

'Als mediakunstenaren die actief zijn in het theater, hebben we een dubbel probleem. Enerzijds heb je de nieuwe media, waarvan Dirk de Wit in *Etcetera 82* (juni 2002) zegt dat ze niets te maken hebben met het gebruik van video op het toneel maar alles met de ontwikkeling van nieuwe artistieke netwerken en praktijken, en anderzijds heb je de theatermakers die, ondanks de inbreng van video- of mediakunst, toch blijven spreken in pure theatertermen. Tussen die twee discours in verdwijnt de videokunstenaar. (...) Ik heb geen slechte ervaringen met theater, ik heb slechte ervaringen met de manier waarop er binnen het theater over video gesproken en geschreven wordt. En ik gruvel vaak van de naïeve manier waarop video de scène wordt opgesleurd.' Zo reageert Peter Missotten op het rondetafelgesprek en de tekst van Dirk de Wit in *Etcetera 82*. In dit nummer laten we enkele mediakunstenaren aan het woord over hun werk binnen de theatercontext en over hun recente plek – of was het hun afwezigheid? – in het cultuurbeleid.

Dat cultuurbeleid is in volle evolutie. Terwijl we de laatste hand leggen aan dit nummer, plaatsen de medewerkers van de minister van Cultuur het werkdocument kunstendecreet op het internet. Dat omvat een gelijkvormige subsidieregeling voor de creatie en ondersteuning van zowat alle kunstvormen, behalve voor de creatie van literatuur en audiovisuele kunsten die elk hun eigen Fonds hebben. Het autonoom Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), bevoegd voor de ondersteuning van de audiovisuele creatie – inclusief experimentele mediakunst – werd pas onlangs opgericht en treedt in 2003 in werking. Beide subsidieregelingen werden los van elkaar ontwikkeld. De mediakunstenaren hopen dat hun positie buiten het kunstendecreet hun toch al precare status binnen de artistieke samenwerkingsverbanden tussen verschillende kunsttakken niet ten kwade komt.

Marleen Baeten

# De onzichtbaarheid van de mediakunstenaar

Onderstaande tekst schetst de overlevingsgeschiedenis van de mediakunst in Vlaanderen en vat enkele bezorgdheden van mediakunstenaren samen, zoals die uit de gesprekken met Peter Missotten en Walter Verdin naar voren kwamen, aangevuld met elementen uit een interne discussienota van Frank Theys.

## Een overlevingsgeschiedenis

Waarom kiezen nogal wat mediakunstenaren voor de podiumkunsten als werkcontext? Walter Verdin en Peter Missotten beklemtonen hun roots in – of affiniteiten met – theater en dans, maar steken evenmin onder stoelen of banken dat het theater tot in het recente verleden ongeveer de enige uitweg was om als mediakunstenaar te overleven. Frank Theys (overigens ook enkele jaren actief binnen de theatercontext van Victoria) schetst een historisch beeld van de mediakunst in België. Daarbij valt het verschil op tussen Vlaanderen en Wallonië: 'Mediakunst in Vlaanderen (videokunst, zoals men het toen

noemde) ontstond pas in het begin van de jaren '80, op enkele experimenten van Flor Bex en Danny Matthys na. In Wallonië was er toen al een oudere generatie bezig (Jacques-Louis Nyst, Jacques Lizène, Jacques Charlier, Marie-Jo Lafontaine). Dat kwam door het grote verschil in infrastructuur: in Vlaanderen stond de hele audiovisuele productie in het teken van de BRT op de Reyerslaan. In Wallonië lag de RTBF verspreid over alle provincies, waardoor de politiek en de directeur-generaal minder de hand op alles konden leggen en producenten zoals Jean-Paul Tréfois soms makers van buitenhuis konden laten experimenteren. Daarnaast speelde een uitge-

breid netwerk van structureel ondersteunde productietelers een stimulerende rol (o.a. GSARA, waar ook enkele Vlaamse videokunstenaren terecht konden). Dat leidde in Wallonië tot een zeer sterk ontwikkelde documentairecultuur, met allerhande kleine productiehuisjes (onder andere Les Frères Dardenne) van mensen die veelal zelf de camera vasthielden. De ruime basis die toen gelegd werd in Wallonië werpt nu zijn vruchten af. Vlaanderen kan hier nog iets uit leren: in plaats van alleen te focussen op potentiële oscarnominaties, zou men hier ook moeten trachten een breed veld van makers te motiveren.' Frank Theys noemt drie instituten die in het

begin van de jaren '80 videokunst mogelijk maakten in Vlaanderen: het ICC (Antwerpen) dat langzamerhand op droog zaad kwam te zitten na de verhuis van bezieler Flor Bex naar het MuHKA, de Audiovisuele Dienst van de KU Leuven, waar enkele videokunstenaars al dan niet illegaal 's nachts konden knutselen aan eigen werk, en de Nieuwe Workshop (Brussel) die opgeslokt werd door de Beursschouwburg. 'Met het opdoeken in 1985 van de Nieuwe Workshop en van alle verdere plannen voor een video-instituut gaf de Beursschouwburg de Vlaamse videokunst het nekschot. Video paste niet meer in hun beleidsoptie. Enkele jaren later was er van videokunst in Vlaanderen nog nauwelijks sprake. Alle videomakers die internationaal doorbraken in de jaren '80 (Walter Verdin, Peter Missotten, Jo Huybrechts, Jan Vromman, Frank Theys e.a.) zijn overgestapt naar het theater, waar ze zelf "multimediale theaterstukken" maken, videoprojecties bij stukken van andere theatermakers of opdrachten vanuit de theatersector - om den brode of om überhaupt te kunnen werken.' (Frank Theys) 'Niet alleen de productiemogelijkheden ontbraken, maar ook de distributie- en vertoningsmogelijkheden. Na het opdoeken van de Nieuwe Workshop werd ARGOS opgericht, dat zich jarenlang onbezoldigd toelegde op de distributie van videokunst. Intussen, vijftien jaar later, is er wel een structurele ondersteuning en werd de werking uitgebreid naar archivering, restauratie en vertoning. ARGOS organiseert ook het enige mediakunstenfestival van Vlaanderen - terwijl er in Nederland zeker een tiental mediakunstenfestivals bestaan. Nochtans toonden eenmalige initiatieven binnen Antwerpen '93 aan dat er in Vlaanderen wel degelijk interessante videokunst werd gemaakt, weliswaar vaak voor buitenlandse broodheren. Het spreekt voor zich dat je met slechts één ondersteunende organisatie nooit voldoende zuurstof in een sector gepompt krijgt. En je kan je afvragen of een monopoliesituatie op langere termijn wel gezond is.' (Peter Missotten)

De meeste videokunstenaars die doorbraken in de jaren '80 situeerden zich volgens Frank Theys niet toevallig in het theater. 'Slechts één vorm van videokunst bleef overeind tot in de jaren '90: de dansvideo. Omdat die met het geld en de infrastructuur van de danstheaters kon gemaakt worden.' Deze video's waren een uitgelezen middel om de Belgische dans te promoten en op de internationale kaart te zetten.

'Kunstenaars zoeken naar een manier om te overleven', bevestigt Peter Missotten. 'Je kan pas een kunsttak beoefenen als daar de moge-

lijkheidsvoorwaarden toe vervuld zijn. Nieuwe kunsten enten zich altijd op gevestigde genres om hun geloofwaardigheid te bewijzen. De Vlaamse film is ook begonnen met het verfilmen van literaire klassiekers. Dat mechanisme is nog altijd werkzaam. Als videokunstenaars worden wij gevraagd om te werken in het goed gesubsidieerde podiumkunstencircuit. Dat zijn artistiek vaak boeiende samenwerkingen, maar economisch staan we wel onderaan de ladder. De artistieke gelijkwaardigheid wordt doorkruist door een economische en infrastructurale afhankelijkheid. Dat is niet de schuld van de podiumkunsten, maar van een jarenlang gebrek aan degelijke en structurele ondersteuning voor de mediakunst.'

### Mediakunst in het beleid

De videokunst, die zich met de komst van de digitale media uitbreidde tot 'mediakunst', belandde traditioneel tussen twee stoeien in: film en beeldende kunst. Vanaf 2003 treedt het autonoom Vlaams Audiovisueel Fonds, dat expliciet bevoegd is voor experimentele mediakunst, in werking. 'Als we binnen het Vlaams Audiovisueel Fonds stilaan kunnen evolueren naar een systeem van structurele ondersteuning, als we autonome werkplaatsen en ateliers kunnen uitbouwen, dan zitten we zeker al een eind op de goede weg. Zoniet blijft de focus gericht op overleven binnen een structurele onzekerheid, en niet op het artistieke werk...' (Peter Missotten)

Dat de subsidiëring van de audiovisuele kunsten zulk een lange lijdensweg heeft doorlopen, heeft onder meer te maken met het feit dat de audiovisuele kunst nauw aansluit bij het massamedium bij uitstek: de televisie. De meest evidente partner om audiovisuele kunst mee te maken en te vertonen is de openbare omroep. Elke discussie over audiovisueel kunstenbeleid gaat dus meteen ook over de openbare omroep. 'Zonder coproducties met de eigen openbare omroep maak je bijvoorbeeld geen films. Dat is in heel Europa zo. Alleen, de openbare omroep in Vlaanderen is daar niet zo happig op. Ze vinden de investeringen niet in verhouding met het aantal kijkers. In ongeveer elk Europees land worden de omroepen bij wet verplicht om te coproduceren. In Vlaanderen slagen we daar niet in. Onze politici zijn blijkbaar doodsbenuwd voor de audiovisuele media. Ze weten heel goed dat je Freya Vandebossche maakt op drie tv-namiddagen. Alle besprekingen over audiovisuele kunst werden altijd doorkruist door die doodsangst.

Elk beleidsgesprek stoot vroeg of laat op deze *borderline* tussen audiovisuele kunst en massamedia. En dat heeft al te vaak een consequent audiovisueel kunstenbeleid verlamd.' (Peter Missotten) 'De minister van Economie heeft Vlaanderen een unicum bezorgd binnen Europa: het is de enige regio waar de televisieomroepen niet verplicht zijn om een deel van hun middelen te investeren in de onafhankelijke film. Integendeel: het Vlaams Audiovisueel Fonds is verplicht om jaarlijks 2,5 miljoen euro aan de omroepen af te staan, terwijl de VRT sowieso al met meer dan 200 miljoen euro gaat lopen.' (Frank Theys)

Het feit dat mediakunsten zich aan de rand van de mediasnelweg bevinden, bepaalt ook de verwachtingen ten aanzien van het artistieke werk. 'Als er dan over digitale kunst gesproken wordt, beginnen de oogjes van de politici al te blinken. Want dankzij de digitale snelweg kunnen we aan *society-building* doen, aan *netwerkbuiding*, kunnen we "de kunst in huis brengen", zullen we "de kunst verspreiden onder de massa" enzovoort. En voor je het weet ben je plots een soort telefooncentrale geworden voor de gedachtenkunst van andere mensen. Het kanaal dat je wilde gebruiken voor mediakunst is alweer ingenomen voor politieke doeleinden. Deze specifieke en bijzonder vervelende positie van de audiovisuele kunsten blijft niet zonder gevolgen voor de aard van die kunsten. Enerzijds heb je mensen die in hun hoedanigheid van kunstenaar aan mediakritiek doen, zoals bijvoorbeeld Johan Grimonprez, die in zijn oeuvre de media analyseert. Anderzijds heb je kunstenaars die zich zo ver mogelijk verwijderen van de mediasnelweg en gaan aanleunen bij andere domeinen: theater, beeldende kunsten, literatuur, muziek.' (Peter Missotten)

De podiumkunsten blijken de favoriete plek te zijn voor artistieke grensonderzoeken, en lang niet alleen voor mediakunstenaars. 'Maar', zo stelt Frank Theys, 'dat het theater de enige sector is waar kruisbestuiving van verschillende kunstvormen mogelijk is, heeft niet zozeer te maken met een grotere openheid, dan wel met het feit dat alleen zij het zich kunnen veroorloven een toevluchtsoord te vormen voor anderen.' Die machtsverhouding wordt geïllustreerd door de cijfers. Het totale productie- en promotiebudget voor audiovisuele creatie (film, documentaire, animatiefilm en experimentele mediakunst) bedraagt 11,25 miljoen euro. Dat is minder dan de laatste verhoging (in 2000) van het budget Podium-

kunsten (11,58 miljoen euro). De overheidssteun voor de openbare omroep VRT bedraagt echter 229,326 miljoen euro (in 2002).

Over de mate waarin de podiumkunsten-sector model kan staan voor andere artistieke disciplines lopen de meningen uiteen, maar over één ding is men het eens: structurele subsidies bieden veel voordelen, zowel voor de kunstenaar (die bevrijd is van de voortdurende stress die samenhangt met een projectmatige subsidiëring) als voor de ontwikkeling van de artistieke discipline. Een vierjaarlijks subsidie-systeem biedt meer mogelijkheden tot samenwerking en gezamenlijke belangenbehartiging, aangezien overlevingsstrijd en onderlinge concurrentie geen dagelijkse realiteit meer zijn. Een sector die goed georganiseerd is, kan zijn sterke punten steeds beter verzilveren, wat op zijn beurt niet alleen productie, maar ook distributie, beeldvorming, archivering, onderzoek en vorming ten goede komt. Het bekende Mattheüseffect dus. Maar ook in functie van een vruchtbare kruisbestuiving van verschillende kunstvormen pleiten de mediakunstenaars voor een autonome uitgangspositie, zowel artistiek als economisch. Anders blijven de mediakunsten 'een weeskind dat graag doodgeknuffeld wordt door heel wat pleegouders.' (Frank Theys)

### Artistieke erkenning en interactie

Peter Missotten: 'In de tekst van Dirk de Wit wordt de bijdrage van mediakunstenaars aan theaterproducties omschreven als dramaturgisch verantwoorde, technologische hoogstandjes, die weinig met mediakunst te maken hebben. Dirk de Wit spreekt van "de technologie als uitdrukkingsmiddel". Hij zegt letterlijk: "Dit gebruik heeft echter niets te maken met de specifieke nieuwe artistieke praktijken die via die technologieën werden en worden ontwikkeld. Dit gebruik heeft eerder te maken met een soort techniek die zeer doeltreffend kan aangewend worden op een dramaturgisch verantwoorde manier. Deze nieuwe uitdrukkingvormen en nieuwe theatrale elementen moeten dan eerder gewogen worden met theatrale en dramaturgische argumenten." Met andere woorden, het theater eigent zich deze nieuwe technologische uitdrukkingvormen toe. Mediakunstenaars worden dan niet gevraagd om hun ding te doen, maar om hun technologische kennis en bedrevenheid ten dienste te stellen van de theatertaal.

Dat komt ook - onbedoeld - tot uiting in het interview met Guy Cassiers waarin hij vaak het voorbeeld aanhaalt van *The Woman Who*

*Walked into Doors* (de Munt, Het muziek Lod, ro theater, 2001). Hij formuleert het als volgt: "De nieuwe media hebben de verhouding tussen de technicus en de artiest wezenlijk veranderd. De acteur is een essentieel onderdeel, maar hij is slechts één onderdeel. In *The Woman Who Walked into Doors* hadden we een dirigent, een zangeres, een actrice en een videobeeld. Heel simpel. Alleen de videobeelden hadden een eigen leven (ze zaten in de computer)." De dirigent en de zangeres zijn als persoon aanwezig, ook de technicus bestaat nog als mens. Maar dan is er plots het videobeeld dat uit een computer komt. Nergens in het interview wordt naar een mogelijke rol van de mediakunstenaar verwezen. De videomaker wordt een volledig virtuele entiteit. Nochtans hebben daar drie mediakunstenaars maandenlang aan gewerkt: Wies Hermans, die de interactieve computergrafiek ontworpen heeft, Kurt d'Haeseleer, die de videoachtergronden ontwierp, en ikzelf. Daarnaast stond Marc Warning in voor het decorconcept. Dat zijn allemaal kunstenaars met een autonome digitale kunstpraktijk. En die herkenbare kunstpraktijk had minstens zoveel invloed op de gehanteerde theatertaal als omgekeerd. Uit de gesprekken blijkt hoe groot de invloed wel is die mediakunstenaars van bij het eerste concept hebben op de uiteindelijke performance. En toch verdwijnen ze geruisloos in het gevoerde discours. De reden waarom we bij deze voorstellingen blijven spreken over podiumkunsten (respectievelijk "theater") en niet over mediakunst (respectievelijk "video-performance") komt niet voort uit de artistieke praktijk, maar wel uit de economische onderbouw.'

### Communicatie: het recht (of de gewoonte?) van de sterkste

'Ook de manier waarop de podiumkunsten over de bijdrage van de mediakunstenaars communiceren, heeft alles met economie te maken en niets met een artistiek discours. De gevestigde orde bevestigt zichzelf. En dat gebeurt niet bewust. De pers reageert trouwens meestal op dezelfde manier. In het theater wordt er samengewerkt tussen verschillende kunstenaars; dat is een complex verhaal dat bij hen nauwelijks een plaats krijgt. Er wordt met de regisseur, met de auteur, met de acteurs gesproken, allemaal vertegenwoordigers van de "oude" kunsten. Maar zelden of nooit met de mediakunstenaar. Het is de macht van de sterkste, van de structureel gesubsidieerde en dus ook van degene waarmee men het meest vertrouwd is. De podiumkunsten

kunnen eigen communicatiediensten, eigen dramaturgen betalen. Dat bestaat niet bij de mediakunsten.' (Peter Missotten)

Dat deze problematiek de Vlaamse podiumkunsten overstijgt, wordt duidelijk als je het programmaboek van *Vidéodanse 2002* (jaarlijks dansvideofestival in het Centre Pompidou, Parijs) openslaat. Bij de presentatie van elke video staan de choreograaf/regisseur en de compagnie in de kijker, maar de naam van de videomaker wordt slechts heel klein onderaan het rijtje medewerkers vermeld. De beschrijving gaat telkens uitsluitend over de dansvoorstelling. Geen enkele keer heeft men het over de interpretatie of creatie van de videomaker, terwijl het toch om een videofestival gaat.

### De context bepaalt de perceptie

Een werk dat in een theater- of danscontext gepresenteerd wordt, wordt 'met theater- of dansogen' bekeken. Het kunstenpubliek mag dan wel steeds meer een zappend consumptiepatroon vertonen, dat belet de toeschouwer blijkbaar niet zijn verwachtingen te koppelen aan de context waarin een werk gepresenteerd wordt. De meeste mediakunstenaars staan voor de keuze tussen de context van de beeldende kunsten en die van de podiumkunsten. De context waarin ze hun werk presenteren, zal bepalen of een dansfilm bekeken wordt met de focus op film of op dans, of hun project zal beschouwd worden als 'theatervoorstelling' dan wel als 'installatie met dansers/acteurs'. Huizen en kunstenaars die multimediale of interdisciplinaire producties en projecten presenteren, moeten dus extra aandacht besteden aan het bijstellen van de publieksverwachtingen en aan het verbreden van de focus.

Het werkdocument kunstendecreet noemt 'multidisciplinariteit en multifunctionaliteit' alvast als een relevante ontwikkeling, die de vernieuwing van het beleid mee gestuurd heeft (Algemene toelichting en commentaar per artikel bij het Kunstendecreet, p. 3). Dat de audiovisuele creatie buiten deze subsidiestructuur valt, is historisch te verklaren, maar staat haaks op de toenemende digitalisering van alle kunsten en op de grensoverschrijdende capaciteiten van de mediakunst. De cross-over, het multimediale zit als het ware in de genen van de mediakunstenaar. En met alle kunstenaars deelt hij een hang naar autonomie en artistieke gelijkwaardigheid.