onderzoek van Martens en Vanderschueren (2015, 26–27) toonde dan weer dat ongeveer de helft van alle cultuur- en gemeenschapscentra in Vlaanderen minstens een keer per maand een film vertoont. Het is evident dat bibliotheken een rol opnemen voor de geografische spreiding van literatuur. Tot voor kort waren gemeenten ook decretaal verplicht om een bibliotheek te organiseren. Zij zorgen voor de toegankelijkheid van literatuur in heel Vlaanderen. Opmerkelijk is dat de minder bevolkte provincies Limburg en West-Vlaanderen een hoger percentage bibliotheekbezoeken hebben (Thoelen 2019, 25).

Dat cultuurcentra vooral theatervoorstellingen en concerten organiseren is niet nieuw. Historisch gezien hebben ze minder ingezet op andere artistieke evenementen zoals dansvoorstellingen of tentoonstellingen van beeldende kunsten. Maar bij de beeldende kunsten zie je op het lokale beleidsniveau een toenemende interesse om ermee aan de slag te gaan. Dat zien we niet alleen bij een aantal cultuurcentra, maar ook bij lokale experimenten met kunst in de publieke ruimte en andere vormen van openbaar opdrachtgeverschap — mede mogelijk gemaakt door beleid op Vlaams niveau, zoals het 'Percentagedecreet' of de Pilootprojecten (Janssens, De Wit, en Seurinck 2018, 296–97; Hammenecker, Laenen, en Seurinck 2016; zie ook de sectorspecifieke schets beeldende kunsten in het eerste hoofdstuk).

Precies omwille van het grote belang van de cultuurcentra en de bibliotheken heerst er in de sectoren een grote bezorgdheid over de bestuurlijke veranderingen na de zogenoemde 'interne staatshervorming'. Om te beginnen is de rol van de provincies op het vlak van cultuur ingeperkt. Die rol ging in het verleden verder dan subsidiëren. Provincies gaven bijvoorbeeld ook impulsen op het vlak van programmering of een gezamenlijke cultuurcommunicatie (denk aan Vlabra'ccent of een platform als Dans in Limburg). Nog fundamenteler is de decentralisering van het lokaal cultuurbeleid. In het verleden werden cultuurcentra en bibliotheken gecofinancierd door de Vlaamse overheid, via het Decreet Lokaal Cultuurbeleid. Maar bij aanvang van de legislatuur 2014-2019 besliste de Vlaamse Regering dat de Vlaamse middelen voor het lokaal cultuurbeleid zullen opgaan in het 'Gemeentefonds', zonder oormerking. Sinds 2016 (en voor de faciliteitengemeenten in de Vlaamse Rand sinds 2018) hoeven gemeentebesturen dat geld dus niet langer te besteden aan hun cultuurbeleid.

Hoe dan ook gaat de mogelijke impact van de decentralisering veel verder dan de vraag of de cultuurcentra meer of minder geld zullen hebben. Het Decreet Lokaal Cultuurbeleid was veel meer dan een vehikel voor de Vlaamse (co)financiering van lokale spelers. Het was het wettelijke kader dat cultuur- of gemeenschapscentra *as such* erkende en categoriseerde. Samen met de Vlaamse subsidies kwamen er normen en verplichtingen, die samenhingen met Vlaamse beleidsdoelstellingen (zoals de spreiding van het gesubsidieerde aanbod). Kortom, het decreet had een fundamentele impact op de missie en de kernopdrachten van cultuurcentra. Het werkte als een hefboom die de Vlaamse Gemeenschap in staat stelde om het uitgebouwde netwerk van de cultuurcentra in te schakelen voor haar eigen beleidsdoelstellingen.

Terwijl deze hefboom wegviel, experimenteerde de Vlaamse Gemeenschap met een nieuw beleidsniveau: het bovenlokale. Na een overgangsperiode met een experimenteel reglement, werd sinds 2019 een nieuw Decreet Bovenlokale Cultuurwerking van kracht. Daarbinnen zijn er projectmatige subsidies, naast structurele subsidies voor een steunpunt en voor intergemeentelijke samenwerkingsverbanden (via een systeem van *match funding*). De precieze impact van dit nieuwe beleidsinstrument op de artistieke ecosystemen in Vlaanderen is nog niet uitgekristalliseerd. Het Decreet Bovenlokale Cultuurwerking biedt mogelijkheden maar heeft ook een specifieke invalshoek. Het zet vooral in op innovatie vanuit transversale samenwerking. Vanuit dat perspectief lijkt het niet direct pasklare antwoorden te bieden op het hierboven beschreven vraagstuk van de geografische spreiding van het kunstenaanbod in Vlaanderen. Anderzijds zijn er voor de artistieke ecosystemen mogelijkheden voor vernieuwing, transitie en maatschappelijke verankering, ook buiten de zogenaamde 'Vlaamse Ruit'.

Perspectieven op internationalisering

Wanneer het gaat over de ontwikkeling van de artistieke praktijk, dan is internationalisering snel een belangrijk aandachtspunt. Dat was in de aanloop naar het Landschapstekeningtraject niet anders. Internationalisering was een belangrijk thema tijdens de verschillende sectorontmoetingen die Kunstenpunt en het Vlaams Architectuurinstituut organiseerden. Ook de sectorale memoranda die in het voorjaar 2019 verschenen, hadden hier oog voor (BoekenOverleg 2019; oKo 2019; Vlaams Audiovisueel Fonds 2019a). De voorbije beleidsperiode werd het thema met enige regelmaat het voorwerp van debat in de Commissie Cultuur van het Vlaams Parlement. Tevens haalde dit thema geregeld de media: niet alleen het sectorinterne debat in de vakbladen, maar ook kranten en tijdschriften voor een breder publiek. Daarbij kwamen vooral succesverhalen van Vlaamse artiesten in het buitenland aan bod, zoals erkenning in de vorm van tournees, prijzen, selecties, belangrijke opdrachten of aandacht in gerenommeerde internationale vaktijdschriften.

Al in de vorige Landschapstekening Kunsten (Kunstenpunt 2014), in de Strategische Visienota Kunsten (Gatz 2015) en in eerdere beleidsrelevante documenten (zoals de gezamenlijke publicatie *Joining the Dots* van de kunstensteunpunten en -fondsen uit 2011) werd het belang van internationaal werken voor de kunstensector behandeld (Vlaams Theater Instituut e.a. 2011). Maar waar in de vorige Landschapstekening de waarde en het belang van internationaal werken en de internationale uitstraling van de Vlaamse kunsten nog louter werd benoemd en aangestipt, zetten we vijf jaar later een stap verder. Sinds 2016 heeft Kunstenpunt sterk geïnvesteerd in cijfermatig en kwalitatief onderzoek over de internationalisering van de artistieke praktijk. Het Cijferboek Kunsten bevat 160 bladzijden cijferanalyses over import, export, residenties, promotie-initiatieven, coproducties en internationale samenwerking binnen beeldende kunsten, podiumkunsten en muziek. Die cijferanalyses stonden nooit op zich. Telkens werden ze voorgesteld en overdacht op sectorontmoetingen, waar de trends werden besproken en getuigenissen en observaties gedeeld over de waarde en betekenis van internationaal werken voor de kunsten. Deze inzichten werden einde 2018 gebundeld in de publicatie *(Re) framing the International. Over het nieuwe internationale werken in de kunsten* (Janssens 2018c; Kunstenpunt 2017, 2018c, 2018d).

De timing van deze investering in onderzoek en ontwikkeling omtrent internationaal werken (2016-2018) was niet toevallig. Gezien het belang en de urgentie van internationaal werken en de opdracht van Kunstenpunt terzake, is internationalisering natuurlijk een thema dat permanent aandacht geniet. Maar precies de laatste jaren is er sprake van een toenemend onbehagen omtrent het thema. Daarbij ging het niet alleen over bezuinigingen op de Vlaamse budgetten voor kunsten die internationaal werken onder druk zetten. De evidentie van internationaal werken kwam ook ter discussie na een hele reeks incidenten die de artistieke praktijk direct of indirect raakten: de vluchtelingencrisis, een toenemende moeilijkheid om in de Verenigde Staten te werken in een meer protectionistisch klimaat, het Brexitreferendum dat samenwerken met het Verenigd Koninkrijk waarschijnlijk complex maakt, gevallen van censuur op Europese podia, sterke subsidiekortingen in andere landen met een directe impact op kansen voor Vlaamse kunstenaars (bijvoorbeeld het Malta Festival in Poznan in 2018, toen Needcompany gastcurator was), de politie-inval bij Globe Aroma (een via het Kunstendecreet gesubsidieerd kunstenhuis dat met nieuwkomers werkt), visumproblemen bij kunstenaars en intellectuelen uit Afrika die daardoor moeilijk of niet bij Vlaamse organisaties aan de slag kunnen (Blom e.a. 2019) enzovoort. Internationaal werken werd door zulke incidenten minder evident. Dit was de context waarin Kunstenpunt het onderzoek naar internationalisering opstartte en op basis van cijferanalyses en een kwalitatief traject de vraag stelde naar het wat, hoe en waarom van internationalisering in de kunsten.

INTERNATIONALE EXPORT EN LOOPBAANONTWIKKELING

Ten tijde van de vorige Landschapstekening was er nog weinig empirisch materiaal voorhanden over de internationalisering van de kunsten uit Vlaanderen en Brussel. Voor sommige sectoren was er meer materiaal dan voor andere en de meeste bestaande analyses gingen vooral over export of de inzet van overheidsmiddelen. Minder zichtbare aspecten van internationaal werken (bijvoorbeeld prospectie, residenties of import) waren onderbelicht. Daar is de voorbije jaren een inhaaloperatie gebeurd. Los van het gebrek aan goede analyses waren er heel wat gegevens voorhanden die nog nooit echt onderzocht waren. Voor de internationale data-exploraties in het Cijferboek Kunsten putte Kunstenpunt uit de eigen databases (over de podiumkunstenproducties en de cv's van beeldend kunstenaars) en uit gegevensbronnen van partnerorganisaties (publiq of het Departement Cultuur). *Last but not least* leidde een opmerkelijk data-experiment met webplatformen zoals Facebook, Bandsintown, Songkick, en Setlist.fm tot een dataset met informatie over livemuziek van Belgische bands in het buitenland. Welk beeld leveren deze analyses op?

Om te beginnen geven de cijfers voor deelsectoren een zicht op export. Muziek bleek een sterk geïnternationaliseerde sector, met optredens van Vlaamse bands en dj's in maar liefst 109 verschillende landen (Leenknegt 2018c). Ook podiumkunstenaars en beeldend kunstenaars zijn internationaal of zelfs op mondiale schaal actief (Leenknegt 2018b, 2018g, 2018h). Tegelijk blijkt echter het grootste deel van de internationale 'export'

zich af te spelen in (West-)Europa en zelfs de buurlanden Frankrijk, Duitsland en Nederland. Zeker voor een taalgebaseerde kunstvorm zoals theater is Nederland erg belangrijk. Hetzelfde is van toepassing op literatuur, hoewel de aansluiting op de Nederlandse markt niet zo vanzelfsprekend lijkt (Van Baelen 2013, 2014a). Bovendien is Nederland niet de enige afzetmarkt waar de Vlaamse letterensector zich op richt — mede geholpen door een actief vertaalbeleid en promotionele activiteiten door het VFL (al dan niet in samenwerking met het Nederlandse Letterenfonds). Ook voor veel architecten en professionals uit de audiovisuele sector geldt dat ze internationaal met hun werk bezig zijn, getuige de respectieve sectorschetsen in het eerste hoofdstuk.

De hierboven vermelde studies geven niet enkel een zicht op globale verhoudingen en afzetmarkten, maar leveren ook een beeld op over de ontwikkeling van internationale loopbanen. In alle sectoren zagen we een diversiteit aan mogelijke werkmodellen en trajecten. Zo hebben sommige kunstenaars en organisaties een sterk lokale basis, met slechts incidenteel een internationale uitstap — in de vorm van een tentoonstelling, een opvoering, een vertaalde boekpublicatie, een concertreeks etc. Andere trajecten getuigen dan weer van een structurele internationale werking: denk aan de internationale werking van de meeste structureel gesubsidieerde organisaties binnen dans, muziektheater of klassieke muziek of aan de trajecten van beeldende kunstenaars. Omdat de markt of de mogelijkheden in eigen land beperkt zijn, is hun manier van werken structureel aangepast aan internationale circuits voor productie, presentatie en ontwikkeling (via residenties). Internationaal werken is in vele gevallen een noodzaak om als artiest, gezelschap of ensemble een continue loopbaan te kunnen ontwikkelen. Daarbij lijkt eerder de loopbaanontwikkeling het doel, en het internationaliseren een middel. Een cijferanalyse over internationaal werken in de Vlaamse beeldende kunsten laat bijvoorbeeld zien dat het aandeel van internationale residenties van kunstenaars in recente jaren terugliep, wat mogelijk een gevolg is van de uitbouw van meer residentiemogelijkheden in eigen land (Leenknegt 2018g, 116–18).

De analyses lieten verder zien dat structureel internationale loopbanen zich volgens heel verschillende patronen kunnen ontwikkelen. Ook al is elk verhaal wel verschillend, het prototypische beeld is dat bands, gezelschappen, auteurs, filmmakers, architecten of beeldend kunstenaars lokaal starten met de opbouw van een reputatie in eigen land, om vervolgens stappen te zetten over de grens. Heel wat van de beleidsinstrumenten binnen en buiten het Kunstendecreet en bij de fondsen zijn erop gericht om dit soort van doorbraken naar het buitenland te faciliteren, bijvoorbeeld de 'tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten' en de 'doorbraaktrajecten' binnen het Kunstendecreet, het vertaal- en presentatiebeleid van het VFL of de internationale promotie en communicatie van het VAF.

Tegelijk wijken heel wat internationale trajecten af van het prototype waarbij men in eigen land opgebouwd prestige internationaal kapitaliseert. Juist omdat de afzetmarkt in eigen land voor bepaalde niches of kwetsbaar werk doorgaans beperkt is, is het nodig om al in een vroeg stadium te internationaliseren. Denk aan de doorbraak van hedendaagse dans in Vlaanderen sinds de jaren 1980, die eveneens via het buitenland verliep. Een ander voorbeeld zijn auteursfilms en filmdebuten, die vaak worden gepromoot op buitenlandse filmfestivals en waarbij de eventuele erkenning aldaar helpt om ook in eigen land aandacht te krijgen. Ook nicheacts binnen muziek (zoals elektronische muziek of metal) gaan vrij vroeg in hun carrière wereldwijd, waarbij een bredere doorbraak in eigen land zich soms pas na jaren voordoet. Dit soort van internationale trajecten verloopt dus niet *inside-out*, maar *outside-in*. Internationalisering stimuleert dan erkenning in eigen land, bij een breder publiek.

Ten slotte zijn er veel praktijken waarbij het onderscheid tussen binnen- en buitenland eigenlijk niet relevant is. Deze kunnen we als 'transnationaal' bestempelen. 40% van de producties in de podiumkunstendatabank van Kunstenpunt, bijvoorbeeld, zijn internationale coproducties (financiële en/of artistieke samenwerkingen met buitenlandse gezelschappen, festivals of kunstencentra), die vanuit netwerken worden ontwikkeld. Hier is een waar transnationaal systeem van coproductie, presentatie en ontwikkeling ontstaan, waarin spelers die in Vlaanderen of Brussel zijn gevestigd sterke partners zijn met een solide reputatie. De casts van deze producties bestaan vaak uit kunstenaars en performers met zeer diverse nationaliteiten, die in verschillende landen tegelijk actief zijn. Hetzelfde geldt binnen de klassieke muziek en jazz, waarbij ensembles, orkesten en bands uit verschillende nationaliteiten zijn samengesteld en waarbij het paspoort van die artiesten als minder relevant wordt beschouwd dan hun metier, hun reputatie en de netwerken waarin ze zich bewegen. In de architectuur zien we dat tijdelijke teams voor wedstrijden steeds vaker zijn samengesteld uit ontwerpers uit binnen- en buitenland — wat ook een invloed heeft op de interne internationalisering van de betrokken bureaus. En als we spreken over Brussel als een hotspot binnen de hedendaagse kunstmarkt, dan is dat mede door een artistieke populatie met een sterk internationale samenstelling.

DE WAARDE EN BETEKENIS VAN INTERNATIONAAL WERKEN IN DE KUNSTEN

De cijferstudies geven een empirische basis aan uitspraken over de internationalisering van de artistieke praktijk. Tegelijk zijn ze ook maar één stukje van een grotere puzzel. De cijfers bevestigen dat internationaal werken belangrijk is voor de artistieke praktijk, maar geven een beperkt beeld. Ze werpen vooral licht op export en economische aspecten, terwijl — zo bleek uit het kwalitatieve luik van het onderzoekstraject *(Re)framing the International* — de waarde en betekenis van internationaal werken in de kunsten ook breder is. In de slotpublicatie van zijn onderzoekstraject bundelde Kunstenpunt die waarde in vijf vormen van 'kapitaal', die gegenereerd kunnen worden door internationaal te werken: naast het economisch kapitaal, was er sprake van menselijk, artistiek, sociaal en natuurlijk kapitaal. Op elk van die vlakken ligt er een grote belofte en meerwaarde in internationaal werken. Tegelijk blijkt dat potentieel steeds moeilijker aan te boren, omwille van de manier waarop artistieke ecosystemen zich de laatste jaren hebben ontwikkeld (Janssens 2018c, 51–64; Peeters 2018).

De meerwaarde en de fricties op het economische vlak kwamen eerder aan bod. Internationaal werken maakt het mogelijk dat artiesten kunnen produceren, dat ze een grotere markt kunnen aanboren en een loopbaan kunnen ontwikkelen, zeker wanneer er in eigen land weinig kansen zijn. Internationale investeringen (bijvoorbeeld via coproductie of presentatie) zorgen ervoor dat Vlaamse kunstenaars kansen krijgen. Aan de andere kant vraagt het ook een investering om dit economische potentieel aan te boren en daarbij zijn zowel overheden als de markt in mindere mate bereid die te doen. Op de markt zien we groei, maar die mogelijkheden zijn ongelijk verdeeld. We zien een concentratie bij grotere spelers en namen, en een toenemende concurrentie en precariteit bij kleinere actoren (De Wit 2018a; Krueger 2019).

Op het menselijke vlak is internationaal werken van belang omdat het beladen is met prestige en bijdraagt tot de erkenning als kunstenaar. Dat werkt versterkend en verrijkend voor de persoonlijke ontwikkeling en opent tegelijk economisch mogelijkheden. Maar de precaire werksituatie waarin kunstenaars vaak verkeren zet druk op het menselijke vlak en, zoals we eerder in dit hoofdstuk al aangaven, versterkt een internationale praktijk die druk nog. Vaak op de baan zijn maakt het moeilijk om thuis sociale relaties aan te knopen en is niet altijd compatibel met een gezinsleven. De kunstenaar Sarah Vanhee gebruikte voor deze situatie een sprekende metafoor: 'je moet de illusie cultiveren dat je je kan ontdoen van alle banden, dat je op elk moment alles los kan knippen en een totaal uitgeknipt figuurtje kan zijn. Dat wordt vervolgens verkocht als ongebondenheid, maar wat erachter zit is een ideologisch gemotiveerde eis tot überflexibliteit die je bestaan vooral kwetsbaar en precair maakt' (Van Imschoot 2018).

Ook op het artistieke en intellectuele vlak houdt internationaal werken bepaalde beloftes in. Kunstenaars reizen om inspiratie en kennis op te doen voor de ontwikkeling van hun praktijk, bijvoorbeeld in het kader van residenties of lesopdrachten bij gerenommeerde instellingen in het buitenland. Omgekeerd hecht men evenzeer belang aan het tonen en aanbieden van internationaal werk in Vlaanderen, om de eigen bevolking en het lokale publiek in contact te brengen met perspectieven van elders. In de praktijk worden die beloftes echter niet altijd gerealiseerd. Betekenisvolle verbindingen zijn pas mogelijk als er voldoende tijd en ruimte is om die te exploreren, en die zijn er niet altijd. Residenties zijn daarvoor vaak te kortstondig en hectische schema's voor tournees en concertreeksen laten die verrijking en inspiratie niet toe.

Voor de sociale meerwaarde en betekenis van internationaal werken, geldt mutatis mutandis hetzelfde. Het zorgt niet alleen voor marktverruiming, maar maakt ook betekenisvolle interacties mogelijk met een ander, nieuw en divers publiek. Maar ook hier geldt dat de ruimte, tijd of middelen soms ontoereikend zijn om die mogelijkheden ten volle aan te boren. In de podiumkunsten zien we bijvoorbeeld een toenemende vraag om artistiek werk te omkaderen met diverse formats (bijvoorbeeld workshops of nagesprekken bij voorstellingen). Op zich is dit interessant voor de kunstenaars en organisaties in kwestie, maar dan moet er wel ruimte in de vooropgezette budgetten en tijdschema's zijn (De Moor 2017). In het eerder geciteerde interview gaf Sarah Vanhee aan dat de belofte om diversere publieken te bereiken door internationaal te werken vaak niet gerealiseerd wordt, omdat je in kunstencentra en theaters in andere landen voor een gelijkaardig publiek als in Vlaanderen speelt. Een divers publiek bereiken is een kwestie van demografie en niet van geografie, en in de manier waarop de internationale circuits georganiseerd zijn is het niet altijd mogelijk om uit die bubbel te breken (Van Imschoot 2018).

En dan is er ten slotte de ecologische kwestie. Zoals we al aankaartten in het vorige hoofdstuk, doet zich daarbij een kloof voor tussen denken en doen. Enerzijds is er in de samenleving een groeiend ecologisch bewustzijn, maar anderzijds blijkt het moeilijk voor de kunstensector om dat om te zetten in ecologisch verantwoord handelen. Dat conflict tussen een toenemend knagen en de moeilijkheid om dat te vertalen naar de praktijk, keerde meermaals terug in de reacties uit het interactieve voortraject van deze Landschapstekening en in andere trajecten die Kunstenpunt met de kunstensector liep. We weten wel dat het niet goed is, maar 'uiteindelijk ga je toch'. Anders en minder reizen wordt al snel als een verlies op andere vlakken ervaren. Daarbij gaat het niet alleen om het

financiële, maar eigenlijk over alle andere waarden en beloftes die internationaal werken in zich draagt.

Kortom, het onderzoek bevestigt en onderbouwt het belang voor kunstenaars en hun werk om te internationaliseren. Kwantitatief onderzoek werpt een licht op trends en verhoudingen en kwalitatief onderzoek geeft inzicht in de diverse motiveringen en de waarde en betekenis verbonden met internationaal werken. Tegelijk groeit de economische druk op internationale praktijken, waardoor een aantal artiesten spreekt over een toenemende decalage tussen de intrinsieke motivering en de manier waarop artistieke sectoren georganiseerd zijn, kortom tussen waardenkaders en waardeketens (De Buysser 2017; Van Imschoot 2018; Bulayev 2018). Daar komen een aantal maatschappelijke en politieke ontwikkelingen bij die internationaal werken deels van zijn vanzelfsprekendheid hebben ontdaan, zoals het groeiende bewustzijn over de ecologische impact van internationale mobiliteit of geopolitieke spanningen die zich de voorbije jaren sterker articuleerden in relatie tot artistieke praktijken en selecties.

Tegelijk kwamen de voorbije jaren heel wat initiatieven en praktijken in het vizier waarbij kunstenaars en organisaties experimenten opzetten en alternatieve werkmodellen exploreren om anders en duurzamer internationaal te werken. Dat gebeurt bijvoorbeeld door krachten en kennis te bundelen om samen internationale kansen te grijpen, door selectiever om te gaan met uitnodigingen, door strategieën te ontwikkelen om in het buitenlandse circuit diverser publiek te bereiken of door het lokale op te waarderen en projecten op te zetten die oog hebben voor diversiteit en internationale perspectieven binnen de eigen omgeving (Janssens 2018c; zie ook de verschillende sectorschetsen in het eerste hoofdstuk voor voorbeelden).

INTERNATIONAAL KUNSTENBELEID

Het Vlaamse kunstenbeleid ondersteunt de kunstensector bij zijn ambities om te internationaliseren op verschillende manieren. Kunstenaars en organsiaties kunnen subsidies aanvragen, het kunstenbeleid beschikt over instrumenten om zelf accenten te leggen en er zijn initiatieven vanuit andere beleidsdomeinen. Als afsluiter van deze sectie over landschapsontwikkeling schetsen we hoe dit beleidskader eruit ziet en behandelen we een aantal kwesties die zich de vorige jaren aandienden bij de uitrol van dat kader.

FOLLOW THE ACTOR

Het leidende principe bij de ondersteuning van internationale activiteiten door het kunstenbeleid is *follow the actor*. Voor structureel gesubsidieerde organisaties en projecten binnen het Kunstendecreet worden de internationale budgetten niet apart toegekend, maar maken ze deel uit van hun algemene subsidie-enveloppes. Dat maakt ze heel wendbaar. Aanvragers kunnen de internationale aspecten van hun werking, project of beurs verweven in het geheel van hun dossier. Binnen het huidige Kunstendecreet (van kracht sinds 2016) wordt internationaal werken ook niet opgelegd, maar beschouwd als een *mogelijk* onderdeel van een werking, een project of een beurs. Alleen bij Kunstinstellingen geldt 'internationale relevantie' als een specifieke erkenningsvoorwaarde (art. 68 § 2). De subsidie-instrumenten komen zo tegemoet aan de verbondenheid tussen landelijk en internationaal werken die er in het kunstenveld kan zijn. Dat kan zelfs betekenen dat de werking, project of de beurs waarvoor wordt aangevraagd alleen betrekking heeft op het buitenland.

Naast de werkingssubsidies, projectsubsidies en beurzen is er een aanvullend instrumentarium om internationalisering te stimuleren. Dat werd de laatste tien jaar uitgebreid. Specifieke subsidie-instrumenten voor internationaal werken en internationale promotie via het huidige Kunstendecreet zijn de doorbraaktrajecten, de tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten en de internationale residenties. Deze zijn allemaal bedoeld voor kunstenaars. Internationale netwerkorganisaties en netwerkevenementen komen apart in aanmerking voor subsidies via het Kunstendecreet.

Op het vlak van audiovisuele kunsten en literatuur ligt een opdracht bij respectievelijk het VAF en het VFL. Onder de naam Flanders Literature promoot het VFL Vlaamse literatuur in het buitenland, bijvoorbeeld door aanwezigheid op internationale vakbeurzen, via het webplatform flandersliterature.be en via een nauwe samenwerking met het Nederlands Letterenfonds. De voorbije jaren is er sterk ingezet op vertaalbeleid en de promotie van Vlaamse en Nederlandse literatuur via het gastlandschap op de Frankfurter Buchmesse. Daarnaast bouwt het VFL aan een presentatiebeleid op de grote internationale literaire festivals en ondersteunt het de promotionele en marketingplannen van uitgevers van vertaalde literatuur door de aanwezigheid van auteurs te cofinancieren. Het VFL nodigt ook jaarlijks buitenlandse uitgevers voor een week in Vlaanderen uit. Bij VAF ligt een klemtoon tevens op internationale promotie via de promotie- en communicatieafdeling Flanders Image. Met gerichte promotionele aandacht worden Vlaamse creaties internationaal onder de aandacht gebracht en worden contacten gesmeed met buitenlandse spelers.

Internationale promotie en netwerkontwikkeling voor de Kunstendecreetdisciplines is een taak van Kunstenpunt, behalve voor niet-klassieke muziek (die opdracht is recent gelegd bij Poppunt), architectuur (dat wordt verzorgd door het VAi) en vormgeving. Kunstenpunt vervult die taak door, onder andere, programma's rond beeldvorming en promotie op te zetten, deel te nemen aan beurzen (zoals Classical:NEXT of de internationale tanzmesse) en gerichte

Internationale impulsen van buiten het beleidsdomein Cultuur

Welke kaders, instrumenten en initiatieven binnen andere Vlaamse beleidsdomeinen dan Cultuur kunnen een rol spelen voor internationale artistieke initiatieven?

- Binnen *Buitenlandse Zaken*:
  - Vlaanderen heeft cultuurhuizen, verbindingshuizen en verbindingsofficieren in het buitenland die culturele uitwisseling en samenwerking faciliteren en ondersteunen. Ze zijn een initiatief van de Vlaamse Regering en vallen onder de bevoegdheid van ofwel Cultuur ofwel Buitenlandse Zaken. Het gaat over Vlaams Cultuurhuis De Brakke Grond, Vlaams-Nederlands huis deBuren (een initiatief van de Nederlandse en Vlaamse overheid), het cultureel verbindingsbureau Arts Flanders Japan (een initiatief van Buitenlandse Zaken Vlaanderen) en het Vlaams-Marokkaans culturenhuis Darna (een initiatief van de Vlaamse en Marokkaanse overheid).
  - Het diplomatiek netwerk van de Algemeen Afgevaardigden van de Vlaamse Regering heeft een opdracht rond culturele diplomatie. Deze afgevaardigden worden door het Departement Cultuur ondersteund met een ‘rugzakje’ om de culturele aanwezigheid en uitstraling van Vlaanderen in hun ambtsgebied te ondersteunen. Er zijn Afgevaardigden in New York, Londen, Parijs, Berlijn, Wenen, Rome, R!34#)!6j ?%/ C!!' %/ K3%503*!.
  - Buitenlandse Zaken kent subsidies toe aan culturele evenementen in het buitenland die de internationale reputatie van Vlaanderen versterken of die bijdragen aan een democratische en rechtvaardige wereld.
  - Vlaanderen sluit bilaterale samenwerkingsakkoorden af met verschillende landen en regio’s omtrent diverse beleidsdomeinen, waaronder Cultuur. Deze akkoorden bevatten intenties tot samenwerking en projecten die al lopen, met gesloten enveloppes (dus zonder extra middelen). Het Departement Cultuur levert input aan deze akkoorden omtrent het cultuurluik en overlegt hierover met steunpunten, fondsen en de sector.
  - Culturele samenwerking met Nederland heeft zowel voor Cultuur als voor Buitenlandse Zaken een bijzondere status. In 2016 werd een reflectieoefening gestart van de Vlaams-Nederlandse culturele samenwerking waar zes instellingen binnen de Vlaams-Nederlandse culturele ruimte werden betrokken: de Nederlandse Taalunie, deBuren, De Brakke Grond, Ons Erfdeel, het VFL en het Nederlands Letterenfonds. Het doel was de complementariteit van de bestaande culturele instrumenten te verhogen en voor een nieuwe dynamiek te zorgen.

- Binnen *Toerisme*: cultuur is een aantrekkingspool voor toeristen uit binnen- en buitenland. Toerisme Vlaanderen stroomlijnde zijn subsidieprogramma's om Vlaanderen als bestemming beter te promoten in België en daarbuiten, en om te investeren in de kwaliteit van toeristische infrastructuur. Er wordt gewerkt rond overkoepelende thema's (er waren hefboomprojecten rond de herdenking van Wereldoorlog I of rond 'Vlaamse Meesters'), rond kernattracties en rond infrastructuur voor meetings op erfgoedlocaties. De cel Event Flanders van Toerisme Vlaanderen tracht grote internationale congressen en evenementen naar Vlaanderen te halen (zoals de World Choir Games 2020).

- Binnen *Economie*: FIT beschouwt de creatieve industrie als een economische sector en dus komt deze in aanmerking voor ondersteuning van export en internationalisering. Onder die creatieve industrie rekent men naast disciplines behandeld in het eerste hoofdstuk nog mode, gaming, communicatie, pr en reclame, gedrukte en digitale media, nieuwe media en erfgoed. FIT subsidieert prospectiereizen buiten de Europese Unie, deelname aan buitenlandse beurzen of niche-evenements, ontwikkeling en vertaling van digitale internationale commerciële bedrijfscommunicatie, oprichting van een prospectiekantoor buiten de EU en internationale maatwerkprojecten. FIT heeft ook een netwerk van vertegenwoordigers verspreid over de hele wereld.

bezoekersprogramma's te organiseren. Het doel hierbij is niet alleen beeldvorming, maar ook duurzame buitenlandse relaties stimuleren en aan internationale kennisdeling doen rond specifieke thema's (bijvoorbeeld residentieplekken of de positie van de kunstenaar). Het VAi doet aan internationale promotie via onder meer de Biënnale van Venetië voor architectuur, de jaarboeken voor architectuur en reizende tentoonstellingen. Voor vormgeving neemt Flanders DC gedeeltelijk de rol van internationale promotie op, via *Belgium is Design*. Onder die noemer organiseren ze samen met Wallonie-Bruxelles Design Mode en MAD Brussels groepsstanden op beurzen.

TOP-DOWN

Naast dit instrumentarium — dat bottom-up van aard is — beschikt de Vlaamse Regering ook over een aantal subsidie-instrumenten die werken volgens een top-downprincipe. Zo is er het subsidie-instrument rond 'buitenlandse presentatieplekken' om Vlaamse kunsten te promoten op grote internationale presentatie-platformen. Voor de deelname aan de Biënnale van Venetië (afwisselend beeldende kunsten en architectuur) is er een aparte begrotingspost. De Vlaamse overheid heeft daarnaast samenwerkingsverbanden met buitenlandse residentieplekken (negen op moment van schrijven).[27] De reden waarom we deze instrumenten uit het Kunstendecreet als top-down typeren is omdat de presentatieplekken en residenties in kwestie worden vastgelegd door de Vlaamse Regering (weliswaar na het inwinnen van advies hierover).

Buiten het Kunstendecreet kan de minister culturele samenwerkingsovereenkomsten afsluiten tussen de Vlaamse Gemeenschap en andere landen of regio's. Deze passen meestal binnen bredere bilaterale akkoorden die beheerd worden door de Vlaamse Regering via Buitenlandse Zaken. Met de projectoproep BesteBuren (2015) werd de twintigste verjaardag van de samenwerking Vlaanderen-Nederland gevierd. Er werden ook nieuwe culturele samenwerkingsovereenkomsten afgesloten met onder andere de Franse Gemeenschap van België, Québec, de regio Hauts-de-France en Japan. De overeenkomsten zijn meerjarig van opzet en bestaan zowel uit beleidsuitwisseling als uit de subsidiëring van bilaterale samenwerkingsprojecten via een projectoproep. Deze samenwerkingsakkoorden worden mede op vraag van de cultuursector in Vlaanderen en in de andere regio's gesloten en zijn het gevolg van ministeriële werkbezoeken. Internationale samenwerking wordt ook bevorderd rond thema's die de overheid beleidsmatig stimuleert, zoals de podiumkunsten voor een jong publiek (van belang voor de samenwerking met Québec) of digitale cultuur (getuige de nieuwe residentieplekken rond digitale cultuur). Met deze akkoorden en projectoproepen drukt de Vlaamse overheid haar geografische of thematische prioriteiten uit.

Ook andere beleidsdomeinen dan Cultuur spelen een rol in internationale artistieke initiatieven. Met name in Internationaal Vlaanderen, Toerisme en Economie zijn er er ondersteuningsmiddelen of internationale acties waar de kunstensector op kan aansluiten. Op bladzijden 189-190 geven we een overzicht van de belangrijkste instrumenten en acties binnen die drie Vlaamse beleidsdomeinen. Om de rol van kunst en cultuur in die domeinen — waar andere doelstellingen gelden — te bespreken en af te stemmen, wordt regelmatig overleg gepleegd tussen de verschillende entiteiten van de Vlaamse overheid: het Departement Cultuur, Jeugd en Media, het Departement Buitenlandse Zaken, Toerisme Vlaanderen en Flanders Investment and Trade (FIT). Op het niveau van de bovenbouw biedt Arts Flanders een forum voor overleg en samenwerking rond strategische lijnen en internationale acties. Arts Flanders bestaat, naast de vermelde overheidsentiteiten, uit de steunpunten, de sectorinstituten, de koepels en de fondsen.

KWESTIES

Het instrumentarium dat de sector en het beleid hebben voor de ondersteuning van de internationalisering van de artistieke praktijk is dus breed en veelzijdig: er zijn bottom-up kaders die initiatief vanuit de sector mogelijk maken, er zijn top-down subsidie-instrumenten waarmee de minister van Cultuur eigen accenten kan leggen en er zijn ook initiatieven vanuit andere beleidsdomeinen, wat het mogelijk maakt om krachten te bundelen vanuit diverse doelstellingen.

Maar dit instrumentarium is niet vrij van problemen. Ook hier tonen zich budgettaire beperkingen. Bij opeenvolgende besparingen sinds 2010 werd wel vaker gekeken naar de internationale budgetten binnen en buiten het Kunstendecreet. Zo was er in 2010 een sterke terugval in de toegekende bedragen voor tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten [28]. Het herstel volgde met mondjesmaat in de daaropvolgende jaren (Hesters, Janssens, en Leenknegt 2018, 380–84). Budgettaire krapte hypothekeerde bovendien de uitrol van subsidie-instrumenten die nieuw waren met de invoer van het huidige Kunstendecreet, zoals de doorbraaktrajecten of het presentatieplekkenbeleid.

Ook het VFL signaleert een budgettaire krapte bij haar internationale programma's voor de letteren. Voor het programma *Les Phares du Nord* (2018-2019) kon het fonds slechts 10% van het benodigde budget bijeensprokkelen, terwijl de partners van het Nederlands Letterenfonds de overige 90% voorzagen. Voor de opvolging van het succesvolle Vlaams-Nederlandse gastlandschap op de Frankfurter Buchmesse behielp VFL zich met een licht positief budgettair overschot, zonder extra middelen, voor het stijgend aantal vertalingen en het presentatiebeleid dat eraan gekoppeld was. Het VFL slaagt er voorlopig

in het groeiend aantal vertalingen bij te benen met ondersteuning, maar voor de toekomst is dit onzeker. Tot slot nog een kwestie met betrekking tot de principes achter het promotiebeleid van de beleidsdomeinen Cultuur en Buitenlandse Zaken. Dit beleid is in de eerste plaats gericht op de promotie van Vlaamse kunsten en van Vlaanderen als 'state of the art' — met andere woorden: *nation branding*. Daarnaast sluiten beide beleidsdomeinen bilaterale akkoorden af. De nadruk op de eigen concurrentiepositie en op bilaterale relaties rijmt niet altijd met de multilaterale en zelfs transnationale manieren van werken die gangbaar zijn in de kunstensector. Aan projecten en carrières in Vlaanderen en Brussel wordt wel vaker met meerdere partijen uit Europa en de rest van de wereld gewerkt. De nieuwe rol van cultuur in het Buitenlandbeleid van de Europese Unie (EU) biedt hier kansen. Lidstaten en regio's worden aangezet om meer samen te werken buiten Europa en met die strategie kan er ook meer samengewerkt worden binnen Europa, in plaats van als concurrenten van elkaar op te treden in het buitenland.

EUROPA

Een laatste niveau dat we hier behandelen is dat van de Europese steun voor internationalisering. Europese subsidies voor culturele samenwerking binnen Europa verlopen voornamelijk via het Creative Europe programma (dat loopt tot 2020), via Eurimages (het coproductiefonds voor film) en via het programma 'Europa voor de Burger'. De voorbije jaren werden er binnen Creative Europe ook sectorspecifieke projecten ontwikkeld voor erfgoed, architectuur en muziek.

Ook al zijn de samenwerkingsprojecten binnen Creative Europe belangrijk voor heel wat specifieke spelers uit het kunstenveld, toch is het effect van dit subsidieprogramma op de keper beschouwd beperkt. Dat heeft om te beginnen te maken met de doelstellingen. Die beantwoorden in eerste instantie aan de economische logica van de EU en sluiten onvoldoende aan op de noden en praktijken van kunstenaars en culturele actoren zelf. Bij de selectie van projecten wegen artistieke kwaliteit en duurzame culturele praktijken dan ook minder door dan economische en sociale criteria zoals jobcreatie, *return on investment*, kwantitatief publieksbereik en 'innovatie'.

De beperkte impact heeft verder te maken met het niveau van de financiële middelen. Het totale budget voor Creative Europe (waarbinnen de ondersteuning voor film, literatuur, audiovisuele productie, podiumkunst, muziek en beeldende kunsten wordt georganiseerd) bedraagt 1,46 miljard euro voor de periode 2014-2020. Dit is een verhoging van 9% ten opzichte van de vorige periode, maar het betreft nog altijd nauwelijks meer dan 0,1% van het totale budget van de EU. Per jaar is er voor Creative Europe om en bij de 209.600.000 euro beschikbaar voor alle 28 lidstaten en de partnerlanden samen (dus voor meer dan 500 miljoen inwoners). Dat is minder dan wat een klein land als Estland met zijn 1,3 miljoen inwoners per jaar aan cultuur besteedt (Lagerspetz en Tali 2014). Of om dichter bij huis te blijven, is dit ook beduidend minder dan de circa 500 miljoen euro die Vlaanderen met zijn 6,6 miljoen inwoners jaarlijks voor cultuur veil heeft. De investering van de EU in cultuur is dus zeer beperkt (Teuchies 2018).

Creative Europe 2014-20 wordt momenteel geëvalueerd met het oog op het nieuwe programma voor 2021-27. Om te beginnen is er een terechte vraag naar meer middelen (de slaagkansen voor subsidies voor samenwerkingsverbanden liggen immers erg laag). Verder zijn er de administratieve drempels die het voor kleinere spelers moeilijk maken om in te stappen. Daarbij dienen zich in de toekomst misschien nieuwe mogelijkheden aan. iPortunus, een subsidieprogramma voor de internationale mobiliteit van kunstenaars en kunstwerkers, wordt momenteel getest door een consortium op basis van een tender. De resultaten zullen verwerkt worden in het nieuwe Creative Europe programma (2021-2027).

Ook in de uitbouw van een Europees buitenlandbeleid en de opstart van Europese ambassades buiten de EU kan men mogelijkheden zien. Er werd in dit kader een beleid ontwikkeld voor internationale culturele relaties (The role of culture in European external relations) dat inzet op Europese culturele samenwerking buiten het continent en op Europese waarden zoals mensenrechten en vrije meningsuiting. Dit kan kansen, maar evenzeer bedreigingen inhouden. Enerzijds zal dit de EU in staat stellen om culturele initiatieven te nemen buiten de lidstaten en dat kan impulsen en opportuniteiten bieden voor de Vlaamse diplomatie. Anderzijds stellen kritische stemmen (bijvoorbeeld De Vries 2019) vragen bij de rol die de EU dan precies gaat spelen in niet-westerse contexten. Een vraag daarbij is hoe, in het licht van de complexe vraagstukken die internationaal werken met zich meebrengt, een gelijkwaardige uitwisseling vorm kan krijgen en eurocentrisme kan worden vermeden.

Allicht ten overvloede moet hierbij nog vermeld worden dat de lidstaten een cruciale en sturende rol spelen bij de ontwikkeling van het Europese cultuurbeleid. Daar zijn eveneens voor- en nadelen aan verbonden. Terwijl dit een rem zet op de ambities om volop in te zetten op een slagkrachtig Europees subsidiebeleid, opent het ook mogelijkheden voor de nieuwe Vlaamse Regering om hiervoor te blijven ijveren (Teuchies 2018).

• NOTEN

1 Diepgaandere analyses in *Loont Passie?* tonen toch enig verschil tussen de disciplines, waaruit blijkt dat beeldend kunstenaars, schrijvers en podiumkunstenaars wat meer tijd aan hun artistiek werk (kunnen) besteden dan muzikanten of filmmakers. Wanneer naast de artistieke discipline ook andere variabelen in de analyse opgenomen worden, blijkt dat vrouwen in vergelijking met mannen minder tijd aan hun artistieke activiteiten (kunnen) besteden en oudere kunstenaars meer dan jongere (Siongers, Van Steen, en Lievens 2016, 48–53).

2 Dit is conform met het feit dat het werknemerschap de basislogica is binnen die eerste disciplines en dat de keuze voor het zelfstandigenstatuut er een is die artiesten zelf kunnen maken, wanneer dat in hun individuele situatie financieel voordeliger blijkt. Die keuze stelt zich niet in de literatuur en beeldende kunsten, waar het werknemerschap zich niet zomaar aandient.

3 Zie ook de handleiding van Cultuurloket bij het kunstenaarsstatuut op www.kunstenloket.be/nl/advies/kunstenaarsstatuut.

4 Voor architecten die in het buitenland openbare opdrachten willen verwezenlijken, komen daar ook de complexe en stringente procedures van dergelijke opdrachten bij (zie de sectorspecifieke schets architectuurcultuur in het hoofdstuk over “Artistieke ecosystemen”).

5 Zie: www.handvest.org.

6 Zie: http://kunstenaarshonorarium.nl.

7 In tegenstelling tot het aantal inschrijvingen zijn publiek gedeelde gegevens over het aantal uitgereikte diploma’s in het hoger (kunst)onderwijs schaarser. De cijfers uit het Vlaams Parlement 2017 zijn bovendien beperkt tot twee studiedomeinen (de diploma’s in het domein architectuur worden bijvoorbeeld niet in rekenschap gebracht). Voor het aantal inschrijvingen in de verschillende studiedomeinen, raadpleeg: onderwijs.vlaanderen.be/nl/dataloep-aan-de-slag-met-cijfers-over-onderwijs.

8 Zie: https://www.vdab.be/trends/schoolverlaters/detail/default.shtml.

9 De cijfers van VDAB zeggen iets over wie zich inschreef als werkzoekende in Vlaanderen. Wie meteen werk vond of zich niet inschreef komt niet in beeld en VDAB is enkel in Vlaanderen en niet in Brussel actief. De bevraging stelde de vraag of de respondenten op het moment van de peiling werkzoekend waren. Gezien het vele freelance werk dat zich in de podiumkunsten en muziek voordoet, is het goed mogelijk dat een deel van de respondenten net tussen twee opdrachten viel en dus hier als ‘niet-werkende’ geregistreerd wordt, terwijl hij of zij misschien een actieve (kunst)praktijk heeft.

10 ‘Het hebben van werk’ of van ‘werkervaring’ is een ruim begrip. Het gaat niet noodzakelijk om het hebben van een artistieke job en bovendien kan het gaan om korte opdrachten. De respondenten die in bovenstaande tabellen aangeven dat ze ‘werk hebben’, zijn dus niet noodzakelijk verzekerd van een degelijk inkomen op iets langere termijn.

11 Er zijn wel initiatieven buiten het formeel onderwijs die voorzien in coaching en begeleiding van aspirant-schrijvers, zoals de SchrijversAcademie van Creatief Schrijven.

12 Bijvoorbeeld Omscholing Dansers Nederland (www.omscholingdansers.nl) en Dancers’ Career Development (uit het Verenigd Koninkrijk; https://thedcd.org.uk).

13 Zie: www.podiumkunsten.be/loopbaan/loopbaanbegeleiding/intermezzo/319/wat-intermezzo/378.

14 Zie: www.projecttracks.be.

15 Hier focussen we op de Vlaams ondersteunde archiefinstellingen. Voor het bewaren van filmkopies en manuscripten is er uiteraard ook het Koninklijk Belgisch Filmarchief, een federale instelling.

16 VIAA heeft structurele overeenkomsten met onder andere het Letterenhuis, VAi, Kunstenpunt en verschillende musea voor beeldende kunsten en design. Audiovisueel archiefmateriaal van individuele kunstenaars, architecten en designers in de collecties van die instellingen kan dus via deze onrechtstreekse weg wel in de digitaliseringstrajecten van VIAA terechtkomen.

17 Onder de architecten en designers bevraagd in *Wie heeft het gemaakt?* ligt dit lager: respectievelijk 76% en 81% vindt zijn of haar job inhoudelijk (heel) uitdagend en interessant (Siongers, Willekens, e.a. 2018, 58).

18 Hier hebben we het voor alle duidelijkheid over meer dan alleen de Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap (AB, Antwerp Symphony Orchestra, Brussels Philharmonic, Concertgebouw Brugge, deSingel, Opera Ballet Vlaanderen en Vooruit).

19 De definitie van ‘podiumkunsten’ bij de Tax Shelter omvat theater-, circus-, straattheater-, opera-, klassieke muziek-, dans- of muziektheaterproducties (met inbegrip van musical en ballet) en ‘totaalspektakel’ (Dierickx 2018, 3).

20 Literatuurorganisaties maken geen onderdeel uit van deze studie (de focus ligt immers op organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet), maar voor velen is de situatie gelijkaardig: financiering vanuit het VFL maakt meer dan de helft uit van hun totale opbrengsten en eigen opbrengsten minder dan 30%.

21 Hier hoort wel een belangrijke opmerking bij: het zijn vaak de grotere structuren die de laatste jaren ook besparingen van lokale overheden moesten verwerken. Deze besparingen zijn niet meegenomen in de grafiek in Janssens 2016. Hier gaat het enkel over de koopkracht middels de Vlaamse subsidies.

22 De minister sprak over ‘aanvullende’ financiering – niet ‘alternatieve’ financiering – want ‘de bijkomende middelen voor cultuur, waarvan sprake in de conceptnota, zijn aanvullend van karakter. Ze vormen geen alternatief voor het klassieke subsidiesysteem’ (Gatz 2017a, 3).

23 Meer bepaald zijn er 520.093.665 combinaties van functies en disciplines mogelijk. Men kan immers kiezen uit vijf functies (waarvan er minstens één moet worden aangekruist) en 24 (sub-) disciplines (waarvan er ook minstens één moet worden gekozen).

24 Uit gegevens van subsidie-beslissingen via het Kunsten-decreet kon Kunstenpunt lezen dat de 3.209 goedgekeurde dossiers (werkingssubsidies en projectmatige subsidievormen 2016-2018) in totaal 623 verschillende combinaties van disciplines en functies maken (of 0,0001 procent van het potentieel). Van die 623 combinaties vallen er 427 telkens binnen één hoofddiscipline. Qua aantal dossiers tellen we 2.796 telkens binnen één hoofddiscipline. 12% is dus multidisciplinair (in de zin dat men twee of meer van de vijf hoofddisciplines combineert).

25 Het nieuwstedelijk is gevestigd in Leuven en in Hasselt. Hier werd het meegeteld als Limburgse en niet als Vlaams-Brabantse organisatie.

26 Zie: https://dossiers.kunsten.be/spreiding.

27 De buitenlandse residenties zijn met name Cité Internationale des Arts (Parijs), Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art (Warschau), Jan Van Eyck Academie (Maastricht), AIR Berlin Alexanderplatz (Berlijn), Isola Comacina (Italië), Residency Unlimited (New York), Academia Belgica (Rome), TOKAS (Tokyo Arts and Space) en Le 18 (Marrakesh).

28 Deze benaming geldt sinds de invoering van het huidige Kunstendecreet. In het oude decreet sprak men van tegemoetkomingen voor reis-, verblijfs- en transportkosten.

Bouwstenen –

Sterkte-zwakte-analyse van het kunstenlandschap.

198 **STERKTES,**
OF: HISTORISCHE VERDIENSTEN
198 Follow the actor: ruimte voor artistiek initiatief
198 Een breder web van (publieke) instituties
199 Lokale vernetwerking in de nevelstad
199 Internationale uitwisseling en transnationale netwerken
199 Wisselwerking met privaat initiatief
200 De creatie van waarde en betekenis

202 **ZWAKTES,**
OF: WERKPUNTEN
202 De precaire positie van kunstenaars
202 Druk op ontwikkeling en reflectie
202 De (geografische spreiding van) presentatiemogelijkheden
203 Maatschappelijke verankering en inclusief werken
203 Weinig tools voor landschapszorg in het Kunstendecreet

204 **BEDREIGINGEN,**
OF: DE WIND VAN VOREN
204 Motivatiedrempels bij het publiek van de toekomst
204 Marktfalen en de stijging van de levensduurte
204 Minder investeringsbereidheid bij overheden
205 Toenemende ongelijkheid en volatiliteit op de markt
205 Bestuurlijke veranderingen als bedreiging voor geografische spreiding
205 Druk op internationalisering

206 **KANSEN,**
OF: DE WIND IN DE RUG
206 Lokale en bovenlokale verankering en netwerken
206 Samenwerken met andere beleidsdomeinen aan duurzaamheid en innovatie
206 Samen met onderwijs en lokale netwerken bouwen aan participatie
207 Internationale betekenis en knooppuntwaarde
207 Inclusief werken als wissel op de toekomst

208 **SLOTSOM: DE BOUWSTENEN VOOR EEN STRATEGISCHE OEFENING**

Bij het werken aan de Landschapstekening Kunsten werd de sector bevraagd, werden pers en vakbladen gescreend en werden discussietopics van belangenbehartigers en beleid in kaart gebracht, op zoek naar de kwesties die er vandaag toe doen in het brede kunstenlandschap. Over die topics bundelden we in drie voorgaande hoofdstukken het bestaande kwantitatief en kwalitatief onderzoek en inzichten uit praktijkervaringen. Zo kwam er veel materiaal op tafel, waaruit een grote diversiteit spreekt. Er zijn grote verschillen tussen de deelsectoren qua historiek, waardeketens, interrelaties tussen spelers en financiering van de verschillende schakels in die waardeketens. Zelfs op het vlak van waardenkaders en discoursen zien we duidelijke verschillen. Ook binnen de disciplines zelf zijn er diverse perspectieven: niet alleen omdat de realiteit in specifieke niches soms heel anders is, maar evenzeer omdat verschillende spelers in eenzelfde deelsector andere belangen hebben. Terwijl we in het voorgaande die verschillende perspectieven naast elkaar hebben gepresenteerd, gaan we in dit slothoofdstuk op zoek naar rode lijnen en strategische opties voor de toekomst van het kunstenlandschap in Vlaanderen en Brussel.

Het Kunstendecreet verwacht van een Landschapstekening Kunsten immers niet alleen dat die trends in kaart brengt en cijfermatig en kwalitatief onderzoek bundelt. Volgens het decreet moet het ook ‘de sterktes, zwaktes, kansen en bedreigingen van het kunstenveld’ beschrijven (art. 7 § 3). Dit slothoofdstuk is een sterkte-zwakteanalyse, waarbij we het perspectief kiezen van het kunstenlandschap in zijn geheel. ‘Sterktes’ en ‘zwaktes’ zijn daarbij interne kwesties in verband met de ontwikkeling van het kunstenlandschap. Welke zijn de sterke kanten van de deelsectoren vandaag? (Deze zijn te bekijken als historische verdiensten, het resultaat van hard werk.) Welke zijn de interne zwaktes? (Dat zijn de punten waaraan de sector in de volgende jaren zelf kan werken.) En welke zijn de externe ‘bedreigingen’ en ‘kansen’? Waar zien we spreekwoordelijke tegenwind en waar is er wind in de rug? Waar liggen de kansen en hoe kan het kunstenveld zijn sterktes uitspelen om die kansen ook te grijpen?

Sterktes, of: historische verdiensten

—

Doorheen deze publicatie verschijnt het beeld van een kunstenlandschap als de som van een reeks sterk uitgebouwde en geprofessionaliseerde deelsectoren. De laatste decennia zijn er gelaagde ecosystemen ontstaan, met ruimte voor artistiek initiatief van onderuit en voor een diversiteit aan spelers en invalshoeken. Ondanks de verschillen tussen sectorspecifieke netwerken en waardeketens, hebben die deelsectoren een aantal karakteristieken met elkaar gemeen die we kunnen beschouwen als sterktes van het Vlaamse kunstensysteem. Artistiek initiatief krijgt mogelijkheden in Vlaanderen en Brussel, dankzij de ondersteuning door een web aan publieke instellingen en de betekenisvolle interacties met 'de markt' en private spelers die het kan aangaan. Deze fijnmazige ecosystemen zijn het resultaat van een samenspel tussen de verschillende deelsectoren en het Vlaamse kunstenbeleid, maar kwamen eveneens tot stand in samenspel met lokale en provinciale actoren en overheden, en met internationale partners en het Europese beleidsniveau.

FOLLOW THE ACTOR: RUIMTE VOOR ARTISTIEK INITIATIEF

Een eerste karakteristiek is dat er in alle deelsectoren ruimte is voor artistiek initiatief van onderuit en een open en flexibel kader om dat te ondersteunen. Professionele kunstenaars, in de breedste zin van het woord, kunnen in principe altijd ergens terecht voor een breed spectrum aan artistieke activiteiten, waarbij niet op voorhand bepaald wordt hoe die eruit moeten zien en die in eerste instantie op een inschatting van hun artistieke waarde worden beoordeeld.

In literatuur en film wordt dit voorzien via het doorheen de jaren uitgebouwde instrumentarium van de fondsen, het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) en het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Na hun opstart in respectievelijk 1999 en 2002 kenden die een gestage uitbouw van hun instrumentarium en scope. Naast de fondsen biedt het Kunstendecreet onderdak aan een breed spectrum van artistieke activiteiten. Hier kunnen initiatieven terecht die inzetten op architectuurcultuur, vormgeving, beeldende en audiovisuele kunsten (die buiten de scope van het VAF vallen), podiumkunsten, muziek of alle mogelijke combinaties daarvan. Ook werk dat zich niet tot die categorieën wil verhouden — en dat 'transdisciplinair' genoemd kan worden — komt in aanmerking.

Binnen dit brede veld kunnen kunstenaars en organisaties diverse types van activiteiten ontplooien. Er is in principe niet enkel steun voor de ontwikkeling van artistieke 'producten', maar ook voor het presenteren van kunst (in de vorm van tentoonstellingen, concerten, voorstellingen, screenings etc.), voor artistiek onderzoek, voor participatieve praktijken en voor reflectie over de kunsten. Het Kunstendecreet heeft een palet aan ondersteuningsvormen: een werkingssubsidie voor een periode van vijf jaar, beurzen (kortlopend of meerjarig) en projectmiddelen voor kunstenaars of organisaties (voor een periode tot drie jaar), tussenkomsten voor buitenlandse presentatiemomenten etc. Open categorieën en beperkte outputnormen maken die ondersteuningsmiddelen toegankelijk voor uiteenlopende kunstpraktijken waarin kunstenaars en andere professionals zelf de contouren van het project bepalen.

Vergeleken met ondersteuningskaders in andere landen, kan die voedingsbodem voor artistiek initiatief worden gezien als een typisch kenmerk van de kunstensector en het kunstenbeleid in Vlaanderen. Hoewel de geschiedenissen van de deelsectoren op andere manieren zijn verlopen, is dit in alle gevallen het resultaat van een samenspel tussen artistiek initiatief van onderuit en een overheid die daarop inspeelt vanuit vertrouwen. Dat kader is mede verantwoordelijk voor de innovatiekracht en internationale uitstraling van het Vlaamse kunstenlandschap.

EEN BREDER WEB VAN (PUBLIEKE) INSTITUTIES

Die ruimte voor artistiek initiatief van onderuit leidde de voorbije decennia tot een divers weefsel van artistieke praktijken: kunstenaarsloopbanen, projecten, samenwerkingsverbanden en organisaties. Daarin wordt niet alleen artistieke productie gefaciliteerd, maar worden ook mogelijkheden aangereikt voor presentatie, reflectie over de kunsten en het actief betrekken van burgers in kunst. Denk hierbij aan de organisaties uit het Kunstendecreet, het 'literaire middenveld' dat door het Letterenfonds wordt ondersteund, de steun van VAF voor organisaties die inzetten op reflectie, educatie en presentatie enzovoort. Samen geeft dat al een breed palet van kunstinstellingen, kunstencentra, kunsthallen, concertorganisatoren, tijdschriften, sociaal-artistieke en kunsteducatieve organisaties of ontwikkelingsgerichte organisaties etc., die beginnende en gevorderde kunstenaars ondersteunen en hun werk delen met het publiek.

Maar we zien een constante in het eerste hoofdstuk: de artistieke ecosystemen gaan ook een stuk breder dan de initiatieven die via het kunstenbeleid worden ondersteund. Artistieke initiatieven zijn ingebed in een breder web van publiek ondersteunde instituties. In alle ecosystemen worden essentiële schakels opgenomen door instituties uit andere sectoren of beleidsdomeinen. Erfgoedactoren spelen een cruciale rol in de beeldende kunsten (zoals M HKA of S.M.A.K.), maar ook in de letteren (bijvoorbeeld het Letterenhuis) of binnen architectuurcultuur (zoals de erfgoedwerking van het VAi) en vormgeving (onder andere Design Museum Gent), muziek of podiumkunsten

(men denke aan CEMPER of VIAA en Packed). Hogescholen tekenen in de meeste ecosystemen voor de vakopleidingen, en samen met de universiteiten zorgen ze ook voor ruimte voor reflectie, verdieping en praktijkonderzoek. Via leerplichtonderwijs en deeltijds kunstonderwijs ontstaan er mogelijkheden om een breed publiek op diverse manieren te betrekken bij de artistieke praktijk.

LOKALE VERNETWERKING IN DE NEVELSTAD

Op basis van recent onderzoek verscheen in deze Landschapstekening opnieuw het beeld van Vlaanderen als een culturele 'nevelstad': een fijnmazig vertakt netwerk van culturele infrastructuur (kunstencentra, cultuurcentra, bibliotheken, musea en galeries, muziekclubs en cafés, bioscopen etc.), waardoor kunst en cultuur voor Vlamingen nooit veraf is. Het hele web van publieke spelers is mede ontstaan in samenspel (en soms samenwerking) met andere overheden dan de Vlaamse. De sterke geografische spreiding van een aantal (maar niet alle) artistieke disciplines, ook in landelijke gebieden, is het resultaat van een lange geschiedenis van 'complementair' kunstenbeleid. Cruciale spelers zijn in hoofdzaak lokaal initiatief. Zo zijn heel wat Vlaams ondersteunde kunsthuizen oorspronkelijk stedelijk initiatief, zoals de stadstheaters, het Middelheimmuseum, Museum M of Concertgebouw Brugge. Denk ook aan de festivals die steden en gemeenten opstarten voor een groter publiek, en het faciliteren van initiatieven van en voor kunstenaars door ruimte en middelen ter beschikking te stellen. Denk vooral aan het fijn vertakte netwerk van cultuurcentra en bibliotheken, dat de laatste decennia uitgebouwd is vanuit een samenwerking van het Vlaamse beleidsniveau met de lokale besturen en dat de artistieke en culturele productie toegankelijk maakt voor de bredere bevolking, ook buiten de steden. Vandaag is die relatie tussen het Vlaamse en het lokale beleidsniveau fundamenteel aan het veranderen en dat is een belangrijke uitdaging. Maar tot op vandaag kun je de complementariteit en het samenspel van lokaal en Vlaams initiatief zien als een troef.

Naast de lokale besturen moeten ook de provincies worden genoemd. Die zijn na een interne staatshervorming niet langer bevoegd voor cultuur, maar we stippen aan dat een aantal belangrijke spelers oorspronkelijk provinciaal initiatief waren (denk aan de Warande, Z33 of de Arenbergschouwburg). Verder is ook het federale beleidskader relevant, bijvoorbeeld voor het kunstenaarsstatuut, auteursrecht, arbeidswetgeving of de Tax Shelter.

INTERNATIONALE UITWISSELING EN TRANSNATIONALE NETWERKEN

De artistieke ecosystemen zouden nooit in dezelfde mate ontwikkeld zijn zonder de internationale dimensie die intrinsiek deel uitmaakt van de praktijk in alle deelsectoren. De meerwaarde van internationaal werken in de kunsten bleek op diverse vlakken te liggen: inspiratie en artistieke uitwisseling, prestige en erkenning, het binnenbrengen van nieuwe perspectieven (ook door werk van elders in Vlaanderen en Brussel beschikbaar te maken), economische en financiële mogelijkheden door dat internationaal werken enzovoort. Vele kunstenaars uit Vlaanderen en Brussel kunnen die kansen grijpen, doordat door de jaren heen internationale connecties sterk zijn uitgebouwd. Het is de combinatie van ondernemerschap in de verschillende deelsectoren met een bottom-up beleidskader dat dit mogelijk maakt.

Internationaal biedt het Europese beleidskader aanvullende impulsen, via Creative Europe, Eurimages, de culturele hoofdsteden en andere programma's. Dat zijn beleidskaders die het voor artiesten en projecten mogelijk maken mobiel te zijn, en voor partners (coproducenten, presentatieplatformen) om structureel samen te werken, vooral aan een kwalitatieve en meer diverse productie en presentatie.

WISSELWERKING MET PRIVAAT INITIATIEF

Een andere karakteristiek van de artistieke ecosystemen in Vlaanderen is dat er in alle sectoren sprake is van betekenisvolle interacties met private actoren (profit en non-profit). In de verschillende sectoren maakt privaat initiatief deel uit van hun ecosystemen. Denk aan profitspelers (platenlabels, managers, publishers, promotoren, private concertorganisatoren en de *middle men* in de muziekwereld, of aan de rol van galeries en privéverzamelaars in beeldende kunsten), maar ook aan non-profit privé-initiatief (bijvoorbeeld mecenaat, projectruimtes in de beeldende kunsten, diverse kunstenaars- en burgerinitiatieven etc.).

Omgekeerd compenseert publiek initiatief wat de markt in mindere mate of niet opneemt. Door te investeren in productie en ontwikkeling, vergroot het de diversiteit en de zichtbaarheid van het aanbod. Het VAF en het VFL positioneren zich nadrukkelijk binnen een economische context (respectievelijk de audiovisuele sector en het boekenvak) en nemen diverse initiatieven om kunstenaars, auteurs, illustratoren te versterken in een marktomgeving. Dat doen ze door ruimte voor ontwikkeling en productie te voorzien, maar ook door in te zetten op promotie, zowel in eigen land als internationaal. Steun via het Kunstendecreet garandeert impulsen voor ontwikkeling en reflectie binnen

architectuur en vormgeving, onder andere wat betreft de culturele waarde en betekenis van deze deelsectoren binnen een bredere maatschappelijke context.

Artistieke ecosystemen functioneren door het samenspel van publieke en private actoren. Voor vele spelers geldt overigens dat ze met een combinatie van private en publieke middelen werken. Organisaties die met publieke middelen werken, halen ook belangrijke inkomsten uit de markt (bij de gemiddelde Kunstendecreetorganisatie maken de Vlaamse subsidies 37% uit van de totale opbrengsten). Omgekeerd zijn er 'marktspelers' die weliswaar alleen met private middelen en met winstoogmerk werken, maar die mee profiteren van de initiatieven in de publieke sector. Risico's worden bijvoorbeeld gedekt, meer ruimte voor ontwikkeling wordt gecreëerd of ze genieten mee van presentatiemogelijkheden in publieke infrastructuur. Kortom, er is op diverse niveaus een betekenisvolle verknoping van publieke en private spelers en middelen. Daarbij speelt het beleidsinstrumentarium een rol: via het Kunstendecreet en de instrumenten van de fondsen, en via de diverse stimulansen voor cultureel ondernemerschap en aanvullende financiering.

DE CREATIE VAN WAARDE EN BETEKENIS

De vraag is vervolgens wat die artistieke ecosystemen bijdragen aan de bredere samenleving. Aanwijzingen voor de waarde en betekenis van de kunsten — zeer zeker een sterkte van het veld — krijgen we uit het empirische onderzoek dat in deze Landschapstekening Kunsten wordt gebundeld. Dat bleek zich op diverse vlakken te situeren.

Een evidente invalshoek is de economische. Een recente studie in opdracht van Departement EWI, Flanders DC en VLAIO (2019) bracht de economische impact van de creatieve sectoren in Vlaanderen in kaart, op het vlak van tewerkstelling, omzet en toegevoegde waarde. Het kunstenveld dat we in deze Landschapstekening behandelen, overlapt deels met deze 'creatieve industrieën' (waartoe bijvoorbeeld ook mode, gaming, media en erfgoed behoren). De studie schetst voor dit bredere veld een beeld van economische groei: 'Tussen 2009 en de meest recente beschikbare cijfers (2016) steeg in de creatieve sector de tewerkstelling met 26%, de toegevoegde waarde met 42% en de omzet met 53%.' Groeicijfers zie je eveneens binnen elk van de in deze Landschapstekening behandelde sectoren.

Uiteraard gaat de waarde en betekenis van de kunsten verder dan de economische *return on investment* van de kunstensectoren. Daar ziet het kunstenlandschap ook niet in de eerste plaats zijn eigen finaliteit. Uit de recente bevraging *Ondernemen in cultuur* (Schramme e.a. 2019) blijkt dat de meeste kunstenaars en organisaties de finaliteit van hun werk niet zien in termen van 'zoveel mogelijk winst', maar wel van het bereiken van een hoge artistieke kwaliteit en een grote maatschappelijke impact.

'Artistieke kwaliteit' meten is natuurlijk moeilijk. Je kunt wel kijken naar de erkenning in het buitenland van het werk van Vlaamse kunstenaars. Denk aan successen in Avignon, Cannes, Frankfurt, Milaan, Oslo of Venetië. Meer structureel is er de manier waarop de podiumkunsten uit Vlaanderen en Brussel er sinds de jaren 1980 in slagen om een breed en steeds groeiend netwerk van partners te mobiliseren voor productie en presentatie. Er is de solide internationale reputatie van Vlaamse architecten, animatieprofessionals en er zijn volgehouden inspanningen op het vlak van literair vertaalbeleid. Brussel werd een hotspot voor de beeldende kunstenaars en dansers. Al die vormen van erkenning kan je zien als een indicator van de artistieke kwaliteit die aan de kunsten uit Vlaanderen en Brussel wordt toegeschreven.

Volgens *Ondernemen in cultuur* beogen kunstenaars en organisaties ook een maatschappelijke impact en effecten. Ook die zijn moeilijk in cijfers uit te drukken — ook in deze Landschapstekening. Aantoonbaar is wel via welke diverse strategieën die kunstenaars en kunstenorganisaties hun maatschappelijke rol opnemen. In het hoofdstuk over "De kunsten in de samenleving" wordt onderzoek over de publieksparticipatie aan kunsten in Vlaanderen en Brussel besproken. Anders dan in sommige andere landen zijn die de voorbije twintig jaar vrij stabiel gebleven, wat een indicatie is van de waarde die de burger (nog steeds) hecht aan de kunsten. Binnen de verschillende deelsectoren is er een toenemend besef van de urgentie om meer inclusief te werken, en hier en daar worden collectief stappen gezet (bijvoorbeeld het *Charter voor inclusie* in het letterenveld).

Op basis van nationaal en internationaal onderzoek verwees de onderzoekspublicatie *De waarde van cultuur* (Gielen e.a. 2014) vijf jaar geleden al naar positieve effecten van kunst en cultuur op diverse vlakken. Een dynamische, democratische gemeenschap heeft nood aan een 'gemeen', een gedeelde en voor iedereen toegankelijke ruimte waarin de betekenis van objecten, handelingen, ideeën, opvattingen, tradities enzovoort – de dingen die we met elkaar delen – voorwerp zijn van gesprek, van debat en ook van botsing. De kunsten brengen hierin nieuwe perspectieven binnen en deze Landschapstekening liet zien hoe dat concreet gebeurt.

Voorbij het cijfermatige zien we in de artistieke ecosystemen tal van voorbeelden van hoe kunstpraktijken zich engageren binnen lokale gemeenschappen of functioneren als een katalysator voor maatschappelijke ontwikkelingen. Zo bracht onderzoek in kaart hoe artistieke initiatieven een bijdrage leveren aan de duurzame ontwikkelingsdoelstellingen van de Verenigde Naties. Het is vaak in een lokale of stedelijke context dat artiesten, organisaties, architecten, vormgevers het voortouw nemen bij ontwikkelingsgerichte initiatieven, bijvoorbeeld omtrent

leegstand, sociale integratie of representatie van burgers, experimenten met deelsystemen etc. In al dit soort van praktijken zijn de artistieke, menselijke en sociale waarde van de kunsten sterk met elkaar vervlochten.

Het is van belang om aan te stippen dat die maatschappelijke meerwaarde niet louter instrumenteel is, maar precies ontstaat vanuit artistieke processen. Denk aan de toenemende aandacht van andere sectoren voor design (*social design, design thinking*) bij ontwikkelingsprocessen, of aan de rol van architectuurcultuur als 'buitenboordmotor' of denktank voor ruimtelijke ordening of maatschappelijke transformatie. Ook in het stuk over transdisciplinaire kunstpraktijken werd uitgelegd op welke manier artistieke processen als speculatief onderzoek kunnen helpen om maatschappelijke vraagstukken aan te pakken. De kunsten doen aan *research and development* voor de bredere samenleving.

Zwaktes, of: werkpunten

—

Er is de voorbije decennia veel verwezenlijkt, maar het werk is niet klaar. Binnen die sterk uitgebouwde en geprofessionaliseerde kunstensector zijn er lacunes: kwesties die desondanks (nog) niet opgelost zijn en de voorbije jaren zelfs mogelijk groter zijn geworden.

DE PRECAIRE POSITIE VAN KUNSTENAARS

Een eerste punt gaat over de positie van kunstenaars: podiumkunstenaars, beeldend kunstenaars, muzikanten en componisten, regisseurs en scenaristen, auteurs, componisten, architecten, vormgevers etc. Precies omdat er de voorbije decennia zulke grote stappen zijn gezet in de uitbouw van een sterk geprofessionaliseerd kunstenlandschap, is het opmerkelijk dat hun positie zo sterk onder druk staat.

Van de druk op kunstenaars is, zo leert het onderzoek, hun relatief lage inkomen een symptoom. De mediaan van inkomsten van deze beroepsgroepen ligt lager dan dat van de Vlaamse bevolking, terwijl kunstenaars bovengemiddeld hoog opgeleid zijn. Ondanks hun intrinsieke motivering weegt dit sterk op het welbevinden van kunstenaars. Onderzoek toont aan dat er in de Vlaamse kunsten aantoonbaar sprake is van ondernemerschap. Vele kunstenaars ontwikkelen activiteiten binnen en buiten de kunsten (*multiple job holding*) — soms als onderdeel van een bredere praktijk, soms om hun werk als autonoom kunstenaar mogelijk te maken. Maar dit zet ook wel de ruimte voor autonome artistieke creatie onder druk.

Het gegeven van *fair practices* staat steeds meer centraal in het debat over de kunsten. Daaronder vallen, onder andere, kwesties zoals eerlijke betaling, werkbare werkuren, solidariteit onder collega's, transparantie in instellingen, een stem geven aan minder machtigen, beslissingen delen, vertrouwen en veiligheid, antiracisme, antimisogynie en ecologie. Over deze thematiek is er de voorbije jaren veel gedebatteerd. De urgentie neemt toe, deels door financiële druk en deels door een gevoel van ongelijkheid. Er zijn al praktijkexperimenten opgezet richting meer *fair practices*, er worden bredere sectorale kaders ontwikkeld (charters, modelcontracten) en de correcte verloning van kunstenaars is ingeschreven in de beoordelingscriteria binnen het Kunstendecreet en bij de fondsen. Het blijft echter moeilijk om bepaalde principes op sectorniveau ingang te doen vinden. In sommige andere landen staat men op dit vlak verder, vooral wanneer het gaat over het voortschrijdend inzicht dat men *fair practices* enkel kan realiseren als kunstenorganisaties en -instituties ook voldoende gefinancierd worden om de bijbehorende principes toe te passen in hun werking.

DRUK OP ONTWIKKELING EN REFLECTIE

De sociaal-economische positie van kunstenaars is precair en dat is een complexe systeemkwestie. Het maakt deel uit van ontwikkelingen op de bredere arbeidsmarkt, waar flexibilisering opgeld maakt, zeker bij 'kenniswerkers'. Maar het heeft ook te maken met de organisatie en lacunes in de ecosystemen. Op dat punt kwam in de voorbije hoofdstukken een specifiek onevenwicht vaak terug: de druk op de minder 'zichtbare' aspecten van de artistieke praktijk.

Een toenemende financiële druk vertaalt zich in een krimpende investeringsbereidheid in artistieke ontwikkeling (in de brede zin van het woord, dus breder dan de eerder strikte definitie in het Kunstendecreet). Die manifesteert zich op zeer diverse manieren. Bij de projecten en de beurzen binnen het Kunstendecreet daalde het aantal gehonoreerde dossiers sterk. In 2016 en 2017 kreeg nog maar één op de twee positief geëvalueerde beurzen of projecten effectief ook een subsidie. In de sectorschetsen wordt verder aangestipt dat (co)productiebijdragen slinken, waardoor de ontwikkelingstijd voor artistieke projecten kleiner wordt, dat het financiële risico bij projecten meer bij kunstenaars wordt gelegd, dat het moeilijker wordt voor kunstenaars om een tweede kans te krijgen na een gefaald (maar mogelijk leerrijk) project, dat er minder organisaties zijn die kunstenaars begeleiden bij hun trajecten, dat er een toenemende kloof is tussen de artistieke praktijk en de academische wereld etc. Er is nood aan een algemene beleidsvisie waarin op een geïntegreerde manier wordt gekeken naar hoe dit ontwikkelingsgerichte aanbod samenklikt op landschapsniveau (dus sectoraal gezien), op een manier die het mogelijk maakt dat kunstenaars een traject van langere termijn kunnen afleggen of een loopbaan ontwikkelen. Tevens worden noden gesignaleerd op het vlak van reflectie, documentatie of archivering.

DE (GEOGRAFISCHE SPREIDING VAN) PRESENTATIEMOGELIJKHEDEN

Er zijn niet enkel lacunes op het vlak van ontwikkeling, maar ook op het vlak van presentatiemogelijkheden. Die problematiek gaat niet alleen over de beperkte mogelijkheden van kunstenaars en organisaties om hun werk te tonen en te delen met het publiek. Op landschapsniveau bestaan er eveneens lacunes. Ook al is kunst voor Vlamingen in de 'nevelstad' nooit veraf, vanuit het perspectief van kunstenaars, organisaties en de artistieke ecosystemen in hun geheel heerst er hier een toenemende bezorgdheid. Voor bepaalde segmenten (beeldende kunsten, dans, arthousefilms of films die niet door commerciële vertoners worden aangeboden, het werk van opkomend talent enzovoort) is het aanbod toch geconcentreerd in de steden en de centrumsteden.

Dat lijkt in toenemende mate te gelden voor het door Vlaanderen gesubsidieerde kunstenaanbod. Over de geografische spreiding van het gesubsidieerde theater zijn er intussen goede cijfers. Daaruit blijkt dat de cultuurcentra niet minder theater zijn gaan programmeren, maar dat ze wel aanzienlijk minder putten uit het werk van door Vlaanderen gesubsidieerde gezelschappen, die hun speelkansen zien slinken. Dat kan mede verklaard worden door de constatering dat cultuurcentra minder middelen hebben om met verlies te presenteren, waardoor ze de programmering meer via ticketverkoop moeten dekken — met een minder avontuurlijke programmering en minder kansen voor kwetsbaar werk tot gevolg. Dit illustreert een trend die ook in andere disciplines wordt aangestipt: presentatiemogelijkheden voor het werk dat door Vlaanderen wordt gesubsidieerd (via de fondsen en het Kunstendecreet) staat onder druk, bij een toenemende spanning tussen de nodige investeringen in productie, publieksopbouw en -bemiddeling, terwijl de inkomsten steeds meer uit ticketverkoop moeten komen.

MAATSCHAPPELIJKE VERANKERING EN INCLUSIEF WERKEN

Een vierde kwestie gaat over hoe bredere maatschappelijke kwesties spelen in het kunstenlandschap. Vrouwen krijgen minder dan mannen toegang tot middelen voor productie en presentatie. Ze zijn minder vertegenwoordigd binnen directies of raden van bestuur van kunstenorganisaties. Artistieke sectoren volgen de demografische ontwikkelingen niet op het vlak van productie, presentatiemogelijkheden, personeelsbeleid of publiek. Velen zijn overtuigd dat menselijk handelen de klimaatopwarming beïnvloedt, maar het is moeilijk dat besef te vertalen naar de eigen praktijk binnen de kunsten.

Gaat de kunstensector dan moeizaam om met dergelijke maatschappelijke kwesties? Veralgemeningen zijn ongepast. Voor de bovengenoemde thema's zien we in het bredere kunstenlandschap een toenemend besef en urgentie, en er zijn ook heel wat concrete projecten en experimenten om ze aan te pakken, zoals bij de sterktes al werd aangestipt. De kunsten zijn voor een stuk wel de *research and development* van de samenleving, maar op het niveau van het kunstenlandschap zelf blijkt het erg moeilijk om collectief stappen te zetten.

WEINIG TOOLS VOOR LANDSCHAPSZORG IN HET KUNSTENDECREET

Naast het garanderen van die ruimte voor initiatief van onderuit, is het van belang zorg te dragen voor de evenwichten en de dynamiek in de ecosystemen (bijvoorbeeld tussen de verschillende functies of specifieke deelsectoren, ruimte voor instroom en vernieuwing, geografische spreiding van het aanbod, de evenwichten tussen privaat en publiek etc.). Dit noemen we *landschapszorg*. Beleidsmatig is daarvoor weinig ruimte. De sterkte van het Kunstendecreet ligt zoals gezegd in zijn bottom-up karakter: de flexibiliteit, de ruimte voor initiatief, de zelfprofilering, de beoordeling door peers. Het is echter een zwakte van het huidige systeem dat er weinig instrumenten zijn om op landschapsniveau te kijken naar evenwichten, zeker binnen het Kunstendecreet.

In de procedure is nergens ruimte om te kijken naar verschillende dossiers of werkingen in hun onderlinge samenhang, zodat er een 'evenwichtig' landschap ontstaat, of op zijn minst een goed samenspel tussen, bijvoorbeeld, verschillende functies in het ecosysteem, de geografische spreiding van het aanbod, of voldoende instroom. Via de Strategische Visienota Kunsten kan de minister van Cultuur, mede gevoed door deze Landschapstekening, uitspraken doen over noodzakelijke impulsen op landschapsniveau. Sinds de herziening van het Kunstendecreet krijgen die ook meer expliciet aandacht in de beoordelingsprocedure. Maar het euvel blijft dat dossiers in de huidige procedure nog steeds op hun individuele merites worden bekeken en niet in hun samenhang op landschapsniveau. Een oplossing is dit in te bouwen in de procedures, zeker met het oog op de volgende meerjarige ronde. In principe sluit het Kunstendecreet niet uit dat dit landschapsperspectief wordt ingepast in het 'draaiboek' dat de beoordelings- en beslissingsprocedures verder operationaliseert, maar zeker gezien de tijdsdruk op die procedures lijken er weinig incentives om dit in te bouwen.

Op dit punt kan ook het beleidsinstrumentarium voor lokale en internationale spreiding gecontrasteerd worden: anders dan voor de geografische spreiding in eigen land, biedt het Kunstendecreet wel ruimte voor aanvullende impulsen voor internationalisering, zowel bottom-up als top-down.

Voor de werking van de twee fondsen speelt dit anders, en onderling ook verschillend. Doordat de werking van het VAF zich grotendeels op projectniveau situeert, kan het fonds juist daar specifieke impulsen geven om maatschappelijke of andere effecten teweeg te brengen — bijvoorbeeld via verplichtingen om producties te ondertitelen voor slechthorenden, of audiodescriptie voor slechtzienden, of de verplichting om op projectniveau duurzaam of inclusief te produceren. Via het geïntegreerd letterenbeleid kijkt het VFL bijvoorbeeld naar voldoende regionale spreiding en aandacht voor alle genres en leeftijdscategorieën qua doelgroep en stimuleert het samenwerking tussen de spelers, ook buiten het eigen subsidiebereik (bijvoorbeeld als secretaris van het BoekenOverleg of trekker van het *Charter voor inclusie*).

Bedreigingen, of: de wind van voren

—

Artistieke ecosystemen zijn het resultaat van het samenspel van het Vlaamse kunstenbleid met andere beleidsdomeinen, beleidsniveaus en de markt, en ze zijn ingebed in een bredere samenleving. Daardoor hebben de spelers in het kunstenlandschap — of zelfs het kunstenbeleid — niet alle sleutels in handen om zelf lacunes of onevenwichten in de ecosystemen aan te pakken. Welke zijn dan die externe uitdagingen, die de laatste jaren een impact hebben gehad op de ontwikkelingen in de kunstensectoren?

MOTIVATIEDREMPELS BIJ HET PUBLIEK VAN DE TOEKOMST

Kunstenaars, organisaties en beleidsmakers doen al decennia grote inspanningen om een breed en divers publiek te bereiken. Anders dan in sommige andere landen laten de participatiecijfers een beeld van stabiliteit zien, wat mogelijk te maken heeft met de opgetelde inspanningen vanuit sector en beleid. Aan de andere kant blijft het bevorderen van participatie aan de kunsten op het niveau van sector en samenleving een complex vraagstuk. Cultuurparticipatie is het resultaat van een combinatie van sociale en culturele factoren, waarop demografische en technologische ontwikkelingen ingrijpen. Daarbij komen uit het beschikbare onderzoek een aantal aandachtspunten naar voren. Om te beginnen blijken motivatiedrempels de voornaamste reden waarom vele burgers ook niet participeren aan kunst en cultuur. Als mensen niet deelnemen, dan is dat omdat het aanbod niet tot hun leefwereld behoort: ze kennen het niet of het spreekt niet aan. Onderzoekers spreken dan over ‘desinteresse’. Een tweede bedreiging betreft meer specifiek het publiek van de toekomst. Vooral de jongere generaties blijken moeilijk aansluiting te vinden bij wat men onder sociologen de ‘hoge kunsten’ noemt.

MARKTFALEN EN DE STIJGING VAN DE LEVENSDUURTE

Een andere factor die het handelingsbereik van de spelers in het brede kunstenlandschap overstijgt, is het marktfalen dat zich in het brede kunstenlandschap voordoet. Met die term wordt bedoeld dat het spel van vraag en aanbod in sommige gevallen tekortschiet, waardoor er gaten vallen. Zelfs met extra inkomsten uit bijvoorbeeld sponsoring, coproductie, overdracht van rechten, verhandeling van publicaties of cd’s of streaming dreigen een aantal genres te verdwijnen (geen opera, Vlaamse auteursfilms enzovoort). Voor sommige sectoren of niches biedt ‘de markt’ meer mogelijkheden dan voor andere. Onder meer de grootte van de markt, de hoogte van de productiekost (die sterk afhankelijk is van loonkosten) en de mogelijkheid om producten te reproduceren spelen een rol. Voor alle artistieke ecosystemen geldt dat de artistieke productie minder rijk en divers zou zijn, zonder publiek ingrijpen.

Marktfalen is een structurele uitdaging voor het kunstenlandschap. Het wordt dat ook steeds meer, zeker in sectoren waarin het aandeel van loonkosten groot is (bijvoorbeeld in de podiumkunsten, livemuziek met grotere ensembles of filmproducties). Daar heeft de stijging van de levensduurte een grote impact: om hetzelfde te kunnen blijven doen, moeten de inkomsten stijgen. Zoals gezegd werken de meeste organisaties en projecten met een mix van diverse inkomstenbronnen, maar die staan allemaal onder druk.

MINDER INVESTERINGSBEREIDHEID BIJ OVERHEDEN

De geschiedenis van het kunstenbeleid laat zich lezen als een verhaal van groei en segmentatie: de scope van het overheidsbeleid werd breder, het beleidsinstrumentarium werd gedifferentieerd en tegelijk kregen de sectoren de ruimte om te professionaliseren. De groei van het totale budget voor de kunsten liep lang in de pas met de uitbouw van het beleidsinstrumentarium en het institutionele kader. Dat was de laatste tien jaar echter niet meer het geval. Vooral bij de start van de vorige legislatuur (2014-2019) werd sterk bezuinigd in het kunstenbudget. Bij de laatste ronde van werkingssubsidies werd het gesubsidieerde kunstenlandschap kleiner. Er werden in de voorbije legislatuur minder structuren meerjarig erkend en minder beurzen en projecten toegekend. De effecten kwamen hierboven aan bod: nauwelijks instroom bij de werkingssubsidies en een historisch lage slaagkans voor positief beoordeelde beurzen en projecten.

De voorbije tien jaar stegen de middelen voor het VAF en het VFL wel in absolute cijfers, maar niet in gelijke tred met de uitbouw van hun instrumentarium, waardoor ook hier op kernopdrachten bespaard werd.

Over de investeringsbereidheid van andere overheidsniveaus bestaan er weinig gegevens en zijn er geen algemene overzichten. De Landschapstekening Kunsten bevat wel indicaties over hoe ook lokale en internationale spelers in de artistieke ecosystemen in toenemende mate onder financiële druk staan. Dat toont zich bijvoorbeeld in een slinkende mogelijkheid voor cultuurcentra om met verlies te programmeren of een dalende investeringsbereidheid van internationale partners in de podiumkunsten.

In deze context gaat het wel eens over ‘draagvlak’. Het is een bedreiging dat het moeilijker wordt om middelen te werven voor de kunsten, met het verhaal zoals het lang is verteld. Allicht is het ook een werkpunt dat het

de kunstensector aan een taal en kanalen ontbreekt om de maatschappelijke bijdrage via inspirerende praktijkvoorbeelden zichtbaarder te maken.

TOENEMENDE ONGELIJKHEID EN VOLATILITEIT OP DE MARKT

Als de overheidsinvesteringen geen gelijke pas houden met de financieringsnoden, springt 'de markt' dan bij? Hierboven noemden we de wisselwerking met private spelers als een sterkte, omdat die cruciale functies opnemen in de artistieke ecosystemen. Onderzoek naar de economische impact van de creatieve industrieën toonde dat de omzetcijfers, de bruto toegevoegde waarde en de tewerkstelling stegen, zowel in de creatieve sectoren als in de kunsten. Ook internationale cijfers tonen een groeiende omzet in sectoren als beeldende kunsten of opgenomen muziek. Het voordeel van die groei is echter niet gelijk verdeeld. In een aantal sectorschetsen (letteren, audiovisuele kunsten, beeldende kunsten, muziek) wordt de volatiliteit van markten als een bedreiging aangestipt. Daarbij is er sprake van een concentratie bij grotere spelers en een toenemende precarisering bij kleinere actoren. Sectoren als beeldende kunsten, film, letteren of muziek staan al langer bekend als *winner-takes-all* markten, waarbij de aandacht en zichtbaarheid sterk naar blockbusters en grote namen gaan. Dat fenomeen wordt nog eens verscherpt door nog sterkere machtsconcentratie bij grote en precarisering bij kleine spelers, en door een *missing middle*.

In een aantal sectoren zetten technologische disrupties inkomstenstructuren en verdienmodellen onder druk. Voor de kleinere spelers dragen technologische ontwikkelingen (zoals bijvoorbeeld streaming van films of muziek) in zich de belofte om nieuw publiek aan te boren, maar ze zorgen er anderzijds voor dat ook de concurrentie en competitiviteit toenemen. Succes op deze platformen qua publieksbereik of inkomsten is voor weinigen weggelegd.

Hoe zichtbaar worden en blijven in de aandachtseconomie, wanneer de verschillende ingrediënten in de 'financieringsmix' van individuele actoren, organisaties of artistieke projecten onder druk staan? Een intrinsieke motivering en een ondernemende attitude zijn voor kunstenaars, creatieven, ondernemers en bemiddelaars vaak de incentive om een tandje bij te steken en nog meer te doen. Dat daaraan een grens is, werd de voorbije jaren zeer duidelijk. Net als in de bredere samenleving manifesteert zich ook in de kunsten een debat over burn-outs en laten de cijfers een toenemende herstelnood zien.

BESTUURLIJKE VERANDERINGEN ALS BEDREIGING VOOR GEOGRAFISCHE SPREIDING

Er is onrust door de decentralisering van het lokale cultuurbeleid en het wegvallen van de provinciale bevoegdheden op het vlak van cultuur. De verworven geografische spreiding staat onder druk en het Vlaamse cultuurbeleid beschikt over minder hefbomen dan vroeger om daar iets aan te doen. Het lokale en het bovenlokale niveau bieden wel kansen (daarover verder meer), maar daar werkt men niet in de eerste instantie vanuit een artistieke of sectorspecifieke logica. Hoe kan men de kunsten inschakelen in een breder maatschappelijk verhaal, op een manier die lokale en bovenlokale actoren overtuigt?

Er zijn initiatieven in die richting, maar het blijkt moeilijk om de impact daarvan op de spreiding van de kunsten te monitoren, omdat cultuurcentra en bibliotheken niet langer verplicht zijn te rapporteren over hun activiteiten. De continuïteit van gegevensreeksen is daardoor in het gedrang.

DRUK OP INTERNATIONALISERING

Last but not least zien we ook op het internationale vlak een aantal bedreigingen. We stelden een toenemend onbehagen vast op het vlak van internationaal werken. Internationaal werken blijft cruciaal voor de ontwikkeling van loopbanen en organisaties. Bovengenoemde ontwikkelingen (terugvallende subsidies, volatiele markten, technologische disrupties, ecologische uitdagingen, druk op kunstenaars en organisaties etc.) tonen zich extra scherp op het internationale vlak. Bovendien liet een reeks van incidenten de voorbije jaren zien dat we te maken hebben met fundamentele geopolitieke verschuivingen, die de kunstensector niet ongemoeid laten (zoals de mogelijke impact van Brexit en economisch protectionisme, visumkwesties en een sterke ongelijkheid qua toegang tot internationale mobiliteit of andere middelen, of gevallen van censuur en inperking van de vrije meningsuiting).

Kansen, of: de wind in de rug

—

Welke externe kansen dienen zich aan, die mogelijkheden bieden voor de toekomstige ontwikkeling van het kunstenlandschap?

LOKALE EN BOVENLOKALE VERANKERING EN NETWERKEN

Hoewel we een beeld zien van Vlaanderen als een culturele nevelstad, zetten bestuurlijke veranderingen de verworvenheden onder druk. Tegelijk dienen zich op het lokale niveau nieuwe mogelijkheden aan. Daarvan zien we nu al de signalen. Ook zonder Vlaamse incentives nemen steden en lokale overheden initiatieven die interessant zijn voor de kunsten. Denk aan stadsdichters, stadsbouwmeesters, stadsgezelschappen, investeringen in lokaal atelierbeleid, investeringen in infrastructuur en architectuur, experimenten met kunst in opdracht, etc. Kunstenaars, organisaties en bemiddelaars laten zich bovendien meer in met het lokale schaalniveau. Dat toont zich in een inhoudelijke interesse voor het lokale en in de ontwikkeling van stedelijke netwerken, waarbij actoren van binnen en buiten de kunsten samenwerken om sectorale en maatschappelijke vraagstukken aan te pakken. Het lokale niveau blijkt erg geschikt om maatschappelijke kwesties die spelen binnen de kunsten sectoroverschrijdend te benaderen.

Wat dan buiten de steden? Terwijl de decentralisering van het lokale cultuurbeleid en het wegvallen van de provinciale bevoegdheden voor onrust zorgen, wordt er volop geëxperimenteerd met de 'bovenlokale' schaal voor cultuurbeleid. Dat opent mogelijkheden. Het nieuwe Decreet Bovenlokale Cultuurwerking zet volop in op innovatie door een transversale en sectoroverschrijdende aanpak. Door zijn domeinoverschrijdende logica is dit niet het best denkbare instrument om sectorspecifieke bezorgdheden over presentatiemogelijkheden op te lossen. Maar mogelijk is het wel een interessante schaal om ook in minder verstedelijkt gebied transversale connecties op te zoeken.

SAMENWERKEN MET ANDERE BELEIDSDOMEINEN AAN DUURZAAMHEID EN INNOVATIE

Heel wat 'zwaktes' en 'bedreigingen' bleken complexe systeemkwesties te zijn: klimaatbewust handelen, gendergelijkheid of de opkomst van flexwerk zijn bredere maatschappelijke knopen of taaie vraagstukken. Dat maakt het voor een sector moeilijk om ze alleen aan te pakken. Maar precies omdat die kwesties zich ook in andere sectoren en beleidsdomeinen voordoen, dienen zich kansen aan. Daar ontstaan mogelijkheden om de maatschappelijke meerwaarde van artistieke praktijken en processen uit te spelen. De voorbije jaren zagen we uit diverse andere beleidsdomeinen de interesse toenemen om meer te doen met de sterktes van de kunstensector.

Een eerste voorbeeld is de transitie naar een duurzamere samenleving. Kunstenaars en organisaties laten zich gelden als een partner binnen het bredere maatschappelijke middenveld. Binnen transitieprocessen blijken artistieke praktijken en methodes sterk gewaardeerd, omdat er ruimte ontstaat voor verbeelding en experiment en omdat kunstenaars veel ervaring hebben met procesmatig werken en niet-lineaire processen. Architecten en ontwerpers spelen een rol in de verduurzaming van de leefomgeving en de ontwikkeling van een circulaire economie.

Ook in de samenwerking tussen kunst en wetenschap blijken artistieke praktijken interessante invalshoeken aan te reiken: in een snel veranderende samenleving is het een meerwaarde wanneer uitdagingen rond digitalisering, biotechnologie en artificiële intelligentie niet alleen vanuit commerciële, wetenschappelijke en politieke agenda's worden benaderd. Kunstenaars zijn niet alleen een sparringpartner voor ontwikkelingen binnen die sectoren, ze bevragen onderzoeksagenda's ook kritisch en maken het debat publiek.

SAMEN MET ONDERWIJS EN LOKALE NETWERKEN BOUWEN AAN PARTICIPATIE

In het licht van het participatievraagstuk dienen zich kansen aan in de verdere wisselwerking met onderwijs. De voorbije vijftien jaar zagen we volgehouden inspanningen vanuit onderwijs en cultuur om samen aan visieontwikkeling te doen, drempels in kaart te brengen en programma's op te zetten om die drempels te slechten. Onderzoek legde bloot waar de kansen liggen. Voor onderwijs brengt cultuureducatie positieve effecten met zich mee op het vlak van cognitieve ontwikkeling. Voor cultuur is het onderwijs een bevoorrechte plek om te werken aan het publiek van de toekomst. 'Onbekend is onbemind': het onderzoek laat ook zien dat wie met cultuur in aanmerking komt tijdens de schooltijd later ook meer deelneemt. Als het moeilijk blijkt om nieuwe generaties te betrekken bij het kunstenlandschap, is het aangewezen om blijvend in te zetten op de relatie met onderwijs.

Sectoroverschrijdend samenwerken kan eveneens door toenadering te zoeken tot (lokale) netwerken en netwerkorganisaties. Via het Participatiedecreet worden lokale netwerken ondersteund voor organisaties die werken met mensen in armoede. Op het lokale beleidsniveau wordt al langer met lerende netwerken en netwerkorganisaties geëxperimenteerd.

INTERNATIONALE BETEKENIS EN KNOOPPUNTWAARDE

Ook al staat internationaal werk onder toenemende druk, tegelijk heeft Vlaanderen een aantal troeven om in de internationale circuits een rol van betekenis te spelen. Heel wat Vlaamse kunstenaars en Vlaamse spelers kunnen bogen op een solide reputatie in het buitenland, die de voorbije decennia is uitgebouwd. Daarbij komt dat Vlaanderen en Brussel zich de voorbije decennia ontwikkeld hebben tot een artistieke biotoop, met een grote internationale aantrekkingskracht: omwille van de ruimte voor artistiek initiatief en omwille van sterk uitgebouwde en geprofessionaliseerde deelsectoren, maar ook omwille van de betaalbare woningprijzen en een goede connectiviteit en knooppuntwaarde. Bij een toekomstgerichte reflectie over internationaal kunstenbeleid dienen zich hier kansen aan.

Op het vlak van internationalisering liggen er eveneens mogelijkheden in samenwerking met andere beleidsdomeinen. Zo zien we de laatste jaren een toenemende interesse in de kunsten vanuit buitenlandse zaken en culturele diplomatie, vanuit economie en toerisme. Dit manifesteert zich niet alleen op het Vlaamse, maar ook op het Europese niveau. Weliswaar komt die interesse met specifieke verwachtingen en doelstellingen. Het is dan ook zaak om te blijven inzetten op wederzijds overleg en afstemming.

INCLUSIEF WERKEN ALS WISSEL OP DE TOEKOMST

Bevolkingsonderzoek toont aan dat het voor de kunsten een grote uitdaging is om nieuwe generaties te bereiken en te betrekken. We stipten aan dat er kansen liggen in de verdere uitbouw van de relatie tussen cultuur en onderwijs. Maar die kansen vinden we evenzeer elders in de Landschapstekening.

De opgebouwde expertise binnen de Vlaamse kunsten (in podiumkunsten, jeugdliteratuur, initiatieven op vlak van film enzovoort) om te werken met kinderen en jongeren is een sterkte, een verworvenheid. Maar ook buiten de sector liggen er mogelijkheden, in de luider wordende signalen van mensen, vaak jongeren en mensen van kleur, die zich niet aangesproken voelen door het geïnstitutionaliseerde kunstencircuit of er argwanend tegenover staan. Zij starten eigen ruimtes voor creatie en presentatie. De vraag om te 'dekoloniseren', en het eigen witte perspectief kritisch te bevragen, leidt soms tot stevige discussies en gepolariseerde debatten. Voor een sector die de urgentie van demografische ontwikkelingen echt ernstig neemt is het een kans om die signalen op te pikken, ernaar te luisteren en die stemmen een plek te geven op hun eigen voorwaarden.

Hier liggen ook kansen voor samenwerking met andere beleidsdomeinen, binnen en buiten cultuur. Denk aan samenwerkingen met jeugdwerkingen, amateurkunstenorganisaties en onderwijs als pistes om jongeren met uiteenlopende achtergronden warm te maken voor een artistieke loopbaan.

Slotsom: de bouwstenen voor een strategische oefening

—

De hierboven beschreven sterktes, zwaktes, kansen en bedreigingen leiden niet direct of dwingend tot beleidskeuzes. Wel kunnen ze de bouwstenen leveren voor een onderbouwde strategische toekomstreflectie. Van een sterkte-zwakteanalyse tot een strategie komen, vereist nog een extra oefening: hoe kan het landschap vanuit zijn eigen sterktes werken om bedreigingen het hoofd te bieden en om kansen te grijpen? Die oefening valt buiten het domein van deze Landschapstekening Kunsten. Ze begint na de publicatie, en ze ligt in handen van verschillende spelers. In de aanloop naar een nieuwe meerjarige subsidieronde kunnen aanvragers bijvoorbeeld voor zichzelf de oefening maken wat hun sterktes en zwaktes zijn, en welke bedreigingen of kansen voor hun werking prioritair zijn. Hopelijk doen ze dit in gesprek met anderen, want samenwerken is een vereiste voor het ontwarren van complexe systeemkwesties.

Ook wat het beleid betreft, leverde deze Landschapstekening de bouwstenen voor een strategische oefening. Hoe kan het kunstenbeleid de verschillende sectoren in staat stellen om voluit hun sterktes uit te spelen om zwaktes te remediëren, bedreigingen het hoofd te bieden en kansen te grijpen? Hier geldt evenzeer dat de beschreven kwesties complexe systeemknopen zijn. Net zoals voor de spelers in het werkveld is het voor een cultuurminister dus niet zomaar mogelijk om systeemkwesties met een druk op de knop op te lossen. Het kunstenlandschap is immers een complex en levend systeem. Het is goed om die complexiteit te erkennen en te omarmen. Om impulsen te geven aan dat levend systeem, is de overheid wel degelijk een cruciale actor die sleutels in handen heeft.

In principe heeft het Vlaamse kunstenbeleid kaders en sleutels voorhanden om te investeren in artistieke kwaliteit, onder meer via de instrumenten van het Kunstendecreet, het VAF en het VFL. Het instrumentarium is verfijnd en internationaal toonaangevend. Een essentiële voorwaarde om het te laten functioneren is wel een voldoende financiering van kunstenaars, organisaties en projecten. Immers, uiteindelijk zijn veel van de hierboven beschreven sterktes en zwaktes het gevolg van financiële druk. De Landschapstekening laat zien dat het niet het beleidsinstrumentarium is, maar de gebrekkige financiering die gaten slaat in het huidige kunstenlandschap. Dat hypothekeert het handelingsvermogen en de ruimte voor ontwikkeling van kunstenaars en kunstenorganisaties. Het leidt tot een situatie waarin organisaties niet over voldoende middelen beschikken om kunstenaars eerlijk te verlonen en waarin de druk op werknemers steeds verder toeneemt. Ook op het niveau van het landschap in zijn geheel vallen gaten, bijvoorbeeld op het vlak van instroom, ruimte voor artistieke ontwikkeling of presentatiemogelijkheden voor kwetsbaar werk.

Het is geen toeval dat de diverse memoranda uit het kunstenveld (van oKo, het BoekenOverleg en het VAF) beginnen met een vraag om een financiële investering. Dat sluit aan bij de hierboven gemaakte observatie dat de huidige sterktes van het kunstenlandschap behouden en de kunsten *future proof* maken niet langer kan zonder investering. De bezuinigingen van de voorbije jaren zijn immers opgevangen door het engagement van individuen en organisaties, die onder een toenemende druk niet minder, maar juist meer zijn gaan doen. Vanuit dat perspectief bevatten die memoranda voor de minister van Cultuur goed nieuws. De vraag om financiële injecties wordt immers telkens gekoppeld aan beloftes en engagementen, die precies gaan over de ontwikkelingsnoden van individuen, organisaties en (deel)sectoren. Ze bevatten ook beloftes op het vlak van maatschappelijke betekenis en meerwaarde, zoals we die eerder aanstipten. De hier vermelde koepels en netwerken schuiven bovendien concrete topics en formats naar voren op het vlak van samenwerking tussen overheden en beleid, zoals charters of actieplannen. Hier liggen mogelijkheden om financiële injecties te koppelen aan collectieve efforts voor een toekomstgerichte systeemvernieuwing en maatschappelijke verankering, vanuit een respect voor historische verdiensten en opgebouwde sterktes.

LITERATUURLIJST —

A

Accou, Trees. 2014. "De impact van auteurslezingen op de socio-economische situatie van de auteur: een empirisch onderzoek". Masterscriptie, Universiteit Antwerpen. Faculteit toegepaste economische wetenschappen. https://issuu.com/vlaamsfondsvoordeletteren/docs/auteurslezingen_in_vlaanderen.

Adefioye, Tunde. 2017. "Een zee van witte mensen". *De Standaard*, 8 juli 2017. https://www.standaard.be/cnt/dmf20170804_03003547.

Aelbrecht, Lobke. 2017. "Beren gieren ook buiten de landsgrenzen". blog.kunsten.be (blog). 31 augustus 2017. https://blog.kunsten.be/beren-gieren-ook-buiten-de-landsgrenzen-ed85dd23dc7c.

AHOVOKS. 2018. "Hoger onderwijs in cijfers: 2018-2019". Brussel: AHOVOKS. http://onderwijs.vlaanderen.be/nl/hoger-onderwijs-in-cijfers#EerdereEdities.

Anrys, Stefaan. 2018. "Maria Daïf: 'Europa doet de deur dicht voor kunstenaars. Op dubbel slot'". MO*, 9 februari 2018. https://www.mo.be/interview/maria-da-f-europa-doet-de-deur-dicht-voor-kunstenaars-op-dubbel-slot.

Architects' Council of Europe. 2019. "Architects in Europe: Belgium". Ace-Cae.Eu. 14 mei 2019. https://www.ace-cae.eu/architects-in-europe/belgium/.

Arts Council England. 2018. "Equality, Diversity and the Creative Case. A Data Report 2017-2018". Arts Council England. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Diversity_report_1718_hi-resV3.pdf.

ARTtube. 2018. "Tot ziens ARTtubers!" arttube.nl. 21 december 2018. https://www.arttube.nl/nieuws/tot-ziens-arttubers.

Aziz, Rachida. 2017. *Niemand zal hier slapen vannacht*. Berchem: EPO.

B

Baert, Helga. 2019. "Ontwikkelingsgericht werken in de podiumkunsten: naar nieuwe vormen van organisatie". kunsten.be. 2019. https://www.kunsten.be/dossiers/kunstenlandschap/perspectief-offspaces/10239-ontwikkelingsgericht-werken-in-de-podiumkunsten.

Bamford, Anne. 2007. "Kwaliteit en consistentie. Kunst- en cultuureducatie in Vlaanderen". Departement Onderwijs en vorming/ Canon Cultuurcel. http://ebl.vlaanderen.be/publications/documents/23508.

Bazinet, Jason, Mark May, Kota Ezawa, Thomas Singlehurst, Jim Suva, en Alicia Yap. 2018. "Putting the Band Back Together: Remastering the World of Music". Citi-GPS.

Belgian Art Community. 2018. "Response to the BelgianArtPrize exclusionary shortlist 2019". Change.org. 12 mei 2018. https://www.change.org/p/la-jeune-peinture-belge-belgianartprize-response-to-the-belgianartprice-exclusionary-shortlist-2019.

Belgian Entertainment Association. 2018a. "Belgen luisteren 2,5 uur per dag naar muziek". belgianentertainment.be. 2018. http://www.belgianentertainment.be/nl/belgen-25-u-muziek-per-dag/.

Belgian Entertainment Association. 2018b. "Meer Dan de Helft van de Muziekverkopen Voortaan Digitaal". Belgianentertainment.Be. 13 maart 2018. http://www.belgianentertainment.be/nl/meer-dan-de-helft-van-de-muziekverkopen-voortaan-digitaal/.

Belgian Entertainment Association. 2019. "Halfjaarcijfers muziek 2019 — BEA". Belgianentertainment.be. 18 juli 2019. https://www.belgianentertainment.be/nl/nieuws/2019/7/18/halfjaarcijfers-muziek-2019.

Ben Yakoub, Joachim. 2019. "Speaking of Discrimination, Or, Who is Not Speaking?" In *Fair Arts Almanac 2019*, 110–11. Brussels: State of the Arts.

Benthouami, Hourya, en Rym Khadhraoui. 2018. "Intersectionaliteit. Analyse van de transpositie van het concept van intersectionaliteit in het kader van de hervorming van de instrumenten ter bevordering van diversiteit en bestrijding van discriminatie." Brussel: Centre for Intersectional Justice/Actiris. http://www.actiris.be/Portals/43/CIJ%20-%20Rapport%20-%20De%20rol%20van%20intersectionaliteit%20in%20het%20bestrijden%20van%20discriminatie-compressed.pdf.

Bergs, Hugo, en De Brakke Grond. 2019. "Hugo Bergs (C-TAKT) over transdisiplinariteit". Brakkegrond.nl. 31 januari 2019. https://www.brakkegrond.nl/nieuws/hugo-bergs-c-takt-over-transdisciplinariteit.

Beunen, Sofie, Jessy Siongers, en John Lievens. 2015. "Same but Different? Youth Active Cultural Participation of Different Ethnic Groups in Belgium". In *Journal of Youth Studies Conference*, Abstracts. http://hdl.handle.net/1854/LU-7039848.

Beunen, Sofie, Jessy Siongers, en John Lievens. 2016. "Cultuur leren smaken. Een onderzoek bij Vlaamse jongeren naar cultuurparticipatie en cultuureducatie". Gent: Steunpunt Cultuur/ Universiteit Gent. http://hdl.handle.net/1854/LU-8174446.

Bischop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londen/New York: Verso.

Blom, Kristof, Franky Devos, Faustin Linyekula, Olivier Py, Milo Rau, en Christophe Slagmuylder. 2019. "Open brief door Vooruit, NTGent, CAMPO, Faustin Linyekula, Festival d'Avignon & Wiener Festwochen". Vooruit.be. 2019. https://www.vooruit.be/nl/nieuws/70/Open_brief_door_Vooruit_NTGent_CAMPO_Faustin_Linyekula_Festival_d_Avignon_Wiener_Festwochen/.

BoekenOverleg. 2019. "De Leeslijst van het BoekenOverleg. 10 prioriteiten voor 5 jaar beleid". BoekenOverleg/Vlaams Fonds voor de Letteren. https://issuu.com/vlaamsfondsvoordeletteren/docs/memorandum_2019_issuu.

Bogaerts, Bram. 2011. *Broodnodig: Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen*. Brussel: Demos.

Böröcz, Zsuzsanna, en Annelies Thoelen. 2019. "Veldverkenning Vormgeving 2019". Brussel: Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Parijs: Les Editions de Minuit.

Bozek, Bart, Peter Raeymaeckers, en Jill Coene. 2016. "De maat van lokale netwerken. Kwantitatieve analyse van de lokale netwerken, vrijetijdsparticipatie voor mensen in armoede". Demos onderzoeksrapporten. Brussel: Onderzoeksgroep OASES - Ongelijkheid, Armoede, Sociale uitsluiting en de Stad (Universiteit Antwerpen)/Demos. https://demos.be/sites/default/files/demo_16_lokale_netwerken_all_hyperlinks.pdf.

Brock, Marleen, en Marc Vingerhoedt. 2015. *STUK: een geschiedenis 1977-2015*. Veurne: Hannibal.

Bulayev, Ash. 2018. "Freedom and Frenzy". */re/framing the international #2*, februari 2018.

Bydler, Charlotte. 2004. *The Global Artworld, Inc.: On The Globalization Of Contemporary Art (Figura Nova Series)*. Uppsala University. http://www.academia.edu/1022210/The_Global_Art_World_Inc._On_the_globalization_of_contemporary_art.

C

CANON Cultuurcel, red. 2019. "Leren & Angst. Reflecties vanuit Cultuur in de Spiegel". Brussel: Departement Onderwijs & Vorming. https://www.vlaanderen.be/publicaties/angst-reflecties-vanuit-cultuur-in-de-spiegel-1.

Centrum voor Informatie over de Media. 2018. "Cinema Total". Readership survey 2017-2018. Brussel: Centrum voor Informatie over de Media (CIM). https://www.cim.be/sites/default/files/Media/Bioscoop/Documents/2017-2018_cinema_total_10_univnat_7.pdf.

Ceulemans, Ewoud, en Glen Van Muylem. 2018. "Moeten er nog vrouwen zijn?" *De Morgen*, 15 juni 2018.

CIMIC. 2011. *Handboek Interculturele competenties*. Brussel: Politeia.

Commissie Onderwijs en Cultuur. 2008. "Gedeeld Verbeeld. Eindrapport van de commissie onderwijs cultuur". Brussel: Agentschap voor Onderwijscommunicatie/Canon Cultuurcel. https://www.vlaanderen.be/publicaties/gedeeld-verbeeld-eindrapport-van-de-commissie-onderwijs-en-cultuur.

Conferentie van ministers voor Cultuur. 2018. "Davos Declaration 2018. Naar een kwalitatief hoogstaande Baukultur voor Europa". Davos. https://davosdeclaration2018.ch/media/Verklaring_van_Davos_2018-def.-nl.pdf.

Conway, Colleen. 2000. "Gender and Musical Instrument Choice: A Phenomenological Investigation". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, nr. 146: 1–17.

Coussens, Evelyne. 2019. "'De kunstenaar moet toelaten dat er met zijn werk wordt gesjoemeld'". *Etcetera*, 15 mei 2019. https://e-tcetera.be/de-kunstenaar-moet-toelaten-dat-er-met-zijn-werk-wordt-gesjoemeld/.

Craenen, Paul. 2015. "Discussienota muziekeducatie in Vlaanderen". Paul Craenen website (blog). 4 mei 2015. https://paulcraenen.com/essay-nl/discussienota-muziekeducatie-in-vlaanderen/.

Creative New Zealand. 2019. "Creative New Zealand Welcomes Government's New Investment in Career Sustainability for Artists". creativenz.govt.nz. 13 juni 2019. http://www.creativenz.govt.nz/news/creative-new-zealand-welcomes-government-s-new-investment-in-career-sustainability-for-artists.

Crevits, Hilde, en Sven Gatz. 2016. "Cultuur en onderwijs – Samen voor meer en beter". Brussel: Vlaamse Regering. https://svengatz.prezly.com/actieplan-brengt-cultuur-en-onderwijs-dichter-bij-elkaar#.

D

Danard, Benoît. 2018. "Gender Equality in the French film Industry". gepresenteerd bij EFARN meeting, Wenen, oktober 29.

Davidts, Wouter. 2004. "Vlaanderen Culturele Nevelstad: culturele infrastructuur in een horizontaal verstedelijkt landschap". In *Jaarboek Architectuur Vlaanderen 02-03*, 71–79. Antwerpen: Vlaams Architectuurinstituut (VAi). http://hdl.handle.net/1854/LU-292375.

De Backer, Peter. 2018. "'Sabam vergeet dat ook vrouwen jazz spelen'. Alleen mannen genomineerd voor jazz awards." *De Standaard*, 17 mei 2018. https://www.standaard.be/cnt/dmf20180516_03516879.

De Beukelaer, Elke, en Eva Peeters, red. 2016. "Cultuur en Transitie. Aanbevelingen ten behoeve van de Vlaamse minister van Cultuur, Jeugd, Media en Brussel". Pulse Transitienetwerk Cultuur.

De Brabander, Guido. 2011. "Ken je publiek. Publieksonderzoek in Vlaanderen". *Courant*, 2011.

De Bruyne, Paul. 2013. "Community Art as Contested Artistic Practice. The Case of MET-X, Brussels". In *Community Art. The Politics of Trespassing*, 35–50. Amsterdam: Valiz.

De Buysser, Pieter. 2017. "Hello Aunt Cécile, Hello Police Officer: Welcome and Join in. Pieter De Buysser Investigates an 'emancipated Internationalisation' in the Arts". */re/framing the International #1*, 2017.

De Caigny, Sofie, en Katrien Vandermarliere. 2016. "More than Punctual Interventions: Cultural Events, Competitions and Public Debate as Impetus for Architectural Culture in Flanders, 1974–2000". In *Autonomous Architecture in Flanders. The Early Works of Marie-José Van Hee, Christian Kieckens, Marc Dubois, Paul Robbrecht and Hilde Daem*, 48–61. Leuven: Leuven University press.

De Leu, Nick. 2019. "Beats verkopen is big business". *De Standaard*, 13 april 2019.

De Meyer, Sylvie. 2017. "Sensor rapport. Resultaten van de sensor binnen de sector podiumkunsten en muziek". Gent: Attentia/Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. https://docplayer.nl/114737267-Sensor-rapport-resultaten-van-de-sensor-binnen-de-sector-podiumkunsten-en-muziek-30-01-2017-sylvie-de-meyer-attentia-nv-sluisweg-1.html.

De Moor, Marijke. 2017. "Werktafel over de internationale spreiding en productie van podiumkunsten". Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/7332-werktafel-over-de-internationale-spreiding-en-productie-van-podiumkunsten.

De Pourcq, Lynn, Veerle Matthijs, Marijke Van Eeckhaut, en Inge Van Reeth. 2017. "Onderzoek naar de functie participatie in het Kunstendecreet". Antwerpen: Karel de Grote Hogeschool. http://www.kunstenenerfgoed.be/sites/default/files/uploads/180104_Onderzoek%20naar%20de%20functie%20participatie%20in%20het%20Kunstendecreet.pdf.

De Somviele, Charlotte, en Dries Douibi. 2016. "Als de poppen aan het dansen gaan". *De Standaard*, 1 september 2016.

De Vries, Gijs. 2019. "Cultural Freedom in European Foreign Policy". Ifa Edition Culture and Foreign Policy. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.

De Wit, Dirk. 2016. "Toekomstpistes voor beleid en praktijk". In *Meer dan object. Pilootprojecten Kunst in Opdracht*, 171–73. Brussel: Team Vlaams Bouwmeester/Departement Cultuur, jeugd en Media van de Vlaamse Overheid/Kunstenpunt.

De Wit, Dirk. 2018a. "Dagen van gras, dagen van stro. Remedies tegen de precariteit van kunstenaars en de groeiende kloof in de kunstmarkt." kunsten.be. 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/perspectief-kunstenaar/fair-practices-nieuwe-vormen-van-samenwerken/8905-dagen-van-gras-dagen-van-stro-.

De Wit, Dirk. 2018b. "Kaderstuk: de internationalisering van residentieplekken in Vlaanderen en Brussel". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 120–22. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.

Degraeve, Wouter. 2018. "Balthazar: Kings Of The Road". blog.kunsten.be (blog). 17 januari 2018. https://blog.kunsten.be/balthazar-kings-of-the-road-6b1d783c636d.

Dejonghe, Liesbeth. 2018. "Sectordag Grensoverschrijdend Gedrag. Verslag". Brussel: oKo/Sociaal Fonds Podiumkunsten/Engagement/ACOD Cultuur/LBC-ACV/ACLVB. https://overlegkunsten.org/media/bacf3ad54d7aa2301a90d3f8c7be71dd/Bijlage%203%20Verslag%20sectordag%20SGG.pdf.

Demos. 2018. "Macht herverdelen". Brussel: Demos. https://demos.be/blog/brochure-macht-herverdelen-nu-ook-downloadbaar.

Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. 2016. "Welke zijn de disciplines?" kunstenenerfgoed.be. 2016. http://www.kunstenenerfgoed.be/nl/wat-doen-we/het-nieuwe-kunstendecreet/functies-en-disciplines/welke-zijn-de-disciplines.

Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. 2019. "Draaiboek Kwaliteitsbeoordeling – 2019 - 2020. Voor de beoordeling van projectsubsidies en beurzen in het kader van het Kunstendecreet". http://www.kunstenenerfgoed.be/nl/wat-doen-we/het-nieuwe-kunstendecreet/beoordeling/draaiboek-kwaliteitsbeoordeling.

Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van de Vlaamse overheid. 2016. "Cultuurcentra in cijfers gevat. Focus op: publieksbereik". Cultuurcentra in cijfers gevat. Brussel: Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van de Vlaamse overheid. http://www.kennisportaalccenbib.be/sites/default/files/atoms/files/Cultuurcentra%20in%20cijfers%20gevat_focus%20op%20publieksbereik.pdf.

Departement EWI, VLAIO, en Flanders DC. 2019. "Creatieve en culturele sectoren in Vlaanderen". Presentatie impactstudie creatieve sector in Vlaanderen, maart 1.

Departement Onderwijs van de Vlaamse overheid. 2019. "Absoluut record: bijna 200.000 cursisten volgen les in de kunstacademies - Persbericht". onderwijs.vlaanderen.be. 14 januari 2019. / nl/absoluut-record-bijna-200000-cursisten-volgen-les-in-de-kunstacademies.

Design Council. 2015. "The Design Process: What is the Double Diamond?" designcouncil.org.uk. 18 maart 2015. https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/design-process-what-double-diamond.

Devillez, Virginie. 2013. "Galeriemodellen, vroeger en nu". Veldanalyse beeldende kunst. Gent: BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5807-veldanalyse-beeldende-kunst.

Devoldere, Isabelle, Eveline Durinck, Kristof Mertens, C. Cardon, T. Maenhout, S. Warmerdam, E. Canton, en M. Versteegh. 2013. "Survey on access to finance for cultural and creative sectors. Retrieved from Brussels": Brussel: IDEA Consult. http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/access-finance_en.pdf.

Dierickx, Saskia. 2018. "Taxshelter podiumkunsten. Evaluatie 2017". Brussel: Afdeling Media en Film van het Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180319_tax_shelter_rapport.pdf.

Dijksterhuis, Edo. 2019. "ARTtube. Lessen van een pioniersplatform." *Boekman*, 2019. https://www.boekman.nl/wp-content/uploads/2019/03/BmXtra_14_DEF-1.pdf.

Djait, Faiza. 2015. "Herkomstmonitor 2015. Arbeidsmarktpositie van personen met een buitenlandse herkomst op basis van administratieve gegevens". Brussel: Departement Werk en Sociale Economie van de Vlaamse overheid. https://www.werk.be/sites/default/files/herkomstmonitor_2015.pdf.

Dubois, Marc, en Christian Kieckens, red. 1991. *Architetti della Fiandra*. Gent: Stichting Architektuur Museum.

Duchamp, Marcel. 1957. "The Creative Act". UbuWeb Papers. 1957. http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html.

E

Engagement Arts. 2019. "De scheve genderbalans in de besturen van kunstorganisaties". *rekto:verso*, mei. https://www.rektoverso.be/artikel/scheve-genderbalans-in-de-besturen-van-artistieke-organisaties.

Esmans, Debbie, en Dirk De Wit. 2006. E-Cultuur. *Bouwstenen voor praktijk en beleid*. Brussel: Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse Overheid.

European Audiovisual Observatory. 2019a. "Average Feature Film Production Budgets in EUROS (2013-2017)". Yearbook 2018. Straatsburg: European Audiovisual Observatory/Council of Europe.

European Audiovisual Observatory. 2019b. "Cinema Admissions per Inhabitant (2013-2017)". Yearbook 2018. Straatsburg: European Audiovisual Observatory.

European Audiovisual Observatory. 2019c. "Cinema Admissions: Market Shares by Origin (2013-2017)". Yearbook 2018. Straatsburg: European Audiovisual Observatory/Council of Europe.

European Audiovisual Observatory. 2019d. "Consumer Revenues for On-Demand Audiovisual Services (2013-2017), Ampere Analysis". Yearbook 2018. Straatsburg: European Audiovisual Observatory/Council of Europe.

European Audiovisual Observatory. 2019e. "DVD and Blu-Ray Rental and Retail Transactions (2013-2017), IHS". Yearbook 2018. Straatsburg: European Audiovisual Observatory/Council of Europe.

European Audiovisual Observatory. 2019f. "Households Subscribing to SVOD in Europe (2013-2017), Ampere Analysis". Yearbook 2018. Straatsburg: European Audiovisual Observatory/Council of Europe.

European Theatre Convention. 2018. "Digital Theatre. A Casebook". https://waag.org/sites/waag/files/2018-09/ETL-Digital-Theatre-Casebook.pdf.

Expertisecentrum Literair Vertalen. 2019. "Vertalen voor de toekomst. Een nieuw vertaalpleidooi". Utrecht: Expertisecentrum Literair Vertalen (ELV). http://taalunieversum.org/sites/tuv/files/downloads/0071-NTU19%20Vertaalpleidooi%20II%20-%20Interactief_defv1.pdf.

F

Ferguson, Donna. 2019. "'Keats Is Dead...': How Young Women Are Changing the Rules of Poetry". *The Observer*, 26 januari 2019, sec. Books. https://www.theguardian.com/books/2019/jan/26/new-generation-young-women-poets.

Figueiredo, Sergio M. 2016. *The NAi Effect. Creating Architecture Culture*. Rotterdam: nai010 publishers.

Figueiredo, Sergio M., en Hüsnü Yegenoglu. 2017. "The Architecture Museum Effect/De Effecten van Architectuurmusea". *OASE 99*. Rotterdam: nai010 publishers.

Forrier, Anneleen. 2007. "De ongebonden loopbaan van de podiumkunstenaar". *Courant*, april 2007.

Fraiberger, Samuel P., Roberta Sinatra, Magnus Resch, Christoph Riedl, en Albert-László Barabási. 2018. "Quantifying Reputation and Success in Art". *Science*, november, eaau7224. https://doi.org/10.1126/science.aau7224.

Fretton, Tony. 2013. "Prologue". In *Architecten de vylder vinck taillieu, 7. 2G International Architecture Magazine 66*.

G

Gatz, Sven, en Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. 2017. "Omgevingsanalyse van aanbod, spreiding en participatie in Limburg". Brussel: Vlaamse Regering. https://cdn.uc.assets.prezly.com/7f5966e2-c5d7-41ea-b8d7-b0c14d9ae967/-/inline/no/.

Gatz, Sven. 2015. "Strategische Visienota Kunsten. Naar een dynamisch, divers en slagkrachtig kunstenlandschap in Vlaanderen". Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. http://www.kunstenerfgoed.be/sites/default/files/uploads/150403_Strategische-visienota-kunsten-finaal.pdf.

Gatz, Sven. 2017a. "Conceptnota aan de Vlaamse Regering. Een langetermijnvisie voor aanvullende financiering en ondernemerschap in de Vlaamse cultuursector". Brussel: Vlaamse Regering. https://cjsm.be/cultuur/themas/cultuur-en-economie/conceptnota.

Gatz, Sven. 2017b. "Een Vlaams cultuurbeleid in het digitale tijdperk". Brussel. https://cjsm.be/cultuur/themas/e-cultuur-en-digitalisering/visienota.
Geens, Yannick. 2018. "'Seksisme in de Vlaamse letteren'? Een onderzoek naar het effect van gender in de auteurssubsidies van het Vlaams Fonds voor de Letteren (2007-2017)". Masterscriptie, Antwerpen: Universiteit Antwerpen. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. https://www.uantwerpen.be/nl/onderzoeksgroep/isln/nieuws/genderonevenwicht-in-de-literatuur/.
GfK Belgium. 2016. "Nulmeting van de Vlaamse Boekenmarkt in 2016 n.a.v. de Gereglementeerde Boekenprijs". GfK/Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. http://www.meta4books.be/sites/default/files/Nulmeting_GBP_rapport_Vlaanderen_2016.pdf.
GfK Belgium. 2018. "Jaarcijfers Boek.be 2017". GfK/Boek.be. http://www.boekenvak.be/system/files/JAARCIJFERS_BOEK.BE_2017.pdf.
Ghekiere, Ilse. 2017. "#Wet00: Waar dansers over spreken wanneer ze spreken over seksisme". *rekto:verso*, 10 november 2017. https://www.rektoverso.be/artikel/wet00-waar-dansers-over-spreken-wanneer-ze-spreken-over-seksisme-.
Ghekiere, Ilse. 2018. "Sexism, sexual harassment and abuse of power in the arts. A suggestion towards understanding terminology". 1 juni 2018. https://blog.kunsten.be/sexism-sexual-harassment-and-abuse-of-power-in-the-arts-a-suggestion-towards-understanding-8e75be15d050.
Gielen, Pascal, Sophie Elkhuizen, Quirijn Van den Hoogen, Thijs Lijster, en Hanka Otte. 2014. "De waarde van cultuur". Brussel: Onderzoekscentrum Arts in Society (Rijksuniversiteit Groningen). https://www.vlaanderen.be/nl/publicaties/detail/de-waarde-van-cultuur.
Gielen, Pascal. 2007. *De kunstinstitutie. De identiteit en maatschappelijk positie van de artistieke instellingen van de Vlaamse Gemeenschap*. Antwerpen: OIV.
Gielen, Pascal. 2013. "Artistic Praxis and the Neoliberalization of the Educational Space". *Journal of Aesthetic Education* 47 (1): 58–71. https://doi.org/10.5406/jaesteduc.47.1.0058.
Greentrack Antwerpen. 2015. "2 op 3 verplaatsingen naar cultuur in Antwerpen zijn duurzaam". greentrack.be. 16 februari 2015. https://greentrack.be/antwerpen/news/2015/2-op-3-verplaatsingen-naar-cultuur-in-antwerpen-zijn-duurzaam.
Greentrack Gent. 2017. "CO_2-nulmeting Cultuur en Jeugd 2015". Gent: Greentrack. https://greentrack.be/uploads/photos/20161211201612 13NulmetingCO2.pdf.
Greentrack Gent. 2018. "Meten = Weten. Het CO_2-rapport Gentse Culturele gebouwen 2015-2017". Greentrack. https://greentrack.be/gent/news/2018/meten-weten-resultaten-energieverbruik-2015-2017.
Greentrack Kortrijk. 2017. "1 op 3 verplaatsingen naar cultuur in Kortrijk zijn duurzaam". greentrack.be. 1 juni 2017. https://greentrack.be/kortrijk/news/2017/1-op-3-verplaatsingen-naar-cultuur-in-kortrijk-zijn-duurzaam.
Gypens, Guy. 2008. "Woord vooraf". *Courant*, november 2008-januari 2009.

H

Haché, Alex, Benjamin Cadon, Claudio Agosti, COATI, Carolina, Kali Kaneko, Loreto Bravo, e.a. 2017. *Technologische soevereiniteit 2*. http://hacklabbo.indivia.net/book/sobtec2/nl/content/02intro.html.
Hammenecker, Leen, Katrien Laenen, en An Seurinck, red. 2016. *Meer dan object. Pilootprojecten Kunst in Opdracht*. Brussel: Vlaams Bouwmeester. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5777-meer-dan-object-pilootprojecten-kunst-in-opdracht.
Hannema, Kirsten. 2016. "Jonge Nederlandse architecten trekken naar Vlaanderen". *De Volkskrant*, 24 november 2016. https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/jonge-nederlandse-architecten-trekken-naar-vlaanderen~bb1b39b0/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F.
Hartjes, Nathalie. 2013. "De onafhankelijke curator bestaat niet". Veldanalyse beeldende kunst. Gent: BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5807-veldanalyse-beeldende-kunst.
Heinz, John. 2016. "Clients Make the Difference". In *Maatwerk. Made to Measure. Concept and Craft in Architecture from Flanders and the Netherlands*, 41–45. Antwerpen: Vlaams Architectuurinstituut.
Hendrickx, Sébastien. 2013. "Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst". *rekto:verso*, 2013.
Hesters, Delphine, en Joris Janssens. 2016. "Productie en spreiding. Een bodemonderzoek". Kunst in de nevelstad. Brussel: Kunstenpunt. https://dossiers.kunsten.be/spreiding/productie-en-spreiding-een-bodemonderzoek.
Hesters, Delphine, Jessy Siongers, Astrid Van Steen, en John Lievens. 2018. "Loont passie? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen (samenvatting)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 401–35. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Hesters, Delphine, Joris Janssens, en Marine Thévenet. 2018. "The Return of the Fantastic Institution. Looking back at the second symposium". kunsten.be. 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/perspectief-kunstenaar/perspective-institution/9978-the-return-of-the-fantastic-institution.
Hesters, Delphine, Joris Janssens, en Simon Leenknegt. 2018. "De projectenparadox. De evolutie van projectsubsidies en beurzen via het Kunstendecreet (2006-2017)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 367–87. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Hesters, Delphine, Simon Leenknegt, en Tom Ruette. 2018. "Cherchez les femmes. Genderverhoudingen in directies van structureel gesubsidieerde kunstenorganisaties". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 389–400. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Hesters, Delphine. 2012. "The Facts & Fixions of B-Longing". In *Perspective: Artist. The Position of Individual Artists in the Performing Arts in Flanders*, 27–48. Brussel: VTi. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5973-perspective-artist-the-position-of-individual-artists-in-the-performing-arts-in-flanders.
Hesters, Delphine. 2013. "On track. Zes jonge kunstenaars over hun diverse trajecten". *Courant*, oktober 2013.
Hesters, Delphine. 2016. "Loont passie? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen". kunsten.be. 2016. https://www.kunsten.be/dossiers/perspectief-kunstenaar/kunstenaarcentraal/609-loont-passie-een-onderzoek-naar-de-sociaal-economische-positie-van-professionele-kunstenaars-in-vlaanderen.
Hesters, Delphine. 2019. *D.I.T. (Do It Together). De positie van de kunstenaar in het hedendaagse kunstenveld*. Kunstenpocket 3. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/10287-kunstenpocket-3-d-i-t-do-it-together-.
Heusden, Barend van, en Pascal Gielen, red. 2015. *Arts Education Beyond Art. Teaching Art in Times of Change*. Antennae Series, Arts in Society 16. Amsterdam: Valiz.
Hillaert, Wouter, en Delphine Hesters. 2016. "No women's land?" *rekto:verso*, november 2016.
Hillaert, Wouter, en Joachim Ben Yakoub. 2018. "(Witte) Instellingen: van congolisering naar dekolonisering". *rekto:verso*, 2018.
Hillaert, Wouter, en Juliet Hoornaert. 2018a. "Tax shelter 1: na het succes de dip?" *rekto:verso*, 10 oktober 2018. https://www.rektoverso.be/artikel/tax-shelter-1-na-het-succes-de-dip.
Hillaert, Wouter, en Juliet Hoornaert. 2018b. "Tax shelter 2: het sop en de kolen". *rekto:verso*, 10 oktober 2018. https://www.rektoverso.be/artikel/tax-shelter-2-het-sop-en-de-kolen.
Hillaert, Wouter. 2017. "Spreiden doet lijden?" *rekto:verso*, 11 september 2017. https://www.rektoverso.be/artikel/spreiden-doet-lijden.

HKU. 2010. "Entrepreneurial Dimension of the Cultural and Creative Industries. Retrieved from Utrecht": Utrecht. https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/dcac4767-0daf-4fd5-8d8a-4bb502823723.
Hoet, Ciska. 2016a. "Participatie 3: de beoordeling beoordeeld". *rekto:verso*. 20 juli 2016. https://www.rektoverso.be/artikel/participatie-3-de-beoordeling-beoordeeld.
Hoet, Ciska. 2016b. "Participatie 4: naar een bloeiend landschap". *rekto:verso*. 20 juli 2016. https://www.rektoverso.be/artikel/participatie-4-naar-een-bloeiend-landschap.
Hoet, Ciska. 2017. "Slapstick of tragedie? Olympique Dramatique verslikt zich met 'Risjaar Drei' in Shakespeare". *De Morgen*, 18 februari 2017.
Hoffscholte, C. 2019. "Goudmijn of habbekrats? Inkomsten uit abonnementsdiensten punt van discussie". *Boekblad Magazine*, 29 februari 2019.
Huijgh, Ellen, en Tom Evens. 2012. "No big deal!? Live Nation's impact on the Belgian festival market". *Creative Industries Journal* 5 (1–2): 87–103. https://doi.org/10.1386/cij.5.1-2.87_1.

I

International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). 2019. "Global Music Report 2019: Annual State of the Industry". http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf.

J

Janssens, Joris, Dirk De Wit, en An Seurinck. 2018. "Actuele beeldende kunst in Vlaanderen. Tentoonstellingsaanbod in kaart (2013-2014)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 279–98. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Janssens, Joris, en Delphine Hesters. 2018. "Van 'prototype' tot 'slow burner'. Productie en spreiding: het eerste bodemonderzoek opgefrist". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 187–212. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Janssens, Joris, en Dries Moreels 2007. "Metamorfose in podiumland. Twaalf seizoenen podiumproducties (1993-2005)". In *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*, 28–74. Brussel: Vlaams Theater Instituut. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5773-metamorfose-in-podiumland-een-veldanalyse.
Janssens, Joris, en Nico Kennes. 2018. "Livemuziek in Vlaanderen. Het aanbod in kaart gebracht". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 255–78. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Janssens, Joris, Lobke Aelbrecht, en Simon Leenknegt. 2018. "Een muzikaal bodemonderzoek. Concerten van structureel gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles in het Kunstendecreet (2010-2015)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 241–52. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Janssens, Joris, Simon Leenknegt, en Tom Ruette, red. 2018. *Cijferboek Kunsten 2018*. Brussel: Kunstenpunt.
Janssens, Joris, Sofie Joye, en Bart Magnus. 2014. "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*, 105–20. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
Janssens, Joris. 2016. "Het ecosysteem van de podiumkunsten, na de beslissingen". *rekto:verso*, juli 2016. http://18.197.1.103/artikel/het-ecosysteem-van-de-podiumkunsten-na-de-beslissingen.
Janssens, Joris. 2017a. "Do It Yourself, But Not Alone". blog.kunsten.be (blog). 9 maart 2017. https://blog.kunsten.be/do-it-yourself-but-not-alone-2e6b3d7aa0f9.
Janssens, Joris. 2017b. "Internationaal doorbreken for dummies (deel 1: 'volgens het boekje')". blog.kunsten.be (blog). 11 juli 2017. https://blog.kunsten.be/internationaal-doorbreken-for-dummies-deel-1-volgens-het-boekje-5eec522853cc.
Janssens, Joris. 2017c. "Internationaal doorbreken for dummies (deel 2: 'leren van de ondergrond')". blog.kunsten.be (blog). 13 juli 2017. https://blog.kunsten.be/internationaal-doorbreken-for-dummies-deel-2-leren-van-de-ondergrond-121155b888e9.
Janssens, Joris. 2017d. "The Fantastic Institution. Talks and speeches given during a three-day meeting on the role of the art institution at arts centre BUDA". kunsten.be. 2017. https://www.kunsten.be/dossiers/perspectief-kunstenaar/perspective-institution/4235-the-fantastic-institution.
Janssens, Joris. 2018a. "De speelcircuits van de structureel gesubsidieerde podiumkunsten. Productie en spreiding: een tweede bodemonderzoek". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 213–32. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Janssens, Joris. 2018b. "De theaterprogrammering in de cultuurcentra (2006-2015). De productie en spreiding van podiumkunsten: een derde bodemonderzoek". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 233–40. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Janssens, Joris. 2018c. *(Re)framing the International. Over het nieuwe internationale werken in de kunsten*. Kunstenpocket 2. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9363-kunstenpocket-2-re-framing-the-international.
Jedeskog, Viktor. 2018. "The Money Issue. Gender Equality Report". gepresenteerd bij EFARN meeting, Wenen, oktober 29.
Joye, Sofie, en Nikol Wellens. 2018. "The proof of the pudding is in the eating. Esthetica voor beleidsverantwoordelijken". kunsten.be. juni 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/kunstendecreet/8676-the-proof-of-the-pudding-is-in-the-eating.
Joye, Sofie. 2019. "Nieuwstedelijke Grond: Territoria van nieuwstedelijke creatie in Vlaanderen". *Boekman*, 2019.

K

KEA. 2010. "Promoting Investment in the Cultural and Creative Sector: Financing Needs, Trends and Opportunities". Brussel: KEA. http://www.keanet.eu/docs/access to finance study_final report_kea june2010.pdf.
Kennes, Nico. 2016. "Live optreden staat onder druk". *rekto:verso*, 13 april 2016. https://www.rektoverso.be/artikel/live-optreden-staat-onder-druk.
Kennes, Nico. 2017a. "BORED IN THE USA". blog.kunsten.be (blog). 13 juli 2017. https://blog.kunsten.be/bored-in-the-usa-4f5afbc4b1b9.
Kennes, Nico. 2017b. "Perspectief Muziek: Underground labels". 2017. https://www.kunsten.be/dossiers/kunstenlandschap/perspectiveunderground.
Kennes, Nico. 2017c. "TOURING ABROAD". blog.kunsten.be (blog). 11 oktober 2017. https://blog.kunsten.be/touring-abroad-10aba1c7f133.
Kennes, Nico. 2017d. "TOURING ABROAD". blog.kunsten.be (blog). 13 november 2017. https://blog.kunsten.be/touring-abroad-e35647c5318f.
Keulemans, Chris. 2018. Brussel. *Op zoek naar territoria van nieuwstedelijke creatie*. Kunstenpocket 1. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/8360-kunstenpocket-1-nieuwstedelijke-creatie.
Kindekens, Ankelien, Veronique Romero Reina, Free De Backer, Jeltsen Peeters, Tine Buffel, en Koen Lombaerts. 2014. "Enhancing Student Wellbeing in Secondary Education by Combining Self-Regulated Learning and Arts Education". *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 116 (februari): 1982–87. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.507.
Kips, Rene. 2017. "GfK Markttrends Boekenmarkt Vlaanderen | Week 52 2016". Ongepubliceerd. GfK Belgium.
Kips, Rene. 2018. "GfK Markttrends Boekenmarkt Vlaanderen | Week 52 2017". Ongepubliceerd. GfK Belgium.
Kips, Rene. 2019. "GfK Markttrends Boekenmarkt Vlaanderen | Week 52 2018". Ongepubliceerd. GfK Belgium.

Kleppe, Bard, en Sigrid Royseng. 2016. "Sexual Harassment in the Norwegian Theatre World". *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 46 (5): 282–96.
Koolen, C.W. 2018. "Reading Beyond the Female. The Relationship between Perception of Author Gender and Literary Quality". Doctoraatsthesis, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam. https://dare.uva.nl/search?identifier=cb936704-8215-4f47-9013-0d43d37f1ce7.
Krueger, Alan. 2019. *Rockonomics: How Music Explains Everything (about the Economy)*. Londen: Hodder & Stoughton.
Kunstenpunt, red. 2014. *Landschapstekening kunsten 2014*. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4702-landschapstekening-landschap-van-de-beeldende-kunsten-muziek-en-podiumkunsten-in-vlaanderen.
Kunstenpunt. 2016. "Overzicht Beslissingen Kunstendecreet 2017-2021". Kunstenpunt Public Tableau Profiel. 2016. https://public.tableau.com/views/OverzichtbeslissingenKunstendecreet2017-2021/OverzichtbeslissingenKunstendecreet?%3Aembed=y&%3AshowVizHome=no&%3Adisplay_count=y&%3Adisplay_static_image=y&%3AbootstrapWhenNotified=true.
Kunstenpunt. 2017. */re/framing the international #1*. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/7786-reframing-the-international-1.
Kunstenpunt. 2018a. "Over Nieuwstedelijke Grond. Hoe en waarom Kunstenpunt samen met Chris Keulemans en drie gidsen een levende plattegrond van Brussel maakt". kunsten.be. 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/kunststad/7299-over-nieuwstedelijke-grond.
Kunstenpunt. 2018b. "Perspectief Beeldende Kunst: Offspaces. Staalkaart van offspaces in Vlaanderen & Brussel, uiterst divers op het gebied van initiatiefnemers, doelstellingen, werkwijze en financiering". kunsten.be. 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/kunstenlandschap/perspectief-offspaces.
Kunstenpunt. 2018c. */re/framing the international #2*. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/8336-reframing-the-international-2.
Kunstenpunt. 2018d. */re/framing the international #3*. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/8864-reframing-the-international-3.
Kuzmanovic, Maja, en Nik Gaffney. 2015. "Doe beter, doe niets: floreren in onzekerheid". *rekto:verso*, december 2015.
Kwakkel, Richard, en Martin De Haan. 2014. "Dagelijks brood. Arbeidsmarktpositie van boekvertalers in het Nederlandse taalgebied". Den Haag: Nederlandse Taalunie/Expertisecentrum Literair Vertalen. https://literairvertalen.org/kennisbank/dagelijks-brood.

L

Laenen, Katrien, en An Seurinck. 2018. "5 pilootprojecten Kunst in Opdracht 'Meer dan object'". Brussel: Team Vlaams Bouwmeester/Departement Cultuur, Jeugd en Media/Kunstenpunt.
Lagerspetz, Mikko, en Margaret Tali. 2014. "Compendium for Cultural Policies and Trends in Europe: Country Profile Estonia". Compedium for Cultural Policies and Trends in Europe. https://www.culturalpolicies.net/web/estonia.php.
Lamaison, Julia. 2018. "Understanding 16-30yrs and their engagement with film (BFI)". gepresenteerd bij EFARN meeting, Wenen, oktober 30.
Lamrabet, Rachida. 2017. *Zwijg, allochtoon!* Berchem: EPO.
Lauwaert, Maaike. 2011. "Veranderende kunstenaarspraktijk". In *Frisse lucht, lange adem. Historiek, cijfers en scenario's v/h beeldende kunstveld in Vlaanderen*, 30–41. Gent: BAM. 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.
Lawson, Mark. 2018. "Is Belgian Drama the New Scandi-Noir?" *The Guardian*, 22 februari 2018, sec. Television. https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/feb/22/is-belgian-drama-the-new-scandi-noir#img-4.
Leenknegt, Simon, en Tom Ruette. 2018. "Welke landen zijn trending in de kunsten? Onderzoek naar vermeldingen van het buitenland in het kunstenaanbod in Vlaanderen en Brussel in 2014". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 153–78. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/8260-trending-countries-welke-landen-zijn-trending-in-de-kunsten-.
Leenknegt, Simon. 2017. "TOURING ABROAD". blog.kunsten.be (blog). 17 november 2017. https://blog.kunsten.be/touring-abroad-31ee0729a60d.
Leenknegt, Simon. 2018a. "De ins en outs revisited. Analyse van de opbrengsten en kosten van organisaties met meerjarige subsidies via het Kunstendecreet (2010-2016)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 335–66. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Leenknegt, Simon. 2018b. "De Vlaamse kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal. Studie over Vlaamse promotiegaleries en Vlaamse kunstenaars met galeries in binnen- en buitenland (2005-2015)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 123–52. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/7926-de-vlaamse-kunstmarkt-nationaal-internationaal-en-mondiaal.
Leenknegt, Simon. 2018c. "Have love, will travel. Buitenlandse concerten van Belgische artiesten (2013-2017)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 71–88. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/7920-have-love-will-travel-buitenlandse-concerten-van-belgische-artiesten-2013-2017-.
Leenknegt, Simon. 2018d. "Muzikale mobiliteit tussen België en Nederland". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 89–112. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Leenknegt, Simon. 2018e. "Netwerken, succes en data in de beeldende kunsten. Over het rapport 'Quantifying reputation and succes in art'". blog.kunsten.be (blog). 15 november 2018. https://blog.kunsten.be/netwerken-succes-en-data-in-de-beeldende-kunsten-6027ba047931.
Leenknegt, Simon. 2018f. "Podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel. Het aanbod in 2014 in kaart gebracht". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 299–326. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Leenknegt, Simon. 2018g. "Portrait of the artist as a traveller. Solotentoonstellingen en residenties in binnen- en buitenland van hedendaagse kunstenaars uit Vlaanderen en Brussel". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 113–20. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.
Leenknegt, Simon. 2018h. "The only way is up? Cijferanalyse van de internationalisering van de productie en de spreiding van de Vlaamse podiumkunsten (2000-2016)". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 41–70. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rtifacts/4552-the-only-way-is-up-.
Lefebvre, Pauline, en BC architects & studies. 2018. *The Act of Building*. Antwerpen: Vlaams Architectuurinstituut.
Lepik, Andres, red. 2014. *Show and Tell. Collecting Architecture*. Stuttgart/Berlijn: Hatje Cantz.
Leyts, Frederik. 2004. "Impulssubsidies voor duurzame culturele initiatieven in Limburg". Vlaanderen.be. 10 juni 2004. https://www.vlaanderen.be/vlaamse-overheid/persberichten/impulssubsidies-voor-duurzame-culturele-initiatieven-inlimburg.
Lievens, John, en Hans Waege, red. 2005. *Cultuurkijker. Cultuurparticipatie in breedbeeld. Eerste analyses van de survey "Cultuurparticipatie in Vlaanderen 2003-2004"*. Antwerpen: De Boeck.

Lievens, John, en Hans Waege, red. 2011a. *Participatie in Vlaanderen 1. Basisgegevens van de Participatiesurvey 2009*. Leuven: ACCO Uitgeverij. http://www.steunpuntcultuur.be/images/PaS2009%20boeken/Participatie%20in%20Vlaanderen%201_2009.pdf.

Lievens, John, en Hans Waege, red. 2011b. *Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyses van de Participatiesurvey 2009*. Leuven: ACCO Uitgeverij. http://www.steunpuntcultuur.be/images/PaS2009%20boeken/Participatie%20in%20Vlaanderen%202_2009.pdf.

Lievens, John, Hans Waege, en Han De Meulemeester, red. 2005. *Cultuurkijker. Cultuurparticipatie gewikt en gewogen. Basisgegevens van de survey "Cultuurparticipatie in Vlaanderen 2003-2004"*. Antwerpen: De Boeck.

Lievens, John, Jessy Siongers, en Hans Waege, red. 2015a. *Participatie in Vlaanderen 1. Basisgegevens van de Participatiesurvey 2014*. Leuven: ACCO Uitgeverij. http://www.cultuurenmedia.be/images/publicaties2015/Participatie%20in%20Vlaanderen%202014%20boek%201.pdf.

Lievens, John, Jessy Siongers, en Hans Waege, red. 2015b. *Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyses van de Participatiesurvey 2014*. Leuven: ACCO Uitgeverij. http://www.cultuurenmedia.be/images/publicaties2015/Participatie%20in%20Vlaanderen%202014%20boek%202.pdf.

Love, Terence. 2002. "Constructing a Coherent Cross-Disciplinary Body of Theory about Designing and Designs: Some Philosophical Issues". *Design Studies* 23 (3): 345–61. https://doi.org/10.1016/S0142-694X(01)00043-6.

M

Marin, Julie, Joachim Declerck, Roeland Dudal, Els Vervloesem, Julie Mabilde, Catherine Robbrechts, Hans Tindemans, en Joeri De Bruyn. 2018. *Designing the Future*. Brussel: Architecture Workroom Brussels.

Martens, Albert, Nouria Ouali, Marjan Van de Maele, Sara Vertommen, Philippe Dryon, en Hans Verhoeven. 2005. "Etnische discriminatie op de arbeidsmarkt in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest". http://www.actiris.be/Portals/36/Documents/NL/Ethnische_discriminatie.pdf.

Martens, Erik, en Leen Vanderschueren. 2015. "CCinema. Filmcultuur in de CC-huizen". Brussel: Vlaams Audiovisueel Fonds. https://www.vaf.be/sites/vaf/files/publiekswerking/vaf_rapport_ccinema_-_filmcultuur_in_de_cc-huizen_bijlagen_incl.pdf.

Martens, Erik, en Leen Vanderschueren. 2017. "De onafhankelijke bioscoop in Vlaanderen en Brussel". Brussel: Vlaams Audiovisueel Fonds. https://www.vaf.be/sites/vaf/files/publiekswerking/de_onafhankelijke_bioscoop_in_vlaanderen_en_brussel_volledig.pdf.

Mazzucato, Mariana. 2013. *The Entrepreneurial State*. Anthem Press.

McAndrews, Clare. 2018. "The Art Market 2018". Basel/Zurich: Art Basel/UBS. https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market.

McAndrews, Clare. 2019. "The Art Market 2019". Basel/Zurich: Art Basel/UBS. https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market.

Mediarte. 2017. "Resultaten mediasensor 2016". Mediarte.be. 16 november 2017. https://www.mediarte.be/nl/dossiers/welzijn/mediasensor/resultaten-mediasensor-2016.

Meuleman, Bart. 2018. "Vlaamse Golf & P.U.L.S." P.U.L.S. by Toneelhuis. 11 juni 2018. https://puls.toneelhuis.be/nl/blog/vlaamse-golf-puls/62/.

Milliot, Jim. 2018. "E-Book Sales Fell 10% in 2017". publishersweekly.com. 25 april 2018. https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/digital/content-and-e-books/article/76706-e-book-sales-fell-10-in-2017.html.

Minten, Dimitri, en Tim Vekemans. 2018. "Zwerfruimte". 15. BWMSTR Label. RE-ST/Vlaams Bouwmeester. https://www.vlaamsbouwmeester.be/nl/instrumenten/bwmstr-label-015-zwerfruimte.

MuziekOverleg. 2009. "Music is life! Manifest van de muzieksector". Muziekcentrum Vlaanderen. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5753-music-is-life-visieteksten-muziek-2009-2010.

N

Napier-Bell, Simon. 2015. *Ta-ra-ra boom de-ay. The dodgy business of popular music*. Londen: Penguin.

Nevejan, Caroline. 2019. "Boekmanlezing 2019: Ruimte". Boekmanlezingen. Amsterdam: Boekmanstichting.

Noppe, Jo, Myriam Vanweddingen, Gerlinde Doyen, Karen Stuyck, Yinte Feys, en Philippe Buysschaert. 2018. "Migratie- en integratiemonitor 2018". Brussel: Agentschap Binnenlands Bestuur van de Vlaamse Overheid/Statistiek Vlaanderen. https://www.vlaanderen.be/publicaties/vlaamse-migratie-en-integratiemonitor-2018.

Nys, Liesbet, en Petra Gunst. 2013. *Vooruit Gent, 1913-2013: feestlokaal kunstencentrum*. Veurne: Hannibal.

O

oKo. 2019. "Investeren in kunst is investeren in ons allemaal. Toekomstvisie - verkiezingen 2019". overlegkunsten.org. 9 mei 2019. https://overlegkunsten.org/nl/nieuws/296/ons-verkiezingsmemorandum-investeren-in-kunst-is-investeren-in-ons-allemaal.

Opsomer, Geert. 1995. *City of Cultures. The Intercultural Dimensions in Performing Arts*. Brussel: Vlaams Theater Instituut. https://issuu.com/demosvzw/docs/city_of_cultures_1995?utm_source=conversion_success&utm_campaign=Transactional&utm_medium=email.

P

Paredis, Erik. 2014. "Pleidooi voor een genuanceerde kijk op transitie". Oikos., 2014.

Patteeuw, Véronique. 2018. "Hoe exporteerbaar is architectuur?" In Dit is een mosterdfabriek, 245–49. Architectuurboek Vlaanderen 13. Antwerpen: Vlaams Architectuurinstituut. http://data.kunsten.be/references/dit-is-een-mosterfabriek.

Peeters, Jeroen. 2011. "Verbeelding, ervaring en betekenis als levenskwaliteit. Podiumkunsten en duurzame ontwikkeling in Vlaanderen". In *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse*, 182–98. Brussel: Vlaams Theater Instituut.

Peeters, Jeroen. 2018. "Transitie-oefeningen voor een duurzamere mobiliteit. Jeroen Peeters over duurzaamheid in een internationaliserend kunstenveld". kunsten.be. 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rtifacts/8251-transitie-oefeningen-voor-een-duurzamere-mobiliteit.

Persyn, Freek. 2018. "Si la France est une machine, alors la Belgique est un organisme vivant". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2018.

Pferdmenges, Petra. 2018. *Founding Alive Architecture*. Public Space; Mechelen.

Playright. 2018. "Playright jaarverslag 2017". Verslag. Brussel. http://playright.be/wp-content/uploads/2018/06/Jaarverslag_2017.pdf.

Playright. 2019. "Playright jaarverslag 2018". Verslag. Brussel. https://playright.be/wp-content/uploads/2019/05/WEB_Jaarverslag_2018-1.pdf.

Poort, Joost, en J. Weda. 2015. "Elvis is returning to the building: understanding a decline in unauthorized file sharing." *Journal of Media Economics* 28 (2): 63–83.

Poort, Joost, João Quintais, Martin A. van der Ende, Anastasia Yagafarova, en Mathijs Hageraats. 2018. "Global Online Piracy Study". Rochester, NY: Social Science Research Network. https://papers.ssrn.com/abstract=3224323.

Poort, Joost. 2018. "De invloed van digitalisering en andere technologische ontwikkelingen op het auteursrecht". *Boekman*, najaar 2018.

Postman, Neil. 1992. *Technopoly*. New York: Vintage Books.

Pownall, Rachel A. J. 2017. "TEFAF Art Market Report. Online Focus". Helvoirt: The European Fine Art Foundation (TEFAF). https://www.tefaf.com/tefaf/media/website/fair%20images/tefaf%20maastricht/2017/art%20symposium/tefaf-art-market-report-online-focus.pdf.

Prijzenobservatorium. 2016. "De marktwerking van de sector uitbating van bioscoopzalen in België". Brussel: Instituut voor Nationale Rekeningen/FOD Economie. https://economie.fgov.be/nl/file/5624/download?token=CbMluWDJ.

publiq. 2018. "Samenvatting statusrapport UiTPas - november 2018". Brussel: publiq. https://www.publiq.be/sites/cultuurnet.be/files/samenvatting%20statusrapport%20UiTPas%202018.pdf.

Pulse Transitienetwerk. 2018. "Duurzame Ontwikkelingsdoelen: zeventien inspirerende praktijkvoorbeelden". Brussel. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9505-duurzame-ontwikkelingsdoelen-zeventien-inspirerende-praktijkvoorbeelden.

R

Raes, Barbara. 2014. "Stralend Opbranden En Stenen Stapelen". dewereldmorgen.be. 12 september 2014. https://www.dewereldmorgen.be/artikel/2014/09/12/stralend-opbranden-en-stenen-stapelen/.

Rasch, Miriam. 2016. "De spagaat van online kunstkritiek." *Boekman*, 2016.

rekto:verso. 2018. *Dekoloniseer*. 79. Borgerhout: *rekto:verso*.

Rogiers, Filip. 2019. "'Waar zit de vonk? Wie spreekt die aan? Als iemand dat in je aanboort, krijg je vleugels'. Interview met Haider Al Timimi". *De Standaard/dS Weekblad*, 6 juli 2019.

Rotberg, Tilman, en Jan Runge. 2016. "Young, busy and so many choices. How to make cinemas more attractive for young audiences (GFK)". gepresenteerd bij *European Film Researchers Network (EFARN) Meeting*, Londen, oktober 24.

Rotmans, Jan. 2017. *Omwenteling. Van mensen, organisaties en samenleving*. Antwerpen/Amsterdam: De Arbeiderspers.

Ruette, Tom. 2017. "Bandcamp Belgium". blog.kunsten.be (blog). 2017. https://blog.kunsten.be/bandcamp-belgium-39abee55245d.

Ruette, Tom. 2018. "Trending topics. Het publieke debat over de kunsten, 2014-2018". In *Cijferboek Kunsten 2018*, 17–32. Brussel: Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/9473-cijferboek-kunsten-2018.

Ruette, Tom. 2019. "Over digitalisering in de kunsten". blog.kunsten.be (blog). 12 maart 2019. https://blog.kunsten.be/over-digitalisering-in-de-kunsten-b8c1d8ad674c.

S

Sabam. 2018. "Jaarverslag Sabam 2017". Brussel. https://www.sabam.be/sites/default/files/jaarverslag_2017_0.pdf.

Sabam. 2019. "Jaarverslag Sabam 2018. Visie, vertrouwen en samenwerking als sleutels tot succes". Brussel: Belgische Vereniging van Auteurs, Componisten en Uitgevers (SABAM). https://www.sabam.be/sites/default/files/jaarverslag_2018.pdf.

Sanchez, Daniel. 2018. "What Streaming Music Services Pay (Updated for 2019)". Digital Music News (blog). 25 december 2018. https://www.digitalmusicnews.com/2018/12/25/streaming-music-services-pay-2019/.

Sant, Toni, red. 2017. *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving. Reprint edition*. London; New York: Methuen Drama.

SARC. 2014. "Advies. Bouwen aan culturele ruimtes. Technische prioriteiten voor culturele infrastructuur". Brussel: Sectorraad Kunsten en Erfgoed (SARC). https://cjsm.be/sarc/SR_ke/adviezen/20140117-advies-bouwen-aan-culturele-ruimtes.pdf.

Schoeters, Gaea, en Annelies Van Parys. 2019. "Beste toekomstige Minister van Cultuur". *rekto:verso*, 4 mei 2019. https://www.rektoverso.be/artikel/beste-toekomstige-minister-van-cultuur.

Schramme, Annick, Dries Van Doninck, Isabelle De Voldere, Veerle Vermeyen, Eveline Durinck, en Kristof Mertens. 2019. "Ondernemen in cultuur. Een beschrijvend, praktijkgericht onderzoek naar werken en ondernemen in en financieren van de Vlaamse cultuursector." Universiteit Antwerpen/ IdeaConsult/Cultuurloket. https://www.kunstenloket.be/sites/default/files/upload/document/file/rapport_ondernemenincultuur_17mei19_finaal.pdf.

Schramme, Annick, red. 2009. *1 + 1 = 3? Over samenwerkingsverbanden in de culturele sector*. Tielt: LannooCampus.

Simons, Greet, Mehdi Maréchal, Delphine Hesters, en Jolien Gadeyne. 2013. "In nesten. Onderzoek naar talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumkunsten". Onderzoeksrapport. Vlaams Theater Instituut/Demos/Brussels Kunstenoverleg. https://s3.amazonaws.com/kunstenpunt.f.mrhenry.be/2017/06/InNesten_LR.pdf.

Simons, Greet. 2013. "In your face! Gorges Ocloo over de drie-eenheid dans, muziek en regie". *Courant*, oktober 2013.

Siongers, Jessy, Astrid Van Steen, en John Lievens. 2016. "Loont passie? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen". Universiteit Gent. http://hdl.handle.net/1854/LU-8174138.

Siongers, Jessy, en Astrid Van Steen. 2014. "Acteurs in de spotlight. Onderzoek naar de inkomens en de sociaaleconomische positie van professionele Vlaamse acteurs". Gent: CuDOS (Universiteit Gent). https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4703-acteursloopbanen-sociaal-economische-positie-van-de-professionele-acteur.

Siongers, Jessy, Lucas Pissens, John Lievens, en Mart Willekens. 2018. "Zo man, zo vrouw? Gender en de creatieve sector in Vlaanderen". Universiteit Gent, Onderzoeksgroep CuDOS-Vakgroep Sociologie. https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180607_gender_rapport_ugent_2018_0604.pdf.

Siongers, Jessy, Mart Willekens, Lucas Pissens, en John Lievens. 2018. "Wie heeft het gemaakt? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van architecten en designers in Vlaanderen." Onderzoeksrapport. Universiteit Gent. https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180304_rapport_architecten_en_creatief_ontwerpers_finaal_0.pdf.

Siongers, Jessy. 2019. Gesprek met Jessy Siongers over de bevindingen van de Participatiesurvey en ander bevolkingsonderzoek. Geïnterviewd door Joris Janssens en Nikol Wellens.

Snauwaert, Dirk. 2017. "Het afwezige museum: blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst". In *Het afwezige museum: blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst in de hoofdstad van Europa*, 24-33. Antwerpen: Mercatorfonds.

Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. 2018. "Arbeidsmarktmonitor 2017". Brussel: Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten van de Vlaamse Gemeenschap. https://podiumkunsten.be/sector/cijfers-en-onderzoek/490/arbeidsmarktmonitor/491.

Statbel. 2018. "Bioscoopzalen". statbel.fgov.be. 7 december 2018. http://statbel.fgov.be/nl/themas/ondernemingen/bioscoopzalen.

Sterken, Sven. 2016. "Ghostwriters of the Young Flemish Architecture: Marc Dubois, Christian Kieckens and the Architecture Museum Foundation, 1983–1992". In *Autonomous Architecture in Flanders. The Early Works of Marie-José Van Hee, Christian Kieckens, Marc Dubois, Paul Robbrecht and Hilde Daem*, 77–87. Leuven: Leuven University press.

Stoffelsen, Daan. 2016. "Een recensie online. Mis ik iets?" *Boekman*, 2016.

Sussman, Anna Louie. 2019. "The Challenges Female Artists Face Mid-Career". *Artsy*. 11 januari 2019. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-artists-survive-challenges-mid-career-stagnation?utm_medium=email&utm_source=15711435-newsletter-editorial-weekly-01-15-19&utm_campaign=editorial&utm_content=st-V.

Swalens, Natalie, en Martine Vanden Eycken. 2018. IEFBE 2550 (Muziekfestivals tegen Sabam). Brussel. ttps://www.ie-forum.be/artikelen/sabam-schuldig-aan-oneerlijke-marktpraktijken-door-verhogen-van-tarieven-voor-festivals-tot-een-aanz.

T

T'Sas, Jan. 2019. "Van knelpunt tot speerpunt. Leesmotivatie in de Vlaamse lerarenopleidingen". Antwerpen: Universiteit Antwerpen/Vlaams Fonds voor de Letteren/Canon Cultuurcel/Iedereen Leest. http://fondsvoordeletteren.be/nl/press/1262/ook-aspirant-leraren-lezen-minder-boeken.html.

Telenet. 2018. "Lokaal kiezen, lokaal kijken: welke tv-programma's scoren het best in welke gemeente?" press.telenet.be. 5 oktober 2018. https://press.telenet.be/lokaal-kiezen-lokaal-kijken-welke-tv-programmas-scoren-het-best-in-welke-gemeente.

Teuchies, Hilde. 2018. "Reclaming the European Commons. Part two: How to push for a sea change in the European project?" */re/framing the international #3*, februari 2018.

The Arts Council of Great Britain. 1974. "Community Arts. The Report of the Community Arts Working Party". The Arts Council of Great Britain. https://arestlessart.files.wordpress.com/2017/03/1974-acgb-community-arts-report.pdf.

Thoelen, Annelies. 2018. "De plaats van de designsector binnen Vlaanderen: hoog tijd voor een volwaardig en geïntegreerd designbeleid". *Christen-democratische Reflecties* 6: 93–105.

Thoelen, Peter. 2019. "Het literaire landschap in Vlaanderen en Nederlandstalig Brussel. Kwantitatieve inventaris van de actuele toestand en bevraging naar de wenselijke evolutie". Antwerpen: EOS/Vlaams Fonds voor de Letteren.

Tielemans, Kelly, Margo Vandenbroeck, Kim Bellens, Jan Van Damme, en Bieke De Fraine. 2017. "Het Vlaams lager onderwijs in PIRLS 2016. Begrijpend lezen in internationaal perspectief en in vergelijking met 2006". Leuven: Centrum voor Onderwijseffectiviteit en -evaluatie (KU Leuven). https://onderwijs.vlaanderen.be/nl/progress-in-international-reading-literacy-study-pirls.

Tilanus, Anne, en Dieter Verhue. 2017. "Auteursinkomsten uit de exploitatie van e-books en afspraken daarover". Kantar Public/Auteursbond/Stichting Lira. https://www.cedar.nl/uploads/10/FileManager/Kantar-onderzoek_Auteursinkomsten_Digitale_Exploitatie_2017.pdf.

V

Van Assche, Annelies, en Rudi Laermans. 2016. "Contemporary Dance Artists in Brussels. A Descriptive Report on Their Socio-Economic Position". Universiteit Gent/KU Leuven. https://biblio.ugent.be/publication/8536528/file/8536531.pdf.

Van Baarle, Kristof, Charlotte De Somviele, Michiel Vandevelde, Sebastien Hendrickx, Ciska Hoet, Elke Huybrechts, en Natalie Gielen. 2018. "Beeldrubriek: seksisme voor het voetlicht (intro)". *Etcetera*, maart.

Van Baelen, Carlo. 2013. "1+1 = zelden 2. Over grensverkeer in de Vlaams-Nederlandse literaire boekenmarkt". Den Haag: Nederlandse Taalunie. https://literairvertalen.org/kennisbank/11-zelden-2-over-grensverkeer-de-vlaams-nederlandse-literaire-boekenmarkt.

Van Baelen, Carlo. 2014a. "Begrensd literair grensverkeer. De zichtbaarheid van 150 literaire titels in Vlaanderen en Nederland in 13 contexten". Den Haag: Nederlandse Taalunie. https://literairvertalen.org/kennisbank/begrensd-literair-grensverkeer.

Van Baelen, Carlo. 2014b. "Leven van je pen? Auteurs en hun inkomen". Antwerpen: Vlaamse Auteursvereniging (VAV). https://www.auteursvereniging.be/wp-content/uploads/2015/01/VAV_inkomen_auteurs_def.pdf.

Van Bogaert, Pieter. 2018. *Grand Tour 2020. Meetings Across Europe on Art and Ecology*. Brussel: Kaaitheater.

Van Dael, Virginie. 2016. "Etnische diversiteit binnen de Vlaamse letteren: een onderzoek naar de vertegenwoordiging van multiculturele schrijvers binnen de Vlaamse literaire sector". Masterscriptie, Antwerpen: Universiteit Antwerpen. Faculteit toegepaste economische wetenschappen.

Van De Perre, Kim. 2016. "De cultuursector is 'te blank'". *De Morgen*, 19 maart 2016.

Van de Velde, Ward, Delphine Hesters, en Bart Van Looy. 2013. "Kunstenorganisaties op zoek naar inkomsten. Welke businessmodellen zijn haalbaar?" In *Kunstzaken. Financiële en zakelijke modellen voor de kunsten in Vlaanderen*, 4-25. Brussel: Kwarts.

Van de Velde, Ward, en Bart Van Looy. 2013. "Kritische succesfactoren van de Vlaamse kunsten. Cases uit de muziek-, dans- en theatersector". Leuven: MSI (KU Leuven).

Van de Vijver, Liesbeth. 2017. "The Cinema Is Dead, Long Live the Cinema! Understanding the Social Experience of Cinema-Going Today". *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 14 (1): 129–44.

Van Den Bergen, Marina. 2016. "Over de architectuurkritiek en internet". Boekman, 2016.

Van der Hest, Femke. 2012. "Territorial Factors in a Globalised Art World? The Visibility of Countries in International Contemporary Art Events". Doctoraatsthesis, Erasmus University Rotterdam. hdl.handle.net/1765/38074.

Van Dienderen, An, Joris Janssens, en Katrien Smits. 2007. *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving*. EPO.

Van Gerrewey, Christophe, Bart Decroos, en David Peleman. 2019. "Scholen & docenten De opleiding tot architect in Europa". OASE, 2019.

Van Gerrewey, Christophe, Hans Teerds, en Véronique Patteeuw. 2013. "Redactioneel. Wat is goede architectuur?" OASE, 2013.

Van Imschoot, Tom. 2018. "De nood aan een andere taal. Tom Van Imschoot in gesprek met de kunstenares Sarah Vanhee". kunsten.be. 2018. https://www.kunsten.be/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rtifacts/8409-de-nood-aan-een-andere-taal.

Van Kerkhoven, Marianne. 2007. "Stenen in de stroom. Een pleidooi voor vertrouwen". In *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse*, 151–75. Brussel: Vlaams Theater Instituut.

Van Langendonck, Katleen, Bart Magnus, Maarten Bresseleers, en Leen De Graeve. 2014. "Vrouw/man-verhouding in het Vlaams podiumkunstenlandschap. Een genderstudie van 1993 tot 2012". Brussel: Kaaitheater/VTi/Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. https://www.kaaitheater.be/sites/default/files/14_03_10_wowmen_onderzoek.pdf.

Van Tulden, Linda. 2009. "Elles tournent en chiffres/Dames draaien in cijfers. Recherche exploratoire sur la place des réalisatrices dans le cinéma en Belgique, menée par le festival de films de femmes «Elles tournent/Dames draaien»". Brussel: Gynaika. http://www.ellestournent.be/downloads/2010/etdd-study_2010_fr.pdf.

Van Winkel, Camiel, Pascal Gielen, en Koos Zwaan. 2012. "De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk". Onderzoeksrapport. BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst. https://lectoratenakvstjoost.files.wordpress.com/2010/04/eindrapporthybridiseringnlbe.pdf.

Vanclooster, Lucas. 2019. "Belgen willen vaker naar musea; waarom aarzelen ze dan nog?" vrtnws.be. 18 mei 2019. https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2019/05/15/belgen-willen-vaker-naar-musea-waarom-aarzelen-ze-dan-nog/.

Vanderbeeken, Robrecht. 2019. "Fair Practice? More Than Words". In *Fair Arts Almanac 2019*, 10–14. Brussel: State of the Arts.

Vanhaelewyn, Bart, en Lieven De Marez. 2017. "IMEC Digimeter 2017. Measuring Digital Media Trends in Flanders". Leuven: IMEC. https://www.imec-int.com/digimeter.

Vanhaverbeke, Gaëlle. 2014. "Een verkennend onderzoek naar genderdispariteit in de muziekindustrie bij niet-performers in Nederlandstalig België". Masterproef communicatiewetenschappen. Afstudeerrinchting communicatiemanagement, Gent: Universiteit Gent. Faculteit politieke en sociale wetenschappen. https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/217/571/RUG01-002217571_2015_0001_AC.pdf.

Vanhengel, Eva. 2017. "Gatz en Philtjens stellen Cultuurplan Limburg voor". 23 oktober 2017. https://svengatz.prezly.com/gatz-en-philtjens-stellen-cultuurplan-limburg-voor.

Vanhengel, Eva. 2019. "Minister Gatz koopt nieuwe kunstwerken aan voor Collectie Vlaamse Gemeenschap". 1 februari 2019. https://svengatz.prezly.com/minister-gatz-koopt-nieuwe-kunstwerken-aan-voor-collectie-vlaamse-gemeenschap#.

Vantomme, Floortje, Jacqueline van Leeuwen, Hildegarde Van Genechten, Dominique Nuyttens, Jorijn Neyrinck, en Marc Jacobs. 2011. *Makelaardij in erfgoed. Praktijkkennis voor bruggenbouwers*. Brussel: FARO.

Velthuis, Olav, en Stefano Baia Curioni. 2015. *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press. http://data.kunsten.be/references/cosmopoliatn-canvases-the-globalization-of-the-markets-for-contemporary-art.

Verboord, Marc. 2016. "Wie gelooft er nog in de criticus? De legitimiteit van recensenten in het digitale tijdperk." *Boekman*, 2016.

Verde, Orlando. 2013. "De bruine Jan Decleir". kifkif.be. 13 augustus 2013. https://kifkif.be/cnt/artikel/de-bruine-jan-decleir-1433.

Verhack, Valerie. 2011. "Het Vlaamse beeldende kunstbeleid". In *Frisse lucht, lange adem. Historiek, cijfers en scenario's v/h beeldende kunstveld in Vlaanderen*, 4–29. Gent: BAM. 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.

Verhaeghe, Paul. 2015. "Autonomie, autoriteit en democratie: vrijheid kan niet zonder afgrenzing". Brussel: Oikos.
Vermeersch, Lode, en Anneloes Vandenbroucke. 2011. *Veldtekening cultuureducatie. Beschrijvende studie met evaluatieve SWOT-analyse*. HIVA-KU Leuven.
Verschaffel, Bart. 2012. "Paneldiscussie met mensen uit de wereld van kunst en kunstbeleid". Campus Sint-Lukas Brussel, Schaarbeek. 7 maart. https://www.deburen.eu/programma/2605/symposium-039de-hybride-kunstenaar039.
Vervloesem, Els. 2015. "Ambitienota: architectuurcultuur is vliegwiel voor innovatie". Antwerpen: A+/Antwerpen Averechts/Archipel/Architectura.be/AR-TUR/Architecture Workroom Brussels/Architectuurwijzer/Beroepsvereniging voor Architecten/Oostende Werft/Stad en Architectuur/Vlaams Architectuurinstituut. https://arturarchitectuurcentrum.files.wordpress.com/2015/04/ambitienota-web.pdf.
Viaene, Tom. 2012. "Duwende vragen. Verslag 'Omgevingen voor artistiek onderzoek' studiedag RITS & VTi". Brussel: RITS/Vlaams Theater Instituut. https://docplayer.nl/1372314-Verslag-omgevingen-voor-artistiek-onderzoek-studiedag-rits-vti.html.
Vlaams Audiovisueel Fonds. 2019a. "Memorandum. Aandachtspunten voor de nieuwe Vlaamse Regering". Vlaams Audiovisueel Fonds. https://www.vaf.be/sites/vaf/files/algemeen/memorandum_vaf_2018_def_23.01.19.pdf.
Vlaams Audiovisueel Fonds. 2019b. "VAF in cijfers". vaf.be. 2019. https://www.vaf.be/kennisopbouw/vaf-cijfers.
Vlaams Parlement, Philippe De Coene, Johan Verstreken, Lieven Dehandschutter, Paul Delva, Bart Caron, Herman Schueremans, en Yamila Idrissi. 2011. "Voorstel van resolutie betreffende een 'Actieplan voor de muziek in Vlaanderen'". Vlaams Parlement. http://muziekcentrum.kunsten.be/document.php?ID=6998.
Vlaams Parlement. 2017. "Schriftelijke vraag nr. 681 (2016-2017) - Vlaams Parlement. Hoger kunstonderwijs - In- en uitstroom". vlaamsparlement.be. 8 november 2017. https://www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/schriftelijke-vragen/1189767.
Vlaams Theater Instituut, BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst, Muziekcentrum Vlaanderen, Vlaams Audiovisueel fonds, Vlaams Architectuurinstituut, en Vlaams Fonds voor de Letteren, red. 2011. *Joining the dots. Bouwstenen voor een duurzaam internationaal kunstenbeleid.* Brussel: BAM/MCV/VAF/VAi/VFL/VTi. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5730-courant-2011-nummer-96-99.
Vlaamse Auteursvereniging. 2011a. "Inkomensonderzoek bij literaire auteurs in Vlaanderen". Antwerpen: Vlaamse Auteursvereniging (VAV). https://www.auteursvereniging.be/wp-content/uploads/2013/01/VAV-1-Rapport-inkomensonderzoek-auteurs.pdf.
Vlaamse Auteursvereniging. 2011b. "Inkomensonderzoek bij literaire vertalers in Vlaanderen". Antwerpen: Vlaamse Auteursvereniging (VAV). https://www.auteursvereniging.be/wp-content/uploads/2013/01/VAV-2-Rapport-inkomensonderzoek-vertalers2.pdf.
Vlaamse Auteursvereniging. 2012. "Inkomensonderzoek bij illustratoren in Vlaanderen". Antwerpen: Vlaamse Auteursvereniging (VAV). http://www.catalogus.boekman.nl/pub/P13-0175.pdf.
Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie. 2018. "VRT Jaarverslag 2017". Brussel. https://www.vrt.be/content/dam/vrtbe/over-de-vrt/prestaties/LRN%20VRT%20Jaarverslag%202017%20web%20low%202.pdf.

W

Wade Morris, Jeremy. 2015. *Selling Digital Music, Formatting Culture*. California University press.
Wellens, Geert, Dirk Wauters, Karen Donders, en Tim Raats. 2018. "Leefbaarheid van productie, aggregatie en distributie van audiovisuele content in Vlaanderen". Brussel/Antwerpen: Econopolis/IMEC-SMIT. https://cjsm.be/media/nieuws/onderzoek-naar-de-leefbaarheid-van-productie-aggregatie-en-distributie-van-audiovisuele.
Wellens, Nikol, Ingrid Van Samang, Kristof Daniëls, Marijke De Moor, Eva Peeters, en Steven Vromman. 2012. "Jonge Sla. Naar een duurzame kunstenpraktijk". Vlaams Theater Instituut. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4714-jonge-sla-in-de-stad-de-kunstenpraktijk-in-transitie.
Wellens, Nikol, Sofie Joye, Joris Janssens, en Simon Leenknegt. 2016. "Pleidooi voor onzuiverheid. Naar een brede visie op participatieve kunstenpraktijken". Kunstenpunt. https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/8776-analyse-participatieve-kunstpraktijken-vanaf-2017-pleidooi-voor-onzuiverheid.
Wellens, Nikol. 2009. "Wat is samenwerken? Kunst, kunde… Samenwerken in podiumland". In *1 + 1 = 3? Over samenwerkingsverbanden in de culturele sector*, 30–55. Leuven: LannooCampus.
Wellens, Nikol. 2016. "Naar een duurzame kunstenpraktijk: een verkenning van baanbrekende organisaties en initiatieven. Bijdrage naar aanleiding van trefdag 2016 van Pulse Transitienetwerk Cultuur". kunsten.be. 2016. https://www.kunsten.be/dossiers/transitie/2398-naar-een-duurzame-kunstenpraktijk-een-verkenning-van-baanbrekende-organisaties-en-initiatieven.
Willekens, Mart, Jessy Siongers, en John Lievens. 2014. "Onderzoeksrapport: publieksonderzoek 2014 - resultaten". Gent: Steunpunt Cultuur/Universiteit Gent. http://www.steunpuntcultuur.be/images/publicaties2015/Willekens,%20Siongers%20&%20Lievens%202015.
Willekens, Mart, Jessy Siongers, en John Lievens. 2018. "Waar ligt de grens? Grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en mediasector". Onderzoeksrapport. CuDOS (Universiteit Gent). https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180719_rapport_grensoverschrijdend_gedrag_in_de_cultuur-_en_mediasector_finaal.pdf.
Willems, Gertjan. 2017. *Subsidie, camera, actie! Filmbeleid in Vlaanderen (1964-2002)*. Gent: Academia Press. https://biblio.ugent.be/publication/8531376/file/8531377.pdf.
Winkleman, Edward. 2017. *Selling Contemporary Art*. New York: Allworth Press.
Winner, Ellen, Thalia R. Goldstein, en Stéphan Vincent-Lancrin. 2013. "Art for Art's Sake? The impact of arts education. Educational Research and Innovation". OECD Publishing. https://www.oecd-ilibrary.org/education/art-for-art-s-sake_9789264180789-en.

Z

Zerubavel, Eviatar. 2003. *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

REGISTER —

A

Aalst 27-28, 32, 34, 153
Aanbod 7—8, 13, 27—30, 33, 42—43, 46—47, 55—58, 62—70, 76—80, 89, 96, 99, 114—118, 129—136, 141, 149, 155, 160—162, 177, 182—184, 199, 202
Aanvullende financiering 32, 163, 167—172, 193, 200
Acteur 39, 44, 71, 73, 77, 126, 151—152, 175
Afrika 131, 185
Afstudeerrichting 96
Afzetmarkt 48, 58, 66—67, 138, 186
Algemeen Afgevaardigde van de Vlaamse Regering 189
Alternatieve financiering 88, 193
Alumni 78—79, 155
Amateurkunsten 34, 43, 58, 63, 67, 114, 144, 155, 174, 207
Ambacht 87, 91—96, 98
Animatie 74, 77
Antwerpen 25, 28—29, 33, 40—43, 56—59, 63, 75, 78, 82, 85—86, 95—96, 116, 127, 129—130, 141, 151, 162, 173, 175, 182
Antwerpen (provincie) 82, 95, 162, 182
Arbeidsmarkt 97, 122—123, 128, 155—156, 160—164, 202
Archief 7, 30, 42—43, 61, 64, 69, 82—87, 96, 102, 117, 133—136, 155, 160—163, 167, 193, 202
Archiefzorg 30, 129, 135, 144, 162, 193
Architect 82—89, 93, 97—106, 122—126, 135, 138, 142, 151—152, 156, 162, 165, 183, 186, 193, 200, 202, 206
Architectuurcultuur 15—17, 81—91, 93, 102, 138, 142, 144, 198
Armoede 69, 115, 130, 160, 206
Arthousebioscoop 75—77, 80, 202
Atelier 26, 28, 33—34, 36, 40, 42, 45, 53—56, 64, 76, 80, 93, 97, 157, 159, 173—174, 176, 206
Atelierbeleid 34, 206
Auteursinkomsten 54-55, 66, 75, 106, 134-136, 151-154, 161, 204
Auteurslezing 61, 63, 150, 181
Auteursrecht 54, 66, 136, 153, 199
Autodidact 155—157, 160
Autonomie 39, 45, 67, 72, 93—98, 103, 138—139, 152, 159, 202
Avant-garde 25, 51—52, 169

B

Ballet 40—41, 51—52, 160—161, 172, 179, 193
Beeldende kunsten 15—17, 24—35, 39, 52, 77, 83, 93—96, 100, 102—103, 106, 115, 121—123, 133, 136, 138, 144, 150—152, 155—180, 183—186, 191—193, 198—200, 202, 205
Begrijpend lezen 69
Beheersvennootschap 55, 59, 61—62, 106, 121, 135
Belangenbehartiger 15, 30—33, 59, 61—62, 77, 112, 114, 135, 150, 167, 175, 197
Beleid 5—9, 13, 16, 24—25, 30—31, 34—35, 38—40, 42, 47, 50, 59—72, 76, 78, 82—85, 88—90, 92—93, 95—97, 102—107, 111, 115—123, 131—132, 135—138, 140—144, 153, 159—163, 167—173, 176—178, 180, 183—192, 197—200, 202
Beleidsdomeinoverschrijdend 63, 69, 85, 88
België 24—35, 51—55, 58—59, 66—71, 74—80, 84, 94—97, 106, 116, 121—122, 128, 131—138, 144, 152—155, 160, 163—164, 167, 185, 190—193
Beoordeling 45, 69, 74, 88, 102, 104, 107, 126, 132, 139, 150, 154, 157, 171, 177—183, 202
Beoordelingsprocedure 203
Beroepskost 31—32, 57
Beroepsvereniging 73, 77, 83, 87
Besparing 25, 36, 45, 48, 167, 170, 185, 191, 193, 204, 208
Bestuur 6, 25, 48, 51, 83, 86, 114, 117, 119, 123—125, 130, 132, 139—140, 167, 184, 199, 203, 205
Beurs (evenement) 29-30, 33-35, 62, 70, 75, 94-95, 98, 188, 190-191
Beurs (subsidie) 8, 25-26, 32, 44, 51, 57, 63, 67, 69, 78, 86, 88, 101, 123, 152, 169-170, 181, 188, 198, 202, 204
Bevolking 66, 69, 89, 113—116, 144, 152, 187, 199, 202, 207
Bevolkingsonderzoek 113—116, 144, 207
Bezoeker zie Publiek
Bezuiniging zie Besparing
Bibliotheek 61, 64—65, 69—70, 184
Bijscholing 96
Bilzen 33
Bioscoop 6, 42, 74—80, 114—116, 144, 156, 160, 183, 199
Bioscoopbezoek 80, 114, 144
Bioscoopfilm 79
Bladmuziek 51, 54—55, 161
Blues 52, 115, 183
Boek 15—16, 43, 46, 52—53, 58, 60—70, 82, 84, 93—95, 101, 106—107, 113, 117, 123, 129, 131, 133—137, 141, 144, 152, 154, 161, 163, 167—171, 179—180, 185—186, 191, 199, 203, 208
Boekenmarkt 62, 66—70, 106
Boekensector 15, 62, 65—70, 94, 131, 133, 199
Boekenverkoop zie Boekenmarkt
Boeker 53
Boekhandel 61—63, 68
Boekhouding 134—135, 161, 163
Bottom-up 7, 38, 82, 89, 139, 180, 191, 199, 203
Bovenlokale cultuurwerking 9, 34, 47, 69, 75, 131, 176, 184, 205
Brexit 8, 185, 205
Brugge 25—28, 33, 41, 52, 62, 64, 71, 82, 116, 130, 139, 152, 161, 167, 173, 175, 179, 193, 199
Brussel 25, 27, 29-30, 33-34, 35, 40-43, 51-52, 56- 57, 63, 70, 74-76, 78, 83, 85-86, 94-95, 98, 118, 127-129, 131, 136, 141-142, 151, 169, 175, 179, 182-183, 186, 191, 193, 200
Budget 8, 25, 30, 32, 35, 42, 44—47, 59, 68—74, 77—79, 98, 105, 126, 159, 167, 169—171, 175, 178, 180—181, 185—188, 191—192, 204
Buitenland zie Internationalisering
Buitenlandpromotie 181
Buitenlandse zaken 9, 189—192, 207
Burn-out 46, 163—164, 205
Businessmodel zie Verdienmodel
Buurlanden 24, 29, 35, 58, 79, 186
Buurtbioscoop 76, 80

C

CAO 150, 154
Canon 27, 64, 121, 129—132, 160, 181
CANON Cultuurcel 64, 77, 118—119
Carrière zie Loopbaan
Cd 54, 59, 204
Centrumstad 5, 7, 9, 16, 25, 27—30, 32—34, 36, 40—44, 46, 48, 51—53, 56—57, 59, 62—65, 67, 71—78, 82, 84—87, 90, 94—96, 98, 111, 114, 116, 118, 121, 127—131, 133, 135, 139, 141, 143, 151—153, 157, 160—162, 164, 167, 173, 175, 179, 182—183, 185, 193—194, 198—200, 202—203, 206
China 34, 70, 93, 103
Choreograaf 39, 102, 161
Cijferboek Kunsten 15—16, 46, 123, 144, 168—170, 179—180, 185
Circus 55, 172, 193
Cocreatie 63, 95, 158
Collectief 7, 27, 33, 35, 39—42, 44—45, 62, 64, 93, 95, 98—99, 123, 140—141, 150, 153—154, 160—162, 200, 203, 208
Commercieel 40, 47, 52, 65, 67—68, 75, 80, 126, 134, 183, 190, 202, 206
Commissie Cultuur van het Vlaams Parlement 15, 107, 120—121, 134—135, 177, 185
Commons 89
Competentie 68, 126, 129, 134, 136, 151—152, 156
Competitie 44—45, 79, 126, 150, 155, 157, 159, 164
Componist 51, 53—57, 88—89, 122, 139, 150, 202
Compositie 51, 54, 57, 106
Concert zie Optreden
Concertcircuit 51, 53
Concertorganisatie 51, 55—59, 168, 180, 198
Concertzaal 53, 106, 116

Concurrentie 24, 33, 37, 47, 62, 66, 68, 79—80, 104, 154, 187, 192, 205
Conservatorium 43, 56
Coproducent 45—46, 48, 74, 158, 169, 175, 199
Coproductie 44—48, 52, 73—75, 150, 159, 168—171, 175, 185—187, 192, 204
Creatie 8, 29, 44, 47, 54, 57, 60—80, 87, 91, 95—98, 102—106, 118, 123, 125, 130, 133—134, 138, 141, 150—152, 156, 158, 167, 169—170, 173, 175, 180, 188, 190—193, 200, 202, 205, 207
Creatieopdracht 57, 106
Creatieproces 65, 103—104, 133
Creatieve industrie 54, 78, 98, 106, 135, 137, 158, 170, 190, 200, 205
Creative Europe 48, 75, 78, 141, 192, 199
Criticus 25, 29, 33—34, 43, 55, 64, 78, 84, 88, 94—99, 122, 136, 164
Crosssectoraal zie Sectoroverschrijdend
Crowdfunding 68, 75, 167
Cultuur- en gemeenschapscentrum 6, 25, 32-33, 36, 39, 41, 43, 46-47, 51-52, 57, 63, 77, 117, 131, 135, 160, 177, 182-184, 199, 203-205
Cultuurbank 171
Cultuureducatie 29, 42, 55—56, 60, 62, 69, 72—77, 84, 102, 104, 117—119, 130, 134, 136, 144, 161, 168, 198, 206
Cultuurparticipatie 113—115, 117—119, 128, 182, 204
Curator 25, 27, 29, 33—35, 65, 75, 94—95, 132, 153, 157, 164, 185
DVD 75, 77

D

Daling 8, 32, 44—48, 52, 54—55, 57, 67—68, 77, 80, 86, 106, 114—115, 117, 119, 122, 130—131, 135, 141, 143, 150, 163—164, 167, 169—171, 175, 180, 182, 202, 204
Dance zie Elektronische muziek
Dans 36—43, 46, 52, 56, 102, 106, 114, 121—122, 126, 132, 138, 144, 151, 153, 157, 160—161, 168, 172, 183—184, 186, 193, 200, 202
Danser 39, 121, 126, 151, 153, 160—161, 193, 200
Dansgezelschap zie Gezelschap
Data 13, 30, 34, 41—48, 62, 73—76, 80, 83, 101, 106, 114—117, 123—125, 128, 134—135, 151, 156, 175, 179—180, 183—186, 193—194, 204
Debutant 63, 67, 69
Decentralisering 7, 47, 184, 205
Deeltijds kunstonderwijs (DKO) 43, 55-56, 58, 78, 118-119, 155, 199
Deeltijdse tewerkstelling 56, 155, 164
Dekolonisering 9, 44, 48, 127, 129, 131—133, 207
Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid 13, 15, 17, 31, 39, 45—46, 55, 64, 67, 69, 72—73, 77, 82, 85—87, 92, 95, 97, 101, 104, 107, 114, 116—119, 124, 128, 134, 138, 142—144, 153, 161, 164, 168, 170—171, 179, 182, 185, 189, 191—192, 200
Deprofessionalisering 164
Design 16—17, 27, 73, 78, 82—86, 91—102, 107, 122—125, 134, 140, 142, 150—152, 161—162, 165, 168, 179, 188, 191, 193, 198, 200
Designaward 94
Designbeurs zie Beurs (evenement)
Designer 73, 91—99, 122—123, 125, 151—152, 165, 193, 200, 202
Designsector 91—93, 97
Desinteresse 115, 118, 204, 206
Digitalisering 5—8, 15, 29, 42, 48, 53—57, 62—69, 74, 76, 79, 88, 93, 97, 102, 106, 111—112, 120, 133—139, 150—155, 162—163, 167, 190—193, 204
Diplomatie 189, 192, 207
Directie zie Bestuur
Discriminatie 48, 121, 126, 128, 132
Distributie 26, 51—57, 61—63, 66—68, 74—76, 79—80, 93—94, 111, 133—136, 161
Diversiteit 5, 7, 15, 36, 51—52, 57—60, 89, 93, 101, 106, 111, 120, 127—133, 140, 144, 157, 163, 167—168, 172—173, 177, 181, 186, 188, 197
Dj 51, 185
Documentaire 39, 72—80, 123, 181
Documentatie 7, 15, 42—43, 69, 96, 133—137, 155, 161—162, 202
Doelgroep 55, 67, 77—78, 84, 88—89, 96, 134, 164, 181, 203
Doorbraaktraject (subsidie) 26, 186, 188, 191
Doorgroeikans 52, 58—59, 63, 126, 170, 177
Draagvlak 83, 85, 105, 138, 159, 205
Dramaturgie 39, 42, 164
Duitsland 34—35, 38, 58, 70, 84, 96, 186
Duurzaam 9, 34—35, 44, 48, 56, 68—69, 81, 85, 87, 89, 95, 99, 111, 129, 131, 138—143, 148, 154—163, 167—175, 182, 188, 191—192, 200, 203, 206

E

E-boek 62—63, 66, 68, 133—134, 168
E-learning 134, 168
Ecologie 8, 42, 48, 68, 89, 99, 102, 111—112, 134, 138, 141—143, 150, 167, 187—188, 202, 205
Economie 6—9, 16, 31, 33, 35, 38, 44—50, 56—69, 72, 74, 83, 87—92, 96—98, 111, 119—122, 125, 128, 135—136, 149—158, 163, 167, 169, 187—192, 199—202, 205
Eigen beheer 40, 53, 61—62, 67—68, 94
Eindtermen 60, 69, 117, 130
Elektronische muziek 51, 55, 186
Ensemble 39, 51—53, 57—58, 104, 106, 123, 126, 186, 204
Entertainment 40, 54, 58—59, 75—77, 80, 114, 135
Erfenis zie Nalatenschap
Erfgoed 6, 24, 26, 30, 35, 42, 61, 64—65, 77, 81—86, 95, 102, 118, 134, 144, 151, 155, 160—162, 181, 183, 190, 192, 198, 200
Estate zie Nalatenschap
Etnisch-culturele diversiteit 5, 7, 9, 15, 30, 36, 51—52, 57—60, 68—69, 89, 93, 101, 106, 111, 120, 127—134, 139—140, 144, 155, 157, 159, 163, 167—168, 172—173, 177, 181, 186, 188, 197—199, 207
Eurimages 75, 192, 199
Europa 6, 30, 34, 39, 47—48, 52, 63, 66, 70—71, 75—79, 86—87, 97, 106, 128, 134, 137, 141, 143, 153, 161, 178, 185—186, 190, 192, 198—199, 207
Europese Unie 66, 190, 192
Experiment 7, 27, 39, 42, 44, 47, 52, 63, 66, 72, 74, 76, 79—80, 86, 89, 96, 102, 104—105, 111, 127, 130—131, 135, 139—140, 158—159, 170—171, 175, 177, 184—185, 188, 201—203, 206
Experimentele muziek 52

F

FabLab zie Atelier
Fair practice 7, 29, 32—33, 48, 127, 134, 139, 150, 153—154, 167—168, 202
Federaal 27, 31, 41, 51, 54, 59, 77, 83, 95, 128, 135, 140, 154, 168, 193, 199
Festival 27—28, 32, 41—42, 48, 51—52, 55, 58—59, 63, 70—72, 74—78, 82, 84, 95, 103, 121, 125, 130—132, 135, 141—142, 150, 153, 157, 168, 183, 185—186, 188, 199
Festivalorganisator 41, 55, 59, 70
Fictie 5—8, 10, 14—17, 24—36, 39—60, 62—65, 67—69, 71—89, 91—96, 98—99, 101—102, 104, 106—107, 111, 113, 115—129, 131—136, 138—141, 143—145, 148—175, 177—194, 197—200, 202
Film 15, 26—27, 30, 33, 42, 53—59, 66, 69—80, 84—85, 96, 100, 106, 113—114, 117, 122—123, 126—127, 130, 133, 138, 143—144, 150—153, 157, 167, 169, 171, 173, 175, 182—186, 191—193, 198, 202, 204—205, 207
Filmbeleid 72, 76
Filmfestival 76—78, 150, 186
Filmfonds 5, 13—17, 26, 72—80, 123, 138, 143, 167, 169, 171, 175, 179—180, 185—188, 198—199, 203—204, 208
Filmmaker 75—79, 122, 151—152, 186, 193
Financiering 6—8, 27, 29, 32—33, 35, 38—39, 42, 44—47, 51—58, 63, 66—80, 86, 88—89, 97, 104, 115, 118, 122, 126—127, 134—140, 143, 150—154, 157—163, 167—188, 191—194, 197—208
Financieringsmix 168
Financieringsnood 8, 167, 177—178, 205
Fiscaal 15, 17, 26, 44, 122, 140, 150, 152—153, 158—160, 163—167, 171, 203
Flanders Investment and Trade (FIT) 5—19, 24—107, 111—145, 148—195, 197
Flexibiliteit 6, 9, 44—45, 52, 58, 104, 126, 139, 150—154, 158, 160, 163—164, 170, 179, 187, 198, 202—203, 206
FoCI (Fonds Culturele Infrastructuur) 6, 138, 140, 142, 167, 173, 199
Folk 50—57, 59
Follow the actor 6, 188, 198
Fotografie 26, 71, 84, 134
Frankrijk 28—29, 34—35, 38, 41, 48, 58, 70, 74, 76, 79, 84, 96—98, 115, 122, 186, 191
Freelance 27, 30—31, 33, 73, 83, 97, 106, 124, 131, 150, 164, 193
Fusie 42—43, 171, 175
Fédération Wallonie-Bruxelles 58, 74, 76, 95, 191

G

Galerie 6, 25—35, 39, 76, 93—95, 106, 183, 199
Gamefonds 72, 77
Gatekeeping 25—29, 33—36, 41, 43, 47, 52, 54, 57, 63—69, 75—76, 78, 84, 88, 94—99, 103, 122, 126, 132, 134—136, 153, 157, 163—164, 185
Gedicht zie Poëzie
Gegevensverzameling 30, 34, 43, 47—48, 62, 75—76, 106, 117, 128, 134, 156, 180, 183, 185
Geld zie Financiering
Geluidskunst 26, 29, 50, 52, 204
Gemeenschapscentrum zie Cultuur- en gemeenschapscentrum
Gemeenschapvorming 132
Gemeente 9, 26, 34, 46—47, 52, 57, 69, 85, 114—115, 131, 144, 168, 173, 183—184, 199
Gender 5, 7, 9, 15, 48, 68—69, 111, 115, 120—128, 132—133, 144, 153, 155, 159, 206
Gendergelijkheid 7, 9, 15, 111, 120—121, 123, 125
Generatie 8—9, 26, 30, 36, 39—40, 43, 66, 69, 77, 82, 87, 115—116, 122, 131, 161—162, 176, 204, 206
Genk 27—28, 33—34, 41, 78, 160, 173

Gent 5, 25, 27—29, 33, 40—43, 51-53, 56—57, 63, 75—78, 82, 85-86, 94—96, 116, 121, 129, 131, 141, 143, 151, 153, 173, 175, 183, 185, 198
Gentrificatie 173
Gezelschap 36, 38—48, 104, 106, 123, 144, 155, 161, 170, 174, 183, 186, 203, 206
Governance zie Bestuur
Grafisch ontwerp 91, 93
Grensoverschrijdend gedrag 69, 111, 119—126, 131, 153—154, 163—165, 200, 202—203, 208
Groei 6, 8, 24, 26, 32, 35, 39—41, 46—48, 52, 56—59, 63—64, 70—72, 75, 77, 81—82, 84, 89, 118, 121, 126, 128—133, 135, 138, 153, 157—160, 163—164, 170—171, 175, 177, 179, 182, 187—188, 192, 200, 204

H

Hasselt 27—28, 33, 41, 52, 56, 82, 90, 135, 173, 194
Hedendaagse kunst 24—34, 39, 41, 52, 87, 92—96, 99, 106, 114, 151, 169, 183, 186
Heist-op-den-Berg 33
Herentals 33
Herstelnood 46, 163—164, 205
Hiphop 51, 55
Historische achterstand 175, 182
Hogeschool zie Onderwijs
Hokjesdenken 103, 140
House zie Elektronische muziek

I

Identiteit 48, 128, 131—132, 139, 144, 161
Illustrator 61—64, 66—67, 93, 122—123, 151, 154, 199
Immaterieel design 91
Impuls 6, 67, 117—119, 140, 171—172, 176, 182, 184, 189, 192, 199, 203, 208
Inclusie 31, 65, 68—69, 73—74, 104, 131, 151, 172, 200, 203, 207
Inclusief 31, 68, 74, 104, 131, 151, 172, 200, 203, 207
Individualisering 39
Infrastructuur 6, 28, 39, 42, 52, 69, 76, 86, 95, 103, 114, 117, 138, 140—143, 159, 163, 167, 171, 173—176, 183, 190, 199—200, 206
Inhaaloperatie 25, 69, 82, 131, 182, 185
Inkomen 31, 44, 56—57, 66, 71, 97, 130, 152—153, 158, 193, 202
Innovatie 6, 9, 69, 74, 79—80, 87, 89, 98, 102, 104, 111, 136—137, 139, 156—157, 167, 176, 184, 192, 198, 206
Innovatieve Partnerprojecten 104, 171, 176
Installatie 26, 52—53, 93, 102
Instroom 8, 44, 46, 66, 70, 122, 130, 155, 157, 160, 170, 177—179, 203—204, 208
Integratie 93, 127, 171, 201
Intercultureel 41—42, 129, 160
Intergenerationeel zie Generatie
Interieurvormgeving 91, 95
Intermediair 41, 59
Internationalisering 5—9, 13, 16, 24—36, 38, 41—48, 52—58, 63, 65—66, 70—76, 78—87, 89, 94, 96—98, 106, 115, 118, 128—133, 135, 138—142, 144, 150, 153, 156—158, 163, 166, 168—169, 175, 177—178, 181, 185—192, 194, 198—200, 203—205, 207
Interoperabiliteit 6, 35, 37, 42, 60, 68, 84—85, 87, 153, 189, 191—192, 199
Intersectioneel 121
Investering 7—8, 10, 29, 31—32, 35, 48, 53—54, 58, 63, 66—71, 74, 79—80, 93—94, 115—116, 132, 134, 136, 143, 151, 153—154, 158, 161, 167, 169, 171—172, 185, 187, 190, 192, 199, 202—206, 208

J

Japan 84, 189, 191
Jazz 28, 51—55, 58—59, 115, 121, 126, 183, 186, 194
Jeugd 34, 40, 51—52, 58, 60, 62, 64, 69, 76, 79, 92, 101, 114, 117—118, 134, 141, 143—144, 167, 174, 182—183, 191, 207
Jobtevredenheid 123, 151
Jonge maker 44, 157, 176
Jongeren 8—9, 30, 36, 40—43, 48, 66, 76—79, 114—119, 122—123, 128, 130, 155, 160—161, 163, 165, 174, 176, 191, 193, 204, 207

K

Kaasschaaf zie Besparing
Kansengroep 42, 115, 119, 144
Kenniscentrum 61—62, 72, 144
Kennisdeling 33, 65, 87, 99, 119, 127, 191
Kijkgedrag 74, 76, 79
Kinderen 29, 32, 40—41, 55, 60, 62, 77, 118, 124, 167, 174, 207
Klassieke muziek 50—52, 56—58, 106, 114—116, 123, 126, 150, 157, 171—172, 180, 183, 186, 188, 193
Kleinevergoedingsregeling (KVR) 57, 152
Klimaat (meteorologisch) 5, 7, 9, 15, 48, 89, 111, 120, 138—141, 143, 203, 206
Koopkracht 8, 45—46, 119, 169—170, 178, 193
Kortfilm 72, 74, 76
Kortrijk 25, 34, 40—42, 94—95, 98, 141, 175
Kunstarchief zie Archief
Kunstbeurs zie Beurs (evenement)
Kunstcriticus zie Criticus
Kunsteducatie 29, 42, 84, 104, 117—119, 130, 136, 168, 198
Kunstenaanbod zie Aanbod
Kunstenaar 5—9, 15—16, 25—36, 39—45, 48—49, 54—58, 71, 85, 88, 98, 100—107, 117—141, 148—175, 179, 182, 185—188, 191—193, 198—204
Kunstenaarsarchief zie Archief
Kunstenaarschap 29, 126—127, 130, 151—152, 155—157, 160
Kunstenaarsfilm 27
Kunstenaarsstatuut 44, 150, 193, 199
Kunstenaarstoelage 26
Kunstenbeleid zie Beleid
Kunstencentrum 6, 27, 36, 38—42, 47—48, 53, 76, 95, 104, 131, 153, 168, 173, 183, 186—187, 198
Kunstendecreet 6—7, 13, 16—17, 25—29, 32—34, 38, 41—44, 51—58, 82—86, 88, 90, 95, 98, 101—104—107, 115, 118—119, 123, 132, 150, 162, 168—188, 191, 194, 197—203, 208
Kunsthal 25—29, 33—35, 131, 198
Kunstinstelling (van de Vlaamse Gemeenschap) 25, 36, 39, 41, 45, 51, 101, 123—124, 168—171, 179—182, 188, 193, 198
Kunstkoopregeling 32, 172
Kunstkritiek zie Criticus
Kunstmarkt zie Markt
Kunstonderwijs zie Onderwijs
Kunstopdracht 28—34, 51, 57, 83—89, 93—94, 97—99, 104, 106, 150—153, 169, 184—185, 193
Kunstwerk 27—35, 103, 121, 161—162, 172
Kunstwerker 15, 27, 31, 33, 42, 123, 125, 127, 130—132, 154, 159, 163, 165
Kwaliteitsbeoordeling zie Beoordeling
Kwetsbaar 42, 44—45, 124, 153, 164, 186—187, 203, 208

L

Laagdrempelig 16, 41, 56—57, 77, 96
Label zie Platenlabel
Leefmilieu 91, 102, 115, 138—140, 142
Leeftijdsgroep 122
Leerplichtonderwijs zie Onderwijs
Leerproces 102, 118
Leesbevordering 61—65, 69, 118, 169, 181
Leespubliek 67, 70
Leiding 25, 48, 124, 139—140, 167
Lerarenopleiding 69, 118
Letterenbeleid zie Beleid
Letterenfonds zie Vlaams Fonds voor de Letteren
Letterenveld 61—62, 65—66, 69—70, 200
Leuven 28, 34, 40—41, 43, 52, 56, 65, 82, 85, 118, 151, 157, 173, 194
Levensduurte 8, 204
Limburg 47, 64, 98, 182, 184, 194
Literatuur 5, 13—17, 60—73, 92, 94, 100, 104, 106, 117, 122—126, 129-133, 144, 150—156, 159—164, 168—169, 172—173, 176—193, 198, 200, 203, 205, 207
Literatuur Vlaanderen zie Vlaams Fonds voor de Letteren
Livemuziek 42—43, 46, 51—54, 58—59, 89—90, 102, 128, 134, 161, 185, 204
Lokaal 6—9, 25—28, 33—34, 41, 47, 51—55, 57—59, 64—66, 69, 71, 74—76, 79—85, 89, 95, 98, 102, 114—119, 131, 140—141, 157, 159, 176, 182—184, 186—188, 193, 198—200, 203
Lommel 95
Loon 8, 31—32, 44, 46, 51, 59, 79, 121—123, 125—126, 150—152, 154, 159—160, 163—164, 169, 193, 204, 208
Loondienst 51, 154
Loopbaan 15, 25—26, 29—30, 32, 35, 51, 56—58, 63, 67, 69, 76, 88, 96, 98, 121, 124, 126, 138, 149, 151, 154—161, 164, 170, 185—187, 192—193, 198, 202, 205, 207
Loopbaanontwikkeling zie Loopbaan

M

Maatschappij zie Samenleving
Machtsverhouding 45, 58, 127
Mainstream 54, 121, 133
Major zie Platenlabel
Maker 8, 16, 36, 38, 40—44, 47, 64, 69, 71, 75, 77—80, 89, 94—98, 102—103, 107, 121—122, 130—132, 137, 141—142, 151—153, 157, 160, 186, 193, 204
Management 39, 41—42, 45—46, 53—58, 67, 78, 116, 129, 139, 153, 157, 159, 164, 199
Managementbureau 39, 41—42, 45, 67, 153, 159
Markt 6—8, 20, 29—35, 45—46, 48, 58—60, 62, 66—70, 76—79, 96, 106, 133—134, 138—139, 150, 157—161, 168—172, 175, 186—187, 196—200, 204
Marktfalen 8, 157, 204
Marktgericht 158, 169
Marktwaarde 159, 161
Masteropleiding 78
Materieel design 91, 94
Mecenaat 32, 46, 199
Mechelen 33—34, 40
Media 61, 63, 66—67, 78, 95, 121, 124—127, 164, 174, 182, 185, 190, 200
Mediafonds 72, 77
Mediakunst 31, 72, 74, 138
Memorandum 131, 169, 171, 173

Metal 50, 55, 186
Mid-career 44, 155
Migratieachtergrond 15, 35, 68, 89, 127—128, 130, 132, 155, 159
Minister (andere beleidsdomeinen) 69, 86, 118-119, 155
Minister van Cultuur 5, 10, 13, 17, 25, 45, 59, 65, 69, 77—78, 81, 84, 86, 95, 104, 118—119, 121, 135, 142, 150, 155, 162—165, 167, 170—171, 176, 180, 182—183, 185, 191, 193, 203, 208
Mobiliteit 8, 28, 34, 48, 81, 83—86, 92, 128, 138—142, 153, 158, 163, 188, 192, 205
Monopolie 58—59, 134, 136
Multidisciplinair 25, 27, 41, 100—101, 179, 194
Multiple-job-holding 56, 97, 151, 153, 202
Museum 6, 25, 27—30, 33—35, 39, 42, 82, 84—85, 87, 95—96, 98, 106, 114, 116, 128, 156, 162, 183, 193, 198
Musical 43, 56, 114, 169, 171—172, 193
Muziekclub 6, 51—52, 56, 58—59, 77, 79, 141, 168, 174, 180, 183, 199
Muziekdecreet 106
Muziekindustrie zie Creatieve industrie
Muziekonderwijs 51, 55
Muziekproducer 51, 53
Muzieksector 8, 50—51, 55—59, 122, 135—136, 164
Muziektheater 38—40, 144, 172, 186
Muziektijdschrift zie Tijdschrift
Muziekuitgever 53

N

Naburige rechten 54—55, 134—135, 151
Nalatenschap 30, 155, 160
Nederland 34, 48, 54, 58, 62—67, 70, 74, 78—79, 96, 99, 119, 128, 154, 179, 186, 188—189, 191, 193
Netflix 76, 79, 133, 135
Netwerkontwikkeling 119, 130—131, 188
Niche 53, 58, 74—77, 94, 134, 138, 167, 169, 177, 186, 190, 197, 204
Niet-gesubsidieerd 47, 183
Niet-klassieke muziek 27, 29, 50—60, 67, 79, 106, 114—116, 121, 123, 126, 132, 137, 141, 164, 169, 183, 186, 188
Niet-professionele kunsten 42, 63, 88
Niet-westers 52, 128, 130, 157, 160, 192
Nieuwstedelijk 43, 102, 105
Non-fictie 60, 62, 106, 169
Non-profit 6, 24, 26—27, 199
Noord- en Centraal-Amerika 29—30, 34—35, 58, 68, 137, 185
Noord-Afrika 131, 153

O

OVAM 85, 95, 99, 142
Omkadering 36, 38, 42, 45, 53, 58, 103, 155, 157, 161, 187
Omroep 54—55, 59, 64, 74, 76
Omzet 6, 8, 29—30, 32, 54—55, 59, 67—68, 76, 106, 200, 205
Ondernemerschap 25, 30, 32, 46, 54, 56—57, 69, 72, 78, 98, 126, 150—151, 155, 157—158, 160, 170—172, 176, 199—200, 202, 205
Onderwijs 6, 9, 27—29, 32—35, 42—43, 51, 55—73, 77—80, 83—85, 87—92, 95—97, 100, 102, 104, 111, 115—119, 121—122, 125, 128, 130—132, 134—136, 139, 150—152, 155—157, 159—164, 167, 171—172, 174, 182—184, 188, 191, 193, 199, 206
Onderwijsinstelling 27, 33, 85, 87, 97
Onderzoek 5, 8—9, 14, 16, 27—28, 30—35, 38—39, 42—44, 46—47, 52, 56—58, 63—64, 66—70, 73, 76, 78, 80, 83—89, 91—92, 96—97, 99, 102, 104, 112—131, 134, 136—137, 139, 141, 144, 148, 151—153, 157—160, 163—165, 168, 170—171, 173, 176, 179, 182, 184—185, 187—188, 197—202, 204
Ongelijkheid 45, 48, 69, 121—123, 125—126, 128, 133, 136, 153, 155, 159, 170, 187, 202, 205
Online 15, 30—31, 34, 42, 53—56, 61, 64, 66, 68, 75, 77, 88, 93, 98, 101, 103—104, 106, 117, 120—121, 126, 133—136, 138, 142—143, 162, 177, 179—180, 182
Ontsluiting 64, 89, 103, 114, 117, 134, 141—142, 155, 161
Ontwerper 83, 85—89, 91, 93—99, 135, 138—139, 142, 175, 186, 206
Ontwikkeling 5, 15, 31, 42, 52, 66—67, 99, 130—131, 149—193, 198, 202, 204, 208
Ontwikkelingsbeurs zie Beurs (subsidie)
Oost-Vlaanderen 182
Oostende 25, 41, 76
Opbrengst 6, 35, 38, 58, 74, 95, 136, 161, 168—169, 171, 193, 200
Opdrachtgever 29—30, 34, 83—89, 97—99, 184
Openbaar 28, 34, 54, 63, 69, 95, 97, 102, 141, 184, 193
Opera 38, 41, 43, 51—52, 56, 161, 170—172, 179, 185, 193, 203
Opgenomen muziek 8, 51—59, 76, 106, 121, 133—135, 161, 193, 199, 204
Opleiding 85, 88, 150, 155—156, 199
Optreden 29, 35, 41, 51—59, 63, 67, 70, 89, 106, 113—116, 118, 126, 133—134, 136—138, 168, 179—180, 183—187, 193, 198
Opvolgingskwestie 38, 45, 117, 131, 144
Organisatiemodel 39—40, 99, 138, 168, 175
Organisatieontwikkeling 130, 138, 166
Orkest zie Ensemble
Output 38, 45, 102, 155, 158—159, 163, 198
Outputnormen 38, 198
Overheidssteun zie Subsidie

P

Participant 75, 113, 115
Participatie 5, 8—9, 15, 26, 28—29, 42, 51, 55, 64—66, 69, 74—75, 80, 84, 89, 95—96, 102, 104, 107, 111, 113—119, 128, 130, 132, 135, 144, 148, 159, 167, 172, 178—182, 198, 200, 204, 206
Participatiedecreet 115, 206
Participatief 26, 28—29, 42, 51, 55, 84, 89, 95—96, 102, 104, 107, 119, 167, 198
Participatiesurvey 114—117, 128, 135, 144
Pensioen 57, 150, 160
Percentagedecreet 28, 85, 184
Performance 26, 43, 52, 102, 137
Periferie 24, 35, 105
Personeelsbeleid 29, 52, 77, 88, 131—135, 151, 163—164, 171, 181, 203
Pilootproject 77, 86, 104, 111, 131, 184
Piraterij 134
Platenlabel 53—54, 57, 86, 89, 93—94, 106, 131—132, 142—143, 199
Platenmaatschappij zie Platenlabel
Podiumkunsten 15—16, 25, 30, 32—33, 36—53, 56—59, 63, 68—69, 84, 100, 102—103, 114—116, 122—125, 128—131, 137—139, 144, 150—164, 167—172, 175—176, 179—180, 182—187, 191—193, 198, 200, 202, 204, 207
Podiumkunsten voor een jong publiek 36, 191
Podiumkunstenaar zie Kunstenaar
Podiumkunstendecreet 25, 38
Podiumkunstenorganisatie 40
Podiumkunstenveld 39, 43—44, 46—47, 125, 138, 160
Popmuziek 27, 29, 39, 51—55, 58—60, 67, 79, 106, 114—115, 123, 126, 128, 137, 141, 156, 164, 169, 183, 186, 188
Porno 74
Poëzie 60, 62, 64, 67—68, 114, 121, 181, 204
Precair 7—8, 30, 32—33, 35, 45—46, 150—151, 153, 160, 163, 186—187, 202—203, 208
Presentatie 5—8, 25—28, 31—35, 40—43, 47, 57—58, 63—64, 76—77, 83, 93—95, 102—104, 113, 122, 125, 132, 134, 144, 150, 153—154, 156, 158, 163, 167, 172, 175, 177—180, 183, 186—188, 191, 198—203, 206
Presentatieplek 27—28, 31—33, 42, 51—52, 57—58, 93, 150, 183, 191
Prijs 9, 25, 28—29, 32, 45, 54, 59, 68—69, 75—82, 85, 94—95, 98, 125, 133, 159, 185, 207
Privaat 6—8, 24—27, 32—33, 52, 57, 83, 85, 87—88, 93, 96, 106, 169, 173, 175, 183, 198—200, 203, 205
Privécollectie 25, 27, 29—30, 34—35, 87, 94, 175, 199
Proces 28—29, 39, 49, 57, 60, 65—67, 73, 85, 87, 89, 91, 93—96, 100, 102—104, 107, 118, 121—122, 126—127, 130—131, 133—134, 136—137, 139—140, 151, 156, 159, 161, 164, 167—168, 182, 201, 206
Producent 28, 31—32, 39—42, 45—46, 48, 51, 53—55, 62, 67, 71, 73—75, 77—80, 93, 103, 111, 144, 158, 169, 175, 182, 187, 199, 203
Productie 8, 25—27, 29, 32, 34, 36, 39—48, 52—57, 62—63, 71—75, 78—80, 85, 93—95, 102, 122—123, 127, 131—136, 139, 143, 150, 153, 158—159, 163, 167—169, 171—172, 175, 178—182, 185—187, 192—193, 198—200, 202
Productiebudget 32, 46, 74, 80, 93, 171
Productiehuis 36, 39, 47, 73
Professionalisering 6—7, 39, 65, 70, 73, 78, 82, 88, 103, 136, 148, 150, 164, 167, 198, 202, 204, 207
Profit 6—8, 16, 24—34, 36, 38—48, 51—99, 101—106, 111, 119—123, 126—128, 131—144, 150—151—172, 175—194, 198—208
Programmator 36, 47, 52, 103, 132, 157, 163
Programmeren 41, 46—47, 52, 54, 57—59, 76, 131, 183—184, 203
Projectmatig 25, 39—44, 51, 57, 77, 131, 150, 155, 161—162, 167—170, 178, 180, 194
Projectruimte 26—27, 30—34, 157, 199
Projectsubsidie 26, 32, 44—46, 83—88, 98, 159, 170, 188
Promotie 26, 29—34, 51—58, 62—75, 79, 93—99, 106, 126, 134—136, 142, 153, 161, 180—181, 185—188, 190—192, 199
Promotiegalerie 29—34, 106
Provincie 6—7, 25, 47, 57—58, 64—65, 69, 82—85, 95, 98, 162, 168—169, 177, 182—184, 198—199, 205
Proza 60, 62
Psychosociaal 46, 163
Publicatieruimte 63
Publiek 5—8, 15—16, 24—29, 33—39, 42, 46—48, 51, 54—55, 58—59, 61—64, 67—89, 93—99, 102—104, 111—120, 127—136, 141—144, 148—150, 154, 157—163, 166—171, 175, 177, 180, 182—188, 191—193, 198—202
Publieksbemiddeling 28, 55

Publieksbereik 74, 113, 116—117, 141, 144, 158—159, 167, 192, 205
Publiekscijfer zie Publieksbereik
Publieksonderzoek zie Publieksbereik
Publiekparticipatie 5, 15, 111—114, 130, 148, 200
Publieksverbreding 89
Publiekswerking 77, 116, 136, 163, 167, 169, 180

Q

Québec 191

R

RVT zie Tussenkomst voor Buitenlands Publiek Presentatiemoment
Racisme 127—128, 132, 150, 202
Recensie 64, 122, 136
Reflectie 7, 27—30, 42—46, 55, 64, 77, 83—85, 88—89, 96, 99, 111, 119, 135, 155, 158, 161, 167, 172, 175, 178—180, 198—199, 202
Regisseur 39, 71—74, 77—80, 122—123, 126, 152, 175, 202
Repertoire 38—39, 42, 47—48, 51, 106, 129, 161
Repetitieruimte 58, 159
Representatie 64, 77, 113, 122, 125, 131, 144, 201
Residentie 25—28, 32—35, 63, 97—98, 159, 173, 181, 185—188, 191, 194
Risico 32, 35, 47, 52, 54, 58—59, 66—68, 75, 79—80, 87, 97—98, 101, 125—127, 134, 150, 152, 157—163, 175, 200, 202
Rock 51—55, 58, 115, 123, 126, 161, 169, 183
Roeselare 52

S

SARC 173
Samenleving 6—10, 15, 24, 26, 29, 34, 42, 48, 55, 57, 59, 62—65, 68—69, 74, 81, 83, 88—89, 95, 103, 106, 111—143, 148, 153, 156, 158, 160, 163, 166—167, 174, 187, 200—203
Samenwerking 87, 91, 139—140, 171—174, 191, 198
Scenarist 73—74, 77—78, 80, 122, 152, 175, 202
Scenografie 91, 102
Schaalvergroting 30, 34, 69, 71, 87, 136, 175
Schilderkunst 26, 39
School zie Onderwijs
Sectoroverschrijdend 9, 52, 80, 102, 104, 107, 118, 167, 171, 176, 206
Seksisme 69, 121—125, 165
Self-publishing zie Eigen beheer
Sint-Niklaas 52, 58
Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten 43, 46, 78, 128, 131, 156, 161, 164
Sociaal-artistiek 42, 104, 130, 132, 168, 198
Sociaal-cultureel 51, 55, 58, 63, 151
Sociaal-economisch 7, 16, 31, 33, 44—45, 56, 58, 64, 66, 68, 87, 92, 97, 119, 121, 125, 135, 149—157, 163, 169, 202
Social media 34, 55, 61, 63, 67, 77, 88, 98, 102, 134—136, 190
Solotentoonstellling zie Tentoonstelling
Speelbeurt 45, 48, 158
Speelkans 46, 57—58, 203
Speelplek zie Presentatieplek
Speelreeks zie Tournee
Sponsor 30, 46, 75, 168—169, 204
Spotify zie Streaming
Spreiding 7, 16, 33—35, 41—47, 50—51, 54, 57—58, 60, 63—67, 73, 77, 84—85, 88—89, 93, 96, 99, 111, 115, 121, 134, 139, 163—164, 177—179, 182—184, 190, 194, 199, 202—205
Stadsontwikkeling 34, 102, 104
Stadstheater 36, 39, 123, 199
Stedenbouw 81, 85—86, 102, 130
Stereotypering 122, 126, 130—132, 160
Steunpunt 15, 30—31, 42, 44, 59, 61, 69, 82, 84, 114, 135, 144, 150—153, 168, 170, 184—185, 189, 191
Stijging 7—9, 43—47, 55, 59—60, 65, 68, 70, 76—86, 89, 93, 114—117, 119, 121—123, 127—128, 130—132, 137—138, 158—159, 161, 163—164, 169—170, 172, 175, 180, 182, 184—185, 187—189, 191—192, 200
Stoppen 46, 58, 98, 152, 156, 160, 162
Strategische visienota 5, 10, 13—14, 16, 180, 183, 185, 203
Streaming 8, 53—55, 59, 75—77, 106, 121, 133—135, 204
Strip 60, 62, 64, 67
Studio 26, 28, 33, 40, 42, 45, 53—54, 56, 64, 76, 157, 159, 173, 176
Subsidie 6—8, 17, 25—27, 29—33, 38, 42, 44—47, 51—52, 57—58, 62, 65, 67, 69—70, 75, 83—88, 98, 101—106, 119, 123—125, 134, 137—138, 144, 150, 152, 154, 157, 159—163, 167—188—194, 198, 200, 202—205, 208
Subsidiedossier 30, 88, 102, 104, 161, 179
Systeemverandering 132, 138, 140

T

Talentontwikkeling 27, 34, 77, 104, 129—131, 157, 160, 173, 180
Tax Shelter 32, 73—74, 79, 167, 171—172, 193, 199
Technologie 8, 57, 63, 74, 97, 102, 111—112, 133—137, 139, 150—151, 204
Televisie 54, 73—74, 76—79, 121
Tentoonstelling 25—35, 58, 63—64, 71, 74, 82, 84—86, 89, 93—95, 106—107, 113, 118, 126, 132—133, 136, 142, 150, 152, 158, 161, 169, 171, 175, 183—187, 190—191, 198
Tentoonstellingsplek zie Presentatieplek
Theater 25, 31, 36, 38—43, 46—47, 51—52, 56, 60, 78, 100—103, 106, 114—115, 119, 122—123, 125, 132—138, 142, 144, 151, 153, 157, 168, 171—172, 177, 183—187, 193, 199, 203
Theateraanbod zie Aanbod
Theatergezelschap zie Gezelschap
Theatermaker zie Maker
Theatertekst 39, 43
Theatervoorstelling zie Voorstelling
Theaterzaal 25, 100, 142
Ticketverkoop 40, 47, 58—59, 133—134, 168—169, 203
Tielt 40
Tijdsbesteding 31, 48, 60, 151
Tijdschrift 15, 25, 42—43, 46, 51, 55, 61, 63—65, 77, 84, 87, 93, 96, 99, 103, 106, 116, 121—122, 127, 129, 134, 138, 167, 177, 181—182, 185, 198
Tijdsinvestering 66, 80, 134
Toename zie Stijging
Toerisme 9, 35, 80, 95—96, 190—191, 207
Toerisme Vlaanderen 95, 190
Toeschouwer zie Publiek
Top down 191, 203
Tourmanager 53, 58
Tournee 9, 27, 35—36, 39, 43, 47—48, 52—53, 56, 58, 70, 80, 95—96, 100, 130, 139, 141, 185, 187, 190—191, 198, 207
Transdisciplinair 16, 100—105, 107, 135, 179—180, 198, 201
Transitie 9, 15—16, 34—35, 38, 45—49, 54—58, 65—68, 71, 74, 79—80, 83, 85—90, 104, 120—121, 123, 125, 127, 129—143, 160—163, 167—168, 173, 184, 199, 205
Turnhout 84—85, 199
Tussenkomst voor Buitenlands Publiek Presentatiemoment 26, 58, 75, 188, 191, 198

U

UITdatabank 183
UITpas 115
Uitgave 47, 62, 67—68, 74, 181, 204
Uitgeverij 53—55, 61—70, 84, 94—95, 152, 154, 158, 162, 181, 188
Uitkering 31, 44, 152
Uitkoopsom 45, 47, 93, 150, 159
Uitsluitingsmechanisme 128, 130
Uitstroom 44, 46, 155, 160, 177, 179
Uitvoering 31, 44, 50—51, 54—55, 59, 68—69, 83, 87, 93, 97, 106, 123, 169, 172
Universiteit zie Onderwijs

V

VDAB 156, 193
VLAIO 72—74, 170, 200
VRT zie Omroep
Vakopleiding zie Opleiding
Vanity publishing zie Eigen beheer
Verbreding 41, 47, 83, 89, 121, 135, 171
Verdienmodel 8, 66, 68, 71, 79, 133—134, 137, 150, 205
Verenigd Koninkrijk 34, 48, 58, 67—69, 74, 79, 84, 106—107, 136, 144, 157, 162, 169, 173, 175, 185, 192
Vergoeding 31—32, 44, 54—59, 66, 87, 94, 97—98, 106, 135, 150, 152, 154, 158
Vergrijzing 89
Verkoop 27, 29—35, 39, 41, 47, 53—54, 57, 59, 62, 68, 74, 76—79, 93—97, 133—136, 150, 152, 158, 161, 168—169, 203
Verloning 32—35, 123, 150—153, 164, 167, 202, 208
Versnippering 24, 41—42, 45—46, 71, 159, 170
Vertaler 30, 38, 44, 53, 61—67, 70, 73, 119, 138, 151, 154, 166, 181, 186—192, 200, 202
Vertraging 42, 46, 158
Verzelfstandiging 82, 164
Veurne 27, 33, 175
Video on demand 74, 76
Videokunst 26—27, 53—54, 72—74, 76—78, 102
Vinyl 54
Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) 5, 13—17, 26, 72—80, 123, 138, 143, 167, 169, 171, 175, 179—180, 185—186, 188, 198—199, 203—204, 208
Vlaams Bouwmeester 82, 85—86, 89, 138, 142, 206
Vlaams Fonds voor de Letteren 5, 13—17, 61—70, 123, 125, 150—154, 169, 172—173, 176, 179—183, 186, 188—193, 198—199, 203—204, 208
Vlaams Parlement 13, 15, 43, 59, 65, 69, 107, 112, 120—121, 134—135, 155, 163, 185, 193
Vlaams populaire muziek 52, 54
Vlaams-Brabant 28, 34, 40—43, 47, 52, 56, 65, 82, 85, 118, 151, 157, 173, 182, 184, 194
Vlaamse Gemeenschap 41, 45, 80, 121, 124, 168, 179, 184, 191, 193
Vlaamse regering 65, 119, 182, 184, 189, 191, 192
Vlaanderen 5—10, 13—16, 24—41, 43—48, 50—101, 104—107, 112—128, 130—131, 134—135, 138—144, 150—152, 155—163, 167—194, 197—202
Voorstelling 39—43, 46—48, 52, 55, 100—103, 113—114, 122, 124, 133—134, 137, 144, 153, 161, 183—187, 198
Vormgever zie Designer
Vormgeving zie Design

Vorming zie Onderwijs
Vrijemarktdenken 66
Vrijetijdsbesteding 48, 60
Vrijetijdsparticipatie zie Participatie
Vrijplaats 82, 89
Vrijwilliger 27, 55, 77, 140, 164, 167

W

Waardeketen 40, 51, 59, 62—66, 94, 96, 100, 102, 136, 180, 188, 197
Waardenkader 47, 85, 158, 188, 197
Wallonië 58—59, 70, 74, 95, 191
Waregem 33
Welzijn 34, 69, 85, 91, 102, 104, 130, 154, 163, 165, 167, 174
Wereldmuziek 52—54, 59, 106, 132
Werkbeleving 46, 163
Werkdruk 45—46, 97
Werkgever 31, 39, 93, 154, 161
Werkingsmiddelen 27, 46—47, 86, 169, 173, 179, 182
Werkingssubsidie 6, 8, 15, 25—32, 38—48, 51—53, 56—65, 68—70, 73—77, 83—86, 89, 94—95, 98, 101—104, 114, 117—127, 130—132, 138, 140—144, 155, 157, 159, 162—163, 167—190, 193—194, 198—200, 204
Werkloosheid 44, 128, 152, 156, 193
Werkmodel 40, 173, 186, 188
Werknemer 31, 56, 73, 78, 128, 150, 152, 154, 161, 164, 170, 193, 208
Werkomstandigheden 148—149, 163, 165
Werkplaats 28, 32, 36, 38—39, 42—45, 52, 97, 157, 159, 173, 175
West-Vlaanderen 47, 64, 182, 184
Winner takes all 8, 150, 205

Y

Youtube zie Streaming

Z

Zaventem 33
Zelforganisatie 41, 153, 168, 175
Zelfstandige 27, 30—31, 33, 56, 67, 73, 82—83, 97, 106, 124, 126, 131, 150, 152, 164, 193
Zichtbaarheid 7—8, 65—69, 75, 93, 98—99, 104—105, 126—128, 131, 135—136, 142, 155—158, 185, 199, 202, 205

Brussel, 1 september 2019

Een publicatie van
Kunstenpunt

In samenwerking met
het Vlaams Architectuurinstituut (VAi),
het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) en
het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL)

en in dialoog met
het Departement Cultuur, Jeugd en Media
van de Vlaamse overheid

Met de steun van
Vlaanderen
verbeelding werkt

Hoofdredactie
Joris Janssens,
Simon Leenknegt en
Delphine Hesters

Redactie
Lobke Aelbrecht, Nele De Cocker, Dirk De Wit,
Delphine Hesters, Joris Janssens, Sofie Joye,
Simon Leenknegt, Tom Ruette en Nikol Wellens
(*Werkgroep Landschapstekening van Kunstenpunt*),
Sofie De Caigny en Rosan Meijer (*VAi*),
Koen Salmon en Frederik Beernaert (*VAF*),
Els Aerts, Noemi De Clercq, Nanne de Viet,
Matthias Dillen, Marieke Roels, Lara Rogiers
en Koen Van Bockstal (*VFL*).
De sectorschets design werd
opgesteld met medewerking van het
Departement Cultuur, Jeugd en Media
van de Vlaamse overheid.
De sectorschetsen beeldende kunsten en
muziek werden gevoed door tekstopdrachten
aan respectievelijk Valerie Verhack en
Tijs Vastesaeger.

Eindredactie
Nele De Cocker, Joris Janssens,
Katrien Kiekens, Simon Leenknegt,
Ann Overbergh, Tom Ruette en Scriptorij

Vormgeving publicatie
Princen + De Roy

Druk
Antilope De Bie

Vormgeving poster
Speculoos

Met dank aan
alle medewerkers van Kunstenpunt

Bijzondere dank gaat uit naar iedereen
die deelnam aan de brainstormsessies,
de focusgroepen en de online bevraging
naar aanleiding van deze Landschapstekening

—
ISBN 9789074351553
—
Deze publicatie valt onder de Creative
Commons Attribution-NonCommercial-
NoDerivatives 4.0 International License

Meer over de Landschapstekening
Kunsten op kunsten.be

Kunstenpunt stimuleert de ontwikkeling van de kunsten in Vlaanderen en Brussel en voedt het debat over de kunsten in de samenleving. Kunstenpunt biedt ondersteuning aan kunstenaars, kunstenorganisaties en andere kunstwerkers door hen te informeren en samen te brengen rond thema's, disciplines, trends en ontwikkelingen. Daarnaast stimuleert Kunstenpunt kunstenaars en organisaties om duurzame internationale relaties aan te knopen en te onderhouden via bezoekers- en uitwisselingsprogramma's. Bij dat alles ziet de organisatie diversiteit binnen de kunsten en de transitie naar duurzame werk- en organisatiemodellen als speerpunten.

Het **Vlaams Architectuurinstituut** is het voornaamste aanspreekpunt voor informatie over architectuur in Vlaanderen en Brussel. Het creëert een ontmoetingsplek voor iedereen die architectuur wil maken, delen en beleven. Tentoonstellingen, lezingen, debatten, publicaties en evenementen, zoals het tweejaarlijkse Festival van de architectuur en het Architectuurboek Vlaanderen, zijn daarbij de voornaamste instrumenten. Bovendien vertegenwoordigt het instituut Vlaanderen op internationale evenementen zoals de Architectuurbiënnale in Venetië en is het ingebed in een wereldwijd netwerk van architectuurinstituten. Het Vlaams Architectuurinstituut beheert een rijke collectie architectuurarchieven die voortdurend aangroeit. Door de collectie verbindt het instituut heden, verleden en toekomst van de architectuur. Daarnaast brengt het Vlaams Architectuurinstituut vormgevingserfgoed in kaart, geeft er advies over en informeert een breed publiek via publicaties en tentoonstellingen.

Het **Vlaams Audiovisueel Fonds** (VAF) is een instelling van de Vlaamse Gemeenschap en werkt in opdracht van de Vlaamse Regering. Het heeft tot doel om de onafhankelijke audiovisuele creatie in Vlaanderen te stimuleren en te ondersteunen via een geïntegreerde aanpak. Daarnaast biedt het VAF de Vlaamse professionele sector de nodige omkadering. Onder het VAF vallen drie fondsen. Het VAF/Filmfonds financiert projecten en zet in op de ontwikkeling en promotie van het creatieve talent in Vlaanderen. Het VAF/Mediafonds stimuleert de coproductie van kwalitatieve tv-reeksen tussen onafhankelijke producenten en Vlaamse tv-omroepen. Het VAF/Gamefonds heeft als opdracht de ontwikkeling van games in Vlaanderen aan te moedigen via financiële steun. Hiernaast voert het VAF ook opdrachten uit voor het economisch filmfonds Screen Flanders.

Het **Vlaams Fonds voor de Letteren** werd opgericht in 1999 en is actief sinds 2000. In september 2019 veranderde de roepnaam van deze organisatie naar Literatuur Vlaanderen. Literatuur Vlaanderen ondersteunt de letterensector in Vlaanderen — van auteur tot lezer — in opdracht van de Vlaamse Regering en de Vlaamse minister van Cultuur. Ze doet dat met subsidies voor auteurs, vertalers, uitgevers en organisatoren. Daarnaast speelt Literatuur Vlaanderen ook een belangrijke rol in het bijeenbrengen van de vele spelers in de boekensector. Ze stimuleert hen om over beleidsdomeinen en grenzen heen te kijken en hecht veel belang aan het (samen) werken aan een rijk en divers literair landschap met een ruim en inclusief boekenaanbod. Internationaal gebruikt Literatuur Vlaanderen de naam Flanders Literature.

LANDSCHAPSTEKENING KUNSTEN 2019

De tweede Landschapstekening Kunsten toont trends en ontwikkelingen in het hedendaagse kunstenveld in Vlaanderen en Brussel. Deze sterkte-zwakteanalyse is een publicatie van Kunstenpunt, met input van het Vlaams Architectuurinstituut, het Vlaams Audiovisueel Fonds en het Vlaams Fonds voor de Letteren. Ze combineert bestaand onderzoek met nieuwe inzichten na een interactief parcours met het werkveld.

De Landschapstekening voedt de Strategische Visienota Kunsten (2020) van de Vlaamse cultuurminister. Tegelijk is ze een naslagwerk voor kunstenaars, kunstwerkers, organisaties, bemiddelaars en al wie geïnteresseerd is in de ontwikkeling van het kunstenlandschap in zijn brede maatschappelijke context.

