

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-