

Inhoud

Inhoud.....	1
Lijst van tabellen en grafieken	3
Hoofdstuk 1: Inleiding.....	4
Hoofdstuk 2: Methodologische verantwoording.....	6
2.1. Evaluatieonderzoek ?.....	7
2.2. Het meten van de effecten van het beleid.....	9
2.3. Diepte-interviews.....	14
2.4. Timing.....	18
Hoofdstuk 3: Beleidskader subsidies aan hedendaagse beeldende kunstenaars.....	19
3.1. Een omgeving voor het actuele kunstenbeleid	19
3.2. Subsidies voor individuele beeldende kunstenaars.....	21
3.2.1. ‘Subsidies aan personen (kunstenaars) hedendaagse beeldende kunst’ in de predecretaale regeling anno 2004.....	21
Intermezzo: de cijfers.....	26
3.2.2. ‘Subsidies aan personen’ binnen het Kunstendecreet	32
3.3. Enkele interpretatieve lijnen.....	35
3.3.1. Tussen kunst en kunstenaar.....	35
3.3.2. Tussen ontwikkelings- en resultaatsgerichtheid.....	37
3.3.3. Tussen bevestiging en vernieuwing	38
3.3.4. Tussen breed en smal.....	40
Hoofdstuk 4: Evaluatie op basis van eigen bevraging.....	42
4.1. De doelstellingen van het beleid	43
4.2. De opbouw van het subsidie-instrumentarium	46
4.3. Het beheer van het subsidie-instrumentarium.....	53
4.4. De betekenis en het belang van de subsidies voor de kunstenaar.....	56
4.4.1. Een symbolische betekenis: erkenning.....	57
4.4.2. Een financiële waarde: tijd en ruimte.....	59
4.4.3. Het belang van de beurzen voor de kunstenaar.....	61
4.4.4. Tussen een oriëntatie op het systeem en de beïnvloeding van de kunstproductie. .	62
4.5. Besluit – de belangrijkste pijnpunten op een rij.....	63
Hoofdstuk 5: Voorstellen aan de Vlaamse Gemeenschap	66
5.1. De rol van de overheid in de kunsten	68
5.1.1. Een historische uitstap.....	68
5.1.2. Legitimaties voor overheidstussenkomsten in de hedendaagse kunst	70
5.2. Meetbare doelstellingen voor het beleid.....	72
5.3. Rechtstreekse subsidies voor kunstenaars?.....	75
5.4. Hoe een kunstenaar helpen?.....	79

5.5. Naar een efficiënt en effectief subsidiebeleid voor individuele kunstenaars.....	82
5.5.1. Een noodzakelijke gedifferentieerde veldopbouw.....	83
5.5.2. Aanbevelingen met betrekking tot het instrument van de beurzen.....	88
5.5.2.1. Ontwikkelingsgerichte beurzen, projectbeurzen en creatieopdrachten.....	88
5.5.2.2. Over de verdeling van de middelen.....	91
5.5.3. Aanbevelingen met betrekking tot de beoordelingscommissie beeldende kunst....	93
5.5.4. Naar doelgroepen binnen het kunstenbeleid?.....	94
5.6. Overzicht van de aanbevelingen	96
Hoofdstuk 6: Nabeschuiving	100
Bibliografie.....	104
Bijlage 1: Lijst van geïnterviewden [naam, (functie), plaats en datum van interview].	.110
Bijlage 2: Topiclijsten interviews.....	112

Lijst van tabellen en grafieken

Tabel 1: Verhouding totale uitgaven beeldende kunstsector versus rechtstreekse subsidies aan kunstenaars, Vlaamse Gemeenschap, 2002-2005 (in EUR)	23
Grafiek 1: Verhouding begrotingscijfers voor cultuur – versus beeldende kunsten, Vlaamse Gemeenschap, 1983-2002	23
Grafiek 2: Verdeling subsidies van de Vlaamse Gemeenschap voor beeldende kunstenaars, 1997-2004	24
Grafiek 3: Totaal aantal aanvragen en toekenningen subsidies aan kunstenaars, Vlaamse Gemeenschap, 1997-2004	25
Grafiek 4a: Totaal aantal aanvragen en toekenningen gewone werkbeurzen, Vlaamse Gemeenschap, 1997-2004	26
Grafiek 4b: Totaal aantal aanvragen en toekenningen substantiële werkbeurzen, Vlaamse Gemeenschap, 1997-2004	26
Grafiek 4c: Totaal aantal aanvragen en toekenningen doorgroeibeurzen, Vlaamse Gemeenschap, 2001-2004	27
Grafiek 4d: Totaal aantal aanvragen en toekenningen projectbeurzen, Vlaamse Gemeenschap, 2000-2004	27

Hoofdstuk 1: Inleiding

Over het Vlaamse Kunstendecreet, dat in 2006 in werking treedt, wordt wel eens gezegd dat één van de belangrijkste vernieuwende elementen erin bestaat, dat naast organisaties nu ook individuen – kunstenaars – subsidies kunnen ontvangen. Voor de podiumkunsten is deze regeling inderdaad nieuw, voor de sector van de beeldende kunsten geldt daarentegen reeds meer dan tien jaar dat individuele kunstenaars van de Vlaamse overheid financiële steun kunnen ontvangen voor hun kunstpraktijk. Meer nog, het geheel van subsidievormen voor individuele kunstenaars dat in het Kunstendecreet is opgenomen, is vrijwel ongewijzigd overgenomen vanuit de predecretale regeling die het afgelopen decennium binnen het beeldende-kunstbeleid is ontwikkeld.

Het beleidsinstrumentarium van de ‘subsidies aan personen (kunstenaars) hedendaagse beeldende kunst’ is ad hoc gegroeid en kreeg in verschillende, elkaar opvolgende reglementen vorm, met als uitkomst het kader van 2004 dat schijnbaar zonder veel bijkomende reflectie voor het eerst in een decretale regeling is gegoten. Hoewel de beleidsontwikkeling binnen een decretaal kader aanzienlijk aan flexibiliteit moet inboeten, mag de kritische reflectie rond dat beleid zich niet aan banden laten leggen. Met deze studie wil ik alsnog de discussie over de subsidies voor individuele kunstenaars aanzwengelen. Nu de beeldende kunst perspectieven wordt geboden tot de verdere uitbouw van het veld met de hulp van de Vlaamse overheid, kan men de vraag niet achterwege laten naar de manier waarop diezelfde overheid de ‘kunstenmakers’ het beste kan ondersteunen. Beleid (macro), organisaties (meso) én kunstenaars (micro) zullen worden meegenomen in het gemeenschappelijke verhaal van de beeldende kunsten.

Voorliggende studie is de neerslag van een evaluatieonderzoek naar het instrumentarium van de subsidies van de Vlaamse Gemeenschap voor individuele beeldende kunstenaars. Op basis van een evaluatie van het beleid door middel van een bevraging van kunstenaars, organisatoren en beleidsverantwoordelijken, worden vervolgens aanbevelingen geformuleerd voor de Vlaamse overheid om van de subsidies aan beeldende kunstenaars een doeltreffender en efficiënter beleidsinstrument te (kunnen) maken met een legitieme onderbouw.

Deze studie is dan ook in de eerste plaats bedoeld voor de beleidsverantwoordelijken. Bij het formuleren van de beleidsaanbevelingen moesten de bevindingen uit de interviewronde dan ook

van een 'kunstenlogica' naar een 'beleidslogica' worden 'hertaald'. Dit betekent echter niet dat de laatste de eerste noodzakelijkerwijs overschaduwet. Het is aan de cultuurmanager om doeltreffend te bemiddelen tussen de noden van het veld van de beeldende kunst en deze van het beleid. Uiteindelijk wil deze studie niet enkel het kunstenbeleid maar ook de kunstenaars ten goede komen.

Het beperkte onderzoeksopzet noopt tot een duidelijke afbakening van het onderwerp van evaluatie. Ik evalueer het systeem van de beurzen van de Vlaamse Gemeenschap voor beeldende kunstenaars: de werkbeurzen – de gewone, de substantiële en de doorgroeibeurzen - en de projectbeurzen voor productie, presentatie, reflectie en integratie. Ook via andere regelingen is het voor kunstenaars mogelijk om de steun van de Vlaamse overheid te genieten. Zo kunnen artiesten voor een werkverblijf aan een buitenlandse instelling een (gedeeltelijke) financiering krijgen via internationale werkbeurzen en zijn punctuele tussenkomsten in vervoers- en/of verblijfskosten in het kader van buitenlandse reizen mogelijk. De Vlaamse Gemeenschap beschikt eveneens over enkele studio's of werkplaatsen in het buitenland waar Vlaamse kunstenaars kunnen werken. Ook met de aankoop van kunstwerken geeft de overheid zowel financiële als symbolische steun en de subsidies aan organisaties, beeldende kunstencentra en werkplaatsen zullen evenzeer bijdragen aan de ontwikkeling van de carrières van beeldende kunstenaars. Informatie over en mogelijkheden van deze instrumenten neem ik mee in verdere hoofdstukken. Ze vormen echter niet het directe onderwerp van evaluatie.

In de evaluatie wordt eveneens niet dieper ingegaan op de manier waarop het instrumentarium van de beurzen wordt beheerd. Aan het al dan niet betoelagen van een kunstenaar gaat een proces vooraf van informeren, het schrijven van dossiers, het administreren en beoordelen door de administratie en de beoordelingscommissie en het bekrachtigen van de adviezen in beslissingen door de minister van cultuur. Bovendien staan tussen de regels die dit proces in officiële banen leiden en de uitvoer ervan, de interpretaties en dagelijkse handelingspraktijken van de betrokkenen die bijdragen tot de uiteindelijke werkzaamheid van het systeem. Wie beschouwingen wil lezen over het beoordelings- en adviesstelsel binnen het kunstenbestel, kan o.a. terecht bij Gielen 2001a, 2001b en 2002, Laermans 2002 en Gielen en Laermans 2004.

Wat volgt dan wel? In de eerste plaats een methodologische verantwoording waarin een beschrijving van de werkwijze en de verantwoording van onderzoekskeuzes worden gepresenteerd, die de onderbouw vormen van dit onderzoek. In hoofdstuk drie wordt vervolgens het beleidskader

beschreven en een eerste interpretatie gegeven van de subsidieregeling voor beeldende kunstenaars. Die worden in het daaropvolgende hoofdstuk geëvalueerd met behulp van inzichten, opgedaan uit de interviews met kunstenaars, organisatoren en beleidsverantwoordelijken. In het laatste deel van deze scriptie doe ik enkele voorstellen aan de Vlaamse overheid tot wijziging(en) aan het huidige subsidiebestel.

Nog een laatste opmerking alvorens van start te gaan. Voorliggend onderzoeksrapport draagt veel sociologische sporen, gezien mijn opleidingsachtergrond, op andere plekken krijgt de managementbenadering de bovenhand. Sociologie en management blijken goede partners om een beleidsonderzoek tot stand te brengen. Om relevante en bruikbare aanbevelingen te kunnen formuleren is het immers nodig om eerst een degelijke analyse uit te voeren op het ‘te managen’ beleid. De grens tussen beide disciplines is overigens niet zo absoluut als op het eerste gezicht mag lijken. Zoals Palfrey en zijn collega’s stellen (1998, p.3): beleidsevaluatieonderzoek is tegenwoordig opgeschoven van het domein van de sociale wetenschappen naar dat van de politiek en het management.

Hoofdstuk 2: Methodologische verantwoording

Alvorens de inhoudelijke resultaten van mijn studie voor te stellen, wil ik even stilstaan bij de uitgangspunten van het beleidsevaluatieonderzoek en de manier waarop het proces van dataverzameling en -verwerking is gelopen. Zo wordt de lezer een kader geboden waarmee hij zelf kan beslissen over de waarde van dit rapport – de resultaten van een onderzoek staan of vallen immers met de manier waarop het is opgebouwd (Maso & Smaling, 1998, pp.58, 64).

Volgens Mark, Henry & Julnes zou een beleidsevaluatie beoordeeld moeten worden aan de hand van volgende elementen: hoe goed de uitvoerder bepaalt welke informatie het beste kan dienen om beterschap te brengen voor het beleid; welke kwaliteit de informatie heeft die is verzameld; en hoe goed de bevindingen zijn verspreid naar de relevante instellingen en hun personeel, en het bredere betrokken publiek (2000, pp.22-23). In de volgende paragrafen tracht ik de nodige informatie te geven om een juist oordeel mogelijk te maken.

2.1. Evaluatieonderzoek ?

Evaluatieonderzoek is een vorm van onderzoek die oorspronkelijk voornamelijk werd uitgevoerd binnen een sociaal-wetenschappelijk opzet, maar die ook meer en meer wordt ingezet om managementvraagstukken op te lossen. Telkens gaat het om 'het op een systematische manier verkrijgen en beoordelen van informatie om ons bruikbare feedback te geven over het object van onderzoek' (Trochim, 16.01.2005; vgl. Marx, 2005, p.95). Afhankelijk van wat we als 'bruikbare feedback' beschouwen, kunnen we een aantal soorten van het onderzoek onderscheiden. Mark en zijn collega's zien vier mogelijke doelen voor evaluatieonderzoek: het beoordelen of inschatten van de verdiensten en de waarde van een programma; het verbeteren van beleids- of organisatorische programma's; het krijgen van een overzicht en het beoordelen van de mate waarin de regels en vooropgezette standaarden worden gevolgd; en het ontwikkelen van kennis (Mark, Henry & Julnes, G., 2000, p.13, pp.49-74). Aangezien ik mij, binnen het kader van de opleiding Cultuurmanagement, tot doel heb gesteld om beleidsaanbevelingen te formuleren die hopelijk zullen bijdragen tot de verbetering van het beleid van de Vlaamse Gemeenschap ten aanzien van (beeldende) kunstenaars, hoort dit werk in hoofdzaak bij de tweede categorie. Uiteraard kan dit soort onderzoek enkel winnen aan waarde wanneer ook een betrouwbare beoordeling gegeven wordt van de verdiensten en tekortkomingen van het subsidiebestel (categorie één), wat dan ook in hoofdstuk 4 aan bod zal komen. Het uiteindelijke doel en resultaat van deze studie ligt echter in hoofdstuk 5, bij de beleidsaanbevelingen (cfr. Mark, Henry & Julnes, G., 2000, p.70)

Weiss is één van de onderzoekers die zich als doel stelt met zijn onderzoek bij te dragen tot het verbeteren van het beleid. Zijn benadering komt erop neer dat hij een meting uitvoert van de effecten van een programma om ze vervolgens te toetsen aan de doelen ervan. Wanneer we weten waar doelen niet gehaald worden met de gebruikte middelen, kunnen we conclusies trekken voor verdere gewenste beleidsontwikkelingen (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.4). Het kernwoord in deze benadering is '*effectiviteit*' of 'de mate waarin een organisatie of overheid haar doelstellingen bereikt' (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.86).

Om tot een conclusie te kunnen komen over de effectiviteit van het beleid is het logischerwijs noodzakelijk de effecten ervan te kennen en wanneer we spreken over 'effecten', hebben we het onvermijdelijk over zowel positieve als negatieve, en over zowel bedoelde als niet bedoelde uitkomsten (in sociologische termen: over zowel functies als dysfuncties en over manifeste en latente functies) (Laermans, 1999a, p.33).

Onderzoek dat in de eerste plaats op zoek gaat naar feedback over de effectiviteit of doeltreffendheid van een beleidsprogramma, loopt het gevaar de onbedoelde en negatieve uitkomsten over het hoofd te zien. Palfrey, Phillips, Thomas en Edwards stellen dat door een exclusieve focus op de relatie tussen input en output van een programma en het vraagstuk van hoe die output te meten bovendien de relevantie en het belang van het proces als indicator verloren gaat. De middelen en (sociale, economische, psychologische, etc.) mechanismen die gepaard gaan met het omzetten van de geschreven wetten en reglementen in de praktijk, zijn naast het al dan niet behalen van de doelstellingen belangrijke onderzoeksonderwerpen (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.41). Volgend kernwoord in degelijk evaluatieonderzoek is dan ook '*efficiëntie*'. Efficiëntie staat voor de maximalisatie van de ratio winst/kost. Technische efficiëntie voor de maximalisatie van de output voor de gegeven kosten of voor de minimalisatie van de kosten voor de gegeven output (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.20, 102). Aandacht voor het proces en de werkzame mechanismen in de uitvoering van het beleid kan een correctie bieden op het louter resultaatsdenken.

Een ander probleem van het enkel denken in termen van 'effect' of 'resultaat' is de idee van finaliteit die deze begrippen impliceren. Een beleid is echter nooit 'af' en verandert voortdurend, net als de omgeving of het te reguleren deel van de maatschappij. Of nog: '(...) evaluation is continuous; the programme is the process' (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, pp.4-5, 7). De kunstenaars van vandaag zijn niet meer dezelfde als die van enige decennia geleden en bewegen zich op een andere manier door de kunstwereld. Zo brengt de wil tot professionalisering van de beeldende- kunstensector een andere 'cultuur' in die kunstwereld, wat gevolgen heeft voor de 'types' van kunstenaars waaruit de jongere generaties bestaan. Zij groeien als kunstenaar immers op in een omgeving die reeds minder afkerig staat tegenover het denken in termen van 'management van de kunstpraktijk'. Heeft dit gevolgen voor de effecten van de rechtstreekse subsidies aan beeldende

kunstenaars? Als het beleid op maat van de sector wil blijven functioneren, moet het de vinger aan de pols houden binnen het veld, en trachten in te spelen op fundamentele veranderingen.

Palfrey en zijn collega's vinden deze benadering van evaluatieonderzoek echter nog steeds te beperkt. Antwoorden op de vragen naar de effectiviteit en efficiëntie van het beleid vertellen ons immers nog niets over de *legitimitéit* van de doelen of van de verantwoordelijken die zorgen voor de implementatie. 'Wij gaan niet akkoord met Weiss die stelt dat evaluatie niets te zien heeft met het morele gehalte van de beleidsbeslissingen. (...) Wij zijn van de overtuiging dat een degelijk uitgevoerd evaluatieonderzoek de bevindingen niet enkel toetst aan specifieke, meetbare doelstellingen, maar altijd ook aan de morele uitgangspunten of waarden waarop het beleid is gestoeld' (Plafrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, pp.5, 87 – eigen vertaling). Ook in dit onderzoek zal ik een korte reflectie inlassen over de waarde en argumentering van de doelen die de overheid zich stelt en 'moet' stellen bij het subsidiëren van beeldende kunstenaars.

Vanuit welk opzet evaluatieonderzoek ook gebeurt, een bijkomend streefdoel is volgens Mark, Henry en Julnes ook steeds een bijdrage te leveren in het bewustzijn van de maatschappij van processen in de werkelijkheid. 'Evaluatieonderzoek heeft in de publieke sector een bijzondere rol in het vormen van het bewustzijn en de betekenisgeving van de democratische instituties en het publiek,' of nog: 'Evaluatie bestaat uit een geheel van activiteiten die ontwikkeld zijn om bij te dragen tot de ontwikkeling en ondersteuning van de manier waarop individuen en groepen in de maatschappij betekenis geven aan het beleid dat geïmplementeerd is om aan hun noden te voldoen' (Mark, Henry & Julnes, G., 2000, pp. IX, VII – eigen vertaling). Ook dit onderzoek heeft idealiter enige 'opvoedende' waarde en draagt hopelijk bij tot de zelfkennis en reflectie van het kunstenveld en het beleid.

2.2. Het meten van de effecten van het beleid

Om een antwoord te kunnen bieden op de vragen naar de effectiviteit en efficiëntie, moeten dus de effecten of uitkomsten van het beleid gemeten kunnen worden, wat ons voor enkele moeilijke maar boeiende methodologische vraagstukken stelt.

Op welke manier de effecten van een beleidsinterventie ook gemeten en geïnterpreteerd worden, er is altijd impliciet een vergelijking aanwezig met een situatie zonder dat beleid. De meest ideale weg voor een impactmeting is het opzetten van een sociaal experiment, waarin onderzoeksgroep en controlegroep slechts variëren op één variabele, namelijk de beleidsingreep. Het verschil tussen de verschillen tussen de voor- en de nameting binnen de groepen kan worden toegewezen aan de ingreep en rivaliserende verklaringen kunnen op die manier gemakkelijk uitgesloten worden. Problemen van dergelijk onderzoeksopzet zijn dat het enkel kan worden uitgevoerd voor beleidsmaatregelen die nog niet in voege zijn, dat de opzet erg duur is en noodzakelijk in tijd en ruimte beperkt, en dat in de maatschappij altijd meer elementen inwerken op de mens dan die ene beleidsmaatregel in kwestie.

Een andere strategie is het vergelijken van de relevante uitkomsten vóór en na de ingreep, en te zoeken naar een sprong in de trend die samenvalt met de beleidsingreep. Een derde methode is een meer comparatieve benadering. Hierbij worden de uitkomsten van cases of personen die deelnemen aan een bepaald programma vergeleken met gelijkaardige personen die niet deelgenomen hebben aan het programma of die een andere ‘behandeling’ hebben ondergaan. De vergelijking tussen groepen kan niet alleen gebeuren op individueel niveau, maar ook op ‘geaggregeerd’ niveau. Vertaald naar mijn onderzoek zou dit betekenen dat de vraag niet gesteld wordt of een kunstenaar die subsidies ontvangt beter af is dan een kunstenaar die niet betoelaagd wordt, maar of het bestaan van het systeem van de subsidies aan beeldende kunstenaars Vlaanderen een streep voor geeft op andere regio’s of landen die geen dergelijk beleid hanteren (Van den Bosch & Breda, 2005, pp.6-11) .

Eén van de meest belangrijke problemen in al deze niet-experimentele benaderingen is dat de complexiteit van de beeldende kunstsector en in extensu van de hele maatschappij het bijzonder moeilijk maakt om veranderingen in de ‘resultaten’ op een geldige manier toe te wijzen aan de beleidsinterventie. En als er dan een verband is tussen de initiatie van de maatregel en een zeker resultaat, kunnen we nog niet noodzakelijk concluderen dat dit verband ook causaal is. Bovendien kunnen verschillende interventies leiden tot eenzelfde uitkomst en eenzelfde interventie kan

resulteren in erg verschillende effecten bij verschillende cases. Daarnaast is het ook noodzakelijk te beseffen dat er niet alleen verschillende factoren zijn die tegelijkertijd inwerken op de mens, maar dat deze ook met elkaar gaan interageren en naast individuele effecten eveneens een gezamenlijk effect ressorteren (Marx, 2005, pp.95, 99).

Wanneer veranderingen doorgevoerd worden aan het subsidiesysteem, en er staan tegelijkertijd nieuwe ‘Tuymansen’ op in Vlaanderen, heeft het één dan met het ander te maken? En leidt het systeem tot grotere kunstenaars, of leiden grote kunstenaars tot het besef dat de overheid niet aan de zijlijn mag blijven staan en dat ze een beleid moet ontwikkelen? Wanneer de vele subsidies in Nederland tijdens de periode van de ‘Beeldende Kunst Regeling’ (BKR) gepaard gingen met ‘het kweken van luie kunstenaars’- waarover later meer - werkt het één dan het ander in de hand, of zijn er bijvoorbeeld ook maatschappelijke factoren die hebben geleid tot én het ontstaan van de BKR én bepaalde tendensen in de kunstenaarspopulatie? Als een sterk gesubsidieerde kunstenaar een tentoonstelling heeft in het MoMA, is hij dan uiteindelijk in New York geraakt door de steun van de overheid of is hij gewoon net zo handig in het verkrijgen van subsidies als in het versieren van een tentoonstelling in een kunsttempel... of beide... en in welke mate hebben de subsidies dan geholpen? Als er bij de afwezigheid van een subsidiesysteem in de Verenigde Staten toch goede kunst kan ontstaan, kunnen we dan niet de conclusie trekken dat het allemaal geen zin heeft of dat het in alle geval niet noodzakelijk is om subsidies te geven aan beeldende kunstenaars? En nog verder: in hoeverre heeft het voeren van onderzoeken binnen de beeldende kunst op zich een invloed op de zelfkennis van het veld en als gevolg daarvan op de manier waarop actoren zich gaan gedragen en dus ook op welk effect de subsidies uiteindelijk hebben?

Er zijn ontelbare variaties te bedenken op bovenstaande vragen, die allemaal even moeilijk te beantwoorden zijn. Ze stellen zich echter pas nadat we bepaalde metingen hebben uitgevoerd en ook daar wringt het schoentje. Om een meting te kunnen doen, moeten we het eerst eens geraken over de relevante indicatoren en hun operationalisering en over het domein waarbinnen we willen meten. Binnen de beeldende kunst is dit verre van evident. In de eerste plaats zouden we in staat moeten zijn definities te formuleren van ‘kunst’ en ‘kunstenaar’ aan de hand waarvan een precieze afbakening mogelijk is van het beleidsdomein in kwestie. ‘Nu behoren de continue reflectie op en de permanente bevraging van kunst echter tot de kern van de actuele kunstcreatie, zo er van een kern of

hoofdkenmerk al sprake kan zijn. Elke artistiek inhoudelijke poging tot afbakening van dat beleidsdomein wordt hierdoor a priori gehypothetheerd' (Laermans & Verdonck, 2000, pp.30-31). Een oplossing zou zijn een officiële beleidsdefinitie te volgen, maar zoals we in volgend hoofdstuk zullen zien, houdt ook de Vlaamse Gemeenschap zich af van het trekken van scherpe lijnen in de bepaling van haar 'doelpubliek'.

De vraag is ook op welk niveau we zouden willen meten: tellen we het aantal succesvolle kunstenaars of het aantal goede kunstwerken? En wat is dan 'succesvol' en 'goed'? Of spelen we liever op een hoger niveau, en proberen we de uitstraling van de 'Vlaamse kunst' te meten? Is het trouwens niet te vroeg om de resultaten van het huidige beleid te willen meten – zullen de 'ware effecten' zich niet pas veel later laten ontdekken?

Na het meten volgt onvermijdelijk het beoordelen van de resultaten. Hoeveel kunstenaars willen we in de top, hoeveel in de subtop, en hoeveel in het peloton en binnen welke termijn moet dit bereikt worden? Hoe willen we de beeldende kunst uit onze regio voorstellen in het buitenland? etc. De antwoorden op deze vragen zouden moeten overeenstemmen met de vooropgestelde, operationele doelstellingen van het beleid die voortvloeien uit een strategie en een visie, maar de Vlaamse overheid is verre van concreet bij het bepalen van de doelen van het subsidiëren van de beeldende kunstsector... maar daarmee loop ik opnieuw voorop op wat volgt in latere hoofdstukken.

Als dit allemaal zo onmogelijk lijkt om uit te voeren, hoe kunnen we dan toch proberen het beleid te evalueren en iets te leren voor de toekomst? Een simpele omkering van het uitgangspunt van de meting opent een ander spoor.

'Wat?' is één vraag, 'waarom?' en 'hoe?' twee andere. 'Variabelenonderzoek' zoals in de vorige paragrafen aan bod is gekomen, is voornamelijk geïnteresseerd in 'wat'-vragen. Wat telt is om de impact van één variabele op een andere te analyseren. Meer case gericht onderzoek biedt een andere benaderingswijze. Met behulp van de vragen naar het 'waarom' en het 'hoe', tracht dit soort onderzoek in essentie een aantal specifieke gevallen zo omvattend mogelijk te begrijpen en eventueel te verklaren (Marx, 2005, p.96). In dit onderzoek heb ik zoveel mogelijk getracht inzicht te krijgen in de mechanismen die schuilgaan achter de praktijk van het subsidiëren van kunstenaars, en benadruk ik dus meer de procesbenadering dan het onderzoek naar de doelmatigheid van het beleid (cf. supra). Door van binnenuit te kijken wordt het mogelijk om van buitenaf beter in te grijpen.

Met de grotere focus op het proces of traject van het beleid, verschuift ook de focus van kwantitatieve statistieken naar kwalitatief materiaal en van objectieve indicatoren op een geaggregeerd niveau naar subjectieve factoren bij de betrokken individuen en instellingen: de individuele perceptie van, evaluatie van en omgang met het systeem van subsidies van de mensen die aandeelhouder zijn in dit beleidsonderdeel (cfr. Verlet, Devos & Reynaert, 2005).

Het zou een misvatting zijn te denken dat een subjectieve invalshoek de objectiviteit van het onderzoek in de weg staat. In de eerste plaats staan steeds de vragen naar het ‘waarom’ en ‘hoe’ centraal, en wint het belang van de argumentatie het van het (symbolische) gewicht van de subjectieve overtuiging. Bovendien ligt de waarde van dit soort onderzoek in haar ‘pluralistische’ of meerstemmige benadering die niet alleen inzicht in de diepte, maar ook in de breedte mogelijk maakt. De voordelen van dergelijke benadering zijn veelvuldig: ze verschaft een complex, maar realistisch antwoord op de vraag of het programma succesvol is of niet; ze houdt de belofte in dat we inzicht kunnen krijgen in het waarom van het (niet) slagen van het programma, de benadering houdt onze blik open voor dysfuncties en latente functies; en niet onbelangrijk: deze benadering vergemakkelijkt de implementatie van de resultaten van het onderzoek, aangezien het minder waarschijnlijk is dat stakeholders zullen opwerpen dat hun belangen niet in aanmerking zijn genomen. Door het samenbrengen van verschillende ‘subjectiviteiten’ of perspectieven van stakeholders, kan onderzoek onafhankelijk of neutraal blijven en de individuele belangen overstijgen (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.48). Het probleem van ‘objectieve factoren’ zoals statistieken is net dat ze de illusie wekken werkelijk objectief te zijn. Niets is echter minder waar. Achter de cijfers schuilen de noodzakelijk van bovenaf bepaalde subjectieve keuzes voor bepaalde indicatoren en bovendien hebben cijfers op zichzelf geen betekenis – ook de interpretatie van de resultaten is in handen of in hoofde van enkele onderzoekers en beleidsmakers (Verlet, Devos & Reynaert, 2005, pp.59-65). Cijfers houden te veel beloftes in, verbergen in hun eenvoud de hele constructie van de meting en interpretatie en ze zijn te gemakkelijk met te weinig reflectie en argumentatie mee te nemen door het beleid. Ook omwille van deze overtuiging, sta ik een in hoofdzaak subjectieve en kwalitatieve benadering voor.

Ook de subjectieve benadering is uiteraard niet zaligmakend. De kennis van het overheidsbeleid bij de individuele actoren in het veld van de beeldende kunst is doorgaans niet zo groot en ook het beleid

is niet altijd even juist in haar inschatting van de kunstenaars, wat een gefundeerde evaluatie van of opinie over het subsidiesysteem in de weg staat. Bovendien is het voor een individu erg moeilijk om ‘het bredere plaatje’ van het hele veld, onderliggende mechanismen of lange termijn effecten in te schatten louter op basis van eigen ervaringen. Er ligt ook een moeilijke taak weggelegd voor de onderzoeker om de verschillende maten en gewichten die gehanteerd worden tegenover elkaar af te wegen en waar mogelijk en wenselijk te verzoenen.

‘Het is evenwel mogelijk om een tussenpositie in te nemen tussen beide extremen, met respect voor de relatieve verdiensten van zowel de benadering op grond van objectieve als die op basis van subjectieve indicatoren. (...) Beide types indicatoren zijn complementair’ (Verlet, Devos & Reynaert, 2005, p.68). In wetenschappelijke termen spreken we van ‘methodische triangulatie’, waardoor we de methodegebonden tekortkomingen kunnen trachten te neutraliseren (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.48; Wester, 1986, p.29; Baarda, de Goede & Theunissen, 2001, p.96). In mijn onderzoek maak ik dan ook gebruik van de individuele, subjectieve informatie die is verzameld via interviews, maar ook van gegevens op een meer geaggregeerd niveau die terug te vinden is in literatuur, o.a. in verband met alternatieve systemen van overheidssubsidiëring. Ik ben zowel op zoek gegaan naar gelijkende systemen in niet-kunstsectoren, als naar verschillende systemen van overheidssteun binnen de kunsten, binnen en buiten Vlaanderen.

2.3. Diepte-interviews

Naast beleidsmateriaal en de relevante literatuur rond overheidsinterventies in het kunstenveld en kunstenaarscarrières heb ik mij omwille van bovenstaande bedenkingen en beperkingen voornamelijk gebaseerd op diepte-interviews die zijn afgenomen met de ‘stakeholders’ van het subsidiebeleid van de Vlaamse Gemeenschap.

Het diepte-interview wordt ook wel ‘open interview’ genoemd, waarmee wordt aangegeven dat de vragen en antwoordmogelijkheden op voorhand niet strikt zijn vastgelegd (Cambré en Waegel, 2001, p.322; Wester, 1986, p.75). De interviewer hanteert een ‘topiclijst’ waarop de reeks van onderwerpen is aangegeven die hijzelf graag aan bod ziet komen. Ze dient als leidraad, niet als vragenlijst – er is dus steeds ruimte voor uitweidingen en topics die de onderzoeker misschien niet als

relevant had aanzien, maar de geïnterviewde wel. Gielen en Laermans stellen het mooi: ‘De interviewer wil *leren*, hij hoopt dat het gesprek een wending kan nemen die hem doet denken ‘zo had ik het nog niet gezien’ (2004, p.14). De geïnterviewden zijn immers de ‘specialisten ter zake’, die over de kennis en ervaring beschikken waarnaar de onderzoeker op zoek is. De lijsten met topics die ik heb gehanteerd bij het interviewen zijn bijgevoegd als bijlage 2. Het zijn telkens de laatste versies van de lijsten die op basis van voorgaande interviews doorheen het proces van het veldwerk telkens aangevuld en gewijzigd zijn, wat een logisch gevolg is van het leerproces dat de interviewer doorloopt naarmate het onderzoek vordert.

‘Stakeholders’ zijn ‘the people whose lives are affected by the program under evaluation and the people whose decisions will affect the future of the program’ (Mark, Henry & Julnes, G., 2000, p.39). In het geval van subsidies aan beeldende kunstenaars gaat het dan in de eerste plaats over de kunstenaars en de subsidiënt, de Vlaamse Gemeenschap, en onrechtstreeks ook over de organisaties van het kunstenveld.

Als vertegenwoordigers van het beleid heb ik, mede op aanraden van mijn begeleiders op IBK, Hans Feys van de administratie, Hans Martens van het Kabinet Anciaux, Chantal De Smet en Dirk Snauwaert van de huidige Beoordelingscommissie Beeldende Kunst (BBK) en de vroegere voorzitter van de commissie, Jef Cornelis gesproken. Hans Martens was in een eerdere periode ook lid van de BBK, en Dirk Snauwaert neemt eveneens de functie van ‘extern onafhankelijk curator van de Collectie Vlaanderen’ waar.

De selectie maken van te interviewen kunstenaars was minder evident en ging als volgt. Aangezien ik meer wilde te weten komen over de performantie van het subsidiesysteem, was het nodig mensen te spreken met verscheiden ervaringen met het systeem. Op basis van de lijsten van subsidieaanvragers en – ontvangers van de periode 1997-2003 die Angelique Campens heeft opgesteld in functie van haar onderzoek naar de instroom van jonge kunstenaars op de kunstmarkt (Campens, 2004) en de gegevens van 2004 die ik heb verkregen via de administratie van de Vlaamse Gemeenschap, konden de kunstenaars ingedeeld worden in categorieën, naargelang van hun ‘subsidiecarrière’. Op die manier kreeg ik een negental ‘categorieën¹’ van kunstenaars op basis van

¹ Ter illustratie enkele van de categorieën: ‘gevestigd kunstenaar zonder subsidies’, ‘elke aanvraag positief gehonoreerd’, ‘elke aanvraag negatief gehonoreerd’, ‘steeds positief en gestopt met aanvragen’, ‘doorgaans positief gehonoreerd, maar occasioneel negatief’, etc.

hun aanvragen en toelagen. Na de kunstenaars die op de lijsten van de Vlaamse Gemeenschap voorkomen te hebben toegewezen aan een type subsidiecarrière, heb ik de bekomen tabellen voorgelegd aan enkele ‘veldkenners’ om er een selectie uit te maken. Mijn kennis van de beeldende kunsten(aars) reikt immers niet ver genoeg om zelf een weloverwogen keuze te maken. IBK-begeleiders Johan Vansteenkiste en Angélique Campens, kunstcriticus Lars Kwakkenbos en BBK-lid, vorser en docent Johan Pas hebben onafhankelijk van elkaar verspreid over de categorieën elk een zevental kunstenaars geselecteerd die volgens hen geschikt zouden zijn om te interviewen. Uit de daaruit voortgekomen ‘longlist’ heb ik vervolgens 13 kunstenaars geselecteerd die uitgenodigd zijn voor een interview. Daarbij is getracht de verscheidenheid zo groot mogelijk te houden, niet alleen op het vlak van de subsidie-ervaring, maar ook met betrekking tot media waarin ze werken, het ‘succes’ van de kunstenaars en hun leeftijd of de duur van hun kunstenaarscarrière. Des te meer verscheiden de cases, des te beter men abstractie kan maken van de essentiële elementen, die niet afhankelijk zijn van de particuliere gevallen die onderzocht worden. Ietwat concreter: indien bijvoorbeeld enkel schilders geselecteerd zouden worden, zou men mogelijk tot besluiten komen die geldig zijn voor schilders en niet zozeer voor kunstenaars die multimediaal werken. Door kunstenaars van diverse pluimage te laten deelnemen aan het onderzoek, is het mogelijk om afstand te nemen van de typische kenmerken van de verschillende werksituaties, en om uit te zoeken wat ‘in het midden ligt’ en gemeenschappelijk is voor de verscheiden uithoeken van het spectrum van kunstenaars en waar er eventueel fundamentele verschillen liggen tussen ‘soorten’ kunstenaars.

Met deze selectie kon ik voorbij gaan aan het heikele punt van de bepaling van wie kunstenaar is en wie niet. Nadeel is dat op die manier impliciet de beleidsbepaling van ‘kunstenaar’ is bevestigd. Dit heb ik enigszins trachten te corrigeren door in de interviews ook de legitimiteit van deze definitie even ter discussie te stellen, samen met de respondenten. De kans is echter groot dat de blinde vlek die gepaard gaat met de ‘evidentie’ van deze bepaling van de kunst en de kunstenaar blijft bestaan.

De contactname met de 13 gekozen kunstenaars heeft geresulteerd in 9 interviews van gemiddeld 1u30 à 2u00 tussen eind maart en begin mei 2005. Eén kunstenaar kon niet deelnemen aangezien zij ondertussen in het buitenland woont, een andere wegens ‘geen tijd’, en een derde kon ik eventueel later in de maand mei opzoeken, maar wegens de beperkte tijd waarin dit onderzoek moest afgerond

zijn is beslist dit interview niet meer af te nemen. Met een vierde ben ik na een misgelopen afspraak het contact verloren; reden van de stilte aan de andere kant van de lijn is onbekend.

Naast de kunstenaars en de beleidsmakers, ben ik ook gaan spreken met enkele andere indirect betrokkenen in het veld van de hedendaagse beeldende kunst, namelijk een aantal organisatoren en een galerist. Dirk Snauwaert, Paul Lagring, Jan Boelen en Frank Demaegd konden met hun kennis van het Vlaamse en internationale kunstenveld en met een grotere afstandelijkheid dan de onmiddellijk betrokkenen bij het subsidiesysteem een waardevolle bijdrage leveren in het totstandkomen van deze studie. Niet alleen formuleerden zij zelf, vanuit hun specifieke positie in het veld, hun mening over het subsidiesysteem, ook dienden zij als klankbord waaraan uitspraken van de kunstenaars getoetst konden worden. Dit laatste overigens vice versa: uitspraken van organisatoren en 'het beleid' werden ook (doorgaans anoniem) aan kunstenaars voorgelegd.

Van de 19 interviews die via een audiorecorder geregistreerd zijn, zijn er 17 volledig uitgetypt en opgenomen in de uiteindelijke analyse. Aangezien de laatste twee interviews nog in mei moesten plaatsvinden heb ik er wegens de beperkte tijd voor gekozen ze niet meer verder te verwerken en te starten met de meer gedetailleerde analyse van de interviews met behulp van 'Foliovies', computersoftware voor analyses van kwalitatieve data. Eén van de voornaamste te nemen hindernissen in kwalitatief onderzoek is het reduceren van de grote hoeveelheid ongestructureerd materiaal (Billiet, 1990, p.313). Enerzijds vindt het analyseren van het materiaal reeds plaats onderweg, in het gedurige proces van het eerder spontaan verwerken en ordenen van informatie, maar anderzijds moet er aan het einde van de rit voor gezorgd worden dat al het onderzoeksmateriaal op een gevatte manier kan worden ondergebracht in één synthetisch en gestructureerd verhaal dat gepresenteerd wordt in het onderzoeksrapport. Een computerprogramma kan bijdragen tot de systematische behandeling van het materiaal, en aldus tot de betrouwbaarheid van de conclusies (Maso & Smaling, 1998, p.69). Met behulp van 'Foliovies', was het mogelijk aan passages van de uitgetypte interviewprotocollen systematisch codes toe te kennen op basis van de doorheen het proces van onderzoeken ontwikkelde ideeën en topics. Via de zoekfunctie konden de ruwe data volgens de codes worden geordend, al naargelang van de deelvragen die aan de orde waren bij de analyse en het uitschrijven van de bevindingen. De 'analyse' bestond in dit werk voornamelijk uit het detecteren van

argumentaties en de doorheen de gesprekken blootgelegde denk- en praktijkmechanismen in het veld, maar ook uit het ‘inventariseren’ van de noden van de kunstenaars en van ideeën over alternatieve mogelijkheden voor het beleid.

Nog een laatste bemerking in verband met de interviews. Om de kunstenaars te stimuleren open te praten over hun ervaringen en opinies, is bij aanvang van de gesprekken telkens gesteld dat indien fragmenten uit het interview zouden gebruikt worden, deze anoniem zouden blijven (vgl. Keats, 2000, pp.29-30). Om die reden is aan alle kunstenaars-respondenten willekeurig een letter uit het alfabet toegewezen die in dit rapport wordt gebruikt om citaten te begeleiden (respondenten A t.e.m. H). Aangezien de beleids- en organisatieverantwoordelijken niet onmiddellijk ten persoonlijke titel spreken, maar vanuit hun positie als beleidsmaker of organisator, heb ik het principe van anonimiteit bij hen niet toegepast. Wel hebben zij het gebruikte materiaal kunnen nalezen alvorens het te publiceren indien zij daarnaar vroegen.

2.4. Timing

Dit hele proces van onderzoek heeft plaatsgevonden tijdens de maanden maart, april en mei 2005. Tijdens de eerste twee à drie weken heb ik de regelgeving en de literatuur met betrekking tot de methodologie doorgenomen, in de periode van 21 maart tot 3 mei volgden de interviewronde en de verwerking van de interviews, om in mei bijkomende literatuur te lezen met betrekking tot het beleid, kunst en kunstcarrières en om al de gegevens samen te brengen in onderliggend rapport.

Tot zover deze methodologische verantwoording. Meer specifieke topics met betrekking tot de evaluatie van het beleid en de uitgangspunten bij het formuleren van de beleidsaanbevelingen komen waar nodig aan bod in volgende hoofdstukken.

Hoofdstuk 3: Beleidskader subsidies aan hedendaagse beeldende kunstenaars

In dit deel van mijn studie wordt het beleidskader van de Vlaamse Gemeenschap gepresenteerd waarbinnen individuele kunstenaars een beroep kunnen doen op subsidies van diezelfde overheid.

In de eerste plaats plaats ik het instrumentarium van de beurzen binnen de context van het Vlaamse cultuur- en kunstenbeleid, waarna ik een ‘droge’ neerslag geef van de regelgeving zoals die ook gepresenteerd wordt aan de beeldende kunstenaars via het officiële communicatiemedium van de ‘Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur’. Dit driemaandelijks tijdschrift van de administratie van de Vlaamse Gemeenschap, afdeling Beeldende Kunst en Musea, is zowel op papier als digitaal raadpleegbaar en wordt rondgestuurd naar al wie kenbaar maakt deze nieuwsbrief te willen ontvangen (oplage gemiddeld 5.500 exemplaren). Daarop aansluitend geef ik enkele cijfermatige overzichten die de lezer in staat moeten stellen een idee te krijgen van de omvang van de subsidies en de groep van aanvragende en ontvangende kunstenaars. Vervolgens volgt een blik op de reglementering van het Kunstendecreet dat in 2006 in voege treedt en dus in de nabije toekomst het veld zal vormgeven. In de laatste paragraaf van dit hoofdstuk geef ik mijn eerste interpretaties van het subsidiesysteem voor individuele kunstenaars, die meteen ook blijk zullen geven van enkele lijnen die mijn verdere denken zullen vormgeven en die een eerste aanzet hebben gevormd om de gesprekken te voeren op basis waarvan de evaluatie van het beleidsinstrument van de beurzen in grote mate tot stand is gekomen².

3.1. Een omgeving voor het actuele kunstenbeleid

Vlaanderen kent een ‘interventionistisch’ cultuurbeleid. Evenals in de sectoren van het lokale cultuurbeleid, sociaal cultureel werk en van het culturele erfgoed, grijpt de overheid met reglementen en budgetten rechtstreeks in het kunstenveld in. Op die manier tracht ze ten dienste van de bevolking aan vraagstimulering en aanbodsbeveiliging te doen en culturele diversiteit te stimuleren. Daarbij staat de gedachte voorop dat de zuivere marktlogica weinig ruimte biedt voor experimentele of

² Een opmerking: dit hoofdstuk is geschreven vóór het afnemen van de interviews. De beschrijvingen en interpretaties zijn louter tot stand gekomen door een aantal lezingen van de beleidsdocumenten en een minimum aan literatuur, en zijn dus nog niet beïnvloed door de interviews achteraf.

kleinschalige cultuuruitingen, aangezien zij vaak risicovol zijn en weinig rendabel door een beperkte vraag (Gielen en Laermans, 2004, pp.63-64; cf. infra).

In het Vlaamse kunstenbeleid van het begin van de jaren '90 lag het accent in de eerste plaats op de podiumkunsten. Het Podiumkunstendecreet van 1993 fungeerde in het daaropvolgende decennium als locomotief voor de beleidsvorming binnen de andere kunstsectoren. Het vernieuwende instrumentarium van de meerjarige en projectmatige subsidie-enveloppes, de aanvraagdossiers- en beleidsplannenmethodiek en het adviesbestel met beoordelingscommissies bestaande uit experts, vinden we nog steeds terug in de meest recente telg uit de decretentrein van het Vlaamse cultuurbeleid, namelijk het Kunstendecreet. Tijdens de tweede helft van de jaren '90 kwamen achtereenvolgens de musea, de ensembles, concert- en educatieve muziekorganisaties, festivals en muziekclubs van de muzieksector, en de letteren aan bod, met de implementatie van het museumdecreet (1996), het muziekdecreet (1998), en de oprichting van het Vlaams Fonds voor de Letteren (1999). Rond 2000 kwam uiteindelijk ook de sector van de beeldende kunst meer in het voetlicht van het cultuurbeleid (Gielen en Laermans, 2004, p.91; Laermans, 2002, pp.152-158).

Tot 2001 omkaderden tal van reglementen het verlenen van individuele beurzen aan kunstenaars en van project- of jaarsubsidies aan organisaties binnen de actuele beeldende kunst. Daarnaast waren er de aankopen voor de 'Collectie Vlaanderen' en de Vlaamse musea, en de internationaal georiënteerde regelingen voor artistieke projecten, deelnames aan kunstbeurzen door galeries, en verblijven in buitenlandse werkplaatsen voor kunstenaars. In 2000 zorgde de introductie van de 'beeldende kunstencentra' voor een sterkere differentiatie van de kunstorganisaties – NICC, Argos, Netwerkgalerij Aalst, Kunsthalle Lophem, Online en Roomade ontvingen gedurende drie jaar een enveloppesubsidie voor hun basiswerking die ieder jaar aangevuld kon worden met een variabele subsidie.

Tussen 2001 en 2004 gold er voor de hedendaagse beeldende kunst een predecretaale regeling met een 'experimenteel statuut'. Het Cultuurpact bepaalt dat subsidies binnen de cultuursector slechts voor 3 jaar verleend kunnen worden zonder dat dit decretaal geregeld is. Tot vóór 2001 werden de beperkte subsidiebedragen toegekend op basis van fluctuerende en gefragmenteerde reglementen, of op ad hoc basis. Voor de driejarige periode tussen 2001 en de invoering van het Kunstendecreet zou het predecretaale kader de 'generale repetitie' vormen, waarin

de laatste evaluaties en bijstellingen zouden kunnen gebeuren, alvorens over te gaan tot de decretale verankering in het Kunstendecreet. (Laermans, 2002, pp.155-157, 'Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.94, maart 2001, p.5, Anciaux, 2001, p.3). In april 2004 was het dan zover en werd het veld van de actuele beeldende kunst in Vlaanderen conform het adagium van het 'integraal en geïntegreerd cultuurbeleid' opgenomen onder de koepel van het Kunstendecreet, dat vanaf 2006 in voege treedt voor de podium- en de beeldende kunsten en in 2007 voor de muzieksector ('Kunstendecreet', 2004).

In volgende beschrijving van de subsidieregeling voor beeldende kunstenaars wordt het tijdelijke eindpunt in de ontwikkeling van het Vlaamse beleidskader van de beeldende kunsten getoond. Ik heb ervoor gekozen geen chronologisch overzicht te geven van de groei van het systeem. Waar evoluties of wendingen uit het verleden betekenisvol zijn om te vermelden, verschijnen ze geïntegreerd in de thematieken van komende paragrafen en hoofdstukken.

3.2. Subsidies voor individuele beeldende kunstenaars

3.2.1. 'Subsidies aan personen (kunstenaars) hedendaagse beeldende kunst' in de predecretale regeling anno 2004

Om het tot op heden geldende, predecretale beleid te schetsen, baseer ik mij in hoofdzaak op de 'Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur' van juli 2004. Die bevat de richtlijnen voor de meest recente aanvragen tot subsidies voor individuele kunstenaars, namelijk die van 15 januari 2005 voor de substantiële werkbeurzen en doorgroeibeurzen, en die van 15 maart 2005 voor de gewone werkbeurzen.

Met betrekking tot het *toepassingsgebied* van de regeling in kwestie valt het volgende te lezen: 'Het kunstenbeleid wil ontwikkelingsmogelijkheden scheppen voor de hedendaagse beeldende kunst door het ondersteunen van individuele kunstenaars. Er is daarbij sprake van een sterk gefocust beleid dat niet alle dimensies die in de beeldende kunst aanwezig zijn valideert, maar zich beperkt tot de hedendaagse beeldende kunst: die kunst die een hedendaagse meerwaarde levert aan de voortdurende

ontwikkeling van de beeldende kunst' ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, p.20). Een verdere bepaling van wat met die 'hedendaagse beeldende kunst' wordt bedoeld kunnen we enkel vinden in negatieve termen: het beleid richt zich niet op de socio-culturele dimensies zoals die voorkomen in de amateurkunsten en evenmin op de academische en de toegepaste kunsten ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, pp.20-21; cf. Laermans & Pauwels, 1999, pp.15-16).

De beeldende kunstenaars die ondersteund kunnen worden zijn dan degenen die kunst maken die voldoet aan bovenstaande definitie. Ook hier zijn enkele grenzen getrokken. 'De regeling 'subsidies aan personen hedendaagse beeldende kunst' wil de kunstactiviteit in Vlaanderen ondersteunen en richt zich daartoe op de hier werkzame beeldende kunstenaars.' Kunstenaars van buitenlandse origine die Vlaanderen als werkterrein nemen, komen na twee jaar officieel verblijf in aanmerking voor subsidies. Om een beroep te kunnen doen op een substantiële ondersteuning (cf. infra) verlangt de overheid een verblijf van minimum vijf jaar. Voor kunstenaars die resideren in het tweetalige gebied Brussel-hoofdstad geldt dat zij in het Nederlands moeten zijn ingeschreven in het gemeenteregister van hun woonplaats.

Zoals al aangegeven, maakt de Vlaamse Gemeenschap een onderscheid tussen *werkbeurzen* en *projectbeurzen*.

Met de toekenning van werkbeurzen wil het beleid de ontwikkeling of evolutiemogelijkheden van 'artistieke oeuvres' ondersteunen. Door kunstenaars te voorzien van een beurs, wil de overheid mogelijkhedenvoorwaarden scheppen – in concreto: financiële ruimte – om de gesubsidieerden in staat te stellen zich voor een bepaalde periode te richten op hun kunstpraktijk. Werkbeurzen zijn per definitie procesgericht. Bij het verschaffen van een dergelijke subsidie gaan overheid en kunstenaar ook enkel een middelen- of inspanningsverbintenis aan. Mits aan de plicht van het indienen van een werkverslag na de gesubsidieerde periode wordt voldaan, worden werkbeurzen steeds volledig uitbetaald, ongeacht de concrete 'output' aan kunstwerken, tentoonstellingen, etc.

Projectbeurzen daarentegen zijn in essentie resultaatgericht: kunstenaars krijgen een dergelijke subsidie om een specifiek, vooraf bepaald project te verwezenlijken dat een hoge kost met zich meebrengt en van bijzonder belang is voor de kunstenaar. Nadat het ondersteunde project is

afgerond, verwacht de overheid dan ook een inhoudelijk verslag, een gedetailleerd overzicht van de geboekte inkomsten en uitgaven en de afschriften van kostenbewijzen met betrekking tot het project. Projectbeurzen werken dus volgens het principe van de resultaatsverbintenis ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, pp.21, 24, 31).

Binnen de werkbeurzen wordt een onderscheid gemaakt tussen *gewone, substantiële en doorgroeibeurzen*. De gewone werkbeurzen hebben een breder bereik en aandachtsveld dan het qua opzet restrictievere beleid rond de substantiële en doorgroeibeurzen ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, p.22). Gewone werkbeurzen bedragen tussen 4.000 en 7.500 euro, substantiële en doorgroeibeurzen tussen 9.000 en 25.000 euro. Om als kunstenaar gehonoreerd te worden met een gewone werkbeurs, moet men geacht worden 'op een valabele manier en met resultaat aan de uitbouw van een actueel artistiek project te werken'. Daarbij wordt rekening gehouden met het belang en de kwaliteit van het oeuvre binnen de het hedendaagse kunstenlandschap, het belang en de kwaliteit van het reeds afgelegde parcours en de groeimogelijkheden en/of consistentie van het oeuvre. Een belangrijke toets is daarbij de tentoonstellingsactiviteit van de kunstenaar in kwestie. Wanneer kunstenaars deelnemen aan tentoonstellingen, betekent dit immers dat ze door een organisator of curator uitgenodigd worden om hun werk te tonen en aldus erkend worden in hun kunstenaarschap. Een organisatie geeft dan als het ware een kwaliteitslabel aan de kunstenaar. Tegenover de substantiële ondersteuning staat dan weer dat men tevoren al een gewone werkbeurs van minimum 2.500 euro dient te hebben ontvangen en, dat men naast het doorstaan van de kwaliteitstoets en deze van de groeipotentie, bovendien moet kunnen aantonen mee te (kunnen) spelen binnen de internationale context van het kunstenveld. De kwaliteitseisen voor doorgroeibeurzen zijn vergelijkbaar met deze voor de substantiële werkbeurzen, maar worden aangevuld met het toetsingscriterium van de mogelijkheden tot heroriëntering van het oeuvre.

Dit laatste heeft te maken met de in 1999 ingevoerde cesuur van 45 jaar als maximumleeftijd tot het verkrijgen van een werkbeurs vanuit de idee dat de ontwikkeling van het oeuvre van een kunstenaar niet blijvend kan ondersteund worden door de overheid, maar uiteindelijk ook tot concrete resultaten moet leiden. Om de kunstenaars die door deze leeftijdsgrens uit de boot vallen, maar die door een nieuwe wending in de carrière of een late instap in de beeldende kunst toch nood hebben aan een ontwikkelingsgerichte periode te kunnen opvangen, is in 2001, als reactie op

een discussie met het Nieuw Internationaal Cultureel Centrum (NICC) – de belangenbehartiger van de beeldende kunstenaars –, het instrument van de doorgroeibeurzen ontworpen (Gielen, 2000, pp.35-36). Kunstenaars kunnen zich slechts éénmaal beroepen op een doorgroeibeurs, die maximaal tweemaal kan verlengd worden. Ook op de substantiële werkbeurzen staat een begrenzing: een kunstenaar kan in zijn carrière maximum zesmaal substantieel worden betoelaagd en de beurzen mogen slechts gedurende drie opeenvolgende jaren worden toegekend. Daarna is een onderbreking van minimum twee jaar vereist. Dat de regeling van de doorgroeibeurzen geldt als ‘uitzonderingsregel’, mag blijken uit het voorschrift dat per jaar slechts maximum acht van dergelijke beurzen kunnen worden toegekend (‘Nieuwsbrief Beeldende Kunst’, nr.109, juli 2004, pp.22-23).

Voor *projectbeurzen* worden geen limieten gesteld met betrekking tot leeftijd of het maximum aantal toekenningen per kunstenaar. De Vlaamse overheid voorziet in vier soorten projectbeurzen die elk een andere finaliteit hebben, namelijk productie-, presentatie- reflectie- en integratiebeurzen. De eerste drie staan respectievelijk voor steun bij de realisatie van een specifiek werk, van tentoonstellingen van individuele kunstenaars en voor de productie van kritische teksten, films, video’s, fotoreportages, etc. met betrekking tot een oeuvre. Integratiebeurzen staan voor projectsubsidies voor de realisatie van uitzonderlijke kunstwerken in de publieke ruimte en worden gerealiseerd in opdracht van een gemeentebestuur. Het is ook de gemeente die de aanvraag doet en wiens plannen de toets van de beoordelingscommissie moeten doorstaan en, hoewel over de kunstenaar geen kwaliteitsoordeel wordt geveld, krijgt hij wel het geld voor het integratieproject ter beschikking. Bij de productie-, presentatie- en reflectiebeurzen is het daarentegen de kunstenaar die én aanvrager én potentieel ontvanger is. De criteria waaraan projectaanvragen worden getoetst, betreffen – anders dan bij de werkbeurzen – naast de kwaliteit van het werk en oeuvre van de kunstenaar, ook de waarde van het beoogde project. Naast de kwaliteitstoets met betrekking tot de kunstenaar en zijn oeuvre die ook gelden bij werkbeurzen (cfr. supra), spelen ook de artistieke relevantie en het belang van het project voor de carrière van de kunstenaar, de kwaliteit van betrokken partijen (producenten, bemiddelaars, schrijvers,...) en de haalbaarheid van de vooropgestelde financieringswijze van het project.

Projectbeurzen bedragen minimum 1.500 en maximum 25.000 euro. Beurzen voor integratie bedragen hoogstens 30% van de totale productiekosten. Voor bijzondere integratieprojecten

kan op advies van de Beoordelingscommissie Beeldende Kunst (BBK) evenwel uitzonderlijk een projecttoelage worden toegekend van meer dan 25.000 euro ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, pp.24-29).

Aanvraagdossiers voor werkbeurzen bevatten administratieve gegevens van de kunstenaar, een brief met motivering van de aanvraag, een artistiek CV, foto's, documentatiemateriaal van recent werk en teksten met betrekking tot het werk. Indien het gaat om een verlenging van een substantiële of doorgroeibeurs, bevat het dossier daarenboven een verslag van het afgelopen jaar. Projectdossiers zijn in de regel wat lijviger. Naast voormelde gegevens bevatten deze ook projectinformatie: een werktitel, projectomschrijving, een begroting en een beknopte tekst die aangeeft hoe het project beantwoordt aan de criteria tot toekenning van de aangevraagde projectbeurs. Projectaanvragen voor productie of integratie die meer dan 15.000 euro bedragen, dienen bovendien te worden vergezeld van ontwerpschetsen.

Elk type werkbeurzen heeft één *indiendatum* per jaar, projectbeurzen hebben er twee: bij aanvang van het kalenderjaar voor beurzen groter dan 6.000 euro en voor kleinere projecten die doorgaan in de eerste jaarhelft (aanvang project mogelijk tot en met 31 augustus). Aanvragen voor kleinere projecten die doorgaan in de tweede jaarhelft (vanaf 31 augustus), dienen een tweetal maanden later te worden ingediend ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, pp.29-30).

De subsidiereglementen vermelden nergens een onverzoenbaarheid van de verschillende subsidie-instrumenten voor beeldende kunstenaars, wat evenveel betekent als dat een kunstenaar in theorie met verschillende beurzen tegelijkertijd gehonoreerd kan worden, daarnaast bijvoorbeeld een werkverblijf kan aanvragen of kan genieten van tussenkomsten in reiskosten.

Na de aanvragen volgt de *advisering*. De administratie controleert de vormelijke vereisten van de dossiers en is bewaker van continuïteit en consistentie van het gevoerde beleid. De beoordelingscommissie van haar kant formuleert haar advies met betrekking tot de kwaliteit van de kunstenaar en zijn oeuvre en – indien van toepassing – van het voorgestelde project. 'Kwaliteit' wordt door de beoordelingscommissie de facto vertaald in noties als 'consistentie', 'gedrevenheid', 'zeggingskracht', 'authenticiteit' en 'relevantie'. Naast de louter 'inhoudelijke' beoordeling van de

voorliggende dossiers, kan de commissie ook beslissen aanvragen die werden ingediend voor de deelregeling van de substantiële werkbeurzen, maar die daarbinnen niet werden gehonoreerd, door te verwijzen naar de regeling van de gewone werkbeurzen of deze van de projectbeurzen. Ook aanvragen voor projectbeurzen kunnen doorgeschoven worden naar de gewone werkbeurzenregeling. De finale beslissing tot subsidiering ligt bij de minister van Cultuur die rekening houdt met de adviezen van de beoordelingscommissie en zijn administratie (Gielen, 2000, p.10; ‘Nieuwsbrief Beeldende Kunst’, nr.109, juli 2004, p.29).

Zoals gesteld in de inleiding gaat een uitgebreide behandeling en evaluatie van het complexe proces van beoordeling, advisering en beslissing voorbij aan mijn onderzoeksvraag. Wie zich wil verdiepen in de werking van de beoordelingscommissie kan terecht in Gielen, 2000.

Intermezzo: de cijfers

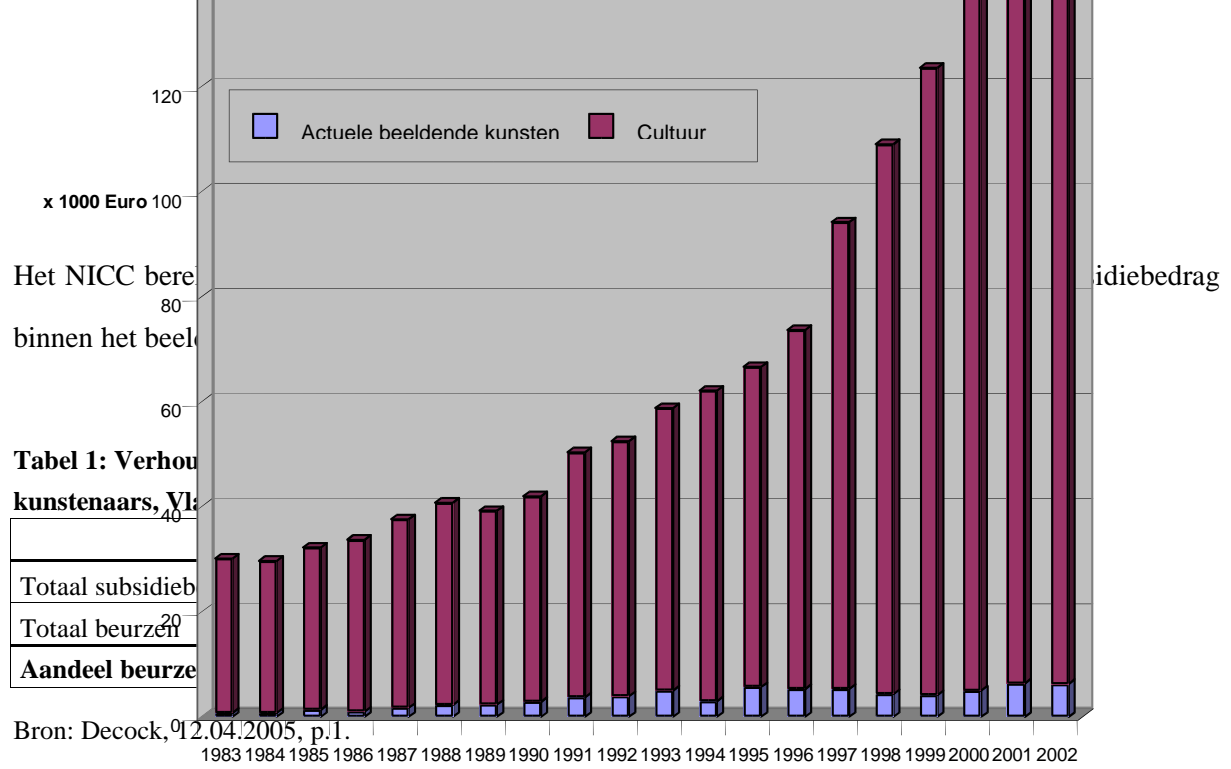
Om een beeld te geven welke grootorde van subsidiebedragen en hoeveel kunstenaars in het geding zijn als we het hebben over bovenstaande regelingen, volgen enkele cijfers en grafieken.

In de eerste plaats een blik op de middelen die de Vlaamse overheid aan de beeldende kunst spendeert, gerelateerd aan de algemene cultuurbegroting (afdelingen Algemeen Cultuurbeleid, Beeldende Kunst en Musea, en Muziek, Letteren en Podiumkunsten), die in 2002 om en bij 1,13% bedroeg van de totale Vlaamse uitgavenbegroting³. Grafiek 1 toont de evolutie van de middelen voor cultuur van 1993 tot en met 2002, met daarin per jaar aangeduid het aandeel dat gereserveerd is voor de beeldende kunsten. In de jaren 1983, 1989 en 2002 was dat respectievelijk 2,66%, 6,28% en 3,60%. In 2002 stond dit voor 628.614 euro (Gielen & Laermans, 2004, pp.90-96, 278).

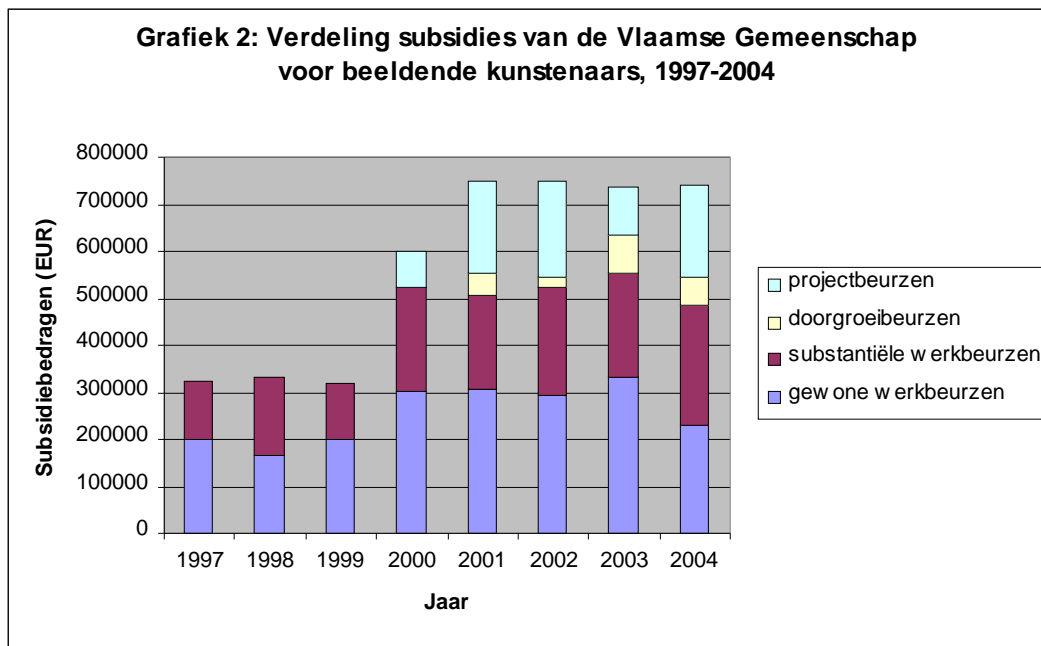
Grafiek 1: Verhouding begrotingscijfers voor cultuur – versus beeldende kunsten, Vlaamse Gemeenschap, 1983-2002
Bron: Gielen & Laermans, 2004, Grafiek 1, p.278



³ Voor een uiteenlopende mappingonderzoek naar hun



In absolute cijfers en opgesplitst naargelang van de aard van de beurzen, geeft dat visueel het volgende resultaat:



Bron: Campens, 2004, p.36 (op basis van Jaarverslagen Beeldende Kunst en Musea) en eigen update van 2004 op basis van gegevens verschaft door de administratie van de Vlaamse Gemeenschap.

Met betrekking tot de evolutie in de beschikbare middelen, valt de sterke stijging tussen 1999 en 2001 op – in twee jaar tijd zijn de budgetten voor individuele kunstenaars via de beurzenregeling meer dan

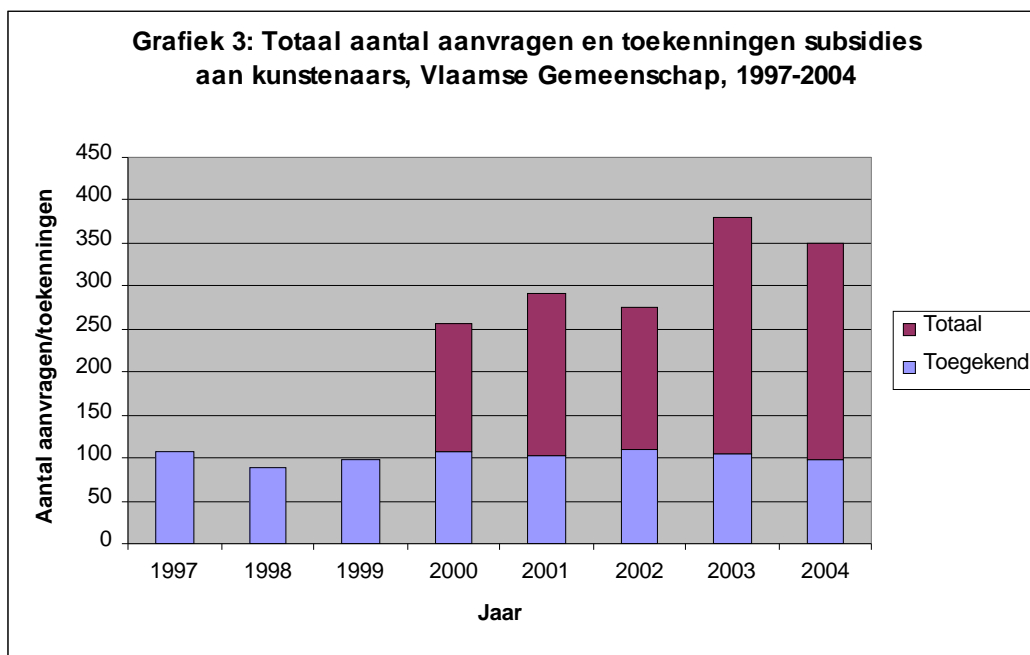
verdubbeld. Deze hausse in middelen resulteerde uit een rationalisering binnen het internationale cultuurbeleid. Zowel de minister van Cultuur als zijn collega van Buitenlands Beleid voerden tot eind de jaren '90 een internationaal cultuurbeleid, wat vaak leidde tot inconsistenties en misverstanden. Van de uiteindelijke samenvoeging van de middelen onder het departement van Cultuur en de verdeling over de gehele culturele sector, konden ook de beeldende kunstenaars genieten (Campens, 2004, pp.33-34). Sinds deze operatie zijn de budgetten voor de kunstenaars min of meer stabiel gebleven.

Wat betreft de verdeling van de subsidies over de verschillende categorieën van beurzen, toont bovenstaande grafiek meer dan duidelijk dat het merendeel van het budget wordt uitgedeeld onder de vorm van op ontwikkeling gerichte beurzen. Daarbinnen nemen de gewone en substantiële werkbeurzen (voornamelijk sinds 2000) een min of meer even groot aandeel in. Voor de periode 2000-2004 is dat gemiddeld 292.940 euro voor de gewone werkbeurzen en 224.850 voor de substantiële. Verderop zal blijken dat de beide bedragen echter over een verschillend aantal kunstenaars worden verdeeld.

Grafiek 2 toont eveneens dat sinds 1997 het aandeel van de substantiële beurzen, vanaf 2001 met inbegrip van de doorgroeibeurzen, stelselmatig is gegroeid. Op de groei zit echter een legislatieve grens: het reglement 'subsidies aan personen hedendaagse beeldende kunst 2005' schrijft voor dat maximum de helft van de beschikbare middelen kan aangewend worden voor de toekenning van de substantiële en doorgroeibeurzen. In 2004 halen beide samen 43% van het budget voor kunstenaars. De doorgroeibeurzen mogen zich in deze grafiek ook tonen als de 'uitzonderingsregel'. De in geel aangeduide bedragen staan respectievelijk voor 3, 1, 4 en 4 beurzen in de afgelopen vier jaar.

Om over de evolutie of het belang van de projectbeurzen uitspraken te doen op basis van dit overzicht is het nog te vroeg.

Volgende grafieken geven een zicht op het aantal kunstenaars aan wie de beschikbare subsidies zijn toegekend. Eerstvolgende grafiek (3) geeft een algemeen overzicht van het aantal aanvragen en het aantal met subsidies gehonoreerde dossiers.

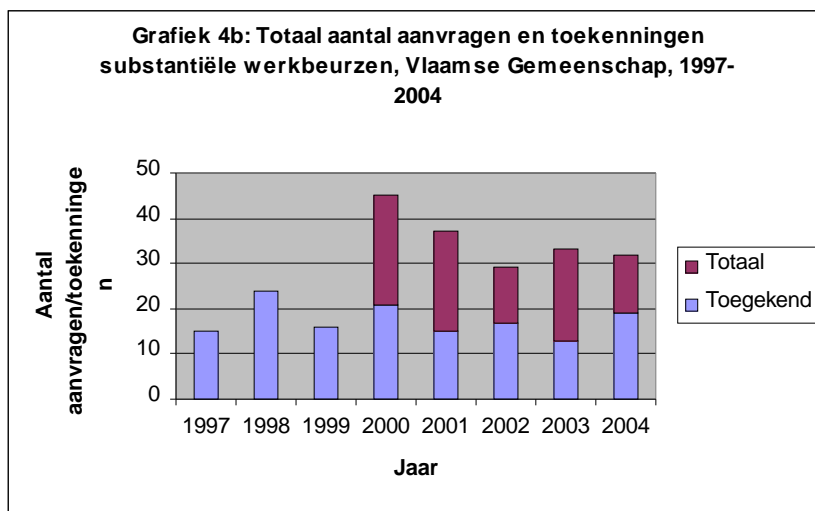
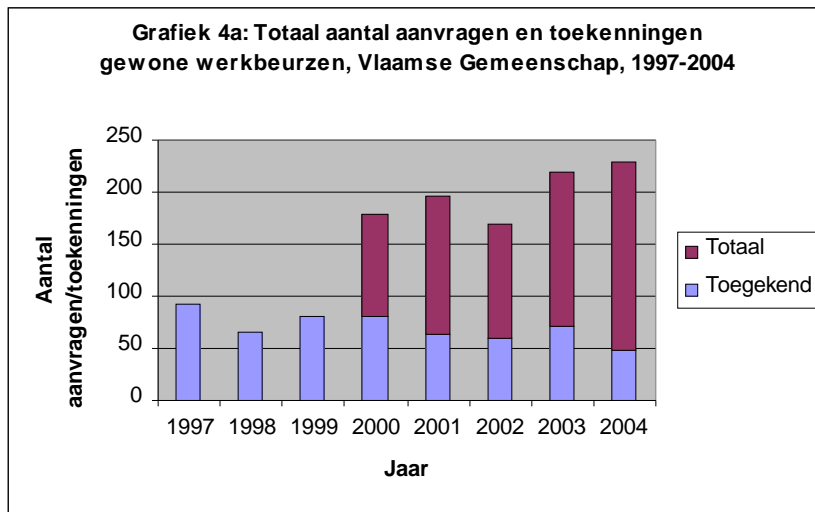


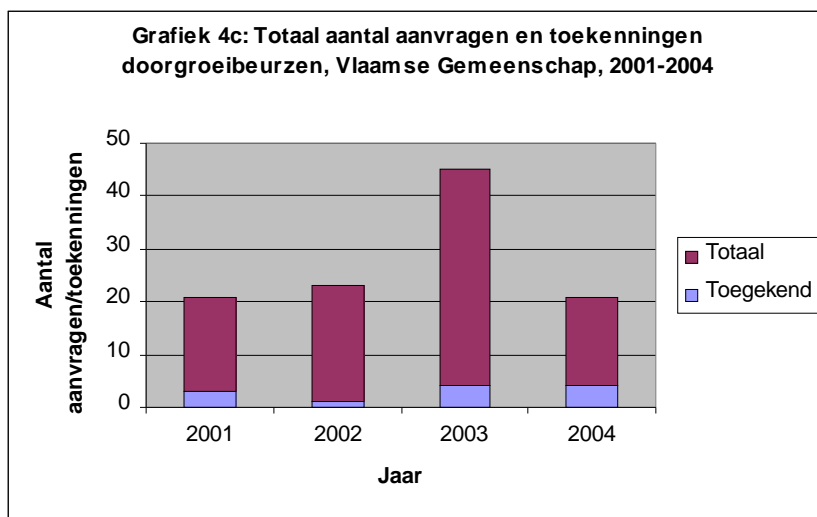
Bron: Campens, 2004, p.37 (op basis van Jaarverslagen Beeldende Kunst en Musea) en eigen update van 2004 op basis van gegevens verschaft door de administratie van de Vlaamse Gemeenschap.

Grafiek 3 toont dat het aantal positief geëvalueerde aanvragen sinds 1997 min of meer stabiel is gebleven en schommelt rond de 100. We kunnen dus concluderen dat de stijging aan middelen (cf. supra) niet gepaard is gegaan met een gestegen aantal gesubsidieerde kunstenaars. Dit resulteert uit de redenering van de overheid dat ze liever een substantiëler bedrag geeft per kunstenaar, dan het budget te versnipperen over meer individuen, om zo de gesteunde kunstenaars uitgebreidere kansen te geven hun oeuvre terdege te ontwikkelen (cf. Feys, 22.02.2004). Angelique Campens heeft er de jaarverslagen van de afdeling Beeldende Kunst en Musea op nagekeken en concludeerde dat waar in 1997 het minimumbedrag bij de toegekende gewone werkbeurzen nog 500 euro was en het gemiddelde 2150, deze in 2003 respectievelijk 4000 en 4590 euro bedroegen (Campens, 2004, p.36).

Voor deze en de volgende grafieken geldt dat enkel vanaf 2000 de negatief geëvalueerde en dus de totale aantallen aanvragen in beeld komen. Dit omwille van het ampele feit dat tevoren deze gegevens niet gearchiveerd werden door de administratie van de Vlaamse Gemeenschap. Om trends waar te nemen in de totale aantallen dossiers en de verhouding positief-negatief advies, is het dan ook nog enigszins te vroeg.

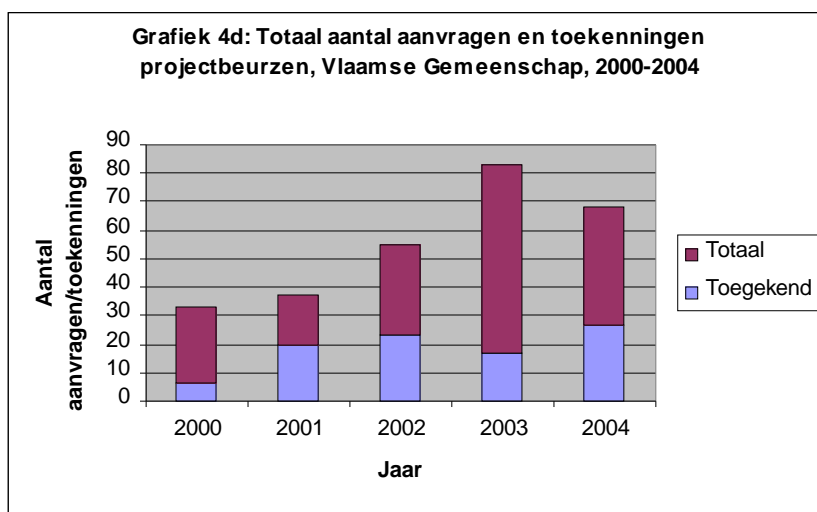
Toch lijken volgende grafieken (4a en 4b) te reveleren dat het aantal aanvragen voor de gewone werkbeurzen groeit en dat deze voor substantiële beurzen eerder in dalende lijn gaat. Terwijl bij de gewone werkbeurzen het merendeel van de aanvragen wordt afgewezen (in 2003 ongeveer 2/3, en in 2004 zelfs meer dan 3/4), wordt bij de substantiële werkbeurzen over de jaren gemiddeld 49% van de aanvragen goedgekeurd. In 2001 en 2004 liep dat zelfs op tot 60%.





Voor de doorgroeibeurzenregeling geldt 'velen voelen zich geroepen, weinigen zijn uitverkoren'. Waar in de jaren 2001, 2002 en 2004 slechts drie, één en vier kunstenaars konden genieten van een doorgroeibeurs, dienden er telkens om en bij de twintig een aanvraag in. In 2003 waren dat er zelfs 45, waarvan er slechts vier werden gesubsidieerd.

Ter volledigheid ook een weergave van de projectbeursaanvragen. Wat we kunnen vaststellen in grafiek 4d is dat tussen 2000 en 2003 het aantal aanvragen opvallend gestegen is, en dat er in 2004 een terugval is geweest. Of deze een nieuwe trend inleidt, is alsnog niet duidelijk. De aangehaalde groei kan mogelijk verklaard worden door het bekender worden van de in 2000 ingevoerde regeling, maar deze conclusie bevindt zich op het niveau van speculatie.



Bron grafiek 4a-d: Campens, 2004, p.37 (op basis van Jaarverslagen Beeldende Kunst en Musea) en eigen update van 2004 op basis van gegevens verschaft door de administratie van de Vlaamse Gemeenschap.

Kennis van het aantal aanvragen biedt nog niet automatisch zicht op het aantal individuele kunstenaars. De meeste onder hen dienen immers in verschillende jaren een aanvraag in, en sommigen zelfs verschillende dossiers in hetzelfde jaar.

Danny Devos heeft de oefening gedaan voor de periode 2000-2003. In deze referentieperiode telde hij 1189 aanvragen van 615 kunstenaars, of gemiddeld 1,93 aanvragen per kunstenaar over vier jaren, waarvan voor 240 kunstenaars 477 aanvragen positief werden behandeld, of gemiddeld 1,99 goedgekeurde aanvragen per gehonoreerde kunstenaar (Devos, 27.09.2004).

3.2.2. 'Subsidies aan personen' binnen het Kunstendecreet

De verschillende mogelijkheden voor subsidies aan kunstenaars die in de beeldende kunst van toepassing zijn, worden mits enkele aanpassingen in het Kunstendecreet van 2004 overgenomen en *uitgebreid naar de andere kunstdisciplines* ('Memorie van Toelichting Kunstendecreet', 05.12.2003, pp.6). De disciplines en kunstenaars die evenwel niet opgenomen zijn in deze 'integrale regeling', zijn deze van de Letteren en van de Audiovisuele sector, aangezien zij beide voor de verdeling van hun subsidies over een vrijwel autonoom handelend Fonds beschikken, respectievelijk het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) en het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Voor projecten op het vlak van reflectie en presentatie, kunnen zij echter wel een beroep doen op de projectbeurzen die in het decreet zijn ingeschreven, aangezien de eigen Fondsen deze mogelijkheden niet voorzien. Ook design en vormgeving, en architectuur vallen nog steeds buiten de subsidiekaders van de Vlaamse Gemeenschap ('Kunstendecreet', 02.04.2004, art.20, 'Memorie van Toelichting', p.31).

Voor de andere kunstenaars, deze van de beeldende kunst, podiumkunsten en de muzieksector die minstens drie jaar betrokken zijn bij het kunstgebeuren binnen de Vlaamse Gemeenschap, is een regeling uitgewerkt waardoor zij subsidies kunnen krijgen in de vorm van *ontwikkelingsgerichte beurzen, projectbeurzen en creatieopdrachten*. In deze paragraaf bespreek ik dit instrumentarium, maar beperk ik mij hoofdzakelijk tot het aanhalen van de belangrijkste

gelijkenissen en verschillen met de bovenbeschreven reglementen voor subsidies aan kunstenaars in de beeldende kunst. Wie de exacte wetgeving wil lezen in al haar nuanceringen en details, kan uiteraard het Kunstendecreet en bijhorende Uitvoeringsbesluit raadplegen op volgende site: <http://www.wvc.vlaanderen.be/regelgevingcultuur/wetgeving/kunstendecreet/index.htm>.

Het onderscheid *ontwikkelingsgerichte-/projectbeurzen* is parallel aan dat van de vroegere werk-/en projectbeurzen van de reglementen beeldende kunst. De eerste zijn erop gericht bij te dragen tot de verdere ontwikkeling van een kunstenaarspraktijk, terwijl de tweede de realisatie van een concreet project willen ondersteunen. De toetsingscriteria en de resultaatsverwachtingen ten aanzien van de kunstenaar zijn dan ook – mits een andere formulering – dezelfde als die van de oude regeling en worden hier niet meer herhaald.

Hoewel de leeftijdsgrens van 45 jaar voor de ontwikkelingsgerichte beurzen en het maximum van zes substantiële beurzen per kunstenaar niet zijn meegenomen in het Kunstendecreet, blijft de verwachting bestaan dat in de loop van een kunstenaarscarrière het gewicht van de subsidies verschuift *van ontwikkelingsgericht naar resultaatsgericht*. De ontwikkelingsgerichte beurzen zijn eerder bedoeld om de evolutiemogelijkheden van jongere kunstenaars te ondersteunen, al neemt dit niet weg ‘dat voor oudere kunstenaars de mogelijkheid blijft bestaan om een ontwikkelingsgerichte beurs aan te vragen voor een nieuwe ontwikkeling in hun artistiek werk’ (‘Memorie van Toelichting’, p.32). Artikel 27 van het Kunstendecreet geeft dan ook aan dat in de toets van de aanvragen eventueel rekening kan gehouden worden met de mogelijkheden tot heroriëntering van het oeuvre. De doorgroeibeurzen mogen dan ‘verdwenen’ zijn in het Kunstendecreet, de geest van de regel blijft aanwezig.

Wat ook niet in het decretale kader is ingeschreven is het onderscheid tussen *gewone en substantiële werkbeurzen*. Wel geeft het Uitvoeringsbesluit twee verschillende indiendeadlines voor ontwikkelingsgerichte beurzen: eentje voor subsidiebedragen hoger dan 8.000 euro en een andere voor bedragen tot 8.000 euro (art.16§2). Ook staat in de Memorie van Toelichting te lezen dat het aangewezen is de differentiatie tussen de gewone en de substantiële werkbeurzen te blijven hanteren, zeker voor beeldende kunstenaars. Het Kunstendecreet geeft de Vlaamse Regering bovendien de autoriteit om, rekening houdend met de veldnoden en -ontwikkelingen, het subsidie-instrument van

de ontwikkelingsgerichte beurzen te differentiëren. Dit kaderdecreet geeft met andere woorden de grote lijnen aan van de regelgeving, terwijl de concrete invulling van het Uitvoeringsbesluit en de geest van de Memorie van Toelichting erop wijzen dat de uitvoer en de toepassing van deze regels volledig in de lijn ligt en zal liggen van de predecreetale regeling van de beeldende kunsten.

Projectbeurzen kunnen aangevraagd worden voor projecten die zich situeren op het vlak van presentatie, reflectie of productie van een specifiek werk. Integratiewerk wordt niet meer opgenomen in dit rijtje, maar wordt ondergebracht bij de creatieopdrachten. In de Memorie van Toelichting staat te lezen dat deze opsomming van ‘soorten’ projectbeurzen niet ‘limitatief’ is maar ‘exemplatief’.

Een belangrijk verschil met de tot nog toe geldende regeling met betrekking tot de projectbeurzen is dat voor maximum 20% van de totale kosten van het project geen onkostennota's moeten getoond worden ter verantwoording, maar dat er ten belope van het overeenkomstige bedrag een forfaitaire creatievergoeding mag worden opgenomen. Tot nog toe moest 100% van het gesubsidieerde bedrag verantwoord worden in kosten, wat het voor een kunstenaar – gezien de regels op de Rijkscomptabiliteit – onmogelijk maakte zichzelf een loon of honorarium uit te keren. Gezien de ‘hiërarchie der wetten’ binnen ons wettelijk bestel, kon binnen het niet-decreetale kader van de regelgeving beeldende kunst deze hogere wet echter niet ‘omzeild’ worden. Door de opname binnen het Kunstendecreet kan dat wel (‘Memorie van Toelichting’, p.34; Feys, 01.03.2005).

Ook kent de nieuwe regeling drie indiendeadlines voor aanvragen voor projectbeurzen die minder dan 8.000 euro bedragen.

‘Subsidies voor *creatieopdrachten* worden toegekend aan de opdrachtgever van een kunstenaar ter ondersteuning van de creatie en eerste presentatie(s) van nieuwe werken binnen het veld van de beeldende kunst, de muziek (compositieopdrachten) en de podiumkunsten (schrijfopdrachten van bvb. toneeltekst, choreografie, libretto)’. Het gaat om aan de opdrachtgever aangevraagde, toegekende en uitbetaalde subsidies. Het is ook de opdrachtgever die de eindverantwoordelijkheid draagt voor de uitvoer en presentatie van het opdrachtwerk (cf. ‘Kunstendecreet’, art. 38).

De voorwaarden voor toekenning van een dergelijke subsidie zijn de volgende: de opdrachtgever moet beschikken over rechtspersoonlijkheid of is een natuurlijk persoon; het opdrachtwerk moet door de opdrachtgever gepresenteerd worden; het moet gaan om een origineel

werk en mag niet al eerder voorgesteld zijn aan het VFL; en de opdracht mag niet gegeven zijn door een onderwijsinstelling als proef binnen het kader van een opleiding binnen diezelfde instelling ('Kunstendecreet, art.36).

Aanvragen dienen op een erg gelijkende manier samengesteld te worden als de integratieprojecten die in de predecretale regeling voorkwamen. Een opmerkelijk verschil is echter dat in het geval van creatieopdrachten de kunstenaar in kwestie steeds bekend is en er een bewijs van schriftelijke overeenkomst tussen de kunstenaar en de opdrachtgever moet worden opgenomen in het aanvraagdossier, net als een artistiek curriculum en documentatiemateriaal van de kunstenaar.

Besluitend kunnen we stellen dat de bestaande regeling van subsidies aan beeldende kunstenaars vrijwel integraal is overgenomen in het Kunstendecreet, met als belangrijkste aanpassingen het wegvallen van de doorgroeibeurzenregeling binnen de ontwikkelingsgerichte beurzen, en het isoleren en uitbreiden naar een breder scala aan potentiële opdrachtgevers van de integratiebeurzen, wat wordt vertaald in de regeling van de creatieopdrachten.

3.3. Enkele interpretatieve lijnen

In deze paragraaf staan nog steeds bovenstaande regelingen centraal, maar tracht ik al enige afstand te nemen om een eerste interpretatie te geven van het beleidskader waarbinnen beeldende kunstenaars gesubsidieerd worden. Door enkele spanningslijnen waarop de regelgeving balanceert, scherp te stellen, is het mogelijk het beurzensysteem grondiger te begrijpen en te evalueren dan uit de 'eenvoudige' uiteenzetting van de regels die boven gegeven is.

3.3.1. Tussen kunst en kunstenaar

De Vlaamse overheid voert in de eerste plaats een *kunsten*beleid en plaatst daarbinnen – mede gezien de essentieel auteursgebonden werkwijze die de (beeldende) kunst typeert - haar *kunstenaars*beleid. Dit komt duidelijk aan het licht in de eerste zin onder de titel 'doelstellingen van het beeldende kunstbeleid voor kunstenaars' van het reglement: 'Het kunstenbeleid wil

ontwikkelingsmogelijkheden scheppen voor de hedendaagse kunst door het ondersteunen van individuele kunstenaars' ('Nieuwsbrief Beeldende Kunst', nr.109, juli 2004, p.20). Wanneer de Vlaamse overheid binnen deze constellatie beslissingen neemt met betrekking tot kunstenaars, zal dat dus in de eerste plaats een finaliteit hebben die prioritair ligt bij de kunst en pas in de tweede plaats bij haar uitvoerders.

Toch kunnen we zien dat over de laatste 10-15 jaar de kunstenaar meer centraal is komen te staan. Vóór 1992 legde de beleidsvoering binnen de beeldende kunsten die gericht was op de kunstenaars en hun werk, de nadruk op het aankopen van kunstwerken. Daarnaast werd er occasioneel een beurs geschonken aan kunstenaars, maar dit gegeven was van ondergeschikt belang. Bovendien was er van dossiers nog geen sprake, maar trokken de leden van de commissie die oordeelde over de subsidies op prospectie en droegen zij elk hun eigen kandidaten voor. Na 1992 komt hier onder stimulans van Cultuurminister Patrick Dewael verandering in en wordt het instrument van de (gewone en substantiële) werkbeurzen uitgewerkt. Deze regelverschuiving in 1992 is cruciaal, aangezien men nu opteert voor een rechtstreekse subsidiëring van kunstenaars die op die manier de mogelijkheid krijgen zich met financiële middelen van de overheid verder te ontwikkelen (Gielen, 2001a, p.30; cf. Campens, 2004, p.31). Terwijl aankopen voor de Collectie Vlaanderen het karakter hebben van een 'post factum subsidiëring' van een resultaat – het kunstwerk –, creëren de werkbeurzen ruimte voor het proces van het kunstenaarschap. Een andere belangrijke overweging die meespeelde in deze verschuiving en die de kunstenaar rechtstreeks heeft begunstigd, is dat een subsidie in de vorm van een beurs integraal de kunstenaar toekomt, terwijl bij een aankoop – via belastingen en mediërende instanties zoals galeries – uiteindelijk slechts een gedeelte van de uitgekeerde budgetten de kunstenaar bereikt (Feys, 22.02.2005).

Het werkelijke *kunstenaars*beleid met betrekking tot de Vlaamse kunstenaars ligt evenwel in de eerste plaats bij de federale overheid, die via de bijzondere regeling voor kunstenaars binnen het sociaal statuut ('het kunstenaarsstatuut') de regelgeving rond de sociale dimensies van het kunstenaarschap voor haar rekening neemt.

Een andere beleidslijn waaruit impliciet kan blijken dat de kunst 'primeert' op de kunstenaar, is de evolutie die het beleid heeft doorgemaakt richting meer resultaatgerichte instrumenten, de

projectbeurzen, en de verwachting dat in de loop van de kunstenaarscarrière het gewicht van de subsidies verschuift van ontwikkelingsgericht naar resultaatgericht. In de predecreetale regeling werd dit veruitwendigd door de beperkingen die werden gesteld op het aantal substantiële werkbeurzen dat een individu kon krijgen en de leeftijdsgrens van 45 jaar voor de ontwikkelingsgerichte beurzen, terwijl de op resultaat gerichte projectsubsidies over de jaren heen zonder beperking konden worden gecumuleerd. Zoals gesteld, vallen deze beperkingen op papier weg in het Kunstendecreet, maar blijft de achterliggende filosofie gehandhaafd: de overheid investeert in de ontwikkeling van haar kunstenaars, maar op termijn moet dat ook duidelijk resulteren in de productie van kunstwerken.

Daarmee zijn we aanbeland bij een volgende spanningslijn die zichtbaar wordt binnen de subsidieregeling voor kunstenaars.

3.3.2. Tussen ontwikkelings- en resultaatgerichtheid

De overheid heeft de optie gemaakt zowel te kiezen voor een ontwikkelingsgericht als voor een resultaatgericht beleid. Het gewicht dat aan beide sporen is gegeven, is over de tijd echter niet constant gebleven. In de chronologie van de opbouw van het huidige subsidiebestel voor beeldende kunstenaars, zien we een evolutie van een ontwikkelingsgerichte naar een meer resultaatgerichte aanpak. Tijdens de periode 1992-1999 hanteerde men uitsluitend de werkbeurzenregeling, naast de aankopen. In 1999 is de beperking van de leeftijdsgrens ingevoerd, om vervolgens in 2000 het instrument van de projectbeurzen op te zetten. Zoals in grafiek 2 duidelijk zichtbaar werd, wordt echter nog steeds het overgrote deel van de budgetten via de ontwikkelingsgerichte beurzen verdeeld. In de toekomst moet duidelijk worden of de nog recente projectbeurzen meer gewicht zullen krijgen⁴.

Met de werk- of ontwikkelingsgerichte beurzen, tracht de Vlaamse Gemeenschap kunstenaars waarin ze gelooft de ruimte te bieden om zich gedurende een bepaalde periode intensief op hun kunstpraktijk te richten. In de Nieuwsbrief van juli 2004: ‘Kunst komt er door het waagstuk van de creatie ondernomen door individuele kunstenaars. Het beleid wil de mogelijkhedenvoorwaarden daartoe

⁴ Het onderscheid tussen ontwikkelingsgerichte en projectbeurzen loopt niet noodzakelijk parallel met dat tussen ‘onderzoeken zonder concreet resultaat’ en ‘creëren’ op het niveau van de kunstenaarspraktijk. Kunstenaars die een ontwikkelingsgerichte beurs ontvangen maken immers net zo goed creaties.

verbeteren. (...) Er is dus sprake van een duidelijk verwachtingspatroon, dat evenwel niet gegarandeerd is' (p.21). Wanneer Vlaanderen de ontwikkeling van kunstenaars steunt, doet het dat echter niet louter omwille van de ontwikkeling zelf, maar om wat via de ontwikkeling kan worden verwezenlijkt. Bovendien zijn de opgelegde grenzen binnen het werkbeurzensysteem duidelijk: de overheid wil de jonge en ook iets oudere kunstenaar een opstap bieden naar het 'zelfbedruipende' kunstenaarschap. Na verloop van tijd moet die het echter zelf kunnen rooien en in staat zijn andere financieringsbronnen aan te snijden om in zijn overleven als kunstenaar te voorzien. Pascal Gielen noemt deze overbruggingsfunctie de 'investeringslogica' van het beleid (Gielen, 2001a, p.34; 2002, pp.210-211; Gielen en Laermans, 2004, pp.82-85). In zijn doctoraatsthesis stelt hij het ook aldus: 'de BBK weigert namelijk een lange-termijn-engagement aan te gaan'..., waarmee ik ben aanbeland bij een volgende thematiek.

3.3.3. Tussen bevestiging en vernieuwing

Met het systeem van de gewone en substantiële werkbeurzen wil de overheid kansen creëren voor in de eerste plaats jongere kunstenaars. Naast de kwaliteit van het oeuvre en de reeds afgelegde weg van de kunstenaar wordt ook belangrijk gewicht gegeven aan de vermeende groeipotentie bij de beoordeling van de dossiers voor de werkbeurzen en kunnen beginnende kunstenaars aan bod komen. Zo wordt in het huidige systeem de poort tot de vernieuwing van de kunstenaarspopulatie steeds open gehouden.

Toch is ook duidelijk dat de overheid zich bewust is van het feit dat de ontwikkeling van een kunstenaar en het zich inschrijven in het veld of netwerk van de hedendaagse kunst – en liefst met internationaal perspectief – niet kan gebeuren binnen de termijn van één jaar. De clause dat een kunstenaar, alvorens kans te kunnen maken op een substantiële beurs tevoren een gewone werkbeurs van minimum 2.500 euro moet ontvangen hebben, wijst erop dat de overheid voorziet in een potentieel subsidietraject dat meerdere jaren duurt. Ook het feit dat een substantiële beurs tot zes maal toe kan worden bedeed aan eenzelfde kunstenaar (met eventueel later nog doorgroei- en/of projectbeurzen), toont dat de Vlaamse Gemeenschap in kunstenaars waarvan ze denkt dat ze beschikken over een groot potentieel ook 'op grote wijze' wil investeren.

De ‘bevestiging’ van de in het veld reeds aanwezige kunstenaars toont zich echter niet enkel in deze opbouw van het in de regels uitgezette subsidietraject, maar ook in de manier waarop een Beoordelingscommissie Beeldende Kunst is samengesteld en functioneert.

Zoals ik heb gesteld, hanteert de Vlaamse overheid een bepaalde definitie van de door haar te subsidiëren kunst, die overeenkomt met de aanwijzing van een bepaald segment van de beeldende kunstproductie in Vlaanderen. Gezien de sterke internationalisering en specialisatie van de kunstwereld gedurende de laatste decennia, is het voor ‘kunst-buitenstaanders’, zoals politici, echter bijzonder moeilijk geworden om zelf in te schatten welke (buitenlandse) galleries, musea, critici, etc. een belangrijke rol spelen binnen dit afgebakende veld. Om goede beslissingen te kunnen nemen bij het maken van selecties, zijn politici steeds meer afhankelijk van experts die de evoluties in het veld van de actuele kunst op de voet volgen (Gielen, 2001b, pp.45-46). De Beoordelingscommissie is nu net een door de minister van cultuur samengestelde expertencommissie die de adviezen tot selecties formuleert, en die dit doet op basis van haar eigen kennis van en ervaring in het veld. Laermans en Pauwels moesten in hun onderzoek vaststellen dat voor sommige waarnemers het beeldende kunstenbeleid dat uit deze constellatie resulteert, nogal eens neerkomt op een ‘ad hoc-bevestiging of ‘officialisering’ van door andere veldactoren (galleries, curatoren, critici,...) gemaakte keuzen, welke ondertussen tot een quasi-doxische veldconsensus zijn verdicht’ (1999, p.48; cf. Laermans, 1997, p.2). Dit heeft alles te maken met de manier waarop de beoordelingscommissie is samengesteld, maar ook met de manier waarop ze haar adviezen onderbouwt met argumenten. In hun praktijk moeten de commissieleden een geloofwaardige invulling geven aan abstracte noties als ‘belang’ en ‘kwaliteit’, en dienen ze ‘groeipotentie’ te herkennen bij de kunstenaar wiens dossier ter beoordeling voorligt. Gielen heeft de selectieprocessen van de commissie in het jaar 2000 grondig onderzocht, en onderkende enkele argumentatieloga’s. Daarbij is het onderscheid ‘internalistische’ en ‘externalistische’ benadering cruciaal. Bij een ‘internalistische’ beoordeling, tracht de beoordelaar te focussen op de intrinsieke kwaliteiten van een kunstenaar en zijn oeuvre die hij kan onderkennen in het werk. Wanneer gewerkt wordt via een ‘externalistische’ benadering, wordt verwezen naar de sociale en institutionele context van het kunstwerk: naar kritieken, galleries, de tentoonstellingsactiviteit van de kunstenaar, etc. Nu blijkt dat beoordelen met het argument van de context het meeste overtuigt, aangezien men de consensus van een ‘men’ binnen het veld kan meenemen en het

argument zo een zeker symbolisch gewicht krijgt. Een oordeel dat gestoeld is op een internalistische benadering, moet het hebben van de overtuiging van het individuele, subjectieve oordeel (Gielen, 2001a, p.35; 2002, pp.212-227).

Al kan een Beoordelingscommissie Beeldende Kunst dus via internalistische argumenten de overtuigingskracht van nieuw werk laten gelden, en smaakbepaler of voortrekker zijn van nieuwe tendensen in het veld, toch blijkt dat de beoordelingscommissie ook net zo goed smaakvolger is en dat ze veldevoluties en -beslissingen officialiseert en aldus zorgt voor een verdubbeling van de ondersteuning van kunstenaars binnen de Vlaamse context. Bovendien opereert de commissie binnen de grenzen van de officiële definitie van de Vlaamse Gemeenschap en kan ze niet veel anders dan ook deze veldgrenzen telkens opnieuw te bestendigen.

3.3.4. Tussen breed en smal

Bovenstaande vertaling van de spanning tussen vernieuwing en bevestiging uit onder andere de stelling uit het reglement dat ‘op het vlak van ondersteuning van het artistieke bezig zijn van kunstenaars zich, mede om budgettaire redenen een evenwichtsoefening opdringt, een evenwicht tussen de beleidsdoelstellingen ontwikkeling en consolidering of uitstraling, ook internationaal’ (‘Nieuwsbrief Beeldende Kunst’, nr.109, juli 2004, p.20), loopt parallel met de steeds aanwezige beleidsvraag naar hoe ‘breed’ of hoe ‘smal’ een beleid moet werken.

De Vlaamse overheid geeft kansen aan een grote poule van beginnende kunstenaars via de gewone werkbeurzen, maar voert daarin via de beoordelingscriteria van kwaliteit en potentie nog steeds een relatief restrictief beleid. Ook door het hanteren van een definitie van kunst met een focus op actuele kunstproductie sluit ze een heel aantal kunstenaars uit. Zo staan onder de hoofding ‘kunstenaars’ in de Kunstgids van 2003 ongeveer 2.300 (zelfverklaarde⁵) kunstenaars uit Vlaanderen en het Brusselse Hoofdstedelijk Gewest (Gielen & Laermans, 2004, p.114), terwijl er in de periode 2000-2003 ‘slechts’ 615 kunstenaars een aanvraag indienden, en er uiteindelijk 240 werden betoelaagd (cf.

⁵ Iedereen die zich kunstenaar noemt kan zich laten inschrijven in de Kunstgids.

supra) (... waarmee niet is gezegd dat al die 2.300 kunstenaars ook graag gesubsidieerd zouden worden door de Vlaamse overheid of sterke verwachtingen zouden koesteren dat dat kan gebeuren).

Via de opbouw gewone – substantiële werkbeurs, zorgt de overheid bovendien voor een piramidale structuur: van een brede basis naar een smallere top, conform de overtuiging dat men een brede groep van kunstenaars de kans moet geven zich te ontwikkelen, om er vervolgens de enkele ‘topkunstenaars’ te kunnen uitlichten. Voor een verhouding van het aantal gesubsidieerden met een werkbeurs t.o.v. kunstenaars met een substantiële beurs, zie bovenstaande grafieken.

Een cultuurbeleid moet steeds de overweging maken in welke mate ze haar eigen topkunstenaars wil ondersteunen om zo ook de identiteit en uitstraling van de eigen natie of gemeenschap te bevorderen, en in welke mate ze de brede, nog veel minder zichtbare groep van jongere, maar ook oudere, minder internationaal ‘vernetwerkte’ kunstenaars de kansen wil blijven geven. De Vlaamse Gemeenschap houdt het midden tussen een brede en een smalle blik, voornamelijk dankzij het tweesporenbeleid binnen de werkbeurzenstructuur.

Hoofdstuk 4: Evaluatie op basis van eigen bevraging

In dit deel kom ik tot de kern van de zaak: de evaluatie van het subsidiesysteem op basis van gesprekken met kunstenaars, beleidsverantwoordelijken en organisatoren uit het veld van de beeldende kunsten.

Volgende paragrafen zijn een oefening in cartografie: de verschillende relevante praktijkervaringen, bedenkingen en opinies van de stakeholders van het beleid worden op een analytische en synthetische manier samengebracht om tot een gelaagde beschrijving en evaluatie te komen van het subsidiesysteem, en bij uitbreiding van het Beeldende Kunstenbeleid van de Vlaamse Gemeenschap. In deze fase blijft het voornamelijk bij het ‘tekenen van de evaluatiekaart’, op een beschrijvend niveau. In het volgende hoofdstuk komt de ‘tweede orde evaluatie’ aan bod en ga ik meer oordelend om met deze ‘mapping’ met het doel enkele conclusies en beleidsaanbevelingen te formuleren. Aan de hand daarvan moet het voor de overheid mogelijk zijn om putten te delven, heuvels aan te leggen, wegen recht of krom te trekken, reservaten te creëren en mogelijk zelfs om pogingen te doen om de landkaart of het klimaat te wijzigen.

Om de verdiensten en tekortkomingen van het beleid ten gronde te kunnen inschatten vanuit een subjectieve benadering, is het noodzakelijk de stakeholders op verschillende niveaus te bevragen (cf. Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.130-134; Mark, Henry & Julnes, G., 2000, pp.13, 6-7).

Zoals uit de topiclijsten in bijlage 2 mag blijken, heb ik in de eerste plaats telkens gepolst naar de eigen praktijk van de kunstenaar, beleidsmaker of organisator en naar de persoonlijke *ervaring* met de beurzen van de Vlaamse Gemeenschap (wat uiteraard in de interviews een verschillend gewicht kreeg naargelang de geïnterviewde een kunstenaar was of werknemer bij een organisatie). Ook de vraag naar (de perceptie van) *het belang en de betekenis* van de beurzen voor kunstenaars kreeg veel aandacht in de interviews. Vanuit die basis was het ook mogelijk in te schatten hoe het gesteld was met het niveau van de *kennis* van het beleid (in het geval van de kunstenaars) en van de kunstenaars (voor het beleid). Voorts werd ook duidelijk vanuit welke dagelijkse situatie de persoon in kwestie sprak, wat niet onbelangrijk is bij de interpretatie van de informatie die de geïnterviewde aanreikt. Het is immers noodzakelijk telkens de vraag te stellen in welke mate de tevredenheid over, of de evaluatie van het beleid te maken heeft met het beleid zelf (Verlet, Devos en

Reynaert, 2005, p.77). De kans is bijvoorbeeld groot dat iemand die elk jaar kan rekenen op een beurs positiever staat tegenover het subsidiebeleid dan een andere kunstenaar die nooit langs de kassa passeert. Of ietwat oneerbiedig gesteld: de ‘zuurtegraad’ van de kunstenaar hangt waarschijnlijk samen met de hoeveelheid subsidies waarop hij kan rekenen. Vandaar opnieuw het belang van de hoe- en waaromvragen, eerder dan de vraag naar ‘wat’.

Naast vragen over de eigen ervaring en het peilen van de kennis, heb ik de geïnterviewden meegenomen ‘op onderzoekspad’ en hen kritisch mee laten nadenken over de doelen en de middelen van het beleid. Wat zijn de *kwaliteiten* van het huidige subsidiesysteem en waar bevinden zich de *tekortkomingen*?

Laatste belangrijk onderdeel van de interviews was het peilen naar de *noden* van kunstenaars die al dan niet met beurzen kunnen gelenigd worden en naar mogelijke *alternatieve instrumenten* in de ondersteuning van kunstenaars. Dergelijke vragen creëren vanuit de beoordeling van het beurzensysteem een opening naar de evaluatie van het hele kunstenbeleid en zullen beantwoord worden in volgend hoofdstuk.

Net als Donabedian (1998, pp. 94-96), breng ik mijn belangrijkste bevindingen samen volgens de kapstok van ‘structuur-proces-effect’, waarbij ‘structuur’ staat voor de opbouw van de regelgeving en de achterliggende principes of doelstellingen, ‘proces’ voor het beheer of de omzetting van de regels in de praktijk⁶, en ‘effect’ voor de uitkomsten van het gevoerde beleid.

4.1. De doelstellingen van het beleid

Zoals in hoofdstuk 2 reeds is aangehaald, is niet elk programma vanzelfsprekend systematisch, formeel evalueerbaar. Wat de evalueerbaarheid in de weg kan staan, naast onvoldoende tijd en weerstand van stakeholders tegenover het onderzoek, is een onduidelijke definiëring van de doelen, waarbij ‘doelen’ staat voor ‘relatief specifieke statements van gewenste eind- (of tussen)resultaten’ (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p. 24). In managementtermen worden de meer algemene

⁶ Merk op dat deze invulling van de notie ‘proces’ niet helemaal samenvalt met deze die Palfrey, Phillips, Thomas en Edwards eraan geven (zie hoofdstuk 2).

strategische doelstellingen bij voorkeur geoperationaliseerd en ‘SMART’ geformuleerd, wat wil zeggen dat de uiteindelijke vooropgestelde doelen ‘specifiek’ zijn, ‘meetbaar’, ‘haalbaar’, ‘relevant’ en ‘traceerbaar’ of in de ‘tijd’ uitgezet (Hassing, Vanheste & van der Zweth, 2005, pp.9-12). Wanneer niet aan de SMART-principes is voldaan, is het onmogelijk om de juiste indicatoren en standaarden te bepalen en dus om op een formele manier te meten of de doelen daadwerkelijk gehaald worden. De vragen naar effectiviteit en efficiëntie worden dan onmogelijk sluitend beantwoordbaar.

Net zoals Laermans & Verdonck vaststelden in hun studie (2000, p.2), merkten de respondenten op dat de overheid niet erg expliciet is in het formuleren van haar doelstellingen bij het subsidiëren van kunstenaars. Ter herinnering herneem ik even de op papier geformuleerde doelstellingen uit de ‘Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur’ van juli 2004: ‘Het kunstenbeleid wil ontwikkelingsmogelijkheden scheppen voor de hedendaagse beeldende kunst door het ondersteunen van individuele kunstenaars’ en ‘de regeling “subsidies aan personen hedendaagse beeldende kunst” wil de kunstactiviteit in Vlaanderen ondersteunen en richt zich daartoe op de hier werkzame beeldende kunstenaars’. Meer specifiek voor de beurzen: ‘Met de toekenning van werkbeurzen wil het beleid de ontwikkeling of evolutiemogelijkheden van “artistieke oeuvres” ondersteunen. Door kunstenaars te voorzien van een beurs, wil de overheid mogelijkheidsvoorwaarden scheppen om de gesubsidieerden in staat te stellen zich gedurende een jaar te richten op hun kunstpraktijk. Kunstenaars krijgen een projectbeurs om een specifiek, vooraf bepaald project te verwezenlijken dat een hoge kost met zich meebrengt en van bijzonder belang is voor de kunstenaar.’

Geen enkele van deze formuleringen is SMART. De doelen van de overheid bevinden zich met andere woorden nog op het niveau van ‘goals’ die een algemeen beeld oproepen van een gewenste toekomst, conform de waarden waar het beleid voor staat, maar die niet vooropstellen binnen welke termijn of op welke manier ze precies dienen te worden gehaald. Tegenover ‘goals’ of ‘aims’ staan ‘objectives’ die wel een formulering mogelijk maken van de specifieke stappen richting het behalen van het doel (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p. 89; Vermeylen, 2003, p.23).

Als gevolg van deze algemene formulering van de doelen, is het voor de overheid onmogelijk een heldere en consequente lijn uit te tekenen waarop haar subsidiebeleid dient vorm te krijgen. Met de woorden van Jan Boelen (Z33, Hasselt):

I: Is het duidelijk welke doelen de overheid heeft?

R: Ik denk het niet. Nee, er worden vrees ik brandjes geblust. Maar er wordt niet gestructureerd gewerkt. En de successen die er zijn, dat zijn toevalstreffers. (Interview Jan Boelen, 09.04.2005).

Bij kunstenaars en andere veldbewoners creëert de vaagheid van de doelen ook al eens verwarring. Volgens de één ligt de finaliteit van de subsidies aan beeldende kunstenaars bij de kunstenaars zelf, volgens de ander bij de beeldende kunst, en nog een derde veronderstelt dat het uiteindelijke doel van de kunstenaarssubsidies de Vlaamse Gemeenschap zelf en haar internationale uitstraling is. Enkele illustraties:

Het doel van de overheid volgens mij? Als onderdeel van cultuurpolitiek. Om de sector te laten ontwikkelen. Eigenlijk geldt dat onrechtstreeks ook als een soort... er wordt ook wat return verwacht in de vorm van prestige, in een internationale context. Dat straalt af. Ik denk dat vanuit de overheid vooral in die richting wordt gedacht. (Respondent G).

Ik denk dat dat in het geval van de beeldende kunst heel duidelijk is: dat ze je loopbaan willen ondersteunen. (Respondent F).

Nee, dat is niet zo duidelijk. Ja, ik kan mij wel inbeelden waarom, maar daar wordt heel weinig over geschreven of gecommuniceerd... Waarschijnlijk is dat om kunstenaars te steunen in hun activiteit, omdat dat goed is voor het kunstenbeleid in Vlaanderen. (Respondent E).

Zoals respondent E stelt, 'daar wordt heel weinig over geschreven of gecommuniceerd', maar worden er intern, achter de deuren van de overheid meer specifieke doelstellingen geformuleerd? Ik heb de vraag naar de doelen van het beleid ook aan Hans Martens en Hans Feys gesteld, respectievelijk medewerker aan het kabinet van Cultuurminister Bert Anciaux en lid van het Team Beeldende Kunsten van de administratie. Zij konden echter geen duidelijkheid scheppen en voegden aan de drie bovenstaande overwegingen een nog meer algemene doelstelling toe, namelijk deze die verbonden is met de maatschappelijke return die kunst verwezenlijkt. Het antwoord van Hans Martens op de vraag naar wat de overheid wil bereiken met haar subsidies:

De opbouw van cultureel kapitaal en een leefbare maatschappij? Waarin niet alleen geld in economie wordt gestopt, en autostrades worden gelegd, maar ook dat mensen met kunst kunnen leven. Dat je een sociaal netwerk creëert waardoor je je regio sterk maakt. (Interview Hans Martens, 13.04.2005).

Op de vraag naar de legitimiteit van deze algemene doelstellingen van de overheid, antwoordden de kunstenaars en organisatoren vrijwel unaniem dat de internationale uitstraling van 'Vlaanderen' niet

voorop mag staan in het beleid van de Vlaamse Gemeenschap, maar dat het primaire doel van het kunstenbeleid de kunst en de kunstenaar moeten zijn, vanuit de achterliggende overtuiging dat kunst een noodzakelijk en te koesteren goed is in de maatschappij. Wanneer de uitstraling van Vlaanderen de voornaamste beweegreden zou zijn om subsidies te geven aan kunstenaars, zou dat immers betekenen dat de kunst geïnstrumentaliseerd wordt en wordt ingezet in het politieke spel, waardoor ze een deel van haar autonomie in de maatschappij zou moeten prijsgeven.

Ik hoop dat ze zich een maatschappelijk doel blijft stellen. ‘Ambassadeur van Vlaanderen’, ik vind dat het ergste wat je kan overkomen. (Respondent H).

Meer reflectie over de visie, de doelstellingen en de rol van de overheid binnen de kunsten volgt in hoofdstuk 5. In volgende paragraaf evalueren de respondenten het instrumentarium van de beurzen, of de ‘structuur’ van het subsidiebeleid ten aanzien van beeldende kunstenaars.

4.2. De opbouw van het subsidie-instrumentarium

Over de evaluatie van de *opbouw* van het systeem waarin werk- of ontwikkelingsgerichte beurzen naast projectbeurzen bestaan, en gewone werkbeurzen naast substantiële kan ik kort zijn. Deze constructie is volgens de kunstenaars waarmee ik heb gesproken valabel.

De *werk- of ontwikkelingsgerichte beurzen* zijn ontzettend belangrijk, omdat ze het aan het brede scala van individuele kunstenaars toelaten om naar eigen goeddunken en op maat van de eigen praktijk en noden de middelen te spenderen. Werkbeurzen verzoenen met andere woorden de noodzaak van de overheid om een ‘gestroomlijnd’ of voor iedereen geldend instrument te hanteren en de vraag van de kunstenaars om in hun individualiteit erkend en bediend te worden. Een aantal respondenten – kunstenaars, beleidsmakers en organisatoren – benadrukt bovendien het ‘morele’ belang van de werkbeurzen die uitgaan van een vertrouwen in de kunstenaar, waarmee ze de stelling van de overheid bijtreden dat kunst moet worden gesteund, ook al ontstaat ze ‘door het waagstuk van de creatie, ondernomen door individuele kunstenaars’ en is een ‘geslaagd resultaat’ dus niet gegarandeerd (cf. Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur, juli 2004).

De *projectbeurzen* zijn pas ingevoerd in 2000 en kennen dus nog maar een korte geschiedenis. Zoals uit de grafieken in hoofdstuk 3 blijkt, is het aandeel van de middelen die voor projecten worden verdeeld binnen de subsidiepot eerder klein. Ook respondent A stelde dit vast en wordt hierin bevestigd door Chantal De Smet, huidig voorzitter van de BBK:

R: Ik heb het gevoel dat de projecten minder aandacht krijgen dan de werkbeurzen.

I: In de beoordeling of ook op een andere manier?

R: In de beoordeling, het bedrag en dat projectbeurzen ook vooral gaan voor een deel... bijvoorbeeld naar de kunstenaar die meedoet aan de Biënnale van Venetië of Documenta, wat vanuit de Vlaamse Gemeenschap zelf mee wordt georganiseerd. (Respondent A).

I: In verband met de projectbeurzen. Houdt de commissie de verhouding werkbeurzen-projectbeurzen in het oog?

R: Dat zal wel.

I: De projectbeurzen, die staan maar voor een klein deel van de pot...

R: Dat zit in de globale pot, zodat als je alles opgeeft aan de werkbeurzen, dat je niets meer overhoudt voor projectbeurzen.

I: Krijgen de werkbeurzen dan voorrang?

R: Werkbeurzen krijgen voorrang.

I: Vanuit welk idee?

R: ... alhoewel, dat kan ook variëren van het aantal aanvragen natuurlijk... Vanuit welk idee? Dat de globale ondersteuning voor een kunstenaar ook veel interessanter is. Ik zou ook liever een werkbeurs hebben dan een projectbeurs. (Interview Chantal De Smet, 20.04.2005).

Een cruciale vraag is dan ook waar het in de toekomst met het instrument van de projectbeurzen naartoe moet. Opvallend is dat beleidsbetrokkenen eerder terughoudend zijn tegenover de projectbeurzen. De idee van een resultaatsverbintenis en van het vooraf uitwerken van een sluitende begroting druist volgens hen in tegen de logica van de artistieke creatie waarin het uiteindelijke resultaat - het kunstwerk -, ook onderweg, doorheen het proces van het maken wordt bepaald en dus fundamenteel onvoorspelbaar is. Ook stellen ze zich in de plaats van de kunstenaar, die 'liever een werkbeurs ontvangt, zonder veel verplichtingen' en die niet altijd over de middelen beschikt om aan de vereisten voor een projectbeurs te voldoen - of de eigen boekhoudkundige of administratieve vaardigheden zijn niet voldoende, of de budgetten om iemand die kan helpen aan te werven, zijn te beperkt. Een deel van de projectbeurzen zal in de toekomst kunnen opgevangen worden binnen de

‘culturele investeringsmaatschappij’⁷ en het gedeelte dat overblijft, kan net zo goed binnen de mogelijkheden van de werkbeurzen gerealiseerd worden, zo stellen zij.

Kunstenaars benadrukken echter opvallend unaniem de complementariteit van de werk- of ontwikkelingsgerichte beurzen en de projectbeurzen. Hoewel een aantal kunstenaars zichzelf niet onmiddellijk via projectbeurzen ziet werken omdat hun manier van creëren onverzoenbaar is met de voorspellingen die in een begroting worden gevraagd, schatten ze het nut van de projectbeurzen op een zelfde manier in als degenen die het instrument wel bruikbaar vinden voor hun eigen praktijk.

Het argument van de administratieve rompslomp speelt ook voor de kunstenaars een rol, maar het moet volgens hen mogelijk zijn om - indien gewenst of nodig – de kosten van een boekhouder of productiemedewerker in te schrijven in de begroting die richting Vlaamse Gemeenschap wordt gestuurd bij de projectaanvraag. ‘Als het in de podiumkunsten een niet in vraag gestelde gewoonte is dat te doen, moet dat in de beeldende kunst toch ook kunnen’, is de redenering. De middelen van de subsidiepot voor individuele kunstenaars zijn beperkt en veel projecttoelagen met dergelijke ‘meerkosten’ zijn op dit ogenblik mogelijk niet haalbaar, maar dit betekent niet dat het instrument van de projectbeurzen ‘an sich’ niet of minder waardevol is.

Anders dan kan worden verwacht, staan kunstenaars zelfs helemaal niet onverdeeld negatief tegenover het opstellen van budgetten en sluitende boekhoudingen. Wie ‘opgroeit’ in een sector waarin dit een vanzelfsprekendheid wordt, zal zich daarbij minder vragen stellen. Een illustratie:

R: Wat het leuke is als je een projectbeurs aanvraagt, is dat je op voorhand heel je kostenraming moet binnenbrengen. Eerst is dat van ‘zeg, moet dat nu’...

I: Ja, ‘het leuke’? (lacht)

R: (lacht) Ik zeg niet dat dat ‘leuk’ is, maar achteraf vond ik dat wel belangrijk. We zaten er niet zo erg naast. Je weet op voorhand ook welk materiaal je gaat gebruiken en wat het je gaat kosten. En dan vraag je ook een som aan ‘dit zal het worden’. Als je het dan krijgt, kan je er niet naast zitten. Je kunt niet minder krijgen – dat zou erg zijn, maar je kunt ook niet overdrijven. Ik vind dat wel eerlijk voor beide partijen. (Respondent E).

⁷ Een culturele investeringsmaatschappij is een onderneming waarin de overheid (als hoofdaandeelhouder) en het bedrijfsleven samenwerken om kapitaal te verstrekken aan culturele projecten en instellingen. Het is een op winst gerichte onderneming waar kennis van geld en kennis van cultuur samenkomen. Op die manier moet het ‘cultureel ondernemerschap’ gestimuleerd worden vanuit de gedachte dat dit zal leiden tot meer dynamiek in de culturele sector en tot een rijker en breder cultuuraanbod. Wie meer wil weten kan terecht bij het onderzoek van Tine Maenhout naar de mogelijkheden van de culturele investeringsmaatschappij voor de Vlaamse galeries, uitgevoerd in opdracht van IBK, 2005.

Een aantal projecten zal inderdaad in aanmerking komen om via de investeringsmaatschappij ondersteund te worden, maar andere projecten zullen blijven thuishoren in de subsidieloga. Werkbeurzen mogen algemeen beschouwd dan wel erg dankbare instrumenten zijn voor kunstenaars, zonder de complementariteit met de projectbeurzen, vervalt soms ook een deel van hun betekenis. Opnieuw een duidelijk voorbeeld:

Ik denk, stel nu: ik heb een substantiële beurs. Daarmee zou ik mijn financiële situatie kunnen verbeteren en hopelijk uit het rood komen. Maar stel dat ik voor [instelling X], opnieuw een dergelijk groot project uitvoer als in [Y] of in [Z], en ik zou daar mijn werkbeurs insteken, dan zit je terug in rode cijfers. Voor je atelier en dagelijkse praktijk zou je een werkbeurs moeten kunnen hebben, maar daarnaast zou je ook een projectbeurs moeten kunnen aanvragen. (...)

En als ik dat allemaal moet financieren met mijn substantiële beurs, dan ga ik weer helemaal onderuit. Dan heeft die laatste weinig zoden aan de dijk gebracht en wordt eigenlijk al de moeite die de Vlaamse Gemeenschap de afgelopen jaren heeft gedaan, teniet gedaan. Dan moet ik opnieuw heel mijn praktijk gaan afbouwen. (Respondent F).

Onrechtstreeks is hiermee een volgend argument pro projectbeurzen aangehaald, namelijk dat door de mogelijkheid van het aanvragen van projectbeurzen naast werkbeurzen, het verschil tussen kunstenaars op het vlak van de investeringen die ze doen in de productie van hun kunstwerken kan worden afgevlakt. Om het met het clichévoorbeeld te concretiseren: iemand die dure installaties maakt, spendeert in een systeem met alleen werkbeurzen misschien zijn hele subsidiebudget aan één werk, terwijl een tekenaar met hetzelfde geld materiaal kan kopen voor een heel jaar. Een projectbeurs voor een sleutelwerk in zijn oeuvre kan voor de eerste kunstenaar verlichting brengen.

Hoewel niet elke kunstenaar zichzelf in staat ziet om in een verdere fase van de carrière van zijn kunst en de kunst alleen te leven, is er bij de geïnterviewden een begrijpende houding over de idee dat in de loop van de kunstenaarscarrière het gewicht van de subsidies moet verschuiven van *ontwikkelingsgericht naar resultaatgericht*. Het uitgangspunt van een tijdelijke ondersteuning van de carrière en de verwachting van zelfredzaamheid wordt met andere woorden legitiem bevonden.

Waar men het echter niet mee eens is, zijn de arbitraire *grenzen* van 45 jaar als maximumleeftijd voor de werkbeurzen en het maximum van zes substantiële beurzen per kunstenaar uit het 'oude' systeem van de predecretaale regeling. Een kunstenaarslevensloop loopt niet noodzakelijk samen met de biologische levensloop.

De leeftijdsgrens is er in het Kunstendecreet uit. Die andere is ook weer weg. De redenen daarvoor waren dezelfde als van de leeftijdsgrens. Er zijn mensen die blijven aankloppen en waartegen je moeilijk 'nee' kunt zeggen. Ik weet van Jef Cornelis dat hij zei 'Er zijn van die gasten, anders gaan we die hun hele leven lang blijven subsidiëren'. Dan had ik zoiets van 'Jef, zeg het dan gewoon, hé'. (Respondent A).

Deze moeilijkheid die aan de oorsprong ligt van de grenzen binnen de predecretale regeling, reveleert een fundamentele spanning in het subsidiesysteem. Door als doel te stellen de kunstpraktijk van de kunstenaar te willen ondersteunen met subsidies, wil de overheid een deel van de *noden* van kunstenaars lenigen. Het middel daartoe is een som geld, de subsidie. De *kwaliteit en potentie* van het oeuvre en het werk van de kunstenaar zijn echter de enige beoordelingscriteria om de subsidies toe te kennen. Aan de noodzaak van de middelen is geen criterium verbonden.

In het huidige systeem krijgen de kunstenaars die 'de meeste kwaliteit' te bieden hebben, het meeste geld - de facto een substantiële beurs. Wanneer deze kunstenaars na enige tijd ook in het kunstenveld en op de markt succes kennen en zij nog steeds komen aankloppen aan de subsidiepoort, hebben zij volgens de geldende beoordelingscriteria telkens opnieuw het meeste 'recht' op subsidies. Subsidiëren zou echter indruisen tegen de vooropgestelde principes van de investeringslogica en de zelfredzaamheid van de kunstenaar, waardoor de overheid zich plots verplicht voelt de 'noodzaak van de middelen' in te roepen, weliswaar zonder legislatieve grond onder de voeten.

De leden of ex-leden van de beoordelingscommissie waarmee ik heb gesproken, geraakten zelf niet uit de patstelling en kwamen soms zelfs hopeloos in de knoop met de noties van kwaliteit, zelfredzaamheid, noodzaak en beloning/afstraffen. Twee – bewust anoniem gehouden – voorbeelden:

I: Hoe omgaan met de 'noodzaak' van een beurs? Iedereen kan het geld gebruiken, zoveel is duidelijk, maar is dat een factor in beoordeling?

R: Nee.

I: Is het een soort beloning voor wat al geweest is?

R: Het is 'ondersteuning'. Het is een ondersteuning, een blijk van vertrouwen. Die man of vrouw is goed bezig, we willen die middelen geven zodat die verder kan bezig zijn. (...)

R: Moest Tuymans vandaag een beurs vragen, zouden we die niet geven, omdat die dat niet nodig heeft.

I: Daar speelt het wel dan?

R: Ja, dat is... dat kan... dat een bepaald moment ... een thema van onderzoek zijn, een regelgeving. Maar in feite gaat het echt om de artistieke appreciatie.

R: ... Aan de andere kant zijn er ook veel kunstenaars van wie we ons afvragen: 'hebben ze die wel nodig'?

I: Wat doe je daarmee?

R: Je moet nooit de rekening maken van een ander... als er zo een instrument bestaat dat dat toekent, zo'n beurzen, dan ... dat hebben we zelden als overweging meegenomen. Wat is de persoonlijke financiële situatie, is het verkoopbaar werk, duur werk?

I: Een kunstenaar moet toch argumenteren waarom hij die nodig heeft?

R: (Stellig) 'Om zijn werk te ontwikkelen...' (...)

R: 'Komt niet in aanmerking' – ten eerste is dat geen criterium bij beoordeling, of dat hij geld genoeg heeft of niet. Als je zegt van 'neen', dan straf je iemand af die die zelfredzaamheid goed gemanaged heeft, of geluk gehad heeft, dat laat ik in het midden.

De kunstenaars dragen hier een belangrijke verantwoordelijkheid en moeten voor zichzelf uitmaken of ze wel of niet nog een aanvraag indienen, maar ook de overheid moet een manier vinden om met deze moeilijke spanning om te gaan. Officiële, arbitraire grenzen trekken is één mogelijke, zij het door de kunstenaars (en organisatoren) niet als legitiem aanvaarde oplossing. De werkbaarheid van het subsidiebeleid krijgt hierbij immers voorrang op de (on)logica's en noden van het veld, waarbij de finaliteit van het beleid verschuift van het te reguleren veld naar het beleid zelf.

'De druk van het veld' om 'de grote namen' toch te blijven subsidiëren mag dan groot zijn (cf. interview Jef Cornelis, 04.04.2005), het viel mij op dat de kunstenaars in de interviews zelf spraken in termen van de 'noodzaak van de middelen', alsof dit inderdaad een parameter zou zijn in de beoordeling van de Vlaamse Gemeenschap. Enkele van de vele mogelijke voorbeelden:

Misschien dat ik nog projecten aanvraag... Ik kan mij dat nu niet meer permitteren om te zeggen 'geef mij geld' aan de overheid. Mijn verkoop loopt goed, dat weten zij ook... misschien dat ik tussendoor een keer een specifiek project indien of zo, een installatie of zo, of voor een reis. Vroeger was dat onmogelijk – ik had geen galerij enzovoort. Nu zit ik bij [Galerij X], men weet dat, als dat niet verkoopt, zou die met mij niet blijven werken. (Respondent B).

Ik heb de laatste twee jaar in het NICC veel mensen begeleid die een aanvraag doen en dan probeer ik te weten waarom. 'Waarom vraag je aan de gemeenschap – mensen in de straat – 'geef mij eens honderdduizend frank'? Daar moet goed over nagedacht worden, maar ook bij de Vlaamse Gemeenschap. Die ziet dat te dikwijls als een soort bonus. (Interview Danny Devos, 01.04.2005).

Over het 'bonus'-gehalte van de subsidies versus het inlossen van de concrete noden wordt verderop dieper ingegaan.

Als laatste punt in deze paragraaf wijd ik nog even uit over de 'tegenprestatie' die de overheid vraagt en kan vragen van kunstenaars.

Gesubsidieerde projecten worden afgesloten met een boekhouding en een inhoudelijk verslag, de werk- of ontwikkelingsgerichte beurzen met een werkverslag: verwachtingen van de overheid waarin de kunstenaars geen graten zien. Dit wil echter niet zeggen dat het niet uitmaakt of en wat er in ruil voor de subsidie wordt gevraagd. Ook hier weegt het belang van het vertrouwen in de kunstenaar dat verbonden is met het geven van een werkbeurs.

Ik vind het normaal dat je je verantwoordt, maar niet op voorhand. (Respondent B).

Ik vind het logisch, dat je je moet verantwoorden. Een verantwoording op basis van wat is toegekend. Als je zegt 'tegenprestatie'... dan is het al bijna een extra job: 'je krijgt geld als je dat doet', maar je doet al iets, juist daarom dat je subsidies krijgt. (Respondent G).

Het is een soort gang van zaken. Hetzelfde als 'je hebt voor iemand eten gemaakt, gekookt, je bent klaar en je vraagt of die het lekker vond, ja of nee'. Dat is een soort dialoog en ik denk dat die belangrijk is, maar een directe return... (Respondent H).

Keerzijde van de praktijk van de verslagen is dat elk jaar opnieuw een nieuwe stapel papier wordt gecreëerd die terechtkomt op de reeds zwaarbelaste schouders van de administratie. Chantal De Smet stelt zelfs het volgende:

R: ... dat vind ik een beetje administratieve rompslomp.

I: Kan het voor uw part dan weg?

R: Voor mijn part mag dat weg. Heb je een verkeerd advies gegeven, of een verkeerde beslissing genomen, dat is dan erg, volgende keer beter. Maar om dan te zeggen 'de laatste 10% krijg je niet, want er ontbreken twee bonnetjes'... Het gaat ook nooit om fenomenale bedragen. Dat verenigingen dat doen, dat is iets anders, maar ik vind dat je van de kunstenaar geen ambtenaar moet maken, je moet die gewoon vertrouwen. (Interview Chantal De Smet, 20.04.2005).

Voor de kunstenaars brengt het schrijven van verslagen uiteraard ook bijkomend administratief werk met zich mee. Ze vinden het verslag echter niet alleen een vanzelfsprekendheid vanuit de overheid, maar enkele geïnterviewden stelden zelfs dat ze het ondanks de tijd en moeite graag of zelfs met enige fierheid doen. Het is het moment waarop zij iets kunnen 'teruggeven' en even in dialoog kunnen treden met de subsidiënt. Een subsidie is voor veel kunstenaars niet zomaar een vanzelfsprekendheid of een bijkomende vorm van inkomsten, maar wel van de aard van een geschenk. Voor hen is het belangrijk om, gezien vanuit de ethiek of de logica van 'de gift', de mogelijkheid te hebben om iets terug te kunnen geven onder de vorm van een werkverslag. De logica

van de gift is natuurlijk niet volledig toe te passen op het subsidiesysteem: de overheid en de kunstenaars staan immers niet op gelijke voet, de kunstenaar vraagt expliciet subsidies aan de overheid én het werkverslag is verplicht. Anderzijds is er bij subsidies ook geen sprake van een 'ruil'. Er valt op te merken dat de tegenprestatie van de kunstenaar in vraag wordt gesteld van zodra ze een substantiële tegenwaarde krijgt tegenover de subsidie, bijvoorbeeld in het hypothetische geval waarbij een kunstwerk in ruil zou worden gevraagd voor de subsidies. Het werkverslag is eerder van kwalitatief dan van kwantitatief belang en de kunstenaar staat vrij om de vraag naar een rapport naar eigen wens en goeddunken in te vullen (Cf. Godbout, 1998; Abbing, 1998, pp.4-5).

4.3. Het beheer van het subsidie-instrumentarium

Eén van de belangrijke vragen in een evaluatieonderzoek is deze naar de *transparantie* van het proces van de totstandkoming en van de uitvoer van de regels (cf. Laermans & Verdonck, 2000, p. 1).

Door het regelmatig wijzigen van de regels sinds 1992, heeft het huidige systeem heel wat aan transparantie ingeboet. Bij kunstenaars die niet alle communicatie van de overheid nauwgezet opvolgen, leidde dit tot verwarring en in het slechtste geval tot fout opgestelde dossiers. Het oefenterrein van de predecretaale regeling is nu echter verlaten en met het Kunstendecreet moet er een periode van continuïteit komen die de transparantie enkel ten goede kan komen. Over de communicatie via en de publicatie van de regelgeving in de 'Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur' zijn de meeste respondenten dan weer wel tevreden. 'Het rode boekje' is tegenwoordig voor schijnbaar iedereen een begrip geworden.

Een ander punt waarop de transparantie voor sommige kunstenaars te wensen overlaat is de verhouding tussen de administratie, de commissie en de minister. In verschillende interviews bleken 'de commissie' en 'de administratie' inwisselbaar en 'de Parochiaanstraat' werd genoemd als de vestigingsplaats van 'de Vlaamse Gemeenschap', terwijl daar anno 2005 enkel de Administratie Cultuur gevestigd is. Het gaat hier echter voornamelijk om een kennisprobleem waarvoor men het cultuurbeleid bezwaarlijk verantwoordelijk kan stellen. Ook Hans Martens (kabinet Anciaux) stelt:

Jonge mensen die geen zicht hebben op structuren van overheden... als een bakker een bakkerij moet beginnen moet die iets weten van BTW, boekhouding, de vestigingswet. Dat is ook het minste dat je kunt verwachten van iemand die een opleiding heeft gevolgd of zichzelf kunstenaar noemt. Dat die niet alleen gaat schilderen van 's morgens tot 's avonds, maar dat die een beetje realiteitszin kweekt om te kunnen functioneren in de maatschappij. (Interview Hans Martens, 13.04.2005).

Waar de meeste – zij het zeker niet alle – kunstenaars problemen mee hebben, is het gebrek aan informatie waarmee een positief of negatief advies van de beoordelingscommissie gepaard gaat. De tekst die de beslissing begeleidt, is doorgaans beperkt tot een standaardzin.

Ze zouden ook moeten argumenteren en je moet echt durven zeggen tegen een kunstenaar dat het niet goed is. Maar wat ben je met standaardbrief 'geen werkbeurs wegens niet interessant of relevant genoeg voor Vlaanderen'? En dan dien je het jaar erop opnieuw een aanvraag in. (Respondent A).

Cecile [Jacobs - DH], daar heb ik wel meer contact mee – dat is de persoon die informatie geeft. Ze straalt een enorme sérieux uit en toch heeft die iets moederlijks. Zij heeft mij het meest verteld over die dingen, echt over de inhoud. Ik heb bijvoorbeeld twee keer een aanvraag gedaan voor Kunstlerhaus Bethanien. En dan belt zij 'je bent er niet bij daarom, daarom en daarom'. Dat is toch fijn dat je niet zomaar één van de velen bent. Ze helpt en stimuleert ook, zo van 'je bent bij de drie laatsten, blij proberen'. Dat is voor mij heel belangrijk, dan weet je waar je voor staat. Dan kun je nog kiezen wat je doet, wat je nog wilt. (Respondent E).

Kunstenaars hebben nood aan meer informatie over de beslissingen van de beoordelingscommissie, de administratie en de minister. Volgens Hans Feys van de administratie blijft de discussie over de zin of onzin van het beargumenteren van het oordeel echter een moeilijke zaak:

Dan heb je die klassieke discussie in welke mate dat je dat moet toelichten. Je hebt twee standpunten – één dat zegt dat je de kunstenaar moet begeleiden, uitleggen waarom, en je hebt het standpunt 'eigenlijk gaat het daar niet over, want hoe meer uitleg dat je geeft, hoe meer dat het woord tegen woord begint te worden, want de discussie gaat niet over inhoudelijke appreciatie, maar de discussie gaat over het feit ofdat die kunstenaar wel of geen geld krijgt. En door het feit dat de kunstenaar financiële steun wil, zal dat tot een eindeloze briefwisseling leiden, waar toch geen consensus over zal gegeneerd worden en die verschrikkelijk veel tijd zal vragen. En die misschien het advies van dat moment te veel waarde gaat geven, want dan ga je jezelf nog meer inmetzelen in... in plaats van letters van 20 cm worden het dan letters van een meter. Door heel die discussie ga je dat verduurzamen, terwijl het best mogelijk is dat dat werk evolueert, of dat een andere commissie in een nieuwe samenstelling zegt van 'goh, dat is wel interessant' – want het is ook maar één van de factoren, he. (Interview Hans Feys, 22.02.2005).

Mocht de argumentatie van de commissie op papier gezet worden, zoals dat bij de beoordeling van de organisaties gebeurt, zou ik ervoor pleiten de informatie door te spelen aan de kunstenaars om de

transparantie van de werking van de beoordelingscommissie te bevorderen. De kernvraag lijkt immers niet te zijn of je de kunstenaar de informatie moet achterhouden of niet, maar wel of en op welke manier de eventuele discussie achteraf moet gevoerd worden. Probleem is echter dat de argumentatie van de beslissingen van de beoordelingscommissie tijdens de bijeenkomsten niet uitgebreid worden neergeschreven, zo die er al is (Interview Hans Feys, 03.05.2005). Mocht men ervoor opteren toch een argumentatie aan de kunstenaars te bezorgen – wat overigens niet alleen het reflexieve vermogen van de kunstenaar, maar ook dat van de commissie ten goede zou komen -, zou dit een zware extra belasting betekenen voor de beoordelingscommissie en administratie. Het gaat immers jaarlijks om een paar honderd dossiers die doorgenomen, beoordeeld en geadmistreerd moeten worden.

Een belangrijk deel van de gebrekkige transparantie van de werking van de beoordelingscommissie hangt uiteraard steeds samen met het oordelen zelf. De commissie dient een invulling te geven aan criteria als ‘kwaliteit’, ‘belang’ en ‘potentie’ – een onoverkomelijk onvolledig traceerbaar proces van betekenisgeving bij de afzonderlijke leden én in het gezamenlijke tot een oordeel komen van de hele commissie. Al kan de communicatie rond het werk van de commissie opgedreven worden, een deel van het proces van de interpretatie van de regelgeving zal fundamenteel ondoorzichtig blijven.

Een niet onbelangrijke vaststelling met betrekking tot de beoordelingscommissie en de administratie is wel dat hun legitimiteit groot lijkt. De beoordelingscommissie, die voor de kunstenaars nochtans ‘het oordeel’ uitspreekt, kan op veel krediet rekenen en zowel kunstenaars als organisatoren zien een groep mensen aan het werk die met een engagement en een juiste ethiek hun opdracht uitvoeren. Over vriendjespolitiek en het belang van lobbywerk is niet veel meer te horen, hoewel vijftien jaar geleden van een gestructureerd en ‘onpartijdig’ systeem nog geen sprake was.

Wel wordt soms de vraag gesteld in hoeverre de commissieleden ‘op prospectie’ gaan. Werk dat getoond wordt in de reguliere circuits van het veld, dat erkend wordt binnen de definitie van ‘hedendaagse kunst’ van de Vlaamse Gemeenschap, wordt opgevolgd, maar wat buiten de definitie valt, dreigt ook uit het blikveld van de commissieleden te vallen. Het beleid zal, gezien de referentiële logica die bij de beoordeling van de kwaliteit van een oeuvre speelt, steeds een sterk bevestigend karakter hebben, maar de geïnterviewde kunstenaars en organisatieverantwoordelijken zijn het er

over eens dat de overheid ook haar ‘voelsprietten’ moet uitzetten en steeds haar blinde vlekken moet proberen te traceren.

De verantwoordelijkheid van de beoordelingscommissie is groot en de meeste respondenten vinden dan ook dat de commissieleden gerust betaald mogen worden voor de tijd en energie die ze in het beoordelingswerk steken.

Een volgend en meteen ook laatste punt is de evaluatie van de *timing* van het proces van indienen, beoordelen, beslissen en uitbetalen. Hier situeren de problemen zich voornamelijk op het vlak van de projectbeurzen. Een projectbeurs zou sneller moeten kunnen uitbetaald worden.

De projectbeurs komt meestal laat. Ik heb de mijne maar zes maand na mijn project gekregen. Het is zo, dat moet langs de financiële dienst enzovoort. Da's O.K., maar als je een projectbeurs vraagt, is het toch omdat je het zelf niet kunt financieren. Mijn ouders en [organisatie X] hebben toen voorgeschoten. Het zou ideaal zijn als je met dat geld al uw materialen kunt kopen. (Respondent E).

Anderzijds willen de kunstenaars meer aanvraagmomenten per jaar voor projectsubsidies, aangezien men dan korter op de bal kan spelen wanneer er plannen voor projecten opduiken⁸, maar in het huidige bureaucratische bestel zijn beide eisen alsnog onverzoenbaar.

4.4. De betekenis en het belang van de subsidies voor de kunstenaar

Conform de ‘subjectivistische’ benadering, krijgen de ‘effecten’ van het beleid die hier worden besproken, een invulling op het subjectieve, individuele niveau. Volgende bevindingen resulteren voornamelijk uit de directe bevraging van de ‘betekenis’ van het al dan niet krijgen van een beurs van de Vlaamse Gemeenschap en het voorleggen van enkele treffende ‘quotes’ of uitspraken uit onderzoeksrapporten, artikels en interviews met meer algemene stellingen over de effecten van een subsidiebeleid voor beeldende kunstenaars (zie bijlage 2). Daarnaast was het ook mogelijk om ‘tussen de regels’ meer te lezen over hoe de geïnterviewden bewust of eerder onbewust positie nemen tegenover het beurzensysteem van de Vlaamse Gemeenschap.

⁸ Binnen het Kunstendecreet zijn dat er ondertussen drie in plaats van twee geworden.

4.4.1. Een symbolische betekenis: erkenning

R: Het is niet de bedoeling om beurzen te geven omdat mensen een inkomen zouden hebben, het is eerder omgekeerd, het is eerder de erkenning van wat de kunstenaar doet. Het is geen sociaal bureau, dat je zegt 'je moet geld geven, want anders kan die man of vrouw niet verder'. Daar gaat het niet over.

(...)

I: Welke betekenis heeft het krijgen van een beurs voor kunstenaars?

R: Dat is afhankelijk van de soort beurs. Het eerste is een soort erkenning van overheidswege, en het tweede, dat hangt af van de omvang van de beurs - 500 of 5000 euro, dat maakt een groot verschil. Met het ene kun je met de vrienden op café of tien tubes olieverf kopen, en met het ander kan je leven. (Chantal De Smet, 20.04.2005).

Ik zie dat echt niet als iets wat je krijgt om te leven, da's echt iets apart. Ik zie dat echt als een cadeau van de overheid om iemand te steunen in zijn werk, als een bonus om verder te doen. (...) Dat is nu heel positief dat ik die krijg in begin van mijn carrière omdat ik mij echt gesteund voel in mijn jonge carrière. (Respondent E).

Naast de concrete, financiële waarde, hebben subsidies ook een symbolisch gewicht. Met het geven van een beurs na de advisering door een expertencommissie, drukt de Vlaamse Gemeenschap haar erkenning uit van het kunstenaarschap van de gesubsidieerde en van de kwaliteit van het oeuvre. Zowel de kunstenaars als de beleids- en organisatieverantwoordelijken herkennen deze tweevoudige betekenis van subsidies.

Wat in de interviews echter opvalt, is dat kunstenaars min of meer een andere inschatting maken van de aard van het symbolische belang dan de aandeelhouders in het beleid. Terwijl in bovenstaande citaten Chantal De Smet bijvoorbeeld spreekt over de 'erkenning van *overheidswege*' of van '*de gemeenschap*', verwijzen de kunstenaars in de eerste plaats naar het belang van de positieve evaluatie door een *expertencommissie*. Wanneer subsidies worden toegekend, betekent dit dat een negental mensen met een betekenisvolle positie in het veld van de hedendaagse beeldende kunst tot een consensus zijn gekomen dat het werk de moeite waard is om te ondersteunen. Een voorbeeld van een uitspraak van een kunstenaar:

I: Welke betekenis heeft het krijgen van een beurs voor u?

R: Dat hangt samen met de commissies. Je wordt erkend in een landschap. Dat is belangrijk, in die zin dat je weet dat dat mensen uit het veld zijn die daarin zitten, dat dat wordt beoordeeld. Soms denk ik: mensen die dat nooit aanvragen... ik denk dat het belangrijk is dat aan te vragen, ook al gewoon omdat ze uw dossier zouden zien. (Respondent H).

Deze interpretatie van de verschillende betekenisgeving van het symbolische gehalte van de subsidies is erg tentatief en claimt geen hoog ‘waarheidsgehalte’. Een volgende observatie kan echter ondersteuning bieden aan mijn stelling.

Des te verder een kunstenaar gevorderd is in zijn carrière, des te minder belangrijk de symbolische betekenis van de subsidies lijkt te worden – een fenomeen dat de kunstenaars en organisatoren aanhaalden in de interviews en dat ik kon terugvinden binnen mijn steekproef⁹. Wanneer de erkenning door de commissie van kenners voorop staat, is dit een logisch beredeneerbare gang van zaken aangezien de erkenning van het werk en het oeuvre verderop in de carrière ten volle gebeurt door curatoren, critici, collectioneurs etc. uit het kunstenveld. ‘Experten’ die symbolisch kapitaal kunnen geven bestaan in meervoud en zijn ‘inwisselbaar’, de eigen gemeenschap ‘Vlaanderen’ is daarentegen uniek. Mocht de steun van de gemeenschap doorslaggevend zijn, zouden we verwachten dat het belang van de symbolische steun doorheen de carrière relatief groot blijft. Voor kunstenaars die nog in de beginfase zitten van hun carrière, krijgt de erkenning van de commissie meer gewicht in verhouding tot een minder uitvoerig CV.

Als subsidies ‘symbolisch kapitaal¹⁰’ verschaffen aan de kunstenaar, krijgt dit in de eerste plaats een persoonlijke betekenis: de kunstenaar voelt zich erkend. Naast de vraag naar de betekenis van beurzen voor de kunstenaars, is er die naar de perceptie en receptie van gesubsidieerde kunstenaars in het veld van de beeldende kunsten.

Zowel organisatoren, beleidsmensen als kunstenaars relativeren het belang van overheidsmiddelen voor de ‘uitstraling’ van de kunstenaar. De lijst van betoelaagden wordt jaarlijks gepubliceerd in de ‘Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur’ en is dus voor iedereen potentieel toegankelijk, maar het zijn voornamelijk kunstenaars die op de hoogte (willen) zijn van wie een beurs heeft gekregen en van welke waarde. Organisatoren laten zich niet leiden door het oordeel van de Vlaamse Gemeenschap bij het selecteren van kunstenaars voor een tentoonstelling, een aankoop of

⁹ Al lijkt de erkenning bij sommige meer gevestigde kunstenaars opeens weer wél van groot belang, indien een subsidieaanvraag wordt afgewezen...

¹⁰ De originele definitie van symbolisch kapitaal van de hand van Bourdieu: ‘symbolisch kapitaal is de vorm van kapitaal waarin de andere varianten als legitiem erkend worden, en waarin dus de distinctiemechanismen van het veld zichtbaar worden (Bourdieu, 1992, pp.144, 154). Het gaat met andere woorden om de erkenning van bepaalde vormen van kapitaal (geld, sociale banden, etc.) waarover iemand beschikt als zijnde legitiem en waardevol binnen een bepaalde sociale context.

om hen op te nemen in een galerij. De relatie lijkt eerder omgekeerd; de Vlaamse Gemeenschap bevindt zich in die zin op het spectrum tussen bevestiging en vernieuwing aan de kant van de bevestiging en is voornamelijk 'smaakvolger'. Een ander teken aan de wand is dat geen van de kunstenaars die ik heb gesproken de gekregen werkbeurzen vermeldt op zijn CV, ongeacht welk belang zijn persoonlijk hechten aan het al dan niet krijgen van een beurs.

Het internationale perspectief van de beeldende-kunstwereld binnen beschouwing genomen, wordt het mogelijke symbolische gewicht van de subsidies voor de kunstenaar ten aanzien van het veld nog kleiner. Een uitspraak van respondent F illustreert waarom.

Ik ben daar helemaal niet mee bezig, het feit dat ik een gesubsidieerde of niet gesubsidieerde kunstenaar ben. Omdat het gaat over ondersteuning uit jouw land, terwijl je carrière zich internationaal afspeelt. En of ze in Londen nu weten of ik hier gesubsidieerd ben of niet, dat zal hun worst wezen – als ze het interessant vinden, vinden ze het interessant. Het is niet zo dat die subsidie mij een élan geeft, of uitstraling... Het is belangrijker dat je merkt dat mensen uit het veld, curatoren, museumconservators, critici, pers, etc. jouw werk volgen dan het feit dat je al dan niet een subsidie hebt ontvangen van jouw overheid. (Respondent F).

De overheid moet dus beseffen dat het symbolische belang van een beurs voor de kunstenaar eerder een persoonlijke kwestie is, dan één die op het sociale vlak meespeelt.

4.4.2. Een financiële waarde: tijd en ruimte

Voor veel kunstenaars is het een bijkomend loon, dat ze misschien kunnen combineren met wat lesgeven of een halftijdse job. Vrijkopen van tijd, ik denk dat dat het belangrijkste is. Zeker in het geval van de gewone en substantiële werkbeurzen. (Interview Hans Martens, 13.04.2005)

Ik denk dat het altijd veel betekent om ze te krijgen. Het is zo'n ongelooflijke en concrete steun, dat als je ze niet zou krijgen, dat het echt wel heel moeilijk gaat worden, dan kantelt alles de verkeerde kant op. Dat doet de voorgaande beurs bijna terug teniet. (Respondent F).

Door kunstenaars te voorzien van een werkbeurs, wil de overheid mogelijkheidsvoorwaarden scheppen – in concreto: financiële ruimte – om de gesubsidieerden in staat te stellen zich voor een bepaalde periode te richten op hun kunstpraktijk, zo werd al eerder gesteld. Een subsidie is in de eerste plaats een 'smak geld' die aan de kunstenaar wordt geschonken en waarmee hij een gedeelte

van zijn leven en/of kunstpraktijk kan vergoeden. Bij een substantiële beurs gaat het uiteraard om een substantiëler bedrag dan bij een gewone werkbeurs.

De bedragen van de beurzen laten het echter niet toe om volledig van subsidies te leven en te werken. Kunstenaars hebben doorgaans een tweede job die ze eventueel kunnen laten varen wanneer de verkoop van het eigen werk voldoende hoog is. Van de overheid uit is dit een bewuste keuze. Aangezien de Vlaamse Gemeenschap beeldende kunstenaars niet tot het einde van hun carrière wil blijven subsidiëren, moeten ze gestimuleerd worden zelfredzaam te zijn, een logica die kunstenaars begrijpen en waarin ze zich kunnen vinden, maar die anderzijds niet op ieders maat gesneden is. Kunstenaars die (nog) niet het commerciële spoor willen nemen met hun werk, die hun werk onvoldoende verkoopbaar achten om ervan te kunnen leven, of die wel verkopen, maar enorme productiekosten te dragen hebben, beseffen tegelijkertijd dat ze steeds bijkomende inkomsten zullen moeten genereren, ook wanneer ze hebben kunnen rekenen op een substantieel bedrag aan subsidies van de Vlaamse Gemeenschap.

I: Is het dan nalatigheid, als je nu dan toch niet meer hebt aangevraagd?

R: Dan zul jij zeggen, 'dan heb je 't niet nodig?' (lacht)

I: Ik wou vragen wat het belang dan is voor jou, van de beurzen? (lacht)

R: Ik zal het anders zeggen: wat ik heel graag zou doen, is alleen maar met mijn werk bezig zijn. Maar dat doe je met een werkbeurs ook niet – misschien net met de grootste... Op zich is dat geen oplossing: wat is één jaar? Of twee of drie? En wat is de bedoeling? Dat je in die drie jaar hebt kunnen werken zodat je het daarna niet meer nodig hebt? Er is nog een verschil tussen carrière maken en overleven. Je kunt succesvol kunstenaar zijn, veel tentoonstellingen hebben, maar door de aard van het werk niet veel verkopen of wel verkopen maar niet voldoende om echt goed te overleven. (Respondent G).

Door de combinatie van het voornamelijk financieel belang van de subsidie voor meer gevestigde kunstenaars en de relatief beperkte bedragen van de beurzen die bovendien geplafonneerd zijn, resulteert het bestaande systeem voor de substantieel gesubsidieerde kunstenaars soms in een gevoel van tegenstrijdigheid. Enerzijds wil de overheid de carrière mee ondersteunen, en dit met een substantieel bedrag, terwijl anderzijds de beurzen niet echt 'op maat'¹¹ worden toegekend, wat vanuit de overheid eerder de symbolische steun lijkt te benadrukken. Voor deze kunstenaars wordt het met andere woorden erg onduidelijk welk engagement de overheid nu wil opnemen in de ondersteuning van de artistieke carrière. De oorsprong van deze verwarring ligt opnieuw in de tegenstrijdigheid

¹¹ In 2004 werden 13 substantiële beurzen en 4 doorgroeibeursen toegekend van 15.000 euro en 6 substantiële van 10.000 euro.

tussen de beoordeling op basis van kwaliteit en de moeilijke omgang met de parameter van de noodzaak (cf. supra).

4.4.3. Het belang van de beurzen voor de kunstenaar

De beurzen van de Vlaamse Gemeenschap zijn van groot belang in het creëren van mogelijkheden voor de carrière, zeker voor jonge kunstenaars... althans, zo wordt het vandaag aangevoeld volgens een aantal van de respondenten. Iets oudere kunstenaars die hun oeuvre hebben opgebouwd zonder veel geldelijke steun van de overheid – het huidige subsidiesysteem op basis van aanvragen en dossiers is immers pas bedacht in 1992 -, schatten het belang van beurzen een stuk lager in. Beurzen zijn voor hen één categorie van middelen om de carrière op te bouwen. Jongere mensen die zijn ‘opgegroeid’ in een kunstenveld waarin de overheid één van de spelers is, zien subsidies gemakkelijker als een ‘must’ of als een vanzelfsprekendheid. Het gevaar bestaat dan ook dat de gerichtheid op de overheid erg groot wordt, net als de aangevoelde afhankelijkheid van subsidies-als-mogelijkheidsvoorwaarde om als ‘kunstenaar’ door het professionele leven te kunnen gaan.

I: De gewone werkbeurs is eigenlijk een soort opstap, het eerste. Maar het wordt dus wel aangevoeld dat je je al bewezen moet hebben?

R: Ja, dat wel. Want je krijgt geen geld voor niets. Het is wel serieus hoor, als je een verslag moet indienen ook. Ik ken niemand die daar nonchalant mee omgaat. We delen dat ook vaak onderling – ‘hoe heb jij dat opgelost?’ En dan zie ik dat dat toch mooi verzorgd is, met veel beeldmateriaal en zo. Dat wordt wel au serieux genomen. Ik denk dat in Vlaanderen toch heel veel jonge mensen daarop gefocust zijn... ‘als ik die dit jaar niet heb, kan ik die projecten niet verwezenlijken’. Dan moet je meer gaan werken en heb je geen tijd meer om kunst te maken. (Respondent E).

Eenzijds gaat het hier om een ‘latente dysfunctie’ of een onbedoeld, negatief ingeschat effect van het subsidiesysteem. De overheid wil immers dat kunstenaars via de ‘vrijruimte’ van de subsidies hun eigen zelfredzaamheid gestalte kunnen geven, maar tegelijkertijd creëert het bestaan van het systeem net een afhankelijkheid en een beperking van de noodzaak van en creativiteit in het zoeken naar alternatieve middelen om de kunstenaarspraktijk uit te bouwen. Anderzijds schatten zowel kunstenaars als organisatoren de mogelijke bestaande alternatieven voor kunstenaars mager in.

Galeries zijn minder geneigd een platform te bieden aan nog onbekende, jonge kunstenaars, tentoonstellingshuizen verzuimen het vaak om kunstenaars te betalen of verlonen.

Het belang van subsidies voor de kunstpraktijk blijft echter in grote mate afhankelijk van de perceptie van de kunstenaars zelf. Toch kan de overheid nadenken over manieren om verschillende ondersteuningsinstrumenten op elkaar af te stellen en in de kijker te plaatsen, zodat de blik van jonge kunstenaars verschillende focussen kan krijgen. De publicatie ‘Tips voor beginnende beeldende kunstenaars. Omkadering van de kunstpraktijk’ van IBK (2005) is in die zin een stap in de goede richting¹², al staat ook daarin het aanvragen van subsidies bij de Vlaamse Gemeenschap als eerste in het rijtje van de mogelijke externe middelen om je werk als kunstenaar te financieren. Ook hier wordt misschien een foute impliciete boodschap gegeven.

4.4.4. Tussen een oriëntatie op het systeem en de beïnvloeding van de kunstproductie

De grote focus op de subsidies van de overheid heeft mogelijk meer verregaande effecten. De lijn tussen een grote oriëntatie op het systeem en het vormgeven van de creatieve praktijk in functie van een verhoogde kans op subsidies is dun. Enkele uitspraken om dit te ondersteunen:

R: Ik moest mijzelf ook nog altijd bewijzen ten aanzien van die commissie. Met die gedachte leef je ook altijd.

I: Leeft dat sterk?

R: Ja! Je wilt je bewijzen, je wilt zeggen, ‘kom, ik ben goed’, hé. ‘Ik ben professioneel bezig, kijk’. (Respondent D).

R: Ja, er is een bepaalde fixatie bij een aantal mensen voor dossiers. Om eerder daarmee bezig te zijn dan waar ze zouden mee moeten bezig zijn.

I: Beïnvloedt het dan ook de kunst zelf?

R: Bij een aantal mensen wel. Uiteindelijk worden die dossiers ook de portfolio, en dan zie je bij een aantal dat dat echt ‘subsidiedossierkunst’ is geworden. (Interview Jan Boelen, 09.04.2005)

Een ander veelgenoemd ‘gevaar’ dat subsidies met zich meebrengen, is dat veel subsidies ‘luie kunstenaars’ maken. Met de woorden van respondent E:

¹² Ook het NICC heeft in 2005 een brochure uitgebracht om kunstenaars te begeleiden in de professionalisering van hun praktijk: ‘Zelfpromotie van de Kunstenaar’.

Je al moeten bewezen hebben is niet slecht hoor. Een werkbeurs kan gemakkelijk zijn voor mensen. Ze worden lui. Ik zie dat ook bij mensen die ‘op den dop’ zitten en die full time tijd hebben om werk te maken, maar die doen niet meer dan ik hoor, maar die worden lui. Als die er dan nog een beurs bovenop krijgen... Die doen minder moeite dan ik. Ik heb daar toch wel al discussies over gehad – die liggen op hun lauweren, nu al. Het gaat om motivatie. Een beurs kan stimuleren, maar tegelijkertijd... (Respondent E).

Of dit effect werkelijk fundamenteel is, of verbonden kan worden met de mythe van de ‘romantische kunstenaar’ die slechts wars van, of zelfs dankzij de ontberingen van het arme kunstenaarsbestaan tot ‘geniale kunst’ komt (cf. infra; Abbing, 2002), mag er met betrekking tot de subsidies echter niet al te veel toe doen. Aangezien de overheid via de beoordelingscommissie kunstenaars betoelaagt van wie ze overtuigd is van de kwaliteit van het werk en het oeuvre, heeft ze de middelen ook zelf in handen om deze sluimerende dysfunctie van de subsidies te beteugelen en kunstenaars bij wie deze tendens een negatieve invloed zou hebben op de kunstpraktijk niet (meer) te ondersteunen.

4.5. Besluit – de belangrijkste pijnpunten op een rij

Uit bovenstaande bevindingen kunnen onderstaande besluiten meegenomen worden naar het volgende hoofdstuk, de beleidsaanbevelingen.

Gezien de algemeenheid en het gebrek aan operationalisering van de doelstellingen van het Vlaamse beleid ten aanzien van beeldende kunstenaars, kan ik geen concrete uitspraken kunnen doen over de doeltreffendheid en efficiëntie van het instrument van de beurzen, maar wel over de legitimiteit van de algemene doelen. Het stimuleren van de ontwikkeling van de kunstensector, de ondersteuning van de kunstenaarscarrière, de verrijking van de cultuur en het maatschappelijke leven, en de uitstraling van Vlaanderen vinden de respondenten juiste doelen voor de overheid, maar ze zijn het erover eens dat het ondersteunen van de kunstproductie en -presentatie op de eerste plaats moet komen, en dat het ‘symbolisch kapitaal’ of de uitstraling van de Vlaamse regio in het buitenland slechts een secundaire rol dient te spelen. Verder kan gesteld worden dat de overheid haar doelen duidelijker en specifiekter moet formuleren zodat ze zelf met haar beperkte middelen ook doelgerichter en efficiënter te werk kan gaan.

De opbouw van het systeem met ontwikkelingsgerichte naast projectbeurzen en gewone naast meer substantiële beurzen wordt positief geëvalueerd. De kunstenaars benadrukken – eerder in tegenspraak met de verantwoordelijken van het beleid – de complementariteit van de ontwikkelingsgerichte en de projectbeurzen, en vinden dat de projectbeurzen bij het in de praktijk brengen van de regels de nodige aandacht en middelen moeten krijgen in de toekomst.

De arbitraire grenzen op de mogelijkheden om een beroep te doen op de werkbeurzen uit de predecretaale regeling kunnen niet rekenen op begrip uit het veld. Een kunstenaarscarrière loopt niet parallel met een mensenleven – een ‘jonge kunstenaar’ is niet noodzakelijk een jong mens en een ontwikkelingsfase kan op elk moment in de carrière plaatsvinden.

Deze grenzen zijn echter ingevoerd als resultaat van een anders onhandelbare spanning tussen het beoordelen van dossier op basis van de notie kwaliteit en het ontbreken van een beoordelingscriterium dat een vertaling vormt van de investeringslogica van het beleid en de verwachting van zelfredzaamheid van de kunstenaar.

De kunstenaars en organisatieverantwoordelijken wensen meer transparantie in en informatie over het proces van beoordelen in de beoordelingscommissie.

Met betrekking tot de betekenis van de subsidies voor kunstenaars, werd vastgesteld dat het symbolische gewicht van de beurzen zich voornamelijk laat gelden als een duwtje in de rug in een jonge carrière. Des te meer gevorderd de kunstenaarscarrière, des te meer de financiële waarde van de subsidie op het voorplan komt, ten koste van de symbolische betekenis, wat natuurlijk ook samenhangt met de doorgaans grotere subsidie die verbonden wordt met een zich in de ‘goede’ richting ontwikkelend traject. Voor de kunstenaar krijgt de erkenning door de overheid voornamelijk betekenis op persoonlijk vlak, als een erkenning van het eigen kunstenaarschap door een expertencommissie. De beleidsverantwoordelijken daarentegen lijken een grotere – te grote? – nadruk te leggen op het belang van de symbolische ondersteuning door de ‘gemeenschap Vlaanderen’.

Verschillende respondenten stelden vast dat jonge mensen het belang van de subsidies van de Vlaamse Gemeenschap erg hoog inschatten. Dit is gedeeltelijk te verklaren door het meer en meer vanzelfsprekend worden van de mogelijkheid tot het krijgen van subsidies door de institutionalisering van het systeem en een gebrek aan creativiteit in het zoeken naar andere middelen, maar ook door een gebrek aan (zichtbare) alternatieve manieren om een volwaardige kunstpraktijk uit te bouwen.

Hoofdstuk 5: Voorstellen aan de Vlaamse Gemeenschap

In vorige hoofdstukken heb ik eerst het beleid van de Vlaamse Gemeenschap ten aanzien van individuele beeldende kunstenaars uiteengezet en vervolgens kunstenaars, organisatoren en beleidsverantwoordelijken hun ervaringen met en evaluatie van het systeem gepresenteerd. In dit laatste hoofdstuk breng ik deze informatie samen, toets ik ze waar nodig aan voorgaand onderzoek en kom ik tot het formuleren van enkele beleidsaanbevelingen.

Evaluatieonderzoek is een instrument voor beleidsmakers. Of de resultaten van het onderzoek ook worden gebruikt, hangt echter niet alleen af van hun eigen wensen. De verantwoordelijken zijn mogelijk simpelweg niet op de hoogte van het gevoerde onderzoek, of zijn dat wel, maar vinden de resultaten irrelevant of overbodig. Door ook de beleidsactoren als stakeholders mee te nemen in de bevraging, werden zij niet alleen van nabij betrokken, maar was het bovendien mogelijk te weten te komen op welke vragen ze graag een antwoord geformuleerd hadden gezien en welke dus relevante te evalueren punten waren. Anderzijds zijn onderzoeksresultaten niet implementeerbaar als ze niet haalbaar zijn om politieke dan wel praktische redenen (Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, pp.24-25). In het ontwikkelen van onderstaande beleidsaanbevelingen is getracht de haalbaarheid van de voorstellen zo groot mogelijk te houden, wat wil zeggen dat het merendeel van de aanbevelingen te verzoenen zijn met de pas in voege getreden regelgeving van het Kunstendecreet. Het Kunstendecreet is een kaderdecreet en laat voldoende ruimte voor aanpassingen, geïnitieerd door de dagelijkse praktijk en die los van zware legislatieve procedures kunnen doorgevoerd worden. Bovendien formuleer ik aanbevelingen die zich zowel op vlak van de regelgeving, als op het vlak van het beheer of de uitvoer van de bestaande regels bevinden.

De ‘doelgroep’ van dit rapport zijn de beleidsmakers van de Vlaamse Gemeenschap. De resultaten van de bevraging van kunstenaars en organisatieverantwoordelijken uit het beeldende-kunstenveld moeten dan ook ‘hertaald’ worden binnen de beleidslogica. De kunstelogica (met de grote nadruk op autonomie en vrijheid) mag dan al eens haaks staan op die van het beleid (van bovenuit normeren en controleren), het is aan de cultuurmanager om de ‘verzoenende’ rol te spelen tussen de belangen en de noden van het veld, en de uitgangspunten en mogelijkheden of beperkingen van het beleid. De

achterliggende visie daarbij is evenwel dat het beleid haar finaliteit en legitimiteit moet vinden in de te reguleren werkelijkheid, en niet in zichzelf. Dit past in de lijn van de inspiratiebron van de Vlaamse overheid van het ‘new public management’, waarbij het essentieel is om de ‘klanttevredenheid’ of het gebrek eraan in kaart te brengen, met het doel om op een gepaste manier remediërend op te treden (Verlet, Devos & Reynaert, 2005, p.76).

In de methodologische verantwoording heb ik een ‘pluralistische’ of meerstemmige benadering in het evaluatieonderzoek verdedigd. Probleem bij dergelijke benadering is de dreigende val van het relativisme – ‘ieders stem heeft zijn waarde, de verschillen zijn slechts verschillen tussen arbitraire standpunten’. In het geval van evaluatieonderzoek of management is relativisme niet hanteerbaar, aangezien het resultaat van de studie moet leiden tot beleid. Beleid maken is immers per definitie keuzes maken, waarbij bepaalde waarden of stemmen worden uitgesloten en andere bevestigd en gesteund. Putnam biedt een uitweg: ‘aangezien er reële menselijke noden zijn en niet enkel verlangens of wensen, houdt het steek om een onderscheid te maken tussen goede en slechte waarden en in die zin tussen goede en slechte messen om beleidsknopen door te hakken’ (Mark, Henry & Julnes, 2000, p.35 – eigen vertaling). Wanneer men uitgaat van reële ‘noden’ is het mogelijk richtingen te bepalen in het beleid.

Bovenstaande stelling van Putnam dient in het geval van het beleid ten aanzien van beeldende kunstenaars een andere lezing te krijgen dan de meest voor de hand liggende, eerste interpretatie. Het beurzenbeleid maakt deel uit van het kunstenbeleid en daarin staan ‘de reële noden van de kunst’ voorop, deze van de kunstenaars – ‘de menselijke noden’ – zijn van secundair belang. In onderstaande beleidsaanbevelingen houd ik dit onderscheid (zie ook paragraaf 3.1.1.) in het oog en schenk ik aandacht aan zowel de noden van ‘de kunst’ als aan die van de kunstenaars.

Alvorens hiertoe te komen volgt er een uitweiding over de rol en doelen van de overheid in de kunstwereld. Aangezien de vraag naar de legitimiteit van het beleid en de beleidsmakers één van de kernvragen is in evaluatieonderzoek, en de reflectie rond de doelstellingen van het beleid nog niet erg sterk is ontwikkeld, tracht ik enige theoretische grond te bieden waarop kan gebouwd worden.

Vervolgens ga ik uit van de resultaten van de evaluatie van het bestaande beleid door de stakeholders (hoofdstuk 4), de noden van ‘de kunst’ en kunstenaars en van wat de literatuur ons kan leren om op de relevante beleidsvragen een antwoord te bieden.

5.1. De rol van de overheid in de kunsten

5.1.1. Een historische uitstap

Anno 2005 vinden wij overheidssteun voor de kunst wenselijk én noodzakelijk, maar dit is slechts een recent fenomeen - subsidies voor de kunst zijn geen evidentie. Afhankelijk van de maatschappelijke constellatie en evoluties binnen de kunstwereld onderhouden kunstenaars een wisselende verhouding met de Staat. Wat volgt is een korte uitstap in de geschiedenis om te kunnen begrijpen van welke aard de huidige verhouding is tussen kunst en overheid.

In de periode van de Middeleeuwen waren schilders en beeldhouwers hoofdzakelijk ‘*ambachtslui*’ die ‘een beroep’ uitoefenden en die handenarbeid en goederen leverden op vraag en ten dienste van de klant, net zoals schoenmakers, smeden of bakkers dat deden (Heinich, 1996, pp.11-13, Moulin, 1992, p.250). Tijdens de periode van de Renaissance slaagden enkele beeldende kunstenaars erin zich los te weken uit de corporatieve context van de middeleeuwse gilden en namen een geprivilegieerde positie in als kunstenaar aan de prinselijke of pauselijke hoven. In deze constellatie onderhielden de kunstenaars met de Staat en de Kerk een relatie van *patronage*, waarbij een persoon of organisatie een artiest volledig ondersteunt en in dienst neemt om (een) werk te produceren (Becker, 1982, p.99). Vermaarde voorbeelden als Leonardo Da Vinci, Rafaël of Michelangelo, vormden echter de ‘briljante uitzonderingen’ die net omwille van hun uitzonderlijke positie beroemdheid konden verwerven. In de regel bleven kunstenaars¹³ ambachtslui (Heinich, 1996, pp.15-16). Toch: de sociale opstap van enkele individuen resulteerde in de aspiratie tot een gezamenlijke transformatie van het statuut van de artistieke activiteiten, weg van de corporatieve beperkingen.

¹³ Hiermee maak ik mij schuldig aan een anachronisme: het begrip van kunstenaar of artiest stamt in haar huidige betekenis uit het laatste kwart van de 18^e eeuw (Laermans, 1999c, p.32; Heinich, 1996, p.26).

Bij het ontstaan van de ‘academies’, opgericht als privé-instellingen, maar later onder de bescherming van de Staat geplaatste instanties, is men daar in de 16^e eeuw in Italië en in de 17^e en 18^e eeuw in Frankrijk en de belangrijkste Europese steden op doeltreffende wijze in geslaagd. ‘De academische schilder of beeldhouwer (...) is niet alleen een bekwaam vakman, hij kan vooral ook het essentiële van het accidentele onderscheiden, het ware ‘achter’ het zintuiglijke met zijn verstand begripsmatig vatten’ (Laermans, 1999c, p.32). Deze ‘intellectualisering’ van de kunst had tot gevolg dat het oordeel over de kwaliteit van een kunstwerk niet alleen meer extern werd bepaald, met name op de ‘markt’, waar de klant of opdrachtgever beslist, maar door het oog van de *peers*. In de beweging van de academisering, verschenen de schilder- en beeldhouwkunst dan ook niet meer als ‘beroepen’, maar als ‘*professies*’, waarbij de technische en intellectuele competenties de schilder of beeldhouwer autoriteit gaven ten aanzien van het cliënteel waarmee ze eerder een verhouding onderhielden van *dienstverlening* dan van handel (Heinich, 1996, p.23).

De Académie Royale evolueerde snel tot een gesloten instituut dat innovatie in de weg stond. Bovendien stond ze slechts ten dienste van een beperkte groep van kunstenaars die ze als legitiem erkende, terwijl een steeds groeiende groep van kunstenaars werd geweigerd. Als reactie tegen ‘het conservatief en elitair academisch systeem’, ontwikkelde zich een parallel circuit aan structuren die alternatieve kunstvormen en dus een ‘plurale’ omgeving voor de kunsten mogelijk maakten, waaronder de ‘Salons des refusés’, waar het impressionisme het licht zag (Heinich, 1996, pp.29, 35). Op die manier ontstond het zogenaamde ‘vocationele’ of ‘singuliere’ regiem dat de moderne kunst tot ‘Kunst’ maakte. In Heinich’s bewoording: ‘De meest typerende kenmerken van de moderne, romantische kunstenaar zijn ongetwijfeld het talent, de inspiratie, individualiteit en originaliteit. (...) De belangrijkste realisatie van dit vocationale regime, die bovendien de norm is geworden binnen de kunstwereld, is de notie van ‘het genie’ (...) Kunstenaars zijn niet meer de erfgenamen van hun vaders, maar de zonen van hun eigen oeuvre. Met de overgang van de ‘professie’ naar de ‘*roeping*’, maken we de stap van standaardisatie naar singulariteit en van traditie naar innovatie (Heinich, 1996, p.37; cfr. Moulin, 1992 pp.253-255; cfr. Abbing, 2002, p.23). De figuur van de zich tegen de maatschappij verzettende romantische artiest of de ‘bohémien’, en de ethiek van de ‘l’art pour l’art’ zijn hiervoor paradigmatisch. Gevolg van deze evolutie is ook dat de kunstenaar zich radicaal wilde losmaken van patrons, academies en andere regulerende instanties. De kunst zou ‘vrij’ en ‘*autonoom*’ zijn. Blijft het feit dat een kunstenaar niet kan overleven als er geen vraag is naar de

kunst die hij in zijn atelier heeft gemaakt. 'Pour susciter cette demande, un nouveau type de relation s'est instauré dans les années 1870-1880 entre l'art et l'économie' (Moulin, 1992, p.254). De *markt*, met de galerie als intermediair, werd het dominante regulerende principe en de overheid leek afwezig.

Na de tweede wereldoorlog beginnen de overheidsmiddelen voor de ontwikkeling van kunstwereld te stijgen. De meeste moderne overheden lijken de taak van de hoven, kerken, adel en aristocratie uit voorbije tijden opnieuw te hebben opgenomen¹⁴ (Abbing, 2002, p.240). Omdat subsidies voor hedendaagse kunst toch nog alles behalve evident lijken in onze samenleving en de rol van de overheid soms in vraag wordt gesteld, sta ik in volgende paragraaf stil bij de legitimaties van overheidstussenkomsten in de kunst en bij de rol die de overheid dus kan en moet opnemen.

5.1.2. Legitimaties voor overheidstussenkomsten in de hedendaagse kunst

Eén van de belangrijkste legitimaties van de overheidstussenkomst in de kunstwereld is die van het dienen van het '*algemeen belang*'. Stelregel is: zonder subsidies is de maatschappij slechter af dan met, dus vaders Staat vervult zijn plichten (Abbing, 2002, pp.208-211). Kunst vervult in onze maatschappij een unieke functie maar draagt de kenmerken van '*merit goods*': goederen waar de 'consument' spontaan te weinig belang aan hecht (typevoorbeelden zijn onderwijs en fundamenteel onderzoek). Mensen kopen minder kunst dan goed voor hen is, dus het zuivere marktmechanisme van vraag en aanbod faalt in het creëren van een voldoende hoog welvaartsniveau, wat het voor een overheid geoorloofd maakt om in te grijpen (cf. Van Puffelen, 2002, p.151). Dit wordt onderbouwd met verschillende premissen en argumenten. Kunst heeft niet alleen een opvoedende en emanciperende waarde voor het individu, ze vormt in de hedendaagse maatschappij bovendien een intellectuele en creatieve vrijplaats. Het is de enige publieke ruimte waar nut en efficiëntie geen dwingende regulatieve principes zijn, waar 'tegenderken' kan, regels in vraag gesteld kunnen worden en kritiek mogelijk is. Een ander argument dat in dezelfde lijn ligt, is dat kunst in verschillende vormen een '*collectief goed*' is. Net zoals iedereen kan meegenieten van straatverlichting, komt

¹⁴ Met als grote uitzondering de V.S. Binnen het liberale klimaat van de V.S. blijft de weerstand tegen overheidsinmenging in de kunst groot.

iedereen willens nillens in contact met het standbeeld op het plein. ‘Iedereen’, dus ‘de overheid’, zal dan ook bijdragen tot de instandhouding van die kunst.

Heel wat kunstenaars zijn tegenwoordig nuchter genoeg om te beseffen dat absolute ‘onafhankelijkheid’ zoals in het model van de zogeheten romantische kunstenaar, in werkelijkheid onmogelijk is. Ook de markt en de eigen nood aan overleven dwingen tot niet-artistieke, maar ook tot artistieke keuzes. ‘De vraag is dan ook niet: hoe realiseer ik mijn onafhankelijkheid, maar wel: waarvan wil ik afhankelijk zijn? Welke afhankelijkheid verkies ik?’ (Lesage, 1997, p.10). Kunstenaars prefereren afhankelijk te zijn van een instantie die niet rechtstreeks ingrijpt in hun kunstpraktijk en binnen de Vlaamse context is de Vlaamse Gemeenschap een dergelijke instantie die via beurzen in de eerste plaats ruimte schept voor ontwikkeling en productie en niet stuurt.

Hans Abbing haalt in zijn ‘Why are artists poor?’ uit 2002 nog enkele andere legitimaties aan voor overheidsinterventies in de kunstproductie, maar haalt ze meteen ook weer onderuit. Bovenstaande stellingen in verband met het dienen van het ‘algemeen belang’ staan ook niet los van kritiek, maar zolang de overheid, de kunstwereld en bij uitbreiding de hele samenleving¹⁵ overtuigd blijven van de bijzondere waarde van artistieke productie en onderzoek in onze maatschappij, blijven het belangrijke, daadkrachtige steunberen die het beleid kunnen schragen.

Legitimatiegronden zijn niet altijd ook verklaringen – argumentaties die naar het algemeen belang verwijzen en die betrekking hebben op marktonvolkomenheden in de ruime zin, hebben ongetwijfeld bijgedragen aan de totstandkoming en de instandhouding van subsidies, maar deze kunnen de substantiële en volgehouden steun van de overheid in de kunstwereld niet volledig verklaren. Abbing wijst erop dat de overheid ook gedreven wordt door *eigenbelang*. Anders dan de monarchen of patrons van vroegere tijden, doet de overheid niet aan ‘conspicuous consumption’ – letterlijk: ‘in het oog springende consumptie’ – van kunst om respect af te dwingen van vriend en vijand, of gebruikt ze kunst niet langer expliciet als propagandamiddel. Toch zetten ook moderne overheden kunst in om zich, zij het doorgaans op een meer subtiele manier, te manifesteren. ‘In de concurrentie tussen landen is openlijk militair vertoon minder belangrijk geworden. De concurrentie speelt zich nu meer af op het gebied van economie en in toenemende mate ook op het gebied van de cultuur. Succesvolle landen slagen erin andere landen in economische en culturele zin te overheersen. Door de eigen

¹⁵ Het zogenaamde ‘maatschappelijke draagvlak’ voor de kunstsubsidies.

cultuur elders voor het voetlicht te brengen, stellen overheden zich te weer tegen de expansie van anderen en dwingen zij respect af voor de eigen culturele identiteit' (Abbing, 2002, p.376). De 'Culturele Ambassadeurs van Vlaanderen' als instrument voor het internationale cultuurbeleid kunnen in die context begrepen worden.

Beide legitimaties van de overheidstussenkomst in de kunst – 'algemeen-' en 'eigenbelang' - zijn tijdens de interviews aangehaald door de meeste respondenten. Er werd echter steeds gewezen op het feit dat het evenwicht tussen de beide soorten legitimaties moet (blijven) hellen naar de kant van het 'algemeen belang', wat zich vertaalt in de noodzaak van de ondersteuning van het kunstenveld omwille van de kunst en niet omwille van het prestige van de Vlaamse Gemeenschap (cf. supra).

Aangezien tegenwoordig beleid wordt gemaakt op basis van de inbreng van 'experten' - zowel via de beoordelingscommissies, als, sinds het eerste kabinet Anciaux, via ervaren veldbewoners in de rol van kabinetsmedewerkers -, kunnen we verwachten dat de belangen van de kunst binnen de overheid zullen worden verdedigd en er een verzoening zal plaatsvinden tussen de verschillende partijen. De politiek wordt 'besmet' met overtuigingen uit het kunstenveld en vice versa (cf. Becker, 1982, p.165).

Bovendien dient de overheid in te zien dat ze haar prestige in het buitenland via de kunst maar kan vergroten wanneer ze op een gepaste manier zorgt voor het kunstlandschap in haar eigen regio.

In wat volgt ga ik – gesteund door mijn respondenten - uit van de premisse dat de overheid in de samenleving van vandaag een belangrijke functie heeft in het ondersteunen van de hedendaagse kunst, aangezien de vrije marktwerking faalt in het behouden van de nodige diversiteit in de kunst- en cultuurproductie. De Vlaamse overheid moet in de eerste plaats zorgen voor een florerend kunstenveld, vanuit de overtuiging dat ze de vrijplaats van de kunst in de maatschappij dient te bewaren vanuit het geloof in de meerwaarde die de kunst biedt aan de maatschappij. In tweede instantie zal de Vlaamse Gemeenschap daarvan ook in het buitenland de vruchten kunnen plukken.

5.2. Meetbare doelstellingen voor het beleid

Wanneer subsidies gelegitimeerd zijn en de overheid de kunstproductie mogelijk wil maken en ondersteunen, heeft ze daarmee misschien een missie, maar nog geen concrete, toetsbare doelstellingen – tot die slotsom kwamen we al in het vorige hoofdstuk.

SMART-doelstellingen mogen dan rechtstreeks afkomstig zijn uit managementliteratuur die van toepassing is op organisaties, ook voor een overheidsbeleid kunnen ze nuttig zijn. Concrete doelstellingen maken beleid toetsbaar, ze werken motiverend en dwingen tot het maken van keuzes en het stellen van prioriteiten. Bovendien zorgen ze ervoor dat de bevolking de overheid ter verantwoording kan roepen en zijn ze een voorwaarde voor een continu lerend en dus reflexief beleid (Hassing, Vanheste & van der Zweth, 2005, p.4; Palfrey, Phillips, Thomas & Edwards, 1998, p.89). Wanneer men gekomen is tot het formuleren van SMART-doelstellingen, kan men de vragen beantwoorden of de noodzakelijke informatie al wordt bijgehouden, met welke periodiciteit en of deze overeenstemt met de meetmomenten die de doelstellingen voorop stellen. Is de nodige informatie niet voorhanden, moet men zich afvragen of het überhaupt mogelijk is deze in de toekomst te verzamelen en tegen welke kosten (Hassing, Vanheste & van der Zweth, 2005, p.8).

Het bepalen van concrete doelstellingen binnen een kunstenbeleid is geen sinecure. Aangezien de hedendaagse kunst erg gesteld is op haar autonome handelen en de kunst zich ophoudt in het onvoorspelbare, is het bijzonder moeilijk daarvoor toch concrete en bovendien relevante én legitieme indicatoren op te stellen. Zoals Johan Vansteenkiste het stelde in ons gesprek van 4 mei 2005: in de topsport kan je stellen: ‘we willen zoveel medailles op de Olympische Spelen van 2008’. In de sport zijn er duidelijke te halen limieten voor deelname aan de Spelen, kunnen we spreken van een meetbare competitie – wie als eerste de meet haalt is gewonnen - en is er sprake van pakweg twee wereldevenementen waarop de top in directe competitie treedt. In kunst bestaan deze parameters en afgebakende speelvelden niet.

Het probleem in het kunstenbeleid is een probleem van stuurbaarheid. De Vlaamse overheid heeft niet de hele kunstsector in handen, kunst wordt gespeeld in een internationaal perspectief en volgens onduidelijke, hoogst complexe wetten, regels en definities. Bovendien staat de

kunstwereld op haar autonomie en zal een overheid die te zeer in de kern van de kunstproductie tracht in te grijpen verguisd worden.

Om die reden kan en moet het beleid zich enkel begeven in de ‘omgeving’ van de kunst en is een kunstenbeleid noodzakelijk een ‘flankerend’ of ‘mogelijkheden scheppend’ beleid. ‘Het beeldende-kunstenbeleid vertrekt dan van een kader waarin vrije kunstcreatie gegarandeerd wordt en waarin de grenzen van het beleid bij voorbaat worden vastgelegd’ (Laermans & Verdonck, 2000, p.30).

Wanneer de overheid uitgaat van de vooronderstelling dat de kunst ‘als vanzelf’ zal floreren als zij daarvoor de juiste context scheidt, kan ze haar beleid ten volle kunnen focussen op de ontwikkeling van het ‘kunstenveld’. In die omgeving van de artistieke creatie wordt het wél mogelijk om meetbare, concrete doelstellingen te formuleren. Zo kan de Vlaamse overheid bijvoorbeeld stellen dat ze – als ze de professionalisering van de beeldende kunstensector belangrijk vindt – wil bereiken dat tegen het einde van de eerste vierjarige structurele subsidieronde de tien meest toonaangevende instellingen in het Vlaamse beeldende-kunstenveld in staat zijn om minimum een full time artistiek en zakelijk leider, samen met twee full time (equivalenten van) medewerkers aan te werven¹⁶.

Wanneer, omwille van de meetbaarheid, de concrete doelen van het (kunsten)beleid ‘afgeleid’ worden naar dergelijke beheersbare problemen, loopt men echter steeds het risico de beheersbaarheid te laten primeren, en het halen van de SMART-doelstellingen als een onverdeelde succes te aanzien, zonder meer. Bart Verschaffel waarschuwt: ‘Precies omdat de belangen van een samenleving maar gedeeltelijk in termen van doelen geformuleerd kunnen worden, kan de kwaliteit van het samenleven ook niet geobjectiveerd en gecontroleerd of gemeten worden, en is ze een zaak van interpretatie en kritiek, gesprek en dissensus. (...) Men kan alleen, met behulp van een mengsel van wijsheid en dwaasheid, durf en voorzichtigheid, luciditeit en verblinding zich laten leiden en drijven door verlangens, gevoelens, waarden, inzichten en belangen, en steeds keuzes maken om vele verschillende, altijd samengestelde en nooit sluitende redenen. Precieze doelstellingen leveren slechts

¹⁶ Collega Alies Veul voerde in de periode maart-mei 2005 een onderzoek naar de noden van de organisaties voor de beeldende kunst in Vlaanderen onder de vleugels van hun belangenbehartiger: Vereenigde Organisatievormen Beeldende Kunst (VOBK). In haar scriptie wordt ongetwijfeld grondiger ingegaan op doelstellingen voor het veld van organisaties in de beeldende kunst.

één, en dikwijls een nogal onbetrouwbare reden of grond om te handelen. (...) De nieuwbakken 'kwaliteitswetenschap' biedt hier voornamelijk de illusie van beheersbaarheid, en leidt feitelijk tot een nieuwe vorm van centralisme en een afkeer van individualisme, tot een forse toename van de controlemechanismen en een verdubbeling van het papierverbruik. Een instelling zoals een school of een universiteit, een museum of een openbare omroep, dient niet geleid en geëvalueerd te worden als een bedrijf, maar beoordeeld en bekritiseerd als een (deel van een) samenleving' (Verschaffel, 2001, p.22). Daarom is het steeds noodzakelijk om, na het doorlopen van de weg van de algemene visie richting de concrete doelstellingen en metingen, ook steeds opnieuw de omgekeerde weg af te leggen, en te evalueren of de juiste paden zijn bewandeld in functie van de achterliggende waarden die men belangrijk vindt voor de kunst en de samenleving. Wanneer het gaat om 'de kunst' en 'de samenleving' in het algemeen zal het antwoord nooit een sluitend 'ja' of 'neen' zijn, maar zal de mogelijkheid tot debat en dissensus cruciaal zijn voor de legitimiteit van het beleid in een democratisch bestel.

Kortom: om een reflexief en potentieel effectief en efficiënt beleid te voeren, dient de overheid zichzelf concrete – 'SMART' -doelen te stellen. Gezien de aard van de kunst, is het echter onmogelijk of zelfs niet wenselijk om deze te formuleren met betrekking tot de artistieke productie zelf, maar moet de overheid haar beleid en haar doelstellingen richten tot de 'omgeving' van de kunst. Bij de concretisering van deze 'flankerende' functie van het beleid, moet men ervoor waken regelmatig ook de stap terug te zetten en de concrete doelstellingen opnieuw te toetsen aan de achterliggende visie en waarden.

5.3. Rechtstreekse subsidies voor kunstenaars?

Het Vlaamse kunstenbeleid is in de eerste plaats een kunstenbeleid en geen kunstenaarsbeleid. Wanneer de Vlaamse Gemeenschap doelen stelt binnen haar kunstenbeleid, zullen deze dan ook moeten beantwoorden aan de noden van de kunstproductie en -presentatie, en niet noodzakelijk ook aan de noden van de kunstenaars, als personen. *Is het dan opportuun om subsidies rechtstreeks aan*

kunstenaars toe te kennen? Op basis van de argumenten afkomstig uit de interviews met zowel kunstenaars zelf, als met organisatie- en beleidsverantwoordelijken, is het antwoord volmondig ja.

Eén van de belangrijkste ‘noden’ van de kunst, is dat kunst getoond moet kunnen worden. Alvorens werken toonbaar zijn, moeten ze echter eerst gemaakt worden, en de kunstenaars zijn de makers van de kunst. Tot op dit punt was iedereen het eens: subsidies creëren financiële ruimte die het voor een kunstenaar mogelijk maakt om zich op de kunstproductie te richten.

Waar de meningen wat minder geprononceerd en in koor geuit werden, is bij het antwoord op de vraag of de overheid dan *rechtstreeks* subsidies moet geven aan kunstenaars. De groep die geneigd is om met ‘neen’ te antwoorden, geeft als alternatief het onrechtstreeks betoelagen van kunstenaars via organisaties. Als men kunstenaars subsidieert via de weg van de organisaties, waarbij deze dan de rol van ‘patron’ op zich nemen, kan men er immers van op aan dat de geproduceerde werken ook verspreid zullen worden naar een publiek en dus een maatschappelijke waarde kunnen krijgen. Rechtstreeks geven aan kunstenaars komt ‘de kunst’ niet ten goede als dit betekent dat elke individuele kunstenaar in zijn atelier werken maakt die daarna in het eigen archief verdwijnen.

Deze argumentatie *tegen* weegt echter niet op tegen deze *vóór* rechtstreekse subsidies voor kunstenaars. Simpel gesteld: als kunst de vrijplaats is van de maatschappij, dan vormen de kunstenaars de vrijplaats binnen de kunst. In geprofessionaliseerde kunstensectoren zijn organisaties de voornaamste actoren (Laermans, 1999b, p.27). Organisaties of instellingen hebben echter een eigen institutionele logica die niet noodzakelijk beantwoordt aan de logica van de kunstproductie, maar wel aan die van beheersbaarheid. Dirk Snauwaert aan het woord: ‘Een beurs houdt ook die ‘wishfull thinking’ in dat vanuit de kunstenaars zelf een beweging kan komen om een aantal andere contexten te gaan ontwikkelen. Dat kan je niet doen vanuit het traditionele systeem dat de kunstmarkt heet, dat is heel productgebonden. Je hebt ook instellingen die worden gesubsidieerd, maar die hebben ook een zeker verwachtingspatroon. Dus de derde mogelijkheid die je creëert is kunstenaars de mogelijkheid te geven om via die vrije ruimte van subsidies, de vrij-tijd, een aantal andere modi te gebruiken.’ (Interview, 29.03.2005). Wanneer men kunstenaars ‘vastzet’ in een bestaande, bepaalde context, zijn ze voor de bepaling van de grenzen van hun vrijheid afhankelijk van de ‘goodwill’ en de institutionele logica’s van die context.

Laat dit bovendien één van de belangrijkste lessen zijn die de beeldende kunsten van de Vlaamse podiumkunstensector kunnen leren. De podiumkunsten missen de ruimte van de artistieke ‘vrijplaats’ van de individuele kunstenaar. Dit gedeeltelijk omdat ze in tegenstelling tot de beeldende kunsten uitgaan van een basismodel van het collectief en dus van samenwerking en noodzakelijkerwijs van ‘organisatie’, maar ook omdat podiumkunstenaars zich van bij het prille begin van de creatie inschrijven in het (te?) sterk geïnstitutionaliseerde veld van organisaties en in de logica van doorgaans erg ‘klassieke’ toonmomenten.

Het argument van de ‘maatschappelijke reflex’, waarbij men stelt dat ontwikkelingsgerichte beurzen voor kunstenaars niet voldoende ten goede komen aan de vraag naar zichtbaarheid en dus aan de maatschappelijke functie die de kunst vervult, is ondoordacht en gaat uit van een onterecht wantrouwen in de kunstenaar. Ontwikkeling is altijd ook een ‘ontwikkeling richting creatie’, ook al loopt de weg via twijfel, onderzoek en mislukkingen en is het pad misschien lang. Bovendien hebben kunstenaars er net zo goed baat bij dat hun werk in de openbaarheid verschijnt - voor de sociale erkenning van hun kunstenaarsschap, maar ook om als kunstenaar te kunnen groeien en op termijn hopelijk full time met de kunst bezig te kunnen zijn. Wel moet de kunstenaar zo veel mogelijk zelf kunnen bepalen wanneer een werk ‘toonbaar’ is. Net ook omwille van dit tijdselement faalt de marktwerking van vraag en aanbod en grijpt de overheid in. In de hedendaagse kunst moet ‘de aanbieder’ het moment van het aanbod kunnen kiezen, niet de ‘vrager’ – tegen het principe van de consumentensoevereiniteit.

De werk- of ontwikkelingsgerichte beurzen stellen een kunstenaar in staat om zijn werk en oeuvre te ontwikkelen zonder de dwingende noodzaak van het tonen van het resultaat en dus van het beantwoorden aan de verwachtingen van de instellingen zoals we die nu doorgaans kennen als ‘toonplaatsen’¹⁷. Zeker aan het begin van een kunstcarrière is deze ontwikkelingsruimte noodzakelijk om een oeuvre maturiteit te laten krijgen.

¹⁷ De categorie van de ‘werkplaatsen’ van het Kunstendecreet zijn niet noodzakelijk op tonen gericht, maar eerder op creatie. Deze moeten volgens de geest van het decreet dan ook zorgen voor een ‘tussenplatform’ aan instellingen die volgens andere, zij het nog steeds institutionele logica’s kunnen werken, wat de diversiteit binnen het kunstenlandschap ten goede moet komen.

Enkele respondenten haalden bovendien aan dat het model van deze beurzen zonder resultaatsverbintenis en gebaseerd op het vertrouwen in de kunstenaar in het buitenland wel eens hoge ogen gooit, wat de internationale uitstraling van het Vlaamse kunstenbeleid ten goede komt.

Het is opportuun om rechtstreekse subsidies te geven aan individuele beeldende kunstenaars, zowel voor de kunstenaars zelf als voor 'de kunst'. Kunstenaars zijn niet alleen de producenten van creaties, ze vormen ook de 'vrijplaats' binnen de kunsten – kunstenaars kunnen door de rechtstreekse subsidies los van institutionele logica's hun eigen creatieproces en –onderzoek vormgeven.

Ook ontwikkelingsgerichte beurzen komen het 'resultaat' van 'de kunst' en haar publieke zichtbaarheid ten goede.

Voor een groot deel lopen de noden van de kunsten en die van de kunstenaar parallel, zoals in bovenstaande redeneringen. Toch vallen ze niet helemaal samen. Dit is ondermeer te zien in volgende uitspraak van respondent G die in vorig hoofdstuk al aan bod kwam en ook – zij het minder duidelijk - in die van respondent B:

Er is nog een verschil tussen carrière maken en overleven. Ge kunt succesvol kunstenaar zijn, veel tentoonstellingen hebben, maar door de aard van het werk niet veel verkopen of wel verkopen maar niet voldoende om echt goed te overleven (Respondent G).

Die vraag heb ik mij al dikwijls gesteld. Ik heb daar een dubbel gevoel bij. Eigenlijk wel. Eigenlijk vind ik het wel noodzakelijk dat kunst en cultuur worden ondersteund door onze gemeenschap. Mensen onderschatten dat, kunst en cultuur, dat is heel fundamenteel, dat is één van de basisdingen van ons bestaan. Als dat niet gestimuleerd wordt, vind ik dat het faillissement. Ik vind dat daar heel fundamenteel nood aan is. Maar een tweede bedenking is, het mag niet betuttelend zijn. Dat is het gevaar - jonge kunstenaars geld geven, ateliers geven, reizen mogelijk maken, dat is eigenlijk betutteling (Repondent B).

Subsidies zijn noodzakelijk voor het kunstenveld, maar mogen niet dienen om kunstenaars 'te helpen' of om te voldoen aan hun wensen. Wil de overheid 'kunstenaars helpen' dient ze daarvoor andere middelen aan te wenden dan de subsidies van het Vlaamse kunstenbeleid.

In volgende paragraaf ga ik kort in op de manieren waarop de overheid kunstenaars kan ondersteunen, om vervolgens verder te reflecteren over de vorm die het instrument van de subsidies aan individuele kunstenaars kunnen krijgen.

5.4. Hoe een kunstenaar helpen?

‘Jonge kunstenaars kunnen niet geholpen worden. Er bestaat niets onzinnigers dan jonge kunstenaars te helpen, in het algemeen kunstenaars helpen is onzin. Kunstenaars moeten zichzelf helpen. Als jonge kunstenaars voortdurend geholpen worden, komt er van hen niets terecht. Wie een kunstenaar helpt, verwoest en vernietigt hem. Dat is de waarheid. Het manteltje van het mecenaat omhangen, er bestaat niets weerzinwekkenders’: een gekende paragraaf uit het stuk *Ritter, Dene, Voss* van schrijver Thomas Bernhard. Abbing stelt bovendien dat meer subsidies niet leiden tot minder arme kunstenaars, maar tot meer arme kunstenaars wegens de aantrekkelijkheid van het kunstenaarsschap binnen het vocationele regime en het gebrek aan formele grenzen in de ‘autonome’ hedendaagse kunst (cf. supra) (Abbing, 2002, p.127). Beide auteurs hebben gelijk: kunstenaars zijn niet te helpen in hun kunstenaarschap. Kunstenaars zijn daarentegen wel te helpen als ‘creatieve werker’ of ‘arbeider’.

Door de bijzondere plaats die ‘de Kunst’ heeft gekregen in de maatschappij dient de overheid tussenbeide te komen om mogelijkheidsvoorwaarden te scheppen voor de kunstproductie, maar zijn kunstenaars ook aanbeland in een professionele situatie die niet in de reguliere kaders past van werknemers in de andere sectoren.

Om die reden is op 1 juli 2003 in België het nieuwe *statuut voor de kunstenaar* van kracht gegaan, na dertig jaar van discussie en sociaal-economische onzekerheid van de kant van de kunstenaars (Kherbache, 2003, pp.33-34; Kherbache, 2004, p.173). Deze regeling is echter voornamelijk geënt op de werkelijkheid van podiumkunstenaars en muzikanten, en schiet op verschillende punten tekort wanneer beeldende kunstenaars in het geding zijn. Bij de informatieronde die het Kunstenloket in 2005 heeft georganiseerd ter evaluatie van het kunstenaarsstatuut, kwamen volgende pijnpunten van het statuut voor beeldende kunstenaars aan het licht: ‘Een beeldende kunstenaar die in zijn atelier

werken creëert en later verkoopt, zou zich – volgens de letterlijke interpretatie van de wet – niet kunnen beroepen op het statuut’. Het statuut stelt namelijk dat elke kunstenaar die een artistieke prestatie levert en/of artistiek werk produceert, *in opdracht van* een natuurlijk persoon of een rechtspersoon tegen betaling van een loon, het statuut van werknemer krijgt (‘Het Kunstenaarsstatuut. Een evaluatie na twee jaar’, 2005, pp.4, 2). Ook kunstenaars die voornamelijk tentoonstellen worden met gelijkaardige feiten geconfronteerd.

Als de projecten die uitgevoerd worden op vraag van een organisatie - al dan niet in functie van een geplande tentoonstelling - in de toekomst beschouwd zouden worden als ‘opdrachtwerk’ en ze bij subsidieaanvragen ingediend zouden worden als ‘creatieopdrachten’, kunnen een aantal kunstenaars meer kans maken om aan de voorwaarden te voldoen om het sociaal statuut voor de kunstenaar te verkrijgen. Een bijkomende mogelijke maatregel die aan de problemen van de beeldende kunstenaars een antwoord zou kunnen bieden, is de uitbreiding van de cachetregel – een ‘oplossing’ die ook door het Kunstenloket wordt gesuggereerd. Dankzij de cachetregeling kunnen podiumkunstenaars en muzikanten die betaald worden per prestatie (geen uurloon, maar een ‘taakloon’) hun honorarium laten omrekenen naar een aantal gewerkte dagen, zodat ze kunnen voldoen aan het noodzakelijke aantal gepresteerde arbeidsdagen om in aanmerking te komen voor de toegang van de werkloosheid (‘Het Kunstenaarsstatuut. Een evaluatie na twee jaar’, 2005, p.13). Een bijkomend voordeel van de cachetregeling is dat ze op een ingenieuze wijze over het probleem stapt van een van bovenuit opgelegde definitie van wie kunstenaar is en wie niet. Alvorens het statuut van kunstenaar te bekomen, moet een kunstenaar een zeker aantal ‘sociale validaties’ van zijn identiteit als kunstenaar ontvangen hebben, in de vorm van de opdrachten waaruit de inkomsten gegenereerd worden.

Dit impliceert dat de overheid er op moet aansturen dat kunstenaars ook betaald worden voor de diensten die ze leveren. Te vaak krijgen kunstenaars enkel een minimale forfaitaire of zelfs helemaal geen vergoeding wanneer ze een creatie maken op aanzet van een organisatie, of als hun werk deel uitmaakt van een tentoonstelling. Een van de vele stemmen:

Iedereen in de kunst die representatief werk doet, die wordt betaald, en als je er als kunstenaar dan zelf op staat, is dat precies een soort arrogantie. (...) Je hebt organisaties als Online, IBK, enzoverder voor de kunstenaars. Die teren op het feit dat jij kunst maakt, en zij worden betaald, en de kunstenaar niet? Een hele organisatie draait rond jouw imago... dat is iets wat een absolute... dat mij eigenlijk nogal kwaad maakt. En je moet eigenlijk blij

zijn dat je 'mag' meedoen. Als je niet zegt 'hiep hiep hoera, ik mag meedoen,' dan zijn ze daar eigenlijk door beledigd, en die belediging versta ik niet. (Respondent H).

In het uitvoeringsbesluit van het Kunstendecreet is in artikel 8 de clause opgenomen dat organisaties voor beeldende kunst, kunstencentra, werkplaatsen en festivals minimaal 20 procent van het toegekende subsidiebudget moeten gebruiken voor de financiering van medewerkers. Bovendien lezen we in het Kunstendecreet dat organisaties die in aanmerking willen komen om gesubsidieerd te worden hun bezoldigde zelfstandige artistieke werknemers minimum evenveel moeten betalen als wat aan loonkost verschuldigd is aan werknemers voor dezelfde prestatie (artikels 7 en 16). Deze regels zouden een garantie moeten bieden dat kunstenaars door organisaties die gesubsidieerd worden onder het Kunstendecreet in de toekomst ook daadwerkelijk betaald zullen worden (cfr. interview Hans Martens en een intentieverklaring in de Memorie van Toelichting van het Kunstendecreet) en dat kunstenaars op die manier ook meer mogelijkheden zullen krijgen om het statuut van kunstenaar te verkrijgen. Dit is uiteraard enkel mogelijk als de organisaties de nodige bereidheid tonen, maar ook op voorwaarde dat zij over voldoende middelen beschikken om kunstenaars te betalen. De uitbouw van het veld van organisaties kan op die manier rechtstreeks bijdragen tot een sociaal-economische verbetering van de kunstenaar.

Een wezenlijk deel van de kunstpraktijk in sociaal-economisch opzicht is de 'multiple job holding'. Het meest voorkomende antwoord op de lage inkomsten uit de kunst, is het opnemen van verschillende arbeidsposities, binnen of buiten de kunsten (bvb. lesgeven op een academie of werken als buschauffeur) (Menger, 1999, pp.20-23; 2001, pp.6-7; Hesters, 2004, pp.127-130; cfr. Abbing, 2002,). Omdat de afhankelijkheid van diverse inkomstenbronnen structureel is - in alle geval in de beginfase van een kunstcarrière en voor veel kunstenaars ook voor altijd - kan de overheid trachten te zorgen voor een betere *afstemming tussen de artistieke praktijk en de arbeidsmarkt*. Danny Devos illustreert wat hij bedoelt met deze stelling:

Er is tegenwoordig veel te weinig afstemming van kunstenaars die niet weten wat ze in een bedrijf zouden kunnen doen en van bedrijven die niet weten wat kunstenaars bij hen zouden kunnen doen. Als ik bij beginnende kunstenaars of laatstejaars op school ben, dan zie ik altijd het cliché van 'ik zoek een jobke dat niets met kunst te maken heeft, waarmee ik mijn boterham kan verdienen en dat mijn artistieke integriteit niet aantast', want die is heilig. Dat zijn dan klotejobs. In een café werken, 's nachts bij DHL, nachtwaker spelen in een hotel, dat soort dingen. Of in het andere geval gaan stempelen en voortdurend lastig gevallen worden door

de VDAB en de RVA. Ik heb zelf gewerkt in standenbouw en decorbouw. Ik kon daar een pak creativiteit kwijt en ik heb heel wat geleerd van technieken. In dat atelier stonden machines die ik nooit van mijn leven zelf zou kunnen hebben of gebruiken, gratis. Dus dat heeft mij veel bijgebracht en ik verdiende daar goed geld mee. En dat heeft mijn artistieke integriteit absoluut niet aangetast, alleen het feit dat ik geen tijd had om full time met mijn kunst bezig te zijn. Dan heb ik gewerkt als videomonteur van commerciële filmkes en interviews, waar ik inhoudelijk niets aan had, maar waarmee ik wel veel computerervaring heb opgedaan. (Interview Danny Devos, 01.04.2005).

Wanneer er binnen de VDAB bijvoorbeeld afzonderlijke ‘jobclubs’ zouden opgericht worden voor kunstenaars die kunnen leiden tot ‘passende betrekkingen’ die enigszins kunnen aansluiten bij de kunstpraktijk, kunnen kunstenaars op de arbeidsmarkt naast noodzakelijke financiële inkomsten ook een meerwaarde vinden voor hun kunstpraktijk.

Een neveneffect van dergelijke maatregel zou kunnen zijn dat op termijn het relatieve belang en de relatieve aantrekkelijkheid van de subsidies voor (jonge) kunstenaars vermindert tegenover het opnemen van een tweede of derde job.

Wil de Vlaamse overheid kunstenaars helpen, moet ze prioriteit geven aan de verbetering van het sociaal statuut van de beeldende kunstenaars. Eén van de belangrijke aspecten daarbij is dat de overheid erover waakt dat kunstenaars loon naar werk krijgen.

Aangezien ‘multiple job holding’ een wezenlijk deel uitmaakt van de kunstpraktijk, kan de overheid ook trachten de afstelling van de kunstenaarspraktijk en de arbeidsmarkt te verbeteren.

Het kunstenaarsbeleid bevindt zich voornamelijk op federaal niveau, maar wil de Vlaamse overheid een doeltreffend kunstenbeleid, zonder haar kunstenaars te ‘verwaarlozen’, zal een dialoog tussen de Federale en de Vlaamse overheid noodzakelijk zijn.

5.5. Naar een efficiënt en effectief subsidiebeleid voor individuele kunstenaars

Wanneer ik de respondenten vroeg of ze het beurzenbeleid van de Vlaamse Gemeenschap, op hun gevoel afgaande ‘efficiënt’ vinden, kreeg ik van wie een inschatting wou maken meestal te horen dat de beperkte middelen op een behoorlijk goede manier worden verdeeld. In de huidige constellatie mogen de middelen dan vrijwel optimaal worden ingezet binnen het toepassingsgebied van de beurzen, gezien vanuit het ruimere plaatje van het hele beeldende-kunstbeleid kan het beter. De middelen die rechtstreeks aan de kunstenaars worden geschonken onder de vorm van beurzen, zullen maar werkelijk optimaal lonen als ze verder dragen dan de kunstproductie bij kunstenaar X alleen – als die kunstenaar ook kan tentoonstellen, wanneer er rond zijn werk wordt geschreven, binnen- en buitenlandse kunstkeners kennis nemen van het oeuvre van X, galeries kunnen verkopen aan interessante collectioneurs en musea, en uiteindelijk de kunstenaar én de Vlaamse kunstwereld tot over de grenzen erkenning krijgen.

5.5.1. Een noodzakelijke gedifferentieerde veldopbouw

‘Inventarisgewijs’ zet ik de maatregelen op een rij die de kunstenaars en organisatieverantwoordelijken noodzakelijk achtten om het veld van de beeldende kunst vorm te geven, naast het bestaande instrumentarium van subsidies aan organisaties beeldende kunst, de kunstcentra en de werkplaatsen. (Deze voorstellen werden in de interviews nota bene gegenereerd als respons op de vraag welke alternatieve middelen de Vlaamse overheid kan aanwenden om *kunstenaars* te ondersteunen – het gaat om maatregelen die telkens zowel de kunstenaars als ‘de kunst’ in het algemeen ten goede komen). Elk van deze punten kan sterk worden uitgewerkt, maar omdat dit onderzoek in de eerste plaats de beurzen aan beeldende kunstenaars wil evalueren, volgt enkel een overzicht.

De internationale promotie van de Vlaamse beeldende kunst. De Vlaamse overheid moet meer investeren in het uitdragen van het artistieke werk dat door kunstenaars in Vlaanderen gecreëerd wordt. Respondent B:

Wat ik niet goed begrijp is dat er niet genoeg werking is geweest internationaal. Kunstenaars kunnen geld vragen voor buitenlandse projecten, maar ze nodigen geen buitenlandse mensen uit naar hier. Stel nu dat je bijvoorbeeld 1 miljoen BEF uittrekt, dat is niet veel. Daarmee kan je volgens mij 10 internationale curatoren uitnodigen. Geef die een week een hotel, een taxi, nodig ze overal uit op atelierbezoek, geef ze een begeleider, ... die gaan dat zeker doen. En van daaruit kan er heel veel gebeuren. Ik begrijp niet dat ze daar nooit aan gedacht hebben.

Een aantal kunstenaars benadrukte dat het stimuleren van het ‘internationale aspect’ van de hedendaagse beeldende kunst niet enkel ligt in het naar buiten brengen van de ‘Vlaamse’ kunst, maar ook in het binnenhalen van ‘het internationale’ in Vlaanderen. Dit kan op verschillende niveaus: toonaangevende tentoonstellingen en curatoren uitnodigen naar Vlaanderen, met een gedegen aankoopbeleid hedendaagse kunst toegankelijk maken via de Vlaamse musea, gerenommeerde kunstenaars en experts uitnodigen als docent in hogescholen en in het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK), etc.

In juni 2005 wordt binnen IBK een werkplan neergelegd dat als leidraad moet dienen om de internationale werking van de organisatie uit te bouwen, met als uitgangspunten dat IBK als informatieknoppunt, actieve netwerker en promotor moet optreden binnen de internationale context¹⁸ (Mels, 2005) – een eerste grote stap. Nu dient dit programma niet enkel binnen de werking van IBK gekaderd te worden, maar ook binnen het hele plaatje van het beeldende-kunstenbeleid.

Het afdwingen van de ‘1% regel’ van het decreet van 23 december 1986 ‘houdende de integratie van kunstwerken in gebouwen van openbare diensten’. Het decreet van 1986 stelt in artikel 2 dat ‘iedere publieke rechtspersoon die geheel of gedeeltelijk ten laste van de begroting van de Vlaamse Gemeenschap een gebouw opricht of verbouwt, iedere private rechtspersoon die met ten minste 30 percent subsidie ten laste van de begroting van de Vlaamse Gemeenschap een gebouw opricht of verbouwt, alsmede iedere private of publieke rechtspersoon waarmee de Vlaamse Gemeenschap een huurkoopcontract, leasingcontract of huurcontract voor 25 jaar of langer afsluit, 1 à 2 % van die kostprijs moet besteden aan in het gebouw geïntegreerde kunstwerken, bepaald in verhouding tot de

¹⁸ In het werk van Mieke Mels zijn volgende actiepunten uitgewerkt: het ontwikkelen van een databank, een internationale nieuwsbrief en de uitbouw van de IBK-website (informatieknoppunt), IBK als eerste aanspreekpunt, de uitbouw van een bezoekersprogramma, organisatie van internationale colloquia en het vinden van aansluiting bij internationale netwerkorganisaties (actieve netwerker), en de publicatie van een promotie-cd-rom, het ondersteunen van een jaarboek en de promotie van de website (promotor) (Mels, 2005).

kostprijs van de bouwwerken ('Decreet houdende de integratie van kunstwerken...', 1986). De regel bestaat, maar wordt niet (voldoende) afgedwongen. In de toekomst moet daar werk van gemaakt worden. Om het met de woorden van respondent A uit te drukken: 'dat is een 'k weet niet hoe grote pot geld waar die van de subsidies nog niet aan kan tippen'.

Ook in de *integratie van kunst in de publieke ruimte* liggen belangrijke financiële mogelijkheden voor kunstenaars en bovendien kan kunst in de publieke ruimte de zichtbaarheid van 'de kunstwereld' binnen de samenleving verhogen. Opdrachtgevers zoals 'Les Nouveaux commanditaires'¹⁹ in Frankrijk en hun Vlaamse tegenhangers 'De Nieuwe Opdrachtgevers', kunnen een bijzondere bemiddelende functie opnemen tussen burgers of plaatselijke overheden en kunstenaars, én zorgen voor een kwaliteitscontrole op het artistiek werk en de integratie.

Ook in de *privaat-publieke samenwerking* liggen belangrijke financiële bronnen, maar ook know how waarop de Vlaamse overheid een beroep zou kunnen doen. Een samenwerking met galeristen en privé-collecteers (individuen of stichtingen) kan bijvoorbeeld bijdragen tot het uitbreiden van het reeds vermelde internationale actieterrain van de Vlaamse Gemeenschap. Voor bedrijven en privé-personen kunnen bovendien drempels die investeringen in kunst en kunst aankopen in de weg staan geslecht worden via *fiscale voordelen*, al dan niet via een culturele investeringsmaatschappij. Bedrijven kunnen ook gestimuleerd worden om meer actieve partnerships aan te gaan met kunstenaars voor de productie van technisch hoogstaande kunstwerken. Dergelijke projecten maken niet alleen complexe kunstcreaties mogelijk, maar kunnen een wederzijds verrijkende samenwerking creëren tussen kunstenaars en bedrijven en hun werknemers (cf. Espeel, 2004; 'Historiek Arteconomy vzw', z.d.).

Het openstellen van werkruimtes en ateliers. Naast private productiecentra (zie vorig punt) kan de overheid kunstproductie mee mogelijk maken door uitgeruste werkruimtes te ondersteunen en op te

¹⁹ 'Les Nouveaux Commanditaires' is een idee van François Hers die sedert 1989 als cultuurverantwoordelijke werkt voor de 'Fondation de France'. Hij stelde als doel de kunstenaar weer binnen de maatschappij te brengen door kunstprojecten in een niet-museale context te plaatsen. De nieuwe opdrachtgever kan om het even wie zijn die een opdracht formuleert voor een artistiek project, op een plaats waar nood is aan een culturele toets. Dit project probeert de gewone burger dichterbij de kunstenaar te brengen en vice versa, wat boeiende ervaringen oplevert voor beide partijen (Espeel, 02.09.2004).

zetten. Het ‘Frans Masereelcentrum’²⁰ voor grafische kunsten en het FLAC©²¹, Centrum voor kunsten en beeldcultuur in Genk werden als voorbeelden aangehaald. Kunstenaars kunnen er werken met de juiste materialen en machines die ze met de eigen budgetten niet kunnen bekostigen en komen bovendien in contact met collega’s waardoor potentieel uitwisseling van know how en artistieke kruisbestuivingen ontstaan. Chantal De Smet wees er bovendien op dat dergelijke centra niet noodzakelijk ‘opgericht’ hoeven te worden, maar dat in de eerste plaats geregeld moet worden dat ateliers in kunsthogescholen opengesteld worden op vakantiedagen en na de schooluren. De aanwezigheid van beginnende en ervaren kunstenaars in de schoolomgeving kan bovendien stimulerend werken ten aanzien van de kunststudenten.

Mogelijkheden voor curatoren en critici. Een gunstig kunstklimaat is een omgeving waar curatoren, critici en kunstenaars elkaar kunnen uitdagen. Niet alleen kunstenaars moeten ondersteuning krijgen van de overheid, maar ook curatoren en critici. Dit weerom niet enkel onder de vorm van subsidies, maar ook via het creëren van ‘platformen’. Voor curatoren en critici gaat het onder andere om mogelijkheden tot contacten met ervaren, buitenlandse collega’s via colloquia en publicaties in binnen- en buitenland. Ook om die reden maakt een publicatiebeleid een wezenlijk deel uit van het beeldende-kunstenbeleid en is het geen ‘flankerende optie’. Een effectief ondersteunend beleid voor curatoren en critici start bovendien al op de schoolbanken. De Vlaamse overheid moet (aanzetten tot) contexten creëren waarin jonge kunstwetenschappers, studenten culturele studies en cultuurmanagers met kunstenaars in contact komen en moet werk maken van hoger (universitair) onderwijs waarin hedendaagse kunst een belangrijke plaats krijgt op het curriculum.

Kunstscholen moeten in staat zijn kunstenaars met naam als docenten uit te nodigen. Scholen zijn doorgeefluiken van kennis, kunde en ervaring. Wanneer het niveau van het onderwijs onvoldoende hoog is, kan men onmogelijk verwachten dat afgestudeerden hoge toppen scheren, tenzij die nadien

²⁰ Geplukt van de website: ‘Het Vlaams centrum voor grafische kunsten ‘Frans Masereel’ wil een dynamisch, divers en toekomstgericht internationaal centrum zijn voor de hedendaagse beeldende kunsten, waar het grafisch beeld centraal staat. Het is een creatiecentrum maar ook een centrum waar kennisoverdracht, internationale samenwerking, navorsing en publieksparticipatie centraal staan.’ Grafici kunnen er gebruik maken van volledig uitgeruste ateliers en kunnen er zelfs voor een langere tijd verblijven (‘Frans Masereel Centrum, z.d.).

²¹ Voor tekst en uitleg over het FLAC© zie o.a. www.flacc.info.

extra opleidingen volgen. Docenten hebben ook een niet te onderschatten voorbeeldfunctie voor studenten en kunnen de ambitie van aspirant kunstenaars aanwakkeren. Uiteraard staat daartegenover dat kunstenaars degelijk betaald moeten worden voor gegeven (gast)colleges.

Scholen hebben ook een belangrijke informatiefunctie. Abbing stelt in zijn boek dat *realistische informatieverschaffing over het beroep van kunstenaar* één van de enige manieren is om kunstenaars werkelijk 'te helpen' (Abbing, 2002). De recente publicatie van IBK 'Tips voor beginnende beeldende kunstenaars. Omkadering van de kunstpraktijk' kan daarbij van dienst zijn. Wel merkten verschillende kunstenaars op dat een te grote nadruk in de scholen op hoe de kunstpraktijk te omkaderen ook belemmerend kan werken.

Het is belangrijk dat die kanalen op de scholen worden aangehaald, maar dat mag niet het eerste zijn. Als je een bepaalde leeftijd hebt of studeert, biedt dat een speciale context waarin je jezelf meer kan vormen, en dat is een unieke tijd. Als je die tijd bezig bent met wat je daarmee gaat doen of of je ervan gaat leven, dan breek je een soort ruimte af die je nadien niet meer recupereert. (Respondent H).

Deze kunstenaar ziet dan ook meer in *zakelijke begeleiding van kunstenaars doorheen de kunstcarrière en op maat van de specifieke context* in de vorm van workshops of via zakelijke adviesbureaus.

Elk van deze instrumenten moet bijdragen tot de creatie van meerdere 'platformen' waarop kunstproductie en -presentatie mogelijk zijn. Zo kan een divers en uitdagend kunstklimaat gecreëerd worden waarin de kunstenaars in het beste geval hun eigen parcours-op-maat kunnen uitzetten, afhankelijk van de eigen noden en praktijk. Een beurs van de Vlaamse Gemeenschap wordt dan slechts één van de mogelijke wegen om een kunstenaar te ondersteunen. Indien de alternatieve mogelijkheden ook voldoende worden gecommuniceerd, kan dit weerom een secundair effect hebben op het gepercipieerde belang van de subsidies voor kunstenaars. Uiteraard is het ook noodzakelijk om niet enkel deze maatregelen afzonderlijk te treffen, maar om ze ook te plaatsen binnen het globale kader van het beeldende-kunstbeleid en om ze dus op elkaar af te stellen.

Het kabinet, de Administratie Cultuur, IBK en een externe ‘visiegroep’ hebben al een eerste aanzet gegeven tot het opstellen van een ‘masterplan’ of een globaal beleidsplan voor de beeldende kunsten. (Vansteenkiste, 25 mei).

Het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) heeft als aanzet tot haar meerjarenplan 2005-2009 een publicatie ‘Omzien en Vooruitblikken’ gepubliceerd waarin een balans opgemaakt wordt van het Letterenbeleid zoals dat tot 2005 vorm gekregen heeft. Ook presenteert het Fonds missie, doelstellingen en actiemiddelen en worden de budgettaire consequenties in kaart gebracht. Wanneer het kabinet van de minister van Cultuur, de administratie, het IBK en de visiegroep rond de tafel gaan zitten, moet een evenwaardig resultaat mogelijk zijn voor het beeldende-kunstenbeleid.

5.5.2. Aanbevelingen met betrekking tot het instrument van de beurzen

Wanneer de subsidies aan individuele beeldende kunstenaars ingepast zijn binnen het globale kader van het kunstenbeleid, kan ook aan het instrument van de beurzen zelf gesleuteld worden om de werking te verbeteren. Op basis van de conclusies van het vorige hoofdstuk formuleer ik een aantal voorstellen tot verandering. Ook ga ik in op enkele dilemma’s of vragen die het beleid zich stelt. De antwoorden van de respondenten mogen hopelijk enige richting bieden voor toekomstige beleidslijnen.

5.5.2.1. Ontwikkelingsgerichte beurzen, projectbeurzen en creatieopdrachten

Ontwikkelingsgerichte beurzen, projectbeurzen en creatieopdrachten hebben elk hun finaliteit en zijn complementair. Ze staan in het Kunstendecreet dus mooi naast elkaar en dienen in de uitvoering ook zo te worden behandeld.

Eerst een bedenking bij de *creatieopdrachten*. De creatieopdrachten die geïntroduceerd zijn binnen het Kunstendecreet kunnen gezien worden als een uitbreiding van de projectbeurzen voor de integratie van kunstwerken in de publieke ruimte, zo werd gesteld in hoofdstuk 3. Het aspect van de

publieke ruimte is weggevallen, en alle ‘opdrachtwerk’ kan binnen het Kunstendecreet onder de noemer van creatieopdrachten worden geplaatst. Door deze projecten in een afzonderlijke categorie te gieten, kan een duidelijker onderscheid gemaakt worden tussen ‘persoonlijke projecten’ (projectbeurzen) en ‘projecten in opdracht’ (creatieopdrachten). De overheid moet er dan wel op toezien dat alle werk dat op vraag van organisaties wordt gecreëerd (in situ werk, nieuw werk in functie van een groepstentoonstelling, etc.) en waarvoor subsidies worden aangevraagd, binnen het hokje van de creatieopdrachten wordt ingediend, dat de organisaties ook hun verantwoordelijkheid opnemen en de lonen of honoraria van de kunstenaars in de ingediende begroting zijn ingeschreven.

Projectbeurzen zijn net als de creatieopdrachten complementair aan de ontwikkelingsgerichte beurzen en kunnen dan ook naast een ontwikkelingsgerichte beurs toebedeeld worden aan één persoon: een kunstenaar die een ontwikkelingsgerichte beurs heeft gekregen kan wanneer een bijzonder project zich aandient een projectbeurs aanvragen, zodat de uitzonderlijke meerkost niet op het conto van de ontwikkelingsgerichte beurs moet geschoven worden. Anderzijds kan de beoordelingscommissie (en uiteindelijk de minister) de beurs inzetten die zij het meest geschikt acht voor de aanvrager. Wanneer ze niet gelooft in het ruimere ontwikkelingsproces van een kunstenaar, maar wel in een specifiek voorgesteld project, kan een projectbeurs toegewezen worden.

Het instrument van de projectbeurzen moet in de toekomst meer worden ingezet, ook al vragen de juiste instelling en competenties mogelijk een leerproces bij kunstenaars (en ook bij andere veld- en beleidsbepalers).

Met betrekking tot de *ontwikkelingsgerichte beurzen* volgend voorstel. Het onderscheid tussen de gewone en substantiële werkbeurzen wordt volgens de Memorie van Toelichting bij het Kunstendecreet bij voorkeur behouden. Het decreet zelf geeft geen richtlijnen en stelt enkel dat ‘de Vlaamse Regering de autoriteit heeft om, rekening houdend met de veldnoden en -ontwikkelingen, het subsidie-instrument van de ontwikkelingsgerichte beurzen te differentiëren’. De regering heeft het initiatief genomen om in het Uitvoeringsbesluit twee verschillende indiendeadlines voor ontwikkelingsgerichte beurzen in te voeren: eentje voor subsidiebedragen hoger dan 8.000 euro en een andere voor bedragen tot 8.000 euro. Ik stel voor de lijn tussen de gewone en substantiële

ontwikkelingsgerichte beurzen fundamenteel anders te trekken dan louter op basis van de extra kwaliteitsparameter van de internationale potentie waartegenover een grotere som geld staat.

In vorig hoofdstuk werd gesteld dat, hoe verder gevorderd de carrière van de kunstenaar, hoe groter het financiële belang van de beurs en hoe minder ‘ontoereikend’ de symbolische betekenis. Aan het begin van het traject is de erkenning die gepaard gaat met de beurs belangrijker dan aan het eind en creëert de gewone beurs ook geen verwachting van een substantiële ondersteuning van de carrière. Daarom pleit ik ervoor *het systeem van de gewone werkbeurzen te behouden zoals het nu is* (toets van kwaliteit en groeipotentie en equivalente bedragen als de huidige). De idee van de substantiële werkbeurzen kan echter anders en slagkrachtiger ingevuld worden.

Substantiële ondersteuning moet er enkel komen voor een beperkte groep van kunstenaars die op de drempel staan van een ruime (internationale) erkenning, met het doel om van deze ‘subtop’ ‘top’ te maken. Na een vanzelfsprekende eerste toets van ‘kwaliteit’, wordt vervolgens ook de toets van de ‘noodzaak’ gehanteerd en wordt een ‘actieplan-op-maat’ onderhandeld, in een directe dialoog tussen de kunstenaar en de beoordelingscommissie.

Voor de ene kunstenaar zal dit uiteindelijk betekenen dat hij enkele jaren een grote financiële input (‘beurs’) krijgt om de schaalvergroting in het atelier te ondersteunen die gepaard gaat met de schaalvergroting van de erkenning. Voor de ander dat gerichte promotie wordt gevoerd in (prioritaire) gebieden waar de kunstenaar nog weinig bekendheid geniet, bijvoorbeeld door middel van een publicatie. Grenzen stellen op de budgetten van deze ‘substantiële’ ondersteuning lijkt dan ook onwenselijk; idem voor de ‘opstapregel’ die stelt dat om in aanmerking te komen voor een substantiële beurs een kunstenaar eerst een beurs van minimum 2.500 euro moet gekregen hebben. De naam ‘beurs’ kan meteen ook vervangen worden, aangezien het niet enkel meer gaat om het geven van ‘een zakje geld’. Uiteraard is dit slechts mogelijk als – ik herhaal - de verschillende instrumenten van de Vlaamse overheid binnen één kader en visie worden gebracht.

Hiermee is niet gesteld dat de Vlaamse overheid alle gewicht in de schaal moet leggen en onbeperkt moet bijdragen totdat de kunstenaar 'het gemaakt heeft'. Wel dat overheid en kunstenaar een partnerschap aangaan waarin de inbreng van de Vlaamse Gemeenschap één van de elementen van onderhandeling is. 'Topkunstenaars' zijn niet 'maakbaar', maar een degelijke omkadering kan alvast de goede richting uit sturen.

Over de vraag hoeveel dit gaat kosten volgende bedenkingen. Bij sommige kunstenaars zal dit een duurdere en mogelijk langdurigere aanpak vergen dan bij de huidige ondersteuning met substantiële werkbeurzen. Bij anderen zal een doelgerichte aanpak dan weer goedkoper zijn dan bij het jaarlijks geven van een kleine noch grote som geld. De juiste instrumenten hoeven niet altijd duur te zijn, en bovendien is een doel-treffend beleid wenselijker dan een eerder 'halfslachtig' beleid – tussen symbolische en fundamentele financiële steun - waarbinnen het uiteindelijk onduidelijk is of de middelen al dan niet lonen.

Dergelijke ondersteuning kan bovendien ook indirect zeer concrete positieve effecten hebben voor jongere of minder ervaren kunstenaars, en niet enkel voor de rechtstreeks gesubsidieerde. Johan Pas: 'Niet zelden nemen druk bevraagde kunstenaars jonge kunstenaars in dienst als tijdelijke assistenten: die doen dan niet enkel belangrijke ervaring op en worden in een internationaal netwerk geïntegreerd, maar ze verdienen daardoor ook een inkomen. Dit fenomeen (dat al bij al vrij recent is) lijkt me voorlopig nog onderschat maar belooft belangrijker te worden' (Pas, 23.05.2005). Met substantiële ondersteuning van een kunstenaar, wordt met ander woorden niet enkel doelgericht één potentieel grote kunstenaar gesteund, maar in zijn kielzog ook beginnende collega's. Bovendien maakt de kunstenaar zelf en niet de overheid of een organisatie de selectie van de assistenten: een nieuw 'platform' voor kunstenaars.

5.5.2.2. Over de verdeling van de middelen

In verschillende interviews kwam naar boven dat, indien er meer middelen komen om individuele beeldende kunstenaars te subsidiëren, deze in de eerste plaats moeten dienen om een beperkte groep van kunstenaars op het internationale voorplan te brengen. Het aantal gewone werkbeurzen en de overeenkomstige

bedragen hoeven niet te worden uitgebreid, de beurzen voor projecten en creatieopdrachten echter wel.

Daarmee is ook het antwoord gegeven dat de kunstenaars, beleids- en organisatieverantwoordelijken gaven op de vraag hoe breed gesubsidieerd moet worden: 'er moeten wel meer middelen komen, maar niet voor een bredere groep van kunstenaars'. Een verwijzing naar het Nederlandse systeem tijdens de erg breed ondersteunende Beeldende Kunst Regeling²² was telkens voldoende om te stellen dat meer subsidies voor meer mensen resulteren in een minder gunstig kunstklimaat. Een erg gul en toegankelijk subsidiesysteem maakt dat meer mensen toetreden tot de kunsten zonder dat hun motivatie voldoende groot is om ook werkelijk 'Kunstenaar' te zijn. Volgens de principes van het 'vocationele regiem' - dat hoe dan ook nog steeds onze beeldvorming rond 'dé kunstenaar' stuurt - kan 'goede kunst' enkel ontstaan uit een noodzaak (cf. de idee van 'roeping') die een kunstenaar voelt om een werk te maken. Bovendien zou een te 'gemakkelijke' weg maken dat een kunstenaar stappen in de carrière overslaat en te weinig tijd neemt om zich te ontwikkelen. Kunstenaar worden vraagt tijd. Enkele illustraties:

Ik heb het meegemaakt... wat mensen nu van mogelijkheden krijgen van reizen, studie, opleidingen, etcetera. Je krijgt ook een enorm aanbod van kunstenaars waarin je verzuipt en dan krijg je ook een enorm aanbod van kunst en cultuur die dan overbodig zijn. Ik ben daar cru in. Iedereen is vrij te creëren, maar ik vind - en dan kom ik op een moeilijk punt - dat je heel gericht moet subsidiëren (Respondent B).

Kijk naar de Jan van Eyck Academie. Die kunstenaars komen binnen, kunnen naar het atelier gaan en de schrijnwerkers staan bij wijze van spreken klaar. Die kunstenaars die werken niet meer op afvalpapier en karton. Nee, die werken direct op het chicste hout en materialen, terwijl ze eigenlijk nog aan het studeren zijn. Terwijl alles wat ze maken nog moet weggegooid worden. Door al direct de mogelijkheid te hebben om met die materialen te werken, denken ze dat ze een volwaardig product aan het maken zijn, terwijl ze in principe nog maar aan het studeren zijn en mogelijkheden onderzoeken. Dat is beetje de problematiek. De kunstenaar die moet vechten voor zijn materiaal, die weet ook wat het waard is. Op die manier bent ge ook creatiever, in het denken - 'wat is de basis die ik nodig heb?' Als je direct veel geld krijgt ga je jezelf de vraag niet stellen - 'wil ik op duur canvas of toch op karton?' (Interview Frank Demaegd, 02.04.2005).

²² De Beeldende Kunst Regeling (BKR) was een subsidieregeling die als eerste doel stelde om tijdelijke hulp te bieden aan beeldende kunstenaars. Professionele kunstenaars die minder verdienden dan een bepaald minimuminkomen konden kunstwerken verkopen aan de lokale overheden om hun inkomen aan te vullen. Resultaat van o.a. deze regeling was dat het aantal kunstenaars steeg van 200 in 1960 tot 3800 in 1983. (Voor meer informatie, zie o.a.: Laermans & Verdonck, 2000; Abbing, 2002, pp.132-135).

In bovenbeschreven model worden in de eerste plaats subsidies verdeeld onder kunstenaars die eerder aan het begin van hun carrière staan en kunstenaars die op de drempel staan van een internationale ‘doorbraak’. Wat te doen met een aanvraag van één van de ‘topkunstenaars’ van Vlaanderen? Het antwoord op deze vraag is afhankelijk van de doelen die het beleid zich stelt – wanneer de internationale uitstraling van de Vlaamse Gemeenschap prioritair zou zijn, heeft dit als consequentie dat de topkunstenaars gevierd moeten worden en volop ondersteuning moeten kunnen genieten van Vlaanderen.

Staat de ontwikkeling van een goed kunstklimaat voorop, is het wenselijk topkunstenaars niet onmiddellijk via de reguliere subsidiepot voor beeldende kunstenaars, maar via internationale middelen, het aankoop- of het publicatiebeleid en mogelijk ook via de investeringsmaatschappij te betoelagen. Ook hier geldt best het principe van ‘steun op maat van de aanvrager’.

Verder draagt uiteraard ook elke kunstenaar een verantwoordelijkheid en moet hij voor zichzelf uitmaken in welke mate het nodig en gepast is middelen te vragen aan de Vlaamse Gemeenschap.

Nog een laatste punt met betrekking tot de verdeling van de middelen. *De grenzen van de ondersteuning* worden in het geval van substantiële steun expliciet onderhandeld met de kunstenaar. Voor de gewone werkbeurzen blijft echter de vraag wanneer de beoordelingscommissie kan oordelen dat het werk of de ontwikkeling van het oeuvre onvoldoende is om te blijven ondersteunen met subsidies. Van (ex-)beoordelingscommissieleden heb ik kunnen vernemen dat het niet altijd evident is om te beslissen om na enige jaren volgehouden steun de subsidiekraan toe te draaien - dit onvermijdelijk ook om menselijke redenen. Deze menselijke aspecten spelen in een beoordeling onvermijdelijk mee. Als een beurs door een gedifferentieerde velduitbouw idealiter slechts één van de mogelijke opties is om een kunstcarrière te ondersteunen én het sociaal statuut voor de kunstenaar voldoet aan de realiteit van beeldende kunstenaars, betekent het stopzetten van de subsidiëring echter niet dat de Vlaamse overheid die kunstenaar ‘laat vallen’. Organisaties in het veld kunnen ook een gepaste context bieden en wanneer een kunstenaar op één van de platformen in het veld opgepikt

wordt, kan dit op termijn mogelijk weer andere instanties overtuigen, waaronder opnieuw de overheid.

5.5.3. Aanbevelingen met betrekking tot de beoordelingscommissie beeldende kunst

Daarmee zijn we aanbeland bij de werking van de beoordelingscommissie. De BBK moet keuzes maken op basis van de expertise van de leden en onderling overleg. Dossiers moeten stuk per stuk bekeken worden en beoordeeld op maat van de kunstenaar.

Toch is het wenselijk dat elke nieuwe commissie bij aanvang van de werkingsperiode een eigen ‘beleidsplan’ opstelt waarin de visie en zelfgeformuleerde richtlijnen neergeschreven staan. Dit zal de zelfreflectie van de commissie ten goede komen en het proces van advisering een voedingsbodem geven.

Bovendien benadrukten verschillende respondenten dat de leden van de beoordelingscommissie meer *actief op prospectie moeten gaan in functie van hun beoordelingswerk*, wat mogelijk ruimer is dan het ‘zoekwerk’ dat ze doen in functie van hun eigen praktijk als organisator, galerist, criticus, etc. Daarbij moeten de grenzen van de definities van de subsidieerbare kunst van de Vlaamse Gemeenschap telkens afgetast worden. *Daartegenover staat uiteraard dat de leden van de BBK meer tijd en financiële compensatie dienen te krijgen voor het geleverde werk en de gedragen verantwoordelijkheid.*

5.5.4. Naar doelgroepen binnen het kunstenbeleid?

De Vlaamse Gemeenschap heeft binnen haar kunstenbeleid geen gedifferentieerd ‘doelgroepenbeleid’ – om een klassieke managementterm te gebruiken. Het instrument van de beurzen wordt ingezet om

‘beeldende kunstenaars’ te subsidiëren, zonder onderscheid naar de gebruikte media of types van kunstenaars.

Toch zijn in de interviews een aantal betekenisvolle onderscheiden opgedoken die een lijn kunnen trekken tussen ‘soorten’ kunst of kunstenaars. Zo zou er een onderscheid bestaan tussen – lapidair gesteld – ‘ontwikkelings- of onderzoekskunstenaars’ en ‘productkunstenaars’ en tussen ‘dure’ en ‘minder dure’ kunst (in de productie).

Het lijkt niet opportuun om op basis daarvan het subsidie-instrument te differentiëren, aangezien het bij nader inzien niet gaat om essentiële kenmerken die onvermijdelijk verbonden zijn met (de persoon van) deze of gene kunstenaar. Kunstenaars die zich toeleggen op onderzoek in de kunsten en die bijgevolg niet noodzakelijk verkoopbare werken produceren waarmee ze een inkomen kunnen genereren, doen dit niet noodzakelijk een carrièrelang en bovendien is de ‘verkoopbaarheid’ van een werk of zelfs van een werkproces een rekbaar begrip. Idem voor ‘dure’ of ‘minder dure’ kunst. Meer en meer kunstenaars werken bovendien met verschillende media die gepaard gaan met een verschillende kostenstructuur, zodat grenzen trekken tussen kunstenaars onmogelijk wordt. Over het algemeen geldt overigens dat één van de grootste uitdagingen van de overheid is om een beleid vorm te geven dat doeltreffend is, maar tegelijk open genoeg om slechts een ‘kader’ te zijn dat de praktijk de ruimte biedt om zelfstandig vorm te geven aan zichzelf. Omdat deze onderscheiden toch vragen opwerpen naar hoe ermee om te gaan, geef ik ter afronding van dit hoofdstuk mee hoe ze in bovenbeschreven regelingen binnen de kunsten ‘getackeld’ kunnen worden.

‘Onderzoekskunstenaars’ / ‘productkunstenaars’

Wanneer men het in de interviews expliciet of impliciet had over ‘onderzoekskunstenaars’, ging het voornamelijk over wat Frayling ‘onderzoek in de kunsten’ noemt of ‘research *through* art and design²³’. ‘Hiermee bedoelt hij materiaal- en praktijkgericht onderzoek of, anders gezegd, ‘artistiek onderzoek’. Het gaat om procesmatig onderzoek dat niet noodzakelijk gericht is op het maken van een concreet eindproduct of kunstwerk maar daar wel toe kan bijdragen of leiden. (...) Frayling

²³ ‘Research *through* art and design’ plaatst Frayling naast ‘research *into*’ en ‘*for* art and design’. Het eerste staat voor onze traditioneel wetenschappelijk-theoretisch onderzoek, zoals kunstwetenschappen en het laatste voor onderzoek gevoerd met het oog op het maken van een welbepaald artefact of kunstwerk – het ‘onderzoek’ dat zowat elke kunstenaar voert in de ontwikkeling van een werk (Van Gelder & Baeten, p.114).

omschrijft dit als het cognitieve artistieke paradigma' (Van Gelder & Baeten, p.114). Van Gelder en Baeten stellen dat veel naoorlogse kunstenaars zich in stijgende mate hebben kunnen herkennen in dit cognitieve model, ten koste van het expressieve dat zich inschrijft in het 'vocationele regiem' (cf. supra). Voor dergelijke kunstenaars past de investeringslogica van het huidige subsidiemodel niet.

Dit hoeft geen probleem te zijn of een reden om het beurzensysteem aan te passen. De 'zuivere onderzoekskunstenaars' zijn niet erg talrijk en instrumenten als het doctoraat in de kunsten kunnen een antwoord bieden aan hun noden en aan wat zij te bieden hebben aan 'de kunst' en de maatschappij. Bovendien is het noodzakelijk dat ook bepaalde organisaties binnen het kunstenveld een context bieden voor dergelijke kunstenaars.

Bekijken we even het equivalente systeem van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO) van Vlaanderen dat 'het Vlaamse instrument is om op basis van wetenschappelijke interuniversitaire competitie fundamenteel onderzoek te ondersteunen, te stimuleren en de kwaliteit ervan te bevorderen', onder andere door doctoraatsbeurzen toe te kennen aan individuele onderzoekers ('Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek- Vlaanderen', z.d.). Eén van de belangrijkste punten waarop het FWO-model en dat van de ontwikkelingsgerichte beurzen voor beeldende kunstenaars verschillen en waarop het in de beeldende kunst 'misloopt', is het verschil in doorstroommogelijkheden. Doctorandi die een proefschrift geschreven hebben als FWO-mandataris gaan voor een volgend onderzoek doorgaans niet opnieuw aankoppen bij het FWO, maar worden als het ware 'onderzoeker in residence' in onderzoeksinstellingen zoals universiteiten. In de beeldende kunst is de idee van 'artist in residence' echter niet ingeburgerd, waardoor kunstenaars die niet van de verkoop van werken kunnen leven opnieuw aankloppen bij de overheid om met een nieuwe beurs verder te kunnen werken. Een volledige 'academische carrière' in de kunsten lijkt evenwel onmogelijk, maar het is de vraag of daar voor bepaalde kunstenaars nood aan is. Bovendien stapt ook het merendeel van de doctors in wetenschappelijke disciplines na een onderzoeksperiode in hun carrière over naar de reguliere arbeidsmarkt.

'Dure' / 'minder dure' kunst

Ook het onderscheid 'dure'/'minder dure' kunst moet opgevangen kunnen worden binnen de bestaande instrumenten en middelen: onder andere productiecentra, projectbeurzen,

creatieopdrachten en de investeringsmaatschappij kunnen de verschillen in productiekosten tussen verschillende kunstenaarspraktijken enigszins nivelleren.

5.6. Overzicht van de aanbevelingen

Ter algemeen besluit worden hieronder alle beleidsaanbevelingen nog eens op een rijtje gezet:

De overheid heeft in de samenleving van vandaag een belangrijke functie in het ondersteunen van de hedendaagse kunst, aangezien de vrije marktwerking faalt in het behouden van de nodige diversiteit in de kunst- en cultuurproductie. De Vlaamse overheid moet in de eerste plaats zorgen voor een florerend kunstenveld, vanuit de overtuiging dat ze de vrijplaats van de kunst in de maatschappij dient te bewaren vanuit het geloof in de meerwaarde die de kunst biedt aan de maatschappij. In tweede instantie zal de Vlaamse Gemeenschap daarvan ook in het buitenland de vruchten kunnen plukken.

Om een reflexief en potentieel effectief en efficiënt beleid te voeren, dient de overheid zichzelf concrete – ‘SMART’ -doelen te stellen. Gezien de aard van de kunst is het echter onmogelijk of zelfs niet wenselijk om deze te formuleren met betrekking tot de artistieke productie zelf, maar moet de overheid haar beleid en haar doelstellingen richten tot de ‘omgeving’ van de kunst. Bij de concretisering van deze ‘flankerende’ functie van het beleid, moet men ervoor waken regelmatig ook de stap terug te zetten en de concrete doelstellingen opnieuw te toetsen aan de achterliggende visie en waarden.

Het is opportuun om rechtstreekse subsidies te geven aan individuele beeldende kunstenaars, zowel voor de kunstenaars zelf als voor ‘de kunst’. Kunstenaars zijn niet alleen de producenten van creaties, ze vormen ook de ‘vrijplaats’ binnen de kunsten – kunstenaars kunnen door de rechtstreekse subsidies los van institutionele logica’s hun eigen creatieproces en –onderzoek vormgeven.

Ook ontwikkelingsgerichte beurzen komen het ‘resultaat’ van de kunst en haar publieke zichtbaarheid ten goede.

Wil de Vlaamse overheid kunstenaars helpen, moet ze prioriteit geven aan de verbetering van het sociaal statuut van de beeldende kunstenaars. Eén van de belangrijke aspecten daarbij is dat de overheid erover waakt dat kunstenaars loon naar werk krijgen.

Aangezien 'multiple job holding' een wezenlijk deel uitmaakt van de kunstpraktijk, kan de overheid ook trachten de afstelling van de kunstenaarspraktijk en de arbeidsmarkt te verbeteren.

Het kunstenaarsbeleid bevindt zich voornamelijk op federaal niveau, maar wil de Vlaamse overheid een doeltreffend kunstenbeleid, zonder haar kunstenaars te 'verwaarlozen', zal een dialoog tussen de Federale en de Vlaamse overheid noodzakelijk zijn.

Een gedifferentieerde veldopbouw moet moeten bijdragen tot de creatie van meerdere 'platformen' waarop kunstproductie en –presentatie mogelijk zijn. Zo kan een divers en uitdagend kunstklimaat gecreëerd worden waarin de kunstenaars in het beste geval hun eigen parcours-op-maat kunnen uitzetten, afhankelijk van de eigen noden en praktijk. Een beurs van de Vlaamse Gemeenschap wordt dan slechts één van de mogelijke wegen om een kunstenaar te ondersteunen. Indien de alternatieve mogelijkheden ook voldoende worden gecommuniceerd, kan dit een secundair effect hebben op het gepercipieerde belang van de subsidies voor kunstenaars. Uiteraard is het ook noodzakelijk om niet enkel verschillende maatregelen afzonderlijk te treffen, maar om ze ook te plaatsen binnen het globale kader van het beeldende-kunstbeleid en om ze dus op elkaar af te stellen.

Ontwikkelingsgerichte beurzen, projectbeurzen en creatieopdrachten hebben elk hun finaliteit en zijn complementair. Ze staan in het Kunstendecreet dus mooi naast elkaar en dienen in de uitvoering ook zo te worden behandeld.

Het instrument van de projectbeurzen moet in de toekomst meer ingezet worden, ook al vragen de juiste instelling en competenties mogelijk een leerproces bij kunstenaars (en ook bij andere veld- en beleidsbepalers).

Substantiële ondersteuning moet er enkel komen voor een beperkte groep van kunstenaars die op de drempel staan van een ruime (internationale) erkenning, met het doel om van deze 'subtop' 'top' te maken. Na een vanzelfsprekende eerste toets van kwaliteit, wordt vervolgens ook de toets van de

‘noodzaak’ gehanteerd en wordt een ‘actieplan-op-maat’ onderhandeld, in een directe dialoog tussen de kunstenaar en de beoordelingscommissie.

Indien er meer middelen komen om individuele beeldende kunstenaars te subsidiëren, moeten deze in de eerste plaats dienen om een beperkte groep van kunstenaars op het internationale voorplan te brengen. Het aantal gewone werkbeurzen en de overeenkomstige bedragen hoeven niet te worden uitgebreid, de beurzen voor projecten en creatieopdrachten echter wel.

Staat de ontwikkeling van een goed kunstklimaat voorop, is het wenselijk topkunstenaars niet onmiddellijk via de reguliere subsidiepot voor beeldende kunstenaars, maar via internationale middelen, het aankoop- of het publicatiebeleid en mogelijk ook via de investeringsmaatschappij te betoelagen. Ook hier geldt best het principe van ‘steun op maat van de aanvrager’

Het is wenselijk dat elke nieuwe beoordelingscommissie bij aanvang van de werkingsperiode een eigen ‘beleidsplan’ opstelt waarin de visie en zelfgeformuleerde richtlijnen neergeschreven staan. Dit zal de zelfreflectie van de commissie ten goede komen en het proces van advisering een voedingsbodem geven.

De commissieleden moeten bovendien actief op prospectie gaan in functie van hun beoordelingswerk, wat mogelijk ruimer is dan het ‘zoekwerk’ dat ze doen in functie van hun eigen praktijk als organisator, galerist, criticus, etc. Daarbij moeten de grenzen van de definities van de subsidieerbare kunst van de Vlaamse Gemeenschap telkens afgetast worden.

Daartegenover staat dat de leden van de BBK meer tijd en financiële compensatie dienen te krijgen voor het geleverde werk en de gedragen verantwoordelijkheid.

Hoofdstuk 6: Nabeschouwing

Binnen het kader van het Kunstendecreet kunnen niet alleen beeldende kunstenaars, maar straks ook individuele podiumkunstenaars en vanaf 2007 musici een beroep doen op subsidies, los van enige organisatievorm. Deze uitbreiding kan ongetwijfeld erg positieve effecten hebben op de podiumkunsten- en muzieksector. Zo houdt de mogelijkheid tot individuele subsidies bijvoorbeeld de belofte in dat ook binnen de podiumkunsten, net als in de beeldende kunst, een ruimte voor *'kunstenaars als vrijplaats'* gecreëerd kan worden (cf. paragraaf 5.3.). 'Onderzoek in de kunsten' kan binnen de gesubsidieerde sectoren van theater, dans en muziek meer ruimte krijgen en zich ontwikkelen, wars van een (al te) dwingende productielogica. Ook regisseurs, choreografen en componisten zouden in de toekomst onderzoeksfases moeten kunnen inlassen en daarvoor bijvoorbeeld reizen, een daartoe ingerichte werkplaats opzoeken of zich voor een tijdje 'afzonderen' in een bibliotheek of een andere (openbare) instelling.

Bij het integreren van de regelgeving van de verschillende kunstensectoren en het verruimen van de bestaande regelgeving voor beeldende kunstenaars is mijns inziens echter onvoldoende afweging gemaakt.

Tijdens dit onderzoek kon ik vaststellen dat de kennis van de overheid over de kunstenaars op een aantal punten tekort schiet (ook vice versa, maar daar gaat het hier even niet over). Nochtans is de predecretaale regeling 'ad hoc' gegroeid en zijn wijzigingen in de regelgeving voortgekomen uit concrete cases uit de dagelijkse praktijk van de beeldende kunsten. Als binnen deze ontwikkeling van het beeldende-kunstbeleid nog steeds niet een voldoende niveau van verzoening bereikt is tussen de noden van de kunstenaars en hun artistieke creatie en de mogelijkheden en belangen van het beleid, kunnen we niet verwachten dat het simpele openstellen van de bestaande regeling voor podium- en muziekkunstenaars onverdeeld positieve resultaten zal kennen. Niet alleen moet ook daar nog de nodige kennis op het niveau van de kunstenaarspraktijk vergaard worden, de toepasbaarheid van het subsidiekader van de beeldende kunstenaar op de acteur, de danser of de muzikant lijkt op het eerste zicht bovendien niet in vraag te zijn gesteld.

Met het formuleren van volgende bedenkingen pretendeer ik niet de werksituatie van podium- en muziekkunstenaars grondig te kennen. Toch wil ik enkele punten aanhalen waar vragen kunnen gesteld worden over de toepasbaarheid van de huidige regeling op de bredere groep van kunstenaars.

Zonder veel bijkomende inzichten of onderzoeken kan men vaststellen dat de praktijk van een beeldend kunstenaar wezenlijk verschilt van die van een podiumkunstenaar én die op haar beurt ook weer van die van een muzikant. Een beeldend kunstenaar is in de regel een solist, zijn medespelers in het Kunstendecreet werken doorgaans in groep. De beeldende kunsten brengen blijvende en verkoopbare producten, werk op het podium is evenementieel en efemer. Muziek wordt dan weer live én via vermenigvuldigbare en verkoopbare platen tot het publiek gebracht. Deze onderscheiden hebben onder andere gevolgen voor één van de belangrijkste uitgangspunten van de subsidieregeling voor beeldende kunsten, namelijk de *investeringslogica*. Aan de hand van welke parameters moeten er grenzen gesteld moeten worden aan de subsidiëring van podiumkunstenaars en muzikanten? En meer fundamenteel: zijn de relevante en legitieme *doelstellingen* van subsidies aan beeldende kunstenaars eigenlijk dezelfde als deze van het subsidiëren van individuele podiumkunstenaars of musici?

Een ander element waarover nog nagedacht kan worden, is *de wijze waarop, de vorm waarin de subsidies* worden versterkt. Zijn theater- en muziekmakers gediend met het huidige systeem van de (gewone en substantiële) ontwikkelingsgerichte beurzen, de projectbeurzen en de creatieopdrachten? Of worden ze beter gesteund via een systeem dat eerder bij dat van het Vlaams Fonds voor de Letteren aanleunt? Omwille van de verschillende investeringskosten die beeldende kunstenaars in hun artistieke praktijk moeten dragen, o.a. door de verschillende media waarmee ze vaak werken, zijn beurzen zoiets als vooraf bepaalde ‘pakketjes geld’ die kunnen helpen, maar die de kosten niet (noodzakelijk) volledig dekken. Aangezien de basiskosten voor een ontwikkelingsfase van podiumkunstenaars en musici mogelijk goeddeels bestaan uit de ‘leefkosten’ van de gesubsidieerde werkperiode, zou het bestaande Letterenmodel een ander voorbeeld kunnen zijn (... al begeef ik me met deze stelling op glad ijs omdat de praktijk nog zal moeten uitwijzen op welke manier podium- en muziekkunstenaars de individuele werkfase zullen invullen). Het Fonds kent werkbeurzen toe aan auteurs onder de vorm van projecteenheden, minimum twee, maximaal tien, in 2005 elk ter waarde

van 2.200 euro. Deze werkbeurzen zijn gerelateerd aan het inkomen en vormen in die zin een aanvulling op de inkomsten van de auteur en een zeer concreet ‘vrijkopen’ van tijd om zich op het schrijven te kunnen toelekken (‘Subsidieregelingen voor auteurs. Werkbeurs’, z.d.).

In het Kunstendecreet is beslist om projectbeurzen voor podiumkunstenaren enkel toegankelijk te maken voor reflectie en niet voor creatie. Het openstellen van de beurzen voor podiumkunstenaren werd in de sector van de podiumkunsten alleen maar toegejuicht. Podiumkunstenaren moesten in het verleden immers, zelfs als ze met subsidies een solo wilden maken, *een organisatiestructuur oprichten*, met de nodige administratieve en juridische consequenties. Solo of niet, artikel 29 van het Kunstendecreet beslist dat podiumkunstenaren in functie van de subsidiëring van hun creaties nog steeds een vzw moeten oprichten.

Hieruit mag opnieuw blijken dat de overheid te weinig bekend is met de noden van de kunstenaars. Een Kunstendecreet ‘zonder schotten’ mag dan netjes ogen, zonder de toepasbaarheid op de diverse praktijken van de uithoeken van het kunstenveld, kan het veld er alleen maar armer op worden.

Meteen rijst ook de vraag: kunnen de zogenaamde ‘*uitvoerende kunstenaars*’ – acteurs, dansers en musici - voortaan ook subsidies aanvragen? Zij vallen evenzeer onder de noemer van ‘kunstenaar’ en worden tegenwoordig meer en meer betrokken in het creatieproces. Op die manier vervaagt het onderscheid tussen choreograaf en danser, regisseur en acteur, dirigent of componist en musicus (cf. Hesters, 2004). Logischerwijze zouden ook zij in het nieuwe regime een beurs moeten kunnen aanvragen. Maar hoe dient dan het oordeel over ‘de kwaliteit en het belang van het oeuvre binnen het hedendaagse kunstenveld en/of binnen de internationale context’ en over ‘de mogelijkheden en consistentie van het oeuvre’ te gebeuren? Dit zijn immers de *beoordelingscriteria* die in het Kunstendecreet zijn opgenomen...

Alvorens het Kunstendecreet werkelijk kan bijdragen tot een goed functionerend ‘integraal en geïntegreerd cultuurbeleid’ dient er nog veel onderzoekswerk te gebeuren. Deze studie naar de individuele subsidies voor beeldende kunstenaars was slechts één kleine stap in een kritische maar constructieve evaluatie van het gangbare en groeiende kunstenveld in Vlaanderen.

Hopelijk kan ze bijdragen tot enig inzicht en stimuleren tot verder onderzoek naar het functioneren van het kunstenbeleid binnen de verschillende kunstsectoren, zowel voor individuele kunstenaars als voor kunstorganisaties. Door mijn methodologie prominent aanwezig te stellen in dit onderzoeksrapport, heb ik getracht om naast de inhoudelijke voorstellen ook een voorstel tot een passende onderzoeksmethode te presenteren. Deze methodologie moet nog de test van de toepassing in verschillende onderzoeksvelden doorstaan, maar ik ben ervan overtuigd dat ze recht kan doen aan de bestaande complexiteiten en subjectiviteiten binnen de kunstenvelden. Beleid dat op een effectieve, efficiënte en legitieme manier van bovenuit wil reguleren, moet radicaal kiezen voor een opbouw en ontwikkeling vanuit een blik van onderuit.

Bibliografie

- Abbing, H. (1998). *Gifts with Interest, Why do governments, firms, private donors, and artists subsidize the arts?* Paper gepresenteerd op 'The Tenth International Conference on Cultural Economics and Planning , Barcelona in Juli 1998'. Hans Abbing: <http://www.hansabbing.nl>.
- Abbing, H. (2002). *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Anciaux, B. (2001). Voorwoord in: *Nieuwsbrief Beeldende Kunst, december 2001(98)*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Beeldende Kunst en Musea.
- Baarda, D.B., de Goede, M.P.M., & Teunissen, J. (2001). *Basisboek Kwalitatief Onderzoek. Praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Groningen : Stenfert Kroese.
- Becker, H.S. (1982). *Art worlds*. Chicago : Chicago University Press.
- Besluit van de Vlaamse regering betreffende de uitvoering van het kunstendecreet van 2 april 2004* [www].(25.06.2004). Vlaamse Gemeenschap: http://www.wvc.vlaanderen.be/regelgevingcultuur/wetgeving/kunstendecreet/kunstendecreet_uivoeringsbesluit_02042004.doc [02.05.2005].
- Billiet, J. m.m.v. Waterplas, L. (1990). Sociologisch veldonderzoek. In: J. Billiet (Reds.), *Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek. Ontwerp en dataverzameling* (pp.259-320). Leuven: Acco.
- Bourdieu, P. (1992) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip. Gekozen door Dirk Pels*. Amsterdam: Van Gennep.
- Cambré, B., & Waege, H. (2001). Kwalitatief onderzoek en dataverzameling door open interview. In J.Billiet, & H. Waege (Reds.), *Een samenleving onderzocht. Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek* (pp.315-342). Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Campens, A. (2004). *De instroom van jonge beeldende kunstenaars op de kunstmarkt* [Scriptie]. Antwerpen: UA, Faculteit Toegepaste Economische Wetenschappen.
- Decock, A. (12.04.2005). *Evolutie subsidies aan beeldende kunstenaars*. Brief van het NICC aan Minister Anciaux.

Decreet houdende de subsidiëring van kunstorganisaties, kunstenaars organisaties voor kunsteducatie en organisaties voor sociaal-artistieke werking, internationale initiatieven, publicaties en steunpunten ('Kunstendecreet') [www] (2 april 2004). Vlaamse Gemeenschap: http://www.wvc.vlaanderen.be/regelgevingcultuur/wetgeving/kunstendecreet/kunstendecreet_01042004.pdf. [02.05.2005].

Decreet van 23 december 1986 houdende integratie van kunstwerken in gebouwen van openbare diensten en daarmee gelijkgestelde diensten en van door de overheid gesubsidieerde inrichtingen, verenigingen en instellingen die tot de Vlaamse Gemeenschap behoren. (B.S. 13 februari 1987). Vlaamse Bouwmeester: http://www.vlaamsbouwmeester.be/docs/nl_frame_main.php?taal=nl&pagina=nl_pro_ko [15.05.2005]

Devos, D. (27.09.2004). *Het subsidiebeleid van de Vlaamse Gemeenschap betreffende kunstenaars* [www]. NICC: <http://www.nicc.be/modules.php?name=News&file=article&sid=440> [01.04.2005].

Een gesprek over subsidies (2003). *De Witte Raaf*, 106(november-december), pp.18-19.

Espeel, A. (02.09.2004). *Productiecentra voor beeldende kunst, kunstenaars, bedrijven en opdrachtgevers* [www]. Arteconomy vzw: www.arteconomy.be/index.php?menu=2&id=7 [19.05.2005].

Frans Masereel Centrum [www]. (z.d.). Vlaamse Gemeenschap, Frans Masereel Centrum: <http://www.wvc.vlaanderen.be/fransmasereelcentrum/nederlands/index.htm> [19.05.2005].

Fonds voor Wetenschappelijke Onderzoek- Vlaanderen [www]. (z.d.). FWO-Vlaanderen: <http://sun.fwo.be/> [12.04.2005].

Gielen, P. (2001a). *Kunst Beslissen. De werking van de Commissie en Beoordelingscommissie Beeldende Kunst in 2000: een jaarverslag*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Beeldende Kunst en Musea.

Gielen, P. (2001b). *Esthetica voor beslissers. Aanzet tot een debat over een reflexief cultuurbeleid*. Tielt: Lannoo.

Gielen, P. (2002). *Pleidooi voor een symmetrische kunstsociologie. Een sociologische analyse van artistieke selectieprocessen in de sectoren van de hedendaagse dans en de beeldende kunst in*

- Vlaanderen [Doctoraatsthesis]. Leuven: KULeuven. Faculteit Sociale Wetenschappen. Departement Sociologie.
- Gielen, P., & Laermans, R. (2004). *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo/IBK.
- Godbout, J.T. (1998). *Homo Donatur versus Homo Oeconomicus*. Paper voorgesteld op het colloquium 'Gift and Interests'. Katholieke Universiteit Leuven.
- Hassing, W., Vanheste, T., & van der Zweth, J. (april 2005). *Handleiding meetbare doelstellingen* [www]. Bestuursinformatie Gemeente Utrecht: <http://www.utrecht.nl/images/Secretarie/Bestuursinformatie/Publicaties2005/HandleidingMeetbareDoelstelling.pdf> [10.05.2005].
- Heinich, N. (1996). *Etre artiste*. Paris : Klincksieck.
- Hesters, D. (2004). *De choreografie van de danscarrière. Kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in de Vlaams-Brusselse context* [Licentiaatsthesis]. Leuven: KULeuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, Departement Sociologie.
- Historiek Arteconomy* vzw [www]. (z.d.). Arteconomy vzw: <http://www.arteconomy.be/history.php> [19.05.2004].
- Keats, D.M. (2000). *Interviewing. A practical guide for students and professionals*. Buckingham Philadelphia: Open University Press.
- Kherbache, Y. (2003). Nieuw statuut voor kunstenaars vanaf 1 juli 2003. *Auteurs & Media*, 2003(1). pp.31-36.
- Kherbache, Y. (2004). Het nieuw sociaal statuut van de kunstenaar. In: *Kunstenaarszakboekje 2004* (pp.173-181). Mechelen: Kluwer.
- Kunstenaarsstatuut. Een evaluatie na twee jaar*. (2005). Antwerpen: Kunstenloket.
- Kunstgids/Art Directory* (2003). Brussel: De Witte Raaf. In opdracht van Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur, Afdeling Beeldende Kunsten en Musea.
- Laermans, R. (1997). De supplementen van de democratie. *De Witte Raaf*, 70(november-december), pp.1-3.
- Laermans, R. (1999a). *Communicatie zonder mensen. Een systeemtheoretische inleiding in de sociologie*. Amsterdam: Boom.

- Laermans, R. (1999b). Kleine verschillen, grote gevolgen. Over kunst, markt en politiek. *Etcetera*, 17 (70), pp.25-31.
- Laermans, R. (1999c). Het mysterie van de goede smaak. In: T. Quick (Reds.), *Smaak: mensen – media – trends* (pp.13-49). Zwolle/Maastricht: Waanders uitgevers/Bonnefantenmuseum.
- Laermans, R. (2002). *Het cultureel regiem. Cultuur en beleid in Vlaanderen*. Tiel: Uitgeverij Lannoo.
- Laermans, R., & Pauwels, A. (1999). *Onderzoek inzake de noodzaak, het eventuele werkterrein en de functionele modaliteiten van een Fonds voor Beeldende Kunsten*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, afdeling Beeldende Kunst en Musea.
- Laermans, R.; & Verdonck I. (2000). *Eindrapport van het onderzoeksproject tot ontwikkeling van een monitoringsysteem voor de beeldende kunstensector*. Leuven: KULeuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, Departement Sociologie, Centrum voor Cultuursociologie.
- Lesage, D. (1997). GAZ – De Gesubsidieerde Autonome Zone. *Witte Raaf*, 65(januari 1997), pp.10-11.
- Maenhout, T. (2005). *De culturele investeringsmaatschappij. Denkpijstes ter ondersteuning van de Vlaamse promotiegaleriës* [Scriptie]. Antwerpen: Universiteit Antwerpen Management School, Cultuurmanagement. [titel onder voorbehoud].
- Mark, M.M., Henry, G.T., & Julnes, G. (2000). *Evaluation: an integrated framework for understanding, guiding, and improving policies and programs*. San Fransisco: Jossey-Bass.
- Marx, A. (2005). Systematisch comparatief case onderzoek en evaluatieonderzoek. *Tijdschrift voor Sociologie*, 26(1-2), pp.95-113.
- Maso, I., & Smaling, A. (1998). *Kwalitatief onderzoek : praktijk en theorie*. Amsterdam : Boom.
- Mels, M. (2005). *Plan voor de internationale werking van IBK*. [Scriptie]. Antwerpen: Universiteit Antwerpen Management School, Cultuurmanagement.
- Memorie van toelichting bij het Kunstendecreet* [www]. (12.12.2003). Vlaamse Gemeenschap: http://www.wvc.vlaanderen.be/regelgevingcultuur/wetgeving/kunstendecreet/kunstendecreet_menvantoelichting_dec2003.doc. [02.05.2005].
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Nieuwsbrief Beeldende Kunst en Architectuur, juli 2004*(109). Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Beeldende Kunst en Musea.

- Nieuwsbrief Beeldende Kunst, maart 2001(94)*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.
Afdeling Beeldende Kunst en Musea.
- Nieuwsbrief Beeldende Kunst, juni 2001(95)*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.
Afdeling Beeldende Kunst en Musea.
- Omzien en vooruitblikken. Vlaams Fonds voor de Letteren. Aanzetten tot een meerjarenplan 2005-2009* (2005). Antwerpen: Vlaams Fonds voor de Letteren.
- Palfrey, C., Phillips, C., Thomas, P., & Edwards, D. (1998). *Policy Evaluation in the Public Sector. Approaches and methods*. Brookfield USA: Ashgate Publishing Company.
- Pas, J. (johan.pas@worldonline.be). (23.05.2005). *Feedback op evaluatie en aanbevelingen* [E-mail aan D.Hesters (delphine_hesters@yahoo.com)].
- Rengers, M.(2002). *Economic Lives of Artists. Studies into Careers and the Labour Market in the Cultural Sector* [Proefschrift]. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Subsidieregelingen voor auteurs. Werkbeurs* [www]. (z.d.). Vlaams Fonds voor de Letteren: <http://www.fondsvoordeletteren.be/detectie/flash/001.htm> [22.05.2005].
- Tips voor beginnende beeldende kunstenaars. Omkadering van de kunstpraktijk*. (2005). Gent: Initiatief Beeldende Kunsten.
- Trochim, W.M.K. (16.01.2005). *Introduction to evaluation* [www]. Trochim, W.M.K., Cornell University: <http://www.socialresearchmethods.net/kb/intreval.htm> [01.05.2005].
- Van den Bosch, K., & Breda J. (2005). Het meten van de effecten van beleid. Inleiding. *Tijdschrift voor Sociologie*, 26(1-2), pp.4-14.
- Van Gelder, H., & Baeten, J. (2005). De toekomst van het doctoraat in de kunsten. In: F. Smets (Reds.), *Context K#2. Kritische teksten over hedendaagse kunst* (pp.109-121). Hasselt: CIAP.
- van Puffelen, F. (2002). De worsteling van economen met de kunsten. Een overzicht van de stand van zaken binnen de culturele economie. *Boekmancahier*, 2002(52), pp.151-164.
- Verlet, D., Devos, C., & Reynaert, H. (2005) Het meten van de effecten van lokaal beleid door middel van subjectieve indicatoren. *Tijdschrift voor Sociologie*, 26(1-2), pp.56-94.
- Vermeylen, S. (2003). *Missies in de mist. Een poging tot opklaring*. Antwerpen: UAMS.
- Wester, F. (1986). *Strategieën voor kwalitatief onderzoek*. Muiderberg: Courinho.
- Zelfpromotie van de kunstenaar. Managementbrochure* (2005). Antwerpen: NICC.

Bijlage 1: Lijst van geïnterviewden [naam, (functie), plaats en datum van interview]

Kunstenaars

Merlin Spie, Willebroek, 21 maart 2005

Jan Van Imschoot, Gent, 23 maart 2005

Virginie Bailly, Brussel, 29 maart 2005

Danny Devos (ex-voorzitter NICC), Borgerhout, 1 april 2005

Dirk Braeckman, Gent, 11 april 2005

Sven T'Jolle, Antwerpen, 25 april 2005

Hans Op de Beeck, Brussel, 26 april 2005

Els Opsomer, Brussel, 26 april 2005

Berlinde De Bruyckere, Gent, 3 mei 2005

Beleids- en organisatieverantwoordelijken

Hans Feys (team Beeldende Kunst, Administratie Vlaamse Gemeenschap), Brussel, 22 februari, 1 maart en 3 mei 2005

Cecile Jacobs (team Beeldende Kunst, Administratie Vlaamse Gemeenschap), Brussel, 8 maart 2005

Dirk Snauwaert (BBK, extern onafhankelijk curator Collectie Vlaanderen, directeur Wiels, Brussel), Brussel, 29 maart 2005

Paul Lagring (artistieke leiding Netwerkgalerij, Aalst), Aalst, 31 maart 2005

Jef Cornelis (ex-BBK voorzitter), Antwerpen, 4 april 2005

Jan Boelen (artistieke leiding Z33, Hasselt), Brussel, 9 april 2005

Hans Martens (kabinet Anciaux), Brussel, 13 april 2005

Chantal De Smet (voorzitter BBK, diensthoofd cultuur Hogeschool Gent), Gent, 20 april 2005

Frank Demaegd (galeriehouder Zeno X, Antwerpen), Antwerpen, 25 april 2005

Johan Vansteenkiste (directeur IBK), Gent, 9 maart, 6 april en 25 mei 2005, Brussel, 4 mei 2005

Erica Wouters (Kunstenloket), Brussel, 12 mei 2005

Bijlage 2: Topiclijsten interviews

a. Topiclist interviews kunstenaars

(Meenemen : file met info over systeem, fiches met citaten, info kunstenaar)

Intro

Over onderzoek – duidelijk aflijnen onderzoeksvraag & -elementen

Vanuit eigen praktijk/ervaring vertrekken

Beurzen centraal

Meedenken evaluatie systeem

Uitleg diepte-interview

Anonimiteit

Time check

Kunstenaar

- 'Full time kunstenaar'? Hoe mogelijk?/organisatie kunstpraktijk? Inkomsten?

- Plaats beurzen

Beurzen

Eigen situatie

- Welke beurzen **gevraagd en gekregen/niet-gekregen** (+ wanneer)?

- **Belang** van beurzen voor wat je doet/in de carrière? Wat kunnen bereiken met gelden van de overheid?

- Wat **betekent** krijgen van een beurs voor jou? (inkomsten, werkgeld, beloning, erkenning, ...)

- Wat betekent *niet* krijgen van een beurs voor jou?

Vershil naargelang fase in carrière?

Vershil naargelang soort beurs?

Vershil naargelang kunstenaar?

Quote: (Jerome Symons, Witte Raaf 106, nov-dec 2003, p.19)

'In Nederland speelt dat een enorme rol – ik heb het meegemaakt dat kunstenaars bij het Fonds BKVB een werkbeurs aanvroegen, niet zozeer omdat ze het geld nodig hadden, maar om bij dat groepje te horen dat erkenning kreeg. Dat was een

stap in je carrière die je gehad moet hebben. Je moest op je curriculum vitae kunnen schrijven: werkbeurs.'

Quote: (Merijn Rengers, 'Economic Lives of Artists', p.159)

'In de meeste gevallen is het effect duidelijk: kunstenaars die van de overheid subsidies ontvangen, zijn later in hun carrière succesvoller dan de kunstenaars die niet gesubsidieerd worden.'

'Gesubsidieerde beeldend kunstenaars exposeren vaker, worden vaker genoemd in de media en schatten hun eigen reputatie in de kunstwereld hoger in dan niet gesubsidieerde kunstenaars.'

Aanvragen van subsidies

- Hoe loopt het **proces van het** eerste denken aan **aanvragen** van een beurs tot het effectief inzenden van een dossier? (zelf schrijven?, hulp?, info inwinnen?, research?, duur proces?,...)

- **Strategie** in het aanvragen?

Ingrepen om kansen te verhogen op het krijgen van een beurs? (in schrijven, in timing, in...)
Zelf en andere kunstenaars?

Quote: (Pascal Gielen, 'Pleidooi...' p.169)

'Het belang dat aan het curriculum vitae wordt gehecht, blijkt ook uit de regelmatige manipulaties van dit document. In diepte-interviews kon ik immers achterhalen dat het gepresenteerde curriculum niet altijd met het werkelijke overeenstemt.'

Evaluatie systeem

- Perceptie mijn **spanningslijnen** – **waar zit het beleid? En is dat ok? Gewenste evolutie?**
tussen vernieuwing en bevestiging

tussen breed en smal

tussen kunst en kunstenaar

tussen ontwikkeling en resultaat

- Eerst uit losse pols – **evaluatie**

positieve punten

negatieve punten

- **Belangrijk/Noodzakelijk** dat een overheid kunstenaars ondersteunt? Kunstenbeleid – beste weg om kunstenaars te subsidiëren?

- Wat **verwacht je als kunstenaar** dat een overheid doet?

- Doelen

Wat wil de overheid bereiken als ze beurzen geeft?

- Wat verwacht een overheid van kunstenaars?

Stelt de overheid de **juiste doelen**, de **juiste definities**?

Door de jaren heen naast ontwikkelingsgericht grotere focus op resultaat – wat vind je van die ontwikkeling?

Hiaten (op de verschillende niveaus)– **noden van kunstenaars** niet gelenigd?

- Wat kan beter en hoe?

Niveau *middelen* beleid – beurzen

- Verschillende soorten beurzen

Ontwikkeling naast resultaat

Gewone naast substantiële beurzen

- Ingebouwde beperkingen (max.6x substantieel, 45jaar-grens,...)
- Tegenprestaties die de overheid vraagt?
- Organisatie/beheer van overheid – timing, communicatie, informatie, beoordelingssysteem...

Niveau *adressanten/’doelgroepensegmentatie’* (bvb. leeftijd, soort kunst, succes)

(Soorten kunstenaars? R&D vs. objectkunstenaars)

- Andere instrumenten? voorbeelden elders?

- Wat kan de overheid als **tegenprestatie** vragen aan een kunstenaar?

Verantwoordelijkheid van de kunstenaar in het omgaan met systeem? Omgaan met overheidsmiddelen? (Zelfredzaamheid, ondernemerschap,...)

- Taak/**verantwoordelijkheid van organisaties** in het begeleiden van kunstenaars?

Gesubsidieerde organisaties, beeldende kunstencentra

Intermediaren – IBK, NICC,...

Galleries

- Good examples in buitenland, andere overheden of privé?

- Iets anders op te merken / toe te voegen?

Bedankt!!

b. Topicijst beleids- en organisatieverantwoordelijken (incl. deel over BBK voor leden)

Intro

Over onderzoek – duidelijk aflijnen onderzoeksvraag & -elementen
Vanuit eigen praktijk/ervaring vertrekken
Beurzen centraal
Meedenken evaluatie systeem + scenario's
Opbouw interview

Time check

Conceptie beleid

[pré 1992: accent op aankopen van kunstwerken daarnaast ook werkbeurzen aan kunstenaars
1992 : twee sporen: aankopen + beurzen aan kunstenaars – gewone en substantiële werkbeurzen
(vanaf 6250 euro)

1999: werkbeurzen voor – 45

2000: projectbeurzen

2001: doorgroeibeurzen]

2004/2006 Kunstendecreet

Effecten beleid

- Wat **betekent** krijgen van een beurs voor kunstenaars?

Wat betekent niet krijgen van beurs voor kunstenaars?

Vorm van inkomen, cadeau, bonus, beloning...?

- Hoe **groot is het belang van de overheidssubsidies** voor kunstenaars – oriëntatiepunten?

- Wat betekent dat **voor het veld?**

Quote: (Merijn Rengers, 'Economic Lives of Artists', p.159)

'In de meeste gevallen is het effect duidelijk: kunstenaars die van de overheid subsidies ontvangen, zijn later in hun carrière succesvoller dan de kunstenaars die niet gesubsidieerd worden.'

'Gesubsidieerde beeldend kunstenaars exposeren vaker, worden vaker genoemd in de media en schatten hun eigen reputatie in de kunstwereld hoger in dan niet gesubsidieerde kunstenaars.'

- (BBK:) In de commissie gezien – **strategieën** in het aanvragen van een beurs?

Quote: (Pascal Gielen, 'Pleidooi...' p.169)

'Het belang dat aan het curriculum vitae wordt gehecht, blijkt ook uit de regelmatige manipulaties van dit document. In diepte-interviews kon ik immers achterhalen dat het gepresenteerde curriculum niet altijd met het werkelijke overeenstemt.'

- **Soorten van kunstenaars? Evoluties?**

Zie R&D kunstenaar / productkunstenaar
Kunstenaarsinitiatieven, - collectieven

Beoordelingscommissie Beeldende Kunst

- **Werk BBK**

- Hoe beslissen cumulaties verschillende beurzen?
- Projectbeurzen

Belang/aandeel? Toekomst?
Onderscheid soorten?

- Hoe omgaan met 'noodzaak' middelen?

Zelfredzame kunstenaar
In hoeverre 'beloning' bij subsidiëring?

- Gevoel 'op maat' te werken?

Evaluatie

- Perceptie mijn **spanningslijnen** – **waar zit het beleid nu? En is dat ok? Gewenste evolutie?**
tussen vernieuwing en bevestiging

tussen breed en smal

tussen kunst en kunstenaar

tussen ontwikkeling en resultaat

- Eerst uit losse pols – **evaluatie**

positieve punten

negatieve punten

effectief?

efficiënt? Verhouding doel-middel?

- **Belangrijk/Noodzakelijk** dat een overheid kunstenaars ondersteunt? Kunstenbeleid – beste weg om kunstenaars te subsidiëren?

- **Doelen**

Wat wil overheid nu eigenlijk bereiken wanneer ze kunstenaars geld geeft? – juiste doelen?

Stelt de overheid de **juiste definities**?

Door de jaren heen naast ontwikkelingsgericht grotere focus op resultaat – wat vindt ge van die ontwikkeling?

Hiaten (op de verschillende niveaus)– **noden van kunstenaars** niet gelenigd?

- **Wat kan beter en hoe?**

Niveau *middelen* beleid – beurzen

- Verschillende soorten beurzen
 - Ontwikkeling naast resultaat
 - Gewone naast substantiële beurzen
- Ingebouwde beperkingen (max.6x substantieel, 45jaar-grens,...)
- Tegenprestaties die de overheid vraagt
- Organisatie/beheer van overheid – timing, communicatie, informatie, beoordelingssysteem...

- **Andere instrumenten?** voorbeelden elders?

Wat kan de overheid als **tegenprestatie** vragen aan een kunstenaar?

Wat vind je de **verantwoordelijkheid van de kunstenaar** in het omgaan met systeem? Omgaan met overheidsmiddelen? (Zelfredzaamheid, ondernemerschap,...)

Wat is voor jou de taak/**verantwoordelijkheid van organisaties** in het begeleiden van kunstenaars?

Gesubsidieerde organisaties, beeldende kunstencentra

Intermediairen – IBK, NICC,...

Galleries

Good examples buitenland, privé (cera foundation,...), ...

Scenario's

- Zelf ideeën mogelijke uitgangspunten scenario's? Belangrijke onderscheiden?

Werken met top

Werken met brede basis

En/en

Focus op ontwikkeling (~ omgeving voor actuele kunst)

Focus op resultaat