

De Kunstinstitutie

De Identiteit en Maatschappelijke Positie
van de Artistieke Instellingen van
de Vlaamse Gemeenschap

Pascal Gielen

2007

Inleiding	7
De Opdracht	13
De Kunstinstitutie	29
Een 'gezonde' en maatschappelijk geïntegreerde artistieke biotoop	37
Nationale kunstinstellingen in een geglobaliseerde wereld	75
De dragers van de Vlaamse kunstinstitutie	87
De kunstinstitutie: enkele samenvattende conclusies	127
Samenvatting	131
Bibliografie	138
Publicatiereeks 'Kunstpraktijk in de samenleving'	141
Over de auteur	141
OIV Overleg Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap	142

Omwille van haar functioneel noodzakelijk elitair karakter heeft het kunstenveld altijd een zeer dubbelzinnige band onderhouden met de machten. Steeds weer hebben machten en bijgevolg ook staten en naties zich van de indringende symbolenrijkdom van kunsten bediend om uitdrukking te geven aan hun identiteit.

Vlaanderen beschikt over een grote kunstenproductie, een haast uniek lappendeken van naast elkaar bestaande kleine tot grote initiatieven. Maar tegelijkertijd heeft dit landschap een even unieke eigenschap: de zeer bescheiden positie van grote culturele instellingen.

Als resultaat van een moeizaam en heterogeen wordingsproces werd in het kunstendecreet van 2 april 2004 een afzonderlijke afdeling gecreëerd voor de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap. Het gaat om relatief groot-schalige initiatieven die tot dan nominatum op de begroting ingeschreven werden. Het MuHKA en deSingel zijn het resultaat van expliciete Vlaamse beleidsbeslissingen. deFilharmonie en de Vlaamse Opera en eigenlijk ook het KMSKA zijn gegroeid vanuit stedelijke initiatieven en gaandeweg op het regionale niveau getild. Het VRO-VRK was dan weer het resultaat van een oude beslissing van de omroepen waarmee het gefederaliseerde België niet onmiddellijk blijf wist.

Via dit wordingsproces werd er gaandeweg een situatie gecreëerd waarbij een handvol instellingen uit de wereld

van muziektheater, dans, muziek en musea de rol van ‘nationale’ culturele instelling krijgen. In ons communautair gevoelig land worden dat dan ‘Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap’. De omschrijving ‘Nationaal Orkest van Vlaanderen’ zou door historische omstandigheden te (partij-) politiek geladen zijn, de ‘Koninklijke Vlaamse Nationale Opera’ al helemaal.

In 2006 hebben deze zeven kunstinstellingen zich verenigd in het “Overleg Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap”. Vanuit hun door de volksvertegenwoordiging gewenste specifieke positie hebben deze instellingen zich verenigd met het oog op samenwerking en verdere specificatie van hun rol in het rijke Vlaamse kunstenvormlandschap. Om deze opdracht van de nodige onderbouw te voorzien werd een essay besteld dat relevante elementen zou bevatten voor de specifieke, overkoepelende taakstelling van deze instellingen. Kort gezegd: welke gemeenschappelijke set van voldoende voorwaarden moet aanwezig zijn of gecreëerd worden om een ‘instelling van een gemeenschap’ te zijn.

Aan Pascal Gielen werd gevraagd om op basis van zijn jonge maar tegelijkertijd rijke cultuursociologische ervaring een theoretisch model uit te werken om gespijsd met Vlaamse en internationale vergelijkingspunten te komen tot een maatschappelijk en cultuurtheoretisch zinvolle

invulling van wat een ‘nationale’ instelling zou moeten zijn. Hij komt in zijn essay tot een voorstel voor een set van noodzakelijke en voldoende kenmerken voor een ‘Instelling van de Vlaamse Gemeenschap’.

Het essay van Pascal Gielen speelt zich af binnen een historische setting die pakweg de laatste veertig jaar tot stand gekomen is. Het is geen historische analyse van de heterogene veelheid aan uiteenlopende beslissingen die hebben geleid tot de “Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap”. Nog veel minder is het een kritische analyse van het beleid van een minister. Het essay vertrekt veel eerder van de historische gegevenheid van de instellingen van de Vlaamse Gemeenschap (die binnen een internationaal kader eerder normaal en vooral ‘onaf’ lijkt) en is een kritische, cultuursociologische ‘status questionis’ die naast de reeds bestaande bestuurlijke analyse kan gelegd worden. Meer concreet is het een inhoudelijke, cultuursociologische tekening bij de Nikè-studie van 2004.

Kunsteninstellingen van de Vlaamse Gemeenschap hebben een noodzakelijke historiciteit, een grandeur, een kunstzinnige traagheid en alertheid, zijn maatschappelijk en artistiek sterk vernetwerkt en werken eerder prestatie- en productgericht. Ze worden door de overheid zowel vanuit cultureel oogpunt als domeinoverschrijdend belangrijk gevonden. Ze werken in een open, functionele

architectuur met uitstraling, ze zijn nationaal en internationaal aanwezig. Bestuurlijk worden ze hoogstaand verankerd in het actieve politieke, artistieke, bedrijfs- en mediatische leven. Ze maken deel uit van een breed veld van instellingen waar zij een specifiek, en voor een regio met verregaande eigen identiteit en instellingen, essentieel deel van zijn.

Hiermee bereikt het cultuursociologisch essay alvast zijn belangrijkste doelstelling. Een inhoudelijke inbreng te leveren aan het debat over de plaats en de inhoudelijke invulling van wat Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap zouden kunnen en moeten zijn. Het essay vormt een betekenisvolle bijdrage aan de verdere uitbouw van de identiteit van Vlaanderen die, alleen al omwille van de snelle globalisering en daarmee gepaard gaande psychologische vergroting van de wereld, nood heeft aan kunstinstellingen die haar symbolisch representeren en die los staan van de aanwezigheid van een specifiek persoon of een specifieke beleidsploeg. Het gaat om de essentiële aanwezigheid van instellingen voor de eigen bevolking en voor de internationale gemeenschap, die los van individuen in de instelling of bij de overheden, blijven bestaan. Het zijn blijvende dragers van een natie en haar bevolking die zich in onderlinge interactie met gezwinde traagheid voortdurend vormen.

Het is de overtuigende zienswijze van de directies van

elk van deze instellingen dat Vlaanderen rijp is voor een volgende essentiële stap in haar vormingsproces: een synthese en integraal beleid voor de instellingen van de Vlaamse Gemeenschap. Met dit essay willen we alvast een eigen bijdrage leveren.

Hans Waege, Voorzitter OIV

Binnen de nog niet zo oude kunsten- en erfgoeddecreten van de Vlaamse Gemeenschap werd een aparte categorie onder de noemer 'Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap' ingeschreven. Voorheen werd het merendeel van deze artistieke organisaties 'nominatim-instellingen' genoemd. Hun bestaan is verzekerd via een eigen afzonderlijke post binnen de Vlaamse begroting. De logica hierachter is die van de dotatie. In tegenstelling tot subsidieregelingen waarbij de overheid een som geld uitgeeft om een tweede partij een opdracht uit te laten voeren, is de overheid hier bovendien voor een aantal organisaties zelf de partij. Het statuut van de op die manier gefinancierde kunstorganisaties is dan ook vergelijkbaar met dat van de nationale theaters of de nationale musea in Frankrijk. Dergelijke instellingen worden aangestuurd door een overheid die hen wil, hen middelen verschaft en indien nodig ingrijpt in geval van disfunctionaliteit. In Vlaanderen waren de organisaties voor hun inschrijving in het kunsten- of het erfgoeddecreet resten van de Belgische institutionele erfenis of van de ambitieuze aanzetten van een Vlaamse emancipatie.

De relatief recente legislatieve verankering in de vermelde decreten werd nu door de zogenaamde 'Grote instellingennota' (2003) ingeleid, die aan de Vlaamse regering werd voorgelegd en erdoor goedgekeurd. Het document was een eerste erg ambitieuze beleidsmatige vingeroefening die een samenhangend beeld van de uitzonderlijk

gefinancierde kunstorganisaties poogde op te hangen. De inhoud ervan leidde tot een audit van de instellingen met tot vandaag de dag als enig reële gevolg de gesignaleerde minimale decretale inschrijving. Het gaat dus slechts om een kleine stap in de richting van een volgroeid cultuurbeleid.

Afwijkend van de regeling die geldt voor alle andere kunst-, erfgoedorganisaties en kunstenaars die in Vlaanderen naar subsidies dingen, sloot de Vlaamse regering met zes instellingen apart een beheersovereenkomst af. Verder werd met twee Gemeenschapsinstellingen geen exclusieve beheersovereenkomst afgesloten. Ze maken zelf deel van de overheid uit en hebben geen aparte rechtspersoonlijkheid. De betreffende instellingen zijn wel op dezelfde uitzonderlijke manier in het erfgoeddecreet ingeschreven. In het totaal kunnen we dus binnen het culturele landschap in Vlaanderen van acht organisaties met een specifiek statuut spreken. De redenen voor de unieke behandeling kunnen we onder meer uit de memorie van toelichting bij het kunstendecreet afleiden (omdat een nieuw erfgoeddecreet tijdens het schrijven van dit essay in de maak was, laten we dit hier even buiten beschouwing). Daarin wordt gesteld dat het hoofdzakelijk gaat om 'grootschalige initiatieven met een nationale en internationale uitstraling'. Verder valt in het document nog te lezen dat ze 'een belangrijke symboolwaarde in het gehele cultuurbeleid' bezitten en 'als dus-

danig een belangrijke sensibiliserende functie ten aanzien van de bevolking' hebben. Veel meer valt echter niet over de opdracht van de organisaties op te maken. Het lijkt er zelfs op dat de wetgever die tamelijk bewust achterwege laat. Zo luidt bijvoorbeeld de definitie van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap in het kunstendecreet enigszins laconiek: 'instellingen die als zodanig worden aangeduid door de Vlaamse regering'.

De wetgever vond alvast dat acht organisaties binnen deze symbolische, financiële en operationele inzet vielen en dat de overheid met hen dan ook een uitzonderlijke relatie kon of moest hebben. De symbolen van het Vlaamse culturele landschap heten vandaag de Filharmonie, de Singel, het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (KBvV), het Vlaamse Radio Orkest en Koor (VRO-VRK) en de Vlaamse Opera ingeschreven binnen het kunstendecreet; het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, het Museum van Hedendaagse Kunst te Antwerpen (MuHKA) en het Kasteel van Gaasbeek aangeduid binnen het erfgoeddecreet.

Gemeenschappelijke positionering?

Wat delen de instellingen van dit lijstje nu? In zes van de acht gevallen worden in de individuele beheersovereenkomsten ietwat uitvoerigere taakomschrijvingen gegeven (het KMSKA en het Kasteel van Gaasbeek, de twee instellingen beheerd door de Vlaamse Gemeenschap, hebben

geen beheersovereenkomst). Deze accentueren echter erg concrete opdrachten eigen aan de specifieke situatie en de historiek van de instelling. Daardoor ontbreekt een gemeenschappelijke positionering binnen de respectievelijke sectoren en in bredere zin binnen de gehele Vlaamse samenleving. Bovendien valt op dat men de uitzonderingsmaatregel heeft aangewend om een kleinschalig ‘historisch (of politiek?) accident’ — een verplichting door de aanvaarding van een nalatenschap — als het Kasteel van Gaasbeek een wettelijk kader te bieden. Gezien het atypische karakter zullen we dat kasteel in wat volgt buiten beschouwing laten en het enkel over de eerste zeven genoemde instellingen hebben. Toch mogen we niet ontkennen dat het accident niet echt tot een coherente beeldvorming van die zeven bijdraagt.

De vage collectieve opdrachtomschrijving en positionering stellen de erg heterogene groep van aangewezen instellingen alvast voor enkele problemen. Door het gebrek aan een gemeenschappelijke taakomschrijving kampen ze op de eerste plaats met een onduidelijkheid over de services die ze aan zowel de artistieke gemeenschap als breder aan ‘de’ samenleving moeten bieden. Wat wordt nu precies van hen verwacht? De summiere omschrijving in de memorie van toelichting leidt bovendien tot een onderscheidingsmoeilijkheid of distinctieprobleem. Het uitzonderingsstatuut van de Gemeenschapsinstellingen evoceert immers onmiddellijk de vraag van het *verschil*.

Op welke manier onderscheiden de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap zich van andere actoren binnen het artistieke landschap? Is bijvoorbeeld het MuHKA een grootschaliger initiatief dan het Stedelijk Museum van Actuele Kunst in Gent (S.M.A.K.)? En ook: is de eerste meer nationaal of meer internationaal dan de tweede instelling? Heeft het KBvV meer symboolwaarde voor het Vlaamse cultuurbeleid dan pakweg Rosas? Hebben de-Singel, deFilharmonie en het VRO-VRK een belangrijkere sensibiliserende functie ten aanzien van de Vlaamse bevolking dan pakweg kunstencentrum Vooruit, Collegium Vocale Gent of het ensemble Ictus? Et cetera. Dit zijn de welgekende suggestieve vragen die veelvuldig circuleren binnen het artistieke landschap, en dat wellicht op de eerste plaats bij actoren die zelf in aanmerking nemen te komen voor een beheersovereenkomst met de Vlaamse regering. Zo een overeenkomst wordt immers al gauw geassocieerd met een bevoorrechte behandeling en vooral met véél méér overheidsgeld. Wat van die beeldvorming werkelijk aan is, wordt hier voorlopig nog even in het midden gelaten. Van belang is dat de vage collectieve taakomschrijving nogal wat artistieke belanghebbenden doet twijfelen aan de legitimiteit van het uitzonderlijke statuut. Bovendien mag niet worden ontkend dat de slechte (artistieke en/of zakelijke) reputatie die sommige van de geselecteerde organisaties in hun (soms recente) verleden hadden hier eveneens toe bijdraagt. Dat

alles is niet echt bevorderlijk voor de ‘symboolwaarde’ en ‘sensibiliserende’ functies die de aangeduide instellingen nu net worden toegeschreven.

Ten slotte is er nog een derde probleem en dat draait zoals zo vaak om geld. Instellingen een belangrijke symboolwaarde en centrale sensibiliserende functie toeschrijven gekoppeld aan een nationale en internationale opdracht vraagt op zijn minst om vergelijkbare financiële middelen met die van gelijkaardige organisaties in het buitenland. Voorgaande studies zoals de eerder aangestipte audit van de grote Vlaamse culturele instellingen uitgevoerd door het onderzoeksbureau Nikè (2004) en een recentere internationale *benchmarking* — maar dan specifiek voor enkele beeldende kunstmusea — van Guido De Brabander en Iris Verhoeven (2005) wijzen helaas in een andere richting. Alle Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap stelden alvast dat ze in vergelijking met buitenlandse spelers ondergefinancierd zijn om zo een opdracht waar te maken. Dat klinkt nogal paradoxaal voor een van de rijkste regio's van Europa. Punt is dat ook dit niet echt bevorderlijk voor de identiteit en maatschappelijke positionering van de artistieke organisaties blijkt. Enerzijds schept de Vlaamse regering met het uitzonderingsstatuut immers bij zowel de artistieke gemeenschap, de bredere bevolking als in het buitenland de verwachting van excellentie; anderzijds trekt ze die keuze niet consequent door in de noodzakelijke en inter-

nationaal verifieerbare ondersteuning. De discrepantie tussen symbolische labeling en economische validering getuigt op zijn zachtst gezegd van een virtuele cultuurpolitiek, maar daarover later meer. Van belang is hier immers dat de spanning tussen officiële benoeming en financiële ondersteuning de beeldvorming van de instellingen die zich ‘van de Vlaamse Gemeenschap’ mogen noemen nog meer ambivalent, tot ronduit ongeloofwaardig maakt.

Laten we echter uitdrukkelijk stellen dat de situatie zoals ze hierboven werd geschetst onmogelijk de uitkomst of de verantwoordelijkheid kan zijn van het recente cultuurbeleid, laat staan van één cultuurminister. Ze is daarentegen het resultaat van een decennialange verwaarlozing of op zijn minst een weinig actief, al zeker niet innovatief beleid voor de geschetste instellingen. De inhaalbeweging die het huidige cultuurbeleid voor de bredere kunstensector al enkele jaren maakt is in historisch perspectief dan ook opmerkelijk, want nog nooit eerder gezien. Laat daar geen misverstanden over bestaan.

De vraag

Met de bovenstaande vaststellingen in het achterhoofd legden de culturele Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap deze essayopdracht voor. Wat kan een interessante beeldvorming voor deze instellingen zijn? Welke is hun verwachte identiteit en welke maatschappelijke positie(s)

dienen ze in te nemen? Hoe gebeurt dit in het buitenland? Wat is de relatie van nationale kunstinstellingen met het hinterland gaande van de artistieke *peer group* tot de bredere samenleving? Hoe positioneren ze zich internationaal? En, wat is hun verhouding met politieke en economische actoren?

De Kunstinstututie — over de keuze van die ietwat gewichtige titel zodadelijk meer — probeert op bovenstaande vragen een antwoord te bieden. Het opstel doet dat via een specifieke invalshoek, met name op een *interpretatieve cultuursociologische manier* geschraagd met inzichten uit de *kritische theorie*. De eerste aanpak loopt in de pas met de hermeneutiek en buigt zich vooral over het vraagstuk van maatschappelijke *betekenisgeving*. Wat betekent bijvoorbeeld de notie *kunstinstututie* in onze contemporaine samenleving? En concreter: hoe kunnen we vandaag de dag de relatie tussen de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap en de kunstwereld, de politiek, de economie, het onderwijs et cetera interpreteren? Maar ook: hoe kunnen we ze eventueel een nieuwe betekenis geven binnen een sterk veranderende maatschappelijke context die onder meer ingrijpend wordt getekend door fenomenen zoals de opkomst van de vrijetijdsindustrie, digitalisering, interculturalisering en globalisering?

De tweede aanpak bekent kleur en dit niet alleen door geregeld met de inzichten van de politiek filosofen Anto-

nio Negri en Michael Hardt aan de slag te gaan. Het opstel bouwt vooral verder op de traditie van de kritische theorie door van de opvatting uit te gaan dat onderzoek niet zomaar van een concrete *praxis* kan worden losgekoppeld. Onderzoeken veronderstelt eveneens selecteren, rapporteren en positioneren. Het behelst dus maatschappelijke keuzes maken in een praktijk die we *handelend denken* of *schrijvend handelen* zouden kunnen noemen. Dit opstel heeft op zijn minst een maatschappelijke inzet en beperkt zich dus niet tot een theoretische discussie of een wetenschappelijke methodestrijd. Wat volgt is met ander woorden niet waarde vrij en ondergetekende betwijfelt ten eerste of academische claims in die richting — zeker binnen de humane wetenschappen — werkelijk empirische grond zouden kunnen vinden. Laten we echter met klem benadrukken dat wat volgt geen enkele onderzoeksmatige of wetenschappelijke claims pretendeert. Daarvoor blijft zoals straks zal worden aangeduid de methodologische aanpak en vooral de sample van cases te zeer in gebreke. De beperkte financiële middelen boden niet de mogelijkheid voor zo een exhaustief onderzoek. Het statuut van het volgende betoog blijft dus louter essayistisch. Dat wil onder meer zeggen dat opiniërende als evenzeer speculatieve uitspraken zijn gepermitteerd. En dat alles met het oog op het breed opentrekken van een horizon aan mogelijkheden. Het louter essayistische karakter laat echter niet weg dat we gere-

geld van onderzoekstechnieken gebruik maken zoals diepte-interviews of de analyse van documenten die ook in de sociologische wetenschap gangbaar zijn.

Laat verder vooral duidelijk zijn wat onze aanpak zeker *niet* inhoudt. Wat volgt is geen internationale *benchmarking* van nationale kunstinstituten. Daarvoor waren de financiële middelen al te bescheiden en bovendien behoort zo een opdracht niet tot de capaciteiten van de opdrachtnemer. Wat niet wegneemt dat bij regelmaat naar het buitenland werd gereisd op zoek naar vergelijkbare instellingen, en dat er af en toe in wat volgt ook financiële grootheden worden vergeleken. Een subsidieomvang kan bijvoorbeeld tot op zekere hoogte een relevante indicator voor een politiek en maatschappelijk engagement of draagvlak zijn. En het is ook zo dat financiële verhoudingen in wat komt moeten worden gelezen. Ze zijn vooral een symbolische indicator. Dat neemt niet weg dat ze eveneens als een richtlijn kunnen worden genomen, maar geen hard bedrag dat moet worden gehaald. Met één op één vergelijkingen moeten we immers bijzonder voorzichtig zijn, zo leerde onze tocht in het buitenland. Een gelijkaardige organisatiennaam betekent immers daarom nog niet een gelijkaardige inhoudelijke en organisatorische dekking.

De Kunstinstututie mag bovendien niet als een kunstkritisch opstel worden gelezen. De artistieke kwaliteit van de opdrachtgevende instellingen wordt immers niet

gewogen en beoordeeld, of gerelateerd aan die van gelijkaardige organisaties in het buitenland. In de ogen van verschillende artistieke actoren kan zo een akritische houding als onverschillig, misschien zelfs als ‘laf’ overkomen. Het is echter niet aan de socioloog om esthetische uitspraken te doen of smaakoordelen te vellen. Dat alles neemt niet weg dat in wat volgt bij regelmaat kritisch zal worden gesproken. Die commentaar vertrekt dan van twee centrale basispremissen. Op de eerste plaats is er de objectieve vaststelling dat de Vlaamse regering de categorie ‘Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap’ officieel erkent. Die keuze heeft een aantal consequenties. En, om die te begrijpen gaan we onder meer te rade in het buitenland. Wanneer op de tweede plaats zowel de Vlaamse regering als de Gemeenschapsinstellingen zelf niet aan deze consequenties (kunnen) voldoen — leidt dat tot twee opties. Ofwel schept het beleid vooralsnog de mogelijkheid om aan de gevolgen van haar eigen beslissing te voldoen; ofwel neemt ze haar politieke verantwoordelijkheid door het een en ander te herschikken. Het is echter niet de taak van de ondergetekende, wel van politiek verantwoordelijken om hier keuzes in te maken.

Zoals de lezer wellicht al aanvoelt, zal in dit opstel bij regelmaat met scherp worden geschoten. Het gaat er dan niet om of pakweg de Vlaamse Opera al dan niet een matig orkest heeft en of de Filharmonie een te breed repertoire brengt — dat weten we niet, we hebben niet vol-

doende professionele kennis om dit te beoordelen. Wel wordt hier op de politieke en institutionele basisvoorwaarden gemikt die op zijn minst nodig zijn om niet alleen artistieke kwaliteit te bereiken, maar ook een maatschappelijk-symbolische en sensibiliserende rol te kunnen vervullen. Uiteraard worden de kritische bemerkingen zoveel mogelijk geobjectiveerd en met goede argumenten (veelal ontleend aan het buitenland) onderbouwd.

Wat de voorbereiding van het essay betreft werden op de eerste plaats de vermelde decreten en alle meest recente beleidsplannen en beheersovereenkomsten van de respectievelijke instellingen doorgenomen. Daarna kwamen de artistieke, soms ook zakelijke directies en andere stafmedewerkers van de organisaties aan het woord in een aftastende gespreksronde. Daarin werd naar hoofdzakelijk drie zaken gepolst: (1) de ideaaltypische taak die de Gemeenschapsinstellingen zichzelf toedichten; (2) de problemen die ze ondervinden om dat ideaal te bereiken, en (3) buitenlandse voorbeelden. Wat die laatste betreft werd niet alleen naar kwaliteitsvolle instellingen in het buitenland gevraagd. De relaties met de overheid, het bedrijfsleven en de bredere maatschappelijke context lagen eveneens in de weegschaal. Het internationale lijstje dat uiteindelijk uit de gespreksronde naar voren kwam, behelsde bovendien niet alleen nationale instellingen. Soms gaat het om artistieke organisaties die hoofdzake-

lijk door een gemeentelijke, meestal stedelijke overheid worden gefinancierd. Van belang was wel dat ze een nationale en eventueel internationale artistieke rol vervulden, en dat ze binnen de lokale maatschappelijke context een zekere dynamiek realiseerden. Uit de lijst van acht-entwintig genoemde buitenlandse instellingen en/of personen werden zestien actoren geselecteerd, en zegden er uiteindelijk elf toe op het verzoek voor een interview. Buiten de door de Gemeenschapsinstellingen aangewezen actoren spraken we ook nog met vier beleidsverantwoordelijken in Nederland.

Voor onze eigen selectie golden op de eerste plaats financiële en pragmatische redenen. Het beperkte budget liet geen veelvuldig reizen toe, bijgevolg werd voor nabijheid en concentratie geopteerd. Wat dat eerste betreft was onze noorderbuur een voor de hand liggende, nabije gesprekspartner. Maar ook de Vlaamse directies wezen verschillende instellingen en personen in Nederland aan die voor hen om een of andere reden als referentie dienden. We spraken er uiteindelijk met Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum; Gys van Tuyl, directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam; Peter Sigmund, collectiedirecteur van het Rijksmuseum in Amsterdam, Jet de Ranitz, zakelijk directeur van het Nederlands Danstheater, met Kees Weeda en Bram Buijze, respectievelijk algemeen secretaris en secretaris internationaal cultuurbeleid van de Raad voor Cultuur en ten

slotte nog met Robert Oosterhuis en Quirine van der Hoeven, respectievelijk senior beleidsmedewerker en beleidsmedewerker bij de Directie Kunsten van het Ministerie Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Wat het al even pragmatische criterium van de concentratie betreft werd nog geopteerd voor Birmingham en Porto omdat hier op korte tijd meerdere interviews konden worden afgenomen. In Birmingham werd gesproken met Andrew Jowett, directeur van de *Symphony Hall Birmingham* en Christopher Barron, zakelijk leider van het *Birmingham Royal Ballet*. In Porto spraken we met Antonio Jorge Pacheco en Andrew Bennet, respectievelijk programmadirecteur en algemeen manager van *Casa da Musica* en Joao Fernandes, directeur van het *Serralves Museum of Contemporary Art*. In Düsseldorf interviewden we Tobias Richter, *Generalintendant* van de *Deutsche Oper am Rhein*. Ten slotte vlogen we nog naar Helsinki voor een gesprek met Tuula Arkio, de voormalige oprichter van het Kiasma en algemeen directeur van de Nationale Musea van Finland. Andere gewenste referentiepersonen werden helaas niet geïnterviewd omdat ze ‘geen tijd’ hadden, of omdat ze niet binnen de beperkte voorbereidingstijd hun agenda konden vrijmaken. Gevolg daarvan is onder meer dat we met een relatief onevenwichtige *sample* zitten. Zo bezochten we bijvoorbeeld maar een opera en wel vijf musea en een receptieve instelling met een vergelijkbare multidisciplinaire aanpak als die van

deSingel bezochten we al helemaal niet. Hoewel *Casa Da Musica* wel ook een receptieve werking heeft, ent ze zich immers vooral op de productiewerking. Toch lijkt ons deze onevenwichtigheid niet echt problematisch gezien de specifieke doelstelling van dit essay. Nogmaals, we begen immers geen *benchmarking*, maar wel het vergaren van ideeën over hoe nationale instellingen of kunstorganisaties van internationaal belang zich binnen de artistieke gemeenschap en de ruimere maatschappij positioneren. Bij onze laatste bezoeken in Finland en Duitsland merkten we dat er op dit vlak enige saturatie optrad. Wat we er hoorden hadden we met andere woorden al elders vernomen, ook al was dat wel weer in een ietwat andere vorm. De methodologie leert alvast dat bij zo een vaststelling het moment is aangebroken om het onderzoek af te ronden. Dat geldt toch voor case-studieonderzoek (zie bijvoorbeeld Swanborn, 1996), maar mag zeker voor een essayistische inzet voldoende heten.

Laten we ten slotte nog opmerken dat naast de gesprekken ook bij de buitenlandse instellingen beleidsdossiers werden opgevraagd, zowel van de betrokken organisaties als van de verantwoordelijke overheden. Een belangrijk document uit Nederland op dit vlak is de nota ‘Innoveren, participeren! Adviesagenda cultuurbeleid & culturele basisinfrastructuur’ (2007) van de Raad voor Cultuur. Temeer omdat hierin expliciet wordt stilgestaan bij de taken die binnen het artistieke landschap zodanig

belangrijk worden geacht, dat ze door het Rijk op lange-termijnbasis moeten worden gegarandeerd.

Wat de opbouw van dit verhaal betreft vertrekken we van de titel van het werkstuk. Een eerste hoofdstuk verantwoordt de keuze voor de term 'kunstinstituut' en legt uit welke premissen dat zoal inhoudt. In het tweede hoofdstuk leggen we de lezer een model voor waarin de noodzakelijke onderdelen voor een 'gezonde' artistieke biotoop worden uiteengezet. Vervolgens positioneren we nationale artistieke instellingen binnen die biotoop en omschrijven we hun ideaaltypische rol en functie binnen een breder maatschappelijk perspectief. Een derde hoofdstuk schetst kort de problematiek van nationale kunstinstellingen in een veranderende, globaliserende wereld. Een vierde hoofdstuk staat ten slotte stil bij de Vlaamse situatie en relateert die voortdurend aan zowel de ideaaltypische schets uit hoofdstuk twee als aan voorbeeldcases uit het buitenland. Zoals het voor een beleidsgeoriënteerd betoog hoort, eindigen we met een punctuele opsomming van pijnpunten en aanbevelingen.

De instituut is wellicht een van de meest onderzochte onderwerpen binnen de sociologie. Wat ons hierbij nu interesseert is dat deze wetenschap de notie dubbel interpreteert. Enerzijds verwijst de instituut naar concrete organisaties van mensen, gebouwen en dingen. Anderzijds kan het begrip worden opengetrokken naar een geheel van waarden, normen en gewoonten die in een maatschappij belangrijk worden geacht. Vandaar dat ze zijn *geïstitutionaliseerd*, ze zijn op een min of meer rigide manier vastgelegd, worden bewaakt en gesanctioneerd. De best gekende instituut is wellicht het gezin dat binnen een specifieke culturele context de procreatie reguleert. Maar in deze context is misschien de instituut 'kerk' wel een relevanter voorbeeld. Binnen de godsdienstsociologie wordt met name een onderscheid gemaakt tussen de Kerk, met hoofdletter dus, en de kerk met kleine letter. De eerste wijst op het geheel van normen en waarden die ze installeert en continueert, de tweede op noem het 'de organisatorische infrastructuur' van mensen, gebouwen, relieken et cetera. De laatste materialiseert de instituut en houdt ze in leven. Welnu, ook de kunstinstituut vertegenwoordigt die dubbele betekenis. Enerzijds bestaat zij uit theatergebouwen, musea, concertzalen en de mensen en kunstwerken die deze gebouwen bevolken; anderzijds vertegenwoordigt zij ook het geheel aan artistieke en culturele waarden die ze binnen een maatschappij uitdraagt. Wellicht heeft de Vlaamse wetgever het

over het laatste wanneer deze spreekt over het ‘symbolisch’ belang van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap. In principe maken alle artistieke organisaties deel uit van de kunstinstituut, maar de Gemeenschapsinstellingen nemen hier een bijzondere positie in, of zouden dat toch moeten (kunnen) doen. Meer dan de anderen wordt van hen immers verwacht dat ze laveren tussen liefst goed geoliede organisaties die artistieke kwaliteit brengen én wil men tegelijkertijd dat ze de rol opnemen van de ‘bewaker’ en de faciliteerder van specifieke culturele waarden, zoals artistieke vrijheid, recht op singulariteit, idiosyncrasie, creativiteit, cultureel burgerschap et cetera en de daaraan gelieerde praktijken. Vanuit het oogpunt van de kunstinstituut bekeken betekent een beheersovereenkomst tussen een overheid en pakweg een ballet of opera, dus veel meer dan het in stand houden van een organisatie. Daarmee zegt die overheid immers ook: ‘ik vind ballet of opera als relevante culturele uitingen zodanig belangrijk binnen de samenleving die ik beheer dat ik hun waarden op continue basis als maatschappelijk voorbeeld wil stellen’. Dat klinkt misschien wel gewichtig, maar het is nu eenmaal sociologisch gemeengoed dat culturele praktijken steeds in de pas lopen met een sterke hiërarchisering van waarden en normen. En (culturele) overheden spelen daarin als selectie- en hiërarchiseringsmachines een belangrijke rol — althans zeker in Europa. Van belang is dat een cultuurbeleid zich

hiervan bewust moet zijn, en dus ook bij regelmaat moet afwegen welke culturele praktijken het wil institutionaliseren. De institutie houdt volgens de klassieke sociologie immers een aantal essentiële kenmerken in, waarvan we er hier pro memorie graag enkele opvissen.

Grandeur

De institutie wordt in de eerste plaats ervaren als een uiterlijke realiteit en objectiviteit. Dat wil zeggen dat ze boven de individuele maakbaarheid staat, die bovendien als relatief evident wordt beschouwd. Belangrijker binnen ons betoog is echter dat de institutie ook *moreel gezag* heeft en een *historiciteit* met zich meedraagt. Zo een gezag betekent dat de institutie niet alleen de toon in de eerder geschetste culturele hiërarchie zet, ze doet dat ook met de nodige legitimiteit — of met een voldoende maatschappelijk draagvlak. Wanneer het laatste ontbreekt is er immers sprake van wat we met de Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu (1979) ‘symbolisch geweld’ of ‘symbolische macht’ zouden kunnen noemen. Gezag is daarentegen erkende macht, en die erkenning wordt binnen het kunstenlandschap op zijn minst door een artistieke gemeenschap aangeleverd. Een brede maatschappelijke appreciatie vraagt echter om meer dan dat. De culturele instelling die de kunstinstituut vertegenwoordigt geniet immers in het beste geval van wat de Franse onderzoekers Luc Boltanski, socioloog, en Laurent Théve-

not, econoom, in hun standaardwerk *De la justification* uit 1991 *grandeur* noemen. Dat betekent niet alleen het excellent uitblinken in hun genre, maar veronderstelt tegelijkertijd een belangrijke generositeit ten opzichte van de eigen achterban en het bredere hinterland. Vertaald naar onze artistieke Gemeenschapsinstellingen wil dat zeggen dat ze niet alleen in artistieke kwaliteit uitblinken, maar dat ze — overtuigd van de eigen culturele waarde die ze vertegenwoordigen — in een bredere maatschappelijke dienstverlening voorzien die de culturele waarde tot in de verste vezels van het maatschappelijke weefsel uitdraagt. En zo belanden we bij een veelal vergeten, maar prachtige etymologische betekenis van de institutie, met name ‘het recht om ergens binnen te gaan’. En die oorspronkelijke betekenisgeving kunnen we in twee richtingen interpreteren. Wie *grandeur* geniet penetreert enerzijds zonder al te veel weerstand een grote achterban die hem tegelijkertijd draagt en als voorbeeld neemt. Anderzijds voelt een grote groep zich gerechtigd om op zijn minst mentaal de actor met *grandeur* te betreden, toe te eigenen of er zich mee te identificeren.

Historiciteit

Ten slotte is *historiciteit* een erg belangrijk aspect van de kunstinstituut. Het kenmerk wijst immers op twee zaken. Vooreerst heeft de institutie zelf een geschiedenis en beroept zich vaak op die historie om haar bestaan en

activiteiten binnen de contemporaine maatschappij te handhaven of zelfs te legitimeren. Maar de institutie gaat ook voortdurend actief om met het verleden door eruit te selecteren, sommige historische zaken te activeren, eventueel te herarticuleren. Of, zoals de Amerikaanse antropologe Mary Douglas het ooit formuleerde: ‘institutions remember and forget’ (1986). Meteen stoten we op de belangrijke erfgoedfunctie van de kunstinstituut. Deze is immers verantwoordelijk voor wat er zoal wordt herinnerd en vergeten. Wat de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap betreft, kunnen we moeilijk naast deze conserverende functie kijken. Niet alleen het KMSKA en het MuHKA beheren in hun depots een (kunst)geschiedenis, ook de Filharmonie, het VRO-VRK, de Vlaamse Opera en het KBvV gaan prat op hun repertoire. Als kunstcampus beschikt de Singel dan weer over een belangrijk muziekarchief in de bibliotheek van het Conservatorium en over een grote databank aan de eigen werking gerelateerd. Toch is die laatste instelling wellicht nog het minst met het verleden bezig. Door de bank kunnen we echter vaststellen dat de Gemeenschapsinstellingen op een of andere manier een specifieke verhouding met het verleden opbouwen. Hun actuele artistieke activiteiten vinden immers niet in een historisch vacuüm plaats, maar net met een sterk bewustzijn van wat was. Dat levert op zijn best een interessante spanning tussen innovatie en conservatie op. Instellingen ver-

tegenwoordigen als cruciale dragers van de kunstinstitu-
tie idealiter haar historisch geweten. Daarmee genereren
ze er ook de nodige 'traagzaamheid' waartegenover alles
wat experimenteel of innoverend is zich moet, op zijn
minst kan verhouden. Alzo incorporeren de dragers van
de kunstinstitu-*tie* de artistieke *gewoonten* die eigen zijn
voor hun discipline. Gewoonten zijn volgens de politiek
filosofen Michael Hardt en Antonio Negri echter niet al-
leen op het verleden gericht, maar ook op de toekomst.
Of in hun woorden: 'gewoonten zijn in werkelijkheid
geen obstakels voor het scheppende vermogen, maar vor-
men juist de gemeenschappelijke basis waarop alle
scheppende handelingen plaatsvinden' (Hardt en Negri,
2004: 207). De centrale spelers beheren alzo ten dele de
tijdslogica of de artistieke conjunctuur van de kunstin-
stitu-*tie*. In de lijn van de kunstsociologie van de Franse
Pierre Bourdieu (1992) zouden we zelfs kunnen stellen
dat wanneer zij de innovatie binnenlaten ze meteen een
nieuw tijdperk voor de gehele institutie aankondigen.
Met zijn tegenhanger, de Franse wetenschapsfilosoof
Bruno Latour (1994) kunnen we daarentegen opperen
dat de institutie traditie voortdurend hergebruikt maar
dan telkens op een andere manier. Het is alvast welgewe-
ten dat grote instellingen door de bank meestal slechts
met mondjesmaat innoveren. Het is met name hun maat-
schappelijke opdracht om voortdurend het heden tegen
het verleden af te wegen. Dat houdt weliswaar ook het ri-

sico in dat ze te log worden en innovatie te lang tegen-
houden waardoor ze hun *grandeur* verliezen. En, laten
we recht voor de raap zijn: ook enkele Instellingen van
de Vlaamse Gemeenschap hielden in het verleden ver-
nieuwing al te lang tegen. Soms had dat te maken met
louter artistiek conservatisme, maar vaak ook met het
gebrek aan middelen. Enkele Gemeenschapsinstellingen
verloren daardoor hun draagvlak en werden op zijn
minst voor een tijdje aan de kant geschoven, althans
door een nieuwe aanstormende artistieke gemeenschap
maar niet door de politieke beslissers. Daarover later
meer.

Het belangrijkste punt dat we hier wilden maken is
dat het label 'Instelling van de Vlaamse Gemeenschap'
ideaaltypisch een belangrijke symboolwaarde heeft. De
wetgever noemt die ook wel, maar geeft er geen concrete
invulling aan. Door de semantische grens te bewandelen
tussen 'de artistieke instelling' en 'de kunstinstitu-*tie*' pro-
beerden we dat hier vooralsnog te verhelpen. Cruciaal in
dat betoog is de stelling dat een Gemeenschapsinstelling
veel meer is dan een artistieke organisatie, maar omwille
van haar label in de richting van een kunstinstitu-*tie* zou
moeten buigen. Dat wil zeggen dat ze de artistieke waar-
den en culturele normen die ze vertegenwoordigt ideali-
ter ver buiten de grenzen van de eigen organisatie en
de eigen goegemeente verbreidt. Dat kan ze net door in
tegenstelling met alle andere kunstorganisaties een zo-

genaamd 'én-én-beleid' te voeren. Daarmee bedoelen we dat de dragers van de kunstinstituut zich zouden moeten laten kenmerken door de complexe verbindingen tussen én verleden én heden, tussen én lokale én 'nationale' én internationale verantwoordelijkheid, et cetera. Maar hierover later meer. Van belang is dat ze alleen op die manier *grandeur* kunnen verkrijgen en centrale waarden binnen de maatschappij (blijven) verdedigen. Wanneer de Vlaamse overheid de waarden waarvoor de geselecteerde instellingen staan maatschappelijk centraal wil stellen, moet ze consequent zijn.

Een 'gezonde' en maatschappelijk geïntegreerde artistieke biotoop

Naar het einde van een mappingonderzoek van het beeldende kunstenlandschap van de Vlaamse regio stelden we ooit een tweedimensionaal schema of een kwadrant model voor dat de verschillende activiteiten binnen het landschap interpreteerde en lokaliseerde (zie hiervoor Gielen en Laermans, 2004). We implementeren het hier opnieuw, maar dan als een begin en niet als een eindpunt. Bovendien zullen we het model op een geheel andere manier kaderen. We doen dat niet alleen omdat we ons hier niet tot de beeldende kunsten beperken, maar ook omdat het model ondertussen na een internationale toets via lezingen en congressen van de nodige commentaren en amendementen werd voorzien. Daarbij luidde de belangrijkste kritiek dat het verkeerd was om een van de vier ruimtes binnen het schema ten koste van de andere te bevoorstellen. Veeleer is er een balans of evenwicht nodig tussen de vier ruimtes om de vitaliteit en dynamiek van een cultureel landschap te garanderen. Maar laten we niet op de zaken vooruitlopen en het model vooreerst presenteren. Vervolgens zullen we aan de hand van het schema de kunstinstituut erin positioneren. Laten we daarbij opmerken dat we een aanloop nemen die vertrekt vanuit onze vaststellingen in de beeldende kunstwereld, maar deze vervolgens zullen opentrekken naar de uiteenlopende

artistieke sectoren waarin de verschillende Gemeenschapsinstellingen zich thuis voelen. Een gelijkaardige beweging zullen we maken van een afgelijnde artistieke biotoop naar een ruimere maatschappelijke positionering. Die laatste beweging vraagt nogmaals om een aanpassing of beter ‘verdubbeling’ van het oorspronkelijke schema, maar daarover straks meer.

Om een betekenisvolle mapping van het beeldende kunstenlandschap te maken gingen we via empirisch onderzoek met vooral diepte-interviews op zoek naar de coördinaten die er in de hedendaagse (geglobaliseerde) kunstwereld toe doen. Rond welke noties ontwikkelen zich debatten en krijgt artistiek handelen betekenis? Een eerste begrippenpaar dat we detecteerden draait om de tegenstelling tussen ‘ontwikkeling’ en ‘product’ of ‘presentatie’, of beter het onderscheid tussen veeleer ontwikkelingsgerichte en eerder product- of presentatiegeoriënteerde praktijken. De ontwikkelingsgerichte activiteit is dan onderzoeksmatig en reflexief. Presentatie vindt daarentegen zijn finaliteit in het tonen, eventueel ook het verhandelen, van afgewerkte artistieke artefacten. Of nog, performativiteit primeert bij het laatste op reflexiviteit. Toch mogen we deze binaire oppositie niet als exclusief beschouwen. Immers, (zelf)reflexiviteit of onderzoek en een toonbare productie kunnen samengaan, zie de modernistische en vooral de conceptuele of avant-gardistische tradities binnen de twintigste-eeuwse kunst. Maar

de confrontatie van een publiek met spraakmakend of grensverleggend artistiek werk kan eveneens aldaar tot zelfreflectie leiden over bijvoorbeeld een kijk op de wereld, op zijn minst over de eigen perceptiekaders. Bovendien wisselen de gerichtheid op presentatie en ontwikkeling elkaar nogal eens af in een artistieke praktijk. Toch ontdekten we wel degelijk een substantieel aantal praktijken dat haast unisono ontwikkelingsgericht is. Die monden niet in een tastbaar, visueel, verhandelbaar... product uit. Maar ze leveren ondanks die schijnbare inproductiviteit ongetwijfeld een belangrijke bijdrage aan het artistieke klimaat in een regio. Wanneer we bijvoorbeeld centra die er in het mondiale beeldende kunstgebieden toe doen met de gedetecteerde binaire oppositie observeren, kan alvast op de bruikbaarheid van het observatieraster worden gewezen. Kunstenaarsresidenties zoals Cittadellarte in Biëlla en de Rijksacademie in Amsterdam zijn samen met PS 1 in New York immers veel meer ontwikkelingsgericht, terwijl de meeste kunstbeurzen zoals die van Bazel en de galerieën zoals die van New York vooral op tonen en verkopen van afgewerkte producten mikken. Hoewel biënnales zoals die van Istanbul of Venetië en musea zoals Guggenheim Bilbao zich bij ons weten niet met de verkoop van kunstwerken inlaten, staat echter ook hier het tonen van een artistiek product centraal. Wanneer we het onderscheid tussen ontwikkelingsoriëntatie en productoriëntatie nu gra-

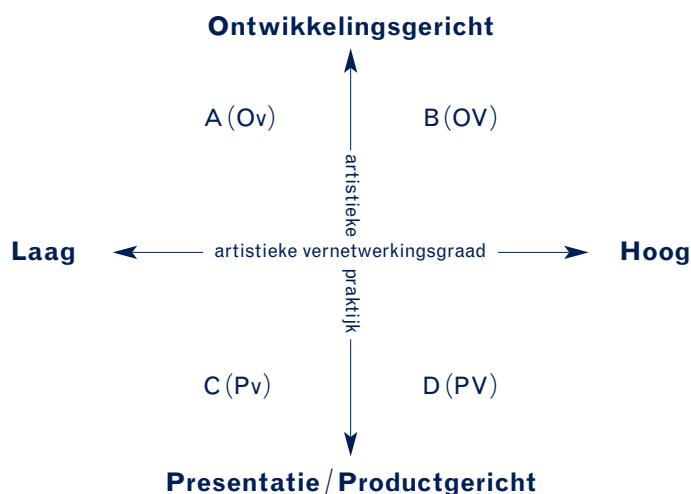
dueel beschouwen krijgen we een meer verfijnd beeld van mogelijke activiteiten in een kunstwereld. Ook een biënnale die in principe 'presentatieminded' is, kan immers ontwikkelingsgerichte activiteiten opzetten of ze op zijn minst stimuleren. Maar ook een galeriehouder kan met bijvoorbeeld debatten, publicaties et cetera zijn of haar product- en presentatiegerichte activiteit met plateaus voor ontwikkeling omringen. De hoofdactiviteit van zowel de biënnale als van de galerie blijft weliswaar op de eerste plaats op tonen gericht.

Naast het verschil tussen ontwikkeling en presentatie, kwamen we nu nog een tweede gradueel onderscheid tegen in de onderzochte beeldende kunstwereld, maar dat werd ons bovendien ingegeven door de globaliseringsliteratuur en het gehanteerde theoretische perspectief voor de studie, met name dat van de Actor-Netwerktheorie (verder: ANt). Gezien het belang daarin van netwerken en 'vernetwerking', ligt een tweede differentiatie met name de *vernetwerkingsgraad*, voor de hand. Het gaat dan om de mate van artistieke en sociale inbedding die ervoor zorgt dat een sectorbewoner in enigszins optimale omstandigheden kan functioneren. Een goede professionele vernetwerking van een actor kan bijvoorbeeld neerkomen op groei, expansie, 'meer en beter'. Dat is het klassieke carrièreperspectief of (door)groeiscenario. Meer bondgenoten, meer allianties met al erkende kunstenaars, met buitenlandse galleries, met internationaal opereren-

de curatoren, met musea of belangrijke kunstverzamelaars: dat is inderdaad het bekende verhaal, dat overigens past bij Pierre Bourdieus (1977 en 1992) visie op het kunstgebeuren. De actor mikt op een groter symbolisch kapitaal, dat dan eventueel in economisch krediet kan worden omgezet. Een goede internationale vernetwerking kan echter nog iets anders dan een stapje hogerop in een artistieke loopbaan betekenen.

Een passende vernetwerking, dat kan immers ook zijn: in een stimulerende artistieke of intellectuele context terecht komen, ruimte voor artistieke begeleiding krijgen, op inhoudelijk interessante discussies stoten, et cetera. Een actor is dan niet carrièregericht, maar veeleer uit op zelfverandering en reflexiviteit. En dat bijvoorbeeld precies omdat hij het gevoel heeft dat zijn loopbaan als kunstenaar, curator of criticus aan het dichtslippen is. Beide perspectieven, het carrièregerichte en zeg maar het experimentele, vragen om een zowel hoge als inhoudelijk optimale vernetwerkingsgraad. Dat laatste is belangrijk. Enkel het aantal allianties, eventueel ook internationale, zegt immers niets over de passende kwaliteit van die contacten.

Wanneer we beide ordeningsprincipes nu kruisen komen we tot een tweedimensionale ruimte voor kunst die we betekenisvol kunnen *mappen*.



De combinatie van de twee assen geeft vier zones waarbinnen we artistieke actoren en praktijken op een eenvoudige manier kunnen lokaliseren (en we geven toe: zoals elke schematische voorstelling van de werkelijkheid is ook het bovenstaande kwadrant een sterke vereenvoudiging). We omschrijven die met de eerste vier letters van het alfabet (A, B, C, D). Maar echt handig is dat niet, daarom plaatsen we tussen haakjes ook steeds een inhoudelijke afkorting als ‘reminder’. De letter O staat voor ontwikkelingsgericht, P voor presentatie- of productiegericht. Ter omschrijving van de mate van vernetwer-

kingsgraad gebruiken we afwisselend de letter v in kleine letter (v = lage vernetwerkingsgraad) en als hoofdletter (V = hoge mate van vernetwerking). Zone A is synoniem voor een ontwikkelingsgerichte praktijk met weinig vernetwerking (vandaar: Ov). Het prototypische voorbeeld van een actor in deze zone is de (‘romantische’) schilder die geïsoleerd op zijn zolderkamer langdurig over zijn potentiële oeuvre mediteert. Maar ook een lokale kunstacademie die of een lokaal conservatorium dat zowel artistiek inhoudelijk als professioneel geen enkel aanknopingspunt met het internationale hedendaagse kunstgebeuren heeft, valt binnen deze zone. Die ontwikkelen immers een heel andere activiteit dan een open atelier, opleiding, residentie die of conservatorium dat met een internationale bevolking à la Cittadellarte, de Rijksacademie of PSI werkt. Daarbinnen is interactie mogelijk met andere kunstenaars, vaak ook met professionele bezoekers afkomstig uit diverse windstreken. De uitwisseling van gedachten stimuleert de reflexiviteit, creëert een onderzoeksgericht klimaat en, algemener, zorgt voor meer artistieke mogelijkheden. Tegelijkertijd is sprake van een primaire vernetwerking, daarom plaatsen we deze actoren in zone B (OV). In zone C ligt de professionele vernetwerkingsgraad laag en primeert het toonbare product (vandaar Pv). Een voorbeeld is het gros van de huidige kunsttoeristische projecten en organisaties waarvoor ons bijvoorbeeld ook het Guggenheimmu-

seum in Bilbao resulteert. Vervolgonderzoek omtrent de globalisering van de kunstwereld leert immers dat dit laatste met moeite met het hedendaagse professionele beeldende kunstgebeuren verbonden blijft. De instelling trekt wel vele buitenlandse bezoekers, maar dat zijn veelal kunstleken, of beter toeristen die meer interesse voor het gebouw dan de artistieke presentaties betonen. Enkel de collectie zorgt ervoor dat het museum enigszins artistiek vernetwerkt blijft, de mondiale netwerken die het gebouw vandaag doorkruisen zijn echter veeleer economisch en politiek van aard. Een hoge internationale vernetwerking betekent met andere woorden nog geen artistiek professionele mondiale verankering (Gielen, 2007b).

Haast altijd brengen instellingen zoals deze en gelijkwaardige tijdelijke manifestaties afgewerkte artistieke artefacten én spelen ze op veilig. Daardoor wekken ze niet meteen de belangstelling van een kunstconnaisseur of de professional. Ruimte voor interactie en discussie met kunstenaars of critici is er nauwelijks, meestal zelfs helemaal niet. Zone D ten slotte is eveneens presentatie- en productgericht, maar de vernetwerkingsgraad is hoog (vandaar: PV). Als typevoorbeeld kunnen hier de professionele kunstbeurzen zoals die van Basel, maar ook van New York en Madrid worden genoemd. De meeste getoonde artefacten zijn afgewerkte, handelbare producten. Maar een professionele kunstbeurs is tevens een

belangrijk ontmoetingsplatform voor curatoren, galeriehouders, collectioneurs... Ook een museum of biënnale is in de eerste plaats zoals gezegd op tonen — uiteraard niet op verkopen — gericht, maar kan eveneens als zo een ontmoetingsplaats functioneren. Net daarin verschilt pakweg de Tate Modern in Londen van Guggenheim Bilbao.

De artistieke biotoop in een ruimere maatschappelijke context

Conform ons voorgaande betoog over de kunstinstituut en haar noodzakelijke grandeur om tot in de verste vezels van een samenleving te vernetwerken, moeten we aan het vooropgestelde schema echter nog twee dimensies toevoegen. Het behelst dan dimensies die de maatschappelijke verankering van de kunstinstituut indiceren. Uit gesprekken met de directies van de Gemeenschapsinstellingen en onze buitenlandse cases zouden we die als een 'educatieve dimensie' en een van 'maatschappelijke vernetwerking' kunnen duiden. Educatie wordt dan wel heel ruim gedefinieerd, gaande van beeld- en/of geluidintegratie, promotie, informatie, over kinderateliers, gidsbeurten, lessenspakketten tot de meest diepgravende essays in een wetenschappelijk tijdschrift of catalogus. Voorbeelden van beeld- en geluidintegratie zijn onder meer de afdruk van een Mondriaanmotief op een bedspread, de welgekende stropdas met Van Gogh zonne-

bloem, de onvermijdelijke muzak geïnspireerd op wat lichte klassieke muziek in het treinstation of de shoppingmall, of ook beelden en geluiden met een zichtbare artistieke referentie in allerhande commercials of reclame. Deze fenomenen kunnen we inderdaad nog moeilijk ‘educatief’ noemen. Maar het valt niet te ontkennen dat via deze weg vaak onbewust vormen, geluiden, melodieën op een ingrijpende manier in onze geheugenkamer settelen. Ze geven niet alleen vorm aan Walter Benjamins (1955, vgl. Laermans, 2007) *optische onbewuste*, maar dus ook aan het auditieve, misschien wel aan het gehele sensitieve onderbewuste. Dat gaat zeker op voor de ons alom omringende beeldcultuur. Voortdurend branden zich vormen, kleuren, perspectieven, et cetera op ons netvlies waarvan sommigen blijven hangen waardoor er gewenning optreedt. Deze generische producten van de artistieke biotoop zijn echter vaak ‘onthemd’. Daarmee bedoelen we dat ze soms ver zijn verwijderd van de artistieke, culturele, historische of intellectuele context waarin ze werden ontwikkeld. Wie bijvoorbeeld iedere nacht gezellig onder een Mondriaandeken kruipt, hoeft absoluut niet op de hoogte te zijn van het bestaan van de schilder, laat staan dat hij of zij er ooit een authentiek werk van heeft gezien of op de hoogte van diens religieuze inspiratie is. Of ook wel: de eindeloze reproductie genereert een sluipend auraverlies, om nogmaals Benjamin te parafraseren. Op zijn minst kunnen we stellen

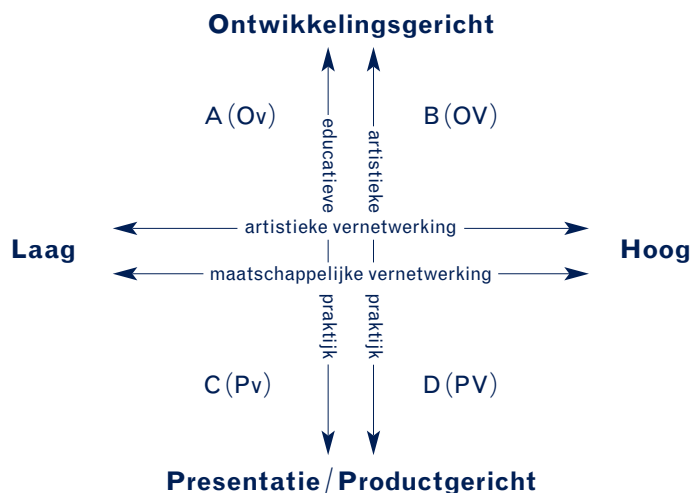
dat deze visuele of auditieve omgeving uit zijn oorspronkelijke betekenisveld of discursieve ruimte is gerukt. Daarom genereert ze wellicht ook weinig maatschappelijke verankering van artistieke kennis uit onze fameuze kunstbiotoop. Wel wordt de schil ervan, de uitkomst, het product of soms ook wel een slecht afkooksel ervan wijd verbreid. Met een knipoog naar ons vorige schema zouden we dus kunnen spreken van een sterk productgeoriënteerde praktijk met weliswaar een erg beperkte verbreiding of maatschappelijke integratie van het artistieke waarderegime waarin datzelfde product ooit ontstond. Bovendien laat deze populaire visuele en auditieve verbreiding weinig ruimte voor ontwikkeling of experiment. Integendeel ze leidt tot voortdurend hergebruik en een rigide beeld- of geluidsconformisme. De op deze manier aangereikte auditieve en visuele prikkels steunen overigens niet voor niets veelal op reeds lang geconsacreerde en gecanoniseerde artistieke uitingen. Daarom draagt ze ook weinig bij tot een verdere ontwikkeling van de gebruiker, veelal consument. Vandaar een locatie in zone C (Pv). Eveneens laag maatschappelijk, of op zijn minst laag publiek vernetwerkt zijn al de educatieve tools die voor gebruik binnen de private ruimte worden geconsulteerd, gaande van een programmaboek, een catalogus tot televisiedocumentaires en informatie op het internet. Al dit materiaal — waarvan we later een gedeelte als biopolitiek instrumentarium zullen omschrijven — biedt in

tegenstelling tot de producten in zone C (Pv) wel meer kansen op ontwikkeling of 'leren' bij gebruikers. Die activiteit is echter vooral een private aangelegenheid die geen sterke maatschappelijke verwevenheid met het publiek artistieke gebeuren veronderstelt. Vandaar de locatie in zone A (Ov).

In zone B (OV) vinden we dan weer een educatieve dimensie die wel hoog sociaal met de artistieke biotoop is vernetwerkt. Maar laten we eerst duiden wat we nu precies met een 'sterke maatschappelijke inbedding' bedoelen. Dat is immers iets anders dan een sterke artistieke internationale vernetwerking, zonder dat beide elkaar echter uitsluiten. Met maatschappelijke inbedding bedoelen we onder meer een brede en verticaal gedifferentieerde integratie van het artistieke waarde-regime. Dat wil bijvoorbeeld zeggen: een goede wisselwerking met het lokale sociale weefsel gaande van migrantengemeenschappen, de omringende middenstand tot het lokale bedrijfsleven en de politiek; het aanspreken van verschillende sociale bevolkingslagen; een ruime geografische en mentale spreiding; et cetera. Op het ontwikkelingsgerichte terrein denken we dan bijvoorbeeld aan kinderateliers, lokale kunstacademies en conservatoria, maar ook aan discussiegroepen, filosofische salons, et cetera die nauw met de artistieke biotoop verweven zijn en er daardoor ook de ontwikkelingen op de voet volgen. Terwijl in deze zone B de

klemtoon op collectieve (zelf)ontwikkeling en reflexiviteit ligt, heerst in zone D (PV) weer veeleer de aandacht voor de kennismaking met een afgewerkt, maar dit keer — in tegenstelling met zone C (Pv) — authentiek artistiek product. We denken dan bijvoorbeeld aan de klassieke gidsbeurt, de inleidende lezing, maar ook aan de (geografische) spreiding van afgewerkte artistieke producties of het rondreizen van collecties. Van belang is nu dat er tussen ons eerste schema van een artistieke biotoop en het tweede dat het veeleer over de maatschappelijke integratie van die biotoop heeft er nogal wat overlappingsen zijn. Zo kan bijvoorbeeld zone A (Ov) van een geïnteresseerde lezer samenvallen met het eerder geschetste romantische kunstenaarsatelier. De private ruimte van de huiskamer kan op zijn minst eveneens de sociale micro-biotoop zijn voor een ontkiemend artistiek talent. Een lokaal conservatorium, atelier of een plaatselijke werkplaats kan — wanneer ze nauw is verweven met de artistieke biotoop — uitgroeien tot een schemerzone tussen het basaal leren van een artistieke stiel en het experiment binnen een sterk geïnternationaliseerde setting. Maar ook: komt de beeldervaring van de bezoeker van een grootschalig toeristisch evenement in zone C (Pv) niet tamelijk in de buurt van die van de daarnet geschetste onbewuste beeldconsument? Beiden worden alvast vaak alleen maar met de schil van de artistieke biotoop geconfronteerd. Ten slotte zien we ook mogelijke

cross-overs in zone D (PV) waar de lokale commercant en de internationaal gewaardeerde galeriehouder, de amateurkoorzanger en een topbariton elkaar ontmoeten. Zeker zone C en D lenen zich tot zo een 'glokale' vernetwerking. Maar daarop komen we later nog terug. Wat we hier voorlopig willen duidelijk maken is dat er tussen een artistieke biotoop en een maatschappelijke verankering verschillende onscheidbare overlappingsen zijn. Daarom ook de keuze om ze samen in een schema te integreren.



Artistieke biotoop

Laten we nu terugkeren naar onze artistieke biotoop om van daaruit de beweging naar een bredere maatschappelijke context te maken. Of ook wel: om de stap van het eerste naar het tweede schema te zetten. Wat de beeldende kunstsector betreft kozen we uiteindelijk voor zone B als profiel voor de Vlaamse regio. Dat wil dus zeggen: de focus op *research and development*. Net op die keuze kwam er zoals gezegd nogal wat kritiek. Volgens sommige discussanten moet het voorgestelde diagram immers veeleer als een klavertje vier worden gelezen dat een kunstwereld als biotoop in leven houdt. Het komt er dan op aan een goede balans tussen de vier zones in stand te houden. Zone A (Ov) biedt immers de ruimte op private zelfreflectie, maar ook het recht op 'terugtrekken' uit het soms hectische sociale gebeuren dat het publieke leven binnen de kunstwereld inhoudt. Dat geldt overigens niet alleen voor een kunstenaar, maar eveneens voor de curator, programmator, artistiek directeur,... maar ook — zoals het tweede schema leert — voor hét publiek. Dat laatste kan zich immers in de intimiteit van de private ruimte verdiepen in een catalogus of een kunstwetenschappelijk werk. A is als zone voor private satisfactie, maar ook voor broodnodige reflectie dan ook perfect legitimeerbaar vanuit een breder cultureel oogpunt. Het zou immers van enig sociologisme getuigen indien we reflexiviteit enkel binnen een sterk sociaal vernet-

werkte ruimte mogelijk achten. Tenzij we de redenering van de ANt consequent doortrekken met de stelling dat ook artefacten, zoals schilderijen, boeken, dvd's,... sociale actoren zijn. In die zin is zone A wel sociabel, maar de actoren zijn dan niet louter mensen zoals in de klassieke sociologie. Zone B (OV) gaat daarentegen wel uit van een reflexiviteit en mogelijkszin die aan de interactie met andere subjecten ontspruit. Deze zijn zoals we stelden het liefst onmiddellijk internationaal, kwestie van de mondiale artistieke standaarden te kennen. Toch lijkt de tweede ruimte vooral voor de artistieke *peer group* van belang. De inzet is er immers artistieke ontwikkeling op een hoog niveau, die misschien nog niet voor het brede publiek begrijpbaar, toegankelijk, zelfs niet wenselijk is. Niet iedereen is immers geïnteresseerd in hoe chocolade wordt gemaakt, maar wel in de smaak ervan, om de voedingssector als metafoor te gebruiken. Van tel is echter dat deze zone vooral binnen de artistieke professionele wereld of het artistieke regime hoog wordt aangeschreven, de nodige legitimiteit geniet of — alweer met Boltanski en Thévenot — tot *grandeur* kan leiden. Daarmee contrasteert zone B vooral met C (Pv). Hier geniet het artistieke product immers op de eerste plaats economische, politieke en massamediale (niet te verwarren met gespecialiseerde media) belangstelling. Er worden met andere woorden geheel andere waarderegimes aangesproken. Toerisme, politieke representatie en mediagenieke beeld-

vorming of massamediale nieuws waarde staan hier alvast hoger op de agenda dan artistieke belangen. Maar — en we zijn voorzichtig — misschien heeft de kunstwereld deze brede en heterogene erkenning wel tot op zekere hoogte nodig om haar autonome artistieke, experimentele, soms ook wel idiosyncratische ruimte binnen een bredere maatschappelijke context te legitimeren, op zijn minst acceptabel te maken. De toerist of kunstleek die het evenement met veel plezier bezoekt, de politicus die er graag electoraal mee uitpakt en de media die er de lees- en kijkcijfers mee in de lucht krijgen zijn misschien meer geneigd om zone A en vooral B te tolereren (of op een getransmuteerde manier zich er zelfs mee identificeren — creativiteit, innovatie, uitzonderlijkheid... duiken vandaag immers alsmaar meer als positieve waarden in andere regimes op), dan zij die geen enkele artistieke interesse betonen. Maar goed, dit is een speculatieve gedachte, die weliswaar af en toe tijdens diepte-interviews met artistieke *stake holders* werd genoteerd, maar niet wetenschappelijk — bijvoorbeeld via publieksonderzoek bij dergelijke grote kunstmanifestaties of toeristische kunstinstellingen — werd geverifieerd. Van belang blijft dat in zone C andere dan artistieke legitimaties gelden en dus ook hoofdzakelijk alternatieve waarderegimes worden aangesproken. Dat betekent weliswaar ook dat hier een bredere participatieve reikwijdte wordt gehaald dan louter die van de artistieke goegemeente.

Zone D (PV) kan ten slotte dan weer wel op die goe-
gemeente rekenen. De zone kent immers ook een hoge
artistieke waardering net omdat publiek tonen een be-
langrijk onderdeel vormt van de appreciatie van de ar-
tistische arbeid, maar zelfs in de constructie van het
kunstwerk zelf. Een artistiek product dat niet bekeken
of beluisterd wordt, kan immers moeilijk als kunstwerk
door het — op zijn minst sociale — leven gaan. Toch
geniet deze ruimte geen louter kunstzinnige legiti-
mit. Het is daarentegen een erg heterogene zone waar
weer eveneens economische, politieke en massamediale
waarderegimes worden aangesproken. Het economische
belang ligt hier wellicht niet zozeer in het massatoe-
risme, maar wel in de mogelijke verkoop van, speculatie
en belegging met kunstwerken als we het over de beel-
dende kunstwereld hebben. Voor muziek en ballet zijn
wellicht de latente neveneffecten van artistieke presen-
taties van economische waarde. Zo is het welgeweten
dat een opera-uitvoering niet alleen fervente liefhebbers
verzamelt, maar ook een economische elite. Het infor-
mele treffen in de foyer kan eventueel ook de handels-
relaties intensifiëren. Maar ook een kwaliteitsvol mu-
seum of een succesvol ballet dat een hoge artistieke
appreciatie kent, kan daarnaast bovendien de nodige
politieke waardering genieten. De representatieve func-
tie van podiumkunsten is op dit vlak alvast gekend. De
media laten ten slotte bijvoorbeeld graag weten wan-

neer die artistieke kwaliteit ook in het buitenland wordt
gevalideerd.

Van belang is dat in het diagram binnen de ene zone
andere waarderegimes en ook legitimaties van tel, op
zijn minst dominanter zijn, dan in een andere zone. Ver-
der redenerend met de ANt kunnen we stellen dat kunst-
werelden deze heterogene erkenning nodig hebben, ge-
zien volgens die ‘theorie’ juist heterogene netwerken een
grote kans op overleven hebben. Een zaak wordt bij de
bovenstaande schets alvast duidelijk: wanneer slechts
een zone overheerst dreigt een artistieke dynamiek vast
te lopen. Stel bijvoorbeeld dat enkel zone A (Ov) over-
leeft, dan reduceert het kunstzinnige gebeuren tot een
private aangelegenheid, misschien wel een louter thera-
peutische bezigheid. Een overwicht van zone B (OV)
zorgt voor veel gedebatteer en laboratoriumwerk, maar
dan zonder dat de uitkomsten (als die er al zijn) worden
toegepast. De dominantie van zone C (Pv) of D (PV) kan
er dan weer toe leiden dat de ruimte voor experiment
opdroogt en artistieke vernieuwing bijgevolg uitblijft. Zo
een situatie reikt met andere woorden aan een status quo
binnen de kunstwereld.

Uit bovenstaande kan dus worden afgeleid dat ieder
‘gezond’ kunstenbeleid, of beter een beleid voor een ‘ge-
zonde’ kunstwereld en de integratie ervan in een bredere
maatschappelijke context de balans tussen A, B, C en D
in evenwicht houdt. Of zone C een echt significante bij-

drage kan leveren aan de dynamiek van het artistieke gebeuren, stellen we hier gezien het eerder vermelde empirisch tekort met enig voorbehoud.

De dragers van de kunstinstitu- tie in de artistieke biotoop

De vraag is nu hoe de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap zich binnen dit model verhouden. En vooral, wat is hun opdracht wanneer we ze als centrale dragers van de eerder geschetste kunstinstitu- tie beschouwen? Op het eerste gezicht lijkt het tamelijk voor de hand te liggen om de organisaties binnen zone D (PV) te lokaliseren. Of het nu gaat over de opera, het ballet, een kunsten- centrum, een orkest of een museum, allen spelen of tonen ze liefst afgewerkte artistieke werken. Bovendien zijn de meeste Gemeenschapsinstellingen relatief hoog professioneel en internationaal vernetwerkt. Dat kunnen we onder meer afleiden uit de speellijsten die bijvoor- beeld zowel de Vlaamse Opera, de Filharmonie en het KBvV vandaag kunnen voorleggen. Die zijn niet alleen internationaal, maar getuigen eveneens van een gewaar- deerde erkenning in het buitenland. Zo kan de Vlaamse Opera de Scala van Milaan op haar conto schrijven en de Filharmonie het Musikverein in Wenen terwijl het KBvV het Lincoln Center in New York bespeelt. Een curator van het MuHKA werkte dan weer mee aan de laatste Docu- menta in Kassel. We droppen de glorieuze namen van

deze symbolische podia hier even bewust. Ze wijzen im- mers niet alleen op een discrepantie tussen de symbolische en economische erkenning door de Vlaamse overheid, maar tegelijk op een tussen de symbolische waardering in het binnen- en het buitenland. Ook onze bescheiden Europese verkenningronde leerde dat het merendeel van de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen op zijn minst als internationale spelers worden erkend. Dat wil uiter- aard niet zeggen dat ze allemaal in de eredivisie spelen, maar ze hebben door de bank wel een zekere reputatie in het buitenland. Van belang voor ons verhaal is echter dat zo een erkenning binnen zone D absoluut noodzakelijk is om een centrale rol als drager voor de kunstinstitu- tie te kunnen spelen. Of, zoals we het interview met de zake- lijk leidster van het Nederlands Danstheater samenvat- tend zouden kunnen parafraseren: alles draait om de internationaal erkende artistieke kwaliteit, met dat ge- wicht in de rug onderhandel je met politici, bedrijfslei- ders en de media, of stap je naar een sociaal achterge- stelde wijk. Naast de internationale erkenning staan er echter nog enkele centrale criteria (of ook wel: kernta- ken) waaraan de dragers van de kunstinstitu- tie moeten voldoen. Zo kunnen we bijvoorbeeld terug verwijzen naar het belang van historiciteit en daarmee gezond con- servatisme dat voortdurend het heden tegen het verle- den, de vernieuwing tegen het gesettelde afweegt. Daar- naast zijn er verantwoordelijkheden als het brengen van

een breed repertoire of het tentoonstellen van een representatieve collectie én de ruime publieke spreiding daarvan. Ten slotte spelen de dragers van de kunstinstitu- tie zoals we straks nog zullen zien een belangrijke rol als expertisecentra en serviceverlener aan het bredere artis- tieke en culturele veld. Pas wanneer een kunstorganisa- tie in al deze kerntaken voldoet kan ze een grote *gran- deur* binnen het artistieke waarderegime genieten én deze vervolgens als sleutels inzetten om ook binnen an- dere maatschappelijke regimes een rol te kunnen spelen. Het is minstens de sleutel om binnen de uiteenlopende zones van onze artistieke biotoop het nodige krediet te genieten waardoor ze er ook in kunnen faciliteren. En dat is een belangrijk punt: als dragers van de kunstin- stitutie dienen de artistieke Gemeenschapsinstellingen in de gehele biotoop een rol te vervullen. Laten we nu terug per zone kijken hoe zo een plaatje er ideaaltypisch zou kunnen uitzien.

De kunstinstitu- tie binnen een breder maatschappelijk perspectief

De private ruimte A (Ov) van intimiteit en zelfreflectie is de laatste decennia aardig getransformeerd. Dat begon al met de intrede en democratisering van de televisie, maar werd pas echt revolutionair via de mondiale vernetwer- king van de private ruimte met het internet. Instituten die vandaag in een geglobaliseerde wereld overleven, spe-

len niet alleen een rol in hun vertrouwde publieke do- mein, maar ze zijn ook binnen die private ruimte mani- fest aanwezig. Dat is alvast een belangrijk inzicht dat de al eerder gesignaleerde Hardt en Negri in *Empire* (2000) verdedigen. Als die stelling klopt heeft dat ook belang- rijke consequenties voor de kunstinstitu- tie. Wanneer ze wil overleven moet ze immers ook op het eerder aange- kondigde *biopolitieke niveau* van individuele, private lichamen aanwezig zijn. De gedachte ontlenen we even- eens aan Hardt en Negri die op hun beurt de kaas van de boterham bij Michel Foucault (1975) snoepten. Kort sa- mengevat wijst biopolitiek op een mogelijkheid om zowel leven op het singuliere niveau te controleren, te produ- ceren en te transformeren als op de potentie om maat- schappelijke verhoudingen en levensvormen te definië- ren of te remoduleren. Biopolitiek richt zich met andere woorden zowel op het individuele lichaam van vlees en bloed als op het maatschappelijke lichaam. Het voor- voegsel ‘bio’ wijst in het werk van Foucault op een twee- voudige relatie tussen het politieke en het leven. Ener- zijds wordt dat leven in de moderne tijd doelrationeel onder controle gebracht of ‘genormaliseerd’ en gedisci- plineerd via het economisch beheersbaar en rendabel maken van de lichaamskracht. Op het niveau van de maatschappij gebeurt dat op het vlak van procreatiebe- heer, gezondheidszorg, stadsplanning, et cetera. Ander- zijds treffen we bij de late Foucault (1984) ook een — we

noemen het — vitalistische opvatting van het begrip aan. In zijn opvattingen over wat hij 'zelfpraktijk' en 'zorg voor zichzelf' noemt, gaat het veeleer over de mogelijkheid van het scheppen van leven, nieuwe levensvormen en verhoudingen. Om een duidelijk onderscheid te maken tussen de controlerende en normaliserende functie enerzijds en de zelscheppende, vitaliserende mogelijkheid anderzijds, maken Negri en Hardt een verschil tussen respectievelijk *biomacht* en *biopolitiek*. Terwijl de kritische filosofen in *Empire* in grote mate de eerste lijn volgen, trekken ze met *Multitude* (2004) veeleer de 'vitaliserende' kaart. (*Multitude* werd nog in hetzelfde jaar in het Nederlands vertaald, maar dan wel op een eigenaardige, want reducerende manier als 'De Menigte'. De *multitude* biedt echter een semantische rekbaarheid die veel rijker dan een sociale categorie is. Het concept ruimt bijvoorbeeld de baan voor een algemene mentale en maatschappelijke toestand en refereert bovendien impliciet aan een veelvoud aan attitudes. Vandaar dat we in het verdere verloop van de tekst de notie 'multitude' handhaven.) En, het is ook de laatste lijn die wij hier volgen. We kijken alvast op zijn minst wat ze conform ons betoog voor de intimiteit van de private ruimte zou kunnen betekenen. Op dit vlak zeggen de filosofen immers iets dat relatief herkenbaar is voor de socioloog en wat de misschien bevreemdende term 'biopolitiek' iets heel gewoons, zelfs voor de hand liggend maakt. Het opnemen of verin-

nerlijken, maar *ook* het vormgeven en veranderen van het artistieke en culturele leven gebeurt immers ten dele in een hoogst persoonlijke en intieme relatie binnen de huiskamer. Dat weten we al van Pierre Bourdieu die in deze context over 'primaire socialisatie' sprak, waarbij de ouders als centrale spelers voor culturele reproductie werden aangeduid. Die visie komt vanuit biopolitiek perspectief echter ietwat te humanistisch over. Het zijn tegenwoordig immers niet alleen mensen die mensen socialiseren maar in alsmaar belangrijkere mate 'de media', maar ook architectuur, gebouwen, dossiers, genetische manipulatie, et cetera. Laten we hier nogmaals conform ons betoog vooral bij de eerste stilstaan.

Uiteraard spelen ouders in de huiskamer nog een centrale bemiddelende rol, zoals Bourdieu beweert. Zij bepalen immers nog in de meeste gevallen welke cd's en boeken binnenkomen, welke televisiezenders worden bekeken of hoeveel internettijd zoon- of dochterlief krijgt. Toch kan men nog moeilijk ontkennen dat er nogal wat ontsnapt aan de ouderlijke controle, getuige de Teletubbiestrijd tussen vader en zoon. Maar ook: welke ouder zit permanent naast zijn puber terwijl die vrijelijk de wereld afsurft? Binnen de 'veilige' ruimte van de huiskamer gebeuren vandaag alvast soms eigenaardige minder of meer *publieke* dingen. Punt is dat de kunstinstitutie — wil ze overleven — hier een rol zou moeten in spelen. Concreet voor Vlaanderen betekent dat op de eerste plaats

dat ze terug een waardige — weliswaar aan deze tijd aangepaste — culturele ruimte van de publieke omroep claimt. In feite zou zelfs de culturele programmering van de omroep als de nummer acht (het Kasteel van Gaasbeek aan de kant gelaten) aan het lijstje van de artistieke Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap kunnen worden toegevoegd. Verder dient er een volwaardige en verticaal gedifferentieerde culturele internetinfrastructuur worden uitgebouwd. Het kind van vijf moet met collectiestukken van het KMSKA een puzzel kunnen maken, terwijl de ouder de meest theoretische uiteenzettingen over Rubens mag doorworstelen....., en, alles wat daartussenin ligt natuurlijk. Maar laten correct zijn: internet valt niet samen met biopolitiek. Het is slechts een vorm of medium dat dankzij zijn tot nog toe ongeziene wijde maatschappelijke vertakking (toch zeker in het westen) slechts een mogelijkheid tot een indringende cultuurpolitiek biedt.

Maar moet dat alles nu tot meer cultuurparticipatie leiden? Dat hoeft niet per se, het is de kunstinstituut immers op de eerste plaats om de verdediging en verbreding van bepaalde artistieke en culturele waarden te doen. Daarvoor is het biopolitieke niveau waarbij lichamen singulier gesubjectieerd worden en vervolgens individueel — noem het eventjes ‘hoogst persoonlijk’ of ‘heel erg subjectief’ — worden aangesproken, van onmisbaar belang.

De artistieke multitude en immateriële arbeid

Zone B (OV) kunnen we ook ruimer opentrekken dan de soms enge plek van de artistieke *peer group* die louter legitimiteit binnen het artistieke regime geniet. Maar laten we vooreerst nogmaals opmerken dat ook een louter artistieke ruimte van vitaal belang is voor de dynamiek van een culturele biotoop. Dat hebben alvast onze noorderburen goed begrepen. Naast de ondersteunings- en instandhoudingsfunctie rekenen ze in Nederland immers ook de ontwikkelingsfunctie tot de basisinfrastructuur van het cultuurbestel, en dus tot een centrale taak van het Rijk. Vertaald naar Vlaanderen betekent dit dat bijvoorbeeld ook werkplaatsen als organisaties van ‘nationaal’ (sic) belang zouden kunnen worden gelabeld. In Nederland gaat men weliswaar niet zo ver om ze tot boegbeeld van het Nederlandse culturele bestel te honoreren. Net zoals hier blijft die status gereserveerd voor presentatiegeoriënteerde instellingen in zone D (PV), maar sommige ontwikkelingsgerichte internationaal opererende productiehuisen krijgen wel een vierjarige subsidie mét het vooruitzicht op ook nog verdere subsidiëring daarna. Dat heeft onder meer tot gevolg dat ook binnen zone B (OV) op lange termijn engagementen kunnen worden aangegaan met bijvoorbeeld gastsprekers, begeleiders van workshops et cetera. Iets wat in Vlaanderen minder voor de hand ligt. Toch nemen enkele Vlaamse Gemeenschapsinstellingen op dit terrein hun verantwoor-

delijkheid. Zo toverde het kunstencentrum deSingel zich onlangs nog om tot kunstcampus waardoor de banden tussen zone D (PV) en B (OV) sterker worden aangehaald. Dit lijkt ons een erg belangrijke ontwikkeling. Als drager van de kunstinstituut dient een instelling immers ook oog voor *research and development* aan de basis te hebben. Voor musea is onderzoek zelfs een van de vier basisfuncties, zoals voorgeschreven door de UNESCO. De positie in zone D is bovendien bijzonder handig om ontwikkelingsactiviteiten onmiddellijk aan de internationale standaarden te relateren waardoor ze van zone A (Ov) naar zone B (OV) worden getrokken. Tegelijk kan de vernieuwing en het experiment in zone B een snelle toegang tot zone D vinden waardoor de instelling minder gemakkelijk artistiek blijft haperen of stilvalt, zoals eerder aangegeven. Vandaag breekt deSingel het Conservatorium open, maar morgen gebeurt misschien wel het omgekeerde. Wisselwerkingen tussen zone D en B vinden ook in andere Gemeenschapsinstellingen plaats. Zo is er de Operastudio van de Vlaamse Opera, zijn er goede relaties tussen het KBvV en de Antwerpse balletschool. Er is de structurele samenwerking van het VRO en de Filharmonie met verschillende conservatoria. De laatste organisatie biedt andere orkesten bovendien gespecialiseerde ondersteuning inzake orkestmanagement. In het KMSKA richtte de ontwikkelingsaandacht zich de laatste jaren dan weer sterk op restauratie, waardoor men er

vandaag over een erg begeerd team beschikt. Het implementeerde bovendien regelmatig hedendaagse kunst in de collectie, zoals het MuHKA ten slotte jonge kunstenaars laat werken met zijn vaste collectie, waardoor ook hier een interessante, experimentele interactie ontstaat. Laten we bovendien nogmaals melden dat in deze zone (B) educatief, soms louter vaktechnisch 'leren' en werkelijk innovatieve research af en toe in elkaar grijpen.

Een deel van de Gemeenschapsinstellingen doet dus zeker moeite om hun rol als dragers van de kunstinstituut volwaardig te spelen. Maar het kan allemaal beter, en misschien vooral breder. Zo zagen we in Finland dat nationale kunstorganisaties, in dit specifieke geval nationale musea, ook een belangrijke ontwikkelingsrol voor andere lokale en regionale musea vervullen. Ze delen bijvoorbeeld hun opgebouwde kennis en expertise. Ze zetten workshops en colloquia op voor andere cultuurmedewerkers in Finland. Bovendien mogen 'kleinere' instellingen gebruik maken van het internationale netwerk van de nationale musea. Het Rijksmuseum van Amsterdam beoogt eenzelfde serviceverlening in de nabije toekomst, maar dan op het vlak van restauratie.

Het Serralves Museum in Porto zet dan weer cursussen en workshops op voor jonge curatoren die over geheel Portugal met artistiek werk bezig zijn. Het museum begeleidt bovendien lokale overheden bij het ontwikkelen van musea en kunstencentra. Maar misschien kan

het nog wel breder. Met dat laatste ogen we op het opzoeken van de randen van het artistieke regime, althans hoe dat door de moderniteit werd verengd. *Research and development* op het cultuurvlak is bijvoorbeeld van even groot belang binnen dat andere regime, 'onderwijs' genaamd. Ook secundaire socialisatie met als centrale vorm scholing of opleiding draagt immers in belangrijke mate — zij het in mindere mate dan primaire socialisatie (opvoeding) — bij tot artistieke appreciatie, zo weten we ondertussen wel allemaal van Bourdieu. Ons punt is dat op dit vlak nog veel meer kan worden geëxperimenteerd. Dat geldt eveneens voor publiekswerking en educatie. Hoe gaat men bijvoorbeeld om met cultureel diverse groepen zonder aan de eigen artistieke kwaliteit te tornen? Wil de kunstinstutie in een sterk gekleurde en geglobaliseerde samenleving overleven dan zal het ook hier uitwegen moeten vinden. Vandaag staat daarvoor de eenzijdige focus op de burgerlijk-artistieke cultuur die ze in vele gevallen vertegenwoordigt nog al te zeer in de weg. Die cultuur van Europese origine steunt immers sterk op de premissen van een beperkte klasse die haar eigen bestaanszekerheid aan exclusie en distinctie ontleent. Daarmee willen we niet zeggen dat er niets goed aan die cultuur is, maar wel dat we moeten proberen het goede ervan — zoals artistieke en intellectuele vrijheid, maar ook (cultureel) burgerschap — te behouden. In een wereld van morgen waar de migratie exodus alleen nog

maar kan toenemen, is een minimum minimorum dat dit gedachtegoed op een goede manier naar andere culturen wordt vertaald. Wellicht behoort deze vertaalslag nog niet meteen tot de kerntaken van de dragers van de (Vlaamse) kunstinstutie, het is wel een van de belangrijkste uitdagingen wil de institutie ook in de toekomst sterk maatschappelijk integreren of geïntegreerd blijven. Een kant en klare oplossing voor het probleem hebben we hier helaas ook niet voor handen. Wel zien we een sleutel.

Wanneer we vaststellen welke (soms staatsvijandige) nationaliteiten er allemaal wel niet op het podium van deSingel, het KBvV, deFilharmonie, de Vlaamse Opera of het VRO-VRK coöperatief en tolerant met elkaar dansen, spelen en zingen, moet toch ook ergens een culturele vertaalslag naar vreemde nationaliteiten in de eigen samenleving mogelijk zijn. Vandaag ziet het publiek in de zaal in contrast met de polyfonie op het podium er alvast opvallend monotoon wit uit. We zijn uiteraard voldoende socioloog om goed te weten dat sociale klassenverschillen hierin op een onverbiddelijke manier bemiddelen. De Roemeense topviolist op een Vlaams podium heeft wellicht een geheel andere sociale achtergrond dan de zigeuner met hetzelfde instrument bij ons in de straat die vanuit datzelfde land naar hier reisde. Een dergelijke sociale kloof lijkt moeilijk te overbruggen, en het is ten eerste de vraag of dat wel tot de primaire taken van de kunstinstutie behoort. Wel draagt die alles in zich om op zijn

minst onderlinge *culturele* misverstanden uit de wereld te helpen. De kunstinstituut is vandaag immers de facto intercultureel — of hoe we het ook willen noemen. Alweer met een knipoog naar Hardt en Negri kunnen we haar fundamentele functioneren immers toeschrijven aan een *artistieke multitude*. Zo een multitude verschilt van de aloude notie van ‘het volk’ omdat het laatste een unieke identiteit veronderstelt. Het volk bestaat uiteraard uit diverse individuen en sociale klassen, maar die sociale verschillen worden tot slechts één nationale identiteit herleid. De multitude wijkt bovendien van het opgebruikte concept van ‘de massa’ of ‘het gepeupel’ af omdat deze van een grijs, uniform, ongedifferentieerd geheel uitgaat. De massa kan bovendien niet uit eigen beweging handelen, daarom is ze zo vatbaar voor externe manipulatie, aldus de politiek filosofen. De multitude steunt daarentegen op interne diversiteit, maar een die ondanks onderlinge sterke verschillen kan communiceren, samenwerken en is dus een *actief* sociaal subject. Ze laat zich kenmerken door een gemeenschappelijk leven en werken, ondanks of misschien wel dankzij de grote individuele vrijheid en culturele verschillen. Denk bijvoorbeeld aan een improviserend orkest of dansgezelschap waarbij vele singuliere actoren en vaardigheden een gemeenschappelijke artistieke compositie of choreografie voortbrengen. Elke actor levert een singuliere, unieke bijdrage, en toch resulteert dat in een gemeenschap-

pelijke creatie die niet valt te reduceren tot de som van de particuliere bijdragen, maar daar tegelijkertijd ook niet zonder kan. Deze multitude maakt zich ‘schuldig’ aan wat Hardt en Negri ‘de biopolitieke productie’ noemen. Ze produceren materiële en vooral immateriële goederen die de productie in strikt economische zin ver achter zich laat. Zo valt artistiek genot, net zoals goede communicatie, kwaliteitsvolle affectieve relaties en relevante kennis moeilijk in kwantitatieve, monetaire termen uit te drukken. Uiteraard kan men een artistiek product net zoals communicatiemiddelen en kennis verkopen, maar de belevingswaarde vormt een immaterieel *surplus* dat telkens aan die calculerende ratio ontsnapt. Net in die immateriële waardeverbreiding zien Hardt en Negri de mogelijkheid tot een waarachtige werelddemocratie. Of de kunstinstituut werkelijk de capaciteit heeft om deze democratische droom uit te dragen, laten we hier even in het nuchtere midden. Wel weten we dat de kunstinstituut een eeuwenlange ervaring heeft in de productie van immaterieel goed. In een postfordistisch tijdperk waarin immateriële arbeid de hegemonie bepaalt, zou deze instituut dan ook een belangrijke voorbeeldfunctie kunnen vervullen. Dat geldt overigens eveneens voor haar ervaring met de noodzaak aan singuliere creativiteit, flexibele werkuren, de mobiliteit van haar arbeidskrachten die overigens al minstens decennia lang in een mondiale netwerkstructuur zijn opgenomen.

Cross-departementale bevoegdheid

Het vraagt bovendien weinig verbeeldingskracht om de kunstinstituut als een multitude te beschouwen die net in de diversiteit een gemeenschappelijk — artistiek — traject weet te realiseren. Het zou een gemiste kans zijn wanneer de institutie deze concrete werkelijkheid niet als speerpunt zou nemen en als voorbeeld zou stellen om op de politiek en op een bredere maatschappij te wegen. Sterker: kan de bredere samenleving niet leren van het multitude-model van de kunstinstituut? Ondanks soms grondige culturele verschillen wordt hier immers toch op een relatief coöperatieve manier met elkaar omgegaan. De kunstinstituut heeft op dit vlak dan misschien ook wel meer aan een bredere maatschappij te bieden dan eerder werd gedacht. De idee lijkt op zijn minst waardevol om er in zone B (OV) verder mee te experimenteren. Het Nederlands Danstheater reisde bijvoorbeeld ooit met gelden van buitenlandse betrekkingen en zelfs met die van ontwikkelingssamenwerking naar het voormalige Oostblok om daar met allerhande optredens, lokale workshops et cetera een door het communisme doodgeslagen danscultuur terug tot leven te wekken. Het Stedelijk Museum van Amsterdam biedt dan weer speciale programma's voor migranten aan in het kader van het project 'Stad en Taal'. Met als uitgangspunten: interactie en uitwisseling van cultuur. Daarmee onderzoekt het hoe het museum een ontmoetingsplek kan worden voor mensen

met buitenlandse wortels. Een belangrijke attractor is daarbij een gratis verspreide catalogus waarin interviews zijn weergegeven van museummedewerkers die Nederlands als tweede taal leerden. Het geld voor het project kwam niet van het cultuurdepartement, maar van dat van onderwijs. De *Birmingham Royal Ballet* kreeg geld van een lokaal politiedepartement omdat de dansers er zich perfect toe leenden om enkele preventieve projecten rond criminaliteit op te zetten. Datzelfde ballet verwierf eveneens de nodige middelen van de stedelijke overheid om een groots project met verwaarloosde kinderen uit te werken. Daarbij leerden de deelnemers zich wapenen om te werken aan een beter toekomstperspectief. Het succesvol slagen van het project — waarvan een acht uur lange documentaire getuigt — steunde in belangrijke mate op twee basale ingrediënten. Op de eerste plaats was dat het gespierde lichaam van de danser die daarmee zijn of haar doorzettingsvermogen en wilskracht direct aan de jongeren communiceerde. Op de tweede plaats was er het gesignaleerde model van de artistieke multitude die net veel gelijkenissen inzake kleurrijkheid met de betrokken doelgroep vertoonde. De jongeren konden zich met andere woorden met gemak identificeren. We durven nu niet meteen beweren dat de Vlaamse artistieke wereld van het karige ontwikkelingsgeld moet gaan snoepen, zich van politiebevoegdheden moet voorzien of als sociale dienst moet optreden — ook al lijkt dat in sommige ge-

vallen meer dan gerechtvaardigd. De voorbeelden tonen alvast aan dat er op andere plekken in Europa een sterk politiek geloof en vertrouwen in de maatschappelijke potenties van de kunstinstituut leven. Dat levert vervolgens interessante cross-departementale engagementen op. Of, uitdrukkelijker: de kunstinstituut is lang niet alleen de zaak van een cultuurpolitiek.

Wat kan deze instituut ten slotte in zone C (Pv) betekenen? Zoals gezegd is deze ruimte erg ambivalent omdat politieke, economische en mediatieke waarderegimes er het artistieke domineren. Toch opperden we dat de ruimte betekenisvol kan zijn omdat ze een breder maatschappelijk segment toch enigszins begrip voor de andere terreinen van de artistieke biotoop kan doen opbrengen. Daarom kunnen Gemeenschapsinstellingen vanuit zone D misschien wel hun verantwoordelijkheid nemen om binnen zone C op zijn minst een zekere kwaliteit en integriteit te bewaken. Dat kan paradoxaal ook door hun eigen kwaliteit op de toeristische agenda te plaatsen. De buitenlandse toerist die enkele avonden in pakweg de kunststad Antwerpen vertoeft, moet toch op zijn minst weten dat hij na zijn bezoek aan een internationaal geconsacreerde tentoonstelling van de Vlaamse Primitieven in het KMSKA ook nog een kwaliteitsvol avondje uit bij het KBvV, de Filharmonie of de Vlaamse Opera kan meepikken. Ook op dit vlak mogen we niet ontkennen dat verschillende Gemeenschapsinstellingen op de toe-

rist proberen in te spelen. Ook zij weten immers maar al te best dat zeker de citytourist vaak hoog geschoold is en misschien wel een gemiddelde culturele interesse heeft die hoger ligt dan die van de doorsnee Vlaming. Die vreemde moet nu alleen nog maar de weg naar de kunstinstituut vinden. Helaas — zo zullen we straks zien — ontbreekt daarvoor in Vlaanderen meestal de nodige attractieve infrastructuur en open architectuur.

In dit luik probeerden we een ideaaltypisch beeld te schetsen van een dynamische artistieke biotoop. Vervolgens keken we welke positie de dragers van de kunstinstituut hierin kunnen innemen. Ten slotte werd de artistieke biotoop opengemaakt en in een ruimere maatschappelijke context geplaatst. Onze belangrijkste vaststellingen luiden daarbij dat de dragers van de kunstinstituut vanuit een presentatiegerichte en hoog internationaal vernetwerkte zone een rol zouden moeten spelen op alle andere terreinen van de artistieke biotoop. Daarenboven moet de kunstinstituut ver buiten haar eigen biotoop haar waarden verbreiden en verdedigen, toch als ze nog een langere toekomst wil tegemoet gaan. Toegegeven: vanuit een managementoogpunt dat sterk op kerntaken of de zogenaamde core-business — die op dit moment in Vlaanderen best als 'de minimale bestaansvoorwaarden' kunnen worden begrepen — is georiënteerd en dus op het afstoten van zoveel mogelijk nevenactiviteiten komt zo een optie vrij problematisch over. De kunstinstituut

is echter — zoals we eerder betoogden — veel meer dan een organisatie die goed moet worden gerund. Om het met de klassieke sociologie van Max Weber te zeggen: een goed management van een kunstorganisatie vraagt om *doelrationeel* handelen, het in stand houden van een kunstinstituut vraagt daarnaast om *waarderationeel* handelen. Terwijl het eerste zich focust vraagt de tweede om diffusie. Zoals we straks zullen betogen vereist een brede maatschappelijke verankering net een erg heteroog management en dat niet alleen omwille van de overlevingskansen van een kunstorganisatie, maar van het gehele artistieke waarderegime. De kunstinstituut heeft weliswaar die potentie omdat ze niet autonoom maar heteronoom is: ze spreekt buiten het artistieke netwerk ook andere maatschappelijke waarderegimes aan zoals het politieke, economische en mediale. Toch moet de kunstinstituut nog binnen een ander waarderegime binnendringen, met name dat van de private sfeer, wil ze in de toekomst overleven. Het claimen van de publieke omroep en het uitwerken van een verticaal gedifferentieerde culturele internetinfrastructuur zijn noodzakelijk om op het biopolitieke niveau te kunnen spelen, zo betoogden we. Verder kan de kunstinstituut haar maatschappelijke draagvlak en impact behouden en versterken door een model naar voor te schuiven waar ze al decennialang (eeuwenlang?) zelf op steunt, met name dat van de interculturele multitudine.

Nationale kunstinstellingen in een globaliseerde wereld

Over globalisering en de effecten ervan op cultuur en de kunstwereld hebben we de afgelopen jaren regelmatig gepubliceerd (zie bijvoorbeeld Gielen, 2003; Gielen en Laermans, 2004; Gielen, 2005; 2006; 2007a en 2007b). Om niet in herhaling te vallen, zullen we hier daarom focussen op een specifiek gegeven. Het maatschappelijk fenomeen kan in deze context met name moeilijk worden genegeerd net omdat het grondig op een *nationale* cultuur en politiek ingrijpt. Dat geldt bijgevolg ook voor nationale cultuurinstellingen. Maar laten we voor de goede orde vooreerst even bij dat woordje ‘nationaal’ stilstaan. Het is de lezer wellicht al opgevallen dat we hierboven de zeven Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap verkeerdelijk als ‘nationale’ instellingen inschaalden. In feite zouden we het in België dan over de federale culturele instituties moeten hebben zoals Bozar en De Muntshouwburch in Brussel of het Nationaal Orkest van België. De opdrachtgevers van dit essay behoren uiteraard niet tot dat rijtje. De jure zijn het immers Gemeenschapsinstellingen en ze hebben daarmee regionaal belang. Maar omdat het adjectief ‘regionaal’ binnen een internationaal perspectief een geheel andere betekenis heeft bezigden we de notie ‘nationaal’. In het bezochte Duitsland, Finland, Nederland, Portugal of het Verenigd Koninkrijk zijn instellingen van regionaal belang bijvoorbeeld relevant voor een

provincie of een landsdeel, maar ze hebben zelden een nationale of internationale betekenis. De Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap genieten toch een ietwat ander statuut, met daaraan een verschillend verwachtingspatroon gekoppeld. Dat komt veeleer overeen met wat men van nationale instellingen in het buitenland verwacht, zoals de voorbeeldfunctie voor de gehele bevolking en een sterke internationale werking. Overigens werd die verwachting expliciet geformuleerd in de reeds gesignaleerde Grote Instellingennota. Daarin werd bijvoorbeeld het MuHKA op het gelijke niveau met het Franse Beaubourg ingeschaald. Dat was toch de ambitie... Zoals andere nationale kunstorganisaties zijn de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen bovendien op het hoogste beleidsniveau ingeschaald. Terzijde dient overigens opgemerkt dat de gesignaleerde federale kunstinstanties zich in feite in een legislatief vacuüm bevinden. Na het bijschaven van het Egmontakkoord in 1977 worden culturele materies immers, zoals men wel allemaal goed weet in Vlaanderen, als een Gemeenschapsbevoegdheid gezien. Dat maakt het dan ook quasionmogelijk om een culturele wetgeving voor de federale kunstinstanties uit te werken. Bijgevolg zijn deze instellingen erg politiek afhankelijk. Zoals we vandaag kunnen observeren gaat het relatief goed met de meeste federale restanten. Maar het keren van de politieke wind, kan daar met een spreekwoordelijke knopomdraai een

einde aan maken. Net ook deze de jure onmogelijke uitzonderingspositie van de federale kunstinstanties maakt het legitiem om de besproken Gemeenschapsinstellingen als 'nationaal' in te schalen. Vandaar alvast onze welbewuste lapsus.

Toch kunnen we moeilijk rond de specifieke betekenis van de categorie 'regionaal' heen. Die is zelf immers al een effect van globalisering of op zijn minst van internationale schaalvergroting. Binnen het globaliseringsdebat verdedigt een stroming, met name die van de formalisten, immers de stelling dat globalisering twee tegengestelde bewegingen inhoudt. Enerzijds neemt de mondiale vernetwerking en daarmee ook een eenheidscultuur alsmaar grotere proporties aan, maar anderzijds ontstaan er ook tegenbewegingen van reregionalisering. Beter geformuleerd gaat het echter om een nieuwe regionaliseringstroom. Het is alvast welgeweten dat Vlaanderen op dit vlak in hetzelfde rijtje past als Baskenland, Catalonië, Québec et cetera. Ook het Verdrag van Maastricht over het Europa van de Regio's is een uiting van diezelfde dubbele beweging van schaalvergroting en reregionalisering. De Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap krijgen daarmee echter een bijzondere politieke lading. In feite staan ze immers ook symbool voor een aparte culturele eigenheid binnen België die ze bovendien in het buitenland zouden kunnen legitimeren. Sinds het afschaffen van het Cultureel Ambassadeursschap van

Vlaanderen worden artistieke actoren echter nog maar zelden door de politiek geconsulteerd om hun eigen identiteit en politieke entiteit internationaal in de verf te zetten. Daarmee dient meteen gezegd dat ook de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap door de politiek als minder 'bruikbaar' worden geobserveerd. Dat stellen toch verschillende van deze organisaties zelf over de Vlaamse cultuurpolitiek. Maar niet alleen de politiek, ook bijvoorbeeld het koningshuis betoont weinig belangstelling voor de culturele instellingen die zijn naam dragen, zoals het KBvV, het KMSKA of de Filharmonie met de ondertitel *The Royal Flemish Philharmonic*. Of die desinteresse met een legislatieve verankering in Vlaanderen dan wel met een beperkte artistieke affiniteit heeft te maken, weten we niet. Dus laten we dat hier ook wisselijk in het midden. Wat we wel weten is dat in landen waarin de cultuurpolitiek niet geregionaliseerd is, waardoor het nationale en het koninklijke gemakkelijker samenvallen, culturele instellingen hier alle profijt van hebben. Zo reist bijvoorbeeld het Nederlands Dans theater wel al eens met royale missies naar het buitenland mee. Bij openingen van tentoonstellingen in het Rijksmuseum zijn dan weer bij regelmaat hoogstaande politici zoals ministers en de leden van de koninklijke familie present. We willen hier nu niet per se een pleidooi voor dit soort ambassadeurs- of representatiefuncties houden. Toch kunnen we er niet onderuit dat zo een 're-

cuperatie' tot de 'symbolische' en 'sensibiliserende' rollen kan bijdragen die de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen decretaal verondersteld worden te vervullen. Bovendien opent een bijkomende diplomatieke rol geregeld interessante artistieke deuren, zo leerden we niet alleen bij het danstheater van de noorderburen, maar ook bij het *Birmingham Royal Ballet* — waar overigens *the Queen herself* met enige fierheid het patronage van het gezelschap heeft.

Waar we naartoe willen is echter net ergens anders: het gebrek aan recuperatiepogingen zou immers ook wel eens een symptoom kunnen zijn van een armoedig politiek draagvlak voor de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap en dit op zowel regionaal, nationaal als op royaal niveau. En, laten we er daarbij voor de volledigheid al onmiddellijk al maar aan toevoegen: ze hebben een nog geringer draagvlak op lokaal niveau. Ook al is de stad Antwerpen — waar zes van de zeven Gemeenschapsinstellingen zijn gehuisvest (de Vlaamse Opera heeft wel nog een tweede speelplatform in Gent) — vandaag bezig met een inhaalbeweging om een historisch deficit weg te werken, toch valt haar support voor het merendeel van de Gemeenschapsinstellingen in vergelijking met buitenlandse steden zoals Den Haag of Birmingham erg summier uit. Hun inbedding op Vlaams niveau lijkt in Antwerpen veeleer een excuus om met zo weinig mogelijk middelen op tafel te komen. De stedelijke overheid iden-

tificeert zich alvast liever met stedelijke instellingen die wel op een of andere manier door de Vlaamse Gemeenschap worden gesubsidieerd, maar niet als Gemeenschapsinstellingen zijn gelabeld, zoals het Toneelhuis, het Paleis of het nog te bouwen Museum aan de Stroom (MaS). Sommige Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap lijken daardoor in de havenstad veeleer ‘alien space ships’, zoals een buitenlandse observator er een van noemde. De beperkte lokaal politieke interesse wijst immers niet alleen op een gebrekkig financieel engagement, maar tevens op een geringe stedelijke verankering, zowel institutioneel (de relatie met andere artistieke en sociale organisaties) als op breder maatschappelijk vlak. Voor de goede orde: dat gaat zeker niet voor alle Gemeenschapsinstellingen op, maar toch signaleerden een paar het probleem.

Met de bovenstaande vaststellingen rijden we nu rechtstreeks het globaliseringsdebat binnen. De aandacht van politici voor de eigen lokale instellingen wijst immers ten dele op *politiek lokalisme*. Daarbij wordt op de eerste plaats het electorale wingebied bediend. Met een Vlaams parlement dat in grote mate bezet is met burgemeesters en andere lokale mandatarissen denkt de Vlaamse politiek vooral lokaal-electoraal, bij regelmaat Vlaams-regionaal, maar zelden nationaal, laat staan internationaal — zo betoogden we al eerder in een stuk over het lokale cultuurbeleid (Gielen, 2007a).

Maar de problematiek moet toch veel ruimer worden begrepen dan een louter Vlaamse aangelegenheid. Binnen een globaliserende context en een uit deinende vrijetijdsindustrie zien we immers dat steden een op zijn minst cultureel belangrijkere rol beginnen te spelen dan naties of regio's. De huidige citytripper reist immers naar pakweg Bilbao omwille van het Guggenheimmuseum, en niet omwille van Baskenland of Spanje. Nationale en regionale labels werken alvast veel minder goed in een internationale ‘branding’. Maar er is beduidend meer aan de hand dan een louter mondiale marketingstrategie, zo leren de verschillende studies over globalisering van de Amerikaanse sociologe Saskia Sassen (zie bijvoorbeeld Sassen 2002 en 2006). Steden vormen immers ook mondiale knooppunten van economische, politieke, mediale en ... culturele netwerken. Niet alleen de hoge densiteit van een culturele infrastructuur in steden, maar evenzeer de hoge densiteit van *heterogene* netwerken, met hun — en dit is belangrijk — verschillende overlappingsen maken dat steden krachtigere spelers op mondiaal vlak zijn. Dat leerde onder meer onze bescheiden analyse op mesoniveau van de ‘boards’ van enkele instellingen in het buitenland. De *Birmingham Royal Ballet* bouwt vandaag bijvoorbeeld een draagvlak in China uit via connecties met de Chinese auto-industrie die zich onlangs in de Engelse stad vestigde. Een vertegenwoordiging van de belangrijkste migrantengemeenschappen in diezelfde

board zorgen dan weer voor een bijzonder lokaal draagvlak. Dit alles leidt tot een sterke 'glokale' werking. Dat neologisme van de Amerikaanse socioloog Ronald Robertson (1992) wijst binnen de nog jonge transformalistische traditie op een sterke wisselwerking tussen globale *flows* en lokale praktijken. Daarbij wordt bijvoorbeeld ook een globale eenheidscultuur terug lokaal toegëigend en krijgen omgekeerd sommige lokale culturele gebruiken een mondiaal draagvlak. Van belang is dat de natiestaat — of in ons geval een regio — niet meer de bevoorrechte bemiddelaar is tussen het binnen- en het buitenland, dat is althans de visie van de meerderheid der transformalisten. In haar recentste boek wijkt Sassen echter ietwat van die stelling af. Op goede empirische gronden toont ze immers dat de nationale politiek wel degelijk een rol kan spelen binnen een globaliserende context. Ook Negri en Hardt vallen die stelling bij wanneer ze onderlijnen dat de huidige globaliseringsretoriek al te gemakkelijk van uitsluitende mogelijkheden uitgaat: ofwel is het gezag unisono geglobaliseerd, ofwel is het enkel nationaal. Allebei zijn echter onwaar: natiestaaten blijven belangrijk, maar zijn desondanks in de mondiale context radicaal veranderd. Het gaat er dan ook niet om hoe sterk of hoe zwak de natie is, maar wel over *hoe* de staat en andere politieke krachten met globale *flows* omgaan. Het beleidsinstrumentarium van de meeste politieke entiteiten is echter nog niet aan de nieuwe si-

tuatie aangepast. We hoeven slechts te verwijzen naar het gebrekkig uitgewerkte internationale cultuurbeleid in Vlaanderen om die analyse te onderschrijven.

Of het nu gaat om culturele, economische of juridische materies, uit de globaliseringsliteratuur kunnen we alvast twee kenmerken voor een aangepast instrumentarium binnen een globale context detecteren. Zo een beleid ontwikkelt onder meer cross-departementale bevoegdheden en instrumenten waardoor het met meer gemak culturele, economische, juridische,... thema's en *flows* met elkaar kan verbinden, wat niet onbelangrijk is in een alsmaar globaliserende wereld. Een opvallend effect van dat fenomeen is immers net de dedifferentiatie of soms ook wel hybridisering van functionele subsystemen of waarderegimes. Zo worden bijvoorbeeld de grenzen tussen cultuur en economie vandaag herijkt, zie onder meer de alsmaar omvangrijker wordende cultuurindustrie. Enkel met een cross-departementale aanpak kan men zo complexe fenomenen beheren en gericht kanaliseren. Ten tweede voert een aangepast globaliseringsbeleid haar politiek in grote mate via de steden. De nationale overheid gebruikt dan enigszins paradoxaal de stedelijke overheden als draagvlak voor haar (nationaal) internationaal beleid. Hoe dat precies gebeurt blijft in de meeste globaliseringsliteratuur echter nogal vaag of abstract. Toch kunnen we er een instrument bij voorstellen. Het afsluiten van culturele convenanten tussen de

nationale en een lokale overheid zou hier bijvoorbeeld een middel kunnen zijn. Maar laten we deze suggestie even voor wat ze is. Waar alvast een uitdrukkelijke consensus over heerst, is alweer een oud zeer waar we in verschillende onderzoeken en andere schrijfsels reeds veelvuldig op wezen. Het kerntakendebat moet voor de culturele sector niet alleen nog grondig worden gevoerd, het moet daarna ook zo vlug mogelijk worden uitgevoerd. Ook hierin zou men tot een meer verfijnd internationaal instrumentarium en een duidelijke taakverdeling kunnen komen.

Onze verkenningstocht in het buitenland leerde alvast dat de erkenning op het ene beleidsniveau dat op een ander niet in de weg hoeft te zitten. De sterkste artistieke organisaties zijn misschien wel net de zogenaamde ‘en-en-organisaties’. Dat wil immers niet alleen zeggen dat ze door meerdere overheden substantieel worden ondersteund, maar ook dat ze er maatschappelijk door worden gedragen en geclaimd. Zo zou Den Haag het Nederlandse Danstheater ‘voor geen geld willen laten gaan’ — met de woorden van de zakelijke leidster. De stedelijke overheid ziet het gezelschap immers ook als een belangrijke nationale en internationale ambassadeur voor de stad, en dat ondanks of misschien zelfs dankzij haar nationale erkenning. Op de tournees van het *Birmingham Royal Ballet* gaan dan weer af en toe graag lokale politici mee, omdat zo een artistiek gezelschap bij regelmaat goede politieke

relaties kan opleveren. Of, hoe de eerder omschreven ambassadeursfunctie ook kan worden omgekeerd. In dit geval gaat het gezelschap immers niet mee op een politieke of koninklijke missie, maar politici laten zich op sleeptouw nemen door een artistiek initiatief.

In dit luik stonden we kort stil bij globalisering en het ‘spel’ tussen verschillende beleidsniveaus. Daarbij noteerden we de spanning tussen een politiek lokalisme en een Vlaams-regionale cultuurpolitiek. De vaststelling luidde dat steden vandaag een belangrijkere rol in de internationale arena dan regio’s of natiestaten spelen. De vraag is dan ook hoe regionale kunstinstellingen zich hiertoe kunnen verhouden. Alweer blijkt het uitwerken van het kerntakendebat een dringende noodzaak. Alzo zouden de steden een meer performatieve internationale cultuurpolitiek kunnen voeren én zich tegelijk met de nationale of regionale instellingen op hun grondgebied kunnen profileren. De concentratie van vrijwel alle Gemeenschapsinstellingen in de grootste Vlaamse stad buiten Brussel is hierbij echter geen eenvoudige uitgangspositie.

De dragers van de Vlaamse kunstinstituatie

Na de ideaaltypische schets van de dragers van de kunstinstituatie, hun al even ideale positionering binnen een artistieke en bredere culturele biotoop, en het aankaarten van de globaliseringsproblematiek, wordt het tijd om de ogen op de werkelijkheid te richten. Hoe functioneren de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap vandaag? En — we kunnen er niet onderuit — met welke problemen kampen ze om hun symbolische rol als dragers van de Vlaamse kunstinstituatie waar te maken?

Voor een antwoord hierop hebben we er niet voor geopteerd om iedere Gemeenschapsinstelling apart te bespreken en er bijvoorbeeld telkens een SWOT-analyse voor te maken. Zo een aanpak — die zeker zinvol is — zou niet alleen erg tijdsintensief zijn, maar zou ook nogal wat herhalingen opleveren. Daarom opteerden we om wat volgt aan enkele kleinere en grotere gemeenschappelijke kapstokken op te hangen. Dat laat toe om de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap en eventueel de bezochte organisaties in het buitenland transversaal met elkaar te vergelijken op gedeelde insteken. Die laatste werden uit de verschillende gesprekken weerhouden op voorwaarde dat ze door meerdere actoren werden aangekaart. De thema's die door de directies en andere stafleden van de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen werden aangereikt dienden overigens evenzeer als kapstokken voor onze interviews in het buitenland. Let wel: de labels die we aan de uiteenlopende insteken geven komen daarom niet let-

terlijk uit hun mond, we zochten er immers zelf handige synthetiserende uitdrukking voor. Uiteindelijk kwamen we tot zes ‘gemene delers’: (1) lokale verantwoordelijkheid; (2) nationale verantwoordelijkheid; (3) internationale verantwoordelijkheid; (4) de infrastructuur; (5) de raad van bestuur en tenslotte (6) geld.

We zullen de uiteenlopende Gemeenschapsinstellingen op deze punten vergelijken met hun collega’s in het buitenland én ze relateren aan onze ideaaltypische schets. Voor we dat doen zullen we de zes insteken kruisen met de vier zones van onze artistieke biotoop. Daardoor ontstaat een handige matrix waarmee we een instrumentarium kunnen schetsen waarvan de kunstinstututie haar ideaaltypisch zou moeten kunnen bedienen. Voor de goede orde: het gaat om een eerste rudimentaire denkoefening die zeker nog verfijning en aanvulling behoeft. We gooien het raster hier vooreerst bruusk op tafel. De commentaar wordt pas geleverd terwijl we de Gemeenschapsinstellingen per insteek bespreken. Daarbij zullen niet alle instrumenten die in het schema vermeld staan worden behandeld. Enkel wanneer ze van toepassing zijn op de Vlaamse situatie komen ze aan bod. Het raster dient in de eerste plaats om het denken over een ideaaltypische basisinfrastructuur voor de kunstinstututie ‘open te breken’. Het is aan de lezer om dit eventueel verder aan te vullen.

	Ontwikkelingsgericht Laag Vernetwerk	Ontwikkelingsgericht Hoog Vernetwerk	Presentatiegericht Laag Vernetwerk	Presentatiegericht Hoog Vernetwerk
Lokale Verantwoordelijkheid	Intieme Ruimte Gedifferentieerd Lokaal Community Work	Gedifferentieerd Glokaal Community Work	Café / Restaurant Feest Plein Lokale thema's en kunstenaars	Open Architectuur Common Place Glokale thema's Presentatie symbolen kunstinstituut
Nationale Verantwoordelijkheid	Nationale Distributie Boeken, DVD's, Internet	Nationale distributie van internationale kennis (opleidend)	Nationaal Evenement	Nationale Artistieke Presentatie en Representatie
Internationale Verantwoordelijkheid	Internationale Distributie Boeken, DVD's, Internet	Workshops Colloquia (gespecialiseerd)	Sensatie Spektakel	Internationale Artistieke Presentatie en Representatie Nichopolitiek
Infrastructuur	Atelier Biopolitiek Instrumentarium	Open Atelier Laboratorium Campus	Spectaculaire Architectuur	Optimale (functionele) Architectuur
Raad van Bestuur	Media Informatica-industrie	Onderwijs Wetenschap Top Kunst Top Media	Toerisme Horecasector Reclamewereld	Top Bedrijfsleven Top Politiek Top Kunst Top Media
Geldraisons	Cultuur Onderwijs Media Informatica	Cultuur Onderwijs Buitenlandse Zaken Binnenlandse Zaken Transportsector Hotelsector	Economie Toerisme Horecasector Culturele Industrie Bedrijven	Cultuur + alle vorige

Lokale verantwoordelijkheid: een globale werking?

Over de relatie van de Gemeenschapsinstellingen met de lokale overheid en gemeenschap hadden we het al kort in het vorige hoofdstuk over globalisering. Daarin merkten we op dat voor het merendeel van de organisaties er weinig contact is met de lokale overheid waardoor vaak ook goede relaties met collega-instellingen en met het lokale sociale weefsel uitblijven. Toch kunnen we vaststellen dat er andere wegen worden bewandeld om die laatste twee te bereiken. Om een voorbeeld te noemen: in de lente van 2007 liet het MuHKA zijn gebouw aan Moussem over. Dat is een artistieke organisatie van een aantal Vlamingen van Marokkaanse oorsprong. Ze organiseerden in het museum de tentoonstelling 'Zonder Titel' met kunstenaars van veelal Marokkaanse origine. Bovendien werd het gebouw tot een heuse festivalplek omgeturnd waarbij Moussem besliste — als het museum dan toch van hen was — om meteen weekend na weekend de andere, zwakker georganiseerde gemeenschappen uit te nodigen. Maar de ingreep ging nog verder. Zo onderzocht Moussem met zijn presentatie ook hoe het MuHKA in de toekomst ietwat anders zou kunnen functioneren. Er werd bijvoorbeeld nagedacht over de verwelcoming van bezoekers, over het woordgebruik, et cetera die een ander publiek zouden kunnen aanspreken. Ook greep Moussem in bij de vaste collectie door via beeldschermen een eigen commentaar bij of interpreta-

tie van kunstwerken te geven. Dat leverde bijzonder eigenzinnige translaties op die soms sterk door de culturele origine van de Moussemleden waren getekend. We haakten hier kort op dit project in omdat het een goede illustratie vormt voor het nemen van lokale verantwoordelijkheid. De interventie raakte alvast aan verschillende zones van onze artistieke en breder culturele biotoop. De zoektocht naar een nieuwe museumtaal kunnen we bijvoorbeeld onderbrengen bij een ontwikkelingsgerichte activiteit die door de selectie van professionele internationale kunstenaars bovendien hoog vernetwerkt was. Het publiek van het MuHKA was tijdens het project opvallend kleurrijker dan bij andere tentoonstellingen. We kunnen dan ook gewagen van een geslaagde 'globale' vernetwerking waarbij een lokale en internationale gemeenschap elkaar op zijn minst voor even ontmoetten. Opvallend daarbij is eveneens dat het feest als medium werd ingezet om de lokale gemeenschap te bereiken. Dat laatste is een handig instrument om ook in zone C (Pv) lokale verantwoordelijkheid te nemen.

Projecten zoals dit treffen we echter niet zo vaak bij de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen aan. Dat komt onder meer omdat ze veelal middelen noch mankracht noch de infrastructuur hebben om alleen al hun kerntaak naar behoren te vervullen. Zeker wanneer men nog een stap verder wil zetten naar een gedifferentieerd globaal *community work*, zoals het eerder signaleerde

project met kansarme kinderen van het *Birmingham Royal Ballet*, vraagt dat om extra krachten. Dat laatste ballet heeft immers maar liefst vijf educatief medewerkers in dienst om zo een klus te klaren. De aanpak eist alvast dat een organisatie zich vanuit een internationaal perspectief bij regelmaat tot wisselende lokale gemeenschappen richt. En die gemeenschappen hoeven heus niet altijd allochtonen of achtergestelden te zijn. Een gedifferentieerde aanpak kan zich bijvoorbeeld ook tot het bedrijfsleven richten. Zo werd in de schoot van het VRO-VRK bijvoorbeeld een organisatie opgericht die bedrijfsleiders leert omgaan met hooggeschoolde creatieve werknemers. Een klassiek autoritair organisatie-model is immers disfunctioneel voor deze nieuwe arbeiders. De relatie tussen de dirigent en internationale topmuzikanten kan haast als schoolvoorbeeld dienst doen voor een alternatieve bedrijfsorganisatie en vooral -communicatie. Andere bedrijven kunnen hier dus van leren, zeker wanneer ze zich op het terrein van de creatieve industrie bevinden. We stelden het al eerder: omwille van haar eeuwenoude ervaring met immateriële arbeid kan de kunstinstituut vandaag een voorbeeldfunctie vervullen.

Zowel het project van het MuHKA als de organisatie die groeide uit het VRO-VRK demonstreren hoe men ontwikkelingsgericht en hoog vernetwerkt kan werken aan de randen van de kunstinstituut. Daarmee kunnen met-

een ook haar eigen grenzen worden verlegd en dat naar uiteenlopende maatschappelijke geledingen toe.

Opnieuw in vergelijking met de buitenlandse collega's moeten we echter vaststellen dat dergelijke activiteiten bij de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen veelal uitzonderlijk zijn. Wanneer we terug kijken naar de ideaaltypische basisinfrastructuur die nodig is om op een goede manier lokale verantwoordelijkheid te nemen, moeten we vaststellen dat in Vlaanderen alweer het een en ander ontbreekt. En, dat geldt voor zowat alle ruimtes van het klavertje vier. Zo zullen we straks bijvoorbeeld op de afwezigheid van een open architectuur bij het merendeel van de Gemeenschapsinstellingen wijzen. Daardoor alleen al mist de institutie een goede interactieve band met de naaste omgeving. Maar die band kan op de eerste plaats worden ontwikkeld door het zoeken van inhoudelijke affiniteiten tussen het artistieke werk en lokale gemeenschappen. Het werken met globale thema's, zoals Moussem in het MuHKA deed, kan daarbij helpen. Een ander voorbeeld hiervan vingen we op in Nederland. De nieuwe opstelling in het Rijksmuseum zal na de verbouwing niet zozeer meer steunen op kunsthistorische premissen maar vanuit een breder cultuurhistorisch perspectief worden opgebouwd. Alzo hoopt men op meer toegangswegen tot de kunstcollectie, waardoor hopelijk ook meer diverse bevolkingslagen worden aangesproken. Dit zijn alvast enkele voorbeelden van hoe men in zone

D (PV) lokale verantwoordelijkheid kan opnemen. We mogen gerust stellen dat de meeste Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap op dit vlak initiatieven beginnen te nemen, of toch die ambities voor de nabije toekomst koesteren. Zo zal deSingel zich bijvoorbeeld vanaf de winter 2008 jaarlijks engageren voor het Turkse festival 0090. Bij deFilharmonie troffen we zelfs een kersverse aanzet tot een actieplan tot interculturaliseren aan. Maar nogmaals: de infrastructuur blijft op alle vlakken een grote belemmering. Dat geldt zelfs voor de aanwezigheid op lokaal niveau in zone C (Pv). Publiek en gratis toegankelijke infrastructuur, een café of restaurant (zie Kiasma) ontbreken vaak waardoor een basale lokale aanwezigheid uitblijft. Ten slotte missen de meeste Gemeenschapsinstellingen ook intieme ruimtes zoals een goed toegankelijke bibliotheek of aangename leeshoeken waar de meer geïnteresseerde buurtbewoner of passant met gemak kan binnenstappen. Maar misschien wel fundamenteel, merken we op dat de Gemeenschapsinstellingen in vergelijking met een aantal buitenlandse actoren (zie bijvoorbeeld het Stedelijk Museum van Amsterdam of de Symphony Hall in Birmingham — maar ook thuis, op kleinere schaal: Het Huis van Alijn en hun vrijwilligerswerking met suppoosten) weinig bezig zijn met zogenaamde Human-Resources-Management-processen. Zo is er nauwelijks een traditie op het vlak van een gediversifieerde aanwervings- en tewerkstellingspolitiek op het

vlak van laaggeschoolden, gehandicapten, oudere werknemers, allochtonen, et cetera. Nochtans, zo leerde onze verkenningstrip, is net zo een tewerkstellingspolitiek een wezenlijk instrument om de brug tussen het lokale gebeuren en een internationale artistieke praktijk te bouwen. Deze medewerkers spelen vaak ambassadeur voor de artistieke instelling naar lokale gemeenschappen en omgekeerd vormen ze soms een schakel met de artistieke *peers*. In de Gemeenschapsinstellingen zien we dit soort wisselwerkingen echter nauwelijks. Ook hier is er dus nog werk aan de winkel wil men lokale verantwoordelijkheid nemen.

Nationale verantwoordelijkheid: een brede expertise en service?

Al de nationale kunstorganisaties die we in het buitenland bezochten nemen op een of ander vlak ook hun nationale verantwoordelijkheid. Dat kan gaan van een nationale spreiding van de collectie via reistentoonstellingen of van producties tot het organiseren van opleidingen, workshops, colloquia et cetera voor andere culturele werkers of collega-instellingen eventueel op een lager beleidsniveau. In termen van onze bovenstaande rasters spelen ze dus op zijn minst een rol in zone D (PV) door bijvoorbeeld het tonen en spreiden van kunstwerken uit het eigen land of het spelen van werken van ‘inheemse’ componisten of choreografen. Daarbij werken

de instellingen niet alleen canoniserend, ze verheffen ook bij regelmaat hun stem in het debat over de canon, zie bijvoorbeeld het Nederlandse Rijksmuseum en de discussie over de historische canon. Bovendien spelen of tonen ze een representatief staal van wat er allemaal in het buitenland gaande is. Ze brengen met andere woorden een breed repertoire. Op dat vlak spelen ze ook in zone B (OV) een belangrijke rol door niet alleen kunst te tonen, maar ook andere zinvolle kennis en ervaringen — eventueel opgedaan in het buitenland — nationaal te distribueren. De nationale instellingen zijn dus op verschillende terreinen een belangrijke bemiddelaar voor het culturele grensverkeer. Dat komt onder meer omdat ze op de eerste plaats een brede expertise opbouwden. Deze wordt vervolgens structureel verankerd in de organisatie waardoor ze kan worden doorgegeven en ook in de toekomst geconsulteerd. We denken dan bijvoorbeeld aan *technische expertise* op het vlak van public relations, externe en interne communicatie, bedrijfsorganisatie, educatieve werking, management, personeelsbeleid et cetera. Daarnaast beschikken de nationale instellingen veelal over een *culturele expertise* door het bieden van een internationale horizon, het voeren van discussies in het publieke domein, het vergaren en ontsluiten van informatie. Verder beschikken ze uiteraard ook over *veldexpertise*. Dat kan dan weer gaan van technische veldexpertise zoals op het vlak van restauratie, juridische

materies, de kennis en het bewaren van veldgeschiedenis, et cetera tot artistieke veldexpertise zoals het inschatten van artistieke kwaliteit, het opvolgen van internationale ontwikkelingen, de knowhow voor het uitwerken van grootschalige en complexe producties of projecten, het uitzetten van doorgroeiscenario's voor andere artistieke actoren, et cetera. Dankzij deze brede expertise zijn nationale instellingen met andere woorden 'grote machines' waar kleinere initiatieven een beroep op moeten kunnen doen. Daarmee zijn ze tegelijk een belangrijk aanspreekpunt voor allerlei culturele, maar ook organisatorische of intellectuele kwesties. Verder spelen ze nog een rol in zone C (Pv) door het organiseren van of het meewerken aan nationale evenementen zoals we die ook in Vlaanderen kennen. We denken dan bijvoorbeeld aan een Nacht van de Musea of een Erfgoeddag.

Van belang is dat nationale instellingen dus ideaaltypisch een brede expertise opbouwen en daarmee een breed vertakte service aanbieden. Net op dit vlak kunnen we een onderscheid maken tussen *nationale instellingen* en *instellingen van nationaal belang*. De laatste hebben bijvoorbeeld wel een grote nationale en internationale artistieke erkenning maar hun opdracht bestaat niet uit het bieden van een breed gedifferentieerde service binnen de kunstinstituut en daarbuiten. Ze doen dat zeker al niet op structurele basis.

We kunnen stellen dat de Vlaamse Gemeenschapsin-

stellingen net zoals nationale instellingen een brede expertiseopbouw en serviceverlening kunnen en moeten ambiëren, maar dan voor Vlaanderen. Toch blijft hun 'service' — alweer in vergelijking met het buitenland — voor de regio veelal beperkt tot presentatiegerichte activiteiten (zone C en D). Colloquia of workshops voor collega's worden wel sporadisch georganiseerd, toch door een deel van de Gemeenschapsinstellingen. Maar ze behoren meestal niet tot de structurele werking van de organisaties. Zoals we echter in het begin betoogden is het van belang voor de dynamiek van de kunstinstituut om ook op de ontwikkelingsgerichte terreinen in te zetten. Een meer structurele aanpak op dit vlak vraagt echter om meer man- of vrouwkracht en middelen. Misschien zouden deze ontwikkelingsgerichte activiteiten ook beleidsmatig kunnen worden vastgelegd als zijnde van 'nationaal belang', zoals we eerder voor de Nederlandse culturele basisinfrastructuur signaleerden. Uit onze buitenlandse tournee leerden we alvast dat nationale instellingen zich net van andere artistieke actoren onderscheiden door een brede service aan te bieden. En dat woordje 'service' vatten we hier erg ruim op. Het kan bijvoorbeeld gaan over het brengen en spreiden van een breed repertoire (zie ook de Filharmonie en het VRO) of het tonen van een zo representatief mogelijke collectie. Maar dat kan ook lopen tot het mee verrichten van onderzoek aan universiteiten tot zelfs het ontwikkelen van cursussen

voor het basisonderwijs (zone B). Op nationaal vlak voeren de dragers van de kunstinstituut met andere woorden geen nichespolitiek. Dat laten ze over aan de andere artistieke spelers. Maar nogmaals: breed gaan en dat ook nog kwaliteitsvol doen vraagt veel middelen. Wie bijvoorbeeld een breed muziek- of dansrepertoire wil brengen moet op zijn minst over een volwaardig bemand symfonisch orkest of *corps de ballet* beschikken. Dat is een minimumvereiste voor een kwaliteitsvolle uitvoering. In Vlaanderen worden de middelen daarvoor echter niet ter beschikking gesteld waardoor ook sommige Gemeenschapsinstellingen tot een artistieke niche of op zijn minst een artistieke 'versmallings' worden gedwongen, toch als ze de kwaliteit hoog willen houden.

Internationale verantwoordelijkheid: specialisatie?

Wanneer een nationale — of in het geval van Vlaanderen, regionale — verantwoordelijkheid een brede service ondersteunt, vraagt een internationale positionering daarentegen om een specialisme of een uitgesproken nichespolitiek. Terwijl het Nederlandse Danstheater bijvoorbeeld op nationaal niveau een relatief breed repertoire brengt, is het internationaal vooral gekend en befaamd omwille van die ene choreograaf Jiri Kylian. Hoewel het Rijksmuseum in Amsterdam dan weer zowat alles in huis heeft om een representatieve kunstgeschiedenis te schetsen, toch zeker wat de Nederlandse schilderkunst betreft,

profileert het zich in het buitenland vooral met de 17de-eeuwse collectie. Maar ook bij de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen kunnen we voorbeelden geven: zo speelt de Filharmonie wel een vrij breed repertoire, in het buitenland draait het toch vooral om het idioom van Philippe Herreweghe. De Vlaamse Opera brengt eveneens een relatief representatief repertoire, maar in het buitenland spreekt ze toch vooral aan met Robert Carsen. Deze dubbele logica konden we bij de meerderheid van de door ons bezochte nationale organisaties in het buitenland observeren. Daarbij dient echter opgemerkt dat we bij onze selectie juist mikten op die instellingen die niet per se tot de absolute wereldtop behoren, zoals bijvoorbeeld het Museum of Modern Art in New York of het Louvre in Parijs. Dergelijke megaorganisaties kunnen het zich internationaal immers wel permitteren om relatief breed te gaan. Instellingen die zich net onder deze top bevinden moeten het in de mondiale arena echter hebben van een nichepolitiek of ... van sensatie en spektakel. Maar als ze zich op de laatste richten belanden ze al gauw in zone C (Pv), zoals het eerder gesignaleerde Guggenheim-museum in Bilbao dat het toch vooral van de spektakelarchitectuur moet hebben. Het is overigens zeer de vraag of de laatste optie ook op lange termijn een internationale positie kan garanderen. We meldden al dat de professionele vernetwerking van het Baskische museum opvallend laag is. Uit recente onderzoeksinformatie weten

we vandaag dat ook de bezoekerscijfers de laatste twee jaar drastisch zijn gezakt. Eenmaal men het gebouw heeft gezien, keert de bezoeker immers niet meer terug. Dit net omdat het museum een uitgesproken artistiek traject of een nichepolitiek mist.

Maar hoe is het nu gesteld met die nichepolitiek bij de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen? In algemene termen kunnen we daar helaas weinig uitspraken over doen. Het al dan niet gespecialiseerd zijn is immers erg afhankelijk van de specifieke organisatie. Bovendien zijn we om hier iets over te zeggen aangewezen op uitspraken van onze buitenlandse respondenten die in de meeste gevallen door de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen zelf waren aangewezen. Vanuit methodologisch standpunt is dat geen goede basis om een correct beeld te schetsen. Toch durven we hier enkele uitspraken van buitenlandse respondenten over de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen veralgemenen. Dat doen we omdat tijdens verschillende gesprekken toch wel eenzelfde teneur te detecteren valt. Eerst nogmaals: gezien de heterogene groep van Gemeenschapsinstellingen, gelden volgende algemene beschouwingen niet voor iedere Vlaamse organisatie. Laten we bovendien opmerken dat men over sommige Gemeenschapsinstellingen in Vlaanderen absoluut geen uitspraken kon doen en dit omdat men de organisaties gewoonweg niet kende, ofwel omdat men er nog nooit een opvoering of een tentoonstelling van had gezien.

We signaleerden al eerder dat door de bank de meeste organisaties in het buitenland wel gekend zijn, al was het maar enkel van naam. Sommige respondenten gingen toch een stap verder. Zo zijn blijkbaar nogal wat Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap in het buitenland gekend omwille van de kansen die ze geven aan jong, beloftevol talent. Wie wil scouten komt dus bij regelmaat in Antwerpen, Brussel of Gent naar voorstellingen of tentoonstellingen kijken. Sommige Gemeenschapsinstellingen blijken dus interessante risico's te nemen, die men in gesetelde kunstorganisaties in het buitenland veel minder aandurft. Bovendien vond het merendeel van onze respondenten dat de Gemeenschapsinstellingen het op het receptieve vlak relatief goed doen. Daarmee bedoelen we dat ze internationaal 'bij zijn' en dus buitenlandse ontwikkelingen volgen. Een echt scherp artistiek profiel kon echter geen enkele respondent voor eender welke Vlaamse Gemeenschapsinstelling noemen. Wel horen we vaak dat inzake dansers, choreografen, muzikanten, componisten, kunstenaars en kunstcollecties er een enorm creatief en kunsthistorisch potentieel is, maar dat dit helaas te weinig door de Gemeenschapsinstellingen in het buitenland in de verf wordt gezet. Omwille van hun vrijblijvendheid en absolute non-representativiteit zijn bovenstaande meningen slechts waard wat ze zijn. Samenvattend mogen we hier toch wel voorzichtig uit afleiden dat de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap wel ge-

kend zijn in het buitenland, maar dat op zijn minst een deel ervan enige internationale performantie mist, wellicht net omdat ze geen duidelijk niche hebben uitgewerkt of het niet genoeg mondiaal (kunnen) positioneren. Een dergelijke internationale performativiteit in zone D (PV) vraagt naast een originele en duidelijke artistieke visie echter alweer... voldoende middelen. Ofwel kiest men voor een 'goedkopere' oplossing door niet in zone D, maar wel in B (OV) op de internationale kaart proberen te geraken. Op dat vlak is de eerder gesignaleerde recente transformatie van deSingel van kunsten-centrum naar kunstcampus de moeite waard om in het oog te houden.

De infrastructuur: van kunsttempel naar *common place*?

De gebouwen die in de negentiende eeuw werden neergezet om kunst te tonen evoceren een burgerlijke grandeur via distinctie of afstand. Denk bijvoorbeeld aan de neoklassieke façade van het KMSKA. Een statige hoge trap dwingt respect af van de bezoeker. Wie de kunsttempel wil betreden moet echter letterlijk een hoge drempel nemen. Het eerste wat bij onze werkbezoeken in het buitenland opviel, is dat die grandeur vandaag met hedendaagse architectuur enigszins anders wordt geëvoceerd. Een meerderheid van de gebouwen waarin de artistieke organisaties zijn gevestigd getuigt van een intelligente

stedelijke permanentie en performativiteit die eveneens biopolitieke kwaliteiten heeft. Daarmee bedoelen we eenvoudigweg dat ze mee vormgeven aan het sociale leven in (meestal) de stad en zoals we dadelijk uit een voorbeeld kunnen afleiden, vormen ze in sommige gevallen zelfs het artistieke decors voor procreatie. We denken nu niet alleen aan het imposante *Casa da Musica* gebouwd door Rem Koolhaas — die daar overigens onlangs de Europese architectuurprijs voor won. Ook de minder spectaculaire — toch aan de buitenkant — *Symphony Hall* in Birmingham getuigt van een slimme aanwezigheid binnen het stedelijke weefsel. De ingang van de laatste ligt bijvoorbeeld in een overdekte drukke wandelpassage. Daarmee sluit de *Hall* naadloos aan bij de publieke ruimte of beter, ze lijkt er zelfs deel van uit te maken. Het gelijkvloers van het Kiasma in Helsinki is dan weer een gratis toegankelijke openbare plek met een bookshop, restaurant en een auditorium. Daar brengen zowel museumbezoekers, buitenlandse toeristen, maar ook Finse gezinnen met kinderen een namiddagje door zonder daarvoor per se het museum te bezoeken. Wanneer we de verbouwingsplannen voor het Stedelijk Museum in Amsterdam zagen, kwam een gelijkaardig beeld naar boven. In het Serralves Museum spreekt men ten slotte over een heuse Serralvesgeneratie die het gebouw vandaag als permanente ontmoetingsplaats bezigt. Die werd van jongs af aan ‘geprocreëerd’ tijdens de vele collectieve

ontmoetingen bij openingen van tentoonstellingen en allerhande andere activiteiten. Al deze gebouwen worden alvast door openheid gekenmerkt. Ze zijn uitermate uitnodigend naar de wereld gericht en haast organisch met hun directe omgeving verweven. Voor *Casa da Musica* geldt dat omwille van het imposante karakter (inclusief trap) misschien minder, maar daar vallen weer de vele skaters en andere rondhangende jongeren op de pleinen rond het gebouw op. Misschien is het artistieke werk dat de gehuisveste organisaties brengen niet altijd voor iedereen evident, hun infrastructuur is dat daarentegen absoluut. De gebouwen zijn als vanzelfsprekend aanwezig in de stad en ze kunnen evengoed door de lokale gemeenschap als door kunstliefhebbers worden toegeëigend. In tegenstelling tot de negentiende-eeuwse kunsttempel evoceren ze veeleer een *common place*. Ze zijn een gedeelde ontmoetingsplek voor een vrij heterogene gemeenschap. Die vaststelling is niet onbelangrijk in het kader van ons voorgaand betoog over de kunstinstituut. De aangehaalde noodzakelijke grandeur en het maatschappelijk ontzag is hier immers al in de architectuur geïncorporeerd. Die dwingt dus opvallend geen respect af omwille van de statige afstand, maar net door haar vanzelfsprekende en informele nabijheid. Om het met Michel de Certeau te zeggen: de gebouwen nodigen uit tot tactisch gebruik, inderdaad tot persoonlijk, eventueel oneigenlijk toe-eigenen.

Een tocht langs de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap laat een geheel andere indruk na. Enigszins gechargeerd gesteld (maar ook weer niet zo heel erg overdreven) doet de infrastructuur van een deel van de dragers van de kunstinstituut in Vlaanderen in vergelijking met degene die we in het buitenland bezochten veeleer aan het voormalige Oostblok denken. Alhoewel, die vrij denigrerende associatie met de infrastructuur binnen het gevallen communistische regime is niet helemaal terecht. Zeker wat de orkestinfrastructuur en concertzalen betreft beschikt men in datzelfde Oostblok gewoonweg over wereldkwaliteit. In Vlaanderen zijn alvast alleen het VRO-VRK en deSingel vrij goed gehuisvest. Maar inzake openheid naar en aanwezigheid in de stad mist de laatste zowat alles. Wel werd na jaren onderhandelen een expansieve nieuwbouw toegekend die aan de kunstcampuswerking en de relatie tussen kunst en educatie tegemoet zou moeten komen. Om te weten of de vestiging van de Vlaamse Opera in Antwerpen respect door afstand dan wel door nabijheid zal afdwingen, moeten we de verbouwingswerken afwachten. Het KBvV en deFilharmonie zitten dan weer in een loodsachtig gebouw dat haast letterlijk de rug naar de wereld keert. Het KBvV heeft die autistische architectuur al ietwat weten open te breken door eenvoudigweg een groot spandoek aan de gevel te monteren. Dat maakt het al wat meer uitnodigend voor passanten en andere nieuwsgierigen. Het ge-

bouw blijft helaas fundamenteel publieksonvriendelijk. deFilharmonie heeft geen eigen vaste concertzaal waardoor het fysiek veeleer af- dan aanwezig is. Het orkest zelf is weliswaar niet fysiek afwezig omdat het op vele locaties speelt en tegelijk lokale banden opzoekt door op niet zo evidente plekken in de openlucht te spelen. Het ontbreken van een vast concertgebouw maakt echter dat deFilharmonie geen goed herkenbaar referentiepunt binnen de stad is. Als een voormalige silo kampt het MuHKA-complex ten dele met hetzelfde probleem als het KBvV. Ook hier brengen grote spandoeken met informatie over tentoonstellingen het gebouw dicht bij de omgeving. De architectuur blijft echter hermetisch gesloten voor de wereld, is stedenbouwkundig slecht gekaderd en dan hebben we het nog niet over de afgeleefde bezetting van de buitenmuren waardoor het geheel inderdaad als een overgebleven Oostblok*building* overkomt. En, om te eindigen waarmee we begonnen: het KMSKA heeft ten slotte dankzij het voorliggende plein en het nieuwe café met terras het 19de-eeuwse respect door afstand voor de kunstinstituut vandaag ten dele wel overwonnen en ingeruild voor een *grandeur* door meer nabijheid.

De bovenstaande schets van de Gemeenschapsinstellingeninfrastructuur in Vlaanderen komt misschien iets te tendentiekus of zelfs sensatiezuchtig over, dit is helaas ook de werkelijkheid. 'Zijn dit nu de organisaties die de Vlaamse Gemeenschap als symbolisch voorbeeld naar

voren schuift?', vroeg een geïnterviewde in het buitenland zich enigszins ironisch af terwijl ze het over de gebouwen had (en voor de goede orde: ze had het dus niet over de werking van de organisaties). Het was overigens dezelfde respondent die de fysieke aanwezigheid van het MuHKA met het voormalige Oostblok associeerde. Dat is inderdaad misschien ietwat gechargeerd gesteld, van belang voor ons eerder betoog is echter dat alleen al de infrastructuur een eigenaardige positie van de kunstinstituut binnen de Vlaamse samenleving laat uitschijnen. Die doet alvast vermoeden dat de kunst veeleer buiten dan *binnen* de maatschappij staat. Toch wanneer we naar de meerderheid van de gebouwen van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap kijken, lijkt de overheid de kunst veeleer uit de publieke ruimte te bannen. Om het in degelijk maar ietwat versleten deconstructivistisch jargon te stellen: binnen de huidige hegemonie van entertainment, sport en separatisme, lijken kunst, intellectualiteit en België voor de Vlaamse samenleving wel tot een *subalterne* categorie te behoren.

Sommigen zien een gebouw misschien slechts als een randvoorwaarde voor een goede artistieke werking. Voor de ontwikkeling en instandhouding van *grandeur* én voor de interactie met op zijn minst de lokale samenleving is een open architectuur echter een noodzakelijke voorwaarde. Voor het overleven van eender welke institutie is vandaag een hechte, heterogene en biopolitieke

verwevenheid met de maatschappij noodzakelijk. De fysieke context waarin ze zich presenteert kan daarbij faciliteren. Voor velen is het gebouw alvast de eerste ontmoeting met de kunstinstituut, maar het is vaak ook de eerste drempel die moet worden genomen om met artistiek werk in contact te komen.

Het gebouw is echter niet alles. Zoals eerder gesignaleerd maken sterke instituties vandaag namelijk gebruik van een intelligent biopolitiek instrumentarium waardoor ze haast rechtstreeks op individuele lichamen binnen de private sfeer ingrijpen. Media als kranten, televisie en vooral het internet behoren tot dat instrumentarium waardoor de grens tussen de private huiskamer en de publieke ruimte alsmaar meer vervaagt. Helaas moeten we vaststellen dat de kunstinstituut vandaag nauwelijks over dergelijke middelen beschikt, en dat geldt ook voor het door ons bezochte buitenland. Verder dan een aparte zender voor kunst- en cultuur, zoals Arte, geraakt men niet. Ook de internetinfrastructuur beperkt zich veelal tot een website die op de eerste plaats promotionele doeleinden dient. Bij musea kunnen we soms nog collectiestukken opzoeken en kunnen we meer reflexieve literatuur aantreffen. Voor de meeste kunstinstellingen in Vlaanderen blijft echter zelfs zo een eenvoudige website een droom. Echt creatieve werkinstrumenten troffen we alvast nauwelijks aan. Een intelligent uitgewerkte verticaal gedifferentieerde internetinfrastructuur vonden we

al helemaal niet. Over het biopolitieke instrumentarium kunnen we dan ook kort zijn. Het is eenvoudigweg niet ontwikkeld voor de kunstinstituatie in Vlaanderen. Zeker wat de culturele representatie op het internet betreft zouden organisaties als CultuurNet veel verder kunnen gaan in de ondersteuning, maar ook in de ontwikkeling van een dergelijke intelligente infrastructuur. Voorlopig hebben de Gemeenschapsinstellingen hier alvast nauwelijks iets aan.

Wanneer we het infrastructuurvraagstuk nu ter afronding terugkoppelen aan ons bovenstaand schema van ideaaltypische basisinfrastructuur, kunnen we stellen dat de Vlaamse kunstinstellingen (1) nauwelijks inspelen op de ontwikkelingsgerichte laag vernetwerkte zone door hun onderontwikkelde biopolitiek instrumentarium; (2) de meeste wel ingrijpen in de ontwikkelingsgerichte hoog vernetwerkte zone door de ontwikkeling van een kunstcampus, een atelierachtige werking of goede relaties met opleidingen of amateurverenigingen; (3) spectaculaire architectuur helemaal ontbreekt (en we kunnen ons afvragen of die wel nodig is); maar ook dat — en dit is problematischer — (4) technisch optimale architectuur voor de meeste Gemeenschapsinstellingen ontbreekt. Door een gebrek aan dat laatste kan er in vele gevallen niet in optimale omstandigheden worden gerepeteerd en gespeeld, of kunnen artefacten nauwelijks in goede condities worden bewaard of getoond. Ten slotte (5) kennen

de Gemeenschapsinstellingen bijna allemaal geen open architectuur die aan de internationale hedendaagse ontwikkelingen van een institutionele 'grandeur-door-nabijheid' beantwoordt. Daardoor wordt de publieke inbedding en het participatiepotentieel onvoldoende waargemaakt.

De raad van bestuur: een middel voor heterofoon management?

Wil een instituatie overleven dan moet ze zich zo heterofoon mogelijk vernetwerken. Dat signaleerden we al eerder met de inzichten van de ANt. De redenering gaat eveneens op voor de kunstwereld. Meer zelfs: ook een kunstwerk moet heterofoon worden vernetwerkt, wil het stand houden. Deze opvatting relativeert nogal sterk het overbekende verhaal van de moderniteit, of toch wat sommigen ervan hebben gemaakt. Daaruit ontspruit immers (onder meer dankzij Kant) de idee van 'zuivere' of 'pure' kunst: een artefact dat louter het esthetische genot dient en verder dus belangeloos in een sociaal vacuüm rondzweeft. Zo een zuivere kunst heeft nooit bestaan en zal dat wellicht ook nooit doen. Het wegvallen van adel en kerk maakt het artistieke artefact binnen zowel de moderne als laatmoderne conditie immers een heterofoon kluwen. Met de democratisering van de samenleving kan zowat iedereen het kunstwerk claimen, op zijn minst er zijn mening over uiten. Daarom is het én politiek én economisch én juridisch én pedagogisch én me-

diageniek én artistiek. Meer zelfs: de autonomie van het kunstwerk evenals de artistieke vrijheid worden gegarandeerd binnen dit heterogene spanningsveld. Net omdat een kunstwerk werd gemaakt met politiek bedongen subsidiegeld; omdat het wordt geliefhebberd, gesponsord of aangekocht door een bemiddelde bedrijfsleider; omdat het juridisch wordt verzekerd of auteursrecht toegeschreven krijgt; omdat het verschijnt in de schoolboeken en een artistiek antwoord is op een artistiek probleem; net daarom is het kunstwerk als kunstwerk sterk maatschappelijk verankerd én kan het een recht op artistieke autonomie opeisen. Hoe meer heterofoon bovendien het netwerk waarin een object of een voorstelling vertoeft, hoe meer performant het wordt. De heterogene netwerken bevorderen de kunstwerken tot quasisubjecten of semisociale actoren die de meest uiteenlopende actoren in beweging kunnen brengen. Wanneer morgen bijvoorbeeld iemand in het KMSKA zijn mes in een Rubens zet, zal het een gigantisch netwerk van curatoren, politici, verzekeringsmakelaars, juristen, liefhebbers, vrienden van het museum, critici et cetera activeren.

Net als een sterk kunstwerk steunt een sterke kunstinstitutie op een goed heterofoon management. Dat wil zeggen dat het zich paradoxaal afhankelijk maakt van zoveel mogelijk uiteenlopende actoren en waarderegimes net om also onafhankelijk te kunnen opereren. We wezen bijvoorbeeld al op het belang van 'en-en-organisaties'

die de afhankelijkheid van meerdere overheden tot hun kracht ombouwden. Ook hadden we het over de heterogene samenstelling van de *board* van het *Birmingham Royal Ballet*. Dat ging daarin het verst door naast de klassieke leden uit politieke, economische en juridische kringen ook vertegenwoordigers van minderheden op te nemen. De Angelsaksische *board*, de Nederlandse raad van toezicht of de Vlaamse raad van bestuur vormt nu een belangrijk instrument voor heterofoon management. Laten we er daarom even bij stilstaan.

Wanneer we naar de verschillende raden van bestuur — van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap — opgelet: het KMSKA heeft geen raad van bestuur, maar wel een adviserende wetenschappelijke raad — kijken, stellen we vast dat ook deze meestal relatief heterofoon zijn samengesteld. Zowel politieke, economische en meestal ook nog juridische waarderegimes zijn vertegenwoordigd. Soms is ook nog het aandachts- en informatie-regime van de media dankzij enkele critici of journalisten afgevaardigd. Het artistieke waarderegime wordt ten slotte meestal nog bewaakt door kunstprofessionelen of -wetenschappers. Daarmee verschillen de raden van bestuur niet erg met de *boards* of raden van toezicht in het buitenland. De *Birmingham Royal Ballet* was met haar sociale afvaardiging immers ook aldaar een uitzondering.

Inzake heterogeniteit scheelt er op het eerste gezicht dus niets met de bestuursraden van de Vlaamse Gemeen-

schapsinstellingen. Toch konden we vaststellen dat enkele instellingen worden verhinderd om een goed hetero-geen management te voeren. In vergelijking met onze observaties in het buitenland detecteerden we daar nu drie redenen voor. De eerste is een klassieker. Dankzij de nog steeds al te eenzijdige interpretatie van de cultuurpact-wetgeving wordt de heterogeniteit aangetast doordat het politieke waarderegime te zeer doorweegt op de andere regimes via de welgekende politieke aanstellingen. De organisatie wordt dan gemakkelijk meegesleurd in een machtslogica die niets met artistieke waarden heeft te maken, in tegendeel: die worden zelfs ontkend. De kunst-institutie wordt dan bijvoorbeeld de speelbal van partij-politieke verdeelsleutels en afspraken. Sterker: de artistieke organisatie is in dat geval slechts een middel of een instrument om andere zaken, meestal electorale verhoudingen, uit te vechten. Of de beheerraad wordt gebruikt om eervolle zitjes te bedelen aan uitgerangeerde politici en andere partijmandatarissen. De aangewezen politici die binnen hun eigen waarderegime nog nauwelijks *grandeur* hebben, beschikken bovendien niet over het noodzakelijke actieve netwerk om enige dynamiek binnen het artistieke regime te weeg te brengen. Vaak waakt zo een samengestelde beheerraad erover dat de instelling zelf niet tegen het politieke waarderegime ingaat en installeert ze bijgevolg een structurele zelfcensuur. Die situatie wordt ronduit endemisch. Wanneer men bijvoor-

beeld meer middelen wil moet de organisatie zich van stil politiek lobbywerk bedienen en stapt ze niet zomaar naar de media. Dat handelen heeft uiteraard niet alleen met de politieke hegemonie in een beheersorgaan te maken, maar ook met de afhankelijkheid van slechts één belangrijke geldschieter. De artistieke actor wordt dan verplicht volgens niet-gebalanceerde politieke logica's te handelen waardoor hij zijn integriteit verliest en vervolgens meestal ook krediet bij andere actoren in het kunstveld. De raad van beheer is niet opgezet om de instelling hierin te ondersteunen door er een geëngageerde en indien nodig publieke stem voor te vormen. De *grandeur* verdwijnt maar toch blijft de instelling overeind omdat ze de facto een politieke representatiefunctie vervult. Dat is ook een van de redenen waarom in het verleden kunst-organisaties konden overleven, terwijl hun draagvlak bij de artistieke gemeenschap bijzonder smal werd. We stellen echter vast dat de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap met zo'n gepolitiseerd verleden vandaag terug op zijn minst een relatief artistiek draagvlak hebben, net omdat ze terug terrein bij het artistieke waarderegime hebben gewonnen. De internationale erkenning binnen onze fameuze zone D (OV) is daar zeker mede verantwoordelijk voor. Desondanks blijven enkele Gemeenschapsinstellingen kampen met een zwak hetero-geen management, net omdat de politiek te zwaar blijft wegen. Het kwam tijdens gesprekken ten velde meermaals

bij ons op: de zogenaamde oude politieke cultuur is bij lange niet verdwenen.

Een tweede reden voor een gebrek aan een goed heteroog management heeft eveneens te maken met een slechte balans tussen waarderegimes. Dat kan als de leden bijvoorbeeld uit het bedrijfsleven niet al te veel *grandeur* binnen hun eigen waarderegime genieten. En nogmaals, dit is belangrijk: het gaat er niet om of figuren uit de politiek of het bedrijfsleven erkenning in de artistieke wereld krijgen, op de eerst plaats moeten ze over een actief en groot netwerk binnen hun eigen regime beschikken. Alleen van daaruit kunnen ze een stevig heteroog management in de artistieke sector aansturen. Onze reis naar Birmingham, maar vooral die naar Porto leerde alvast een zaak: hoe groter het bedrijf of de multinational waarvan een vertegenwoordiger in de raad van beheer zetelt, hoe serieuzer zijn of haar stem er wordt genomen. Iemand die weegt op de lokale economische ontwikkelingen dwingt immers ook politiek respect af. Wanneer de artistieke of zakelijke leiding zoals in het Serralvesmuseum of *Casa da Musica* hier handig mee omgaat blijft een evenwichtige heteronomie bewaard. Indien de vertegenwoordigers van het economische waarderegime er bovendien voor zorgen dat de instelling minder afhankelijk wordt van subsidiegeld door zelf geldstromen te genereren, wordt de organisatie nog onafhankelijker net door haar meer heterogene afhankelijkheid. Dat is bij

voorbeeld het geval voor het Rijksmuseum in Amsterdam dat via een stichting voor 40% van eigen inkomsten en particuliere geldstromen leeft. Het punt dat we hier willen maken luidt dat evenwichten die noodzakelijk zijn voor een goed heteroog management eveneens om sterke vertegenwoordigers vragen van diverse waarderegimes. Het komt ons nu voor dat in Vlaanderen wel vaak mensen uit de bedrijfswereld in raden van bestuur zeten, maar dat ze minder wegen omdat ze eenvoudigweg ook minder inbrengen. Dat laatste heeft natuurlijk zeer veel met het Belgische belastingssysteem te maken. Maar er bestaat ook nauwelijks een giftcultuur op dit vlak. Daardoor blijven de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap veelal van slechts één broodheer afhankelijk, zeker wanneer ook nog de lagere overheden zich met moeite engageren. Op financieel vlak is er daardoor nauwelijks heteroog management mogelijk. Dat blijft bijgevolg binnen de beheerraad in grote mate louter symbolisch.

Een laatste oorzaak waardoor heteroog management wordt tegengegaan is misschien nog wel de belangrijkste reden. Wanneer de raad van bestuur niet vanuit het artistieke, maar vanuit het politieke waarderegime wordt samengesteld, is een slechte balans meestal al op voorhand gegarandeerd. Dan wordt het bestuursorgaan immers alweer vanuit politieke en niet vanuit artistieke overwegingen gecomponeerd. Dat is onder meer de reden waarom enkele Instellingen van de Vlaamse Gemeen-

schap de indruk hebben dat de beheerraad of toch sommige leden ervan veeleer tegen dan voor hen opereren. De raad van bestuur wordt dan een controleorgaan dat de artistieke ambities van de organisatie eerder keldert dan stimuleert. Voor al de organisaties die we in het buitenland bezochten stelde de artistieke leiding zelf de raad van bestuur samen, of dat gebeurde toch (op een na) op zijn minst in overleg met de subsidiërende overheden. In Vlaanderen is het blijkbaar nog altijd mogelijk dat de politiek eenzijdig beslist. Daardoor wordt het heterogeen management al op voorhand bedreigd. Voor de goede orde: dit is geen pleidooi tegen politici in beheerraden. Integendeel: heterogeen management vraagt juist om een politieke vertegenwoordiging. Voor een kunstorganisatie veronderstelt dat wel dat die vanuit het artistieke waarderegime naar de andere toe wordt berekeneerd. Dat wil zeggen dat de leden van een raad van bestuur, of ze nu uit de politiek, het bedrijfsleven of de media komen, op de eerste plaats de artistieke waarden waar de organisatie voor staat respecteren en liefst nog waarderen, verdedigen en stimuleren. Helaas wordt die regel niet bij alle Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap gerespecteerd.

Laten we ter afronding de problematiek van de raad van bestuur nu weer toetsen aan ons schema met een ideaaltypische basisinfrastructuur. Dan mogen we vaststellen dat de meerderheid van de Gemeenschapsinstel-

lingen een heterogeen samengestelde beheerraad heeft met vertegenwoordigers van politieke, economische, artistieke, mediale en juridische waarderegimes. Alzo kunnen ze redelijk binnen zone D (PV) functioneren. Toch is een echte diversiteit ten dele slechts schijn omdat het economische waarderegime geen symmetrie met het politieke vertoont. Bovendien zijn politiek en economie wel vertegenwoordigd, maar vaak niet door actieve centrale figuren met een professioneel groot netwerk en met de nodige grandeur binnen hun eigen waarderegime. Dat alles leidt veeleer tot een wak heterogeen management. Laten we echter opmerken dat heterogeen management niet alleen via een gedifferentieerde vertegenwoordiging in de raad van beheer hoeft te verlopen. Dat kan immers ook via bedrijvenclubs, de vrienden van de kunstinstituten of via andere structurele relaties. Zo bekeken spelen enkele Gemeenschapsinstellingen evenzeer een belangrijke rol in zone B (OV) door relaties met onderwijs zoals bijvoorbeeld deSingel, het MuHKA, de Vlaamse Opera, deFilharmonie en het KBvV. Een sterke vernetwerking met de informatica-industrie of webdesigners — handig bij de ontwikkeling van een intelligent biopolitiek instrumentarium — ontbreekt echter veelal. Enkel deFilharmonie heeft bijvoorbeeld een overeenkomst met de European HDTV Media Company waardoor ze geregeld op de beeldbuis verschijnt. De wegen naar zone A (Ov) moeten in de meeste gevallen dus nog worden aangelegd.

Geld: genoeg?

Geld is er nooit genoeg in de culturele sector. Dat is een hardnekkig cliché en het werd alweer bevestigd tijdens onze informatieronde. Slechts één van al de geïnterviewde actoren stelde dat zijn instelling in een relatief comfortabele financiële positie zit, met name Peter Sigmund van het Rijksmuseum in Amsterdam. Wat de overige buitenlandse instellingen betreft hoorden we meestal hetzelfde verhaal: 'we zitten krap, maar we kunnen wel naar behoren functioneren'. In Vlaanderen deelde echter geen enkele verantwoordelijke van een Gemeenschapsinstelling die mening. Hier was het adagium veel eerder: 'we zitten zodanig krap dat we op sommige vlakken ondermaats presteren'. Of ook wel: 'het water staat aan onze lippen'. Het verschil tussen krap en krap is blijkbaar een relatief verschillend verschil. We konden alvast vaststellen dat geen enkele instelling die we in het buitenland visiteerden het met minder deed dan hun Vlaamse collega's. Minstens beschikten ze over de helft meer aan middelen, anderen hadden gewoonweg het dubbel of zelfs het viervoudige. Dat is toch bijzonder verrassend, zeker wanneer we weten dat we in het buitenland niet alleen instellingen met een 'nationale' verantwoordelijkheid opzochten. De Vlaamse Gemeenschapsinstellingen geraken zelfs niet eens op het financieel niveau van een stedelijk museum, ballet of opera, toch niet bij de bezochte instellingen in Europa. We zeiden het al: dat is wel

een erg paradoxale vaststelling voor een van de rijkste en bovendien zwaarst belaste regio's in datzelfde Europa.

We moeten echter oppassen met vergelijkingen, daarom melden we hier ook bewust geen concrete cijfers. Zoals al aangekondigd dekt dezelfde naam immers nog niet dezelfde organisatievorm. Bovendien verloopt de overheidsfinanciering in het buitenland bij regelmaat via geheel andere wegen. Een verschillend belastingssysteem in Portugal genereert bijvoorbeeld een private geldstroom die ten dele kan gezien worden als een indirecte subsidievorm. Bovendien betekent pakweg 8 miljoen euro subsidies iets anders in Portugal dan in Vlaanderen gezien het verschil in levensstandaard. En er zijn nog andere redenen waarom we hier geen cijfers noemen. We hebben de indruk dat er de afgelopen jaren al verschillende onderzoeken zijn geweest die met cijfers in de hand de Vlaamse achterstand overtuigend demonstren. Zo wezen we al op de studie van Nikè en die van De Brabander en Verhoeven, maar er zijn daarnaast nog studies uitgevoerd door het prestigieuze organisatieadviesbureau McKinsey bij de Vlaamse Opera en het KMSKA. Bovendien maken de Gemeenschapsinstellingen in hun beleidsdossiers vaak zelf vergelijkingen met gelijkaardige organisaties in het buitenland. Zo een vergelijking is uiteraard gekleurd, want hangt samen met een gedroomde toelageverhoging. Toch mogen we stellen dat de Gemeenschapsinstellingen ook in deze meer subjectief beladen

documenten met geloofwaardige vergelijkingen voor de dag komen. Naast dit alles zijn er echter ook écht wel objectiveerbare financiële gegevens voorhanden. Wanneer bijvoorbeeld de lonen van orkestleden gedurende enkele jaren niet meer worden geïndexeerd, weten we dat die minder concurrentieel worden met de lonen in het buitenland. Bijgevolg zoekt menig talent zijn of haar toekomst elders en wordt het bovendien nog moeilijk om kwaliteit naar Vlaanderen te lokken. Wanneer een orkest daarenboven te weinig middelen heeft om een volwaardige bezetting uit te bouwen, waardoor pakweg het standaard aantal violisten wordt gereduceerd, zullen die luider moeten spelen om de blazers te compenseren. Wanneer een museum niet over de voldoende middelen beschikt om een volwaardig depot uit te bouwen en te onderhouden, weten we gewoonweg dat een deel van ons culturele erfgoed wordt bedreigd. Het behoeft weinig argumenten dat dit gebrek aan middelen rechtstreeks de artistieke kwaliteit én de nationale en internationale geloofwaardigheid aantast. Het komt ons voor dat deze gegevens al voldoende lang bij de Vlaamse overheid bekend zijn, want ze werden meermaals en via verschillende kanalen gecommuniceerd. Het heeft dan ook geen enkele zin om deze begrotingsoefening nog eens over te doen wanneer beleidsmakers er onverschillig voor blijven. En dat is wellicht een van de meest problematische vaststellingen in vergelijking met het buitenland. Nergens merkten we

zo een grote politieke onverschilligheid ten aanzien van de kunstinstituut als in Vlaanderen. Dat leidt op zijn zachtst gezegd tot de eigenaardige situatie waarbij de Gemeenschapsinstellingen wel in leven worden gehouden — want men heeft de politieke moed of zin niet om ze te saneren of af te schaffen — maar dan wel met te weinig middelen. Daaronder lijdt vervolgens de artistieke kwaliteit, toch voor een deel van de kunstinstituut. En dat laatste geeft de politiek dan weer voldoende argumenten en bijval om het een en ander verder op een laag pitje te laten draaien. Zo een cultuurbeleid is niet alleen virtueel, haar al dan niet bewuste strategie komt ook tamelijk *Unheimlich* over.

Laten we dit laatste luik echter niet in mineur eindigen, maar met wat optimisme, door te wijzen op enige mogelijkheden. Onze reis in het buitenland leerde immers dat het bekomen van voldoende financiële middelen niet alleen een zaak van slechts één subsidiërende overheid hoeft te zijn. Uiteraard is de vraag voor meer geld van de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen legitiem, want objectiveerbaar en internationaal verifieerbaar. Maar de overheid zou ook andere instrumenten kunnen ontwikkelen waardoor het voor de Gemeenschapsinstellingen gemakkelijker wordt om alternatieve middelen te vinden. Zo hadden we het al over de noodzaak aan een heterogeen management, wat ook een differentiatie van geldstromen inhoudt. Om meer privékapitaal binnen te

halen zou de Vlaamse regering alvast met de Federale overheid kunnen onderhandelen om voor de culturele sector een uitzonderlijk belastingsregime te installeren. Ook zou de Vlaamse overheid de juridische mogelijkheid kunnen scheppen voor de oprichting van een autonome stichting binnen de Gemeenschapsinstellingen. Via een eenmalige investering voor de aanleg van een fonds, zouden ze hier vervolgens gemakkelijker zelf geld mee kunnen genereren. Dat leerde bijvoorbeeld onze uitstap naar het Rijksmuseum in Amsterdam. Daar wordt immers enkel nog alles wat met aankoop, behoud, beheer en restauratie van de collectie heeft te maken door de overheid gefinancierd. De ontsluiting ligt volledig in handen van een particuliere stichting. Zo een beleid vraagt echter dat de politiek ten dele afstand neemt en de instelling zich meer autonoom laat ontwikkelen. Daartegenover staat dan wel dat de organisatie zich meer heteronoom kan vernetwerken, waardoor uiteindelijk ook de kunstinstituut zich (nog) beter in de samenleving kan integreren.

Teruggekoppeld naar onze ideaaltypische matrix willen we tenslotte ook wat de financiële middelen betreft pleiten voor een heterogeen management waardoor verschillende financiële bronnen kunnen worden aangesproken. Lessen uit het buitenland leren zoals eerder gesignaleerd dat cultuur alsmaar meer als een cross-departementale bevoegdheid wordt gezien. Ook op dit vlak zouden cultuurbeleidsverantwoordelijken kunnen

bemiddelen om bijvoorbeeld op terreinen als onderwijs, economie, maar eveneens binnen- en buitenlandse zaken financiële middelen vrij te maken. Een sterke internationale (hoog vernetwerkte) werking en buitenlandse aantrekkingskracht geven bovendien goede argumenten in onderhandelingen met de toeristische sector, de horeca-sector en bedrijven. Een cultuurbeleid zou hier faciliterend kunnen bij optreden of toch minimaal mogelijke pistes voor zo een heterogene financiering kunnen onderzoeken. Dat kan op zijn minst op de verschillende beleidsniveaus door het uitwerken van een getrapt subsidiebeleid waarbij de verantwoordelijkheid van de disverse overheden wordt vastgelegd. Zo komen we alweer maar eens bij het kerntakendebat terecht...

De kunstinstitutie: enkele samenvattende conclusies

Laten we ter afronding nog even punctueel onze bevindingen opsommen.

1. Door het gebrek aan een collectieve opdrachtomschrijving en definitie blijven de artistieke Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap in het ongewisse over de services die ze aan de artistieke gemeenschap en de bredere samenleving verwacht worden te leveren.
2. In vergelijking met andere artistieke organisaties kampen ze bovendien met een distinctieprobleem.
3. De discrepantie tussen symbolische erkenning en economische, subsidiale validering tast een heldere beeldvorming van de Gemeenschapsinstellingen aan.
4. Het sluiten van een beheersovereenkomst tussen de Vlaamse overheid en een Gemeenschapsinstelling zou veel meer moeten betekenen dan het louter instandhouden van een organisatie.
5. De symbolische rol die de overheid aan de Gemeenschapsinstellingen toekent, betekent in feite dat ze als dragers van de Vlaamse kunstinstitutie zijn gelabeld.
6. Als dragers van de kunstinstitutie zijn de Gemeenschapsinstellingen mee verantwoordelijk voor het in stand houden van een levendige artistieke en culturele biotoop.
7. Dat wil zeggen dat de Gemeenschapsinstellingen mee zorg dragen voor de vier geschetste ruimten in de biotoop: de ontwikkelingsgerichte laag vernetwerkte, de ontwikke-

lingsgerichte hoog vernetwerkte, de product-/presentatiegerichte laag vernetwerkte en de product-/presentatiegerichte hoog vernetwerkt zone.

8. Om in de ontwikkelingsgerichte laag vernetwerkte zone te opereren dient de kunstinstituut een biopolitiek instrumentarium te ontwikkelen, dat wil op zijn minst zeggen het claimen van degelijke cultuurprogramma's op de publieke omroep en het uitwerken van een verticaal gedifferentieerde culturele internetinfrastructuur.
9. Voor de ontwikkelingsgerichte hoog vernetwerkte zone ontwikkelt de kunstinstituut open ateliers, laboratoriumplekken, kunstcampussen en onderhoudt ze nauwe banden met het onderwijs.
10. In de productgerichte laag vernetwerkte zone bewaakt de kunstinstituut de kwaliteit en integriteit en plaatst zichzelf op de toeristische agenda.
11. In de productgerichte hoog vernetwerkte zone streeft de kunstinstituut naar hoge internationaal erkende artistieke kwaliteit.
12. Met haar eeuwenlange ervaring in het produceren van immaterieel goed kan de kunstinstituut in het postfordistische tijdperk een voorbeeldfunctie vervullen voor andere organisaties en bedrijven.
13. Gedragen door een artistieke, interculturele multitude heeft de kunstinstituut alles in zich om een voorbeeldfunctie voor de bredere maatschappij op te nemen.
14. Op andere plekken in Europa merkten we een opvallend

groot politiek geloof en vertrouwen in de maatschappelijke potenties van de kunstinstituut en haar instellingen op. Dat levert cross-departementale engagementen op: de kunstinstituut is er al lang niet meer een zaak van de cultuurpolitiek alleen.

15. De lokale, nationale en internationale positionering van de Gemeenschapsinstellingen als dragers van de kunstinstituut wordt vandaag belemmerd door een politiek lokalisme.
16. Opdat ook lokale overheden zich internationaal met Gemeenschapsinstellingen zouden kunnen positioneren is een cultureel kerntakendebat ten gronde noodzakelijk.
17. De Gemeenschapsinstellingen als dragers van de kunstinstituut missen in vergelijking met de onderzochte buitenlandse instellingen een ruim politiek draagvlak.
18. De infrastructuur van het merendeel van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap is niet optimaal en mist openheid.
19. Binnen sommige raden van bestuur van de Gemeenschapsinstellingen weegt het politieke waarderegime te zwaar waardoor heterogeen management wordt tegengegaan. De politieke vertegenwoordiging zou meer in balans met andere waarderegimes moeten zijn.
20. Voor een goede lokale vernetwerking blijft de infrastructuur van de Gemeenschapsinstellingen ontoereikend.
21. Het aanleggen van een brede expertise en het bieden van een brede service op regionaal vlak blijven gebrekkig.

22. De meeste Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap missen een uitgesproken nichepolitiek waardoor ze zich moeilijk internationaal profileren.
23. Toch is de buitenlandse erkenning van een aantal instellingen groter dan de perceptie in Vlaanderen laat uitschijnen.
24. In vergelijking met de bezochte buitenlandse instellingen is de financiering van de Gemeenschapsinstellingen meer dan ondermaats. Een stimuleren cultuurbeleid zou ook andere financieringsbronnen kunnen faciliteren, waaronder eveneens de lagere overheden.

Samenvatting

In het kunsten- en erfgoeddecreet werd een aparte categorie 'Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap' opgenomen. Zij zouden een symboolfunctie en een sensibiliserende rol voor de artistieke gemeenschap en de gehele Vlaamse bevolking moeten vervullen. Bovendien moeten ze internationale topkwaliteit aanbieden. Door een gebrekkige collectieve opdrachtomschrijving weten deze Gemeenschapsinstellingen echter niet welke service van hen wordt verwacht en dit zowel naar de artistieke gemeenschap als de bredere samenleving toe. De vage taakomschrijving stelt de instellingen met dit uitzonderlijke statuut bovendien voor een distinctieprobleem. Waarin onderscheiden ze zich van andere kunstorganisaties in Vlaanderen die op een reguliere basis tijdelijk worden gesubsidieerd? Ten slotte signaleren de Gemeenschapsinstellingen een internationaal verifieerbare discrepantie tussen een symbolische en een economische, subsidiale erkenning. Door dit alles blijft hun positie vaag tot zelfs ambivalent.

Met deze vaststellingen in het achterhoofd werd een essayopdracht geformuleerd. De centrale vragen die daarin gesteld werden luiden: wat is de opdracht, taak en positie van nationale kunstinstituten? Hoe kunnen ze ideaaltypisch functioneren en hoe doen ze dat in het buitenland?

Via een interpretatieve cultuursociologische weg, geschraagd met de inzichten van de kritische theorie werd een antwoord op het voorgelegde vraagstuk gezocht. Het

opstel betreft dus geen *benchmarking* of kunstkritisch betoog. Wel werd via diepte-interviews met beleidsverantwoordelijken en vooral stafmedewerkers van voorbeeldorganisaties in Duitsland, Engeland, Finland, Nederland en Portugal naar mogelijke pistes gekeken.

In een eerste luik wordt de titel van het werkstuk gedeut. Daarin wordt gesteld dat de Gemeenschapsinstellingen in feite de dragers van de kunstinstituut moeten zijn. Dat wil zeggen dat ze veel meer zijn dan louter organisaties die artistieke kwaliteit moeten bieden. Daarnaast zijn ze immers ook verantwoordelijk voor het wijd verbreiden van artistieke waarden en normen in de gehele maatschappij. De Gemeenschapsinstellingen kunnen dat echter enkel realiseren wanneer ze de nodige *grandeur* weten te verwerven of behouden. Bovendien waken ze over de geschiedenis van de kunstinstituut door voortdurend het heden aan het verleden, innovatie aan conservatie af te wegen.

In een tweede luik worden de contouren voor een ideale artistieke biotoop geschetst. Een evenwicht tussen vier ruimten is noodzakelijk om de dynamiek en het voortbestaan van de kunstinstituut te garanderen. Er is nood aan een goede balans tussen (1) zelfreflectie en 'meditatie' in een ontwikkelingsgerichte maar laag professioneel vernetwerkte zone; (2) collectieve reflectie in een ontwikkelingsgerichte en hoog internationaal professioneel vernetwerkte zone; (3) — misschien — een product-

gerichte en laag vernetwerkte zone van kunsttoerisme en — zeker — (4) een productgerichte en hoog internationaal professioneel vernetwerkte zone. De Gemeenschapsinstellingen moeten de absolute top in de laatste zone zijn en van daaruit faciliterend in de andere zones optreden.

Zich beperken tot de artistieke biotoop is echter niet voldoende voor de Gemeenschapsinstellingen. Wanneer ze de artistieke waarden en normen willen verdedigen en ook voor de toekomst veilig willen stellen moeten ze zich immers tot de bredere maatschappij richten en er in integreren of erin geïntegreerd blijven. Dat vraagt om aandacht voor educatie en maatschappelijke vernetwerking. Wat het eerste betreft is er vooral nood aan een intelligent ontwikkeld biopolitiek instrumentarium dat inbreekt bij de private ruimte. Wat de maatschappelijke vernetwerking betreft zien we kansen in de artistieke multitudine die een voorbeeldfunctie zou kunnen vervullen voor de toenemende interculturele samenleving waarin tegenwoordig bovendien de hegemonie van de immateriële arbeid heerst.

Een derde luik plaatst de nationale kunstinstellingen binnen een geglobaliseerd perspectief. Daarin wordt het belang van de steden in het ontwikkelen van een cultuurpolitiek onderlijnd. Politiek lokalisme zit een doeltreffend geglobaliseerd cultuurbeleid tegen. Dat merken we vooral aan een onderontwikkelde internationale cultuurpolitiek, de embryonale uitbouw van cross-departemen-

tale bevoegdheden én het uitblijven van een ten gronde gevoerd kerntakendebat voor de culturele sector.

Een vierde en laatste luik vergelijkt het functioneren van de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen met de ideaaltypische schets in het eerste en het tweede luik en toetst het bovendien aan voorbeeldinstellingen in het buitenland. De vier ruimten van de artistieke en breder cultureel-maatschappelijke biotoop worden gekruist met zes gedeelde insteken van de Gemeenschapsinstellingen waardoor een handige matrix van ideaaltypische instrumenten voor een goed functionerende kunstinstituut naar voren komt. Tegen de achtergrond van die matrix worden vervolgens de zes insteken besproken: (1) lokale verantwoordelijkheid, (2) nationale verantwoordelijkheid, (3) internationale verantwoordelijkheid, (4) de infrastructuur, (5) de raad van bestuur en tenslotte (6) geld.

Wat de lokale verantwoordelijkheid van de Gemeenschapsinstellingen betreft merken we op dat ze te weinig lokaal zijn verankerd. Dat komt onder meer omdat de lokale overheid er te weinig aandacht voor heeft en stimulanzen biedt. Ook bieden de Gemeenschapsinstellingen te weinig artistieke projecten aan die een goede 'glokale' vernetwerking mogelijk maken. Uit de ambities en concrete plannen kunnen we weliswaar afleiden dat hierin in de nabije toekomst verandering komt. Voor een structurele werking op dit vlak ontbreken echter de nodige personele en financiële middelen. Bovendien beschikken

de Gemeenschapsinstellingen niet over een uitnodigende open infrastructuur en architectuur om zo een lokale integratie vlot te laten verlopen.

Nationale verantwoordelijkheid bestaat onder meer in het ontwikkelen en het bewaken van een ruime expertise die vervolgens tot een brede serviceverlening naar de artistieke gemeenschap en de bredere samenleving leidt. De dragers van de kunstinstituut zijn met andere woorden 'grote machines' waar kleinere artistieke en andere organisaties of individuen gebruik van kunnen maken. Dat veronderstelt op de eerste plaats het brengen van een representatief oeuvre of het tonen van een representatieve collectie. Die moet bovendien zo goed mogelijk nationaal worden gedistribueerd. Naast deze verantwoordelijkheid in de productgerichte zones ontwikkelen de Gemeenschapsinstellingen ideaaltypisch ook activiteiten in de ontwikkelingsgerichte zones door aandacht voor wetenschappelijk onderzoek, het opzetten van een nauwe samenwerking met het onderwijs, het ontwikkelen of faciliteren van een atelierachtige werking et cetera. Ook op dit vlak zijn er in vergelijking met bezochte buitenlandse instellingen te weinig middelen en man- of vrouwkracht.

In tegenstelling tot een nationale verantwoordelijkheid vraagt een internationale positionering om specialisatie of een nichepolitiek. Wat onze rondvraag in het buitenland betreft kunnen we afleiden dat de Vlaamse Gemeenschapsinstellingen wel gekend zijn voor de kansen

die ze bieden aan jong beloftevol talent en dat ze bovendien over een internationaal erkend rijk kunsthistorisch patrimonium beschikken, dat ze internationaal 'bij zijn' wat de receptieve werking betreft, maar dat ze met moeite een internationaal niche ontwikkelen of het toch met onvoldoende kracht in de geglobaliseerde kunstarena kunnen neerzetten. Naast een scherpe artistieke visie vraagt ook dit weer om voldoende middelen.

De infrastructuur van het merendeel van de Gemeenschapsinstellingen is alarmerend gebrekkig. De architectuur is niet open genoeg om een goede interactie met de lokale omgeving aan te gaan waardoor het participatie-debiet onvoldoende uitgediept blijft. De meeste Gemeenschapsinstellingen beschikken bovendien niet over een optimale architectuur waardoor er niet in optimale opstandigheden kan worden gerepeteerd en gespeeld of ge-collectioneerd en getoond. Dat alles draagt niet bij tot de symbolische en sensibiliserende rol die de kunstorganisaties zouden moeten vervullen. Zelfs de artistieke kwaliteit wordt er bij sommige Gemeenschapsinstellingen door ondergraven. Ten slotte hebben de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap geen goed biopolitiek instrumentarium ontwikkeld waardoor ze nauwelijks ingrijpend in de private sfeer aanwezig zijn. Dat alles ondergraft de toekomstige positie van de kunstinstitutie.

Een goede heterogene vernetwerking van de kunstinstitutie vraagt om een gebalanceerd heteroog management.

Een belangrijk instrument daarvoor is de raad van bestuur. Het is van belang dat hierin de verschillende waarderegimes van de maatschappij vertegenwoordigd zijn. Op dit vlak troffen we bij enkele Gemeenschapsinstellingen een oud zeer aan. Het politieke regime weegt via het toekennen van zitjes aan vaak uitgerangeerde politici te zwaar op de beheerraden. Daardoor treden ze niet stimulerend en faciliterend binnen de kunstinstutatie op. Vaak leidt de samenstelling van de beheerraad zelfs tot structurele zelfcensuur en 'tegenwerken'. Verder werd vastgesteld dat het economische waarderegime onvoldoende zwaar kan wegen. Dat komt onder meer omdat bedrijfsleiders in beheerraden onvoldoende grandeur binnen hun eigen regime hebben, maar vooral omdat ze zelf weinig middelen kunnen inbrengen. Het heteroog management binnen de raad van bestuur blijft dan ook in grote mate louter symbolisch.

Ten slotte kunnen we vaststellen dat de Gemeenschapsinstellingen in vergelijking met hun buitenlandse collega's onvoldoende middelen hebben om hun taak naar behoren uit te voeren. Maar vooral valt de politieke onverschilligheid op waarmee vandaag met de instellingen wordt omgesprongen.

Ook op financieel vlak pleiten we voor meer heteroog management door onder meer maatregelen te treffen die een soepelere private financiering mogelijk maken. Op zijn minst moet ook op dit vlak het kerntakendebat worden gevoerd.

Bibliografie

- Benjamin, W. (1955–1985), *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. SUN: Nijmegen.
- Boltanski, L. en Thévenot, L. (1991), *De la justifications. Les économies de la grandeur*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bourdieu, P., Dardel, A. et Schnapper, D. (1969b), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1979), *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit
- Bourdieu, P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil
- De Brabander, G. en Verhoeven, I. (2005), *Musea voor Moderne Kunst vergeleken*. Studie uitgevoerd in opdracht van de Vlaamse Gemeenschap, UAMS: Antwerpen.
- Douglas, M. (1986), *How Institutions Think*. Syracuse University Press: New York.
- Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard: Paris.
- Foucault, M. (1984), *Le souci de soi*. Gallimard: Paris.
- Gielen, P. (2003), *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. LannooCampus: Leuven.

- Gielen, P. en Laermans, R. (2004), *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*. Lannoo: Tielt.
- Gielen, P. (2006a), Educating Art in a Globalizing World. The University of Ideas: a sociological case-study, *International Journal of Art & Design Education*, 25 (11): 5-16.
- Gielen, P. (2006b), Cittadellarte: Transformar el arte en un mundo global. In: *Public Space/Two audiences. Obras y documentaos de la colleccion Herbert. Inventaire*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Kunsthaus Graz: Barcelona, Graz.
- Gielen, P. (2007a), Cultuur zonder muur: over globale 'cultuur-decentra'. In: Schramme, A. en Gillard, E. (red.), *Cultuurcentra in een veranderende samenleving*. LannooCampus: Leuven
- Gielen, P. (2007b), Artistic Freedom and Globalization. *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 12: 62-70.
- Hardt, M. en Negri, A. (2000), *Empire*. Harvard University Press: Cambridge: London.
- Hardt, M. en Negri, A. (2004), *Multitude. War and democracy in the age of empire*. Penguin Books: London.
- Hardt, M. en Negri, A. (2004), *De Menigte. Oorlog en democratie in de nieuwe wereldorde*. De Bezige Bij: Amsterdam.
- Laermans, R. (2007), *Producing attention, or what visual rhetoric is actual about*. (in press).

Latour, B. (1994), *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*. Amsterdam: Van Gennep.

Nikè Consult - D'hanis W., Perneel, L. en Perneel, K. (2004), *Audit in de grote Vlaamse culturele instellingen*. Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. Departement WVC – Administratie Cultuur: Brussel.

Parsons, T. (1982), *On Institutions and Social Evolution*. The University of Chicago Press: Chicago and London.

Sassen, S. (ed.) (2002), *Global Networks. Linked Cities*. Routledge: New York.

Sassen, S. (2006), *Territory-Authority-Rights. From Medieval to Global Assemblages*. Princeton University Press: Princeton

Swanborn, P.G. (1996), *Case-study's. Wat, wanneer en waarom?* Amsterdam/Meppel: Boom.

Publicatiereeks 'Kunstpraktijk in de samenleving'

De Kunstinstututie is de eerste publicatie in de reeks 'Kunstpraktijk in de Samenleving' verzorgd door het gelijknamige lectoraat van de Fontys Hogeschool voor de Kunsten te Tilburg. Conform het algemene onderzoekskader van het lectoraat verschijnen binnen deze reeks publicaties die de invloed van maatschappelijke veranderingen (technologische, wetenschappelijke, economische, (cultuur)politieke, ...) op artistieke praktijken tracht te beschrijven en te verklaren. Onder meer gestuurd door de inzichten van de kritische theorie onderzoekt het lectoraat de mogelijkheden van een ideologische (her)positionering van de kunsten in de maatschappij. Zowel essays, theoretische excursies, artistiek (praktijk)onderzoek als onderzoeksopdrachten die binnen dit kader passen komen in aanmerking voor publicatie.

Over de auteur

Pascal Gielen doceert kunstsociologie en kunstbeleid aan de Rijksuniversiteit van Groningen. In het kader van de lectoraten in Nederland bekleedt hij tevens de leerstoel 'Kunstpraktijk in de Samenleving' voor de Fontys Hogeschool voor de Kunsten te Tilburg. Gielen is onder meer auteur van 'Esthetica voor Beslissers' (2001), 'Kunst in Netwerken' (2003) en samen met Prof. Dr. Rudi Laermans van 'Een Omgeving voor Actuele Kunst' (2004) en 'Cultureel Goed' (2005). Zijn laatste monografie heet 'De Onbereikbare Binnenkant van het Verleden' (2007).

Het kunstendecreet voorziet dat er in Vlaanderen zeven instellingen zijn die als “Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap” beschouwd worden. Omdat de samenwerking en het onderling overleg tussen deze instellingen zeer belangrijk is, hebben de instellingen beslist om een permanente overlegstructuur op te zetten.

De vereniging wordt **Overleg**

Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap (OIV) genoemd.

Leden van het OIV: **Ballet Van Vlaanderen**

deFilharmonie

deSingel

KMSKA

MuHKA

Vlaamse Opera

VRO-VRK

In het OIV zetelen de algemeen directeurs en de zakelijk directeurs van de zeven instellingen.

De vereniging stelt zich hoofdzakelijk tot doel

- De opmaak, uitvoering en opvolging van de beheersovereenkomsten onderling af te stemmen, voor wat de gemeenschappelijke onderdelen betreft.
- De methode van opvolging, coaching en evaluatie van de uitvoering van de beheersovereenkomsten op te volgen
- Op te treden als aanspreekpunt en gesprekspartner met de overheid voor alle materies van gemeenschappelijk belang voor alle of een substantieel deel van de instellingen van de Vlaamse Gemeenschap
- Onderwerpen van gemeenschappelijk belang ten aanzien van derden op te nemen
- De lange termijn positionering en maatschappelijke betekenisgeving van de instellingen van de Vlaamse Gemeenschap verder te onderbouwen en uit te dragen.

colofon

Met dank aan Caroline Van Eccelpoel
en Ronald Schurer voor de hulp