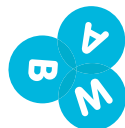


FRISSE LUCHT- LANGE ADEM

Historiek, cijfers en scenario's v/h
beeldende kunstveld in Vlaanderen



Instituut voor
beeldende,
audiovisuele en
mediakunst

INHOUD

- 3 **Voorwoord**
- 4 **Het Vlaamse beeldende kunstbeleid**
Valerie Verhack
- 30 **Veranderende kunstenaarspraktijk**
Maaïke Lauwaert
- 42 **De veranderende rol voor kunstorganisaties
in onze hedendaagse samenleving**
Karen Verschooren
- 54 **Naar een biotoop voor de actuele beeldende kunst**
Voorstel van BAM voor analyse en aanzet tot veldopbouw
Dirk De Wit
- 66 **Belangrijke data en ontwikkelingen voor de
Vlaamse beeldende kunstsector**
- 66 *Tijdslijn*
- 87 *Overzicht van de bevoegdheid over Cultuur
binnen de Federale en Vlaamse overheid*
- 89 *Overzicht van de begroting Cultuur*
- 96 **Bibliografie**

FRISSE LUCHT, LANGE ADEM

VOORWOORD

Waar staat het beeldende kunstveld in Vlaanderen vandaag?

Hedendaagse beeldende kunst doet het goed en treedt volop – letterlijk en figuurlijk – buiten haar muren. Dat heeft te maken met kunstenaars die een oeuvre en carrière uitbouwen van hoog internationaal niveau – ze zijn nog steeds dé voortrekkers van dit veld – maar ook met nieuwe organisaties die zich bij de bestaande musea en organisaties hebben gevoegd in de loop van de jaren 1990 en begin 2000.

Het is belangrijk om de ontwikkeling van dit veld te beschrijven en te analyseren in zowel historisch als toekomstgericht perspectief. Dit voedt het denken over de opbouw en structuur van het beeldende kunstveld waar initiatieven en functies op elkaar kunnen inspelen, waar kennis wordt opgebouwd en gedeeld en waar wordt samengewerkt op verschillende niveaus. Dat veld wordt alsmaar diverser, is zowel internationaal als lokaal verankerd en ontwikkelt een groeiend aantal dwarsverbanden met de maatschappij. Daarin schuilen heel wat kansen als verschillende veldspelers en initiatieven in meer of mindere mate met elkaar verbonden zijn en een rol spelen in dat grotere geheel.

Deze publicatie opent met het essay ‘Het Vlaamse beeldende kunstbeleid’ van Valerie Verhack, en toont aan dat het veld van de beeldende kunst nog relatief jong is, ondanks de vele pioniers en gedreven individuen die door de jaren heen mee aan de weg getimmerd hebben. De eerste stappen naar een beleid met oog voor ontwikkeling, productie, presentatie en reflectie voor kunstenaars en organisaties dateren bijvoorbeeld van 1992. Dit essay wordt ondersteund met de eerste resultaten van de gegevens over subsidies aan organisaties en kunstenaars die de kunstesteunpunten en het Agentschap Kunsten en Erfgoed samen verzameld hebben.

De kunstenaarspraktijken en de rol en werking van organisaties zijn volop in transitie, door ontwikkelingen in het kunstenveld en in de maatschappij. Maaïke Lauwaert en Karen Verschooren beschrijven deze veranderingsprocessen in detail, zodat de veldanalyses ook verbonden kunnen worden met toekomstscenario's.

Op dit moment hebben we twee structurele rondes van het Kunstendecreet achter de rug: de eerste ronde betekende een inhaalbeweging voor de hedendaagse beeldende kunst, de tweede een lichte achteruitgang. Welke analyses kunnen nu gemaakt worden? Wat betekent het Kunstendecreet voor het beeldende kunstveld? Waar liggen de knelpunten en kansen? Tenslotte is dat veld de voorbije jaren enorm geëvolueerd, door spelers die onderling meer synergie zoeken en door ontwikkelingen in andere domeinen die een directe of indirecte impact hebben op het veld, zoals het hoger onderwijs, erfgoed, de kunstmarkt, stedelijke dynamieken, openbare ruimte, de creatieve industrie enz. Hoe kan het beeldende kunstveld die kansen maximaal benutten zonder zijn specificiteit te verliezen? Tot slot bundelt Dirk De Wit deze vragen en analyses en doet vervolgens een reeks voorstellen waar de sector samen met BAM mee aan de slag kan.

BAM zal zijn analyses regelmatig actualiseren, dieper ingaan op subthema's en ze gebruiken als aanleiding voor overleg.

HET VLAAMSE BEELDENE KUNSTBELEID

Door Valerie Verhack

'We bepleiten de oprichting van een federaal cultureel niveau in het België van de toekomst'. Met dit duidelijke statement in een opiniestuk in de krant *De Morgen* wakkerde auteur Erwin Mortier begin maart 2011 het debat rond een cultuurbeleid op nationaal en regionaal niveau opnieuw aan in de media.¹ In het artikel pleit Mortier voor een federaal Belgisch cultureel beleid naast het bestaande Vlaamse en dit met het oog op een dynamischer beleid van de nationale culturele instellingen en een coherente Belgische cultuurpolitiek. Naar verluidt zouden verschillende politici hem hierin bijtreden.² Zonder hier in te gaan op Mortiers voorstel, getuigt zijn stuk meer algemeen van een sterke inbedding in de ruimere actuele maatschappelijke en politieke context van communautaire onderhandelingen in België. De toekomst zal uitwijzen of het voorstel al dan niet een politiek draagvlak zal krijgen, maar het debat geeft aan hoe maatschappelijke bewegingen potentieel een impact op het cultuurbeleid kunnen hebben. Een cultuurbeleid is immers steeds ingebed in een ruimere maatschappelijke, politieke en sociale context en vormt er het product van.

Specifieker dan op het algemene cultuurbeleid, spitst deze bijdrage zich toe op de historie van het beeldende kunstbeleid. Aangezien de sector gereguleerd wordt door dit beleid, wordt allereerst een beknopte historie geschetst van belangrijke gebeurtenissen en initiatieven binnen het beeldende kunstveld. Zonder de ambitie te hebben exhaustief te zijn, wordt vervolgens de ontstaansgeschiedenis van het Belgische en Vlaamse beeldende kunstbeleid geschetst in een poging te begrijpen hoe dit beleid doorheen de decennia vorm heeft gekregen. Verschillende motieven lagen immers aan de basis van het cultuurbeleid en maken het mogelijk met meer begrip en afstand naar het huidige beleidskader te kijken. Tot slot worden dan ook enkele kanttekeningen gemaakt bij de integratie van beeldende kunst in het huidige Kunstendecreet.

1 MORTIER, Erwin, 'Land zonder cultuur', in: *De Morgen*, 5 maart 2011.

2 PAULI, Walter, 'Erwin Mortier: Cultuurbeleid moet meer Belgisch worden', in: *De Morgen*, 5 maart 2011.

1. BEWEGINGEN BINNEN HET BEELDENE KUNSTVELD TUSSEN 1830 EN 2006

Ongeveer vijftig jaar na de stichting van België kwam Brussel – op een boogscheut van Parijs, dat op dat moment dé Westerse kunststad bij uitstek was – internationaal reeds op de kaart te staan als een belangrijke toonplek voor beeldende kunst. Zo organiseerde de Brusselse kunstenaarsgroep Les XX vanaf 1883 jaarlijkse salons: vernieuwingsgezinde tentoonstellingen waaraan niet alleen Belgische maar ook buitenlandse beeldende kunstenaars deelnamen. Vanaf 1893 tot aan het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog nam de kunstenaarsgroep La Libre Esthétique de fakkel van Les XX over.

Na de Eerste Wereldoorlog was de oprichting van het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten in 1927 erg belangrijk voor het cultuurleven in de Belgische hoofdstad. Voor de constructie van het gebouw sloegen de Belgische Staat, de stad Brussel en enkele privépersonen en kunstliefhebbers de handen in elkaar. De exploitatie van het gebouw en de artistieke programmering bleven geheel in private handen. De vzw Vereniging voor Tentoonstellingen die er vanaf 1929 actief was, werd bewust opgezet als een initiatief zonder collectie om zo alert mogelijk tentoonstellingen te maken met – zoals vandaag nog steeds – zowel oude, moderne als bijzonder hedendaagse beeldende kunst. Ondanks deze ondernemingszin heerste in de Brusselse kunstwereld in het begin van de jaren 1930 een crisisklimaat. Zo moesten verschillende galeriën – zoals Galerie Le Centaure in 1930 – hun deuren sluiten omwille van de economische crisis. Hierop ging in 1932 de hele Brusselse kunstmarkt over de kop en werden de kunstcollecties van Walter Schwarzenberg en van Le Centaure publiek geveild. In 1933 onderging de verzameling van Paul Gustave Van Hecke hetzelfde lot. Dit nieuwe vacuüm op het vlak van de promotie van hedendaagse kunst ruimde plaats voor het Paleis voor Schone Kunsten dat vrij snel een dominante positie in het Brusselse kunstlandschap zou opnemen.

In de nasleep van de Tweede Wereldoorlog ontstonden ook buiten Brussel heel wat initiatieven rond beeldende kunst. Zo opende in 1950 het Middelheimmuseum als openlucht-tentoonstellingspark voor beeldhouwkunst in Antwerpen. Mede uit ongenoegen met het jarenlange conservatieve beleid van het Gentse Museum voor Schone Kunsten, stichtte een groep gepassioneerde liefhebbers en verzamelaars onder leiding van advocaat Karel Geirlandt in 1957 de Gentse Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (VMHK). De middelen voor de VMHK werden samengebracht door de talrijke leden. Het doel van de vereniging was divers: van het aankopen van hedendaagse kunst tot de organisatie van debatten en lezingen waardoor (een jong) publiek gesensibiliseerd werd voor hedendaagse (inter)nationale beeldende kunst. In 1975 kregen de beweegredenen van de VMHK van overheidswege gehoor wanneer de stad Gent het eerste Museum voor Hedendaagse Kunst in Vlaanderen oprichtte – het huidige S.M.A.K. – binnen de muren van het bestaande Museum voor Schone Kunsten. Jan Hoet kwam aan het hoofd te staan van dit museum dat pas in 1999 een eigen gebouw kreeg. Net zoals de VMHK dat deed in Gent, zorgden eind jaren 1960 en in de jaren 1970 enkele gedreven galeriën zoals Wide White Space in Antwerpen, New Reform Gallery in Aalst of MTL in Brussel voor een eigen dynamiek. Ze organiseerden tentoonstellingen en lezingen waarbij heel wat kunstenaars uit de internationale kunstscène uitgenodigd werden.

Midden jaren 1980 stichtte de Vlaamse overheid het M HKA, het Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen, waarvan Flor Bex de directie op zich nam. Het M HKA resulteerde uit de werking van het Antwerpse Internationaal Cultureel Centrum (I.C.C.), opgericht in 1970 op initiatief van het ministerie van Nederlandse Cultuur, dat de eerste publieke instelling voor hedendaagse kunst in Vlaanderen was. In 1986 startte het M HKA een eigen aankoopbeleid van kunstwerken. Vrijwel gelijktijdig stichtte de Provincie West-Vlaanderen in Oostende het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst of PMMK, waarvan het zwaartepunt in de verzameling op het modernisme lag om van daaruit een brug te slaan naar hedendaagse beeldende kunst.

Ondanks de oprichting van deze musea kwam het Vlaamse beleid op het gebied van beeldende kunst vrij traag op gang en was de financiële steun beperkt. Hierdoor zagen kunstenaars, curatoren, verzamelaars of critici zich genoodzaakt een beroep te doen op hun eigen netwerk, gedrevenheid en ondernemingszin om tentoonstellingen en artistieke projecten te kunnen realiseren. Het was binnen een dergelijke context dat in de jaren 1980 curatoren zoals Jan Hoet (met *Chambre d'Amis* in 1986), Jan Debbaut (directeur Tentoonstellingen in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten tussen 1986 en 1988) of Chris Dercon (met tentoonstellingen als *Doch Doch* in 1985 en *In de Maalstroom* een jaar later) werkzaam waren.

Deze gedrevenheid, creativiteit en ondernemersmentaliteit van een of meerdere personen bleven ook later – en blijven tot vandaag – deel uitmaken van de identiteit van de lokale beeldende kunstscène. Dit resulteerde eind jaren 1980 en in de jaren 1990 in nieuwe initiatieven zoals projectenorganisatie Kanaal Foundation in Kortrijk (1987-1998) of Roomade in Brussel (1996-2006), het kunstenaarsinitiatief Etablissement d'en Face in Brussel (1991), de Brusselse organisatie voor tentoonstellingen en distributie van video Argos (1989), of nog het NICC (1998) en Objectif Exhibitions (1999), beide in Antwerpen.³

Tegen het in voege treden van het Kunstendecreet in 2006 was een sterk gediversifieerd hedendaags beeldende kunstveld nog relatief jong. Zoals is gebleken, bepaalden overwegend privé-initiatieven (zonder publieke inmenging) het veld tot in de jaren 1970. Pas vanaf medio jaren 1970 werden in Vlaanderen verschillende louter publieke initiatieven mogelijk gemaakt zoals de verschillende musea voor hedendaagse kunst. Toch is het belangrijk op te merken dat ook deze instellingen niet opgericht werden vanuit een coherente overheidsvisie op een dynamisch veld maar meestal gegroeid waren vanuit een voluntarisme van privépersonen (van curatoren tot verzamelaars en kunstenaars). Een overzicht van het – initieel Belgische en vervolgens Vlaamse – beeldende kunstbeleid parallel aan bovenstaande ontwikkelingen in de kunstwereld, maakt het mogelijk om na te gaan hoe dit beleid doorheen de jaren ontwikkeld werd, vanuit welke opeenvolgende visies en wat men er precies mee beoogde.

3 WITTOCX, Eva en RUYTERS, Marc, 'History and structure of the Flemish art scene', in: *Arts Flanders 08 Visual Arts*, Brussel: BAM & Vlaams ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media, 2008.

2. HISTORIEK VAN HET VLAAMSE BEELDDE KUNSTBELEID

Een nationaal cultuurbeleid gericht op representatie

Sinds de stichting van België in 1830 als een unitaire staat, maakte beeldende kunst gedurende meer dan een eeuw deel uit van het nationale beleid. De Belgische staat beschikte al vanaf de jaren 1860 over enkele beleidsinstrumenten die specifiek toegespitst waren op beeldende kunstenaars. Zo kende ze hen beurzen toe en kocht ze ook ter ondersteuning (reeds gerealiseerde) kunstwerken aan. Gedurende ruim een eeuw, van 1860 tot 1960 verwierf de Belgische staat een tienduizendtal kunstwerken.⁴ Vanaf de bouw van het Belgische paviljoen in de Giardini in Venetië in 1907, profileerde ons land zich bovendien tweejaarlijks binnen de internationale context van de Biënnale voor beeldende kunst in Venetië. Dit prille Belgische beeldende kunstbeleid was voornamelijk ingegeven door representatie: de beleidsinstrumenten waren erop gericht beeldende kunst te steunen die kon bijdragen tot de uitstraling van de natiestaat.

Het Vlaamse beeldende kunstbeleid resulteerde vanzelfsprekend uit dit initieel Belgische cultuurbeleid. De eerste concrete Vlaamse initiatieven op het gebied van cultuur gaan terug tot de tweede helft van de 19^{de} eeuw en dit in het kader van de ontluikende Vlaamse Beweging, die als taal- en cultuurbeweging ontstond als reactie op het toenmalig overwegend Franstalige België.⁵ De toen opgerichte Vlaamse cultuurfondsen verbonden het concept volksoopvoeding aan taalpolitieke eisen. Voorbeelden waren het Willemsfonds opgericht in 1851, het Davidsfonds dat ontstond in 1875, of het veel later opgerichte Vermeylenfonds (1945) en Masereelfonds (1971).⁶

De oprichting van het Bestuur der Schone Kunsten, der Letteren en der Openbare Bibliotheken vanaf 1922 betekende een nieuwe stap in het Belgische cultuurbeleid. Deze dienst beschikte over uiteenlopende bevoegdheden zoals de subsidieaanvragen van kunstenaars, de kunstaankopen, de uitreiking van de Prijs van Rome (wat voor de laureaat resulteerde in een werkverblijf in Rome), de organisatie van tentoonstellingen, de musea, het kunstonderwijs, de historische monumenten, de letterkundige en archeologische genootschappen of nog de bibliotheken. In 1945 creëerde Emile Langui – als hedendaagse kunstliefhebber en ambtenaar – de Dienst voor Kunstpropaganda binnen het ministerie van Openbaar Onderwijs om de Belgische kunst via (gepolitiseerde) tentoonstellingen in binnen- en buitenland te kunnen verdedigen. Deze dienst stond aldus aan de basis van een lange traditie van representatief tentoonstellingsbeleid gevoerd door de Belgische staat.⁷ Eveneens op initiatief van Langui werd de reeks *Monografieën van de Belgische Staat* uitgebracht, monografische publicaties over erg uiteenlopende Belgische hedendaagse kunstenaars.⁸

4 DE PAUW, Wim, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*, Antwerpen: Garant, 2005, p. 101.

5 Idem, p. 15.

6 SCHRAMME, Annick, *Historisch overzicht van het Vlaamse cultuurbeleid*, 2010, pp. 1-2.

7 GIELEN, Pascal, 'Kunst als routine. Over de ontwerptekst van het Kunstendecreet', in: *De Witte Raaf*, nr. 103, juni 2003 (geraadpleegd via het onlinearchief van *De Witte Raaf*: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2652>>); VERHACK, Valerie, 'Emile Langui', eds. Florence HESPEL, in: *Quadrum, Internationaal tijdschrift voor moderne kunst (1956-1966)* [tent. cat. KMSKB, Brussel], Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007, p. 100.

8 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 103.

Naar culturele autonomie

Het zou duren tot na de Tweede Wereldoorlog, meer bepaald in 1961, alvorens er een bestuurlijke scheiding zou komen op het vlak van onderwijs en cultuur en er voor het eerst een heuse Belgische minister van Cultuur en adjunct voor Nationale Opvoeding zou worden aangesteld. Deze bestuurlijke evolutie die zich aan het einde van de jaren 1950 ook voordeed in andere Europese landen, viel in België echter samen met de toen sterk opblaiende Vlaamse strijd voor culturele autonomie. De spanningen tussen Vlamingen en Walen liepen hoog op, wat onder meer resulteerde in de Koningskwestie en de Schoolstrijd. In 1960 werd een eerste stap gezet naar meer culturele autonomie van de gemeenschappen toen de NIR gesplitst werd in een Nederlands- (BRT) en Franstalige omroep (RTB). Vervolgens werd de taalgrens vastgelegd in 1962-1963. In 1965 werd bij de vorming van een nieuwe regering voor het eerst ook een volwaardige minister van Nederlandse cultuur aangesteld.⁹ De culturele autonomie volgde niet veel later: ze werd in 1971 ingevoerd met de oprichting van de drie gemeenschappen en gewesten. Vanaf dan werden de Nederlands-, Frans- en Duitstalige Gemeenschappen bevoegd voor cultuur. Diezelfde wet op de culturele autonomie impliceerde ook een verruiming van het begrip cultuur in tien domeinen: taal, wetenschappelijk onderzoek, kunsten (waaronder toneel en film), cultuurpatrimonium, bibliotheekwezen, radio en televisie, jeugdbeleid, permanente vorming en culturele animatie, sport, toerisme.¹⁰

Democratisering en cultuurspreiding: het christendemocratische cultuurbeleid

In het Vlaamse christendemocratische cultuurbeleid van 1965 tot 1981 lag de klemtoon voornamelijk op democratisering en cultuurspreiding, onder meer via de uitbouw van een nieuwe culturele infrastructuur.¹¹ Zo werden op initiatief van de overheid de culturele centra opgericht, die als het ware symbool stonden voor de democratiseringsgedachte.¹²

Hoewel de Vlaamse Gemeenschap in de jaren 1970 nog niet bevoegd was voor het buitenlandse beleid, werd het internationale cultuurbeleid door de Vlaamse overheid beschouwd als een belangrijk natievormend element. Zo zette men niet alleen de reeds bestaande traditie van de grote buitenlandse tentoonstellingen voort, maar bouwde men ook verschillende zogenaamde 'culturele akkoorden' verder uit. Dit waren akkoorden tussen twee landen of deelstaten die erop gericht waren de intellectuele betrekkingen te bevorderen. Vanaf het midden van de jaren 1970 ontwikkelde de Vlaamse overheid een derde vorm van internationaal cultuurbeleid gericht op representatie, met name de oprichting van de Vlaamse culturele huizen in het buitenland, zoals die van het Japanse culturele huis in 1975.¹³

9 De functie van minister van Nederlandse cultuur werd in 1965 eerst waargenomen door Albert De Clerck. Zijn regering bleef echter slechts enkele maanden aan, waardoor De Clerck vanaf maart 1966 vervangen werd door Renaat Van Elslande. (DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 16)

10 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, pp. 3-6.

11 De christendemocratische bevoegde ministers van Nederlandse Cultuur waren achtereenvolgens Frans Van Mechelen (1968-1972), Jos Chabert (1973-1974) en Rika De Backer (1974-1981) (DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 19).

12 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, p. 16.

13 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, pp. 48-49.

Het kunstenbeleid kreeg tijdens de christendemocratische mandaten relatief weinig aandacht. Dankzij de totstandkoming van de culturele autonomie kregen sommige kunstsectoren weliswaar een decreetale basis (zoals theater), maar de budgetten voor de kunsten stegen het minst snel. Bovendien was de aandacht van het kunstenbeleid voor de scheppende kunstenaar zo goed als onbestaande: de steun voor beeldende kunstenaars beperkte zich tot in de jaren 1970 enkel tot (een verderzetting van) het aankopen van reeds gerealiseerde werken op advies van de Nationale Commissie van Advies voor de Plastische Kunsten¹⁴ en tot de zogenaamde ‘hulpgelden’. Dit laatste beleidsinstrument was eerder sociaal bedoeld: concreet ging het om relatief kleine bedragen die de overheid redelijk snel aan de kunstenaar kon uitbetalen wanneer deze een overheidsondersteuning nodig had vanuit zijn sociale situatie.¹⁵ Aan het einde van de jaren 1970 ontstond er een – tijdelijk – secundair systeem van subsidiëring voor kunstenaars dat deze sociale motieven oversteeg: zo bood de overheid in 1977, 1979 en 1981 kunstenaars een tentoonstellingsreeks aan, getiteld *Facetten van de jonge Vlaamse kunst* die expositieruimten in Brussel, Gent, Hasselt of Antwerpen aandeed. Hierbij werd ook een catalogus gepubliceerd.¹⁶

Meer economisch denken over cultuur: het liberale cultuurbeleid

De verschuiving van een christen-democratisch naar een liberaal cultuurbeleid vanaf 1981 impliceerde ideologische accentverschillen in vergelijking met vroeger.¹⁷ Zo ontwikkelde de Vlaamse cultuuroverheid vanaf dan een meer economisch denken over cultuur in termen van sponsoring en zelfredzaamheid, wellicht ook mede ingegeven door het economische crisisklimaat dat België reeds trof vanaf 1974.¹⁸

Specifiek voor beeldende kunst lagen verschillende beleidsinstrumenten nog steeds in de lijn van representatie en uitstraling. Een voorbeeld hiervan was het systeem van ‘prijzen plastische kunsten’ ter waardering van de kunstenaar en later de ‘onderscheidingen en aanmoedigingen’ van kunstenaars. Op die manier werden de verdiensten van de artistieke loopbaan onderstreept.¹⁹ Vanaf 1990 werd het Vlaamse onderscheidingssysteem grondig gewijzigd door de onderscheidingen van zeventien naar twee kunstenaars te herleiden en het bedrag te verhogen. Uiteindelijk werd besloten om alle Vlaamse Cultuurprijzen op een lijn te brengen qua prijzengeld en toekenning.²⁰

14 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, pp. 6-8.

15 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 104

16 Ibidem.

17 De liberale bevoegde ministers van Nederlandse Cultuur waren achtereenvolgens Karel Poma (1981-1985) en Patrick De Wael (1985-1992) (DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 19).

18 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, pp. 9-10.

19 Deze Vlaamse ‘onderscheidingen’ kwamen er ter vervanging van de tot 1982 uitgereikte Nationale Prijzen voor Beeldende Kunst. (DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 106)

20 Ibidem.

tabel 1. Evolutie prijzengelden aan beeldende kunstenaars (1982-2010)

	onderscheidingen	aanmoedigingen	prijzen plastische kunsten	Vlaamse Cultuurprijzen	totaalbedrag	aantal prijzen
1982	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1983	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1984	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1985	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1986	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1987	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1988	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1989	€ 26.028,82	€ 18.592,01			€ 44.620,83	17
1990	€ 22.310,42				€ 22.310,42	3
1991	€ 22.310,42				€ 22.310,42	3
1992			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1993			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1994			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1995			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1996			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1997			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1998			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
1999			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
2000			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
2001			€ 24.789,35		€ 24.789,35	2
2002			€ 25.000,00		€ 25.000,00	2
2003				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2004				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2005				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2006				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2007				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2008				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2009				€ 12.500,00	€ 12.500,00	1
2010				€ 0,00	€ 0,00	0

Vanaf 1982 werd de Vlaamse Commissie Beeldende Kunst (VCBK) opgericht, een adviserende commissie bestaande uit professionelen uit de beeldende kunstsector die de minister bijstond in zijn beslissingen over kunst aankopen. Tot 1982 werd het advies voor de aankoop van kunstwerken voor de Nederlandstalige én de Franstalige Gemeenschap immers geleverd door de Nationale Commissie van Advies voor de Plastische Kunsten. Ernest van Buynder, de toenmalige voorzitter van de VCBK, stond vanaf 1982 voor een nieuwe aanpak. De commissie besliste bijvoorbeeld om zich te beperken tot 'zuivere' beeldende kunst, terwijl men aanvankelijk ook bijvoorbeeld keramiek en textiel aankocht.²¹ Uit deze aankopen was een traditie van een eigen publicatiebeleid gegroeid: zo werden de aankopen om de twee jaar tentoongesteld en opgenomen in de catalogi *Kunstwerken verworven door de Staat* (wat vanaf 1982 veranderde in *Kunstwerken verworven door de Vlaamse Gemeenschap*). De publicaties dienden als verantwoording van het gevoerde aankoopbeleid, en verzekerden bovendien de publieke verspreiding van jonge hedendaagse beeldende kunst.²²

In het begin van de jaren 1990 werd de Belgische staat verder hervormd waardoor de gemeenschappen en gewesten ook bevoegd werden voor het buitenlandse beleid.²³ Hierop sloot de Vlaamse Gemeenschap tientallen culturele verdragen af, gericht op representatie. Toch dient opgemerkt te worden dat dit enthousiasme internationaal niet unaniem gedeeld werd door het buitenland aangezien een eigen buitenlands beleid door deelstaten enige argwaan opwekte. De Vlaamse overheid ontwikkelde vervolgens een regeling voor zogenaamde 'culturele ambassadeurs', waarbij onder meer beeldende kunstenaars die succesvol waren in het buitenland en in hun communicatie verwezen naar Vlaanderen in aanmerking kwamen voor een extra subsidie. Het uitgangspunt om cultuur in te zetten om het imago van Vlaanderen in het buitenland te versterken, werd al gauw het onderwerp van kritiek omdat de regeling niet uitging van een globale cultuurpolitieke visie op lange termijn.²⁴

De staatshervorming bracht ook met zich mee dat er één ministerie van de Vlaamse Gemeenschap gecreëerd werd dat bestond uit zes departementen: naast Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, ontstonden de afdelingen Onderwijs, Leefmilieu en Infrastructuur, Algemene Zaken en Financiën, Economie, Werkgelegenheid en Brusselse aangelegenheden en ten slotte Coördinatie. De beleidsmatige indeling van Cultuur bij Welzijn en Volksgezondheid hield vijftien jaar stand: in 2006 ontstond het beleidsdomein Cultuur, Jeugd, Sport en Media.

Naast deze eerder op representatie gerichte maatregelen, ontstonden er in de liberale beleidsperiode ook enkele beleidsinstrumenten voor kunstenaars die ruimte lieten aan ontwikkeling. Zo werden vanaf 1986 voor het eerst werkbeurzen, toelagen en reisbeurzen toegekend aan kunstenaars. Verder beschikte de overheid vanaf 1989 over een budget van 25 000 EUR om scheppende kunstenaars tegen betaling lezingen te kunnen doen geven in scholen en vormingsinstellingen. Deze maatregel werd stopgezet in 2000.

21 GIELEN, Pascal, *op.cit.*

22 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 103.

23 Een concreet gevolg hiervan was het feit dat de Belgische ambassades – in tegenstelling tot andere landen – niet meer over een expliciete culturele missie beschikten. In het buitenland werden daarop Vlaamse vertegenwoordigers aangesteld met een diplomatiek statuut die onder meer een (relatief kleine) missie voor cultuur vervulden.

24 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, pp. 12-13.

Naar een transparanter beleid: de invloed van de Vlaamse Commissie Beeldende Kunst

Vanaf 1992 kwam het cultuurbeleid opnieuw in handen van de christen-democraten.²⁵ Het was echter niet zozeer de politieke kleur van de minister, maar wel de ondernemingszin van de toenmalige VCBK onder het voorzitterschap van Jef Cornelis die beweging bracht in het beeldende kunstbeleid.²⁶ Zo bracht de commissie een dynamiek op gang tussen haarzelf, de administratie cultuur en het kabinet, om de eerste regels te kunnen vastleggen voor een coherenter aankoopbeleid. Intussen was dit immers verschoven in de richting van een collectiebeleid aangezien sinds 1986 ook werken werden aangekocht voor de uitbouw van de verzameling van het recent opgerichte Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen. Vanaf 1993 werd het aankoopbeleid bovendien nog verder uitgebreid tot het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent en het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst van Oostende.²⁷ De commissie ging voortaan selectiever en restrictiever te werk: ze kocht minder kunst met meer middelen, waardoor ze progressief ook aan gewicht won binnen de Vlaamse beeldende kunstsector.²⁸

Naast haar bevoegdheid over het aankoopbeleid begon de beoordelingscommissie ook vorm te geven aan een subsidiebeleid dat verder bouwde op ontwikkeling. Zo werden – op haar aansturen – de subsidies voor beeldende kunstenaars vanaf 1992 verder verfijnd: er werd voor kunstenaars die niet ouder waren dan 45 jaar een onderscheid gemaakt tussen gewone werkbeurzen (voor een toegekend bedrag onder 250 000 BEF) enerzijds en substantiële werkbeurzen (voor een bedrag boven 250 000 BEF) anderzijds. Door de criteria duidelijker te expliciteren, ging de beoordelingscommissie in tegen willekeur en politieke inmenging. Zoals Pascal Gielen reeds aangaf in 2003 impliceerden deze veranderingen een bescheiden paradigkawissel:

‘Zo verschoof het “materieel” en “visueel” georiënteerde aankoopbeleid naar een beleid dat ook aandacht heeft voor concept- en discoursontwikkeling. De kunstenaar wordt nu om een discursieve context gevraagd in dossiers. Het nieuwe beleid is ook minder passief. Terwijl een aankoopbeleid slechts aandacht heeft voor afgewerkte artistieke producten, en enkel op het aanbod reageert, kan de kunstenaar nu een project voorstellen zonder dat dit meteen aan tastbare resultaten wordt gekoppeld. Kortom, terwijl een aankoopbeleid behoudsgezind werkt – het “viert” en consacreert – wordt de kunstenaar door een subsidiebeleid gestimuleerd. Een dergelijk beleid neemt risico’s en is meer op de toekomst gericht: het investeert in een proces waarvan de uitkomst nog onzeker is. [...] Een overheid die kiest voor een subsidiebeleid, erkent de internationale kunstwereld als een relatief autonoom referentiekader en getuigt van het besef dat zij slechts een bescheiden rol te vervullen heeft. Zij kan in die internationale arena hooguit voorwaardenscheppend en stimulerend optreden, in de hoop dat haar kunstenaars ooit “mee kunnen spelen”.’²⁹

25 De christendemocratische bevoegde ministers van Nederlandse Cultuur waren achtereenvolgens Hugo Weckx (1992-1995) en Luc Martens (1995-1999) (DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 19).

26 GIELEN, Pascal, *op.cit.*

27 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 102.

28 Ibidem.

29 GIELEN, Pascal, *op.cit.*

Een 'predecretale regelgeving voor de beeldende kunstsector'

Eveneens begin jaren 1990 werd de basis gelegd voor het latere Kunstendecreet door de goedkeuring van het Podiumkunstendecreet. Naar Nederlands voorbeeld maakte dit decreet het voor gezelschappen en instellingen binnen de podiumkunsten mogelijk om op basis van een beleids- of projectplan en na kwalitatieve beoordeling door een adviescommissie een structurele (voor vier jaar) of projectmatige (voor één jaar) subsidie te verkrijgen.³⁰ Hoewel het allesomvattende Kunstendecreet nog meer dan tien jaar op zich zou laten wachten, ontwikkelden de VCBK en de administratie cultuur een soort 'predecretale regelgeving voor de beeldende kunstsector'.

'Niet alleen werden de subsidievoorwaarden en -procedures in reglementen vastgelegd; ze werden – via de bekende Nieuwsbrief Beeldende Kunst – ook in die vorm gecommuniceerd. Het objectiverende en generaliserende effect daarvan is onmiskenbaar. Bovendien is een dergelijke tekstcultuur bevorderlijk voor de stabiliteit en continuïteit van een beleid.'³¹

Midden de jaren 1990 bleven de objectivering en professionalisering die waren ingezet door het Podiumkunstendecreet, belangrijke aandachtspunten binnen het cultuurbeleid. Zo werd bij decreet een herstructurering en objectivering van de adviesraden doorgevoerd waardoor deskundigheid – en niet langer politieke kleur – primeerde bij de samenstelling van de beoordelingscommissies. Meer specifiek voor beeldende kunst werd de VCBK vanaf 1997 vervangen door de Beoordelingscommissie Beeldende Kunst (BBK). De objectivering liet zich bovendien ook voelen binnen de Vlaamse overheid zelf waar een grotere openbaarheid van bestuur ingang vond. Zo leverde de Afdeling Beeldende Kunst en Musea in 1996 het eerste jaarverslag af handelend over het werkjaar 1995. Het belang van dergelijke verslagen was onmiskenbaar: zo was het voor het eerst mogelijk een publieke discussie te voeren over het beeldende kunstbeleid.³²

Eveneens in 1997 differentieerde de BBK het beeldende kunstaankoopbeleid van de Vlaamse overheid volgens drie sporen. De regeling 'oeuvre-aankopen' was erop gericht de overheidscollectie uit te bouwen tot een kwalitatief sterk, representatief en coherent geheel van werken van die bepaalde kunstenaars wiens oeuvre een belangrijke plaats had binnen de Vlaamse hedendaagse beeldende kunst.³³ Het tweede spoor had tot doel de hoofdrolspelers van de actuele kunstscène hun plaats te geven in de collectie. Een derde spoor was gericht op het werk van jonge kunstenaars.³⁴

30 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, p. 13.

31 GIELEN, Pascal, *op.cit.*

32 BRAMS, Koen en PÜLTAU, Dirk, 'Beeldende kunst en beleid in Vlaanderen (1995-1999)', in: *De Witte Raaf*, nr. 79, mei-juni 1999 (geraadpleegd via het onlinearchief van *De Witte Raaf*: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/de-tail/nl/1934>>).

33 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 102.

34 BRAMS, Koen en PÜLTAU, Dirk, *op.cit.*

Bovendien werden de beleidsinstrumenten voor kunstenaars en organisaties in die mate verfijnd, dat de predecretaale regeling beeldende kunst als het ware 'maatwerk' bood voor de verschillende praktijken binnen het veld. Voor organisaties maakte de overheid het mogelijk een eerste basis voor een werking te ontwikkelen. Zo werden de subsidies voor beeldende kunstorganisaties en -instellingen geherstructureerd en kwam er in 1995 een opsplitsing tussen incidentele (of projectmatige) subsidies en (structurele) basissubsidies. Twee jaar later werden de structurele subsidies aan beeldende kunstorganisaties verder gedifferentieerd in drie categorieën: een basissubsidie (een groot toegekend bedrag van 500 000 BEF of meer), een subsidie voor de jaarwerking van bovenlokaal belang (een middelgroot toegekend bedrag tussen 100 000 en 500 000 BEF) en een subsidie voor de lokale werking (een klein toegekend bedrag van 100 000 BEF of minder). Deze verfijning van de subsidies voor beeldende kunstorganisaties bracht in 1997 een belangrijke budgetverschuiving met zich mee: zo werd 2 000 000 BEF vrijgemaakt van het budget bestemd voor kunstenaars om het toe te kennen aan de beeldende kunstorganisaties.

In 1998 werden de organisaties onderverdeeld in vijf categorieën volgens hun belang: op die manier onderscheidde men initiatieven van internationaal belang, van landelijk en regionaal belang, initiatieven met een voorbeeldfunctie van lokaal belang, educatieve initiatieven van bovenlokaal belang en ten slotte startende initiatieven. Amper een jaar later kwam er alweer een nieuwe onderverdeling van de organisaties beeldende kunst, deze keer in zes categorieën: initiatieven van landelijk en internationaal belang, van regionaal belang, initiatieven met een voorbeeldfunctie van lokaal belang, initiatieven (zonder voorbeeldfunctie) van lokaal belang, educatieve publieksgerichte initiatieven van bovenlokaal belang en ten slotte startende initiatieven. Deze specifieke differentiatie in organisaties beeldende kunst was erop gericht om – naast de musea hedendaagse kunst – beeldende kunstinitiatieven te stimuleren die een evenwicht zochten tussen internationale gerichtheid en lokale inbedding.

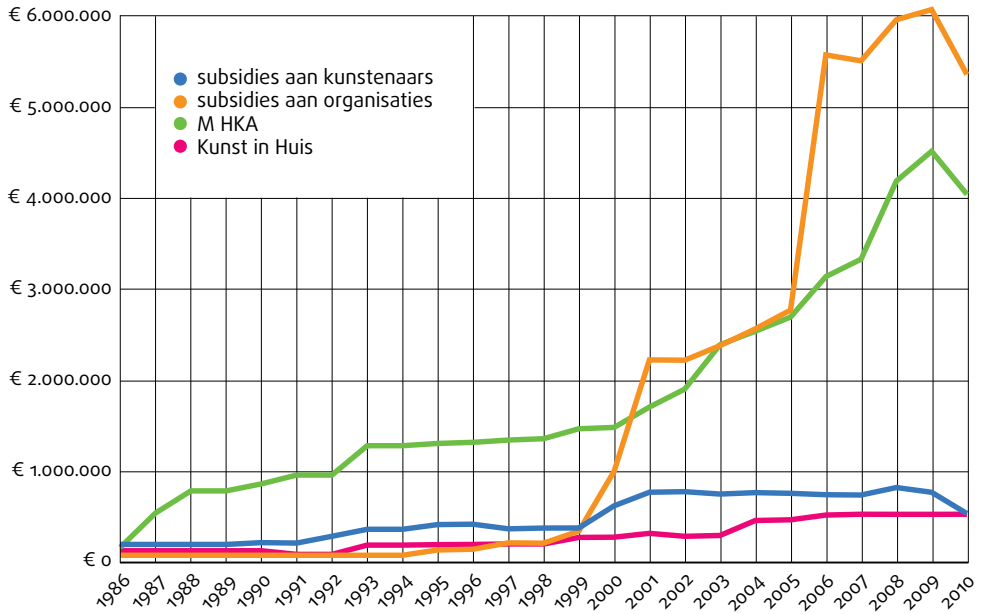
Binnen de predecretaale regeling beeldende kunst kregen kunstenaars voornamelijk impulsen. Zo werd in 1999 een nieuw type beurs voor beeldende kunstenaars uitgewerkt: kunstenaars konden, ongeacht hun leeftijd, vanaf dan een projectbeurs aanvragen (die maximaal 500 000 BEF bedroeg).

Daarnaast werd eveneens vanaf 1999 het subsidiebeleid voor enkele sectoren zoals letteren en audiovisuele kunst verplaatst naar fondsen. Deze 'verfondsing' werd echter niet doorgevoerd voor beeldende kunst omdat het politieke draagvlak daarvoor toen niet bestond (en vandaag nog steeds niet).³⁵ Het Vlaams Fonds voor de Letteren (1999) en het Vlaams Audiovisueel Fonds (2002) werden – naar Nederlands voorbeeld – opgericht als openbare instellingen die via een beheersovereenkomst de bevoegdheid kregen om autonoom te beslissen over de verdeling van de subsidies. Hierbij dient het belang dat het Vlaams Audiovisueel Fonds vzw, kortweg VAF, speelt voor beeldende kunstenaars die werken met film en video opgemerkt te worden.

tabel 2. Evolutie subsidies aan beeldende kunstenaars en organisaties (1986-2010)

	subsidies aan kunstenaars	subsidies aan organisaties (inclusief steunpunt & S.M.A.K.)	M HKA	Kunst In Huis
1986	€ 205.751,63	€ 86.762,73	€ 173.525,47	€ 136.341,44
1987	€ 205.751,63	€ 86.762,73	€ 550.323,62	€ 136.341,44
1988	€ 205.751,63	€ 86.762,73	€ 793.259,28	€ 136.341,44
1989	€ 205.751,63	€ 86.762,73	€ 793.259,28	€ 136.341,44
1990	€ 225.583,11	€ 86.762,73	€ 870.106,27	€ 136.341,44
1991	€ 220.625,24	€ 86.762,73	€ 966.784,75	€ 96.678,47
1992	€ 294.993,29	€ 86.762,73	€ 966.784,75	€ 96.678,47
1993	€ 371.840,29	€ 86.762,73	€ 1.289.046,33	€ 198.314,82
1994	€ 371.840,29	€ 86.762,73	€ 1.289.046,33	€ 198.314,82
1995	€ 423.526,09	€ 144.943,34	€ 1.313.835,68	€ 203.272,69
1996	€ 427.616,33	€ 153.024,67	€ 1.326.230,36	€ 205.751,63
1997	€ 377.046,05	€ 222.980,23	€ 1.351.019,71	€ 210.709,50
1998	€ 385.350,48	€ 219.509,72	€ 1.365.893,32	€ 210.709,50
1999	€ 386.317,27	€ 352.008,80	€ 1.474.966,47	€ 282.598,62
2000	€ 629.500,82	€ 1.008.926,65	€ 1.489.840,08	€ 285.077,55
2001	€ 778.385,67	€ 2.231.039,11	€ 1.712.944,26	€ 327.219,45
2002	€ 784.610,00	€ 2.227.000,00	€ 1.910.000,00	€ 295.000,00
2003	€ 758.500,00	€ 2.387.000,00	€ 2.397.000,00	€ 304.000,00
2004	€ 774.000,00	€ 2.571.000,00	€ 2.545.000,00	€ 468.000,00
2005	€ 766.500,00	€ 2.777.000,00	€ 2.700.000,00	€ 476.000,00
2006	€ 751.000,00	€ 5.577.000,00	€ 3.144.000,00	€ 528.000,00
2007	€ 748.000,00	€ 5.512.087,22	€ 3.336.000,00	€ 537.000,00
2008	€ 830.000,00	€ 5.963.241,53	€ 4.193.000,00	€ 536.000,00
2009	€ 777.940,00	€ 6.074.446,94	€ 4.520.000,00	€ 536.000,00
2010	€ 544.200,00	€ 5.362.688,00	€ 4.047.000,00	€ 537.000,00

grafiek 1. Evolutie subsidies aan beeldende kunstenaars en organisaties (1986-2010)



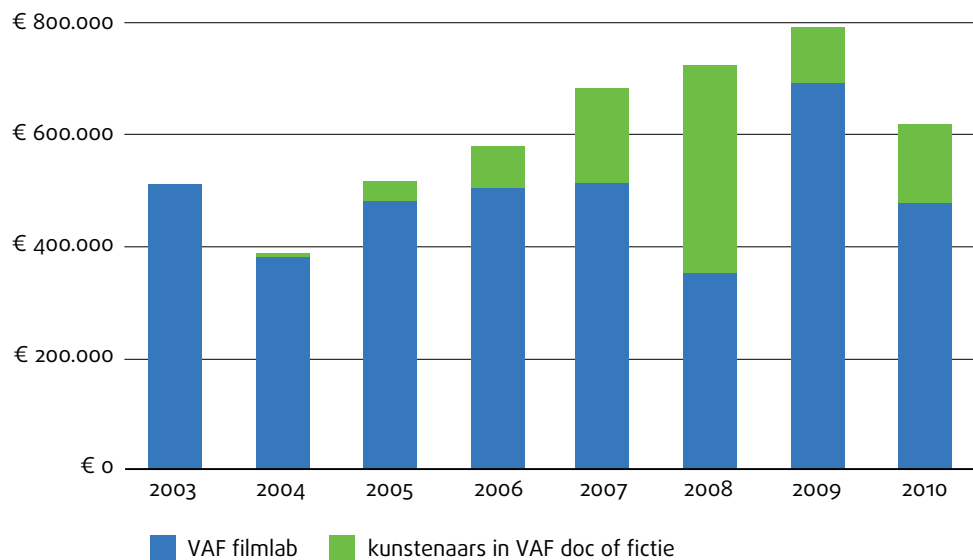
tabel 3. Uitgaven door het VAF aan projecten beeldende kunst (2003-2010)

(Bron: Jaarverslag VAF)

	VAF filmlab	kunstenaars in VAF doc of fictie
2003	€ 508.548,00	€ 0,00
2004	€ 378.533,00	€ 7.500,00
2005	€ 477.859,00	€ 36.032,00
2006	€ 501.280,00	€ 76.186,00
2007	€ 510.378,00	€ 169.196,00
2008	€ 350.131,00	€ 370.559,00
2009	€ 687.873,00	€ 101.305,00
2010	€ 474.290,00	€ 141.138,00

grafiek 2. Uitgaven door het VAF aan projecten beeldende kunst (2003-2010)

(Bron: Jaarverslag VAF)



Aanloop naar het Kunstendecreet

Aan de start van het nieuwe millennium kwam het cultuurbeleid in handen van VU&ID/Spirit.³⁶ Gedurende dit linkse cultuurbeleid werden er zowel voor beeldende kunstorganisaties als voor kunstenaars beleidsinstrumenten ontwikkeld die de nadruk legden op ontwikkeling. Zo besliste de Vlaamse overheid vanaf 2001 een aantal erg verscheiden organisaties voor beeldende kunst te erkennen en structureel te steunen voor een jaarwerking. Deze regeling 'beeldende kunstencentra' betrof de volgende zes ontwikkelingsgerichte organisaties met geheel verschillende profielen: Kunsthalle Lophem, Netwerk in Aalst, de archiefdatabank voor hedendaagse kunst On Line in Gent, het kunstenaarsinitiatief NICC in Antwerpen, Argos in Brussel en Roomade in Brussel.³⁷ Het ontwikkelingsgerichte karakter van het beleidsinstrument werd benadrukt doordat de onderlinge diversiteit qua werking een doelstelling was. De beeldende kunstencentra waren immers tegelijkertijd actief binnen de functies creatie, reflectie, presentatie en publiekswerking.³⁸ Deze erkenning en steun, hoewel ad hoc, betekende een belangrijke stap naar een duidelijker en coherenter overheidsbeleid inzake beeldende kunst. Een jaar eerder al, vanaf 2000, werden de bestaande subsidiemogelijkheden voor beeldende kunstenaars aangevuld met maatregelen zoals projectbeurzen (ter waarde van een bedrag van maximaal 500 000 BEF) en – een jaar later, in 2001 – doorgroeibeurzen voor kunstenaars. Met deze doorgroeibeurzen (met toegekende bedragen tussen 400 000 en 1 000 000 BEF) bood de overheid de kunstenaar de mogelijkheid om zijn carrière verder te ontwikkelen.

Het beeldende kunstveld groeide uit tot een erg concurrentiële sector waardoor beeldende kunstenaars noodgedwongen over managementvaardigheden dienden te beschikken om de stimulerende impuls van overheidssubsidies effectief te kunnen waarmaken. Om enigszins tegemoet te komen aan de vraag van de kunstenaar naar meer rechtszekerheid, trad op 1 juli 2003 een nieuw sociaal statuut van de kunstenaar in werking.³⁹

Eveneens in 2003 werd voor het eerst (en voorlopig ook voor het laatst) gedurende drie jaar een beroep gedaan op een externe curator om beeldende kunstwerken aan te kopen voor de kunstcollectie van de Vlaamse Gemeenschap. De aanstelling van de externe curator betekende dan ook het einde van de adviserende inbreng van de Beoordelingscommissie Beeldende Kunst in wat de aankoop van kunstwerken betrof. Dit was een volledige ommekeer op aansturen van minister Bert Aniaux die de aankopen van kunstwerken niet langer noodzakelijk beschouwde binnen het subsidiebeleid gericht op de hedendaagse kunstenaar, maar de publieke kunstverzameling eerder zag als de opbouw van cultureel erfgoed.⁴⁰

Op het vlak van het buitenlandse cultuurbeleid werd aan het begin van het millennium een ingrijpende verandering doorgevoerd. Zo werd het budget van de 'culturele ambassadeurs' overgeheveld naar het departement cultuur om daar geïntegreerd te worden in de reeds bestaande subsidieregelingen. Op die manier kwam er een einde aan het inzetten van cultuur voor diplomatieke doelstellingen waarbij cultuurproductie gebruikt werd om de Vlaamse re-

36 De bevoegde ministers waren achtereenvolgens Bert Aniaux (1999-2002), Paul Van Grembergen (2002-2004) en vervolgens opnieuw Bert Aniaux (2004-2009) (De Pauw, Wim, *op.cit.*, p. 19).

37 Wittoch, Eva, *op. cit.*

38 De Pauw, Wim, *op.cit.*, p. 106.

39 Schramme, Annick, *op.cit.*, p. 17.

40 De Pauw, Wim, *op.cit.*, p. 102.

gio te promoten en de banden met andere landen op economisch en diplomatiek vlak aan te halen. Cultuur werd met andere woorden losgekoppeld van de diplomatieke doelstellingen die Vlaanderen via de opeenvolgende staatsvormingen kreeg toebedeeld. Vanaf dan werd het internationale gezien vanuit de culturele betekenis en dimensie. Momenteel wordt

tabel 4. Verdeling van de middelen voor organisaties (1986-2010)

	bedrag					
	structureel	projecten	groei	som	steunpunt (BK)	S.M.A.K.
1986				€ 86.762,73		
1987				€ 86.762,73		
1988				€ 86.762,73		
1989				€ 86.762,73		
1990				€ 86.762,73		
1991				€ 86.762,73		
1992				€ 86.762,73		
1993				€ 86.762,73		
1994				€ 86.762,73		
1995	€ 69.831,61	€ 75.111,74		€ 144.943,35		
1996	€ 116.336,43	€ 36.688,24		€ 153.024,67		
1997	€ 195.464,04	€ 27.516,18		€ 222.980,22		
1998	€ 182.201,74	€ 38.547,44		€ 219.509,72		
1999	€ 334.036,52	€ 17.972,28		€ 352.008,80		
2000	€ 608.826,50	€ 187.159,61	€ 212.940,54	€ 1.008.926,65		
2001	€ 1.109.323,52	€ 378.035,00		€ 1.487.358,53	€ 247.893,53	€ 495.787,05
2002	€ 1.077.000,00	€ 286.000,00		€ 1.363.000,00	€ 248.000,00	€ 616.000,00
2003	€ 1.370.000,00	€ 153.000,00		€ 1.523.000,00	€ 248.000,00	€ 616.000,00
2004	€ 1.554.500,00	€ 152.500,00		€ 1.707.000,00	€ 248.000,00	€ 616.000,00
2005	€ 1.773.000,00	€ 140.000,00		€ 1.913.000,00	€ 248.000,00	€ 616.000,00
2006	€ 4.927.000,00	€ 250.000,00		€ 5.177.000,00	€ 400.000,00	
2007	€ 4.996.094,19	€ 110.000,00		€ 5.106.094,19	€ 405.993,03	
2008	€ 5.349.861,74	€ 200.000,00		€ 5.549.861,74	€ 413.379,79	
2009	€ 5.420.121,94	€ 230.000,00		€ 5.650.121,94	€ 424.325,00	
2010	€ 4.810.638,00	€ 188.000,00		€ 4.998.638,00	€ 364.050,00	

er echter voor gepleit om terug aansluiting te zoeken met de diplomatieke en economische doelstellingen maar dan op basis van een sterke dialoog en medezeggenschap. Toch nam de interesse van de Vlaamse cultuuroverheid in het buitenland niet af. Rond het begin van het millennium werden de bestaande samenwerkingsovereenkomsten met kunstenaars-werkplaatsen in het buitenland verder ontwikkeld.

aantal			
structureel	projecten	groei	som
			39
			58
			45
			36
			32
			32
			32
			32
3	27		30
18	19		37
23	12		35
18	15		33
22	6		28
27	19	19	46
19	27		46
10	27		37
20	17		37
28	17		45
29	13		42
30	10		40
30	4		34
29	12		41
29	11		40
25	11		36

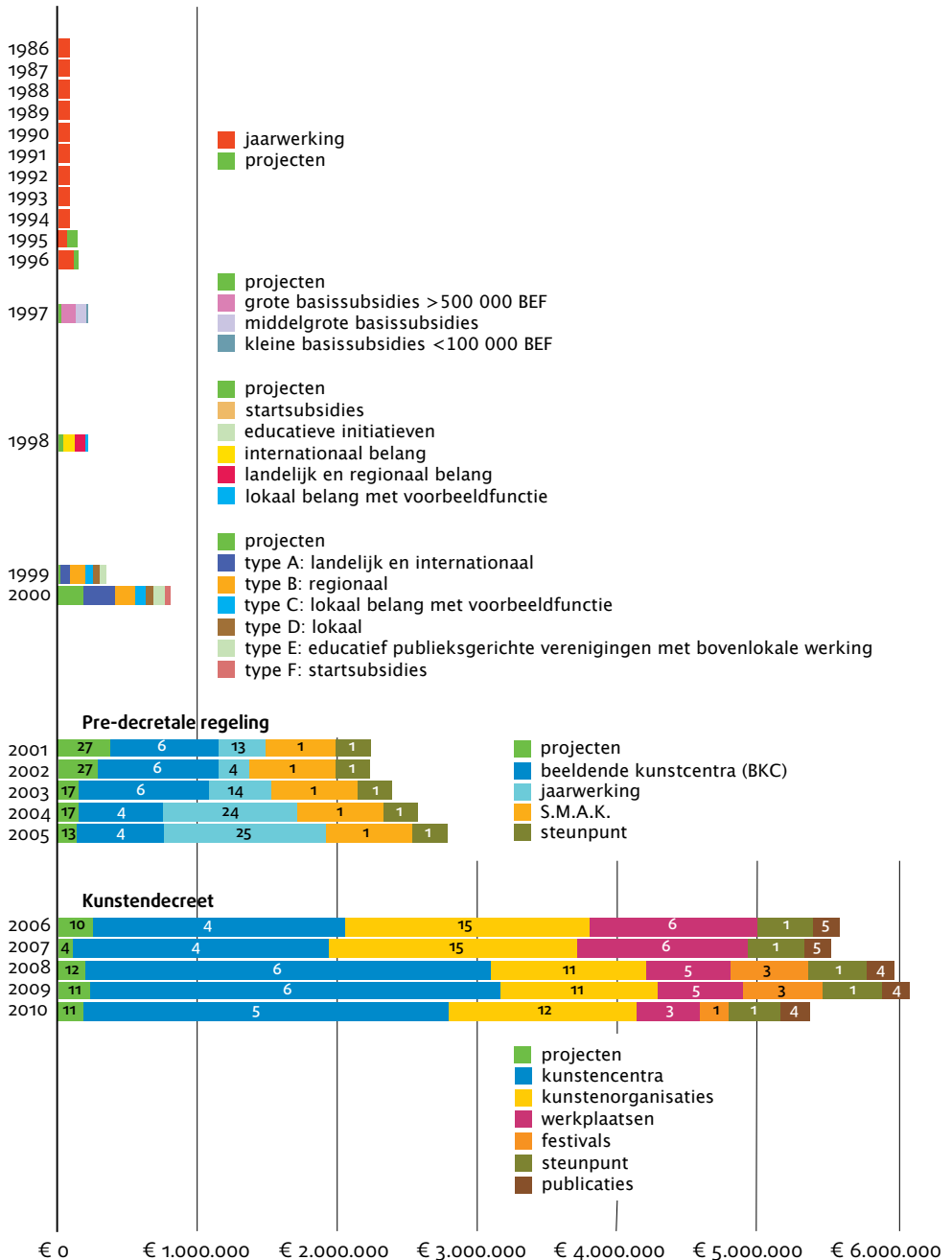
Zo sloot de Vlaamse overheid akkoorden af met enkele belangrijke internationale locaties zoals P.S.1 in New York en het Künstlerhaus Bethanien in Berlijn.⁴¹

Vervolgens werd op 2 april 2004 het Kunstendecreet goedgekeurd dat naast beeldende kunst ook sectoren omvatte zoals theater, muziektheater, dans, kunstencentra, werkplaatsen, kunsteducatie, muziek, audiovisuele kunsten, de sociaal-artistieke sector, architectuur, vormgeving, nieuwe media, (niet-literaire) publicaties, opnameprojecten en internationale initiatieven. Het was erop gericht een gelijke behandeling na te streven in de subsidiëring van de diverse kunstsectoren, waarbij de historisch gegroeide verschillen weggewerkt dienden te worden. Vooral voor beeldende kunst wilde men een inhaalbeweging realiseren: tot in het midden van de jaren 1980 bijvoorbeeld bleef de belangrijkste ondersteuning van de sector immers beperkt tot de aankopen door de Vlaamse overheid. Ook waren de subsidies voor zowel kunstenaars als organisaties beeldende kunst beperkt. Voor organisaties bijvoorbeeld was de werking onzeker voor verschillende opeenvolgende jaren. Dit vormde een hinderpaal om op lange termijn te plannen. Het Kunstendecreet bracht meer omkadering en professionalisering met zich mee, onder meer dankzij de lijst van transparante basisvoorwaarden en beoordelingscriteria.⁴² In de verdeling van de subsidiegelden beeldende kunst werd een groot aandeel toegekend aan de verdere professionalisering en omkadering van de culturele organisaties, wat onrechtstreeks ook de kunstenaar ten goede kwam.

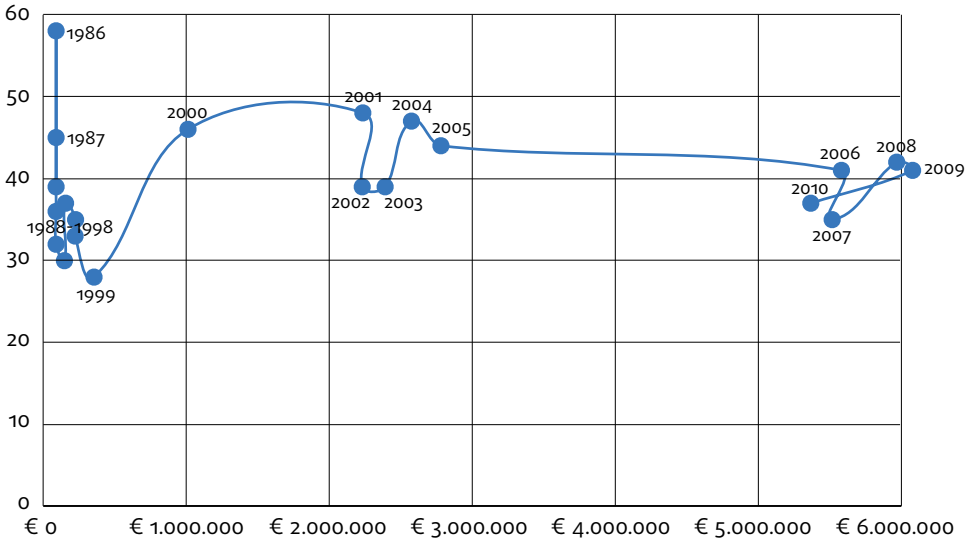
41 DE PAUW, Wim, *op.cit.*, p. 106-107.

42 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, p. 15-17.

grafiek 3. Evolutie van de organisatiecategoriën (1986-2010)



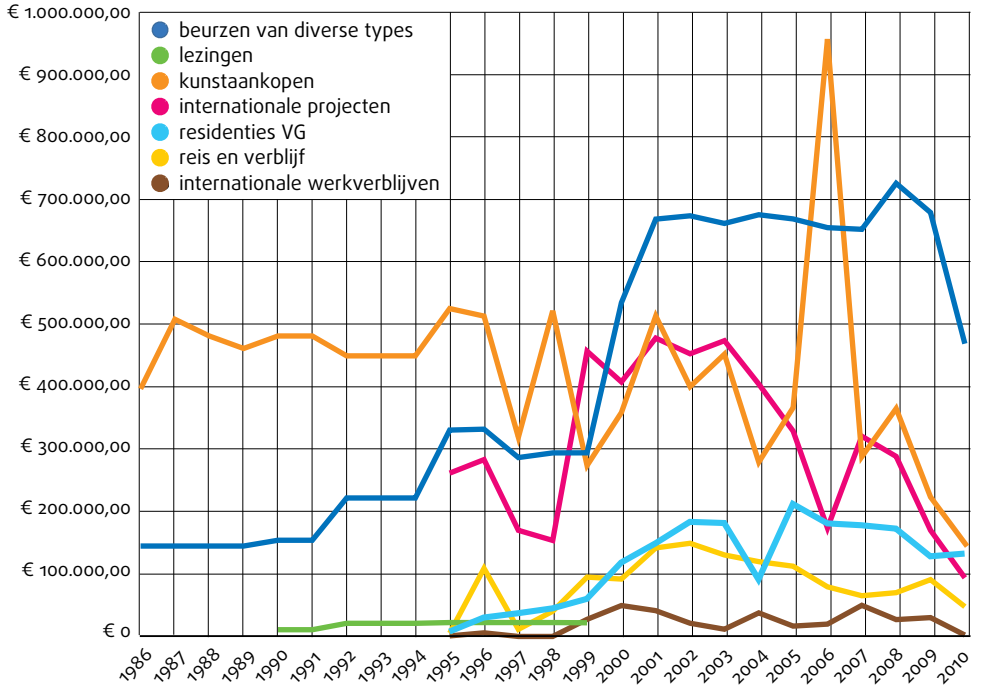
grafiek 4. Verdeling van de middelen voor organisaties (1986-2010)



tabel 5. Evolutie van het ondersteuningsbeleid aan beeldende kunstenaars (1986-2010)

	beurzen van diverse types	lezingen	kunstaankopen	internationale projecten (deels aan kunstenaars, deels organisaties)	residenties VG (deels aan kunstenaars, deels organisaties)	reis en verblijf	inter-nationale werk-verblijven
1986	€ 161.130,79		€ 441.250,47				
1987	€ 161.130,79		€ 565.197,24				
1988	€ 161.130,79		€ 535.450,01				
1989	€ 161.130,79		€ 513.139,60				
1990	€ 171.443,21	€ 11.998,00	€ 535.450,01				
1991	€ 171.443,21	€ 11.998,00	€ 535.450,01				
1992	€ 246.778,00	€ 23.425,94	€ 500.000,00				
1993	€ 246.778,00	€ 23.425,94	€ 500.000,00				
1994	€ 246.778,00	€ 23.425,94	€ 500.000,00				
1995	€ 367.750,04	€ 24.789,35	€ 584.314,29	€ 291.027,00	€ 8.180,49	€ 5.853,01	€ 991,57
1996	€ 369.361,35	€ 24.789,35	€ 570.846,11	€ 315.122,25	€ 33.217,73	€ 121.373,93	€ 6.445,23
1997	€ 318.791,07	€ 24.789,35	€ 354.984,99	€ 189.142,76	€ 40.902,43	€ 12.668,60	€ 0,00
1998	€ 327.095,51	€ 24.789,35	€ 580.240,93	€ 171.124,97	€ 49.578,70	€ 44.941,61	€ 0,00
1999	€ 327.219,45	€ 24.392,72	€ 304.590,15	€ 508.330,46	€ 66.435,46	€ 105.760,05	€ 30.490,90
2000	€ 594.795,72		€ 399.014,40	€ 453.545,99	€ 131.145,44	€ 102.288,55	€ 55.089,08
2001	€ 743.680,57		€ 571.043,63	€ 531.731,61	€ 165.444,23	€ 157.804,98	€ 45.984,25
2002	€ 749.610,00		€ 445.157,01	€ 503.737,94	€ 203.676,54	€ 166.040,87	€ 23.575,63
2003	€ 736.000,00		€ 502.957,29	€ 527.050,00	€ 201.624,00	€ 145.238,00	€ 12.900,00
2004	€ 751.500,00		€ 310.636,96	€ 449.685,00	€ 101.124,00	€ 133.319,00	€ 42.000,00
2005	€ 744.000,00		€ 407.734,61	€ 365.975,00	€ 235.574,00	€ 125.156,00	€ 18.450,00
2006	€ 728.500,00		€ 1.064.498,44	€ 193.247,80	€ 200.954,00	€ 88.449,00	€ 22.000,00
2007	€ 725.500,00		€ 320.269,46	€ 356.800,00	€ 197.634,00	€ 72.545,00	€ 55.500,00
2008	€ 807.500,00		€ 406.158,33	€ 320.800,00	€ 191.644,00	€ 78.080,00	€ 30.050,00
2009	€ 755.440,00		€ 248.518,67	€ 189.200,00	€ 142.294,00	€ 101.219,00	€ 33.600,00
2010	€ 521.700,00		€ 150.000,00	€ 104.500,00	€ 147.150,00	€ 53.111,00	€ 2.500,00

grafiek 5. Evolutie van het ondersteuningsbeleid aan beeldende kunstenaars (1986-2010)



3. HET KUNSTENDECREET, HET HUIDIGE BELEIDSKADER VOOR BEELDENDE KUNST SINDS 2006

De beleidsinstrumenten van het Kunstendecreet

Het actuele beeldende kunstbeleid in Vlaanderen wordt vandaag in belangrijke mate ontwikkeld binnen het Kunstendecreet dat een open en samenhangend kader biedt voor alle kunstvormen: naast beeldende kunst omvat het decreet de podiumkunsten, de muziek, de audiovisuele kunst, de letteren, de architectuur, de vormgeving, de nieuwe media en alle mengvormen daarvan. Het in voege treden van het Kunstendecreet (op 1 januari 2006) betekende concreet dat een aantal tijdelijke sectorale reglementen vervangen werden door één globale benadering van alle kunsten, met het oog op meer transparantie en objectiviteit. Meer bepaald voor beeldende kunst bestonden er voordien wel reglementen, maar die werden hoofdzakelijk uitgewerkt door de Beoordelingscommissie Beeldende Kunst, de administratie Cultuur en het kabinet.⁴³ Naast de administratieve vereenvoudiging van de regelgeving bood het Kunstendecreet door de mogelijkheid tot structurele ondersteuning ook rechtszekerheid voor sectoren die vroeger ad hoc of via experimentele reglementen werden ondersteund. Over alle disciplines heen werd aldus een uniforme subsidieregeling voorzien, gebaseerd op kwaliteitsbeoordeling.

Het decreet richt zich onder meer tot het professionele beeldende kunstveld: concreet betekent dit dat zowel individuele scheppende kunstenaars als organisaties werkzaam in of behorend tot de beeldende kunstsector in aanmerking kunnen komen voor subsidiëring. De subsidieregeling voor individuele kunstenaars is vooral gericht op het geven van stimulansen aan veelbelovende kunstenaars en kunstenaars die zich heroriënteren met de bedoeling hen een plaats binnen de kunstmarkt te garanderen. Ze kunnen een aanvraag indienen voor verschillende types beurzen. De ontwikkelingsgerichte beurzen ondersteunen de ontwikkeling van de kunstenaarsloopbaan, ongeacht de leeftijd van de kunstenaar. Projectbeurzen zijn dan weer eerder gericht op tastbare resultaten. De achterliggende beleidsvisie bij de differentiatie van deze beurzen aan kunstenaars is dat de focus in de loop van een kunstenaarsloopbaan verschuift van ontwikkelingsgerichte naar resultaatgerichte ondersteuning. Van kunstenaars met een volgroeid oeuvre wordt bijvoorbeeld verwacht dat ze geen ontwikkelingsgerichte beurzen aanvragen, maar eerder resultaatgerichte subsidies. Dit betekent echter niet dat ontwikkelingsgerichte beurzen leeftijdsgebonden zijn. Kunstenaars die zich pas op latere leeftijd professioneel op een kunstdiscipline toelagen, of ervaren kunstenaars die een langere periode van reflectie willen inlassen, om zich bijvoorbeeld te heroriënteren, kunnen uiteraard aanspraak maken op ontwikkelingsgerichte beurzen. Daarnaast kunnen kunstenaars ook in aanmerking komen voor een creatieopdracht. Subsidies voor creatieopdrachten worden toegekend aan personen of organisaties die een individuele kunstenaar de opdracht geven een werk te realiseren binnen het veld van de beeldende kunst, en die zich ertoe verbinden het werk binnen een bepaalde termijn aan het publiek voor te stellen. Deze subsidies worden niet rechtstreeks uitbetaald aan de kunstenaar, maar aan de opdrachtgever.

43 GIELEN, Pascal, *op.cit.*

Naast kunstenaars kunnen ook beeldende kunstorganisaties in aanmerking komen voor subsidies. Organisaties kunnen kiezen voor een projectmatige subsidiëring of een subsidie voor het geheel van hun werking in de vorm van twee- of vierjarige financieringsbudgetten. Door non-profitinitiatieven te ondersteunen, garandeert de overheid de diversiteit van het landschap en zorgt ze voor experiment en vernieuwing. Daarnaast bewaakt ze de kwaliteit van deze initiatieven, door in het bijzonder onderzoek, reflectie en educatie te ondersteunen.

Het beleid voorziet verder een belangrijke aanmoediging van de internationale werking met projectsteun aan internationale tentoonstellingen, deelname van kunstenaars aan buitenlandse werkplaatsen en residenties, en tegemoetkomingen aan promotiegalleries bij deelname aan belangrijke buitenlandse kunstbeurzen.

Tot nog toe brengt de veelheid en diversiteit aan (markt)actoren binnen het beeldende kunstveld met zich mee dat de Vlaamse cultuuroverheid op hen slechts een relatief beperkte impact kan uitoefenen. Zo beschikt ze nauwelijks over reguleringsmogelijkheden inzake de private actoren zoals galeriehouders, privéverzamelaars, bedrijfsleiders die begaan zijn met beeldende kunst, artistieke events of nog kunstbeurzen. Hierin zou echter verandering kunnen komen indien de Vlaamse overheid zou aandringen op onder meer fiscale versoepelingen die enkel de federale overheid kan doorvoeren. Daarnaast ziet de overheid de kosten voor cultuurbeleid verder stijgen en remt ze dit af in een poging de sector meer te bewegen in de richting van privé-inbreng.⁴⁴

Anders dan bij de andere kunstensectoren is de verweving van het beeldende kunstbeleid met het erfgoedbeleid zeer sterk: de ondersteuning van de musea – die tot de belangrijkste geheugenopbouw- en toonplekken van beeldende kunst kunnen worden gerekend – wordt namelijk geregeld door het Cultureel Erfgoeddecreet. Toch is de actuele werking voor beeldende kunst van musea, al dan niet projectmatig, ook subsidieerbaar binnen het Kunsten-decreet. De sector valt onder de beide decreten.⁴⁵

44 SCHRAMME, Annick, *op.cit.*, p. 22.

45 VERHACK, Valerie, *Beeldende kunst verbeeld. Naar een hernieuwd beeldende kunstbeleid in Vlaanderen: Strategische nota beeldende kunst*, Brussel, 2009.

Het huidige beleidskader en de specificiteit van het beeldende kunstveld

Het actuele beeldende kunstveld is een mengeling van diverse functies. De werking van alle actoren binnen dit veld vandaag is organisch gegroeid en elke actor oefent heel diverse functies uit, waardoor er een soort evenwicht bestaat. De verschillende actoren binnen het beeldende kunstveld vervullen uiteenlopende functies die net de eigenheid uitmaken van dit veld, gaande van creatie, presentatie, onderzoek, verkoop, distributie, behoud en beheer tot opleiding. Een functie als creatie, wat duidt op het artistieke scheppingsproces van de individuele beeldende kunstenaar, wordt opgenomen door de uiteenlopende spelers binnen het beeldende kunstveld. Zo treden verzamelaars, galleries, productiehuisen, kunstorganisaties, atelierwerkingen, werkplaatsen en residenties vaak op als producenten bij de creatie van kunstenaars en kunnen zij ook bemiddelen opdat bedrijven en overheden creatie oppikken. Het beeldende kunstveld telt ook erg veel actoren die gericht zijn op de presentatie van creatie zoals musea, tentoonstellingsplekken, uitgevers van kunstboeken, galleries en kunstbeurzen. Deze actoren werken vaak volgens een eigen publiekswerking aan de hand van lezingen of specifieke communicatietools, of werken samen met educatieve organisaties. De functie onderzoek duidt op reflectie en discoursontwikkeling. De specificiteit van het onderzoek is afhankelijk van de actoren die het ondernemen: zo verschilt het toegepaste onderzoek van kunstenaars, theoretici of van critici binnen ontwikkelingsgerichte plekken zoals werkplaatsen en residenties, van het fundamentele onderzoek van musea, van centra voor beeldende kunst, van publicaties, van het steunpunt BAM, van de bevoegde Vlaamse overheid (Agentschap Kunsten & Erfgoed en het departement Cultuur) of nog van dat van hogere kunstonderwijsinstellingen (universiteiten en hogescholen). Bovendien kunnen de diverse soorten van onderzoek verbonden worden aan de diverse functies die deze actoren waarnemen (productie, presentatie, archief- en collectiebeleid, conservatie en restauratie). Functies zoals verkoop en distributie van creatie kunnen waargenomen worden door de kunstenaars zelf, door galeriehouders of via beurzen en dit aan particulieren, aan private en openbare musea of aan overheden. Het behoud en beheer van collecties is dan weer een functie die voornamelijk door musea, door overheden en door verzamelaars wordt opgenomen. Hogescholen en universiteiten staan in voor een functie zoals de opleiding in creatie.

Het Kunstendecreet was een poging om alle functies binnen het kunstveld bij elkaar te brengen én eveneens interdisciplinaire werkingen een plaats te geven. Zoals bleek uit de voorgaande hoofdstukken, was het beeldende kunstveld in Vlaanderen echter een relatief jonge sector bij de voorbereiding en het uiteindelijke in voege treden van het Kunstendecreet in 2006. Dit bracht de nodige 'groei-pijnen' in het veld met zich mee. Zo kon het opnemen van specifieke functies tussen de kunstorganisaties bijvoorbeeld onderling nog beter afgesproken en afgestemd worden, zodat organisaties zich nog beter konden specialiseren en hun kennis onderling delen. Ook konden organisaties kunstenaars nog dichter bij hun werking betrekken.

Voor kunstorganisaties wiens werkingen publieksgericht waren, was het bijvoorbeeld ook mogelijk publieksfuncties nog beter te vertalen in een streven naar een politiek en maatschappelijk draagvlak. Precies omdat de sector bij de voorbereiding en het uiteindelijke in voege treden van het Kunstendecreet nog volop aan het groeien was en omdat bepaalde functies nog niet optimaal waren opgenomen, is het Kunstendecreet geen echt integraal beleidsinstrument voor beeldende kunst. Het huidige beleidskader gaat immers niet uit van de verschillende functies, maar van de uiteenlopende actoren binnen het veld. Hierdoor zitten een aantal functies die belangrijk zijn voor deze sector ingebed in andere decreten (zoals het Erfgoeddecreet of het Decreet Lokaal Cultuurbeleid) en andere domeinen (zoals Onderwijs).

In 2003, nog voor het in voege treden van het Kunstendecreet, pleitte Pascal Gielen al voor een dergelijke meer functiegerelateerde benadering van het beeldende kunstveld waarbij in de eerste plaats een onderscheid zou worden gemaakt tussen diverse functies zoals productie, presentatie, bewaring en ontplooiing:

‘Denkt men hierop verder, dan zouden de diverse instellingen en actoren gevraagd kunnen worden om de functies te beschrijven die zij willen vervullen. De overheid kan deze functieomschrijvingen vervolgens vergelijken, waarden en al dan niet honoreren. Concreet zou dit bijvoorbeeld inhouden dat huizen als deSingel of het M HKA door “functionele” commissies op verschillende deelaspecten worden gewogen. Aan de hand van bepaalde functies – publiekswerking, internationale werking – kunnen zij zelfs met elkaar worden vergeleken. Dat is een werkelijk transversaal beleid. Instellingen voor beeldende kunst, organisaties voor podiumkunsten of voor muziek worden dan immers aan elkaar gerelateerd én tegen elkaar afgewogen. Op die manier bouwt men voor Vlaanderen een artistiek netwerk op dat de institutionele grenzen overstijgt. Door de verdeling van de verschillende functies per stad of regio te onderzoeken, creëert men de mogelijkheid om bepaalde lacunes op te vullen, overlappende functies te “saneren” en eventueel samenwerkingsverbanden op te zetten. Denk bijvoorbeeld aan een collectief behoud- en beheerprogramma voor de Vlaamse musea en andere organisaties die zich met conservering bezighouden; of aan de vorming van educatief medewerkers.’⁴⁶

TOT SLOT

Hoe is het Vlaamse beeldende kunstbeleid vandaag geworden tot wat ze is? Deze vraag vormt de rode draad doorheen deze bijdrage. Een historische situering van sector en beleid hebben aangetoond dat het beeldende kunstveld in Vlaanderen een relatief jonge sector is. Zoals is gebleken gaf de cultuuroverheid vrij laat blijk van een uitgesproken interesse in hedendaagse beeldende kunst, waardoor gedrevenheid, creativiteit en de ondernemersmentaliteit van privépersonen intrinsiek deel gingen uitmaken van de identiteit van het veld. Tot het midden van de jaren 1980 had de overheid voornamelijk oog voor reeds gerealiseerde creatie en ontwikkelde ze eerder 'representatieve' beleidsinstrumenten voor beeldende kunst. Pas vanaf het liberale cultuurbeleid werden verschillende maatregelen ingesteld die ook ruimte lieten aan de ontwikkeling van creatie, aan het proces dat het artistieke resultaat voorafging. Vanaf de jaren 1990 en op aansturen van de toenmalige VCBK, voerde de cultuuroverheid stapsgewijs meer specificiteit en differentiatie door in het beleidsinstrumentarium voor beeldende kunst waaruit een predecretaale regelgeving groeide. Het Kunstendecreet dat in voege trad in 2006, verving deze sectorale reglementering door één overkoepelende overheidsbenadering voor alle kunsten.

Deze tekst stelt niet alleen een vraag over het verleden, maar is er ook op gericht de discussie binnen de sector op gang te brengen. Het is immers mede vanuit kennis van het verleden dat de sector een debat kan openen voor de toekomst. Dat deed ze vroeger al: mede dankzij de commissieleden beeldende kunst, die als afgevaardigden van de sector fungeerden, werd in het verleden een debat met de overheid op gang gebracht dat onder meer druppelsgewijs resulteerde in meer transparante en specifieke beleidsmaatregelen. Ook vandaag blijft zo'n debat actueel. Meer dan actueel zelfs: beeldende kunst in Brussel herbeleeft vandaag grotendeels het jaar 1962, nu het grootste museum voor moderne en hedendaagse kunst van het land voor onbepaalde duur gesloten wordt. Net zoals toen laten verschillende stemmen van zich horen – van kunstenaars en curatoren tot critici en kunstliefhebbers – omdat een herhaling van het verleden geen optie meer is.

VERANDERENDE KUNSTENAARSPRAKTIJK

Door Maaïke Lauwaert

Daar staat hij dan, de kunstenaar. Alleen in zijn atelier, voor een ezel, penseel in de aanslag. Soms is er een model aanwezig, of een slapende hond. Het licht is goddelijk, de stilte en concentratie voelbaar. Daar gebeurt het, in dat atelier, in die rust en eenzaamheid worden meesterwerken geconcipieerd. We kennen allemaal dit klassieke en geromantiseerde beeld van de kunstenaar. Het is vereeuwigd in schilderijen zoals *Kunstenaar in zijn studio* (1629) van Rembrandt van Rijn of *De kunstenaar in zijn studio* (1664) van Johannes Vermeer. Daartegenover staat het hedendaagse beeld van de kunstenaar. Net zo goed een constructie, vaak ook niet wars van romantisering. Bij de update is de ezel vervangen door een laptop, zit de kunstenaar (nu kan het ook een vrouw zijn!) aan een grote tafel met boeken en papieren. Geen model meer, soms wel een assistent, studiegenoot of een slapende kat. Was de romantiek van het eerste beeld de goddelijke stilte waarin het genie volop ruimte had, in het tweede beeld staat de onafhankelijke flexwerker centraal die, laptop onder de arm, overal en altijd kan werken.

Er zijn weinig beroepen waarover zoveel misverstanden bestaan als dat van de kunstenaar. Kunstenaars worden benijd omdat ze 'gewoon doen waar ze zin in hebben' of beschimpt omdat ze 'geen werk hebben'. Er zijn ook weinig beroepen waarbij het beeld van buitenaf vaak zo haaks staat op de ervaring van kunstenaars zelf. Worden ze als *pretjakk*ers gezien door buitenstaanders, of als mensen die van hun hobby hun werk hebben gemaakt (helaas nog steeds een veelgehoord vooroordeel), van binnenuit overheerst vaak vermoeidheid, altijd aan het werk, nooit genoeg geld. Dit misverstand hangt deels samen met het feit dat werken synoniem is geworden voor een dienstverband, een contract waarbij een vooraf vastgesteld aantal werkuren verzilverd wordt in een afgesproken maandelijkse overschrijving. Kunstenaars werken, hebben werk maar worden daar in de regel niet of te weinig voor betaald (cijfers van het NICC uit 2008 tonen aan dat slechts 15% van de Vlaamse kunstenaars kan leven van het kunstenaarschap). Kunstenaars werken niet in dienstverband, worden niet aangenomen, krijgen geen tijdelijke contracten en kunnen daarom dus ook niet in wettelijke zin werkloos zijn. Hoe knullig het oude beeld van de geniale kunstenaar in het atelier ook mag aandoen, veel mensen zien dat nog steeds als de essentie van de ware kunstenaarspraktijk. Dit vergroot de verwarring en de misverstanden alleen maar. Want zijn de studioloze kunstenaars van onze digitale tijd dan geen kunstenaars? Moet men met tastbaar materiaal (verf, klei, marmer, ...) werken om als kunstenaar serieus genomen te worden?

Beide stereotiepe beelden van de kunstenaar, laten we ze schertsend even de ezelkunstenaar en laptopkunstenaar noemen, zijn uiteraard ficties in die zin dat ze gerepresenteerde archetypes of karikaturen zijn. Zowel toen als nu waren er eindeloos veel variaties op de kunstpraktijk aanwezig. Toch helpt het ze op te voeren, als mentale steuntjes voor het in kaart brengen van veranderende kunstpraktijken. Dat in kaart brengen zal gebeuren aan de hand van kernaspecten van de kunstenaarspraktijk en met behulp van een aantal recente publicaties over dit onderwerp. De kernaspecten worden behandeld als een ajuin die niet gepeld maar *herpeld* wordt. Dat wil zeggen, we beginnen dicht bij de kunstenaar zelf met de plek waar gewerkt wordt, dan het materiaal waarmee gewerkt wordt en tenslotte de organisatievorm waarin dat gebeurt. Hier doorheen lopen ook aspecten van onze huidige economie, markt en de (internationale) context waarin kunstenaars werken.

1. PLAATS

We begonnen niet voor niets met de kunstenaar in de studio. De studio als werkruimte is beladen, het is dood verklaard, weer herrezen en vaak onderwerp van discussie. Er zijn kunstenaars die niet zonder studio kunnen werken, er zijn er weer anderen die het als een keurslijf ervaren. Een van de meest geciteerde teksten over de studio is die van Daniel Buren: 'The Function of the Studio' (1971). Hij begint zijn tekst met een opsomming van de drie belangrijkste functies van de studio:

'What is the function of the studio?

1. It is the place where the work originates.
2. It is generally a private place, an ivory tower perhaps.
3. It is a stationary place where portable objects are produced.'

(p. 51)

Er is veel veranderd sinds die tijd, door het werk van Buren en tijdgenoten. De studio heeft die centrale plaats in het kunstenaarschap ten dele moeten afstaan, vaak is de studio geen privéruimte maar een gedeelde ruimte en nog vaker is die ruimte mobiel en draagbaar. Buren zelf wantrouwde de studio omdat het tezelfdertijd idealiserend én verstenend werkte (p. 55). In het recent verschenen *The Fall of the Studio* (2009) schrijven de samenstellers van het boek, Wouter Davidts en Kim Paice, 'dat de studio een paar tragische klappen te verduren heeft gekregen en het een doelwit werd van harde kritiek omdat het een artistieke praktijk, materiële productie en creatieve identiteit representeerde die de kunstenaars wilden overstijgen of vermijden, omdat het een romantische dwangbuis was' (p. 2). Buren stond mee aan het begin van de zogenaamde post-studioperiode waarbij kunstenaars de studio verlieten en werk maakten dat niet in de studio ontstond maar op locatie, in een galerie, museum of in de buitenwereld. Het lichaam kon daarbij als 'studio' fungeren of de werkplek werd letterlijk meegenomen.

Het afstand nemen van de studio en de praktijken die daarmee samenhangen, betekende in één adem dat wat men als traditionele studiokunst beschouwde – schilderen en beeldhouwen – werd afgezworen. Maar het betekende ook dat het hele idee van een kunstwerk als werk, als een fysiek object gemaakt met de juiste combinatie van kunde en talent, op losse schroeven kwam te staan. Want hoe werk je als je niet in je studio aan het schilderen, boetseren, beeldhouwen bent? Wat bepaalt dat werk en hoe ziet dat er uit?

Een van de grote misverstanden van het hedendaagse kunstenaarschap, geënt op dat romantische ideaal waar we mee begonnen, heeft te maken met een fysieke plek van arbeid en fysiek materiaal waarmee gearbeid wordt. Merel van Tilburg schrijft in haar artikel 'De doorstart van het atelier' dat 'indien het productieproces dat met een kunstwerk gepaard gaat zich laat spiegelen aan contemporaine arbeidsomstandigheden, dan lijkt het voor de hand te liggen de veranderingen in het kunstbegrip te toetsen aan het model van immateriële arbeid, eerder dan aan een verouderd begrip van industriële arbeid' (2010, p. 21). Dat de hedendaagse kunstenaarspraktijk zich laat spiegelen aan post-industriële of Post-Fordistische arbeidscondities, is ook door Pascal Gielen en Paul De Bruyne overtuigend betoogd.

Hedendaagse studiopraktijken

De 21^{ste}-eeuwse studio is vaak nomadisch, tijdelijk, gedeeld en kan net zozeer virtueel (in de zin van digitaal) als fysiek zijn. De mogelijkheid om mobiel te werken en via internet in contact te staan met collega's, musea en galeries heeft de kunstenaarspraktijk sterk beïnvloed. Voor veel kunstenaars is hun computer of laptop de studioruimte geworden. Ze werken thuis aan de eettafel of in een kantoorachtige setting die met anderen wordt gedeeld. Fysieke verbondenheid met één plek van productie is er vaak niet meer. Dit idee van de flexwerker wordt wel eens geromantiseerd als de ultieme bevrijding. Nu kunnen we de hele dag *latte's* drinken bij onze favoriete koffieketen en doorwerken via laptop en wifi. Maar de keerzijde daarvan is dat je nooit *niet* aan het werk bent. Er kan altijd beroep op je worden gedaan. De druk om snel te antwoorden op e-mails is bijzonder groot (het argument dat je in je studio aan het werk bent, telt niet meer. Elke studio heeft toch internet? Hoe kan je nu niet online zijn?) en je computer-als-studio is zo weer opengedaan of aangezet.

Tijdelijke residenties en de vele postgraduat en masteropleidingen hebben eveneens de aard en mogelijkheden van de productie van werk veranderd. De kunstenaar als moderne nomade die van internationale residentie naar biënnale hopt, heeft geen tijd en ruimte om spullen te verzamelen, om een gestationeerde studiopraktijk uit te bouwen of grote fysieke werken te maken (want waar moeten ze na die residentie naartoe?). Bovendien wordt er vaak verwacht dat er met de lokale context wordt gewerkt wanneer men aan een residentie deelneemt, of die context is zo opdringerig dat je er niet onderuit komt je ertoe te verhouden als kunstenaar. Een effect van residenties en hogere opleidingen is bijgevolg de focus op onderzoek, theorievorming, verdieping van de eigen praktijk én sociaal en politiek geëngageerd werk. Net als veel andere landen heeft Vlaanderen contracten met een aantal internationale residentieplekken zoals ISCP (New York), Künstlerhaus Bethanien (Berlijn), Rijksakademie (Amsterdam), Jan van Eyck Academie (Maastricht) en Platform Garranti (Istanboel).⁴⁷

De kritiek op de studio als keurslijf van praktijken, idealen, ideeën en materialen uit vorige eeuwen, leidde tot een breuk in de klassieke of traditionele studiopraktijk en opende de weg voor andere manieren van werk maken en voor andere definities van wat een werk is. Daarmee werd echter minder radicaal afstand genomen van de studio dan men op het eerste gezicht zou denken. Als mentale werkruimte bleef de studio wel degelijk bestaan. Davidts en Paice schrijven dat de 'studio, tot de dag van vandaag, blijft opstaan als een fabuleus, veelkoppig monster dat elke aanval overleeft' (p. 19). Ook Van Tilburg stelt dat 'het atelier, begrepen als de plek waar kunst wordt gemaakt, inmiddels een pluriforme doorstart heeft gemaakt' (p. 21). Er wordt zelfs gesproken van een terugkeer naar de studio. De huidige heropleving of herwaardering van de persoonlijke studio als fysieke en standvastige privéruimte moet begrepen worden in de context van een tijdsgewricht dat gedomineerd wordt door globalisering, hypermobiliteit en informatieoverdaad.

47 De Europese commissie heeft een aantal vergelijkende onderzoeken gedaan in verschillende Europese landen naar mobiliteit in de culturele sector. Voor de Belgische deelrapporten: zie het rapport *Mobility Matters* uit 2008 en *Artists Moving & Learning* van Richard Polacek uit 2010. Die rapporten sommen vooral de situatie op (hoeveel residenties, hoeveel geld) maar trekken daar geen noemenswaardige conclusies uit over de manier waarop kunstenaars werken, de effecten ervan op hun leven en praktijk of de aansluiting van de toenemende mobiliteit op fenomenen als globalisering en internationalisering in de kunstwereld.

2. MATERIAAL

Er is al een aantal keren naar verwezen: de veranderende relatie tot de studio had gevolgen voor het materiaalgebruik (en de diversiteit daarvan) en daarmee ook voor het idee van de kunstenaar als iemand met een duidelijke set van *skills* gerelateerd aan die materialen. Met de opkomst van conceptuele kunst in de jaren 1960 werd het concept, het idee van een kunstwerk geprivilegieerd boven het medium. Marcel Broodthaers werkte bijvoorbeeld met de meest uiteenlopende materialen, plaatste het idee boven de materiële uitvoering en maakte vaak gebruik van voorwerpen uit het dagelijkse leven, zoals de bekende mosselpan. Jan Verwoert legt in 'Why Are Conceptual Artists Painting Again?' (2005) haarfijn uit wat de gevolgen zijn van dit post-materiaaltijdperk. Anders dan bij medium-immanent werk, waarbij het medium het vertrek- en eindpunt is, zijn bij conceptuele kunst zoals van Broodthaers media onderling vervangbaar (p. 3). Het gaat immers niet om dat soort marmer of die soort verf. Het gaat om een idee en of daar nu deze of die mosselpan voor wordt ingezet, is bijkomstig.

Een van de gevolgen van het post-materiaaltijdperk is wat Rosalind Krauss 'de-skilling' noemt. Kunstenaars hebben geen specifieke, met materiaalkennis samenhangende vaardigheden meer nodig om kunstenaar te worden, ze zijn generalisten geworden in een postdisciplinaire tijd (uiteeraard hebben ze wel een heleboel andere en niet minder complexe vaardigheden nodig). Camiel van Winkel en Pascal Gielen schrijven in hun onderzoeksvorstel over de hybride kunstenaar dat 'hedendaagse kunst generiek is. Het wordt niet bepaald noch gedefinieerd door het gebruik van specifieke media, materialen of technieken. Vanaf de jaren 1960 zijn kunstenaars niet primair schilder of beeldhouwer maar visuele kunstenaars'. De dooddoener 'dit kan mijn neefje ook' komt voort uit dit verlies van het traditionele vakmanschap. Dit credo is om meerdere redenen tenenkrommend maar stuit misschien wel vooral tegen de borst omdat het teruggrijpt op een reactionair idee van de kunstenaar die gewoon goed moet zijn in één metier en verder niet te veel moet experimenteren.

In dit post-materiaaltijdperk kan in principe alles een kunstwerk zijn, een mosselpan of urinoir, een stok of schaal met appelen, als het maar door een kunstenaar als zodanig wordt gepresenteerd. Moeilijke dingen – brons gieten, hout frezen, marmer bewerken – besteden we net zo makkelijk uit. Natuurlijk zijn er wel nog spelregels, de kunstwereld (critici, curatoren, galeriehouders, museumdirecteuren, andere kunstenaars) moeten de kunstenaar en het werk accepteren. De waarden en kwaliteiten die aan kunst worden toegekend, worden bepaald in de dialoog die plaatsvindt in de kunstwereld. Die regels zijn minder doorgrondbaar dan heel goed kunnen schilderen of beeldhouwen. En natuurlijk is er sprake van een bepaalde set aan *skills* die kunstenaars moeten beheersen. Steeds vaker horen daar ook managementachtige vaardigheden bij die kunstenaars in staat stellen hun complexe professionele levens te regelen.

Van Winkel en Gielen schrijven dat het post-materiaal- en post-studiotijdperk grote vrijheden met zich meebrengt ('wat het materiaal is, aan welke condities het werk moet voldoen en hoe het publiek zich ertoe moet verhouden, kunnen bij elk werk opnieuw voorgesteld worden') maar dat de keerzijde daarvan is dat kunst, omdat het alles kan zijn en traditioneel vakmanschap grotendeels verloren is gegaan, moeilijker herkenbaar is. Dit brengt met zich

mee dat kunstenaars zich constant moeten verantwoorden. Hun competenties en expertise zijn namelijk niet meteen zichtbaar of aan te duiden en worden vaak niet herkend omdat ze niet beantwoorden aan het klassieke beeld van de kunstenaar. Daarmee is hedendaagse kunst door en door discursief: kunst heeft het eigen kritische discours geïnternaliseerd en moet voor elk nieuw werk telkens opnieuw de legitimering aanleveren.

Hedendaagse kunstenaarspraktijken

Het loszingen van kunstenaarspraktijken van de studio heeft niet alleen een pluriformiteit in studiopraktijken voortgebracht maar ook zeer diverse kunstenaarspraktijken. Opvallend is de toename, grofweg vanaf de jaren 1990, van 'projecten' (al dan niet uitgevoerd door een groep): het proces als werk, onderzoek, relationeel en interdisciplinair werk. Kunstenaars zeggen steeds vaker dat ze met een project bezig zijn of dat ze iets aan het onderzoeken zijn. Ze zijn aangetrokken tot methodes uit de wetenschap, tot archieven, willen kennis produceren en een project hebben. Uiteraard doet elke kunstenaar onderzoek, of het nu om een materiaalstudie in de Gamma gaat of een onderzoek naar historische archieven, maar het onderzoek als praktijk *an sich* is een vrij recente ontwikkeling die samenhangt met de residentiecultuur, het karakter van internationale biënnales, het verlies van vaardigheden eigen aan de kunst en studio, de constante druk om je te verantwoorden als kunstenaar en wetenschappelijke, technologische en maatschappelijke ontwikkelingen die de voortdurende zoektocht van kunstenaars om zich op verschillende manieren uit te drukken in een veranderende wereld, voortstuwen.

In 'Turning' (2008) schrijft Irit Rogoff dat noties als 'kennisproductie, onderzoek, educatie, *open-ended* productie' in elkaar overlopen en samen de parameters zijn gaan vormen voor een nieuw onderdeel van de productie van kunst (p. 1-2). Deze versmelting zien we heel sterk in post-materiale kunstenaarspraktijken waarbij (semi)wetenschappelijk werk en kennisproductie centraal staan. Deze kunstenaars verrichten onderzoek, pluizen archieven uit, voeren tests uit in laboratoria, werken als antropologen of etnografen, duiken helemaal onder in een buurt, wijk of andere cultuur. Hierbij staat niet het eindproduct maar het proces centraal. Interdisciplinariteit is een gegeven voor deze kunstenaars die procesmatig en onderzoekend te werk gaan. Alle tools, middelen, kennis, bagage kan ingezet worden om een vraag te onderzoeken, een probleem te tackelen of een onderwerp uit te diepen.

Mediakunstenaars, individueel of verenigd in labs zoals LAB[au], Constant, okno, Timelab, iMAL en FoAM, hebben aan deze onderzoeksmatige en procesmatige traditie bijgedragen met een interdisciplinaire, onderzoekende praktijk van *open-ended* productie. Frederik De Wilde, Eric Joris, Koen Vanmechelen of Angelo Vermeulen zijn hier in Vlaanderen goede voorbeelden van. Hun praktijk is versmolten met die van wetenschappers en onderzoekers, ze werken vaak samen met labs en de uitkomsten van hun onderzoek wordt aan beide kanten van de *divide* (kunst/wetenschap) omarmd. Aan die verwetenschappelijking van kunstproductie is sinds kort ook een wetenschappelijke toets en titel toegevoegd: kunstenaars kunnen een Doctoraat in de Kunsten behalen. Daarnaast zijn er meerdere masteropleidingen voor kunstenaars en worden ook in de context van hogescholen onderzoeksprojecten opgezet.

Ook relationele kunst is bij uitstek post-materieel omdat de relaties tussen mensen en de context waarin een werk wordt getoond centraal staan. Het gaat dan om sociale processen, interactie en allerm minst om materialen en fysieke eindproducten. Rirkrit Tiravanija, die bijvoorbeeld als kunstwerk voor een groep mensen kookt, is kenmerkend voor deze stroming.

Een van de eigenschappen van deze praktijken is dat ze werk voortbrengen dat moeilijk of niet verkoopbaar is. Hoe verkoop je een proces, een onderzoek of een experiment in een laboratorium? Onderzoeks- en procesgerichte kunst maakt minder kansen op de markt (op kunstbeurzen zie je bijvoorbeeld doorgaans schilderijen, tekeningen, fotografie en installaties – videokunst, internetkunst, procesmatige kunst of onderzoek zijn in dit circuit amper vertegenwoordigd) en heeft daardoor dus meer nood aan publieke middelen zoals beurzen, residenties, onderzoeksbeurzen of mogelijkheden om een doctoraat te schrijven.

Deze veranderende kunstpraktijken stimuleren (of dwingen) ook organisaties om zich anders op te stellen en meer aandacht te hebben voor productie en proces. Het vertalen van processen naar het publiek vraagt namelijk om andere vaardigheden van zowel tentoonstellingsmakers als publiek. Zo moet er doorgaans meer aandacht worden besteed aan contextualisering omdat proces- en onderzoeksmatige werken nu eenmaal meer toelichting nodig hebben. Vaak zijn instellingen ook al langer bij het proces van het maken betrokken en zal er bij de eventuele aankoop van zo'n werk ook veel meer komen kijken. Hoe conserveer je een biomedisch experiment? Hoe toon je het opnieuw?

Tegenover deze procesmatige en onderzoeksmatige kunst staat een hernieuwde belangstelling voor materialen die historisch gezien met de studio geassocieerd werden. Een groeiende groep (jonge) kunstenaars schildert, maakt sculpturen, verkiest een abstracte eerder dan concrete beeldtaal, beweegt weg van het projectmatige en de behoefte om uit te leggen, te verklaren. Een kunstenaar als Valérie Mannaerts werkt bijvoorbeeld met hout, brons, keramiek, textiel, verf, papier-maché en de materialiteit van haar objecten (het feit dat het om objecten gaat!) is daarbij van groot belang. We zien deze beweging internationaal aan kracht winnen. In Vlaanderen is dit misschien minder zichtbaar dan in bijvoorbeeld buurland Nederland omdat de afkeur van studiopraktijken en materieel-immanent werk in de jaren 1990 in Vlaanderen niet zo groot was.

Het is dan ook niet voor niets dat BAVO in *Too Active To Act* (2010) – een pleidooi tegen de nuttigheidsdruk op kunst – zich vooral richt op de Nederlandse kunstwereld die kunstenaars te pas en te onpas, als een soort vliegende kippen inzet om problemen van sociale, stedelijke of overheidsorde op te lossen. Dit nuttige is overigens een veelkoppig gegeven. Het gaat niet alleen om sociale opdrachtprojecten maar ook om kunst in de publieke ruimte, kunstenaars die gevraagd worden om een residentie te volgen in bedrijven, opdrachten krijgen van allerlei bedrijven die op zoek zijn naar (creatieve) content of prestige. In 'Radicaal autonomie' (2006) voelt Jeroen Boomgaard de nuttigheidsdrang ook aan de tand en betreurt hij het verlies van de 'noodzakelijke nutteloosheid' van de kunst.

‘De kunstenaar dient te zorgen voor de uitzondering en de verrassing, dat wat niet op het programma staat, maar hij moet daarbij wel tegemoet komen aan onze verwachtingen, rekening houden met onze wensen, meedraaien in de molen van onze vermaakseconomie, zonder dat hij zich nog mag beroepen op autonomie of eigen program. De taak van de kunstenaar is er niet lichter op geworden.’ (p. 3).

Dat laatste is zonder meer waar. De verwachtingen van kunstenaars zijn ongekend hoog. De druk tot legitimeren van de kunstenaarspraktijk komt niet alleen voort uit de *deskilling* van kunstenaars, hun open en generalistische praktijk, maar in toenemende mate ook uit de eis om te verantwoorden hoe overheidsgeld besteed wordt. Ook dit speelt in Nederland, waar exponentieel meer overheidsgeld wordt besteed aan kunst en cultuur, sterker dan in België. Desalniettemin roept het NICC in het rapport *8 voorstellen voor betere werkomstandigheden en een autonome kunstenaarspraktijk* (2009) op om een beleid te vormen ‘waarin de kunstenaar en zijn autonomie centraal staan en worden ondersteund’ (p. 2).

3. ORGANISATIE

Hoe kunstenaars (kunnen) werken wordt mede vormgegeven en bepaald door samenleving en economie. Aan het begin werd al gerefereerd aan het Post-Fordistische tijdperk. Het Fordisme, vernoemd naar autofabrikant Ford, staat voor een gestandaardiseerd productiesysteem, voor standaardproducten die van de lopende band rollen, voor massaproductie gefaciliteerd door gespecialiseerde machines, voor ongeschoolde maar goed betaalde arbeid en arbeiders die de eigen producten konden betalen. Het Post-Fordisme wordt gekenmerkt door een diensten- en kenniseconomie, door informatietechnologie, het uitbesteden van arbeid aan lagelonenlanden, globalisering en consumentisme. We produceren in het Westen minder producten maar meer diensten.

Beide modellen of systemen vragen andere vaardigheden van diegenen die willen 'mee-doen'. Het Post-Fordisme is gebaat bij adaptiviteit, flexibiliteit, sensitiviteit en communicatie. Gielen waarschuwt er voor: de vaardigheden van kunstenaars en anderen werkzaam in de creatieve sector sluiten goed, misschien wel veel te goed, aan bij de wensen van onze Post-Fordistische tijd.

Kunstenaars moeten in toenemende mate beschikken over *dé skill* bij uitstek van het Post-Fordisme: management. Management van het eigen werk maar ook van de eigen praktijk. Ze moeten een complexe mix van ballen in de lucht houden: processen van werk maken, presentatie van dat werk en de omkadering ervan. Daarnaast hebben veel kunstenaars opdrachten lopen (daar wordt namelijk doorgaans wel nog geld mee verdiend) in de publieke en private sector. Als kunstenaar heb je managementvaardigheden nodig om dit alles tot een goed einde te brengen, uit al die geldstromen ook een loon over te houden en tegelijkertijd ook nog de continuïteit van je praktijk te bewaken. Je wilt namelijk niet het label van 'opdrachtkunstenaar' opgeplakt krijgen, iemand die geen eigen, autonoom werk meer maakt maar alleen in opdracht nieuw werk maakt. Dan verschuif je van het autonome circuit met galleries, musea en presentatieruimtes naar het toegepaste en opdrachtcircuit. Veel kunstenaars (maar ook andere actoren uit de kunstwereld) hebben een complexe relatie tot de markt. Commercieel té succesvol zijn wordt met argusogen bekeken en betekent vast dat je als kunstenaar concessies doet. Dan ben je net als de 'opdrachtkunstenaar' niet meer autonoom. Tegelijkertijd zijn veel kunstenaars in Vlaanderen afhankelijk van de markt omdat overheidsinvesteringen in de kunstsector beperkt zijn. De balans vinden tussen autonoom werk, opdrachten en marktgericht denken, is op z'n minst complex te noemen.

Jan Verwoert schrijft in 'Exhaustion and Exuberance' (2008) dat we in deze Post-Fordistische tijd niet langer gewoon werken, maar performen (p. 90). Die 'wij' is een steeds groter wordende groep van creatieve mensen die altijd klaar moeten staan om te performen, die geen nee kunnen zeggen en worden geleefd door de *just-in-time* productie van het Post-Fordisme (p. 98). Altijd moe, altijd bereid meer te doen, altijd klaar om ja te zeggen. De decadente kant van de kunstsector waar Anna Tilroe zich zorgen om maakt als ze bijvoorbeeld naar de roddelkatern 'Scene & Herd' van *Artforum* kijkt, is zeker geen schering en inslag (2010, p. 23).

De grootste groep kunstenaars in Vlaanderen leidt geen door geld en champagne omlijst leven. In de hoogste echelons, onder een aantal kunstpauzen, zal er misschien goed geleefd worden maar de realiteit voor de grootste groep kunstenaars is keihard werken, nooit genoeg geld verdienen en een gebrek aan respect voor hun on(h)erkende arbeid. Het collectieve werken kan een manier zijn om altijd klaar te staan, altijd 'ja' te kunnen zeggen en om de uitputting te delen en te verdelen.

Hedendaagse organisatievormen

Steeds meer kunstenaars, curatoren en critici werken in een bepaalde vorm van collectiviteit, voor alle of een deel van hun activiteiten, op projectbasis, tijdelijk of structureel. Daar zijn uiteenlopende redenen voor, zowel praktisch als inhoudelijk. Samen optrekken kan bijvoorbeeld onderhandelen met de markt (commissies, galleries, verzamelaars, musea die willen aankopen) eenvoudiger maken, kunstenaars in staat stellen mensen in te huren of bepaalde subsidies aan te vragen of als instelling projecten te ondernemen, er kan samen een ruimte of een pr-medewerker ingehuurd worden.

Sommige kunstenaars lossen de werkdruk en het gegoochel met al die ballen op door met assistenten te werken voor zakelijk, productioneel, administratief en promotioneel werk, of ze worden zelf managers van hun eenmanszaak. Deze kunstenaars slagen er in hun tijd ongelooflijk goed te verdelen over *research* en creatie, opdrachten aannemen en opvolgen, soms wat lesgeven, tentoonstellingen en catalogi opvolgen, boekhouding bijhouden enzovoort. Het aantrekken van middelen uit de markt of via subsidies vraagt ook weer een geheel eigen set aan vaardigheden en een grote dosis ondernemerschap. Dat is nog een rol die kunstenaars moeten zien te spelen en waar academies hen onvoldoende op voorbereiden.

Uiteraard kunnen galleries of assistenten een aantal van die taken overnemen maar dat is slechts voor een kleine groep kunstenaars een realiteit. Een aantal kunstenaars experimenteert ook wel met het onder de arm nemen van een managementbureau dat voor de kunstenaar een aantal zaken opvolgt. Nog anderen stichten samen een productiebureau op dat managementtaken op zich neemt.

Het gemeen complexe veld waarin kunstenaars anno 2011 moeten opereren, heeft geleid tot hybride organisatievormen: kunstenaars die en een collectief productiebureau opstarten en met een galerie werken en voor bepaalde producties ook nog eens assistenten aantrekken. Het maakt het er niet makkelijker op. Te meer omdat je als kunstenaar niet alleen het management van al die projecten moet waarnemen maar je ook steeds moet afvragen welke opdracht of welk werk hoeveel geld opbrengt (wat blijft er over na productie, betalen van assistenten en overheadkosten?) en hoe het binnen je praktijk of oeuvre past.

Nieuwe media maken communicatie eenvoudig en goedkoop en samenwerken in tijdelijke of meer structurele samenwerkingsverbanden, ook geografisch verspreid, is hierdoor makkelijker geworden. Bovendien reizen we meer dan ooit tevoren en leren mensen kennen waarmee we later soms projecten ontwikkelen of willen samenwerken. Zo zijn we tezelfdertijd gefragmenteerder dan ooit (geografisch maar ook in hoe we onze aandacht verdelen en werken) én toch ook zeer sterk vernetwerkt.

Bovendien is het collectieve werken echt een kind van het post-materiaaltijdperk. Bij materiaal-immanent werk zouden, puristisch gedacht, dezelfde handen het werk moeten maken. De penseelstreek van de meester is immers herkenbaar, uniek, onnavolgbaar. Van Tilburg schrijft dat 'het ideale "atelierkunstwerk" juist het product van ongedeelde arbeid is' (p. 21). Bij conceptgedreven werk kan het werk in principe uitgevoerd worden door iedereen: zolang het concept maar helder is omschreven, kan de arbeid gedeeld worden. In *do it*, in 1997 uitgegeven door het collectief Independent Curators Incorporated (de naam is zelf ook een treffend voorbeeld van institutionalisering), worden kunstwerken opgesomd die je allemaal zelf kan 'doen'. Bekend is de berg snoepjes van Félix Gonzáles-Torres die recent ook nog bij Wiels in Brussel werd uitgevoerd. Iedereen kan het werk uitvoeren, je hebt alleen een bepaalde hoeveel lokaal gefabriceerd en omwikkeld snoep nodig.

CONCLUSIE

Het is een bijzonder interessante tijd om de kunstenaarspraktijk te bestuderen. De relationele esthetiek, het sociale en politieke engagement, het project- en procesmatige werken dat de jaren 1990 domineerde, moeten deels plaats maken voor een hernieuwde belangstelling voor autonomie, materiaal-immanent werk en een 'terugkeer' naar de studio zonder dat het engagement wordt afgezworen. Deze verschuiving vindt plaats in de context van een veranderende maatschappelijke en sociale positie van kunstenaars, een nieuw politiek klimaat en een herschikking van de balans tussen overheid en markt.

Maar 'interessant' is natuurlijk een gevaarlijke kwalificatie. We moeten er voor waken alert te blijven voor de ongelooflijk complexe positie van kunstenaars: tussen musea, galeries, bedrijven, opleidingsinstituten, residenties, overheid en markt heen laverend moeten ze in een enorme spreidstand heel veel ballen in de lucht houden. Kunstenaars moeten altijd klaar staan, altijd 'ja' kunnen zeggen, projecten opvolgen, aanvragen doen, budgetten beheren, zorgen dat ze geen te grote knieval maken naar de commercie of het opdrachtcircuit en, laten we dat niet vergeten, zich steeds maar weer legitimeren voor hun onherkende arbeid.

Het draagvlak voor kunst en cultuur verkrumelt in een Europa dat naar rechts rukt en in verschillende lidstaten zien we dan ook dat kunstenaars en kunstinstellingen steeds meer in de defensieve hoek gedrukt worden. De druk om uit te leggen, nuttig te zijn, te legitimeren in economische termen, bij te dragen aan een Post-Fordistische economie wordt alom gevoeld. Beleid (van overheden, ondersteunende en producerende instellingen) zou er op gericht moeten zijn om te hoeden voor het instrumentaliseren van de kunst en kunstenaars, men moet open staan voor en (h)erkennen dat er een ongelooflijke diversiteit aan kunstenaarspraktijken bestaat, die praktijken ondersteunen en actief bijdragen aan de maatschappelijke en sociale status van kunstenaars. Het gevaar bestaat dat kunstenaars opgeslokt worden door andere domeinen en daardoor hun autonome status verliezen en de kunst volledig verdwijnt.

Het problematiseren van de nuttigheidsdrang betekent niet dat kunst niets bij te dragen heeft. Ook vanuit een radicaal autonome positie kan dat, zelfs wanneer kunst niet geïnstrumentaliseerd wordt. 'De autonome actie van een kunstenaar tekent de wereld zoals we haar nog niet kennen' schrijft Boomgaard (p. 6). Kunst kantelt onze blik, toont nieuwe perspectieven, opent debatten, stelt nieuwe en wezenlijke vragen en draagt daarmee fundamenteel bij aan hoe we ons als beschavingen ontwikkelen. Anna Tilroe stelt dat het precies om die intrinsieke kwaliteit van kunst van groot belang is te zorgen dat de 'zwaarwegende vragen die de kunst stelt ook en vooral op opiniepagina's en publieke fora' terug te vinden zijn en niet alleen in kunstbladen (p. 27). Autonomie zonder isolement, maatschappelijk, politiek en economisch engagement zonder instrumentalisatie, lef zonder ingelijfdheid. Nog zo'n uiterst complexe opdracht voor de kunst en kunstenaars. Een opdracht waar goed beleid, dat rekening houdt met de complexe realiteit waarin kunstenaars werken en dat hen (en de instellingen waar ze mee werken!) niet dwingt zich te verantwoorden volgens de neoliberale logica van economisch gewin, toeristische attracties en steeds maar stijgende bezoekersaantallen, aan kan bijdragen.

DE VERANDERENDE ROL VOOR KUNST-ORGANISATIES IN ONZE HEDENDAAGSE SAMENLEVING

Nieuwe, vernieuwde, en versterkte attitudes voor de nabije toekomst

Door Karen Verschooren

Elke kunstorganisatie die zich bezighoudt met onderzoek, creatie, distributie, collectie en presentatie van beeldende kunst (kunstenaarscollectieven, studio's, werkplaatsen, residenties, galleries, beurzen, cultuurcentra, kunsthallen, musea, festivals, academies, ...) gaat binnen haar regionale context (de stad, de regio, het land, het continent, de wereld, ...) op zoek naar manieren om zich te verhouden tot bestaande gewoonten en veranderingen in de samenleving. Van lokaal tot internationaal, en altijd gelaagd want met verschillende rollen en functies ten aanzien van die verschillende contexten.

Onze hedendaagse samenleving kan op vele manieren gekarakteriseerd en begrepen worden; als een genetwerkte samenleving, een geglobaliseerde samenleving, een snel evoluerende samenleving door kort op elkaar volgende wetenschappelijke en technologische evoluties die er een impact op hebben, een individualistisch georiënteerde en prestatiegerichte samenleving, een kennis- en informatiemaatschappij en een diep gemediatiseerde samenleving. Maar ook als een culturele samenleving, met waarden, normen en tradities – soms flexibel, soms verankerd.

Een gewoonte is een vlaggenschip voor achterliggende waarden en normen; een waarde wordt norm, verankerd in een gewoonte. Gewoonten moeten mee veranderen met veranderingen in context om nog op adequate wijze de waarden en normen te belichamen. Gewoonte draagt dus noodzakelijkerwijze historiciteit en toekomst in zich. Michael Hardt en Antonio Negri stellen in *De meningte* (2004) dat 'gewoonten in werkelijkheid geen obstakels [zijn] voor het scheppende vermogen, maar juist de gemeenschappelijke basis [vormen] waarop alle scheppende handelingen plaatsvinden.' Ook al klinkt de term 'gewoonte' behoudsgezind of conservatief, het is veeleer iets dynamisch.

Waar ligt de juiste balans tussen beredeneerde traagheid (het vasthouden aan bepaalde waarden, normen en gewoonten) en nodige aanpassingen (aangepaste of nieuwe gewoonten)?

VERANDERING IN SAMENLEVING EN KUNSTWERELD

Er zijn twee aanleidingen om dit essay te schrijven over het veranderen van kunstorganisaties: enerzijds de veranderende samenleving en het veranderende (kunst)klimaat, anderzijds de veranderende dynamiek van de spelers in het kunstveld.

Onze samenleving verandert. Louis Byrne beschreef in zijn *review* van Nina Möntmanns *Art and its institutions: current conflicts, critique and collaborations* (2006) de gevolgen van het onder druk zetten van het subsidiemodel voor kunst en cultuur:

‘With the historical shift away from welfare state universalism to the “residual welfare model”, with state funding targeted at those in greatest need, and the corporatization of governments and subsidiary bodies, institutions are forced to operate as businesses. They must demonstrate profitability and accountability over any social welfare function.’ (2007)

In de West-Europese sociale welvaartstaten werd bovenstaande trend nog enigszins afgehouden, of ging het minder snel dan in de Angelsaksische regio's. Toch wijzen sommige elementen op barsten – niet in het minst de drastische besparingen in het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid. Ook in België, waar op financieel vlak nog veel beslissingen genomen moeten worden in een volgende structurele subsidieronde, zien we de voorhoede van aanpassingen aan deze economische standaarden of, beter gezegd, kunstorganisaties die anticiperen op wat gevreesd wordt. Nog nooit pakten zoveel kunstorganisaties uit met hun publiekscijfers in de kranten. Het succes van een tentoonstelling moet onderstreept worden om haar bestaan te legitimeren. Succes wordt dan begrepen in termen van publiekscijfers, en minder of niet in termen van artistieke waardering. Voor de goede orde: het succes van een eigen verhaal mag best onderstreept worden. Het wijst echter wel op het veranderende klimaat waarin organisaties zich proberen te profileren. Naast de focus op economische waarden en normen wijst de veranderende context ook op verhoogde aandacht voor actief burgerschap, een lot dat in eigen handen genomen wordt en zelforganisatie. Individuen, maar ook maatschappelijke instituties als scholen en bedrijven, worden aangespoord om onderlinge relaties uit te bouwen in een samenleving waarin ‘netwerken’ centraal staat.

De huidige context is het speelveld waarbinnen kunstorganisaties zich verhouden tot de overheid, markt en burgermaatschappij, waarbinnen ze hun rol opnemen en zodoende hun artistiek, maatschappelijk, maar ook politiek en economisch draagvlak vergroten.

Behalve de samenleving veranderen ook de spelers in de kunstwereld. Actoren in het kunstenveld verhouden zich tot veranderingen in de samenleving. Ze gaan op zoek naar nieuwe materialen, ideeën, processen en hebben veranderende verwachtingen ten aanzien van wat kunstorganisaties zouden kunnen betekenen. Dit geldt zowel voor kunstenaars, curatoren, critici als het brede publiek. Deze veranderingen in de kunstwereld vragen om een dynamisch antwoord van de kunstorganisaties.

Het is een uitdaging voor kunstorganisaties om zich te verhouden tot zowel de verandering in de samenleving als de verandering van de spelers binnen die samenleving, en hier dynamisch op te anticiperen en op in te spelen. En laten we duidelijk zijn, de verandering moet voorbijgaan aan de verpakking. Er is geen nood aan hetzelfde product in een andere verpakking, wel aan een aangepast product.

PARAMETERS

In wat volgt worden enkele lijnen uitgegooid. Welke vormen aan welke vislijnen de beste vissen opleveren, is aan de lezer om in te vullen. Het gaat met andere woorden om parameters die tot verandering kunnen leiden. Hoe elke parameter wordt ingevuld, kan en moet zelfs van organisatie tot organisatie verschillen. Positionering en context, maar ook kerntaak, zijn immers anders voor een kunstenaarsstudio, een residentie of werkplaats, een cultuurcentrum, galerie, kunsthall of museum. Het is dus geen *one size fits all*-verhaal, al vallen er wel enkele rode draden te detecteren, niet in het minst in enkele breed gedragen waarden binnen onze kennis- en informatiemaatschappij: verbinding, netwerking, kennisdeling en levenslang leren. Kunstorganisaties kunnen op hun eigen manier optimaal inspelen op deze waarden, die bovendien linken toelaten met andere sectoren.

Welke parameters worden opgenomen en uitgewerkt door het beleid hangt op zijn beurt af van welke waarden ze onderschrijft en welke culturele praktijken het cultuurbeleid wil institutionaliseren.

Tot slot zijn onderstaande parameters geen *rocket science*, evenmin komen ze uit de lucht vallen. Er zijn wellicht linken te vinden naar stromingen en praktijken zoals de institutionele kritiek of het nieuw institutionalisme, en een of meerdere worden nu al onderschreven door heel wat kunstorganisaties. Enkele richtingen worden hier samenvattend weergegeven.

In het onderstaande verwijs ik meer dan eens naar een matrix die ontwikkeld werd door Pascal Gielen en Rudi Laermans in 2004. Aangezien die reeds in verschillende studies gebruikt en geoptimaliseerd werd, beperk ik me tot het kort herhalen van de krachtlijnen van deze matrix. De matrix bestaat uit twee assen. De verticale as wijst op de artistieke praktijk (ontwikkelingsgericht of presentatie-/productgericht). De horizontale as duidt de vernetwerkingsgraad aan: van laag naar hoog. Zo ontstaan vier vlakken, vier ruimtes waarin organisaties zich in eerste instantie kunnen positioneren: de domestieke ruimte (ontwikkelingsgericht en lage vernetwerkingsgraad), de ruimte van de artistieke gemeenschap (ontwikkelingsgericht en hoge vernetwerkingsgraad), de markt (presentatiegericht en lage vernetwerkingsgraad) en de civiele ruimte (presentatiegericht en hoge vernetwerkingsgraad). Traditioneel gezien positioneren werkplaatsen en residenties zich eerder in de ontwikkelingsgerichte zones van de matrix, kunstgaleries en -beurzen staan prototypisch in het marktsegment, terwijl kunsthallen en musea zich eerder in de civiele ruimte bevinden.

1. De kunstorganisatie – spelen in meer dan een kwadrant

Wanneer Pascal Gielen het over een gezond kunstenveld heeft, duidt hij op de noodzaak van de aanwezigheid van spelers in de vier kwadranten. In een onderzoek naar de kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap (2007) gaat Gielen een stap verder, en stelt hij dat deze kunstinstellingen op zijn minst moeite moeten doen om een rol te spelen in *elk* kwadrant. Ze mogen zich positioneren binnen een kwadrant (bv. in de civiele ruimte), maar behoren van daaruit acties te ondernemen naar de andere kwadranten toe. Ik zou durven stellen dat dit niet enkel de opdracht kan zijn van de kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap, maar van elke kunstorganisatie in het veld. Zo kunnen ontwikkelingsgerichte organisaties (werkplaatsen of residenties) zich richten op het ondersteunen van hun artistieke gemeenschap (bv. door aandacht te besteden aan de dialoog tussen verschillende residenten of gebruikers van de werkplaats), maar ook activiteiten ondernemen die zich richten op de cross-over tussen de markt en de civiele ruimte (bv. door het ondersteunen bij de uitbouw van een portfolio en documentatiemateriaal, het aanbieden van contacten binnen galerie- en beurscircuit, cultuurcentra en musea of privécollecties, het organiseren van toonmomenten, etc.). Omgekeerd hebben presentatiegerichte plaatsen (kunsthallen en musea in de eerste plaats) de mogelijkheid tot het ontwikkelen of faciliteren van activiteiten voor de artistieke gemeenschap (lezingen, debatten, workshops, maar ook het beschikbaar stellen van ruimtes voor niet-georkestreerde interacties of het afleggen van een langer onderzoeksproject met een kunstenaar), kunnen ze mogelijkheden tot ‘intiem engagement’ creëren (bv. in een leeszaal, hoek of lounge, maar ook door gebruik van technologie om informatie en kennis in de huiskamer te brengen) en kunnen ze tot slot op geregelde tijdstippen en vanuit een artistiek hoogkwalitatieve programmering meestappen in het verhaal van de markt (bv. toerisme). Eenzelfde aanwijzing met betrekking tot de beweging van presentatie-/productgerichtheid naar ontwikkelingsgerichte activiteiten vinden we opnieuw terug in de *review* van Louis Byrne:

‘The opacity in question highlights the need for cultural producers not to work exclusively on exhibitions or shows, but to work behind the scenes in an environment of “temporal withdrawal”.’

of bij Charles Esche (zoals geciteerd door Claire Doherty in *Protections Reader*)

‘Now, the term “art” might be starting to describe that space in society for experimentation, questioning and discovery that religion, science and philosophy have occupied sporadically in former times. It has become an active space rather than one of passive observation. Therefore the institutions to foster it have to be part-community centre, part-laboratory and part-academy, with less need for the established showroom function.’ (2006)

Het kan voor een kunstorganisatie zeer verrijkend zijn om op zoek te gaan naar de mogelijkheden van deze cross-overs naar de minder evidente uithoeken van het kwadrant. Het spreekt echter voor zich dat niet elke kunstorganisatie alle taken kan vervullen. Een poging om als individuele organisatie te ‘scoren’ in alle vakjes zou wellicht leiden tot half werk, slecht opgenomen functies of papieren intenties die niet waargemaakt kunnen worden. Vandaar de nadruk in het bovenstaande op faciliteren. In wat volgt verschuift de nadruk richting samenwerking. Immers, idealiter bundelen de aanwezige organisaties in een kunstenveld hun krachten om samen alle functies te dragen.

2. De kunstorganisatie in haar regio – samenwerken

De kunstorganisatie bevindt zich niet op een eiland, maar in een veld met andere spelers. Samen kan men een poging doen om per regio alle factoren voor een gunstig kunstenveld uit te bouwen. Regio en kunstenveld zijn hier qua schaal flexibele begrippen. Het gaat in dit geval over een attitude en verantwoordelijkheidsgevoel voor dat wat groter is dan de eigen organisatie en de wil om zich dienstverlenend op te stellen naar andere spelers in het veld. Positionering moet dus niet gaan over het zich afzetten tegen, het vergelijken met (maar dan beter), of het vinden van een *unique selling proposition*, maar over verbinding. In de creatie van een vruchtbaar kunstenveld vervult de ene organisatie een cruciale functie die op verschillende manieren verbonden is aan wat andere organisaties in de regio doen. Samen vormen ze een veld dat inspeelt op alle behoeftes van de actoren, dat hen toelaat om hun rollen optimaal uit te oefenen en zodoende zowel een artistiek als maatschappelijk, politiek en economisch draagvlak genereert.

In concreto gaat het hier over het aanhalen van banden en het op elkaar afstemmen van de werkingen van ontwikkelingsgerichte actoren in een regio (werkplaatsen, residenties, maar ook onderwijsinstellingen) en presentatiegerichte actoren in diezelfde regio (festivals, beurzen, galleries, cultuurcentra, kunstorganisaties en musea). Kunstenaars in residentie kunnen een platform aangereikt krijgen vanuit nabijgelegen cultuurcentra, galleries of kunstencentra. Een opdracht van een presentatieplek aan een kunstenaar of collectief kan ontwikkeld worden in de nabijgelegen werkplaats. Internationale kunstenaars in residentie kunnen een lezing geven in het kunstencentrum van de regio voor het lokale studentenpubliek. Een onderzoek aan de lokale kunsthogeschool kan gepresenteerd worden aan kunstenaars in residentie, etc.

Bovenstaande paragraaf schetst een beeld van een min of meer perfecte harmonie. Het 'samenwerken' of zoeken naar een gemeenschappelijke positionering die toelaat dat samen aan alle behoeftes voldaan wordt, verloopt echter niet altijd van een leien dakje. Organisaties kunnen het immers ook niet eens zijn met de rol die anderen (wensen) op (te) nemen of kunnen botsen op een institutionele geschiedenis die een rolverandering bemoeilijkt. Het vergt van alle kunstorganisaties in de regio een open geest en de wil om de eigen werking te herdenken vanuit dit gemeenschappelijke kader. Het vergt ook moed om de interne keukens bespreekbaar te maken met andere spelers in het veld, programmaplannen te delen en misschien zelfs een stuk van de programmering uit handen te geven. Soms vergt het ook enige creativiteit om uit te zoeken hoe gelijkaardige behoeftes op overlappende wijze succesvol ingevuld kunnen worden. Steun van lokaal of regionaal beleid in de vorm van *incentives* die samenwerkingen aanmoedigen (voorbeelden kunnen gaan van financiële *incentives* voor samenwerkingsprojecten over regionale netwerkevenementen tot het voorzien van een coördinerende functie), kan een belangrijke duw in de rug betekenen.

3. De attitude: gezag door nabijheid, niet door afstand

Een hautain en gesloten karakter kan dan wel de hippe, van gehypte champagne en designerkleren voorziene variant van de hedendaagse beeldende kunstwereld ten goede komen, het zorgt allerminst voor het vergroten van een lokaal en breed maatschappelijk en politiek draagvlak. Ook het effect op het artistieke draagvlak is trouwens dubieus.

Een transparante werking en kennisdeling binnen de sector zorgt voor het vergroten van het artistieke draagvlak. Dit kan gaan van het innemen van posities ten opzichte van andere organisaties in de regio (cf. supra) en de bijhorende dienstverlenende functies (zijnde het delen van expertise met regionale medespelers), tot infrastructuurdeling, maar ook kennisdeling en informatie-uitwisseling over specifieke programma-invullingen, het omgaan met kunstenaars en kunstenaarspraktijken, publieksgerichte activiteiten en operationele methodieken. Ook het opentrekken van de bestaande methodieken en het aanpassen ervan aan de veranderende eisen binnen de sector, kan een proces zijn dat op transparante en gedeelde wijze tot de meest interessante en gedragen resultaten kan leiden. Het zijn bovendien dialogen die organisaties binnen de regio kunnen opzetten, en waarvoor men niet moet wachten op overkoepelende steunpunten om over te gaan tot actie.

Dergelijke transparante werking op vlak van programmering en organisatie/infrastructuur kan ook – op maat – doorgetrokken worden naar het brede publiek en de politiek en vergroot het maatschappelijke en politieke draagvlak. Door het beargumenteren en verduidelijken van keuzes voor een bepaald project of een programmaonderdeel en ermee in dialoog te treden, kan gewerkt worden aan een draagvlak door een breder publiek, dat in het beste geval een ambassadeursfunctie opneemt (cf. infra). Het idee van transparantie en openheid kan ook doorgetrokken worden naar de samenstelling en het functioneren van de organisatie (denk aan rondleidingen achter de schermen tijdens opbouw, vraag- en antwoordsessies over de eigen werking, bezoekerspassage in de organisatie) en het toegankelijk maken en openstellen van de infrastructuur voor bredere groepen. Dit laatste geeft de kans om andere groepen te laten *beleven* (eerder dan beluisteren) wat er in de kunstorganisatie gebeurt en hoe die werkt. Merk op dat dit niet enkel ‘geven’ betekent voor de kunstorganisatie en ‘nemen’ voor het bredere publiek of de artistieke medespelers. Naast het vergroten van het artistieke, maatschappelijke en politieke draagvlak, kan deze vorm van transparantie ook buitengewoon boeiend zijn voor de eigen organisatie: het blijvend in vraag stellen van de ‘gewoontes’, en de voortdurende nood om de gemaakte keuzes te kunnen verantwoorden, houdt een organisatie scherp.

4. Nieuwe rollen voor publiek

Het publiek dat vraagt om transparantie en nabijheid presenteert zich als een zeer gediversifieerde entiteit, met verschillende wensen en verlangens. Hierop inspelen is de uitdaging voor de presentatiegerichte kunstorganisatie (maar ook de ontwikkelingsgerichte organisaties die presentatiegerichte activiteiten ondernemen of faciliteren).

Dat het publiek geen homogene massa is en niet alleen de functie kan opnemen van eindgebruiker (passief, actief of interactief) weten we al lang. Hoewel dit bekend is, zijn de mogelijke consequenties van dit weten duidelijk nog geen evidentie. Veel organisaties blijken hun gediversifieerd publiek toch nog steeds hoofdzakelijk als eindgebruiker te beschouwen. Een eindgebruiker die weliswaar soms wat meer of minder toegang krijgt tot extra informatie, of naar zijn of haar mening wordt gevraagd in tekst en/of beeld. Er worden met andere woorden verschillende ingangen gezocht om het programmaonderdeel naar de verschillende publieken te communiceren en hen op verschillende manieren te betrekken. Er zijn echter diverse rollen mogelijk, die inspelen op verscheidene wensen en die niet begrepen kunnen worden als *add-ons* op de basisrol van bezoeker. Bekijk een presentatieplek even

niet als een plaats waar een tentoonstelling uitgewerkt wordt die vervolgens min of meer omkaderd naar een gediversifieerd publiek gebracht wordt, maar als een plaats waarin mensen werken aan een gemeenschappelijk verhaal. Dan lijkt het evident om een aantal extra rollen te bedenken die niet-personeelsleden kunnen opnemen binnen de context van de kunstorganisatie, binnen alle lagen van de werking, en inspeland op een veelheid aan wensen. Enkele voorbeelden: onderzoeker (wens: interesse in uitwerken van concepten en dialoog, rol: ondersteuning in ontwikkeling van concepten), artistieke reflectiegroep (wens: interesse in uitwerken van concepten en dialoog, rol: ondersteuning in ontwikkeling van concepten, hetzij van een programmaonderdeel hetzij van het gehele programma), productievrijwilliger (wens: meewerken aan een tentoonstelling, rol: ondersteuning in uitwerken van oplossingen voor technische problemen en/of ondersteuning in opbouw en afbouw), gids (wens: kennis verwerven en uitdragen, rol: bemiddelaar naar breder publiek), suppoost (wens: tijd doorbrengen in een kunstencontext, rol: verwelkomende functie naar bezoekers en toezicht), ambassadeur (wens: min of meer onafhankelijk, maar als kenner een boodschap uitdragen naar buiten), etc. Voor elk van deze wensen en rollen kan een organisatie die aandacht wil schenken aan haar publiek verschillende participatievormen bedenken en ontwikkelen in dialoog met dat publiek.

5. Kunst en publiek op gelijke voet

Wie op zoek gaat naar nieuwe mogelijke rollen voor publiek, moet buiten het standaard lineaire model denken en publieksbemiddeling niet als laatste onderdeel van de werking zien, maar het een meer centrale positie geven:

'art and audience are equally important and it is the role of art galleries and museums to support both equally.' (Claire Antrobus, 2010)

Het wordt duidelijk dat ingaan op de vraag naar openheid en transparantie en inspelen op rolveranderingen van actoren binnen het kunstenveld ook een invloed hebben op de structuur van de kunstorganisatie (taken, functies en *workflow*). In dit geval zijn er implicaties voor de positie van publieksbemiddeling ten opzichte van programmaontwikkeling (niet onder, maar naast) en temporele implicaties in het ontwikkelingsschema van een kunstorganisatie (publieksacties worden niet uitgewerkt na de totstandkoming van het programma, maar programma en publieksbemiddeling worden samen ontwikkeld en in intense dialoog met elkaar). Wanneer de consequenties van deze omwenteling doorsijpelen, lijken enkele van bovenstaande rollen de evidentie zelve te worden. Een voorbeeld: een curator denkt na over een volgend tentoonstellingsconcept en koppelt terug met de cel voor publieksbemiddeling. Samen leggen ze enkele basisideeën voor aan een artistieke reflectiegroep. De dialoog kristalliseert enkele kernvragen waarrond publiek tekstmateriaal kan opgebouwd worden. Niet alleen wordt zo de stem van een publiek van bij het begin meegenomen, tegelijkertijd is nog voor het programmaonderdeel (bv. een tentoonstelling) opent een grotere groep 'medeplichtig' gemaakt aan wat gepresenteerd zal worden. Het worden geïnformeerde ambassadeurs, een primair draagvlak.

Het spreekt voor zich dat de invulling van 'publiek' variabel is, en afhankelijk van wat men wil brengen of waarvoor men dit 'publiek' aanspreekt. Voor een kunstorganisatie die publiek op dezelfde hoogte plaatst als programmaontwikkeling betekent bovenstaande dus

niet dat dezelfde mensen voor alles opgeroepen moeten worden (als een soort van supervrijwilliger), maar dat men voor elk programmaonderdeel (lezing, workshop, residentie, tentoonstelling, ...) opnieuw bekijkt welke vormen van participatie mogelijk zijn in elk stadium van de ontwikkeling, en welke publieken hiervoor aangesproken kunnen worden.

6. De kunstenaar of het kunstenaarscollectief in de kunstorganisatie

De kunstenaars. Ze zijn met velen en ambiëren in mindere of meerdere mate een professionele activiteit. Solo of als collectief, minder of meer vernetwerkt, doen ze aan onderzoek, gaan ze op zoek naar financiering, produceren en presenteren ze werk. Binnen de kunstorganisatie neemt deze kunstenaar en/of zijn werk een belangrijke plaats in en kunstorganisaties kunnen, gegeven hun knowhow, brede netwerk binnen en buiten de kunstwereld, infrastructuur en middelen, een belangrijke meerwaarde betekenen voor hun praktijk. Niet elke organisatie kan alle vormen van ondersteuning aanbieden. Daarom is het cruciaal dat verschillende kunstorganisaties in de regio's samenwerken, om te zorgen dat ze een sluitend net creëren waarin alle kunstenaars met verschillende praktijken op een of andere manier ondersteuning kunnen vinden.

Ondersteuning op vlak van onderzoek en creatie gebeurt doorgaans in de academies, werkplaatsen en residenties, terwijl ondersteuning op vlak van distributie en presentatie traditioneel plaatsvindt in het cultuurcentrum, de kunsthall, galerie of het museum. Maar ook hier is het relevant om vanuit de matrix te zoeken naar nieuwe en minder evidente vormen van ondersteuning voor elk type van kunstorganisatie. Zo kan een presentatiegerichte organisatie in de civiele ruimte wel degelijk bruggen bouwen naar andere vormen van meer ontwikkelingsgerichte ondersteuning, door bijvoorbeeld een langer traject af te leggen met een kunstenaar, eventueel in samenwerking met een nabijgelegen residentieplek of werkplaats, het actief openstellen van de eigen onderzoeksmiddelen en netwerken (binnen en buiten de kunst), het regelen van ontmoetingen tussen bezoekende curatoren en kunstenaars in de regio, etc. Dit laatste hoeft trouwens niet enkel de taak te zijn van een steunpunt, maar zou ingebed kunnen zijn in de werking van ontwikkelingsgerichte en presentatieplekken. Andersom kunnen werkplaatsen en residenties actief bruggen bouwen naar product- en presentatiegerichte kunstorganisaties (uitwisselingstrajecten, ondersteuning in het opbouwen van een portfolio, ...) of zelf sporadisch de deuren openzetten.

Ondersteuning ten aanzien van kunstenaars beperkt zich bovendien niet tot het ondersteunen van onderzoek, creatie, distributie en presentatie, maar heeft ook een financiële component. Het bestaan van subsidiesystemen voor kunstenaars (ontwikkelingsgerichte beurzen en projectbeurzen) heft de financiële verantwoordelijkheid die kunstorganisaties hebben ten aanzien van kunstenaars niet op. Financiële ondersteuning beperkt zich niet enkel tot het leveren van diensten (bv. beschikbaarheid van infrastructuur en personeel) of het beschikbaar maken van productiebudgetten, maar gaat ook over vergoedingen voor de ontwikkeling en presentatie van werk, het geven van lezingen en workshops, etc.

Net zoals bij publiek kan deze verandering in attitude van de kunstorganisatie op vlak van ondersteuning voor de kunstenaars zich ook vraag-gestuurd ontwikkelen. Als er wil (lees

tijd en geld) is tot luisteren, blijkt de nood aan nieuwe of andere vormen van ondersteuning meer dan eens uit vragen van kunstenaars.

De vraag naar ondersteuning voor alle kunstenaars betekent uiteraard niet dat organisaties geen selectie meer mogen maken in hun presentatie (er is immers nood aan een gids binnen de veelheid van aanbod naar publiek toe). Het betekent echter wel dat creatief omgesprongen wordt met vormen van ondersteuning. Vergeten we tot slot niet dat net zoals het begrip 'publiek' ook het begrip 'kunstenaar' een gelaagdheid in zich draagt. Van professioneel tot semi-professioneel tot niet-professioneel, van lokaal tot internationaal: er zijn verschillende vormen van ondersteuning te bedenken die ervoor zorgen dat kunstorganisaties niet louter sporadisch maar op structurele basis samen ten dienste kunnen staan van elk van deze groepen kunstenaars en -collectieven.

7. Open infrastructuur en architectuur

De nadruk op gezag door nabijheid, openheid en transparantie in de werking, zowel voor kunstenaars als voor publiek, kan tot uiting komen in een aantal georkestreerde 'ontmoetingen' tussen kunstenaars en andere kunstenaars, curatoren of critici (gemeenschap) of tussen kunstenaars en publiek. Maar naast de programmering maken ook de infrastructuur en architectuur integraal deel uit van een kunstorganisatie. Als dusdanig kan ook dit ingezet worden in het creëren van een open sfeer en het faciliteren van al dan niet georkestreerde ontmoetingen. Op die manier kan opnieuw gewerkt worden aan het optimaal vervullen van de rol en het vergroten van zowel het artistieke, lokaal maatschappelijke en politieke als financiële draagvlak.

Zo kan het ter beschikking stellen van de infrastructuur voor lokale actoren (of ze nu een rechtstreekse link hebben met de kunstwereld of niet) leiden tot een groter lokaal draagvlak. Het uitnodigen van aanwezigheid in de infrastructuur leidt immers tot een organische vorm van kennisdeling (andere organisaties zien hoe het eraan toe gaat, eerder dan dat men het hen gaat vertellen). Daarnaast hoeft het geen taboe te zijn om infrastructuur te verhuren aan bepaalde groeperingen, en zo niet alleen te werken aan lokale inbedding en bekendmaking van de infrastructuur en programmering bij die actoren, maar tevens aan een financieel draagvlak.

Wie een stap verder gaat, kan ook nadenken over het opzetten van infrastructuur met andere partijen. Op basis van gemeenschappelijke waarden zoals kennisdeling, levenslang leren, creativiteit en innovatie vallen immers evidente samenwerkingen buiten het kunstenveld te bedenken, bijvoorbeeld met scholen, universiteiten of bibliotheken. De term 'multidisciplinair' kunstencentrum of kunstorganisatie krijgt zo meteen ook een uitgebreide betekenis.

Naast het ter beschikking stellen of delen van infrastructuur, kan een kunstorganisatie ook inzetten op een open en aangename architectuur die niet georkestreerde ontmoetingen toelaat. Ruimtes die vrij toegankelijk zijn en uitnodigen tot dialoog, tussen kunstenaars onderling, kunstenaars en curatoren of critici, of misschien twee bedrijfsheren of dames na de lunch. Op die manier komt de meerwaarde van de aanwezigheid van de kunstorganisatie in de buurt op eerder spontane wijze bovendien.

8. Breaking the invisible boundaries; de kunstorganisatie in de samenleving

Dat de kunstorganisatie en het kunstenveld niet in een maatschappelijk vacuüm opereren, werd al in de inleiding van dit essay duidelijk gemaakt. Het zijn onder andere veranderingen in de samenleving die nopen tot verandering in het opereren van kunstorganisaties. Maar zoals in de verschillende, bovenstaande parameters bleek, blijft de relatie niet steken in de invloed van een algemeen klimaat op de werking van een kunstorganisatie.

Kunstorganisaties bouwen bruggen naar andere sectoren in het licht van het ontwikkelen van de eigen activiteiten en met wederzijds voordeel. Voorbeelden zijn het binnentrekken van wetenschap en technologie in de ontwikkeling en productie van tentoonstellingsprojecten of kunstwerken of het binnentrekken van andere sectoren in thematische tentoonstellingen. Niet als speciaal doelpubliek, wel als stem in de ontwikkeling van het project.

Daarnaast gaat het doorbreken van de onbestaande grenzen ook over de manieren van 'bijdragen' van kunstorganisaties tot andere sectoren. Nina Möntmann, schrijfster en curator die onder meer werkt rond de veranderende condities van kunstinstituten, antwoordde in een interview op *Zerom3* op de vraag of ze dacht dat kunst niet effectief kan zijn buiten de eigen grenzen als volgt:

'As for the "boundaries", since the cultural worker has become the role model for the neo-liberal subject, I don't think the boundaries are very high, if there are any.'
(2005)

Dit antwoord verwijst naar een parallel die getrokken wordt met de economische sector. De kunstenaar als model-werknemer in een 21^{ste}-eeuwse informatiesamenleving waarin eigenschappen als flexibiliteit, zelfstandigheid en *out of the box*-denken breed gewaardeerd worden, is een onderwerp dat geregeld terugkomt⁴⁸ en dat bovendien geleid heeft tot het opnemen van kunstenaars in denktanken van verschillende bedrijven.

Maar kunst kan ook bijdragen tot de politiek; vanuit een ambassadeursfunctie wijst het op de creativiteit, inventiviteit en rijke ontwikkeling van een bepaalde regio. Merk op dat dit enkel opgaat wanneer kunst min of meer 'autonoom' kan werken. Wanneer programmering duidelijk gestuurd wordt door overheden, verliest het meteen haar symbolische kracht als ambassadeur. Op het gebied van toerisme zijn het even vaak de kunstorganisaties die de aantrekkingskracht van een regio vergroten en in de *must see*-lijstjes terechtkomen.

Dit zijn slechts enkele voorbeelden. Ze zouden misschien vaker in de kijker gezet mogen worden, want naast de brede artistieke en maatschappelijke rol van kunstorganisaties duiden ze op zeer gefundeerde argumenten ter vergroting van het politieke en politiek-economische draagvlak voor kunst en cultuur.

48 O.a. OSTEN, Marion von, 'Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts. A reflection after some years of debates on Creativity and Creative Industries' (2007), HOLMES, Brian 'The flexible personality: for a new cultural critique' (2004), BISMARCK, Beatrice von (2004), 'Creative Economies or artistic role models with narrow waists' (2004).

9. Niet wars van politiek

In een samenleving waar kunst en cultuur onder druk komen te staan, lijkt het des te belangrijker dat kunstorganisaties actief werken aan het vergroten van het politieke draagvlak. Dit is uiteraard geen oproep tot lobbywerk en nog minder een pleidooi voor politieke interventie in artistieke programmering (cf. supra). Het herhaalt echter expliciet, en in de specifieke context van beleid en politiek, het streven naar gezag (en legitimiteit) door nabijheid, transparantie en openheid. Via de huidige subsidiëringmechanismen wordt reeds aangestuurd op openheid en dit op de momenten waarop opnieuw subsidies worden aangevraagd of geactualiseerde beleidsplannen worden opgemaakt. Maar het werken aan een breed politiek draagvlak zou een meer continue factor in een kunstorganisatie kunnen zijn, bijvoorbeeld door het benaderen van (lokale) beleidsmakers als 'publiek'. Dit kan, zoals eerder aangegeven, betekenen dat ze betrokken worden op verschillende momenten in de ontwikkeling van het programma of de organisatie, niet enkel als vipbezoeker.

Juist omwille van de reikwijdte van kunst (tot in andere domeinen) en de relevantie van de huidige cultureel-artistieke waarden, zoals onderzoek en innovatie, kansen voor talentontwikkeling en levenslang leren voor iedereen, actief burgerschap en interculturele dialoog, globalisering en duurzaam leven en ondernemen⁴⁹, in deze domeinen, heeft dit politieke draagvlak ook de potentie om zich in alle beleidsdomeinen te manifesteren; van onderwijs en wetenschap tot economie, toerisme en innovatie.

49 De Wit, Dirk, 'Cultuurbeleid op een kruispunt', in: *Boekman* – nog te publiceren (2011)

SAMENVATTEND

De rol van kunstorganisaties evolueert mee met de veranderende samenleving, en daarin de veranderingen in het kunstenveld. Het kader dat hier aangereikt wordt, vertrekt niet van netwerken binnen een breder veld, of vanuit waarden die kunstorganisaties drijven (en bovendien linken toelaten met andere domeinen binnen onze huidige samenleving), maar van een concreet en herkenbaar uitgangspunt, datgene waar nog steeds de praktische regelingen van beleid op afgestemd zijn: de individuele kunstorganisatie. Kunstorganisaties bepalen voor zichzelf een aantal kerntaken die ze binnen de samenleving willen vervullen. Vanuit deze kerntaken willen ze ook een rol spelen in wat daaromheen gebeurt. Ze staan daarbij niet alleen: hun zoektocht naar functieverdeling en evenwicht binnen een gezond kunstenveld verloopt gemeenschappelijk, open en transparant, als antwoord op maatschappelijke veranderingen en gedeelde waarden binnen en buiten de kunstwereld. Deze beweging, van monoloog naar dialoog, kan ook opengetrokken worden naar de relatie tussen de kunstorganisatie en haar publiek – in eerste instantie belangrijk voor presentatiegerichte organisaties, maar evenzeer voor ontwikkelingsgerichte organisaties die de overstap maken richting het ontwikkelen of faciliteren van presentatiegerichte activiteiten. Om de programmering op publieksbemiddeling af te stemmen moet de structuur van de organisatie (taken, functies, *workflow*) bijgestuurd worden. De centrale, of alleszins cruciale, spelers (singulier of collectief) in het kunstenveld blijven de kunstenaars. Ook hun rol en functioneren evolueert mee met de veranderingen in de samenleving, en daarmee hun verwachtingen naar de kunstorganisatie en de infrastructuur die aangeboden wordt.

Het kunstenveld opereert niet in een vacuüm, maar in een samenleving waarin alle domeinen elkaar wederzijds beïnvloeden, en waar op basis van gemeenschappelijke, breed gedragen waarden toenadering gezocht kan worden tot elkaar. We denken hier aan waarden zoals levenslang leren, kennis delen, netwerken, etc. Het creatief inspelen op die waarden kan kunstorganisaties helpen om hun rol in deze veranderende samenleving optimaal op te nemen. Dit zorgt op zijn beurt voor het vergroten van het draagvlak: artistiek, maatschappelijk, politiek en economisch.

Niet alles is gezegd in deze tekst. Zo zijn niet alle parameters waarrond een veranderende rol voor kunstorganisaties zich kan manifesteren, aangekaart. Er kan bijvoorbeeld nog meer gezegd worden over financiering en structuur of over tewerkstellingsbeleid. Ook hier wijst de positie van de kunstorganisatie in een veld tussen overheid, markt en burgermaatschappij, gecombineerd met het bovenstaande, alvast een richting aan. Tot slot hadden we als parameter ook nog duurzaamheid en ecologie kunnen opnemen. Maar laat de ontwikkeling van de praktijken binnen kunstorganisaties op dit vlak vooral een evidentie zijn – niet het paradepaardje.

NAAR EEN BIOTOOP VOOR DE ACTUELE BEELDEND KUNST

Voorstel van BAM voor analyse en aanzet tot veldopbouw

Door Dirk De Wit

In deze tekst legt BAM een reeks voorstellen voor strategieën van veldopbouw op tafel waar het samen met de sector aan wil werken. Eerst volgt een korte schets van het veld, de veranderende rollen en functies van de verschillende spelers. Daarna wordt er ingezoomd op de rol van het beleid de afgelopen jaren en wordt ook gekeken naar de publicatie van Laermans en Gielen. Tot slot geeft BAM een voorzet tot discussie en analyse met een aantal uitdagingen en aandachtspunten.

Hoe ziet het Vlaamse beeldende kunstveld er vandaag uit?

Het veld van de actuele beeldende kunst is vandaag een stuk diverser en complexer geworden dan de traditionele as kunstenaar – galerie – museum – presentatieplek – tijdschriften. Dat heeft te maken met de ontwikkelingen in de kunsten en in de maatschappij.

Niet alleen de werkvormen zijn diverser geworden, maar ook de functies. Ofwel nemen organisaties meerdere functies op als een mix, ofwel zijn functies verspreid over verschillende organisaties en kunnen die functies verbonden worden of op elkaar inspelen.

Een ruime blik op het beeldende kunstveld is essentieel als we de spreiding en synergie van functies bekijken: andere kunstdisciplines, de erfgoedsector, het lokaal cultuurbeleid, het hoger onderwijs, innovatie in onderzoek en economie, private personen en ondernemingen, verschillende domeinen die betrokken zijn bij de publieke ruimte enz. Daarom overlopen we even de recentste evoluties en de gang van zaken in het beeldende kunstveld.

De kunstenaarspraktijk wordt meer en meer hybride (een mix van onderzoeksgesrichte projecten, contextgevoelige projecten, installaties, opdrachten, tentoonstellingen, samenwerkingsverbanden, werken in culturele en private omgevingen enz.). Hierdoor ontstaan nieuwe initiatieven rond productie en management: producenten en managementbureaus, kunstenaarscollectieven, residenties, werkplaatsen, galeries die ook produceren, organisaties als musea en centra voor beeldende kunst die nauwer betrokken worden bij producties en projecten, distributeurs en atelierwerking voor kunstenaars.

Kunstenaars krijgen meer opdrachten en worden uitgenodigd om met bestaande contexten te werken in publieke ruimte, in bedrijven, in sociale contexten en gemeenschappen (wijken, scholen, doelgroepen). Daarrond ontstaan initiatieven die partners aan elkaar matchen en bemiddelen bij samenwerkingen (kunst in publieke ruimte, kunst in bedrijven, socio-artistieke projecten, kunst in onderwijsinstellingen).

Archieven van kunstenaars en organisaties (privaat en publiek) worden beheerd in de vorm van *foundations*, archieven, depots of musea en vormen een belangrijke bron van onderzoek voor kunstenaars, curatoren en theoretici.

Musea trekken belangrijke archieven aan en zoeken er onderdak voor. Onderzoek rond archieven wordt ontsloten in publicaties en/of tentoonstellingen. Kunstbibliotheken schenken meer aandacht aan kunstenaarsboeken.

Kunstdepots worden opgezet door overheden en door privé-initiatieven en lenigen die nood aan depotruimte.

Onderzoek gebeurt niet alleen in het eigen atelier, de residentie of werkplaats maar ook aan hogescholen en universiteiten (Onderzoek in de Kunsten, Doctoraat in de Kunsten).

Omkadering bloeit niet alleen in de kunsttijdschriften maar ook in een steeds groeiend aantal catalogi, publicaties en kunstenaarsboeken, professioneel uitgegeven en internationaal verspreid of gemaakt en verspreid in eigen beheer.

Partijen die met onderzoek bezig zijn, werken meer samen: tijdschriften, kunstinstututen, hogescholen en universiteiten.

Ondanks de crisis en het sluiten van galeries bloeit de kunstmarkt en komen er galeries bij voor zowel gevestigde als jonge kunstenaars, spelend op vaste waarden of meer experimenteel werk, uit binnen- en buitenland. Ze versterken de internationale positie van de kunstscène in steden als Antwerpen en Brussel. Bedrijven en private verzamelaars richten tentoonstellingsruimtes in, die beperkt toegankelijk zijn om hun collecties tentoon te stellen. Er worden *foundations* opgezet door private personen of bedrijven met een sociaal en maatschappelijk doel.

Er ontstaan meer festivals voor beeldende kunst – een internationale trend. Er worden centra voor beeldende kunst, residenties, werkplaatsen en initiatieven rond kunstenaarsateliers opgericht, permanente werkingen of organisaties die projecten organiseren.

Meer kunstencentra, theaters, concertzalen en musea programmeren ook beeldende kunst, soms in relatie tot andere disciplines.

Kunst buiten de muren zit in de lift: overheden lanceren meer projecten in openbare ruimte, organisaties zetten permanente of tijdelijke kunstprojecten op buiten hun muren en kunstenaars initiëren zelf projecten in of over openbare ruimte.

Sommige cultuurcentra hebben steeds een belangrijke rol gespeeld in het programmeren van beeldende kunst. Vandaag werken meer cultuurcentra met beeldende kunstenaars. Cultuurcentra hebben niet meteen een internationale missie, maar bieden kansen aan sterke kunstenaars om lokaal te werken in projecten of tentoonstellingen.

Het rapport van Anne Bamford over kunst en cultuureducatie in Vlaanderen en de commissie cultuur heeft impact op hervormingen in cultuureducatie, cultuur in onderwijs en DKO. Er ontstaan nieuwe initiatieven voor kunsteducatie in beeldende kunst: in musea en kunsthallen, in aparte organisaties (vaak multidisciplinair) of als socio-artistische organisaties.

Hoe verhouden deze ontwikkelingen zich tot het beleid van de voorbije decennia?

Beeldende kunst heeft veel raakvlakken met andere beleidsdomeinen, zoals reeds duidelijk werd in de paragraaf hierboven. In wat volgt, focussen we ons vooral op het kunstenbeleid en met name het Kunstendecreet en enkele regelingen rond internationaal werken. De cross-over met onderwijs (hoger kunstonderwijs), wetenschap en innovatie, (creatieve) economie en domeinen die te maken hebben met publieke gebouwen en ruimtes worden later in andere fora verder uitgediept.

Valerie Verhack gaat in haar essay 'Het Vlaamse beeldende kunstbeleid' terug in de tijd en legt belangrijke mijlpalen bloot. De beleidsontwikkeling verloopt veel trager dan in andere disciplines, deels door de klemtoon op cultuurspreiding en taal in de jaren 1970 en ook omdat beeldende kunst op dat moment getrokken werd door individuen die, bij gebrek aan een netwerk van organisaties, minder sterk kunnen wegen op het beleid. Vanaf 1992 kwam daar verandering in dankzij de Vlaamse Commissie Beeldende Kunst (VCBK), in 1997 omgedoopt tot Beoordelingscommissie Beeldende Kunst (BBK). De VCBK, en later de BBK, maakte een aantal keuzes die vertaald werden in beleidsinstrumenten. Die vormen de basis van het huidige beleid en hebben het beeldende kunstveld van vandaag sterk bepaald.

Met het beurzensysteem voor kunstenaars wordt resoluut gekozen voor het stimuleren van creatie en ontwikkeling en niet meer voor representatie. Beurzen worden gezien als impulsen, rugzakjes of hefboomen waarmee kunstenaars hun oeuvre ontwikkelen en kunnen doordringen in circuits van organisaties en kunstmarkten in binnen- en buitenland. Beurzen kunnen gericht zijn op het ontwikkelen van een oeuvre, op doorgroei, carrièrewendingen en marktontwikkeling of op presentatie en productie. Ze werden specifiek ontwikkeld op maat van het beeldende kunstveld dat erg internationaal werkt. Zowel de markt als musea en kunsthallen spelen een belangrijke rol, en onderzoek en reflectie zijn noodzakelijk voor zowel kunstenaars als organisaties.

Vanaf 1995 (en met een forse stijging van het budget vanaf 1999) wordt internationaal werken gestimuleerd via projecten, residenties, tussenkomst in reis- en verblijfskosten en tegemoetkomingen aan promotiegalleries bij deelname aan belangrijke buitenlandse kunstbeurzen. Kunstenaars die werken met video kunnen voor projectsteun vanaf 2003 terecht bij het Vlaams Audiovisueel Fonds. De commissie ontwikkelt een coherent aankoopbeleid in relatie met musea en ondersteunt zo de collectievorming en indirect ook de kunstenaars. Ten slotte legt ze een basis voor centra voor beeldende kunst naast de musea, in een streven naar een evenwichtige mix tussen internationale, landelijke en lokale gerichtheid en lokale inbedding, met aandacht voor een juiste spreiding van diverse functies zoals creatie, reflectie, presentatie en publiekswerking. De eerste budgetstijgingen voor organisaties (exclusief M HKA en Kunst In Huis) komen er in 1992 maar vooral in 2000: van 352 008 euro in 1999 naar 1 008 926 euro in 2000.

Het Kunstendecreet, dat in werking treedt in 2006, heeft het potentieel om de schotten tussen disciplines op te heffen, ruimte te geven aan crossdisciplinaire werkvormen en beoordelingen te baseren op het principe van gelijkwaardigheid. Tijdens de eerste ronde van het Kunstendecreet in 2006, voor de periode 2006-2009, is de budgetstijging voor beeldende kunstorganisaties significant: van 2 529 000 euro (inclusief predecreetale regeling voor het S.M.A.K.) in 2005 naar 5 177 000 euro in 2006; een verdubbeling van het budget. Hier is sprake van een eerste inhaalbeweging: de onderfinanciering van de beeldende kunstsector ten aanzien van andere sectoren wordt voor een deel rechtgetrokken. We benadrukken dat het om een 'eerste' inhaalbeweging gaat en dat de onderfinanciering daarmee zeker nog niet is weggewerkt. De verwachte tweede inhaalbeweging bij de volgende structurele ronde 2010-2012 komt er duidelijk niet: de beeldende kunstorganisaties verliezen 11%: van 5 650 121 euro in 2009 naar 4 998 638 euro in 2010. Het budget voor de steun aan kunstenaars wordt in 2010 met 43% gereduceerd: van 777 940 euro naar 544 200 euro en de internationale ondersteuning voor de beeldende kunst wordt meer dan gehalveerd: van 778 532 euro naar 337 886 euro.

We maken volgende kanttekeningen bij de werking van het Kunstendecreet voor de hedendaagse beeldende kunst:

De beeldende kunstenaar is erg kwetsbaar in de uitvoering van het decreet. In principe blijven de beurzen voor kunstenaars in het decreet grotendeels bestaan, maar ze worden voor een deel genivelleerd: het productiegerichte (projectbeurs), het ontwikkelingsgerichte (ontwikkelingsbeurs) en de steun aan internationale presentatie worden behouden, maar categorieën als substantiële beurzen (1995-2005) en de doorgroeibeurzen (2001-2005) vervallen. De toevoeging van Kunstopdrachten als categorie is positief: er worden zo veel opdrachten aan kunstenaars gegeven en deze steun is bedoeld om in de voorgestelde opdrachten naar kwaliteit te zoeken. Binnen zo'n open decreet zou maatwerk in principe niet mogen verdwijnen, maar in werkelijkheid merken we een trend tot nivellering onder een soort algemeen motto: 'steun voor projecten van kunstenaars'.

Daarnaast heeft het beleid het moeilijk om het impuls karakter van de beurs voor beeldende kunstenaars juist in te schatten in relatie tot een praktijk, die zeer uiteenlopend kan zijn, en in relatie tot de context van de beeldende kunst die al even divers is (van kunstmarkt over musea tot werkplaatsen en opdrachtgevers), met zeer verschillende hefboomeffecten. Impulsen geven, betekent helemaal iets anders wanneer we praten over inhoudelijke ontwikkeling, over marktontwikkeling of over productie en presentatie. Soms heeft een project alleen subsidie-inkomsten, maar meestal is subsidie een economische hefboom, die heel verscheidene vormen aanneemt. Kleine, goedgekozen impulsen hebben soms een groot effect, veel meer dan op basis van de grootte van de steun zou kunnen worden vermoed. In andere gevallen moet de impuls dan weer sterk genoeg zijn om iets op te leveren. Impulsen krijgen ook een andere betekenis naargelang het oeuvre en de carrière van een kunstenaar groeien; daardoor verschuiven de noden. Ook het type kunstenaar en werk vraagt een benadering op maat: niet elk werk heeft bijvoorbeeld gelijke toegangskansen tot de markt of niet elke kunstenaar wenst gretig in te gaan op opdrachten uit de creatieve industrie. Bovendien moet de hele sector, van kunstenaars tot organisaties, streven naar een goed evenwicht tussen privaat en publiek en kritisch blijven kijken naar die verhoudingen.

Dat dit subtiele spel van subsidies, impulsen en hefboomeffecten fragiel is, wordt duidelijk in financieel moeilijke tijden. Deze elementaire rugzak die de beurs voor beeldende kunstenaars is, wordt vaker in vraag gesteld: 'eens gelanceerd heeft de beeldende kunstenaar geen steun meer nodig', 'kunstenaars kunnen wel terecht op de kunstmarkt', of 'de organisaties die binnen het decreet meer geld krijgen, moeten al die kunstenaars maar projectsteun geven'. Dit laatste dreigde effectief te gebeuren in 2006, maar kon tijdig worden afgehouden. Iedereen zal het erover eens zijn dat organisaties en private spelers een belangrijke partner zijn voor beeldende kunstenaars, maar je kunt de kunstenaars niet helemaal van hen afhankelijk maken.

In de grafieken zien we dat die steun aan kunstenaars fluctueert, en tijdens de voorbije twee jaar gedaald is, met een voorlopig dieptepunt in 2010. In tijden van crisis zijn kunstenaars blijkbaar veel kwetsbaarder binnen het subsidiesysteem en worden ze sterker getroffen dan organisaties. Dat betekent niet dat men kunstenaars expliciet heeft willen treffen maar het zijn eerder symptomen van een systeem waarbij verhoudingen tussen structuren en projecten niet meer in evenwicht zijn. Daarbij komt dat dalende hefboomen, in een omgeving waar de budgetten van organisaties en de kunstmarkt in binnen- en buitenland ook dalen door de crisis, het negatieve effect nog versterken. Ook die organisaties besparen eerst op variabele kosten en pas daarna op vaste kosten zoals personeel (dat hun kennispatrimonium blijft). Dit zou een pleidooi kunnen zijn om in tijden van economische crisis juist kwetsbare praktijken die in meer of mindere mate marktafhankelijk zijn tijdelijk een buffer te bieden.

Ook de flankerende maatregelen die zeer belangrijk zijn voor de beeldende kunstsector, zoals de steun aan Vlaamse galeries die Vlaamse kunstenaars presenteren op (dure) vooraanstaande kunstbeurzen, zijn kwetsbaar. Vlaanderen heeft slechts een handvol echt kapitaalkrachtige galeries die deze steun minder nodig hebben, maar kleinere kwaliteitsgaleries kunnen niet zonder. Ook deze relatief kleine bedragen, die een groot resultaat kunnen hebben voor galerie en kunstenaar, blijken het snelst onderhevig aan besparingen (bijvoorbeeld in de beleidsperiode 2006-2010), terwijl deze regeling juist in tijden van crisis heel belangrijk blijft.

Het residentiebeleid dat Vlaanderen ontwikkelde eind jaren 1990 was mee met zijn tijd. Vlaanderen huurt permanent een atelier in New York, Parijs, Berlijn, Comacina en Istanboel (tot 2010) voor Vlaamse kunstenaars en treft een regeling voor Vlaamse kunstenaars die geselecteerd worden in residenties in Nederland. Ze zijn zeer belangrijk voor het ontwikkelen van een oeuvre en voor het opbouwen van internationale contacten. Ook dit elan stagneert: de residentieplekken werden in de voorbije jaren niet aangevuld en herzien, terwijl residenties aan belang winnen en andere kleine landen zoals Zwitserland, Oostenrijk, Nederland of Denemarken hun residenties wel hebben uitgebreid naar andere continenten, hun kunstenaars die er tijdelijk verblijven beter ondersteunen en nieuwe formules van uitwisseling en onderzoek met andere landen hebben opgezet.

Ten slotte staat de steun aan kunstenaars op het niveau van het beleid en van de praktijk tamelijk los van de steun aan organisaties. Organisaties vermelden wel de kunstenaars waarmee ze werken en kunstenaars vermelden de organisaties die hun werk coproduceren en presenteren in hun dossiers. Dat betekent niet dat kunstenaars net als theatermakers op tournee gaan met hun tentoonstelling langs alle Vlaamse beeldende kunstplekken. Kunstenaars worden uitgenodigd voor een tentoonstelling of project in één plek en daar zal ten hoogste één andere landelijke partner bij betrokken worden, met daarnaast eventueel buitenlandse coproductanten. Kunstorganisaties vullen hun rol voor kunstenaars verschillend in, volgens hun profiel en mogelijkheden, en die diversiteit is juist sterk. Maar dit betekent wel dat er in het decreet en de werking ervan zelf weinig 'lijm' zit om die kunstenaars en organisaties als verschillende schakels van een veld te laten werken. Het ontbreekt daarbij aan een algemeen kader en algemeen sectorgevoel. Wat betekenen kunstenaars en organisaties voor elkaar en wat betekenen ze samen voor de kunst en de maatschappij?

In 2000 is het budget voor Vlaamse tentoonstellingsprojecten eveneens fors gestegen (17 972 euro in 1999 naar 187 159 euro in 2000). Sinds het Kunstendecreet zien we een keuze om minder projecten te ondersteunen met een relatief constant bedrag rond 250 000 euro. In 2010 stellen we een daling vast met 33%.

Het gemiddeld toegekende bedrag is sinds 2000 gestegen tot 14 000 euro. Vanaf het in werking treden van het Kunstendecreet in 2006 schommelt dit bedrag rond de 20 000 euro.

De beeldende kunstorganisaties hebben in dit open en schottenloos decreet op het eerste zicht veel gewonnen. Door de belangrijke budgetstijging van 2006 kunnen organisaties grote stappen zetten in hun professionalisering en de meerjarige subsidie stelt hen in staat om op langere termijn te plannen. De diverse beeldende kunstorganisaties vinden hun plek in de verscheidene werkvormen van het decreet, hetzij als organisatie die in hoofdzaak rond beeldende kunst werkt, hetzij als (multidisciplinaire) werkplaats, kunstencentrum, festival, kunsteducatief of socio-educatief initiatief, hetzij als tijdschrift. Het open karakter van het decreet maakt het ook mogelijk dat organisaties die in hoofdzaak rond andere disciplines werken ook probleemloos aansluiting kunnen vinden met de beeldende kunst en omgekeerd. Ook de mix van functies die men zelf kan invullen, is in theorie positief voor de beeldende kunst. En de functies die in beeldende kunst belangrijk zijn, komen ook in het decreet terug. Tot daar de theorie.

De onderfinanciering blijft bestaan en situeert zich op verschillende niveaus. Voor kleinere organisaties die zich toeleggen op presentatie (wat ook communicatie en omkadering impliceert), eventueel aangevuld met productiefuncties, is het noodzakelijk om minimale bedragen te bepalen waarmee die functies ook professioneel opgenomen kunnen worden.

In de uitvoering van het decreet blijkt dat de sectorspecifieke functies in de beeldende kunst om budgettaire redenen minder sterk ontwikkeld kunnen worden, ook al hebben organisaties daar ideeën over. Het gaat over meer arbeidsintensieve en minder zichtbare aspecten, die toch van groot belang zijn op langere termijn: ontwikkelen van internationale relaties voor mogelijke uitwisseling en coproductie van projecten, tentoonstellingen of publicaties;

onderzoek en reflectie, dat zowel terugkomt bij kunstenaars als bij tentoonstellingen en projecten, en ten slotte de publiekswerking en publieksbemiddeling. Dat had bijvoorbeeld de inzet van de tweede ronde van het Kunstendecreet (2010-2012) kunnen zijn: ook een inhaalbeweging realiseren voor die zeer belangrijke maar minder in het oog springende functies. Dat is echter niet gebeurd en er is eerder sprake van achteruitgang.

Reeds in 2001 spreekt de overheid de wens uit voor onderlinge diversiteit in het opnemen van basisfuncties creatie, reflectie, presentatie en publiekswerking. Zo'n spreiding van functies, die dan tussen organisaties op elkaar inspelen, veronderstelt dialoog en onderlinge afspraken. Dat proces wordt bemoeilijkt omdat organisaties niet weten hoe het al dan niet opnemen van functies zich verhoudt tot de toegekende subsidie. De neiging bestaat om verschillende functies voorop te stellen, maar dat scheidt dan weer verwachtingen die niet allemaal waargemaakt kunnen worden. Organisaties zijn soms ook bang om nadrukkelijk te kiezen voor een functie (bijvoorbeeld een onderzoeksfunctie binnen een werkplaats), ook al stelt het decreet dat onderzoeksgerichte initiatieven als werkplaatsen geen functies hebben voor het grote publiek. Er is vooral nood aan transparantie, door middel van een dialoog tussen sector en overheid (kabinet, agentschap, beoordelings- en adviescommissie) over hoe die functies doorwegen in het definitieve advies. Die onzekerheid vormt momenteel een knelpunt voor organisaties om onderling een dialoog te voeren, over wie welke functies opneemt en hoe die op elkaar inspelen.

Hiermee wordt duidelijk dat het jonge veld van de beeldende kunst, dat via een beleid op maat ontwikkeld werd sinds de jaren 1990, geconfronteerd wordt met een Kunstendecreet dat helemaal anders gestructureerd is met duidelijke wortels in de podiumkunsten. Dat was voor de sector en voor de beoordelingscommissie geen makkelijke opgave. Het decreet biedt ongetwijfeld kansen voor de beeldende kunst maar sectorspecifieke gevoeligheden gingen tijdelijk verloren. Dit noopt tot verdere analyse en overleg.

Een omgeving voor actuele kunst?

Met de nieuwe categorieën voor kunstenaarsbeurzen en centra beeldende kunst eind jaren 1990 en begin 2000 ontstonden er nieuwe spelers naast de musea die volop hun eigen werking ontwikkelden en op zoek waren naar meer structuur. De kwalitatieve analyse van dat veld-in-wording door Rudi Laermans en Pascal Gielen (*Een omgeving voor actuele kunst*, 2004) in opdracht van het steunpunt, toen nog IBK, kwam op het juiste moment.

Laermans en Gielen stelden dat het veld versnipperd is, met weinig onderlinge dialoog en afstemming en deels ondergefinancierd. Daardoor is het kwetsbaar en zijn er onvoldoende kansen voor professionalisering van taken en profielen volgens de opgenomen functies. Ze stelden twee assen voor, waarbij een dynamisch veld steeds bestaat uit initiatieven die zich aan verschillende kanten van die assen situeren en die samen een veld vormen: onderzoeksgericht versus publieksgericht (inclusief productie en presentatie) en hoog versus laag vernetwerkt. Later verfijnde Pascal Gielen de as van vernetwerking door deze op te splitsen in een as van artistieke en een van maatschappelijke vernetwerking. De verhouding tussen een internationaal, landelijk en regionaal niveau zit verweven in dit hele schema.

In 2004 bracht deze analyse minder discussie teweeg dan verwacht, maar ze blijft actueel als toetssteen en als analytisch instrument. Het Agentschap voor Kunsten en Erfgoed gebruikte het als basis voor een strategische nota beeldende kunst (2009) en BAM maakte in datzelfde jaar in samenwerking met de sector een nota die de sectorspecifieke invulling van functies als creatie, presentatie, onderzoek, bemiddeling, archiefwerking enz. beschrijft.

Ondertussen, anno 2011, zijn er heel wat positieve ontwikkelingen in het veld die ons dichter bij 'een omgeving voor actuele kunst' brengen. Er blijven daarnaast knelpunten en uitdagingen bestaan, die we eveneens kort oplijsten.

Enkele voorbeelden van betere afstemming en synergie tussen functies en werkvormen en internationale samenwerkingsverbanden⁵⁰:

Museum M werkt structureel samen met SLAC (Academie Stad Leuven), K.U.Leuven (onderzoek) en STUK (kunstencentrum): professionele kunsten geven dynamiek aan deeltijds kunstonderwijs, onderzoek rond kunst van de universitaire associatie wordt ontsloten in het museum en er wordt samengewerkt rond festivals met andere cultuurhuizen zoals STUK.

CC Strombeek en CC Mechelen werken structureel samen onder één label voor bepaalde tentoonstellingsprojecten: bkSM.

NICC en Extra City delen een ruimte.

KASK en S.M.A.K. werken samen voor hun kunstbibliotheken.

Musea en organisaties stellen hun kennis ter beschikking voor het beleid rond kunst in de publieke ruimte, kunst buiten de muren of socio-artistieke projecten: Middelheimmuseum in Antwerpen, Contour in Mechelen, Z33 in de Provincie Limburg, Wiels in de gemeente Vorst en andere wijken.

⁵⁰ De voorbeelden zijn enkel bedoeld als illustratie. We kunnen hier onmogelijk volledigheid nastreven.

M HKA stelt, in samenwerking met Locus, zijn kennis ter beschikking voor cultuurcentra die met een collectiestuk aan de slag willen.

Het Museum Dhondt-Dhaenens ontwikkelt verschillende formules om de band en dialoog met ondernemingen en verzamelaars aan te halen en hen op een constructieve wijze bij de werking te betrekken.

Musea zoeken naar nieuwe dynamiek in de relatie met de privésector: de 'Vrienden'.

Kunstinstellingen werken samen met bedrijven en onderzoekscentra en zoeken naar win-winsituaties: STUK en IMEC, LMS, werkplaats BUDA en Electrawinds en BUDA.

Organisaties werken samen rond promotie (bv. bundeling van openingen, musea rond de E17 die onder een gelijkaardig label promotie voeren, de Gentse Kunstweek).

De professionele sector beeldende kunst, DKO en amateurkunsten werken samen met de VRT voor de Canvascollectie.

Musea voor oude en actuele kunst werken samen voor tentoonstellingen: KMSK en M HKA, MSK en S.M.A.K.

Musea voor actuele kunst Mu.ZEE, S.M.A.K., M HKA en Middelheimmuseum vormen samen een koepel voor samenwerking, kennisdeling en internationale positionering: CAHF.

M HKA en Extra City organiseerden samen de tentoonstelling *Animism*.

Hogescholen en universiteiten werken structureel samen met kunstinstellingen rond opleiding, onderzoek en Doctoraat in de Kunst: VUB met BOZAR, KASK met *A Prior*.

Festivals en organisaties bouwen duurzame internationale relaties uit in het kader van Europese projecten (bijvoorbeeld Contour of Network), of door zelf netwerken op te richten (zoals het collectie-uitwisselingsproject L'Internationale tussen vijf Europese musea waar M HKA deel van uitmaakt, of het comité van Roosendaal dat enkele beeldende kunstinstellingen samenbrengt uit België (waaronder Wiels, Extra City en M HKA), Nederland, Luxemburg en Duitsland.

Het residentieprogramma van Wiels heeft structurele partners in landen zoals Nederland, Duitsland en Noorwegen.

Buitenlandse curatoren zijn aan de slag in kunsthallen en musea.

De meeste werkplaatsen hebben een hoge graad van vernetwerking met andere werkplaatsen, kunstorganisaties en universiteiten in binnen- en buitenland.

Z33 werkt structureel samen met kunst- en onderwijsinstellingen in Luik, Aken en Maastricht.

Belangrijke knelpunten en uitdagingen die verband houden met het zoeken naar evenwichten tussen functies en werkvormen, en die de voorbije jaren meermaals ter discussie op tafel kwamen:

Kunstenaars vragen meer steun en interactie met organisaties. Dat begint heel primair met de vraag naar verloning (wat momenteel in vele plekken opgelost is), maar gaat ook over inhoudelijke en productionele vormen van hulp en vormen van samenwerking op langere termijn.

Kunstenaars werken zowel onderzoeksgericht als productiegericht met veel kansen voor opdrachten en tentoonstellingen, waardoor nieuwe productie- en managementinitiatieven ontstaan die zich zullen inschrijven naast de galeries en de organisaties.

Musea voor hedendaagse kunst mogen meer museum zijn: een vraag naar een betere verhouding tussen collectie en tentoonstellingen.

Meer visie en dialoog over collectievorming en aankoopbeleid tussen de kernspelers zoals musea en archieven, overheden die verzamelen en privé-verzamelaars.

De samenwerkingsvormen met de privésector kunnen diverse andere vormen aannemen dan de traditionele sponsoring, zoals samenwerken rond collecties, infrastructuur en uitwisselen van kennis, met aandacht voor het evenwicht tussen privé- en publieke belangen.

De relatie van het beeldende kunstveld met de media wordt soms getekend door negatieve beeldvorming en clichés die niet overeenstemmen met de realiteit van kunst die buiten haar muren treedt en een ruim publiek aanspreekt.

Samenwerking tussen hogescholen en universiteiten enerzijds en de beeldende kunstsector anderzijds kunnen structureel opgevat worden, rond opleiding en rond Onderzoek en Doctoraat in de Kunsten.

Naast de musea van hedendaagse kunst kan de publieksgerichtheid van sommige organisaties voor beeldende kunst verder uitgebouwd en verdiept worden, zowel fysiek als online, met aandacht voor jongeren, families en onderwijs.

De lokale oriëntatie van cultuurcentra en deeltijds kunstonderwijs is complementair aan de kunsthogescholen en beeldende kunstorganisaties die, ondanks hun verschillen, contacten en kennis met elkaar kunnen delen.

Het steeds groeiend aantal kunstprojecten buiten de muren biedt kansen voor participatie en lokale vernetwerking, maar vraagt ook zorg voor kwaliteit en bemiddeling.

Het vraagstuk van de landelijke en internationale beschikbaarheid en distributie van tijdschriften en publicaties.

De aandacht voor kunstenaarsarchieven en archieven van galeries en organisaties vraagt meer coördinatie en overleg tussen de betrokken partijen.

Naar een biotoop voor de actuele beeldende kunst

Alle ingrediënten zijn aanwezig om te groeien naar een vruchtbare biotoop in het veld van de beeldende kunst. De meeste analyses zijn gemaakt, de noden werden opgesteld en de scenario's voor de nabije toekomst werden gemaakt. BAM lijst de belangrijkste uitdagingen op voor de nabije toekomst.

1. Meer synergie tussen functies en werkvormen nastreven

- Een realistische en haalbare mix van functies binnen organisaties;
- Functies op elkaar afstemmen en op elkaar inspelen tussen organisaties (een lokale oefening en een landelijke, in sommige gevallen zelfs internationaal);
- Streven naar specialisaties of expertise binnen organisaties die gedeeld kunnen worden met anderen;
- Clusteren van initiatieven die elkaars kennis en expertise kunnen versterken en die mogelijk schaalvoordelen kunnen inhouden: van koepels over structurele samenwerkingsverbanden tot informele netwerken;
- Professionalisering door kennis en personeelsprofielen die noodzakelijk is om de functies en expertise die een organisatie nastreeft, waar te maken.

2. Duurzame relaties met andere domeinen ontwikkelen, zoals met onderwijs (hoger onderwijs, DKO, leerplichtonderwijs), met bedrijven en de creatieve industrie en met alle domeinen waar kunst mee in dialoog treedt (zoals publieke ruimte, sociale groepen enz.)

Deze interrelaties moeten niet beschouwd worden als extra's maar als essentiële componenten van het publiek maken van kunst en het verbinden van kunst met de maatschappij:

- Relaties die gebaseerd zijn op het ter beschikking stellen of het delen van kennis;
- Relaties die gebaseerd zijn op het delen van middelen, infrastructuur, personeel of diensten;
- Relaties die gebaseerd zijn op bepaalde doelstellingen die men samen nastreeft en waar men samen aan kan werken

Deze relaties staan in het teken van dialoog en uitwisseling en men moet zich hoeden voor het instrumentaliseren. Zo'n wederkerige relaties tussen beeldende kunst en onderwijs, beeldende kunst en wetenschap of beeldende kunst en economie en innovatie zijn belangrijke factoren om het maatschappelijk draagvlak van de beeldende kunst te versterken.

Deze uitdagingen kunnen ook omschreven worden als vormen van duurzame ontwikkeling:

- Duurzaam in tegenstelling tot de 'one shots' of het 'eindstation': een tentoonstelling stopt niet met de opening, maar gaat verder dankzij het doorgeven van kennis, sporen nalaten, kunst en kennis laten circuleren in andere omgevingen en contexten;
- Duurzaam zodat mensen ervan kunnen leven;

- Duurzaam door evenwicht en verschillen te respecteren (kunstenaar/instituut, structuren/projecten, privaat/publiek, onderzoek/productie);
- Duurzaam door te zorgen voor continuïteit en innovatie;
- Lokaal verankerd én internationaal vernetwerkt (glokaal)

Daarnaast stellen we volgende thematische aandachtspunten voor:

1. Het versterken van kunstenaars

- Het belang van de subsidies, impulsen en steun in de vorm van hefboomen op peil brengen
- Meer aandacht voor diverse vormen van ondersteuning voor kunstenaars, waarbij zowel aandacht gaat naar onderzoek en ontwikkeling, internationaal werken, productie en presentatie, onderzoek en reflectie, en kunstenaarsarchieven;
- Nieuwe vormen van zelforganisatie in productie en management;
- Opleidingen dichter betrekken op het werkveld

2. Het ontwikkelen van publiekswerking en publieksbemiddeling en versterken van het maatschappelijk draagvlak, door:

- Relaties met andere domeinen en beeldende kunst ook op andere plaatsen en in andere omgevingen in contact te brengen met 'publiek';
- Expertise rond publieksopbouw en publiekswerking op te bouwen;
- Ook punctueel samen te communiceren en samen te onderhandelen met de media;
- Actief deel te nemen aan het maatschappelijke debat.

3. Aandacht voor onderzoek en reflectie door:

- Een sterk netwerk rond onderzoek te bouwen tussen musea en archieven, universiteiten, tijdschriften en kunstorganisaties;
- Zorg voor archieven.

BELANGRIJKE DATA EN ONTWIKKELINGEN VOOR DE VLAAMSE BEELDENE KUNSTSECTOR*

1. TIJDSLIJN

1610

Rubens installeert zijn atelier in Antwerpen (het latere Rubenshuis).

1663

In de schoot van de Sint-Lucasgilde (met zijn kunstcollectie) werd de Academie van Antwerpen gesticht.

1717

Binnen de Academie voor teken- en schilderkunst in Brugge vindt de collectie van het Groeningemuseum haar oorsprong.

1794-1815 (Frans bewind)

De Antwerpse kunstcollectie werd weggevoerd naar Parijs tijdens de bezetting.

- Met een verzameling van in beslag genomen Brusselse kunstwerken richt Eerste Consul Bonaparte in Brussel in 1801 het Museum van het Dijledepartement op. In de loop van de volgende jaren zal Parijs er belangrijke werken naar overbrengen. In 1803 wordt dit museum opengesteld en wordt de eerste catalogus gepubliceerd. Pas in 1811 wordt de Stad Brussel eigenaar van het museum.
- Belangrijke stukken verhuizen van de Duinenabdij naar het Brugse stadhuis, andere Brugse stukken werden naar Parijs overgebracht.
- In 1798 richt de Franse overheid in Gent het 'Musée du Département de l'Escaut' op met een kunstpatrimonium uit afgeschafte kerken en kloosters: eerst in de Baudelokapel, dan in de Sint-Pieterskerk en later in de Stedelijke Academie (het Augustijnenklooster). Opening in 1811.

1815-1830 (Nederlands bewind)

- Er werden schilderijen naar het museum van de Academie van Antwerpen en naar de Academie van Brugge teruggebracht.
- Koning Willem I wijst bij KB subsidies toe voor aankoop van eigentijdse kunstwerken op de salons van Antwerpen, Gent en Brussel.
- Koning Willem I breidt de Brusselse collecties uit en vergroot het gebouw van het Oude Hof, waar het Museum van het Dijledepartement zich bevindt.

* Deze lijst is niet-exhaustief

1830 (Onafhankelijk België)

België is bij zijn stichting een unitaire staat naar Frans model.

1835

Bij besluit richt koning Leopold I in Brussel een nationaal museum op, gewijd aan de Belgische kunstenaars. Het museum, nog steeds eigendom van de Stad Brussel, wordt in 1842 overgedragen aan de Belgische Staat. In 1845 wordt een afdeling opgericht voor moderne Belgische kunst. Het Antoine Wiertzmuseum wordt in 1868 aan de instelling toegevoegd.

1851

Oprichting van het Willemsfonds (°Gent, liberalen) om 'de Nederlandse taal- en letterkunde en al wat haar aangaat krachtdadig te ondersteunen en aan te moedigen'. Zowel de katholieken als de liberalen maakten hier aanvankelijk deel van uit. Het Willemsfonds richtte de eerste bibliotheken op en publiceerde o.m. Vlaamse liederen. De liberaal-katholieke tegenstellingen leidden tot een splitsing van het Willemsfonds en het ontstaan van het Davidsfonds.

1875

Oprichting Davidsfonds (°Leuven, katholieken) dat de Vlaamse zaak 'voor godsdienst, taal en vaderland' ondersteunt.

1884

De bevoegdheid door de Belgische staat tot aankoop van kunstwerken en het toekennen van beurzen gaat zeker terug tot 1884.

1890

- Jules Destrée (later minister van Kunsten en Wetenschappen) sticht de Kunstsectie van het Volkshuis, een soort cultureel centrum avant la lettre (met lezingen en liederen).
- Opening van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (ontstaan uit het Museum van de Academiekers dat opgericht werd in 1852)

1895

- Eerste Biënnale van Venetië: het Belgisch paviljoen (Giardini) wordt gebouwd in 1907
- Het KMSKA is niet meer verbonden aan de academie en wordt in 1927 rijksbezit.

1897

Oprichting van de Vrienden van het Museum voor Schone Kunsten in Gent (en neemt haar intrek in het huidige gebouw in 1902).

1900

Eerste nummer van het tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort*

1907

Het Bestuur der Schone Kunsten wordt ondergebracht in het ministerie van Kunsten en Wetenschappen (opgericht per KB 2.5.1907), voordien behoorde het tot het Departement Landbouw.

1911

Eerste kubistische tentoonstelling buiten Frankrijk in het Museum voor Moderne Kunst in Brussel (met een inleiding van Apollinaire)

1919

Naamsverandering: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België. Vorming van het eerste wetenschappelijke kader onder leiding van een hoofdconservator.

1921

- (25.6.1921) Wet tot volgrecht op de openbare verkoop van kunstwerken ten voordele van de kunstenaar, erfgenaam of rechthebbenden
- (KB 5.12.1921) Algemene voorwaarden voor het verlenen van toelagen aan naschoolse werken (volksuniversiteiten, studiekringen, ...)
- (17.12.1921) Wet waardoor de overheid bibliotheken financiële steun kon verlenen

1922

De Dienst Letterkunde wordt toegevoegd aan het Bestuur der Schone Kunsten om samen met de Dienst Openbare Bibliotheken het Bestuur der Schone Kunsten, der Letteren en der Openbare Bibliotheken te vormen. Aan het hoofd stond de minister die in theorie alle beslissingen over lopende zaken neemt.

Bevoegdheden: kunstonderwijs, de musea, de Prijs van Rome (°1819, de laureaat krijgt een tijdelijke residentie aangeboden in Rome), de muziekconservatoria, de commissie voor Monumenten en Landschappen, de subsidieaanvragen, de organisatie van tentoonstellingen, kunst aankopen, de letterkundige academies, de driejaarlijkse prijzen, de letterkundige en archeologische genootschappen en de steunverlening aan litteratoren en bibliotheken.

1927

- Nieuwe en definitieve benaming: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.
- Oprichting van een aankoopcommissie moderne kunst binnen het Bestuur der Schone Kunsten (én aankoop van werken van eigentijdse artiesten)

1928

Opening van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel

1930

- Oprichting van de Hoge Raad voor Volksopleiding
- Opening van het Groeningemuseum in Brugge

1936

- De Nationale Dienst voor den Vrijen Tijd van den Arbeider wordt opgericht binnen het ministerie van Openbaar Onderwijs.
- (BWP, Hendrik De Man) Wet op betaald verlof is de aanzet tot de vrijetijdsmaatschappij: de staat kiest om de musea te ondersteunen bij hun taak tot volksopvoeding en kunstenaars worden aangemoedigd om werken te scheppen voor de gemeenschap. Door opkomst van nieuwe ontwikkelingen, die de kunstschepping, bemiddeling en de vrijetijdsbesteding met elkaar verbinden, wordt voor het eerst een officieel standpunt ingenomen omtrent een beleid voor Schone Kunsten.

1945

- Oprichting Vermeylenfonds (°Brussel, socialistisch-vrijzinnig), een sociaal-culturele beweging
- Oprichting van de vereniging Jeune Peinture Belge onder leiding van James Ensor

1946

Na de Tweede Wereldoorlog namen de spanningen tussen beide grote bevolkingsgroepen, Vlamingen en Walen, gestaag toe. Alle grote conflicten die België na de Tweede Wereldoorlog doormaakte, hadden communautaire implicaties: de Koningskwestie, de Schoolstrijd en 'Leuven Vlaams'. Dit leidde in 1970 tot het begin van de omvorming van het land naar een federale staat en het oprichten van gewesten en gemeenschappen.

1950

- Openstelling van openluchtmuseum Middelheim
- Uitreiking van de eerste 'Prijs voor Jonge Belgische Schilderkunst' (25 000 BEF). De prijs ging jaarlijks naar een Belgische schilder, jonger dan 40 jaar.

1951

Eerste biënnale van São Paulo

1952

- Publicatie van het eerste wetenschappelijke *Bulletin*
- Eerste nummer van *West-Vlaanderen*, het latere *Kunsttijdschrift Vlaanderen*

1955

- Eerste editie van Documenta (Kassel)
- Eerste editie van *Ons Erfdeel*

1957

Oprichting van de Vereniging voor een Museum van Hedendaagse kunst in Gent

1958

- KB subsidiëring van musea: gewone subsidies (voor werking) van maximaal 40% en buitengewone subsidies (voor projecten) van maximaal 60%
- Wereldtentoonstelling in Brussel

1959

Eerste tentoonstelling in het Begijnhof in Hasselt (het latere Z33)

1960

- Eerste concrete stap naar de culturele autonomie van de gemeenschappen. De wet van 18.5.1960 voerde de splitsing door van het unitair omroepstatuut in een Nederlandstalige en een Franstalige omroep, de BRT en RTB. Voor het eerst werd een gescheiden begroting ingediend voor cultuur.
- Isy Brachot (II) opent een galerie op de Louizalaan

1961

- Vanaf 1961 voltrok zich geleidelijk aan ook een bestuurlijke scheiding op vlak van onderwijs en cultuur. Bij het aantreden van de regering Lefèvre/Spaak op 25/04/1961 werd Renaat Van Elslande minister-adjunct voor Nationale Opvoeding en Cultuur, toegevoegd aan de minister van Nationale Opvoeding en Cultuur.
- Het aankoopbeleid wordt door de scheiding niet alleen meer een zaak van de Belgische staat
- Samen met de sociologieprofessor Frans Van Mechelen (KUL) wordt een Studiegroep voor Cultuurbevordering opgericht: onderzoek naar culturele infrastructuur (vier onderzoeken tussen 1963 en 1965), cultuurbegroting, functie van cultuurfunctionaris, de vrijetijdsbesteding van diverse bevolkingsgroepen

1963

- Splitsing van de taalrol in het ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur
- Eerste nummer van tijdschrift *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*

1965

- Volledige bestuurlijke splitsing voor Onderwijs en Cultuur is doorgevoerd. Elke gemeenschap, de Nederlandse en de Franse, krijgt een eigen minister, bevoegd voor onderwijs en cultuur
- (KB 28.2.1965) Nationale Commissie van Advies voor de plastische kunsten (NCAPK) wordt opgericht en geeft advies over de aankoop van kunstwerken voor de Nederlandstalige en de Franstalige Gemeenschap
- (KB 13.5.1965) Rijkstoelage die maximaal 60% van de bouw- of herstellingswerken van een culturele infrastructuur zal bekostigen

1966

- (KB 18.5.1966) Installatie van de Commissie van Advies inzake Nederlandstalige Culturele Centra
- Opstart Wide White Space in Antwerpen

1967

- Eerste editie van Art Cologne
- Oprichting van Galerie Reform in Aalst (stopt in 1969 en wordt dan New Reform Gallery)
- Eerste tentoonstelling met Karel Appel in Richard Foncke galerie in Gent

1968

- Tweede minister voor Nederlandse Cultuur, Frans Van Mechelen, die zijn stempel drukt op de culturele centra in Vlaanderen (én op het monumentenbeleid)
- Oprichting van het Museum Dhondt-Dhaenens (MDD) uit de nalatenschap van het echtpaar Jules en Irma Dhondt-Dhaenens
- Eerste editie van Art Brussels op initiatief van de vereniging van hedendaagse kunstgaleries (tweejaarlijks tot 1996 en jaarlijks vanaf 1997)
- Kunstenaars komen op straat voor een democratische cultuur voor iedereen en voor een gelijkwaardige plaats daarin voor hedendaagse kunst. Het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel wordt ingenomen en in Antwerpen bezet VAGA (Vrije Actie Groep Antwerpen) het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA).

1969

- Splitsing van de administratieve diensten in het ministerie (Nederlands- en Franstalige): de administraties vallen wel nog onder de voogdij van een nationaal minister van Op-

voeding en Cultuur en de budgetten worden, weliswaar na goedkeuring van de Cultuurraad, nog steeds opgenomen in de nationale begroting

- Oprichting van de Commissie van Advies ter bevordering van het Nederlandstalige cultuurleven, die de verdere verfransing van Brussel moest tegengaan
- Eerste editie van Art Basel
- De oprichting van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) in 1969 als antwoord van de regering op de onvrede die bij vele kunstenaars leefde over de bestaande musea en hun (onbestaande) beleid met betrekking tot de eigentijdse kunsten.

1970

- Eerste staatshervorming van 24/12/1970 splitst België in drie cultuurgemeenschappen, drie economische gewesten en vier taalgebieden. Iedere gemeenschap kreeg een eigen wetgevend orgaan, de Cultuurraad. Vlaanderen krijgt een zekere autonomie op het vlak van cultuur.
- Koning Boudewijn schenkt het Koninklijk Paleis aan de Meir aan de Belgische Staat, mits een culturele bestemming. Het ICC neemt er zijn intrek (tot 1998).
- MTL galerie start in Brussel (daarna Antwerpen) opgericht door Fernand Spillemaeckers en ook De Zwarte Panter opent in Antwerpen
- Oprichting Iselp in Brussel en New Reform Gallery in Aalst (sluit 1979)

1971

- Op 7/12/1971 is de culturele autonomie een feit door de installatie van de Nederlandstalige Cultuurraad, voorloper van het Vlaams Parlement.
- Ook de Internationale Culturele Samenwerking valt voortaan onder de bevoegdheid van de Nederlandse Cultuurraad
- Met de wet van 21.7.1971 op de culturele autonomie werd het begrip cultuur gevat in 10 domeinen:
 - 1) Bescherming en luister van de taal;
 - 2) Aanmoediging van de opleiding van de onderzoekers: staatsprijs voor wetenschappelijk werk;
 - 3) Kunsten, met inbegrip van toneel en film;
 - 4) Cultuurpatrimonium;
 - 5) Bibliotheken, discotheken en soortgelijke diensten;
 - 6) Radio omroep en televisie, jeugdbeleid;
 - 7) Permanente vorming en culturele animatie;
 - 8) Lichamelijke opvoeding;
 - 9) Sport en openluchtlevens;
 - 10) Vrijtijdsbesteding en toerisme, de onderbouw of infrastructuur voor alle rubrieken

1972

- Oprichting Frans Masereel Centrum
- Documenta 5 in Kassel (Harald Szeemann)
- Florent Bex neemt het directeurschap over van het ICC
- Start van het Frans Masereel Centrum in Kasterlee, CC De Schakel in Waregem en CC Hasselt
- Opening Galerie S.&H. De Buck in Gent

1973

- Eerste omzendbrief (later Nieuwsbrief –) Beeldende Kunst
- Wet op de kredieturen (vanuit een ‘permanente vormingsgedachte’)
- Oprichting kunstenaarscollectief Cirque Divers (Luik)
- Opening galerie Baronian (later Baronian-Francey) in Brussel

1974

- Economische crisis: de oliecrisis zorgt voor een werkloosheidsstijging van 3,8% naar 10,3%
- België heeft nu culturele akkoorden afgesloten met 35 verschillende landen
- (Decreet 28.1.1974) Cultuurpact (met als doel participatie en inspraak): erkende instellingen en kunstenaars die activiteiten uitoefenen die gericht zijn op de hele cultuurgemeenschap hebben recht op een financiële tegemoetkoming en alle ideologische en filosofische strekkingen dienden gewaarborgd te worden bij de samenstelling van adviesraden of openbare instellingen in de culturele sector
- (Decreet 12.12.1974) gemeentelijke culturele (advies)raden
- Eerste editie van FIAC in Parijs

1975

- Internationale Culturele Samenwerking met Nederland
- Decreet voor de Nederlandse toneelkunst (Theaterdecreet)
- Oprichting Museum Hedendaagse Kunst in het Museum voor Schone Kunsten in Gent

1976

- Decreet op de koepelorganisaties in de sociaal-culturele sector en het jeugdwerk
- Decreet tot bescherming van monumenten, stads- en dorpsgezichten
- Oprichting van het CIAP (vereniging voor Culturele Informatie en Actueel Prentenkabinet) in Hasselt
- Opening CC Strombeek in Grimbergen, dat op termijn ook tentoonstellingen van hedendaagse beeldende kunst organiseert, en opening van CC Knokke-Heist

1977

Project van Gordon Matta-Clark: 'Office Baroque'

1978

- Decreet op openbaar bibliotheekwerk: iedere gemeente wordt verplicht een bibliotheek op te richten
- Start jaarlijkse toekenning 'prijzen in de plastische kunsten'
- Oprichting van de galerie Ronny Van de Velde in Antwerpen en André Simoens Gallery in Knokke
- Oprichting Kunst In Huis (KIH)

1979

- Oprichting Deweer Art Gallery in Otegem en Galerie William Wauters in Oosteeklo
- Oprichting Atelier 340 Muzeum in Jette

1980

- Tweede staatshervorming: de Nederlandse cultuurgemeenschap wordt omgevormd tot de Vlaamse Gemeenschap met eigen parlement (Raad) en regering: uitbreiding van bevoegdheden met gezondheidsbeleid, gehandicaptenzorg en jeugdbeleid. Eveneens werd de gewestvorming uitgevoerd.
- Oprichting Commissariaat-Generaal voor Internationale Culturele Samenwerkingen: samen met het NCAPK adviseerden ze over de organisatie van tentoonstellingen voor beeldende kunst in België en het buitenland
- Cultuur wordt een integraal onderdeel van de dotatie aan de gemeenschappen die over de culturele bevoegdheden beschikken
- Op initiatief van de Vlaamse Executieve wordt het Cultuurcentrum deSingel opgericht
- Ontstaan van de Sint-Lukasgalerie Brussel
- Eerste poëziesomer Watou

1981

- Eerste Vlaamse minister van Cultuur: Karel Poma
- Jaarlijkse toekenning van 'onderscheidingen' (ter waardering van een kunstenaar) voor zeven kunstenaars (t.w.v. 150 000 BEF) en 'aanmoedigingen' voor tien kunstenaars (t.w.v. 75 000 BEF)
- Opstart van het kunstenaarscollectief Club Moral in Antwerpen
- Oprichting van het onafhankelijke socio-cultureel centrum Netwerk (wat in 2005 Netwerk, centrum voor hedendaagse kunst werd)
- Eerste editie van Lineart in Gent
- Start van galerie Zeno X en galerie Micheline Sz wajcer in Antwerpen

- Het Gewad in Gent wordt opgericht door Jan Debbaut, Anton Herbert en Joost Declercq
- Opening van de Brakke Grond in Amsterdam
- Oprichting van de Taalunie

1982

- Vanaf nu adviseert de Vlaamse Commissie Beeldende Kunst (VCBK) de kunstaankopen (tot 2002)
- Oprichting Ruimte Morguen in Antwerpen
- Publicatie *Kunst in België na 1945* door Karel Geirlandt

1983

- Oprichting van het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap met een administratie Kunst en Toerisme (ook bestuur Kunsten en Kunstonderwijs valt hieronder) binnen het departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur
- Ontstaan van zes departementen: Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, Onderwijs, Leefmilieu en Infrastructuur, Wetenschap, Innovatie en Media, en de ondersteunende Coördinatie en Algemene Zaken en Financiën
- In de begroting komt Beeldende Kunst en Musea (BKM) onder de begrotingspost sectie 48 (voorheen onder sectie 33 'kredieten voor culturele activiteiten') en film onder sectie 45
- Boekhandel Copyright start in Het Gewad (met tentoonstellingen op de eerste verdieping van de nieuwe locatie in de Jacobijnenstraat vanaf 1986)

1984

- De structuur van de Administratie voor Kunst (en Toerisme) wordt vastgelegd: Bestuur Schone Kunst bestaat uit dienst BKM, dienst Letteren en Dramatische Kunst en Dienst Muziek en Culturele Films. Daarnaast zijn er vijf buitendiensten: Kasteel van Gaasbeek, Frans Masereel Centrum, ICC, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, KMSKA (het enige museum in Vlaanderen met een wetenschappelijk statuut).
 Dienst BKM is bevoegd voor: inspectie van de kunstwerken uit inventaris, tentoonstellingen (eigen organisatie of deelname), aankoop, onderscheidingen Vlaamse Gemeenschap, toelagen en beurzen voor creatieve kunst (kunstenaars in binnenland en voor buitenland, galleries, verenigingen), toelagen aan diverse instanties, toelagen aan privaatrechtelijke archief en documentatiecentra, toelagen voor het kunstambacht, toelagen aan musea, museumbeurzen, museumfonds, de adviesraden (Vlaamse Museumraad, VCBK, raad archief en documentatiecentra), buitenlandse uitwisseling, bi-culturele aangelegenheden, tijdschriften en werkdocumenten, school en musea
- Inhouding van het nieuwe complex van het Museum voor Moderne Kunst in Brussel, ontworpen door Roger Bastin, en van de gerenoveerde zalen van het Balat-gebouw (17de en 18de eeuw)
- Opening Botanique in Brussel

1985

- Opening M HKA, eerste museum van hedendaagse kunst, met Florent Bex als directeur
- Vlaamse minister van Cultuur: Patrick Dewael
- Opening Galerie Montevideo (wat in 1998 Annie Gentils Gallery wordt) in Antwerpen en galerie Pascal Polar in Brussel
- Oprichting van De Kunstbank in Leuven

1986

- De internationale dossiers worden uit het Commissariaat-Generaal voor ICS overgeheveld naar de administratie voor Kunst (en Toerisme)
- Stopzetting van uitbetaling van hulp gelden door Bestuur van Schone Kunsten aan kunstenaars (gaat zeker terug tot in 1934)
- Eerste werkbeurs en toelagen (tot 1991) en reisbeurzen (tot 1991)
- Chambre d'Amis in Gent onder leiding van Jan Hoet
- De kunsthof Het Gewad in Gent wordt galerie Joost Declercq (stopt in 1992)
- Opening van het provinciaal museum PMMK Oostende (dat in 2009 samengevoegd wordt met het MSK in Mu.ZEE)
- vzw Aksent (FLACC in 2000) wordt opgericht in Genk uit de Limburgse Vormingsinstelling (LIVO vzw).
- De kunstkrant *De Witte Raaf* wordt van initiatiefnemer John Quivron overgenomen door Amarant. Vanaf 1996 gaat DWR zijn eigen weg.
- Opening Galerij De Ziener in Asse
- Het Museum Dr. Guislain opent in Gent

1987

- Verandering in de structuur van de Administratie:
 - Bestuur Schone Kunsten (wetenschappelijke en niet-wetenschappelijke culturele instellingen) met de Dienst BKM en Buitendiensten (KMSKA, ICC, Frans Masereel Centrum, Kasteel van Gaasbeek)
 - Bestuur Letteren en Podiumkunsten met Diensten Letteren en Dramatische Kunst, de Dienst Muziek en Culturele Film en met de Buitendienst Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde
- Nieuwe sectie 42 'Schone kunsten' in de begroting
- Opstart van Kanaal Foundation in Kortrijk (tot 1998)
- Opening van galerie Xavier Hufkens in Brussel
- Opening Musée de la Photographie in Charleroi

1988

- Derde staats hervorming: een aantal belangrijke bevoegdheden worden aan de gewesten en de gemeenschappen overgedragen: onderwijs, milieu, ruimtelijke ordening, economie, openbare werken en infrastructuur, vervoer. Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wordt opgericht met een eigen parlement en regering.
- Alle kunstgerelateerde posten komen onder sectie 42 'Schone kunsten'
- Binnen 't Stuc worden film en video en later beeldende kunst belangrijke peilers in de programmatie
- Opening van de galleries Stella Lohaus (tot 2011) in Antwerpen, Greta Meert-Rihoux in Brussel, Nadja Vilenne in Luik en Transit in Leuven (later Mechelen)
- Eerste editie van het tweejaarlijkse Beelden Buiten in Tielt (gestopt in 2006, opgevolgd door Cuesta in 2008)

1989

- Val van de Berlijnse muur
- Onder Bestuur Letteren en Podiumkunsten valt ook de Buitendienst Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten
- Start van betaalde lezingen door scheppende kunstenaars in scholen en vormingsinstellingen (uitbetaling van 4000 BEF per lezing, maximaal 25 lezingen per kunstenaar (stopgezet in 2000)
- Oprichting van Argos in Brussel
- Opening van Galerie Fortlaan 17 in Gent, galerie Jamar in Antwerpen en La lettre Volée in Brussel
- Eerste tentoonstelling van Monumental in Bornem

1990

- Eerste Museumbrief op initiatief van de beroepsvereniging Vlaamse Museumvereniging (VMV), sinds 1993 door de Afdeling BKM
- De 17 geldsommen 'onderscheidingen en aanmoedigingen' worden herleid tot drie 'onderscheidingen'
- ICC wordt onderdeel van KMSKA
- Start van Croxhapox in Gent
- Eerste editie van Timefestival (dat in 2009 de werkplaats timelab werd) en van Kunst in Zoersel

1991

- Rechtstreekse verkiezing van het Vlaams Parlement en een regeling voor het buitenlandse beleid en de verdragsbevoegdheid van de gewesten en de gemeenschappen

- Er is één ministerie van de Vlaamse Gemeenschap bestaande uit 6 departementen: Coördinatie, Algemene Zaken en Financiën, Onderwijs, Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, Economie en Werkgelegenheid en Brusselse aangelegenheden, Leefmilieu en Infrastructuur
- Decreet (24.7.1991) organisatie van overleg en inspraak in gemeentelijk cultuurbeleid en erkenning en subsidiëring van Nederlandstalige CC's (KB 21.10.1992)
- Omzendbrief (30.10.1991) betreffende de oprichting en erkenning van gemeentelijke raden voor cultuurbeleid: i.p.v. de Vlaamse minister van Cultuur erkent vanaf nu de gemeenteraad de raad of raden voor cultuurbeleid
- Eerste Nieuwsbrief School en Museum (educatief aanbod van musea aan de scholen)
- Binnen de Vlaamse begroting krijgt de post 'Administratie kunst' plaats onder Programma 41
- Eerste tentoonstelling door Etablissement d'en Face
- Oprichting galerie Rodolphe Janssen in Brussel, en Galerie Patrick De Brock (verhuist in 1994 naar Knokke) en V-Editie in Antwerpen

1992

- Substantiële werkbeurzen (van meer dan 250 000 BEF) en gewone werkbeurzen (van minder dan 250 000 BEF) (leeftijdsgrens is 45 jaar) worden toegekend via de VCBK (ter vervanging van de 'inkomensaanvulling')
- Budget voor 'zendingen en ontvangsten'
- De drie 'onderscheidingen' worden twee cultuurprijzen
- Het KMSKA wordt een instelling van de Vlaamse Gemeenschap
- Oprichting van de Leerstoel Karel Geirlandt (als hommage aan Karel Geirlandt (1919-1989), fervent voorvechter van de actuele kunst en voormalig voorzitter van de Vereniging voor het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent) die jaarlijks wetenschappelijke congressen rond thematisch en interdisciplinair onderzoek van actuele kunst organiseert.
- Opening galerie In Situ in Aalst en Galerie CD in Tielt
- Eerste editie van Ithaka in Leuven
- Oprichting van RASA

1993

- Vierde staatshervorming: België is een federale staat met gewesten en gemeenschappen. De wet van 5 mei geeft de deelgebieden meer internationale bevoegdheden en onder meer het recht om verdragen af te sluiten.
- Podiumkunstendecreet en CAO
- Luc Van den Brande selecteert de eerste 'Culturele ambassadeurs' (naast culturele kwaliteit en internationale bekendheid speelt de verwachting mee dat de ambassadeurs de Vlaamse identiteit uitdragen)

- Centrum voor Beeldcultuur wordt naar aanleiding van Antwerpen 93 (culturele hoofdstad van Europa) ook gebruiker van het Koninklijk Paleis (ICC)
- Antwerpen culturele hoofdstad
- Binnen de afdeling BKM wordt de werkgroep Architectuur opgericht die denkt over de uitbouw van een architectuurbeleid in Vlaanderen. Sedert 1993 worden er financiële middelen voorzien voor architecten en vormgevers.
- Beeldende Kunst en Musea valt onder Programma 44.1 (BKM) en film onder Programma 44.3 (Media) van de Vlaamse begroting
- Opening van Lokaal 01 in Antwerpen (Lokaal 01 in Breda bestaat sinds 1981/1982), Kunsthalle Lophem (tot en met 2005), IKOB in Eupen, Office d'Art Contemporain in Brussel en Experimental Intermedia in Gent
- Opening galerie Annette De Keyser in Antwerpen, galerie c. de vos in Aalst en de galerie Mot & Van den Bogaard in Brussel (vanaf 1996 galerie Jan Mot)
- Eerste editie van KunstenfestivaldesArts

1995

- 'Dienst' wordt 'Afdeling' BKM, met de buitendiensten KMSKA, Frans Masereel Centrum en Kasteel van Gaasbeek, naast afdeling MLP en erfgoed (operationeel op 01/01/1995)
- Het aandeel van de Afdeling BKM in de cultuurbegroting stijgt tussen 1995 tot 2001 van 2,9% naar 6,6%. Het neerschrijven en vastleggen van een objectieve regelgeving gecombineerd met de stijging van de middelen, resulteerde in een toename van het aantal subsidieaanvragen en dossiers voor beeldende kunst.
- Subsidies voor organisaties en instellingen: opsplitsing tussen incidentele subsidies (projecten) en basissubsidies (structureel)
- Nota 'VCBK 1992-1995. Beleidsverantwoording & Beoordelingscriteria' door de VCBK
- Ontstaan van twee adviescommissies (VCBK en raad van Advies voor Musea) en een werkgroep Architectuur
- Eerste tentoonstelling in de Witte Zaal van Sint-Lucas Gent
- Oprichting van L'Observatoire-Maison Grégoire in Ukkel en Tweede Natuur in Zoersel
- Oprichting van tijdschrift *Obscuur* over fotografie
- Deelname door de Vlaamse Gemeenschap aan de biënnale van Johannesburg

1996

- Museumdecreet (14.3.1996), eerste erkenning en subsidiëring in 1999 (van landelijk erkende musea: S.M.A.K., Museum Dhondt-Dhaenens, Middelheimmuseum)
- In 1996 wordt het Koninklijk Paleis (ICC) overgedragen aan de Vlaamse Gemeenschap
- Binnen de Afdeling BKM zijn er nu vier 'teams': internationaal, musea, beeldende kunst (aankoop en subsidie, Kunst in Huis (KIH), M HKA) en patrimonium
- Eerste editie van Manifesta in Rotterdam
- Start van Roomade in Brussel (tot 2006)

- Start van het kunstenaarsinitiatief Voorkamer in Lier en van CC Belgica in Dendermonde
- Oprichting van Factor 44 in Antwerpen door verschillende kunstenaarsinitiatieven (tot 2006)
- Opening galerie Jan Mot in Brussel
- Samensmelting van het Centrum voor Kunsten en het Provinciaal Museum tot Provinciaal Centrum voor Beeldende Kunsten in Hasselt (het latere Z33)
- Copyright opent een nieuwe winkel in Antwerpen
- CC Brugge start met beeldende kunsttentoonstellingen

1997

- (19.12.1997) Decreet oprichting Raad voor Cultuur, Raad voor de Kunsten, Raad voor Volksontwikkeling en cultuurspreiding en adviserende beroepscommissie
- VCBK wordt Beoordelingscommissie Beeldende Kunst (BBK), installatie pas in oktober 1998 met de Raad voor Cultuur en Kunsten
- Teams BKM: BK, Internationaal en Communicatie, Musea en Architectuur, Collectiewerking
- De (incidentele) subsidies voor organisaties worden onderverdeeld in drie categorieën: basissubsidie (meer dan 500 000 BEF), jaarwerking (tussen 100 000 en 500 000 BEF) en lokaal (minder dan 100 000 BEF)
- Keerpunt: verhoging van budget voor organisaties door 2 000 000 BEF te nemen van het budget voor kunstenaars
- On Line start als artistiek project rond kunstenaarsprofielen en het gebruik van databanktechnologie
- Start van het Hoger Instituut voor Schone Kunsten, HISK in Antwerpen
- Eerste editie van Kunst & Zwalm en van Speelhoven in Aarschot
- Opening van de Crown Gallery in Brussel en Tim Van Laere Gallery in Antwerpen
- Oprichting Constant vzw en Recyclart in Brussel

1998

- Oprichting van het muziekdecreet
- De BBK (voorzitter Jef Cornelis) voerde eind 1998 een evaluatie door van het tot dan gevoerde beleid (leeftijdsgrens voor werkbeurzen en invoering projectbeurzen)
- Van twee cultuurprijzen naar één (het vrijgekomen budget gaat naar subsidies aan beeldende kunstenaars)
- De organisaties worden verdeeld in vijf types: initiatieven van internationaal belang, van landelijk en regionaal belang, van lokaal belang met voorbeeldfunctie, startsubsidies en educatieve initiatieven van bovenlokaal belang
- Oprichting Liebaert Projects: kunstverzamelaars en kunstprojecten (Kortrijk)
- Sluiting van ICC en oprichting van NICC, Nieuw Internationaal Cultureel Centrum (belangenvereniging voor beeldend kunstenaars)

- Start CCNOA in Brussel en opening Provinciaal Cultuurcentrum Caermersklooster in Gent
- Opening van de galeries Geukens & De Vil in Knokke en Aeroplastics Contemporary in Brussel
- Eerste editie van Kunstadstroom in Oudenaarde

1999

- Budget van de culturele ambassadeurs wordt overgeheveld naar het departement Cultuur
- Oprichting Fonds der Letteren (operationeel 2000)
- Eerste Vlaamse Bouwmeester (decreet 1986/1998: integratie van kunstwerken in openbare gebouwen)
- Oprichting teams BKM: communicatie, beeldende kunst, internationaal, musea en architectuur
- Projectbeurzen (maximaal 500 000 BEF) hebben geen leeftijdsgrens meer
- De organisaties worden verdeeld over zes types: landelijk en internationaal, regionaal, lokaal belang met voorbeeldfunctie, lokaal, educatief publieksgerichte verenigingen met bovenlokale werking en startsubsidies
- Eerste editie van The Armory Show in New York
- Opening van het Roger Raveelmuseum in Machelen-aan-de-Leie en het S.M.A.K. in Gent
- In 1999 starten Philippe Pirotte, Win Van den Abbeele en Patrick Van Rossem het aanvankelijk nomadische kunstinitiatief Objectif Exhibitions
- Eerste tentoonstelling in galerie Kunst-Zicht in Gent
- Eerste nummers van *A Prior* (ontstaan uit het kunstenaarscollectief Etablissement d'en Face) en *Janus* (opgericht door Jan Fabre en Dirk Imschoot)
- Firefly gaat van start
- Het residentiebeleid van de Vlaamse Gemeenschap (bevat tot nu toe Rijksacademie Amsterdam, Ateliers '63, van Eyck Academie, Willem de Kooning Academie, Cité des Arts in Parijs en Comacina in Italië) wordt uitgebreid met P.S.1 (in New York, later ISPC).
- Oprichting iMAL en Initia in Brussel
- Opening van filiaal van Galerie Nathalie Obadia in Brussel en van galerie R53 in Oostende

2000

- Afsluiten van erfgoedconvenanten met de drie grote kunststeden: Antwerpen, Gent en Brugge
- Teams BKM: beeldende kunst (cel communicatie, beeldende kunst, collectiewerking), internationaal, cultureel erfgoed en musea, architectuur en vormgeving
- De Garage, ruimte voor actuele kunst in Mechelen wordt in gebruik genomen. Samen met CC Strombeek communiceren ze onder de naam bkSM
- Start van B.P.S.22 in Charleroi en FoAM in Brussel
- Eerste nummer van *Gagarin*

- Opening van de galeries Catherine Bastide in Brussel en Koraalberg (tot 2011), Fifty One Fine Art Photography in Antwerpen en galerij Jan Colle in Gent
- Vzw Aksent wordt Flanders Arts Centre Casino (FLACC vzw) en is nu een 'werkplaats voor beeldende kunstenaars'.
- Brussel 2000: Europese Cultuurstad van het jaar 2000
- Oprichting van Art Basics for Children (ABC) in Brussel

2001

- Vijfde staatshervorming: de verschillende deelstaten krijgen meer financiële middelen, en meer bevoegdheden
- Pre-decretaale regeling 'subsidië organisatievormen hedendaagse BK' voor beeldende kunstencentra en jaarwerkingen
- Drie ad nominatim gesubsidieerde instellingen: M HKA, S.M.A.K., KIH
- Decreet op het stimuleren van een kwalitatief en integraal lokaal cultuurbeleid (13.7.2001): CC's en bibliotheken
- Nieuwe categorie 'de doorgroeibeurzen' (400 000-1 000 000 BEF)
- Naast een budget voor 'zendingen en ontvangsten' kunnen kunstenaars 'punctuele tussenkomsten' aanvragen
- Opening galerie Jacques Cerami in Couillet en Zwart Huis in Knokke
- Binnen het museumdecreet is er ook erkenning van regionaal erkende musea (Museum Dhondt-Dhaenens)
- Het residentiebeleid van de Vlaamse Gemeenschap wordt uitgebreid met Künstlerhaus Bethanien in Berlijn en platform Garanti in Istanbul (gestopt in 2010).
- Oprichting steunpunt IBK, Initiatief Beeldende Kunsten en Nucleo in Gent
- Publicatie *Kunst in België na 1975* door Florent Bex

2002

- In april wordt Jef Cornelis vervangen als voorzitter BBK door Chantal De Smet
- Oprichting steunpunt IAK, Initiatief Audiovisuele Kunsten en oprichting van het Vlaams Audiovisueel Fonds
- Brugge is culturele hoofdstad van Europa
- Het PCBK in Hasselt wordt omgedoopt tot Z33
- Opening van MAC's in Grand-Hornu
- Eerste editie van het festival Courtisane
- Start van Komplot in Brussel
- Binnen het museumdecreet is er ook erkenning van het basisniveau
- White-Out Studio opent in Knokke
- Oprichting Platform Beeldende Kunsten Limburg en De Nieuwe Opdrachtgevers

2003

- (4.3.2003) Decreet sociaal-cultureel volwassenenwerk
- (14.2.2003) Decreet houdende de ondersteuning en stimulering van het gemeentelijk, het intergemeentelijk en het provinciaal jeugd- en jeugdwerkbeleid
- Topstukkendecreet (24.1.2003)
- Nieuw sociaal statuut van de kunstenaar (01.7.2003)
- Externe curator (Dirk Snauwaert) voor de aankopen van de Vlaamse Gemeenschap (voor drie jaar)
- Eerste editie van Frieze Art Fair in Londen
- Oprichting van het VOBK, belangenbehartiger voor organisaties beeldende kunst (later 'beeldkunst')
- Start van BE-PART, voorheen (1994-2001) galerie Art Box, en van LAB[au] en Les Bains::Connective in Brussel
- Eerste biënnale voor videokunst in Mechelen: Contour
- Opening van de galleries dépendance en aliceday in Brussel, Kusseneers en Maes & Matthys in Antwerpen, Gallery Beaulieu in Wortegem-Petegem (verhuist in 2004 naar Gent en wordt Hoet-Bekaert Gallery) en Galerie EL in Welle
- Oprichting van vzw Beeldend door curator Angelique Campens

2004

- Erfgoeddecreet
- Kunstendecreet
- Opstart Kunstenloket
- In de Katoen Natie wordt de vzw HeadquARTers opgericht: tentoonstellingen van de verzameling van het echtpaar Huts
- Oprichting van Extra City in Antwerpen en okno in Brussel
- Heropening van het FotoMuseum Provincie Antwerpen
- Publicatie *Een omgeving voor actuele kunst* door Pascal Gielen en Rudi Laermans
- Opening van de galleries One Twenty (later Tatjana Pieters) en Jan Dhaese in Gent, McBride Fine Art, Dagmar De Pooter (stopt in 2010) en Galerie Van Der Mieden in Antwerpen, en van het Vlaams-Nederlands Huis deBuren in Brussel

2005

- Start van residentie AIR in Antwerpen en van het zwervend initiatief Error One
- Oprichting van Vrijstaat O. in Oostende en Existentie (stopt in 2009) in Gent
- HISK verhuist naar Gent
- Super! Eerste triënnale voor beeldende kunst, mode en design opent in Hasselt

- Opening van Galerie Mie Lefever in Destelbergen, Mulier Mulier Gallery en Ottilia Pribilla (later First Floor Gallery, stopt in 2010) in Antwerpen en Grusenmeyer Art Gallery (stopt in 2010 en verhuist naar Brussel onder de naam Hopstreet) in Deurle
- Oprichting ed. projects door Edith Doove

2006

- Kunstendecreet treedt in werking
- Beter Bestuurlijk Beleid (BBB): 13 beleidsdomeinen, waaronder CJSM. In het domein CJSM wordt het IVA Kunsten en Erfgoed opgericht met de afdelingen Kunsten (vier teams) en Erfgoed (twee teams) en vijf Buitendiensten.
- Oprichting Cultuurinvest
- Actieplan Interculturaliseren
- Werkbeurs wordt ontwikkelingsbeurs zonder leeftijdsgrens, bovengrens kleine projectbeurzen van 6000 naar 8000 EUR, en nieuw zijn de creatieopdrachten
- de 'zendingen en ontvangsten' en de 'punctuele tussenkomsten' worden de 'reis- en verblijfkosten' (Kunstendecreet, internationaal)
- Oprichting WARP (Wase Artistieke Projecten) in Sint-Niklaas, van KIOSK (tentoonstellingsruimte van het KASK) en van Zebrastraat in Gent, van SECONDRoom en van productie- en distributieplatform Auguste Orts in Brussel
- Eerste triënnale voor hedendaagse kunst aan zee (Kust brengt Kunst): Beaufort
- Eerste nummer van de kunstkrant <H>ART
- Opening galleries Taché-Lévy en Elaine Levy Project in Brussel, Galerie De Stijl in Heusden-Zolder (nu DS Contemporary Art) en Stéphane Simoens in Knokke
- Freestate, de eerste tentoonstelling van Vrijstaat O., vindt plaats in Oostende
- Eerste editie van Momentum (performancefestival) in Brussel, van Artefact in STUK in Leuven en van The Game is Up! in Vooruit in Gent

2007

- Start van het samenwerkingsverband de 'Vlaamse Kunstcollectie' tussen het MSK in Gent, het KMSKA in Antwerpen en het Groeningemuseum in Brugge
- Wiels opent zijn deuren in Brussel, de Verbeke Foundation in Kemzeke, en LLS 387 en Pocketroom in Antwerpen
- Office Baroque opent in Antwerpen, Galerie Les Filles du Calvaire in Brussel (stopt in 2010 in België)
- Eerste tentoonstelling in Kunstforum Würth in Turnhout
- Opening van de VanhaerentsArtCollection in een fabriekspand in de Dansaertwijk (Museumboulevard) in Brussel
- Oprichting van de Vervoordt Foundation in Wijnegem
- Eerste editie van het Playground-festival in STUK in Leuven

2008

- Integratie van archief/erfgoed/volkscultuurdecreten in Cultureel Erfgoeddecreet (4.8.2008)
- Oprichting van de samenwerkingsovereenkomst CAHF (Contemporary Art Heritage Flanders) tussen M HKA, Mu.ZEE, S.M.A.K. en het Middelheimmuseum
- Participatiedecreet
- Thérèse Legierse vervangt Chantal De Smet als voorzitter BBK
- Eerste Biënnale van Brussel met curator Barbara Vanderlinden
- Eerste tentoonstelling van de Vanmoerkerke Collection in een hangar van het Oud Vliegveld in Oostende
- Opening van de galleries Gladstone Gallery, Elisa Platteau, Almine Rech, Rossicontemporary, Actionfields, Meessen De Clercq en Locuslux Gallery (verhuisd naar Amsterdam in 2010) in Brussel en Base-Alpha Gallery en Stieglitz 19 in Antwerpen
- Steunpunten IAK en IBK fusioneren tot BAM
- Eerste editie van Cuesta in Tielt
- Oprichting van Studio Start in Antwerpen
- Eerste editie van de Canvascollectie

2009

- Nieuwe ondersteuning door 'microkredieten' en aanmoediging voor 'pensioenopbouw'
- Nieuwe minister van Leefmilieu, Natuur en Cultuur: Joke Schauvliege
- Besparingsmaatregel door minister Schauvliege voor de structurele organisaties in 2010: het cultuurbudget in 2010 gaat met 14 000 000 EUR naar omlaag. De subsidiepot daalt met vijf procent.
- Oprichting Charles Riva Collection in Brussel
- Inhoudiging van het Magrittemuseum in het Altenlohgebouw aan het Koningsplein.
- PMMK en MSK Oostende gaan samen in Mu.ZEE en Museum M opent in Leuven
- Opening galerie Van De Weghe in Antwerpen en Nomad, Erna Hécey (stopt in 2010), Sébastien Ricou Gallery en Galerie Waldburger in Brussel
- Tijdschrift *Afterall* gaat samenwerking aan met M HKA (eerste editie verscheen in 1999)

2010

- Minister Schauvliege opent het eerste Cultuurforum
- Besparingsmaatregel: na 15 mei worden er twintig uitgavenposten voor 4 400 000 EUR geblokkeerd. De structurele subsidies die al toegezegd zijn, blijven buiten schot. Losse aanvragen die lopen, worden afgehandeld, nieuwe aanvragen worden niet behandeld. Er wordt 1 000 000 EUR geblokkeerd voor culturele infrastructuur, en 648 000 EUR voor internationale culturele samenwerking. De dotatie voor de kunstcollectie van de overheid wordt geblokkeerd (150 000 EUR), alsook die voor het topstukkenfonds (362 000 EUR). Losse projecten worden dit jaar niet meer ondersteund. Dat geldt zowel voor kunstprojecten (289 000 EUR) als voor erfgoedprojecten (500 000 EUR).
- timelab gaat van start als opvolger van het Timefestival
- SECONDroom start ook een werking in Antwerpen en in Gent
- Opening (filiaal van) Galerie Christian Nagel en TzarArt in Antwerpen, en TWIG Gallery in Brussel
- lancering cultuurwebsite cobra.be

2011

- Verbeke Foundation opent de Verbeke Gallery in Antwerpen.
- Minister Schauvliege opent het tweede Cultuurforum.
- Opening van de galerie Hopstreet in Brussel (ontstaan uit Grusenmeyer Art Gallery in Deurle)

2012

Manifesta 9 vindt plaats in Limburg.

2. OVERZICHT VAN DE BEVOEGDHEID OVER CULTUUR BINNEN DE FEDERALE EN VLAAMSE OVERHEID

Federale bevoegdheid voor Cultuur

Binnen het ministerie van Binnenlandse Zaken

- 1895-1899: Frans Schollaert (Katholieke Partij, minister van Binnenlandse Zaken en Wetenschappen en Kunsten)
- 1899-1907: Jules de Trooz (Katholieke Partij, minister van Binnenlandse Zaken en Wetenschappen en Kunsten)
- 1907-1910: Edouard Descamps (Katholieke Partij, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1910-1911: Frans Schollaert (Katholieke Partij, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1911-1918: Prosper Pouillet (Katholieke Partij, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1918-1919: Alphonse Harmignie (Katholieke Partij, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1919-1921: Jules Destrée (POB, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1921: Xavier Neujean (BLP, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1921-1922: Eugène Hubert (*technicus*, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1922: Léon Leclère (*technicus*, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1922-1925: Pierre Nolf (BLP, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1925: Léon Théodor (*technicus*, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1925-1927: Kamiel Huysmans (BWP, minister van Schone Kunsten en Onderwijs)
- 1927-1931: Maurice Vauthier (BLP, minister van Kunsten en Wetenschappen)
- 1931-1932: Robert Petitjean (BLP, minister van Kunsten en Wetenschappen)

Binnen het ministerie van Openbaar Onderwijs (Nationale Opvoeding en Cultuur)

- 1932-1934: Maurice Lippens (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1934-1935: Jules Hiernaux (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1935-1936: François Bovesse (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1936-1938: Julius Hoste (BLP, minister van openbaar onderwijs)
- 1938-1939: Octave Dierckx (BLP, minister van openbaar onderwijs)
- 1939: Edgar Blancquaert (*technicus*, minister van openbaar onderwijs)
- 1939-1940: Jules Duesberg (*technicus*, minister van openbaar onderwijs)
- 1940: Eugène Soudan (BWP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1940-1942: Hubert Pierlot (Katholiek Blok, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1942-1944: Albert de Vleeschauwer (Katholiek Blok, minister van Openbaar Onderwijs)

- 1944-1945: Victor de Lavaleye (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1945-1946: Auguste Buisseret (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1946: Leo Collard (PSB, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1946-1947: Herman Vos (BSP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1947-1949: Camille Huysmans (BSP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1949-1950: Léon Mundeleer (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1950-1954: Pierre Harmel (PSC, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1954-1958: Leo Collard (PSB) (minister van Openbaar Onderwijs)
- 1958: Maurits Van Hemelrijck (CVP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1958-1960: Charles Moureaux (BLP, minister van Openbaar Onderwijs)
- 1960-1961: Renaat Van Elslande (CVP, onderstaatssecretaris voor culturele zaken)
- 1961-1965: Renaat Van Elslande (CVP, minister van Cultuur maar als Adjunct van de Minister voor Nationale Opvoeding en Cultuur)
- 1965-1966: Albert De Clerck (CVP, minister-staatssecretaris van Nederlandse Cultuur)
- 1966-1968: Renaat Van Elslande (CVP, minister van Nederlandse Cultuur)
- 1968-1973: Frans Van Mechelen (CVP, minister van Nederlandse Cultuur)
- 1973-1974: Jos Chabert (CVP, minister van Nederlandse Cultuur)
- 1974-1981: Rika De Backer (CVP, minister van Nederlandse Cultuur)

Vlaamse ministers van Cultuur

- 1981-1985: Karel Poma (PVV)
- 1985-1992: Patrick Dewael (PVV)
- 1992-1995: Hugo Weckx (CVP)
- 1995-1999: Luc Martens (CVP)
- 1999-2002: Bert Anciaux (VU&ID/Spirit)
- 2002-2004: Paul Van Grembergen (Spirit)
- 2004-2009: Bert Anciaux (Spirit/VlaamsProgressieven/sp.a)
- 2009- ... : Joke Schauvliege (CD&V)

3. OVERZICHT VAN DE BEGROTING CULTUUR

In dit hoofdstuk brengen we cijfers samen uit de Vlaamse Begroting sinds 1995, om een globaal beeld te krijgen over de middelen voor cultuurbeleid in Vlaanderen. Alle bedragen in Belgische frank zijn omgerekend naar euro.

Uit het grote totaal van de hele Vlaamse Begroting (zie tabel 1, 'Totaal Vlaanderen') kunnen we het 'Totaal cultuur' binnen het beleidsdomein 'H: Cultuur, Jeugd, Sport en Media' afleiden.

De huidige indeling in departementen en agentschappen dateert nog maar van 2008. Daarvoor waren er zogenaamde afdelingen – o.m. 'BKM' (Beeldende Kunst en Musea) en 'MLP' (Muziek Letteren en Podiumkunsten) – van het overkoepelende ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. De bedragen voor die twee afdelingen zijn in aparte kolommen weergegeven. In 2008 werden de afdelingen BKM en MLP samengevoegd in het Agentschap Kunsten en Erfgoed. De bedragen van de begroting van Kunsten en Erfgoed zijn ook apart weergegeven in de tabel en de grafiek.

Ook de andere onderdelen van het beleidsdomein CJSM hadden tegenhangers in de begrotingen voor 2008. Daarvan zijn alleen sociaal-cultureel werk en algemeen cultuurbeleid meegeteld in het 'Totaal cultuur'.

tabel 1. Begrotingscijfers 1995-2010: Vlaanderen, Cultuur, K&E en beeldende kunsten

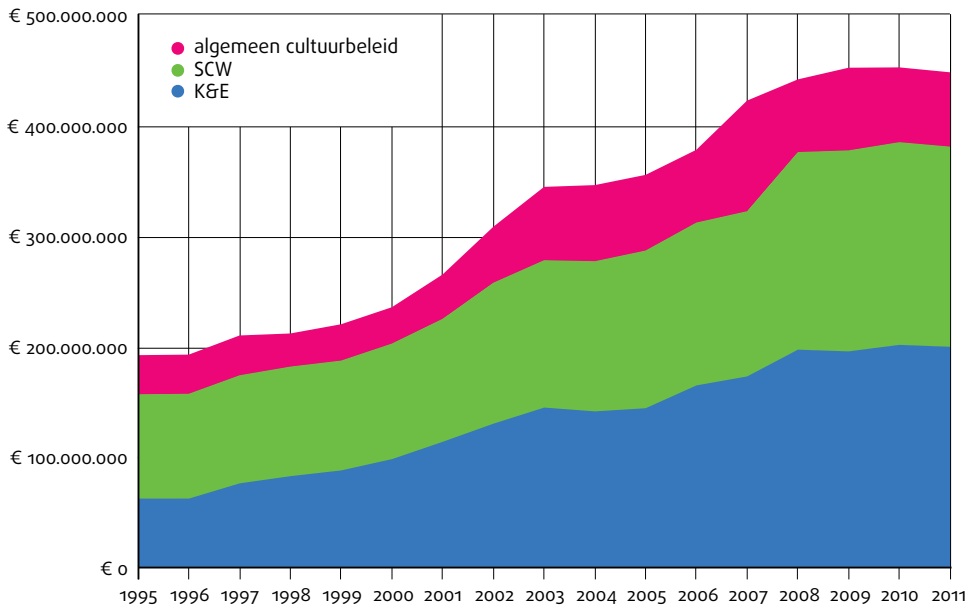
Begroting	uitgaven BK	BKM (pr 45,3)	MLP (pr 45,4)	K&E (pr he)
1995	€ 3.010.401,36	€ 6.740.000,00	€ 56.076.000,00	
1996	€ 3.180.823,13	€ 6.599.000,00	€ 56.240.000,00	
1997	€ 2.779.285,74	€ 10.258.000,00	€ 66.458.000,00	
1998	€ 3.064.454,82	€ 9.303.000,00	€ 73.917.000,00	
1999	€ 3.712.688,57	€ 10.806.000,00	€ 77.655.000,00	
2000	€ 5.073.632,87	€ 16.056.000,00	€ 82.660.000,00	
2001	€ 6.377.818,93	€ 20.421.000,00	€ 94.066.000,00	
2002	€ 6.299.620,35	€ 22.861.000,00	€ 108.136.000,00	
2003	€ 6.994.574,29	€ 29.370.000,00	€ 116.255.000,00	
2004	€ 7.233.019,96	€ 29.191.000,00	€ 112.958.000,00	
2005	€ 7.823.479,61	€ 31.593.000,00	€ 113.445.000,00	
2006	€ 11.198.949,24	€ 29.249.000,00	€ 136.546.000,00	
2007	€ 10.810.042,65	€ 31.609.000,00	€ 142.354.000,00	
2008	€ 12.305.464,07			€ 198.324.000,00
2009	€ 12.511.112,67			€ 196.756.000,00
2010	€ 10.614.724,00			€ 202.690.000,00
2011				€ 200.952.000,00

De cultuurbegroting ('Totaal cultuur') bestaat dus uit drie componenten: een budget voor kunsten en erfgoed, een budget voor sociaal-cultureel werk voor volwassenen en een budget voor het algemene cultuurbeleid. Uit grafiek 1 blijkt dat het aandeel kunsten en erfgoed gestegen is van 32,5% naar 44,7%.

De Vlaamse Begroting is van 13,5 miljard euro in 1995 gegroeid naar 27,5 miljard euro in 2009 en sindsdien weer verminderd naar 24,6 miljard euro beschikbaar voor 2011. De begroting voor cultuur toont ongeveer hetzelfde verloop: van 0,2 miljard euro in 1995 naar 0,4 miljard euro in 2011, wat ongeveer 1,4% à 1,9% is van de hele begroting.

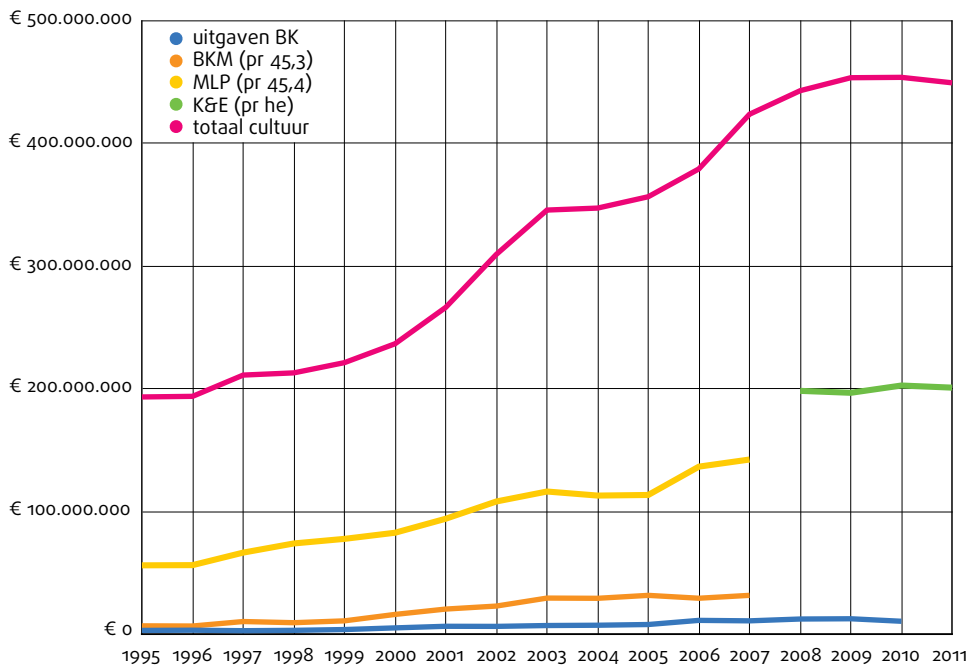
In de tweede kolom van tabel 1 ('Uitgaven BK') zijn de uitgaven voor beeldende kunst opgeteld uit de werkelijke uitgaven (zie ook grafiek 2). Dit zijn dus geen begrotingscijfers. Dit bedrag is uit volgende elementen samengesteld: subsidies aan kunstenaars (beurzen, prijzen, Leerstoel Karel Geirlandt en lezingen), aan organisaties (structureel en projectmatig), internationale subsidies (galerieregeling, internationale residenties ondersteund door de Vlaamse Gemeenschap, werkverblijven, internationale projecten, vertalingen, reis- en verblijfvergoedingen en internationaal cultuurbeleid), aankopen hedendaagse kunst met middelen van de Vlaamse Gemeenschap, bedragen aan het M HKA en Kunst In Huis en de predecretale regeling voor het S.M.A.K. tussen 2001 en 2005.

grafiek 1. Evolutie van de begrotingsposten K&E, SCW en Algemeen Cultuurbeleid binnen post 'Cultuur'



De uitgaven voor beeldende kunst stijgen van 3 miljoen euro tot ruim 10 miljoen euro. Op grafiek 2 komt dit niet echt uit de verf omdat beeldende kunst slechts een heel klein onderdeel is van het cultuurbeleid: in 1995 nam het amper 1,5% in van de cultuurbegroting en in 2010 toch al 2,3%.

grafiek 2. Evolutie van aandeel BK tegenover BKM/MLP en Cultuur



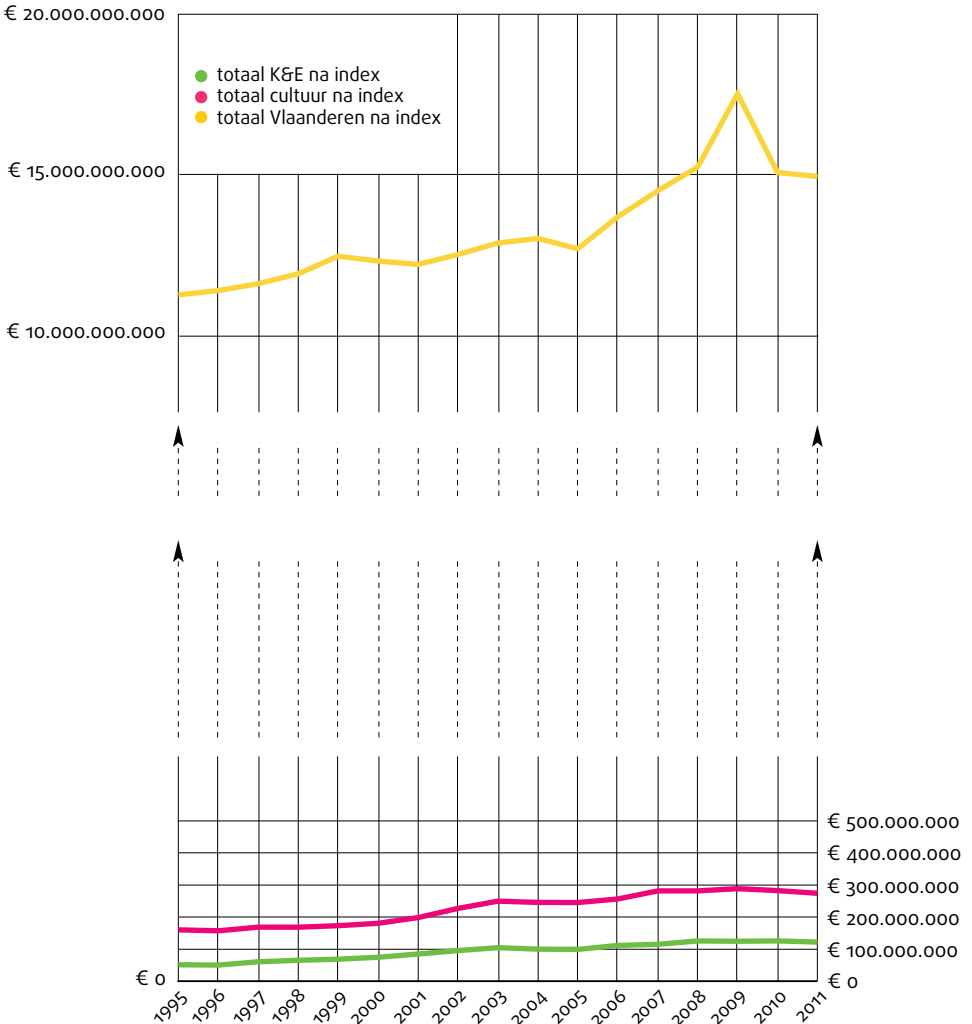
Al deze cijfers zijn natuurlijk relatief: in 1995 kan je met 40 frank meer kopen dan in 2011 met 1 euro. Daarom vermenigvuldigen we in tabel 2 de bedragen in euro met een factor die de stijgende prijzen weergeeft: de Index van de Consumptieprijzen (CPI-1988). De bedragen in onderstaande tabel zijn dus geen geldsommen meer, maar indicaties van de koopkracht ervan in vergelijking met een vast punt in 1988.

**tabel 2. Aandeel cultuur in de Vlaamse Begroting
(bedragen gecorrigeerd met de index consumptieprijzen)**

CPI-1988	begroting	Totaal K&E na index	Totaal cultuur na index	Totaal Vlaanderen na index
120,25	1995	52.238.199,85	160.801.945,96	11.270.764.177,16
122,73	1996	51.200.315,05	157.948.641,34	11.402.925.080,46
124,73	1997	61.505.241,29	169.319.801,97	11.617.817.032,68
125,92	1998	66.089.580,69	169.154.224,90	11.924.237.611,18
127,33	1999	69.473.808,21	173.833.346,42	12.473.101.390,09
130,57	2000	75.602.925,60	181.314.986,66	12.321.968.778,32
133,80	2001	85.565.769,81	199.100.896,86	12.216.741.405,08
136,00	2002	96.323.684,40	227.662.197,60	12.527.512.929,24
138,16	2003	105.402.520,01	250.243.858,31	12.884.259.287,18
141,06	2004	100.773.797,92	246.250.642,47	13.025.164.915,02
144,99	2005	100.036.555,51	245.965.444,70	12.704.834.982,93
147,58	2006	112.344.361,44	257.032.406,70	13.700.952.380,95
150,27	2007	115.770.162,88	282.076.578,29	14.507.412.973,67
157,01	2008	126.310.962,50	282.185.813,23	15.247.778.998,49
156,93	2009	125.380.191,49	289.081.263,64	17.532.821.844,48
160,36	2010	126.394.229,77	283.071.566,65	15.080.543.973,06
163,61	2011	122.823.788,28	274.729.539,76	14.953.459.446,24

Als we nu een grafiek (zie: grafiek 3) maken van de evolutie van de cultuurbegroting, dan verdwijnt de sterke stijging uit het beeld. Om de evoluties van het geheel van de Vlaamse Begroting ermee te kunnen vergelijken, zetten we dit nu ook in de grafiek (opgepast: die bedragen liggen tien keer hoger liggen dan het beeld suggereert). Op die manier zien we keuzes van de regering bij de samenstelling van de begrotingen. De sterke verschillen in koopkracht van jaar tot jaar worden afgevlakt: de cultuurbegroting groeit niet even snel, maar wel veel gelijkmatiger.

grafiek 3. Aandeel cultuur in de Vlaamse Begroting
(bedragen gecorrigeerd met de index consumptieprijsen)



BIBLIOGRAFIE

- ANTROBUS, Claire, *From Audiences to Users: Changing Art Galleries and Museums Together*, Londen, 2010, <www.cloreleadership.org/cms/user_files/files/23/ClaireAntrobus.pdf>.
- BAETEN, Els, 'Het kunstbeleid in Vlaanderen sinds de Staatshervorming van 1980', in: *De Witte Raaf* 53 (1995), <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2>>.
- BAVO (Boie, Gideon en PAUWELS, Matthias), *Too Active To Act*, Amsterdam: Valiz, 2010.
- BEX, Florent et al, *Kunst in België na 1975*, Antwerpen: Mercatorfonds, 2001.
- BISHOP, Claire, 'Antagonism and Relational Aesthetics', in: *October* 110 (2004): pp. 51-79, <<http://dx.doi.org/10.1162/0162287042379810>>.
- BISMARCK, Beatrice von, 'Creative Economies or Artistic Role Models with Narrow Waists' [lezing], Berlijn: Berlinische Galerie, 25 november 2004.
- BOLTANSKI, Luc en THÉVENOT, Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Parijs: Gallimard, 1991.
- BOOMGAARD, Jeroen, 'Radical Autonomie. Kunst ten tijde van procesmanagement', in: *Open* 10 (2006), <<http://www.skor.nl/article-2864-nl.html>>.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Parijs: Éditions de Minuit, 1979.
- BRAMS, Koen en PÜLTAU, Dirk, 'Beeldende kunst en beleid in Vlaanderen (1995-1999)', in: *De Witte Raaf* 79 (1999), <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/1934>>.
- BUREN, Daniel en REPENSEK, Thomas, 'The Function of the Studio', in: *October* 10 (1979): p. 51.
- BYRNE, Louis, 'Review. Art and its institutions: current conflicts, critique and collaborations, Nina Möntmann, 2006', in: *The Art Book* 14.4 (2007).
- DAVIDTS, Wouter en PAICE, Kim, eds, *The Fall of the Studio - Artists at Work*, Amsterdam: Valiz, 2009, <<http://www.valiz.nl/en/TheFalloftheStudio>>.
- DE BRABANDER, Guido en VERHOEVEN, Iris, *Musea voor Moderne Kunst vergeleken. Studie uitgevoerd in opdracht van de Vlaamse Gemeenschap*, Antwerpen, 2005.
- DE PAUW, Wim, *Absoluut modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen*, Brussel: VUB Press, 2007.
- DE PAUW, Wim, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*, Antwerpen: Garant, 2005.
- DE WIT, Dirk, 'Cultuurbeleid op een kruispunt', in: *Boekman* – nog te publiceren (2011).
- DILLEMANS, Roger en SCHRAMME, Annick, *Wegwijs Cultuur*, Leuven: Davidsfonds, 2005.
- DOHERTY, Claire, 'New Institutionalism and the Exhibition as Situation', in: *Protections Reader*, Graz: Kunsthaus Graz & Steirischer Herbst, 2006, <<http://eprints.uwe.ac.uk/6824/>>.
- DOHERTY, Claire et al, *Contemporary art: From studio to situation*, Londen: Black Dog Publishing, 2004, <<http://eprints.uwe.ac.uk/6814/>>.
- DOUGLAS, Mary, *How Institutions Think*, New York: Syracuse University Press, 1986.
- EICHHORN, Maria, *The artist's contract: interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner*, Berlijn: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.
- Final Report of 'Mobility Matters'. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals*, Bonn, 2008, <http://www.mobility-matters.eu/web/files/14/en/Final_Report_-_Mobility_Matters___ERICarts.pdf>.
- GIELEN, Pascal, *De Kunstinstituut. De Identiteit en Maatschappelijke Positie van de Artistieke Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap*, Antwerpen: OIV, 2007, <<http://hbo-kennisbank.uvt.nl/cgi/fontys/show.cgi?fid=3707>>.

- GIELEN, Pascal, 'Kunst als routine. Over de ontwerp tekst van het Kunstendecreet', in: *De Witte Raaf* 103 (2003).
- GIELEN, Pascal, *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, Leuven: LannooCampus, 2003.
- GIELEN, Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude*, Amsterdam: Valiz, 2009. <<http://www.valiz.nl/en/TheMurmuringoftheArtisticMultitude>>.
- GIELEN, Pascal en DE BRUYNE, Paul, *Being an Artist in Post-Fordist Time*, Rotterdam: NAI Publishers, 2009.
- GIELEN, Pascal en LAERMANS, Rudi, *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, Tiel: Lannoo, 2004.
- GROYS, Boris, *Art Power*, Cambridge: MIT Press, 2008. <<http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tttype=2&tid=11408&mode=toc>>.
- HARDT, Michael en NEGRI, Antonio, *De Menigte. Oorlog en democratie in de nieuwe wereldorde*, Amsterdam: Bezige Bij, 2004.
- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Parijs: La Découverte, 2004.
- HOLMES, Brian, 'The flexible personality: For a new cultural critique', in: *Economising Culture. On 'The (Digital) Culture Industry'*, eds Anya Lewin, Joasia Krysa, & Geoff Cox, New York: Autonomedia, 2004, <<http://www.kurator.org/publications/economising-culture/>>.
- Jaarverslag BKM (1996-2005)*, Brussel.
- Jaarverslag Kunst en Media (1986-1991)*, Brussel.
- Jaarverslag Kunsten & Erfgoed (2006-2009)*, Brussel.
- Jaarverslag VAF (2003-2009)*, Brussel.
- JOSELIT, David, 'Painting Beside Itself', in: *October* 130, mei (1991): pp. 125-134. <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2009.130.1.125>>.
- KRAUSS, Rosalind, 'A Voyage on the North Sea': *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londen: Thames & Hudson, 2000.
- Kunstendecreet*, Brussel: Vlaams Parlement, 2004. <<http://www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/699788-Kunstendecreet.html>>.
- LAERMANS, Rudi, *Het cultureel regiem. Cultuurbeleid in Vlaanderen*, Tiel: Lannoo, 2002.
- LESAGE, Dieter, 'Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output', in: *Art Research* 2.2 (2009): pp. 1-10, <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>>.
- LOVINK, Geert en ROSSITER, Ned, eds, *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007. <<http://networkcultures.org/wpmu/portal/publications/inc-readers/mycreativity/>>.
- MANEN, Marti, 'Opacity and the art institution. An interview with Nina Möntmann', in: *Zerom3.net* (2005), <zerom3.net/pdf/1131380720.pdf >.
- MICHEL, Robert, *Groene nota CULT/AVG/08/046: Volledig overzicht subsidietoekenningen aan beeldende kunsten (1999-2008)*, Brussel, 2008.
- MORTIER, Erwin, 'Land zonder cultuur', in: *De Morgen*, 5 maart 2011 <<http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/De-Gedachte/article/detail/1231664/2011/03/05/Land-zonder-cultuur.dhtml>>.
- Nicc, *8 voorstellen voor betere werkomstandigheden en een autonome kunstenaarspraktijk*, Antwerpen, 2009, <http://www.nicc.be/File/8_voorstellen_voor_betere_werkomstandigheden_en_een_autonome_kunstenaarspraktijk.pdf>.
- Nicc, *Onderzoeksrapport: Werkomstandigheden van de kunstenaars*, Antwerpen, 2008, <<http://www.nicc.be/File/Onderzoeksrapport.pdf>>.

- Nota VCBK 1992-1995: *Beleidsverantwoording en beoordelingscriteria*, Brussel, 1996.
- OBRIST, Hans-Ulrich en ALTSCHULER Bruce, *do it*, New York: Independent Curators Incorporated, 1997.
- OSTEN, Marion von, 'Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts. A reflection after some years of debates on Creativity and Creative Industries', in: *eipcp* (2007), <<http://eipcp.net/transversal/0207/vonosten/en>>.
- O'DOHERTY, Brian en FORuM Project, *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York: Princeton Architectural Press, 2007, <<http://books.google.com/books?id=Bo42eGSBmToC&pgis=1>>.
- PARSONS, Talcott en MAYHEW, Leon H, *Talcott Parsons on institutions and social evolution: selected writings*, ed. Morris Janowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- PAS, Johan, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst (1970-1990)*, Leuven: LannooCampus, 2005.
- PAULI, Walter, 'Erwin Mortier: Cultuurbeleid moet meer Belgisch worden', in: *De Morgen*, 5 maart 2011
- POLACEK, Richard en NEISSE, Judith, *Artists Moving & Learning National Report: Belgium*, Brussel, 2010, <[http://www.enclatc.org/moving-and-learning/files/Belgium National Report.pdf](http://www.enclatc.org/moving-and-learning/files/Belgium%20National%20Report.pdf)>.
- ROGOFF, Irit, 'Turning', in: *e-flux journal* #0 - november 08 (2008), <<http://www.e-flux.com/journal/view/18>>.
- RUGG, Judith en SEDGWICK, Michèle, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect, 2007.
- SASSEN, Saskia, *Global Networks, Linked Cities*, Londen: Routledge, 2002.
- SCHRAMME, Annick, 'Historisch overzicht van het Vlaamse cultuurbeleid', 2010.
- SCHRAMME, Annick en GILLARD, Evi, eds, *Cultuurcentra in een veranderende samenleving*, Leuven: LannooCampus, 2007.
- TILROE, Anna, *De ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, Amsterdam: Querido, 2010.
- TILROE, Anna, 'Wie trekt er aan de bel?', in: *Metropolis M* 2010-2, 23 april 2010 <<http://www.metropolism.com/opinion/wie-trekt-er-aan-de-bel/>>.
- TILBURG, Merel van, 'De doorstart van het atelier', in: *De Witte Raaf* 144 (2010), <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3509>>.
- VERHACK, Valerie, *Beeldende kunst verbeeld. Naar een hernieuwd beeldende kunstbeleid in Vlaanderen: Strategische nota beeldende kunst*, Brussel, 2009.
- VERHACK, Valerie, 'Emile Langui', in: *Quadrum, Internationaal tijdschrift voor moderne kunst (1956-1966) [catalogue of exhibition at KMSKB, Brussel]*, ed. Florence Hespel, Gent: Snoeck, 2007.
- VERWOERT, Jan, 'Exhaustion and Exuberance: Ways to Defy the Pressure to Perform', in: *Dot Dot Dot* 15 (2007): p. 106, <www.artsheffield.org.uk/aso8/pdfs/exhaustion-exuberance.pdf>.
- VERWOERT, Jan, 'Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea', in: *Afterall* 12 (2005), <<http://www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because.>>.
- Vlaamse Begroting (1995-2010)*, Brussel: Vlaams Parlement, <<http://www.vlaamsparlement.be>>.
- WINKEL, Camiel van en GIELEN, Pascal, 'The Hybridization of Artistic Practice', 2010.
- WITTOCX, Eva en RUYTERS, Marc, 'Contemporary Visual Arts in Flanders', in: *Arts Flanders 08 Visual Arts*, Brussel: BAM & Vlaams ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media, 2008, <<http://www.bamart.be/pages/detail/en/2862>>.

COLOFON

Frisse lucht, lange adem

Historiek, cijfers en scenario's v/h beeldende kunstveld in Vlaanderen

is een uitgave van BAM, Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst
Bijlokekaai 7d, 9000 Gent, België

T +32 (0)9 267 90 40

info@bamart.be

www.bamart.be

Verantwoordelijke uitgever: BAM, Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst

Redactie: Dirk De Wit, Robin D'hooge, Sam Eggermont, Dries Moreels, Eva Peeters

Auteurs: Dirk De Wit, Valerie Verhack, Karen Verschooren, Maaïke Lauwaert, Dries Moreels,
Sam Eggermont

Cijfers en grafieken: Sam Eggermont, Dries Moreels

Vormgeving: Gunther Fobe & Els Van Hemelryck - www.tiktaalik.be

Druk: drukkerij Newgoff – www.newgoff.be

Met dank aan de auteurs, het BAM-team, Robert Michel, Hans Feys en Lief Peeters



D/2011/11.699/2

© 2011, BAM, Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst, Gent

Niets uit deze uitgave mag worden overgenomen of veelevoudigd zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Instituut voor
beeldende,
audiovisuele en
mediakunst

Met steun van de
Vlaamse overheid

