

De mythen en sagen uit Kunstenrijk

Elk koninkrijk heeft zijn mythen en sagen, schrijft Delphine Hesters. In de kunst is het niet anders. Waar die mythen vandaan komen, doet er in wezen niet meer toe. Ze zijn er en ze vormen samen een collectief geloof. Een exposé in negen schuifjes over schottenloze decreten en groeimodellen, margewerkers en individuele kunstenaars, rugzakjes en dies meer.

Elk koninkrijk heeft zijn mythen en sagen. Over de oorsprong in een rijk en ver verleden, bevolkt door koene ridders en *scone* jonkvrouwen. Over de grote helden van weleer die ten strijde trokken om lappen land en vrouwen en kinderen te beschermen tegen naburige volken of vreemde woestelingen. Over vette en magere jaren en de onverzettelijke volksaard waarmee de laatste werden doorstaan. Bij volksbijeenkomsten de grond voor het ultieme argument, op de markt het onuitgesproken verhaal, de gedeelde rite waarin we ons waarlijk verbonden voelen. Waar en wanneer ze voor het eerst verteld werden is intussen vergeten. We vragen ons niet af waar ze vandaan komen; ze zijn er altijd al geweest. Of de verhalen nu met koninklijk trompetgeschal werden afgekondigd, listig werden ingefluisterd door een hofnar, of voor het eerst leven werden ingeblazen door een pientere nonkel bij knetterend haardvuur: wat vaststaat is dat de vele schakels in de overlevering vragen hebben uitgewist.

In Kunstenrijk is het niet anders. Zo zijn er een aantal figuren die intussen te boek staan met een eigen epitheton ornans ('schottenloos kunstendecreet') of regelmatigheden waarvan we dachten dat ze zo robuust waren dat ze voor altijd houvast zouden bieden ('structurele subsidies voor twee of voor vier jaar'). Ook spelen er een aantal hardnekkige

mechanismen of onze neiging tot verbinding van elementen die nochtans niet noodzakelijk moeten samengaan (het 'groeimodel' van het kunstendecreet, 'werkplaatsen werken in de marge'), waardoor ons beeld van 'de sector' en van de werkelijkheid doorheen de jaren bijna onopvallend uiteen zijn gedreven. *Last but not least* zijn er de lege dozen of sterke metaforen ('individuele kunstenaars' en 'rugzakjes') die een ander verhaal maken, afhankelijk van wie ze opneemt. Ze verwarren en verhullen en spiegelen ons een werkelijkheid voor die niet onjuist is, maar die ook niet klopt. Vaak fronsen we de wenkbrauwen, de eerste keer dat we ze zagen opduiken, maar al heel snel kunnen ze ook op ons eigen goedkeurend geknik rekenen. Spiegelbeelden van spiegels, spiegels met effecten.

Dit stuk stelt negen mythen en sagen uit Kunstenrijk te kijk, geobserveerd vanuit de podiumkunstensector. Of ze oorspronkelijk vanuit het 'beleid' komen of vanuit de 'sector' doet er niet veel toe en maakt in wezen ook niet veel uit. Het resultaat vandaag is een collectief geloof. Wat telt is dat we het over deze gedeelde mythen toch zo gauw eens raken terwijl we wéten dat er wat aan schort.

Het kunstendecreet is schottenloos

Met de komst van het kunstendecreet kunnen de verschillende kunstsectoren op gelijke voet behandeld worden. Tevoren waren er aparte decreten per sector ('podiumkunstendecreet', 'muziekdecreet') of louter reglementen (voor beeldende kunst) die niet eens de kracht van een decreet hadden. Dat is goed nieuws, vooral voor de 'achtergestelde sectoren' zoals dat heet, want de steun en werking van de meer ontwikkelde sectoren werden als norm doorgetrokken. Met het schrappen van de oude decreten en de creatie van het nieuwe, zijn ook de subsidiegelden samengebracht. Gelijke werkmodellen, gelijke beoordelingsprocessen, één pot subsidies: 'het kunstendecreet is schottenloos', klinkt het. Na enkele ronden toepassing blijkt dat echter maar een

halve waarheid: de subsidiepot is schottenloos, maar de subsidieverdeling niet. Er wordt nog altijd geadviseerd en gerekend in commissies die volgens kunstvormen zijn ingedeeld. Vanaf deze ronde zijn de commissies *Festivals* en *Kunstencentra en werkplaatsen* gesneuveld en krijgen we er een multidisciplinaire commissie bij; volgens de logica van inhoudelijk-sectorale commissies: multidisciplinaire als singuliere discipline. In de praktijk worden tijdens het proces van de bedeling binnen die ene subsidiepot voor de kunsten opnieuw schotten geplaatst, nog steeds volgens de lijnen van de kunstsectoren... maar dan met mogelijk het slechtst denkbare scenario tot gevolg. Er is één pot met ongeveer evenveel geld als tevoren, dat ongeveer verdeeld wordt als tevoren, maar de verdeling tussen de sectoren wordt nu gemaakt met behulp van *verschuifbare* schotten: de afzonderlijke potten van vroeger zijn communicerende vaten geworden. Daardoor leest het plots dat de inhaalbeweging die aan de ene sector beloofd is, moet gerealiseerd worden door de andere. Vóór het kunstendecreet werd bij het kabinet van de Minister van cultuur aangeklopt met vragen naar extra middelen. Met de komst van het kunstendecreet komen de afzonderlijke subsidiebedragen van de andere sectoren plots ogenschijnlijk binnen handbereik, waardoor de 'grote sectoren' de zwarte piet doorgeschoven krijgen. Zij hebben plots het geld dat de anderen ontberen, dat hun zelfs werd beloofd. Aan de sectoren om te kiezen of ze in deze *zero-sum game*, met als scheidsrechter de minister, willen meespelen.

Structurele subsidies voor twee of vier jaar

Als er bakens staan in kunsteland, zijn het toch wel die van de structurele subsidies – duidelijke merktekens die zekerheid en richting geven. Per decreet vastgelegd: structurele subsidies krijg je voor twee of voor vier jaar. En wat is in een democratische rechtsstaat zekerder dan de wet? Politieke mandatarissen behoren tot de uitvoerende macht en zorgen

er dus voor dat wat in wetten en decreten staat ook uitgevoerd wordt. De wereld en de zeden veranderen en, gelukkig maar, zo ook soms de wet. Dit gebeurt dan na grondige debatten in het parlement: de wetgevende macht. De scheiding der machten zorgt voor voldoende *checks and balances* zodat de willekeur van de dag het land niet kan regeren. En toch krijgen structureel gesubsidieerden bij de volgende ronde geld voor drie jaar. Zijn de wereld en de zeden zo veranderd dat de regel van twee-en-vier om aanpassing vroeg? Nee. Wel zijn er binnenkort verkiezingen. Minister Anciaux en de collega's van de andere partijen waren het er onderling over eens dat het toch niet plezierig zou zijn voor de volgende minister als die zijn ambtstermijn moet ingaan op het moment dat de vierjarige subsidies net gehandtekend zijn door de uittrekkende minister. Kortom, bijna een héél ambt waarin niet afgeweken kan worden van de adviezen van de commissies! Een alternatief, kunstendecreet-conform scenario waarin beslist kon worden dat de huidige regering wegens verkiezingen niet meer in staat zou zijn te beslissen, met als resultaat de verlenging van de huidige subsidiëring voor één jaar en een nieuwe ronde daaropvolgend, neigt dan weer te zeer naar het andere uiterste. Daarin zou de huidige minister zijn voorbereide plannen niet meer kunnen uitvoeren. Het parlement – in meerderheid samengesteld uit de partijgenoten van de betrokkenen – heeft enkele maanden geleden in een hoorzitting een namiddag geluisterd naar een resem aaneensluitende presentaties vol consequente tegenargumenten voor het politieke driejarensenario, waarna het heeft beslist om van de politieke hocus pocus wet te maken. Ik vraag me af wat de ruil is geweest. Wat is een paar jaar kunstsubsidieering bij politieke onderhandelingen waard (voor de CD&V? VLD?)? En hoeveel zou een aanpassing van het jeugdsanctierecht waard kunnen zijn? Of beslissingen met betrekking tot inkomensbelastingen? Of kindergeld? Of het leefloon? Dit is écht terug naar de tijd van sagen

en legenden, waarin de koning bedisselt, de hovelingen knikken en het volk hooguit eventjes opkijkt en daarna verder ploegt. Er wordt zelfs niet gemord. Of de driejarige subsidiëring goed dan wel slecht is voor de sector, mag na zo'n staaltje hedendaagse politiek zelfs niet gevraagd worden. Democratie gaat om principes, niet om pragmatiek.

De sector = organisaties in een groeimodel

Los van het vorige punt: als subsidiecategorieën zijn vandaag voorzien: beurzen, projecten, tweejarige en vierjarige subsidies. Hoewel het kunstendecreet daar niet expliciet op aanstuurt, worden deze categorieën in de praktijk aaneengeregend tot een groeimodel. Dit betekent dat men groeit van projectsubsidies, naar tweejarige, naar vierjarige. Vier jaar krijg je niet zonder eerst twee jaar gehad te hebben en twee jaar krijg je niet zonder een voldoende lang verblijf in de projectenpot. Bovendien is afgesproken dat de tweejarige subsidie in de uitvoering zoveel mogelijk als in- of uitstap in of uit de vierjarige subsidie gehanteerd moet worden. De groeibeweging – die al dan niet plaatsvindt – heeft zelfs een specifieke naam: 'doorstroom'. De praktijk van de kunsten van de jaren tachtig en negentig heeft mee bepaald hoe de opeenvolgende decreten zijn opgesteld. Maar nu bepaalt onze interpretatie van het decreet ook wel heel sterk hoe we de werkelijkheid zien (en niet zien) en welke mogelijkheden we denken te hebben om haar via beleid vorm te geven. De sector = organisaties, structureel of projectmatig gesubsidieerd, in een waterval van groot naar klein. Groot = gevestigd en oud, klein = niet gevestigd en jong. Dit is misschien wel de grootste en meest hardnekkige mythe uit kunstenland: we kunnen ons de sector zelfs niet anders denken!

Een kwalijk gevolg is dus dat processen die in de kunsten aan de gang zijn en die niet gelezen kunnen worden via de categorieën van 'organisaties' en 'doorstromen' compleet onzichtbaar dreigen te worden. In de

podiumkunsten wordt vandaag een model van werken dominant dat niet kan functioneren binnen het gekende groeimodel. Ik heb dat in een vroegere tekst over de dansgemeenschap (zie www.b-kronieken.be) de *gemeenschap als modus van productiviteit* genoemd; Rudi Laermans benoemt hetzelfde in de vorige Etcetera met het *communale arbeidsregiem*. Elders heet het dat de sector meer en meer 'vernetwerkt' is, maar deze uitdrukking vormt vooral een nieuw bewijs (na 'veld' en 'sociaal/symbolisch kapitaal') voor de invloed van de cultuursociologen op het spreken over de sector – ze schenkt oude wijn in nieuwe zakken en mist dan ook de pointe. Binnen dans vindt niets minder dan een copernicaanse revolutie plaats: eerder bestond een netwerk van organisaties waarbinnen individuen werkten (vast of als freelancer). Vandaag bestaat een netwerk van individuen die tijdelijk in organisaties landen wanneer ze zakelijke en productionele services nodig hebben. Organisaties ('huizen', 'gezelschappen', 'compagnies', etc.) zijn platformen voor iets anders, niet meer de kern van de zaak. Er is volgens mij voor het eerst echt sprake van een nieuwe generatie in de sterkste (jawel, sociologische) betekenis van dat woord. Generatie verwijst dan niet enkel naar de gedeelde leeftijd, maar ook naar een gedeelde sociale en politieke context. Deze generatie denkt níét in termen van projecten en structurele subsidies.

Anciaux heeft gelijk als hij stelt dat er dringend beleid moet gemaakt worden voor de 'individuele kunstenaars' in de sector, maar mag niet de fout maken om daarom de individuen *als individu* afzonderlijk te gaan aanspelen. Wél moet nagedacht worden over welke context nodig is om de nieuwe modus van kunst-werken optimaal te voeden, over de *employability van een netwerk* van individuen (uiteraard met oog voor de werkomstandigheden voor de 'individuele kunstenaars'). De subsidievormen van het kunstendecreet kunnen daar bij nader inzien best bij van dienst zijn... als ze losgeweekt worden uit het

BINNEN DANS VINDT NIETS MINDER DAN EEN COPERNICAANSE REVOLUTIE PLAATS: EERDER BESTOND EEN NETWERK VAN ORGANISATIES WAARBINNEN INDIVIDUEN WERKTEN (VAST OF ALS FREELANCER). VANDAAG BESTAAT EEN NETWERK VAN INDIVIDUEN DIE TIJDELIJK IN ORGANISATIES LANDEN WANNEER ZE ZAKELIJKE EN PRODUCTIONELE SERVICES NODIG HEBBEN. ORGANISATIES ('HUIZEN', 'GEZELSCHAPPEN', 'COMPAGNIES', ETC.) ZIJN PLATFORMEN VOOR IETS ANDERS, NIET MEER DE KERN VAN DE ZAAK.

groeimodel en creatiever worden ingevuld. De tweejarige structurele subsidie categorie geldt nu als mal voor een klein 'klassiek' gezelschap, maar lijkt me ook ideaal voor een kunstorganisatie die zich richt op onderzoek, maar die toch geen werkplaats is. Dat kan gaan om een collectief van artiesten dat een tweejarig onderzoekstraject uitzet en dat door subsidies in staat wordt gesteld om doorheen dat traject een *pool* van andere artiesten tijdelijk 'in te pluggen'. Dit soort organisatie van de kunstpraktijk vraagt om een tijdelijke, doch structurele basis. Het zou absurd zijn mocht deze verzonden organisatie eerst een verplicht nummer moeten vervullen bij de projecten. Voor de nieuwe modus van kunstproductiviteit dienen zonder twijfel ook de werkplaatsen en alternatieve managementbureaus tot volle wasdom te komen.

Met de opkomst van nieuwe generaties zijn de oude nog lang niet versleten. Voor kunstenaars die werken aan de uitbouw van een eigen oeuvre, moet groeien als organisatie absoluut mogelijk blijven. Vandaag wringt daar eigenlijk al een serieuze schoen. Maar het groeiscenario is er maar één naast vele andere trajecten.

Werkplaatsen werken in de marge

Werkplaatsen, volgens het kunstendecreet organisaties die voornamelijk op onderzoek gericht zijn, zonder productie- of presentatiedruk, zijn jong en hebben als subsidie categorie een bewust vaag en open profiel. Om dat levensnoodzakelijk open profiel zal voortdurend strijd gevoerd moeten worden, zoveel is nu al duidelijk. Vandaag valt expliciet, maar vooral impliciet te horen dat werkplaatsen helemaal vooraan ingeschakeld dreigen te worden in het groeimodel: werkplaatsen – project – twee jaar – vier jaar. Werkplaatsen

geven dan kansen aan jonge kunstenaars en vormen een veilige context om na de school in de luwte, maar dus ook enigszins vóór de échte kunstpraktijk aan onderzoek te doen. Werkplaatsen worden geassocieerd met beginnende kunstenaars en met onderzoek. En zolang onderzoek wordt beschouwd als 'nogniet kunst' spelen ze bijgevolg in de marge van de kunstensector. Werkplaatsen moeten na de copernicaanse podiumrevolutie (zie vorig punt) nochtans net functioneren als 'centrale' organisatievormen in een decentrale sector. Ze werken niet enkel met 'jonge' kunstenaars, maar met het hele netwerk aan artiesten die niet vast verbonden zijn aan één of enkele organisaties. Het 'onderzoek' is niet enkel het voorbereidende werk van een productie, maar de ontwikkeling van de collectieve *artistieke praktijk zelf*. In zoveel 'dans' gaat het al lang niet meer om het ontwikkelen van 'danstalen' door choreografen in langdurige samenwerking met dansers in een compagnie, maar om het collectief ontwikkelen van nog onbekende werk- en organisatievormen [denk onder meer aan f,r,o,g,s, www.open-frames.net, PAF] – werk dat trouwens verder reikt dan de dans alleen en ook relevant is voor andere kunstvormen. De werkplaatsen en alternatieve managementbureaus staan meer dan andere huizen rechtstreeks in functie van artiesten en hun directe noden. Maar dat impliceert dat zij een potentieel heel brede service aanbieden (allerhande zakelijk, sociaal en productioneel advies, productiewerk, carrièreondersteuning, dramaturgie, assistentie bij het schrijven en/of vertalen van dossiers, tourmanagement, hulp bij de uitbouw van partnerships, netwerken, organiseren van showings, verkoop van voorstellingen, etc.). De hele resem verantwoordelijkheden die ze (moeten) opnemen ten aanzien van de sector staat in schril contrast met

de middelen die ze nu krijgen. Als we de negen huidige gesubsidieerde werkplaatsen met een sterke focus op podiumkunsten op een rij zetten, zien we er vier die niet boven de 150 000 euro uit komen, twee gesitueerd tussen 150 000 en 200 000 euro, twee van 250 000 euro en eentje van 300 000 euro. Samen krijgen ze 1 600 000 euro. Dat is ongeveer evenveel als het Kaaitheater, het STUK of Rosas alleen. De werkplaatsen zijn volgens beleidsnormen nog 'jong', maar mogen niet in een traag 'doorstroomscenario' gedwongen worden. Wel moeten ze in één keer springen naar de financiële voorhoede, zodat ze de verantwoordelijkheden die ze toegeworpen krijgen ook kunnen opnemen.

De individuele kunstenaar is alleen

Mis poes. De 'individuele kunstenaar' is minstens met drie. In de blitzcarrière die de 'individuele kunstenaar' in het beleid en de sector al heeft gemaakt, is hij/zij op zijn minst al twee keer van gedaante gewisseld. Eerst was hij/zij een rasechte maker; degene die de dupe is geworden van de onaangekondigde beleidslijn die zei dat geen nieuwe organisaties opgebouwd rond één persoon structurele subsidies zouden ontvangen. Zij zijn het die met een kluitje in het riet gestuurd zijn om daar een rugzak te vinden waarmee ze op zoek kunnen naar een herberg. Daarnaast zijn er ook de kunstenaars die werken in de nieuwe productiviteitsmodus (zie boven) en die niet op zoek zijn naar een eigen, solide structuur om aan een persoonlijk oeuvre te werken. Ze werken samen in telkens nieuwe constellaties, creëren en voeren uit. Dit zijn de 'individuele kunstenaars' die in de werkplaatsen en bij de alternatieve managementbureaus hun natuurlijke habitat vinden. En sinds kort hebben we er nog een derde exemplaar bij, binnen de container 'individuele kunstenaar': de uitvoerende acteur of danser. Degene die begin augustus 2008 een pamflet schreef in de krant om aan de alarmbel te trekken, die het in de freelance arbeidsmarkt van vandaag steeds moeilijker heeft om de eindjes aan elkaar te knopen. Anciaux reageerde opnieuw plechtig met de uitspraak dat bij de nieuwe ronde meer aandacht zal gaan naar de 'individuele kunstenaar'. Het zal dan toch niet dezelfde zijn als

degene die hij een dikke drie jaar geleden achter dat kluitje heeft aangestuurd.

Voor elk van de drie types moet een ander beleid gevoerd worden. De eerste heeft tijd nodig (dus de mogelijkheden van het groei-model), de tweede een hernieuwde sector (los van het groei-model) en de derde een dege-lijk loon en faire werkomstandigheden. ‘Individualisering’ staat vooral voor een diversiteit aan trajecten en daagt het beleid en de sector uit om op zijn minst wat flexibeler om te gaan met de bestaande werkinstrumenten.

Beurzen gaan rechtstreeks naar de kunstenaar, dus komen de kunstenaars ten goede

Subsidies die rechtstreeks aan de kunstenaar geschonken worden, moeten die toch ten goede komen, dacht de minister, en hij deelde beurzen uit aan podiumkunstenaars. Het klopt natuurlijk dat geld beter is dan geen geld. Maar eens dat geld in handen van de bedeelde podiumkunstenaar, daalt het enthousiasme. Eerst en vooral krijgt een beurs, aangewend als persoonlijke inkomsten, niet het statuut van loon. Goed nieuws daarbij is dat ze niet belast wordt en dus integraal kan besteed worden. Slecht nieuws is dat daarmee ook geen sociale bijdragen betaald worden en dus geen rechten worden opgebouwd op werkloosheid (kunstenaarsstatuut!) en pensioenen. In die zin kan je dus net zo goed stellen dat een beurs ‘de individuele kunstenaar’ deprofessionaliseert. En laat dat nu net zijn wat het beleid niet wil als het individuele kunstenaars steunt. Niet alleen deprofessionaliseert een beurs, ze immobiliseert ook. Wanneer beurzen niet als inkomsten, maar als werkings-gelden worden beschouwd, blijken ze al gauw helemaal een pervers geschenk: ze stimuleren dan vooral om *nét* te werken. Als er één ding is wat de ‘individuele kunstenaars’ gemeen hebben, is het wel dat ze niet individueel werken. In de podiumkunsten is een artistieke creatie altijd het werk van verschillende mensen. De eerste kosten van een podiumkunstenaar zijn vaak vergoedingen van medewerkers. Een beurs omzetten in lonen levert dan toch in tweede orde belastingen op en persoonlijke aansprakelijkheid... tenzij voor de uitbetaling een nieuwe organisatie wordt

opgericht. Eigenlijk is wat vóór de subsidie komt al een kleine nachtmerrie voor veel kunstenaars: een ware multiplicatie van het aantal zelf te schrijven dossiers. Als het beleid op de ‘individualisering’ van de podiumkunsten reageert door zich te richten op de kunstenaars als individu en niet op het netwerk van individuen, zorgt het er zelf voor dat kunstenaars meer dossiers moeten schrijven en een complexer zelfmanagement moeten voeren. Bovendien kunnen we dan pas écht gaan spreken over ‘de versnippering van de middelen’, want wil er podiumwerk gemaakt worden, moeten de over individuen verspreide middelen eerst terug samengebracht worden.

Beurzen en podiumkunstenaars gaan voorlopig niet echt samen. Ontwikkelingsgerichte beurzen zijn een erfenis uit de beeldende kunst en blijven dat tot nader order. Zoals ze nu omschreven staan, dienen ze binnen de podiumkunsten voor uitzonderlijke pauzes in een individueel artistiek traject, niet voor de ondersteuning van het dagelijkse verhaal. Voor ze verder worden rondgedeeld moet eens grondig worden uitgezocht wat ze werkelijk voor podiumkunstenaars kunnen betekenen.

Van rugzakjes en grote huizen

De metafoor van de rugzakjes en de grote huizen is mooi, maar ook hopeloos onrealistisch. Hij impliceert volgende sequentie: individuele kunstenaar vraagt projectsubsidie of beurs aan, individuele kunstenaar krijgt – laten we zeggen – projectsubsidie, steekt die in zijn of haar rugzak en klopt aan bij huis 1. Indien huis 1 niet geïnteresseerd is, gaat hij of zij langs bij huis 2, eventueel huis 3, tot hij of zij ‘binnen’ is. De grote huizen hebben reeds structurele subsidies en zouden geen ‘grote’ huizen zijn, mochten ze naast hun uitgebreide plannen – alle gespecificeerd in de aanvraagdossiers – niet nog tijd en geld over hebben om dakloze kunstenaars op te vangen. Hun taak bestaat erin bij de deur post te vatten tot er iemand aanklopt. Na inspectie sturen ze de kunstenaars zonder rugzak de laan uit; kunstenaars mét halen ze binnen.

In werkelijkheid lopen de grote lijnen helemaal anders, waardoor het hele plan in duigen valt. Vóór de subsidie verkregen

is, heeft de kunstenaar immers een ronde van Vlaanderen gereden. De huizen die met rugzak aangedaan kunnen worden, zijn al bezocht om die rugzak in de eerste plaats gevuld te krijgen. Zonder coproducties of samenwerkingen immers geen gedifferentieerde inkomstenstructuur en geen subsidies. De timing van ‘grote huizen’ en die van projectgesubsidieerden komen ook helemaal niet overeen. Net dat is het verschil tussen structurele en projectsubsidie: de lange en de korte termijn. Wanneer de kunstenaars met hun kleynood vragen om onderdak, is de rekening al gemaakt en hebben de meeste huizen niet voldoende middelen of logistiek over om deze kunstenaars stevig te ondersteunen. Mocht dat wel het geval zijn, waren ze bij hun structurele aanvraag overgesubsidieerd. Laat ons ook hopen dat huizen de deur openzetten op basis van artistieke bagage, eerder dan van financiële. Indien blijkt dat de *overhead* in de kunstensector kan beperkt worden door synergie, moet die natuurlijk gestimuleerd worden. Maar het kan niet de juiste weg zijn om kunstenaars de prijs voor die synergie op hun rug te binden en zo al leurend door de sector te sturen.

De minister van cultuur legt beleidsaccenten

Een mens zou niet in minister Anciaux schoenen willen staan. Bij elke ronde formuleert hij beleidsaccenten; schuift hij aandachtspunten naar voor. Publieksparticipatie, interculturaliteit, meer synergie, geen structuren voor de individuele kunstenaar, aandacht voor de individuele kunstenaar, rugzakken... *An sich* vaak belangrijke en goede ideeën (geen ironie), al laat de uitwerking soms wat te wensen over (wel ironie). Maar dan komt de effectieve dossier- en beoordelingsmolen op gang. Organisaties schrijven hun dossier – al dan niet rekening houdend met (of in staat van lichte paniek door) de geformuleerde accenten – en dienen het in bij het Agentschap van de Vlaamse Gemeenschap. Vervolgens buigen de beoordelingscommissies zich naar best vermogen over de neergeschreven plannen en discussiëren over de waarde van de spelers in het veld met als resultaat een advies. Die adviezen zijn openbaar en ik raad elke lezer aan om

er eens in te grasduinen. Wie een geïntegreerd argument vindt in de lijn van de bijkomende ministeriële aandachtspunten van die ronde, trakteer ik een glas. Ik heb er in alle geval geen gevonden. Hoe kan het ook: niemand leert de leden van de beoordelingscommissies hoe ze de beleidsaccenten van de minister zouden moeten vertalen in een aangepast advies. Gelukkig maar! De expertcommissies zijn immers in het leven geroepen om de politiek uit de artistieke keuzes te weren. Na het preadvies volgt eventueel een bezwaarschrift en een definitief advies dat de minister dan kan volgen of naast zich neerleggen in zijn finale beslissing. Dat laatste doen staat garant voor een rondje uitgejouwd worden. Maar het is de enige manier om nog enigszins waar te maken wat hij vóór de ronde in het groot heeft aangekondigd. Anciaux heeft het niet zo voor de autonomie van de Fondsen (het VAF en het VFL). Dat ze relatief autonoom werken (met een beheersovereenkomst), wil zeggen dat ze zelf beleidskeuzes maken, zonder ministerieel eindoordeel. Maar met de beoordelingscommissies binnen het decreet is hij niet bepaald beter af. Er is tot vervelens toe gediscussieerd over publieksparticipatie, synergie en interculturaliteit. Maar veel publieksparticipatie-, synergie- of interculturaliteitsbeleid heb ik binnen de kunsten alvast niet gezien, de afgelopen jaren. Een negatief geadviseerde organisatie oppikken of een prestigeproject steunen in de marge kan je bezwaarlijk beleid noemen. Nog gauw een nieuw decreet schrijven evenmin. Een hondenstiel.

Toch is er telkens meer aan de hand dan een storm in een glas water. De stellingen die met luide trom over de sector zijn verkondigd om de discussie aan te wakkeren hebben soms een enorme performatieve kracht, buiten het beleid om. Soms worden de kunstensector in vage bewoordingen verantwoordelijkheden toegeworpen die haar niet toebehoren (zoals het veronderstelde tekort aan laagopgeleiden in de zalen). Ze creëren de mythes waar deze tekst over gaat: ze beginnen mee de identiteit te bepalen, maar monden uit in een scheef en ongezond zelfbeeld en legitimiteitsproblemen.

Dans is een gevestigde sector

Hedendaagse dans is altijd het jonge broertje geweest onder de podiumkunsten, maar de podiumkunsten worden in cultuurbeleidstermen dan weer beschouwd als een oude, gevestigde sector. De inhaalbeweging die in de context van het kunstendecreet aan een aantal ‘jonge’ sectoren is beloofd dreigt daardoor aan de danssector voorbij te gaan. Wanneer het gaat over de beeldende kunst, bijvoorbeeld, blijft de leus ‘er is een inhaalbeweging nodig voor de sector’ instemmend geknik ontvangen, terwijl volgens de cijfers van het Agentschap de beeldende kunstsector anno 2008 al ongeveer evenveel middelen ontvangt als de danssector (als we de middelen van het Koninklijk Ballet Van Vlaanderen als Instelling van de Vlaamse Gemeenschap en de musea voor beeldende kunst onder het erfgoeddecreet buiten beschouwing laten). Dat zegt meer over dans dan over beeldende kunst: dans is de boot compleet aan het missen. Dans wordt te vaak onterecht gezien als een soort theater. Wie de kostenstructuren en de rol van subsidies in de budgetten beschouwt, ziet twee erg verschillende manieren van in de wereld staan. De ontstaansmythe van de hedendaagse dans begint steevast met de trotse, maar ook wat bittere stelling dat de Vlaamse golf het in de jaren tachtig helemaal zelf voor mekaar heeft gekregen, zonder overheidssteun, en dat hij daar in geslaagd is door de financiële steun uit het buitenland. Pas later is de Vlaamse overheid op de wagen gesprongen. Wat vandaag niet vaak meer verteld wordt, is dat de buitenlandse middelen nog steeds van levensbelang zijn voor de hedendaagse dans. De artistieke lonen die in de gesubsidieerde danssector betaald worden, zijn goed voor 109% van de Vlaamse subsidies (met een variatie tussen 25 en 206%). Alleen al voor het betalen van de lonen van de kunstenaars heeft dans dus extra budget van buiten de Vlaamse pot nodig. Ter vergelijking: in theater maken de lonen gemiddeld 65% uit van de Vlaamse subsidies (tussen 24 en 122%). Daar blijft dus nog 35% van de subsidies over voor lonen van andere werknemers en om andere kosten te dragen: de productie geraakt met andere woorden sowieso rond als er Vlaamse steun is. Het maken van een dansproductie is echter van bij aanvang altijd al een risicovolle onderneming. Dans is nog altijd afhankelijk

van een groot aandeel onzekere buitenlandse middelen om haar bestaan mogelijk te maken, zeker in tijden waarin binnenlandse coproductiebedragen dalen. Op de buitenlandse dansmarkt is het echter stilaan ook meer en meer drummen om te kunnen delen in de coproductie- en subsidiegelden. In theater maken de inkomsten van de Vlaamse gemeenschap niet alleen gemiddeld een groter aandeel uit van de totale inkomsten (45% tegenover 32% in dans), theater slaagt er ook in meer andere dan Vlaamse subsidies binnen te rijven: Vlaams gesubsidieerd theater wordt gemaakt met een totaal waarvan 74% subsidiemiddelen. Dans presteert het met 36% subsidies. Andere vergelijkingspunten zijn muziektheater met 65% en muziekensembles met 59% als aandeel subsidies op de totale inkomsten. De eigen inkomsten van dans liggen dan ook een pak hoger dan in de andere sectoren: dans 64% tegenover theater 27%, muziektheater 36% en muziekensembles 41%.¹ Anders gesteld: voor elke cent subsidies creëert dans er bijna twee bij, theater net geen halve. Wanneer theatergezelschappen het buitenland veroveren, is dat een teken van welvarendheid. Dans in het buitenland is altijd ook een overlevingsstrategie. Dans is geen theater.

De paradox van de danssector, en bron van veel misverstanden of onbegrip, is dat dans tegelijkertijd in een preciaire positie zit, maar ook altijd in de voorhoede speelt van ontwikkelingen in podiumland. Wat in dans gebeurt, gebeurt enige tijd later ook in andere podiumsectoren. Daarom noemde het Vlaams Theaterinstituut haar dansplan *Kanaries in de koolmijn*. Maar laat de danssector nu niet ook de eerste zijn die effectief moet aantonen dat artistieke sectoren ook kunnen stikken. Dat zou geen mythe zijn, maar een tragedie. ☹

Ik ben lid van de Adviescommissie Kunsten. Hoewel die positie het mogelijk heeft gemaakt om heel wat te zien, horen en bedenken, is dit een tekst ten persoonlijke titel. Hij mag dus zeker niet gelezen worden als een reeks standpunten van de Adviescommissie.

Reacties zijn welkom op
delphine_hesters@hotmail.com

¹ Deze cijfers leen ik uit de presentatie van het Agentschap Kunsten en Erfgoed van eind september 2008 op *De Zaak Cultuur* in Gent.