



Vrije Universiteit Brussel

Welke diversiteit op de Vlaamse concertpodia?

Een kwalitatief en kwantitatief onderzoek naar de diversiteit anno 2005-2006 van de concertprogrammatie in relatie tot economische, politieke factoren en de rol van de muziekprogrammatoren.

Eindverhandeling tot licentiaat in de sociale wetenschappen:

Sociologie

Student: Kristof Meeus

Promotor: Prof. Dr. K. Segers

Organisatie: Muziekcentrum Vlaanderen



Kristof Meeus

Vrije Universiteit Brussel

Faculteit Economische, Sociale en Politieke Wetenschappen & Solvay Business School

Promotor: Professor Katia Segers

Welke diversiteit op de Vlaamse concertpodia?

Een kwalitatief en kwantitatief onderzoek naar de diversiteit anno 2005-2006 van de concertprogrammatie in relatie tot economische, politieke factoren en de rol van de muziekprogrammator

Eindverhandeling ingediend tot het behalen van de graad van licentiaat in de Sociale Wetenschappen: Sociologie

2006-2007

De volgende mensen had ik bij deze graag bedankt voor hun hulp en steun; mijn promotor professor Katia Segers; Stefanie Goovaerts, van de wetenschapswinkel; Roel Vanhoeck, van het Muziekcentrum Vlaanderen; Maarten Quanten, Mike Naert, Niklaas Van Den Abeele en Mik Torfs, die ik mocht interviewen; alle mensen die mij de speellijsten van de concertlocaties bezorgden, mijn ouders en mijn zus.

1 Inhoudstafel

1	Inhoudstafel.....	1
2	Inleiding	2
3	Theoretisch luik	5
3.1	Theoretisch kader.....	5
3.1.1	De kunstwerelden.....	5
3.1.2	De Actor Netwerk Theorie.....	8
3.1.3	Symbolische kapitalen.....	13
3.2	De muziekwereld.....	16
3.3	De muziek- en platenindustrie	18
3.4	Live muziek	21
3.5	Het overheidsbeleid ten aanzien van muziek.....	24
3.6	Diversiteit	28
3.7	Besluit theoretisch luik.....	34
4	Empirisch luik.....	37
4.1	De componisten	39
4.2	De rol van het publiek.....	42
4.3	De totale inventaris	45
4.4	De rol van de muziekprogrammator.....	53
4.5	Besluit empirisch luik.....	57
5	Algemeen besluit	60
6	Bibliografie.....	66
7	Bijlagen	71

2 Inleiding

Het aanbod aan live muziek in Vlaanderen is sinds enkele jaren enorm toegenomen. Uit het recente onderzoek over de spreiding van en de participatie aan het professionele muziekaanbod in Vlaanderen blijkt dat het aantal muziekvoorstellingen voor de periode tussen 1999 en 2004 een globale stijging gekend heeft van maar liefst 60%¹.

Het muziklandschap in Vlaanderen heeft door deze explosieve groei een nooit geziene omvang aangenomen. Een duidelijk zichtbaar teken hiervan zijn de vele festivals die als paddestoelen uit de grond rezen. Het live muziekgebeuren van Vlaanderen beperkt zich echter niet tot festivals, maar gebeurt op verschillende soorten locaties. Denken we hierbij aan de clubs, de cultuurcentra, de grote concertzalen, de dorps- en stadspleinen,... waarbij elke soort locatie getypeerd wordt door een eigen manier van werken en organiseren.

Vertrekkende uit de constatering van deze nooit geziene toename in omvang van het muzikale landschap rijst de vraag of dit aanbod ook in diversiteit is toegenomen of dat er echter sprake is van meer van hetzelfde.

De centrale probleemstelling van dit verhoog is dan ook of het qua aanbod rijke muziklandschap in Vlaanderen, ook rijk is aan diversiteit binnen dat aanbod. Eenvoudiger gesteld: het muzikale aanbod is meer, maar is het ook een divers aanbod? Vinden de minder bekende muzikanten, componisten en werken een podium? Hoe gebeurt de muziekprogrammering? Wordt het publiek op haar wenken bediend?,...

We zullen trachten nagaan hoe het gesteld is met de diversiteit in live muziek op de Vlaamse podia voor de periode 2005-2006 en welke factoren en actoren hierop een invloed uitoefenen. Het is dus niet de bedoeling hieromtrent een historisch vergelijkend onderzoek op te zetten, we beperken ons tot een momentopname.

Vanuit het Muziekcentrum Vlaanderen en via de Wetenschapswinkel ontstond de bezorgdheid en kwam de centrale vraag over de diversiteit binnen het Vlaamse muzikale aanbod. Dit onderzoek zal dan ook gevoerd worden in samenwerking met het Muziekcentrum Vlaanderen.

Culturele diversiteit en cultuurspreiding worden van overheidswege zeer belangrijk geacht en vormen duidelijk na te streven doelen van het Vlaamse cultuurbeleid. Ook de internationale gemeenschap is via het UNESCO zeer begaan met culturele diversiteit.

UNESCO beschouwt culturele diversiteit als een bepalende karakteriserende eigenschap van de mensheid. Het maakt essentieel deel uit van het culturele erfgoed en dient gekoesterd en bewaard te worden. Culturele diversiteit schept een rijke en gevarieerde wereld die kansen vergroot en die de menselijke capaciteiten en waarden ontwikkelt. Het

¹ www.cultuurlokaal.be/attachment.db?session=cloud_mmbase+13084 - Toegevoegde zoekresultaten -

creëert hiermee een bakermat voor een langdurige ontwikkeling van gemeenschappen, bevolkingen en naties, waardoor de sociale cohesie wordt bevorderd.²

Net zoals biodiversiteit noodzakelijk is in de natuur, is ook culturele diversiteit essentieel voor het behoud van sociale systemen. Omdat kunstwerken of artistieke creaties geïnspireerd of geënt zijn op de bestaande voorraad van culturele bronnen, kunnen we stellen dat een grotere diversiteit in deze voorraad leidt tot de creatie van nog gevarieerdere kunstwerken met een nog grotere culturele waarde.³

Muziek op zich gaat veel verder dan haar eindresultaat. Het is meer dan een hobby op het einde van de werkdag, meer dan een aspect van de entertainmentindustrie of meer dan een persoonlijke deur tot het sublieme. Hoewel het al deze dingen kan betekenen, kunnen we muziek beschouwen als een belangrijke invloed op onze kijk op de wereld en hoe we ons positioneren ten opzichte van de anderen.⁴

Muzikale ervaringen of belevenissen vinden hun oorsprong in de meest primitieve lichamelijke belevingen. De muzieksmaak is op eten na waarschijnlijk de meest uitgesproken smaak die diep geworteld is in het lichaam. Daarbij komt nog dat smaak en smaakoordelen veel meer voor iemand spreken of meer over iemand verraden dan enige andere oordelen. Muziek biedt ons als geen ander de mogelijkheid om onze 'klasse' ten toon te spreiden en het kan als geen ander iemand classificeren of positioneren.⁵

Het muzikale aanbod vormt een essentieel onderdeel van het cultuurlandschap alsook van de vrijetijdsmarkt, waarin verschillende mensen actief en tewerkgesteld zijn. Daarbij komt nog dat iedereen wel op een of andere manier geconfronteerd of blootgesteld wordt aan muziek.

Gezien de voorgaande bevindingen kunnen we besluiten dat de probleemstelling maatschappelijk en wetenschappelijk relevant is.

De opzet van deze thesis is de diversiteit op de Vlaamse podia in kaart te brengen, dit zullen we doen door een inventarisatie te maken van live muziek gebracht in de verschillende Vlaamse kunstencentra voor de tijdspanne 2005-2006.

Deze inventaris is opgemaakt aan de hand van de speellijsten of programmaboeken van de verschillende kunstencentra, die we verkregen hebben via e-mail of per post. We hebben de volledige inventaris opgenomen in de bijlagen op de cd-rom in het bestand: 'inventaris totaal'.

2 N.N. Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions, 2005, in: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, p.1.

3 Thorsby D., 2003, Economics and Culture, Cambridge, Cambridge University Press, p.57.

4 Lovering John, The Global Music Industry, In: Andrew Leyshon (ed.), David Matless (ed.), George Revill (ed.), 1998, the Place of Music, The Guilford, New York p.32.

5 Bourdieu Pierre, 1993, Sociology In Question, London, Sage, p.103 & 104.

We maken vooreerst een grove opdeling tussen klassiek en pop. Dit is aangewezen wegens de grote verschillen in manieren van productie, waardoor we beiden op een andere manier dienen te benaderen.

Voor de klassieke muziek gaan we na welke componisten, werken en stromingen er gespeeld worden, maar ook welke ensembles, orkesten, muzikanten en dirigenten terug te vinden zijn op de Vlaamse podia. Voor de popmuziek gaan we na welke genres, groepen en muzikanten er aan bod komen.

We zullen ook trachten zoveel mogelijk de bezoekerijfers erbij te betrekken, aangezien de participatiegraad relevant kan zijn in relatie tot de diversiteit.

Na dit eerste deel dienen we onze vaststellingen te voorzien van verklarende antwoorden. Deze zullen we zoeken in het samenspel van de verschillende actoren en deelgroepen die actief zijn in de muzieksector. We dienen na te gaan wat de rol of functie is van de verschillende partijen en wat hun invloed is op het muziekgebeuren.

Aangezien het programmeringsproces logischerwijs de meest directe invloed heeft op de samenstelling van het aanbod en zo ook op de diversiteit, zullen we de nadruk leggen op de functie en rol die de betrokken partijen vervullen in de programmering van live muziek. We vragen ons hierbij af hoe ze zich onderling verhouden, hoe ze eventueel samenwerken en op welke basis de verschillende programma's worden samengesteld.

We splitsen dit luik op in drie niveaus die vanzelfsprekend onderling gelinkt zijn.

Ten eerste het politieke niveau, waarbij we ons afvragen wat de invloed en rol is van de overheid en overheidsinstanties inzake diversiteit en muziekprogrammering.

Ten tweede is er het markt-economische niveau, waar we nagaan op welke manier bepaalde marktmechanismen een invloed uitoefenen op het aanbod van live muziek. En ten derde is er het niveau van de muziekprogramator. Deze heeft de meest directe invloed op de programmering, daarom zullen we langer stilstaan en dieper ingaan op zijn of haar rol en deze trachten te linken in het gehele proces door zijn of haar functie in relatie te brengen met de andere betrokken partijen. Dit zullen we doen aan de hand van diepte-interviews met concertprogrammatoren. In deze interviews is het de bedoeling na te gaan wat de job van programator dagdagelijks inhoudt, hoe de programmering praktisch gebeurt, wie de eindbeslissingen maakt en eindverantwoordelijkheid draagt, hoe de professionele informatievergaring gebeurt, maar zeker en vooral een terugkoppeling te maken naar de drie niveaus en hoe deze hun invloed hebben op de praktijken van de muziekprogrammatoren.

Deze interviews zullen eveneens bijkomende informatie verschaffen bij de bevindingen van onze inventaris en hopelijk verschaffen ze ons ook verklaringen voor die bevindingen.

De uitgeschreven interviews zijn opgenomen in de bijlagen.

3 Theoretisch luik

3.1 Theoretisch kader

Met behulp van sociale theorieën zullen we een theoretisch kader scheppen dat ons in staat stelt het onderwerp van deze thesis op een begrijpende wijze te benaderen.

Het te bestuderen onderwerp is zoals reeds gezegd live muziek, wat vanzelfsprekend een onderdeel van het muzikale landschap is en wat op zijn beurt deel uitmaakt van het gehele artistieke landschap. Dit landschap kunnen we in eerste opzicht beschouwen als een groep of een verzameling van kunstwerelden. Daarom vertrekken we vanuit de theorie en de ideeën over kunstwerelden van Howard S. Becker. De werking en vooral de praktische samenwerkingsverbanden die plaatsgrijpen in en tussen deze kunstwerelden gaan we invullen aan de hand van de Actor Network Theorie. Tot slot vullen we het geheel aan met het begrippenapparaat omtrent symbolische kapitalen van Pierre Bourdieu.

3.1.1 De kunstwerelden

Het onderzoeksthema van dit vertoog is live muziek, wat we kunnen beschouwen als een apart te onderscheiden entiteit van de muziekwereld met eigen organisatievormen. Op zich is live muziek niet meer of minder dan muzikanten die op een of andere manier op een directe wijze muziek ten toon spreiden aan een bepaald publiek. Desalniettemin schuilt achter elk concert een zeer omvattende organisatie die gekenmerkt wordt door verscheidene samenwerkingsverbanden tussen verschillende actoren. Deze samenwerkingsverbanden maken het concert mogelijk en bovenal maken ze live muziek tot wat het is. Ze zijn dus zeer bepalend in de productie van live muziek en oefenen daardoor een grote invloed uit op de muzikale diversiteit.

Om live muziek in zijn geheel te kunnen duiden kunnen we het geheel omvattend beschouwen als een kunstwereld, die gevormd is door de samenwerkingsverbanden die we het best vorm kunnen geven aan de hand van de theorieën van Howard S. Becker omtrent kunstwerelden.

Achter het geheel van alle artistieke werken gaat een samenwerking schuil van vele mensen. Door die samenwerkingsverbanden kan het publiek de uiteindelijke kunstwerken zintuiglijk waarnemen. Dit houdt in dat artistieke werken altijd tekens vertonen van die

samenwerkingsverbanden. Die tekens van samenwerking duiden dan ook op de effectieve invloed ervan op de productie en consumptie van artistieke werken.⁶

Kunstwerelden worden gevormd door al de mensen wiens activiteiten noodzakelijk zijn voor de productie van de gekarakteriseerde werken die door de kunstwerelden en door anderen gedefinieerd worden als kunst.

Mensen die deel uitmaken van deze kunstwerelden coördineren de activiteiten die nodig zijn in de productie van kunst door terug te grijpen naar een geheel van conventies en overeenkomsten, vertaald in gemeenschappelijke praktijken en vaak wederkerende gebruikte artefacten.

Een kunstwereld kunnen we dus gaan beschouwen als een gevestigd netwerk van samenwerkingsverbanden tussen de participanten. Kunstwerken zijn daarom ook niet louter het product van een individu dat beschikt over een zeldzaam speciaal talent. Ze zijn eerder het resultaat van samenwerkingsverbanden tussen mensen uit een kunstwereld die gekarakteriseerd wordt door bepaalde conventies.

Belangrijk om op te merken is het feit dat het onmogelijk is kunstwerelden strikt af te bakenen, noch te stellen dat meerdere personen niet in verschillende kunstwerelden actief kunnen zijn. De conventies, overeenkomsten en vooral de interpretatie en praktische invulling hiervan door de participanten zijn echter wel belangrijk om de verschillende gehelen of werelden te onderscheiden.⁷

We beschouwen de kunstenaar als de persoon die de kerntaak waarneemt en er zo voor zorgt dat het werk verheven wordt tot kunstwerk. Doch achter de totstandkoming van een werk gaat een heel netwerk schuil van samenwerkende mensen die elk hun essentiële bijdrage leveren tot het eindproduct of het eindresultaat. De plaats van de kunstenaar is echter wel centraal terug te vinden in dat netwerk.

Net zoals in de economische wereld, bestaan er ook verschillende arbeidsopdelingen in de productieprocessen van de kunstwereld. Zeker op het professioneel artistieke niveau is dit sterk ontwikkeld. Dit impliceert dat de rol van bepaalde professionele medewerkers in de productie van het kunstwerk cruciaal bepalend is en een hoge mate van belangrijkheid geniet. Deze medewerkers ontwikkelen dan ook gespecialiseerde esthetische, financiële en carrière mogelijkheden die wezenlijk verschillen van die van de initiële kunstenaar. Een voorbeeld hiervan zijn orkestmuzikanten, deze zijn in de eerste plaats meer begaan met hoe ze spelen en klinken in hun opvoering dan in het succes van het bepaalde muziekwerk op zich.

Deze opdeling in arbeid schept mogelijkheden tot invloedsuitoefening en zelfs belangenvermenging tussen de verschillende actoren, we stuiten met andere woorden op machtsrelaties. Het is daarom ook logisch dat er conflicten kunnen ontstaan in en tussen de kunstwerelden, bijvoorbeeld tussen de kunstenaar als creatieve initiator en het uitvoerende team.⁸

6 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.1.

7 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.34 & 36.

8 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.24 & 25.

Netwerken die kunst produceren, creëren niet zomaar uit het niets. Zij baseren zich op overeenkomsten of conventies die bepalen op welke manier er gewerkt wordt. Zulke artistieke conventies houden alle beslissingen in die noodzakelijk zijn in het productieproces van het kunstwerk. Dit neemt echter niet weg dat bepaalde conventies in productieprocessen geherinterpreteerd of bewust genegeerd kunnen worden.⁹

Conventies, wetmatigheden, wederkerende patronen of structuren maken het ons ook mogelijk om kunstwerken te plaatsen binnen de kunstwereld en zodoende de kunstwerken te begrijpen. Kunstregels zorgen er dus voor dat kunstwerken en hun producenten niet los zwevende objecten en subjecten zijn, maar dat ze op de een of andere manier toch een onderdeel uitmaken van een groter geheel, met name de kunstwerelden.¹⁰

Het belang voor kunstenaars om hun werk verdeeld te krijgen is enorm groot. Voor de kunstenaar komt het erop aan een mechanisme te vinden om de mensen met de juiste smaak om zijn of haar werk te appreciëren, toegang te geven tot dat werk. Dit is essentieel om de investeringen van tijd en materiaal in de productie ervan te kunnen recupereren en ook over de mogelijkheid te beschikken nieuw werk te produceren.

In de kunstwereld is er een enorm aanbod aan werken en vele van deze werken geraken nooit gedistribueerd, soms uit eigen keuze, soms ook door het negeren van het publiek.

Voor gevestigde kunstwerelden is er zeker de noodzaak voor een goed georganiseerd distributiesysteem, dit is fundamenteel voor de levensvatbaarheid en voor de status. Het belang van zo'n distributiesysteem en de invloed ervan op het slagen van het productieproces zijn zodanig groot dat we kunnen stellen dat kunstenaars meer kans maken succesvol te zijn als ze produceren naar de normen van het distributiesysteem. Kunstenaars die dit niet doen zullen het veel moeilijker hebben hun werk verdeeld en dus verkocht te krijgen. Zij dienen dan zelf voor een distributiesysteem te zorgen, wat er in de praktijk op neer komt initiator en spilfiguur te zijn voor een nieuwe beweging die al dan niet kan doorgroeien tot een nieuwe kunstwereld. Dit is echter voor weinig kunstenaars weggelegd en velen worden dan ook beschouwd als mislukkeling of als onbekend, nooit doorgebroken talent.¹¹

Dit duidt op het dynamische karakter van de kunstwerelden. Ze zijn constant in beweging en vernieuwing is onvermijdelijk, meestal gebeurt dit geleidelijk, maar soms ook onder dramatische of choquerende omstandigheden.¹²

Tot slot kunnen we een kunstwereld nog definiëren als een veranderlijk netwerk van afhankelijkheidsrelaties waarvan het karakter door de deelnemers wordt bepaald, maar geen van de deelnemers kan dit geheel naar zijn of haar hand zetten.¹³

9 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.28 & 29.

10 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.34 & 36.

11 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.93 & 94 & 128.

12 Becker H.S., 1982, Art Worlds, Berkeley, University of California Press, p.300.

13 Oosterbaan W.M., Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945, in: <http://www.dbnl.org/tekst/oost054scho01-01/oost054scho01-01-0001.htm>, p.140.

We hebben duidelijk gezien dat kunstwerelden actieve verzamelingen zijn van verscheidene handelende agenten en dat de resultaten of de output van die kunstwerelden het product zijn van de samenwerkingsverbanden tussen deze agenten en dat ieder van hen op hun beurt op een bepaalde manier invloed uitoefenen.

Zo kunnen we de muziekwereld gaan beschouwen als een praktisch voorbeeld van zo'n kunstwereld of nog beter gesteld, als een verzameling van kunstwerelden, waar live muziek een kunstwereld op zich vormt.

Om de samenwerkingsverbanden binnen de muziekwereld als kunstwereld beter te kunnen duiden, is het interessant om er de Actor Netwerk Theorie bij te betrekken. Aan de hand van deze theorie kunnen we een duidelijker beeld scheppen hoe deze verbanden en relaties in zijn werk gaan. Om het vertoog te vergemakkelijken zullen we vanaf nu het begrip Actor Netwerk Theorie benoemen met de afkorting: ANT.

3.1.2 De Actor Netwerk Theorie

Alvorens van wal te kunnen steken, dient er vooropgesteld te worden dat de ANT niet voorgesteld kan worden als een theorie in de klassieke zin van het woord.¹⁴

De grootste tekortkoming van de ANT is net dat het allesbehalve een theorie is. Initieel is de ANT ontwikkeld om situaties te analyseren waarin 'mensen' moeilijk te onderscheiden zijn van 'niet-mensen' en waarin de actoren verschillende vormen aannemen en over verscheidene mogelijkheden beschikken.¹⁵

Net door deze eigenschap kunnen we stellen dat de ANT geschikt is om de productie van muziek te analyseren, aangezien muziekstukken of nummers moeilijk los te koppelen zijn van de uitvoerders of van de componisten.

Het begrip netwerk in de ANT kan verstaan worden als een conglomeraat van knopen en punten die met elkaar verbonden zijn en waaraan specifieke actoren en actanten verbonden worden. Door deze attributie van objecten en subjecten worden netwerken gelokaliseerd. Bovendien zijn netwerken in staat zich in alle richtingen uit te breiden waardoor verschillende wegen elkaar kruisen.¹⁶

De ANT heeft een sterk decentraliserend karakter waardoor we de werkelijkheid op een dynamische manier kunnen benaderen.¹⁷

14 Gielen P., Kunst & Netwerken, in:

www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113-7k, p.2.

15 Callon M., 1999, Actor network theory, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.182 & 183.

16 Latour B., 1988, Wetenschap in actie: wetenschappers en technici in de maatschappij, vertaald door: De Lange B. e.a., Amsterdam, Bakker, p.229 & 256.

17 Lee N. & Stenner P. 1999, Who pays? Can we pay them back?, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.92.

Het dynamische karakter van netwerken is het gevolg van de translaties. Deze zorgen voor de verbindingen die de reikwijdte en de omvang van een netwerk bepalen.

Aparte entiteiten, zoals politiek, economie, kunst,... zijn onderling verweven en mits de juiste bemiddeling naar elkaar transformeerbaar. Dit verklaart bijvoorbeeld waarom een kunstwerk en economisch en politiek en pedagogisch en artistiek en organische stof en... kan zijn. Dit varieert naargelang de translaties die gebeuren binnen het netwerk. Deze translaties dienen niet opgevat te worden als letterlijke of zuivere vertalingen, translaties houden altijd een vorm van transmutatie in. Bij een translatie wordt er namelijk door de translator een nieuwe betekenis toegeëigend en door het in te brengen in een nieuw netwerk worden er nieuwe connotaties gegenereerd. Om het plastisch uit te drukken: een vertaling genereert altijd zijn eigen ruis.¹⁸

Deze transformaties zijn cruciaal binnen de ANT, verbindingen worden gemaakt door translaties en die houden inherent een transformatie van het getransporteerde in. Dit is een kritische kijk op netwerken en we mogen ons dus niet vergissen met het beeld van netwerken zogenaamd gekarakteriseerd door transformatieloos transport. Hiermee doelen we op de populaire 'dubbele klik informatie', namelijk hoe mensen zich algemeen het internet als netwerk voorstellen, waarbij informatie exact wordt overgedragen.¹⁹

De translaties beschouwen we als een arbeid of een proces dat mobiliteit inhoudt en vereist. Ze gebeuren via een traject en ze houden een netwerk dynamisch en levendig. Het transformerende karakter van een translatie is het gevolg van de verplichte 'passages' die actoren tijdens het translatieproces of traject tegenkomen. Deze passages kunnen het best beschouwd worden als uitgebreide netwerken waar niet omheen gegaan kan worden en daarom worden ze ook geduid met de term 'bottlenecks'.

Voor actoren en netwerken zijn deze translaties levensnoodzakelijk, daar ze in wezen hun identiteit en bestaan bepalen.²⁰

De hoeveelheid aan verbindingen en de heterogeniteit van die verbindingen bepalen de grootte en de belangrijkheid van een netwerk. Hoe meer en hoe diverser de schakels en verbindingen van een netwerk, hoe moeilijker het te omzeilen valt en hoe groter de overlevingskansen van dat netwerk. Er is dus zeker sprake van krachtenvelden en machtsaccumulaties tussen actor/netwerken.²¹

Bij de materiële productie van een kunstwerk komen vele facetten en mensen aan te pas, doch is deze loutere materiële productie onvoldoende. Zoals we reeds gezien hebben bij

18 Gielen P., Kunst & Netwerken, in: www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k, p.2.

19 Latour B., 1999, On recalling ANT, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.15.

20 Gielen P., Kunst & Netwerken, in: www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k, p.2.

21 Gielen P., Kunst & Netwerken, in: www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k p.3.

Becker is de distributie van netwerken fundamenteel omdat alle investeringen immers zinloos zijn wanneer kunstwerken niet gedistribueerd worden.

Om het kunstwerk op een succesvolle manier te distribueren, dient het geleid te worden naar belangrijke passages van het netwerk en moet het in contact gebracht worden met de belangrijke 'bottlenecks' om een ingang te vinden en te forceren in het netwerk. Het is dus uitermate belangrijk indruk te maken en impact te hebben op de juiste 'decision makers'. Daarbij is het ook belangrijk een tactische keuze te maken van hoe, waar en wanneer het kunstwerk binnen een professioneel artistiek netwerk gebracht wordt.²²

Beweging is uitermate belangrijk in de ANT, het beschouwt het sociale als een soort circulatie en niet als een vast gestructureerd gebied of territorium van de realiteit. De begrippen actor en netwerk moeten we dus niet benaderen vanuit de klassieke dichotomie van actor en holistisch perspectief. Om deze reden zouden we de term ANT kunnen veranderen door Actant-Rizoom-ontologie.²³

De ANT heeft zich als het ware bevrijd van de steriele dichotomie tussen individualisme en holisme. Alles kan beschouwd worden als actie en daarom is het mogelijk dat een actor een bepaalde macht is die dominerend handelt of dat een actor een agent zonder initiatief is, die zich laat zeggen wat te doen. Dit impliceert dat er een grote verscheidenheid is in wat men als actoren kan beschouwen, wat tot gevolg heeft dat de deur naar relativisme open staat.²⁴

Netwerken vormen dus geen vaste rigide structuur en kunnen, anders gezegd, ook beschouwd worden als een opbouw en samenvoeging van interacties.²⁵

Netwerken zijn 'assemblages' van krachten, die verschijnen en verdwijnen naargelang het toedoen van het machtspeel. Macht is net hun bepalende factor voor hun succes of voor hun falen en ineenstorten. Daarbij is de mate van repetitie belangrijk voor de overleving en in stand houding van een netwerk. Repetitie of anders gesteld, een bepaald ritme, maakt ten eerste iets waarneembaar, maar vormt bovenal de basis voor complexere operaties zoals signalen, spraak, muziek,... die dus een welbepaalde ordening vereisen.²⁶

De bedrijvigheid binnen netwerken is het resultaat van het handelen van actoren. Doch volgens de ANT is het handelen van de actor niet noodzakelijk gestuurd door expliciete intenties. Een actor kan handelen zonder intenties waarbij zowel expliciete als onbewuste strategieën tot de mogelijkheden behoren.

22 Gielen P., Kunst & Netwerken, in:

www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k, p.9.

23 Latour B., 1999, On recalling ANT, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.18 & 19.

24 Callon M., 1999, Actor network theory, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.182.

25 Latour B., 1999, On recalling ANT, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.15.

26 Brown D.S. & Capdevilla R., 1999, Perpetuum mobile: substance, force and the sociology of translation, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p.38.

Juist door voorop te stellen dat actoren niet noodzakelijk intentioneel handelen, kunnen ook objecten een actorfunctie vervullen. Machines produceren, computers rekenen,...

Het handelen vereist een mobilisatie van andere subjecten en/of objecten, waarbij de actieradius bepaald wordt door het aantal schakels en hun potentieel. Om een handeling te verrichten moet de actor beschikken over de juiste kennis, vaardigheden, culturele competenties,... Deze vaardigheden bevinden zich in de omgeving van het subject. De actor kan het best gezien worden als een associatie van vele menselijke en niet-menselijke deeltjes. Dit impliceert dan ook dat actoren in feite ook altijd netwerken zijn, want om te kunnen handelen als actor is het noodzakelijk te vernetwerken, aangezien een actor zonder schakels of verbindingen geen slagkracht heeft. Dit wordt door Law geduid met de term 'heterogeneous engeneering'. De actor is verplicht, indien hij een actieve rol wenst te spelen, de identiteit van andere actoren en actanten binnen zijn probleemstelling te definiëren of beter gezegd te transmuteren. Dit wordt dan weer geduid in de ANT met de term 'interestment'.²⁷

Bij de ANT wordt er door bepaalde auteurs nog een onderscheid gemaakt tussen actor en actant. Greimas definieerde actanten als figuren met een antropomorf karakter, ze lijken op mensen met bepaalde kwaliteiten en beschikken over de mogelijkheid tot handelen. Ook kunnen er waarden en normen aan gelinkt worden waardoor ze kunnen beschikken over een 'willen', 'kunnen' en 'weten'. Ze kunnen zowel fictief als reëel zijn. Wanneer waarden gekoppeld worden aan actanten, transformeren ze tot actantiële rollen. Dit houdt in dat ze in staat zijn om te handelen, ze verworden tot acteurs.²⁸

Om het verschil tussen actor en actant beter te duiden, schuift Gielen het voorbeeld naar voren van de rol en het personage in een verhaal. De rol van de postbode bijvoorbeeld, de directeur,... kan in verschillende verhalen en contexten voorkomen en terugkeren. Het personage beschikt daarentegen over een complexere dieptestructuur, die zich vertaalt in specifieke psychologische, geografische, historische,... kenmerken. Hierdoor is het personage gebonden aan een welbepaald verhaal.

De performatieve kracht van het personage wordt bepaald door het aantal waargenomen actantiële rollen, waardoor het personage sterker in ruimte- en tijdsstructuur verankerd is. Kortom het personage kan slechts handelen wanneer het in een specifieke context vernetwerkt is. Een praktisch voorbeeld van een actant is de kunstenaar, de criticus,... . Wanneer aan de actant actantiële rollen worden gelinkt is er sprake van de creatie van een personage. Het gaat dan bijvoorbeeld niet langer om de kunstenaar maar om een welbepaalde artiest, geplaatst in tijd en ruimte.²⁹

Actanten zijn daarom per definitie wezenlijk leeg.³⁰

27 Gielen P., Kunst & Netwerken, in:

www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k, p.4 & 5.

28 Greimas A.J., 1991, De Betekenis Als Verhaal, Semiotische Opstellen, vertaling: Van Belle W, Parret H., e.a., Amsterdam, Benjamins, p.10-11&67-68

29 Gielen P., Kunst & Netwerken, in:

www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k p.5 & 6.

30 Brown D.S. & Capdevilla R., 1999, Perpetuum mobile: substance, force and the sociology of translation, in: Hassard J. (ed.) & Law J. (ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, p. 40.

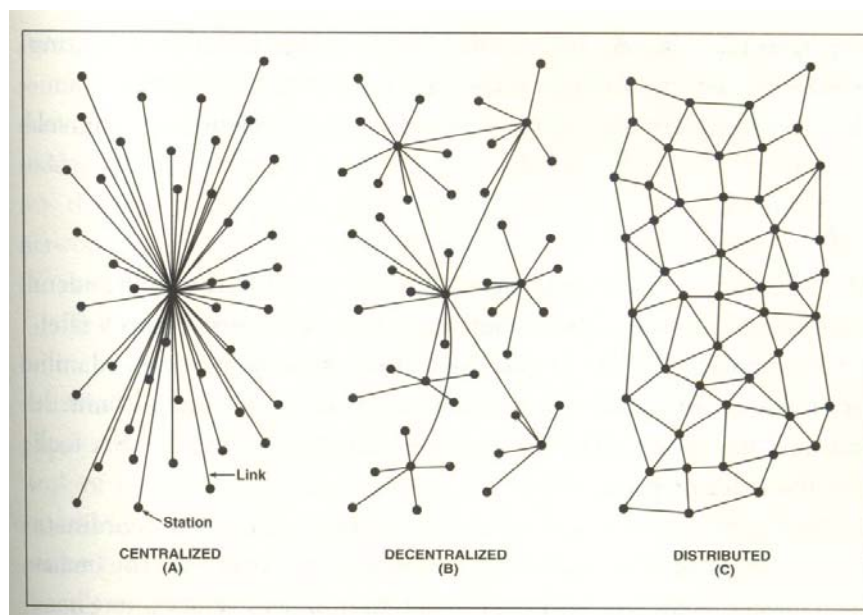
Hoe meer investeringen er gedaan worden in een actant, hoe meer het zich kan vernetwerken en als actor kan functioneren. Het netwerk dat investeert in een actant bepaalt uiteindelijk de aard van zijn beweging. Dit betekent dat zijn identiteit enkel kan ontstaan in een relationele context. De identiteit van een actant is slechts betekenisvol en reëel wanneer hij een traject doorheen een netwerk heeft doorlopen en er succesvolle presentaties en relaties gemaakt heeft.

Binnen de ANT kunnen de actant en de actor niet vergeleken worden met object/subject tweedeling. Want zowel een object als een subject kan als actor of als actant opereren en omgekeerd, dit varieert naar gelang het netwerk.³¹

Tot slot kunnen we actor/netwerken nog op een grafische manier voorstellen. Deze grafische voorstelling geeft een zeer toegankelijk beeld hoe we ons netwerken kunnen voorstellen.

Paul Baran onderscheidde in 1964 drie vormen van netwerken, hij deed dit in het kader van het vinden van een optimale structuur voor de organisatie van wat we nu kennen als het internet.

In de onderstaande afbeelding staan deze drie vormen afgebeeld.



(Afbeelding uit: Barabasi Albert-Laszlo, 2002, [Linked: The New Science of Networks](#), Massachusetts, Perseus, p.145.)

31 Gielen P., [Kunst & Netwerken](#), in: www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 - 7k, p.5 & 6.

Dankzij de ANT kunnen we de immanente samenwerkingsverbanden tussen de verschillende agenten binnen live muziek als kunstwereld, concreet theoretisch invullen. Zo kunnen we stellen dat het essentieel is voor een actor zich te vernetwerken binnen live muziek om er als volwaardige agent te kunnen functioneren. Om dit te kunnen verwezenlijken moet de actor over voldoende kennis en vaardigheden beschikken. Op deze manier kan een actant zich een functie of rol aanmeten binnen live muziek. Bijvoorbeeld een agent die als actor muzikant wenst te zijn, moet zich als actant de rol van muzikant aanmeten en moet zich vervolgens vernetwerken ten aanzien van de andere actoren zoals concertorganisatoren, boekingsmanagers, publiek,... Het is daarbij belangrijk voor elke actor zijn of haar handelen op een juiste manier te transleren naar de andere actoren toe zodat de actor zijn functie, rol, positie, identiteit,... bevestigt en vrijwaart binnen een bepaald netwerk. We hebben dan ook gezien dat dit handelen en vernetwerken gebeurt via krachtvelden en gepaard gaat met machtsverhoudingen en invloedsaccumulaties.

Met andere woorden, de sleutel tot succesvol handelen ligt in het leggen van de juiste verbindingen en contacten, of anders gesteld, in het vernetwerken zodat de actor verwordt tot een actor/netwerk.

We hebben nu live muziek voorgesteld als een kunstwereld waarin verschillende actoren actief zijn en die aan de hand van samenwerkingsverbanden hun bijdrage leveren en invloed uitoefenen op live muziek zelf. Deze samenwerkingsverbanden tussen de verschillende actoren hebben we op hun beurt praktisch geconcretiseerd aan de hand van netwerken. Om als actor dit te kunnen verwezenlijken moet deze beschikken over de nodige kennis en vaardigheden.

Op grond van deze zaken wordt uiteindelijk succes en invloed bepaald. In het volgende deel gaan we dan ook de verschillen in kennis en vaardigheden en vooral de verschillen in verwerving ervan trachten begrijpend te benaderen. Hiervoor gaan we de ideeën van Pierre Bourdieu omtrent symbolische kapitalen van naderbij bekijken.

3.1.3 Symbolische kapitalen

We zouden deze kennis, vaardigheden en culturele competenties uit het voorgaande stuk kunnen vergelijken met Bourdieus begrip 'cultureel kapitaal'.

Dat conventies in netwerken actueel blijven door de herinterpretatie of beter gesteld de translatie ervan, kunnen we vergelijken met Bourdieus denken omtrent de reproductie van de conventies waardoor bepaalde structuren overeind kunnen blijven.

Het leggen van de juiste verbindingen of het maken van de juiste schakels zouden we kunnen vergelijken met de praktische toepassing van sociaal kapitaal.

We trachten hier dus een vergelijking te maken met het begrippenapparaat van Bourdieu, omdat deze begrippen en de constructie eromheen het enigszins toelaten de accumulatie en tevens de verschillen in kennis en vaardigheden tussen actor/netwerken beter te

vatten. Het biedt ons een goede basis om de machtsrelaties, gekoppeld aan het handelen binnen netwerken, beter te benaderen.

We zullen in de volgende paragraaf dan ook even toespitsen op Bourdieus begrippen om een selectie en afbakening te maken in hun betekenis, zodoende ze mee opgenomen kunnen worden in het theoretische kader.

Cultureel kapitaal verschijnt in drie vormen. De eerste vorm is in belichaamde staat, dit betekent in de vorm van duurzame disposities.

De tweede vorm is cultureel kapitaal in geobjectiveerde staat, dit slaat op cultuurogoederen zoals: schilderijen, boeken, instrumenten, machines,...

De derde en laatste vorm is in geïnstitutionaliseerde vorm, hieronder verstaan we schooldiploma's of een adellijke titel.³²

Binnen het culturele kapitaal beschouwen we de belichaamde vorm als de voornaamste voor ons theoretisch kader.

Het belichaamd cultureel kapitaal dient te worden verstaan als een vorm van eigendom, een ontwikkelde persoonlijke eigenschap die een essentieel onderdeel vormt van iemands habitus. Het is niet hypermobiel zoals geld, maar kan toch overgedragen worden aan derden, door deze kennis en vaardigheden bij te brengen aan kinderen, leerlingen, studenten of protégés. Dit vergt echter veel tijd en energie en voor een groot deel gebeurt dit onbewust.³³

Naast cultureel kapitaal onderscheidt Bourdieu ook nog sociaal kapitaal. Hieronder verstaan we het geheel van bestaande of potentiële hulpbronnen die voortvloeien uit het bezit van netwerken. Deze netwerken kunnen al dan niet meer of minder geïnstitutionaliseerd zijn en worden gevormd door relaties, die gebaseerd zijn op onderlinge bekendheid en erkentelijkheid. Deze relaties worden gekarakteriseerd door materiële en/of symbolische transacties, die op hun beurt zorgen dat de relatie in stand gehouden en uiteindelijk versterkt wordt.

Sociaal kapitaal kan zich dus bijvoorbeeld eenvoudigweg vertalen in het lidmaatschap van een groep. Binnen een dergelijke groep kunnen de leden terugrijpen op een 'ruggesteun' van collectief kapitaalbezit, waardoor ze een zekere kredietwaardigheid (te verstaan in ruime zin) genieten.

Het volume van iemands sociaal kapitaal wordt bepaald door de grootte van het netwerk van relaties die hij of zij effectief kan mobiliseren. Daarbij is de mate van economisch, cultureel en sociaal kapitaal van de andere in de relatie medebepalend.

Het bestaan van dergelijke relatie-netwerken kan niet begrepen worden als een natuurlijk gegeven. Het is eerder het product van een 'niet aflatende institueringsarbeid', waarbij de wezenlijke momenten van bestendiging gemarkeerd worden door 'institueringsriten'.

32 Bourdieu P, 1992, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip, vertaald door Rokus Hofstede e.a., Amsterdam, Van Gennep, tweede druk, p.123.

33 De Jong M.J., 1999, Grootmeesters van de Sociologie, Amsterdam, Boom, tweede druk p.333 & 334.

Een dergelijk relatienetwerk wordt gevormd door de individuele of collectieve investeringsstrategieën, gericht op het bewust of onbewust vestigen en onderhouden van sociale relaties die in een bepaalde termijn bruikbaar zijn.³⁴

De positie die een persoon inneemt in een sociale ruimte wordt in eerste instantie bepaald door zijn hoeveelheden economisch, sociaal en cultureel kapitaal. Ten tweede is de compositie of de verhouding tussen al de soorten kapitaal bepalend voor de sociale positie en ten derde is de mobiliteit van de eerste twee of anders gezegd, de omzetbaarheid van de kapitalen onderling, van bepalend belang.³⁵

Door deelname aan het maatschappelijke leven doen mensen ervaringen op en leren ze op verschillende manieren bij, waardoor ze bepaalde kennis en capaciteiten verwerven. Om dit fenomeen beter te duiden ontwikkelde Bourdieu de term 'habitus'. "Habitus kan begrepen worden als een soort duurzame manier van waarnemen, denken en handelen. Het is een onbewust begrijpen zonder kennis, een geleerde onwetendheid, onbewuste familiarisering, door familie en opvoeding doorgegeven, iets van de mens van gisteren in ons."³⁶

We kunnen de sociale ruimte beschouwen als een ruimte, opgebouwd in verschillende dimensies en volgens bepaalde principes van distributie en differentiatie, gegenereerd door het gehele complex van werkzame eigenschappen binnen die bepaalde sociale ruimte. Deze eigenschappen verlenen aan hun eigenaar macht binnen die bepaalde sociale ruimte. Zo kunnen we actoren gaan definiëren op basis van hun positie binnen die bepaalde sociale ruimte. Een sociale ruimte dient dus beschouwd te worden als een krachtenveld, bestaande uit een netwerk van objectieve machtsrelaties. Bij het betreden van een sociale ruimte komt men automatisch terecht in dat krachtenveld en worden de machtsrelaties opgedrongen. Deze zijn echter niet eenvoudigweg reduceerbaar tot de bedoelingen van de individuele actoren en hun directe interacties.

Binnen elke sociale ruimte of veld worden de kansen op succes bepaald door een welbepaald soort kapitaal. Dit kapitaal wordt dan ook beschouwd als de machtsfactor binnen het veld en kan vergeleken worden met de vereiste inzet om te kunnen meespelen. Het culturele kapitaal is dus essentieel bepalend voor de kansen op succes binnen een bepaald subveld.³⁷

Meer toegespitst op ons thema is de stelling van Jeremy Rifkin, die stelt dat muziek een soort cultureel kapitaal representeert en dat muziek in haar culturele vorm een sterke overdrager is van sociale betekenis, een geschikt medium voor communicatie van gedeelde waarden en historisch erfgoed.

34 Bourdieu P., 1992, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip, vertaald door Rokus Hofstede e.a., Amsterdam, Van Gennep, tweede druk ,,, p132 & 133.

35 De Meyer G., 2004, Cultuur met een kleine c, Leuven, Acco, 351 p. p54 & 55.

36 De Meyer G., 2004, Cultuur met een kleine c, Leuven, Acco, 351 p. p54 & 55.

37 Bourdieu P., 1992, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip, vertaald door Rokus Hofstede e.a., Amsterdam, Van Gennep, tweede druk, p.143 & 144.

Zo kan muziek spreken voor een groep mensen voor hun religiositeit, hun politieke aspiraties,... . Muziek kan dus met andere woorden sterke emoties mobiliseren. ³⁸

We hebben live muziek trachten theoretisch te conceptualiseren aan de hand van drie grote sociaal-theoretische invalshoeken. Hiermee hebben we een theoretisch kader gecreëerd waarmee we de samenwerkingsverbanden en krachtenvelden tussen de verschillende actoren op een begrijpende wijze kunnen benaderen.

We kunnen dus in het volgende hoofdstuk dit kader invullen met wat we in de literatuur vinden over de muziekwereld. Daarbij zullen we ook de belangrijkste actoren of actor/netwerken bespreken die er operationeel in zijn.

3.2 De muziekwereld

Via indelingen of opdelingen van verscheidene auteurs zullen we trachten een beeld te scheppen van wat de muziekwereld allemaal inhoudt en omvat.

Becker gaat er vanuit dat om kunstobjecten en de reacties van het publiek erop te begrijpen, we de institutionele en discursieve processen waarin de kunstobjecten tot stand komen of geproduceerd worden, dienen te verstaan.

Bourdieu past zijn begrip 'cultureel kapitaal' toe op kunstwerken en linkt culturele waarden en normen met de sociale structurele variabelen, met als voornaamste: de sociale klasse. Dit doet hij om de machtstructuren en de hiërarchie in het artistieke veld te duiden. Hij wijt daarbij het fenomeen dat verschillende mensen zich inlaten met verschillende kunstwerelden aan hun verschillen in hoeveelheid en soort cultureel kapitaal. De verschillende esthetische reacties op kunst kunnen dus enkel verstaan worden in relatie tot de sociale organisatie van de smaak die mensen hun levensstijl, moraal en habitus vorm geeft.

Wanneer we de twee visies samenvoegen kunnen we muziek opdelen in drie soorten van discursieve praktijken. Becker heeft het hieromtrent over drie soorten kunstwerelden en Bourdieu respectievelijk over drie soorten smaakgroepen.

De eerste te onderscheiden kunstwereld is wat men noemt de bourgeois kunstwereld of in Bourdieus termen, de kunstwereld van de dominante cultuur. In deze kunstwereld wordt de klassieke muziek en de kunstmuziek ondergebracht. Het is de kunstwereld waar de 'hoge' cultuur uit de negentiende en de midden twintigste eeuw hoogtij viert en die institutioneel georganiseerd is via de academies, de conservatoria en de muziekafdelingen

³⁸ Rifkin Jeremy, 2000, The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism. Where all of life is a paid-for Experience, New York, Putnam, p.248.

van universiteiten. In deze kunstwereld zijn het voornamelijk de mensen met een juiste 'training' die de ware toedracht van deze muziek kunnen beleven en verstaan.³⁹

De tweede te onderscheiden kunstwereld is die van de folk muziek. Deze kunstwereld is georganiseerd rond een aantal opvoerende rituelen die weliswaar verschillen van die van de bourgeois kunstwereld, maar die toch de muzikale ervaring scheidt en afbakt van het dagelijkse leven. Het discours van de folk dient te worden verstaan als een reactie tegen de alledaagse commercie, waar authenticiteit en een maatschappelijk kritische kijk hoog in het vaandel gedragen worden. Het muzikale gebeuren speelt zich voornamelijk af in clubs en op festivals.⁴⁰

Als laatste is er nog de commerciële muziekwereld, die Bourdieu bij de massacultuur indeelt. De muziekindustrie is hier de organiserende en creërende factor die geluiden en muziekjes omzetten in verbruiksartikelen. De muzikale waarde wordt gelijkgesteld met de monetaire waarde waarmee de verkoopcijfers de parameter bij uitstek vormen om goede 'popmuziek' te onderscheiden.⁴¹

Met deze driedeling (kunst, folk en pop) omvatten we al een groot deel van het muzikale gebeuren. Toch is dit niet allesomvattend wat betreft muziek en geeft het een te eng beeld van muziek. Want vanuit het actor perspectief bekeken worstelt elke muzikant, of het nu een leerling aan het conservatorium, een sessie muzikant op een cruise schip of een rapper uit de Bronx is, met dezelfde problemen. Problemen zoals het tobben over de kwaliteit of waarde van hun muziek, hun positie op de markt, de constante spanning tussen technologie en traditie,...⁴²

Desalniettemin is deze opdeling in muziekwerelden nuttig omdat het ons de mogelijkheid biedt om belangrijke verschillen in muziek op een structurele manier te onderscheiden, teneinde een omvattend beeld te scheppen van de muziekwereld.

De opkomst van de cultuurindustrie heeft de muziekwereld zeker ook niet onberoerd gelaten, de muziekindustrie is al sinds geruime tijd een zeer omvattende speler in de muziekwereld, die op elk niveau en op elk onderdeel wel een invloed uitoefent. Het is daarom belangrijk dat we de muziekwereld vanuit markt-economisch standpunt benaderen en om de muziekindustrie van naderbij te bekijken.

39 Frith S., 1998, Performing Rites: Evaluating Popular Music, Oxford, Oxford University Press, p.36.

40 Frith S., 1998, Performing Rites: Evaluating Popular Music, Oxford, Oxford University Press, p.40 & 41.

41 Frith S., 1998, Performing Rites: Evaluating Popular Music, Oxford, Oxford University Press, p.41.

42 Frith S., 1998, Performing Rites: Evaluating Popular Music, Oxford, Oxford University Press, p.46.

3.3 De muziek- en platenindustrie

Wanneer we de muziekwereld vanuit economisch standpunt benaderen, onderscheiden we twee grote delen, namelijk de productie- en de consumptiezijde. De producten en de mogelijkheden van de aanbodzijde worden bepaald door de mate en wijze van investeren. Die investeringsbeslissingen worden bepaald op basis van de geschatte kosten en de te verwachten, toekomstige opbrengsten. Doch deze eenvoudige economische wetmatigheid is niet eenduidig terug te vinden in de muziekindustrie, aangezien de investeringsbeslissingen meestal meer gebaseerd zijn op subjectieve beoordelingen dan op objectieve indicatoren of feiten. Want wat het publiek, de consumptiezijde dus, op een bepaald moment lust, is meestal moeilijk te voorspellen. Met andere woorden de muziekconsumptie is niet reduceerbaar tot louter economisch handelen. Dit neemt echter niet weg dat er geen geld mee verdiend kan worden. De muziekindustrie is op vlak van omzetten een niet te onderschatten tak van de cultuurindustrie, waarbij investeringen grof geld kunnen opleveren.⁴³

De muziekindustrie oefent een grote greep uit op het muzikale gebeuren. Om dit markt-economische aspect van de muziekwereld beter te vatten zullen we in dit onderdeel dieper ingaan op de platenindustrie, een van de belangrijkste actoren in de muziekindustrie.

De platenindustrie kunnen we op internationaal vlak naargelang hun grootte grof opdelen in drie groepen. De eerste groep zijn de grootste, die men verzamelt onder de noemer 'majors'. Zij opereren op internationaal niveau en nemen het leeuwendeel van de platenindustrie voor hun rekening. De majors produceren en distribueren hun eigen platen. Zij beschikken dus over eigen opnamestudio's, ze tekenen de artiesten zelf en beschikken over de mogelijkheden en de technieken om de platen te produceren, te verdelen en te promoten.

De tweede groep wordt gevormd door de middelgrote bedrijven, verzameld onder de term 'minors'. Zij beheren een kleiner deel van de markt en in vele gevallen hebben ze overeenkomsten gemaakt met de majors voor de productie en distributie van hun platen.

De derde groep zijn de alternatieve platenlabels of anders gezegd: de 'indies'.

Deze werken op een veel kleinere schaal en op een minder conventionele manier. Zij beschikken echter wel over een apart netwerk van onafhankelijke, lokale en vaak korte termijn contacten en contracten. Ze opteren ook voor goedkopere manieren en technieken inzake productie, distributie en promotie. Deze platenlabels specialiseren zich meestal in een welbepaald genre of subgenre en produceren dus niet echt voor de 'mainstream' muziekmarkt.⁴⁴

43 Lovering John, *The Global Music Industry*, In: Andrew Leyshon (ed.), David Matless (ed.), George Revill (ed.), 1998, *the Place of Music*, The Guilford, New York 326p., p.33.

44 Burnett Robert, 1996, *The Global Jukebox, International Music Industry*, London, Routledge, p.49 & 50 & 78.

De majors bestaan uit vier grote platenmaatschappijen: EMI Music, Warner Music Group, MCA en Sony BMG. Ze zijn samen goed voor een marktaandeel van ongeveer 70% wereldwijd tot 80% in Europa.⁴⁵

Via hun lokale en nationale afdelingen, verspreid over de hele wereld, zijn ze in staat om internationale muzieksterren tezelfdertijd en op een uniforme wijze te promoten.⁴⁶

De muziekindustrie kunnen we beschouwen als de meest transnationale van alle cultuurindustrieën. Deze mate van transnationaliteit nam pas fenomenaal toe toen de verkoopcijfers begonnen te stagneren op de cruciale Amerikaanse marktplaatsen en er een saturatiepunt bereikt werd in 1978. Vanaf dat moment zijn de grote platenmaatschappijen in stijgende lijn op zoek gegaan naar nieuwe markten op internationaal niveau.⁴⁷

De majors domineren dus de muziekmarkt en zo ook in Vlaanderen. De Majors zijn hier goed voor 65% van de omzet.⁴⁸

Bij de productie van muziek komt meer kijken dan enkel de artiest of muzikant die iets ten horen brengt, er gaat een waar productiesysteem achter schuil. Dit systeem houdt alle mensen in die helpen de muzikale originele artefacten te ontwikkelen tot afgewerkte en verhandelbare producten. De producers, managers, platenbazen,... bepalen en beslissen uiteindelijk op welke markt of op welke deelmarkt een product ingezet wordt, hoe de promotie en verpakking gebeurt en vooral hoeveel geld er uiteindelijk veil is voor de ontwikkeling, promotie en distributie van het product.⁴⁹

Alvorens een muzikaal artefact tot een handelende actor verwordt en dus het juiste publiek vindt, moet het eerst en vooral ontdekt worden en dienen er financiën vrij gemaakt te worden voor de ontwikkeling en uiteindelijke uitvoering. Daarvoor moet het dus de aandacht trekken van ondernemende organisaties of non-profit organisaties die deze zaken kunnen behartigen.⁵⁰

De voornaamste activiteiten van de grote platenmaatschappijen of majors hebben meer betrekking op marketing, reclame en promotie. De 'ware' muzikale zaken worden veelal overgelaten aan dochterondernemingen of 'independents'. Veel van deze independents zijn platenlabels, opgericht door individuele muzikanten of ondernemers uit passie voor de muziek en/of de drang om rijk te worden. Er zijn er echter ook heel wat bij die het product zijn van de majors zelf, ten einde een zo groot mogelijke oppervlakte te bestrijken en in elk segment van de muziekindustrie een vinger in de pap te brokken hebben. Bijvoorbeeld MCA, een van de majors, richtte een klein platenlabel 'Endangered' genaamd op dat moet

⁴⁵ De Voldere I. & Maenhout T., 3 Sectoren in de Vlaamse Creatieve Industrie p 89, uit: www.muziekcentrum.be/cms/includes/file.asp?id=5681 -

⁴⁶ Segers K. & Huijgh E., Muziek uit Vlaanderen: politieke economie van de Vlaamse muziekindustrie. in: Leman M. (red.), 2003, Onder hoogspanning: Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving, Brussel, Vubpress, p.188.

⁴⁷ Burnett Robert, 1996, The Global Jukebox, International Music Industry, London, Routledge, p.47 & 48.

⁴⁸ De Voldere I. & Maenhout T., 3 Sectoren in de Vlaamse Creatieve Industrie, p 92, uit: www.muziekcentrum.be/cms/includes/file.asp?id=5681 -

⁴⁹ Burnett Robert, 1996, The Global Jukebox, International Music Industry, London, Routledge, p.70.

⁵⁰ Burnett Robert, 1996, The Global Jukebox, International Music Industry, London, Routledge, p.70 & 71.

dienen als broedplaats voor nieuwe nog kleine groepen waar potentieel in gezien kan worden.

In Europa zijn heel wat kleinere labels terug te vinden en vele hiervan maken gebruik van 'faciliteiten' van de majors om hun producten in de winkels te krijgen. De majors zelf werken op hun beurt ook via subcontracten of onderaanneming met kleine labels om nieuwe muziek ingang te laten vinden. Het resultaat hiervan is dat de muziekindustrie een complexe structuur heeft aangenomen waar we de grote platenmaatschappijen kunnen vergelijken met grote moederschepen die gediend worden door kleinere vaartuigen die erop voorzien zijn gespecialiseerde opdrachten uit te voeren.⁵¹

Zo zien we dat vanaf de jaren 1980 verschillende onafhankelijke kleinere labels in zee gingen en in vele gevallen opgekocht werden door de majors. Dit gebeurde op transnationaal niveau, waardoor we kunnen spreken van een consolidatie en conglomeratie van een groot deel van de muziekindustrie. De majors creëerden hiermee verschillende "satelietlabels" die ruimte bieden voor de ontwikkeling van nieuw talent, om hun noodzakelijke grote productie en hun aanvoer van producten op peil te houden. De kleinere labels kunnen dan op hun beurt gebruik maken van de distributie- en promotienetwerken van de majors.

Desalniettemin blijven bepaalde kleinere labels toch zelf instaan voor hun distributie en promotie en weten zo toch hun onafhankelijkheid te bewaren. Veelal opereren deze labels op gespecialiseerde nichemarkten, met speciale stijlen en nieuwe artiesten. Daarmee nemen deze labels de functie van het verkennen en zoeken naar nieuw talent grotendeels voor hun rekening. Wanneer echter een nieuw talent zich bewezen heeft met een waardig marktpotentieel kan deze opgepikt (weggekocht) worden door de majors.⁵²

We zien dus dat de interdependenties tussen de verschillende platenmaatschappijen zich vanaf eind de jaren 1970 heeft vergroot, wat heeft geleid tot een complex netwerk van licentieverwerving, financiering en distributie van muziek, waarbij kleinere labels via onderaanneming werken voor de majors. Dit is essentieel voor de majors om actief te kunnen blijven inspelen op de markt. Via deze samenwerkingsverbanden blijven ze op een directe manier op de hoogte van vernieuwingen en kunnen ze snel inpikken op een nieuwe trend. Ook wapenen ze zich zo tegen concurrentie, verspreiden ze hun risico's en accumuleren ze macht in de verschillende marktsegmenten.⁵³

Adorno ging er vanuit dat het kapitalisme, dat ingang gevonden had in de cultuur door de opkomst van de cultuurindustrie, de muzikale kunstwereld zou verwoesten of toch zeker sterk zou afstompen. Daar is zeker wat van aan op vlak van diversiteitsvermindering door de huidige structuren en organisatie van de muziekindustrie.

51 Lovering John, The Global Music Industry, In: Andrew Leyshon (ed.), David Matless (ed.), George Revill (ed.), 1998, the Place of Music, The Guilford, New York, p.36 & 37.

52 Burnett Robert, 1996, The Global Jukebox, International Music Industry, London, Routledge, p.61 & 63.

53 Hesmondhalgh D., 2002, The cultural Industries, London, Sage, p.150 & 151.

Doch kunnen we mensen, of beter gezegd het publiek, niet reduceren tot simpele naïeve subjecten waaraan men eender wat met de paplepel kan opgeven.⁵⁴

De relaties tussen de grote en kleine platenlabels zijn dus niet noodzakelijk stug of louter concurrentieel vijandelijk, maar eerder dynamisch en veranderlijk.

In het volgende deel spitsen we ons meer toe op het onderwerp van de thesis, namelijk live muziek. We gaan live muziek van naderbij bekijken als wezenlijk onderdeel of kunstwereld binnen de muziekwereld. We zullen in dit deel ook dieper ingaan op de belangrijkste actoren binnen live muziek.

3.4 Live muziek

Muziek is een menselijke collectieve activiteit waarbij de manieren van productie en consumptie elkaar constant aanstekelijk beïnvloeden. De meest directe vorm van deze relatie vindt men terug bij de live optredens. Publiek en muzikanten staan in een vrij directe verbinding waardoor beiden respons kunnen geven over en door het gebeuren.⁵⁵

Een optreden is in de eerste plaats een sociaal en communicatief proces en kan gezien worden als een vorm van een retoriek van gebaren waarbij lichamelijke beweging en andere signalen (zoals bijvoorbeeld stem) niet alleen gebruikt worden, maar bovenal de overhand hebben op de andere communicatieve signalen zoals taal of beeld.

Zo'n vorm van communicatie is slechts mogelijk wanneer het publiek in staat is het zowel als een object als een subject te begrijpen, namelijk als een doelbewust gecreëerd object met een inhoud of betekenis.⁵⁶

Belangrijke actoren in het muzikale live gebeuren zijn concertagentschappen of 'boekingsagentschappen'. Zij worden vaak ook met termen als: impresario, theater-, concert- of artiestenbureau geduid. Hun taak bestaat erin te bemiddelen tussen de organisator van het concert zelf en de artiest of diens vertegenwoordiger (agent of manager). Zij plaatsen als het ware de artiesten op de podia en veelal beschikken ze over meerdere artiesten, soms gebonden met een exclusiviteit contract, waardoor deze niet geboekt kunnen worden door andere agentschappen.

54 Lovering John, *The Global Music Industry*. In: Andrew Leyshon (ed.), David Matless (ed.), George Revill (ed.), 1998, *the Place of Music*, The Guilford, New York, p.45.

55 Lovering John, *The Global Music Industry*. In: Andrew Leyshon (ed.), David Matless (ed.), George Revill (ed.), 1998, *the Place of Music*, The Guilford, New York, p.47.

56 Frith S., 1998, *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, p.205.

Deze agentschappen kunnen zowel passief, als loutere tussenpersoon fungeren of actief op zoek gaan naar optredens voor een bepaalde artiest. In het enkelvoud beperkt een impresario of boekingsagent zich tot een groep of artiest.⁵⁷

Een tweede belangrijke actor in het live gebeuren is de functie van concertinrichter. Deze persoon laat een artiest, via bemiddeling van het concertagentschap of de concertagent, optreden op een door hem of haar bepaalde plaats en tijdstip. De concertinrichter is dus de feitelijke organisator van het optreden en is daarom verantwoordelijk voor het gros van de kosten (uitkoopsom artiest, zaalhuur, taksen, auteursrechten, sociale lasten, security, catering, podium, klank en licht,...) en bepaalt dus meestal ook de prijs van de tickets.⁵⁸

In bepaalde gevallen is er bij het live gebeuren ook sprake van een concertpromotor, deze combineert de functies van het concertagentschap en van de concertinrichter.⁵⁹

De job van de concertpromotor is in eerste instantie het afschuimen van de muziekmarkt op zoek naar talent, met de bedoeling artiesten of muzikanten te boeken. De concertpromotor kan een artiest boeken voor een lokale organisatie of kan zelf voor de boeking en het concert zorgen door het regelen van een plaats en een tijdstip waarop de act opgevoerd kan worden. Hij of zij moet het optreden dan organiseren en zorgen voor de nodige financieringen. De concertpromotor kan ook optreden als woordvoerder of contactpersoon tussen de artiesten, de lokale media en het publiek.⁶⁰

Concertpromotoren vervullen dus de functie van 'job-matching', dit wil zeggen het alloceren van juiste artiesten op de juiste plaats, op het juiste podium. Hierdoor vervullen ze ook een rol als 'gatekeeper'.⁶¹

Om verder een idee te geven van de omvang van netwerken bij de muzikale productie en consumptie geeft onderstaande tabel een mooi overzicht van personen en instanties die betrokken kunnen zijn in een muzikaal productienetwerk.

57 De Meyer G. & Trappeniers A., 2003, Lexicon van de muziekindustrie, Leuven, Acco, p.82.

58 De Meyer G. & Trappeniers A., 2003, Lexicon van de muziekindustrie, Leuven, Acco, p.83.

59 De Meyer G. & Trappeniers A., 2003, Lexicon van de muziekindustrie, Leuven, Acco, p.84.

60 Fink M., 1989, Inside the Music Business: Music in Contemporary Life, New York, Schirmer Books, p.101 & 102.

61 Caves E.C., 2000, Creative Industries: Contracts between Art and Commerce, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p.67 & 69.

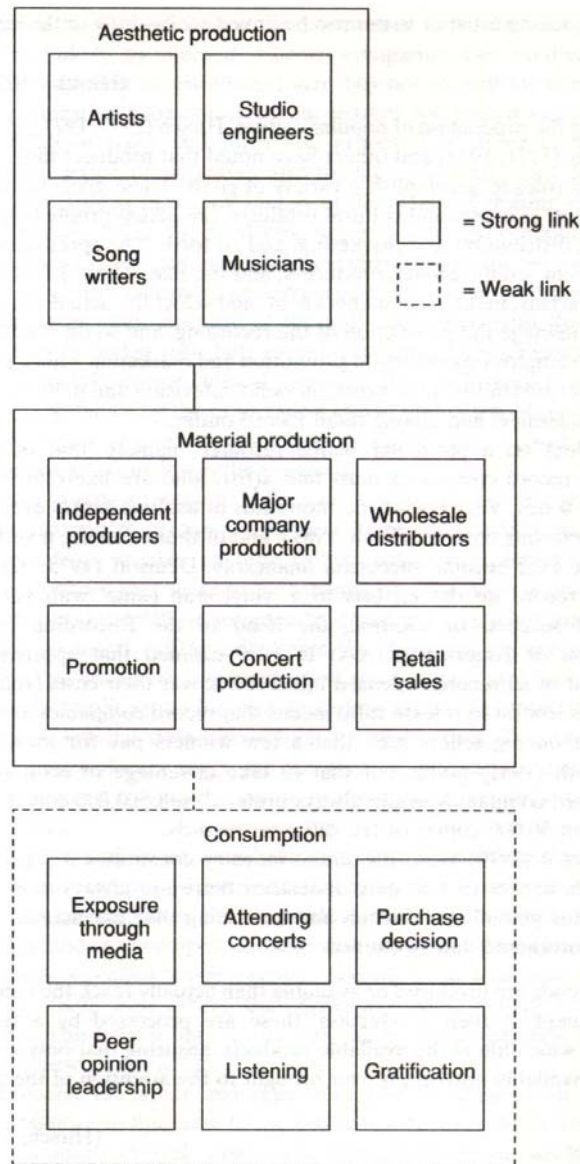


Figure 5.1 Production and consumption systems of popular music

(Afbeelding uit: Burnett Robert, 1996, *The Global Jukebox, International Music Industry*, London, Routledge, p.71.)

Beginnende muzikanten zoeken gewoonlijk podiawerk in hun omgeving, in lokale clubs, scholen,... om podiumervaring op te doen en hun act bij te schaven. Tezelfdertijd zijn deze debuterende muzikanten ook bezig met een repertoire van songs bij elkaar te schrijven. Het uiteindelijke doel is om op deze manier de aandacht van een platenmaatschappij te lokken. De platenlabels zelf gebruiken op hun beurt talentschouten om nieuw opkomend potentieel te ontdekken.

Veelal rekruteren groepen een manager om hen te helpen bij de creatieve ontwikkeling en bij het zakelijke management. Deze job als manager vereist bepaalde vaardigheden en

enige bedrevenheid aangezien het niet zonder risico is, gezien het feit dat een groot deel van de debuterende groepen uiteindelijk niet doorbreekt en de gedane investeringen niet kunnen renderen. Managers strijken daarom meestal een groot deel op, wat snel kan oplopen tot 20% van de inkomsten van succesvolle groepen.

Wanneer een groep een platencontract weet te versieren, bepaalt de gemiddelde taakverdeling in het contract dat de artiest of de groep moet zorgen voor de creatieve input in de vorm van het schrijven van nummers en het live brengen van die nummers. Dit met het oog op het creëren van 'mastertapes' voorzien van voldoende kwaliteit en kwantiteit om een album mee te kunnen uitbrengen.

De platenlabels produceren en distribueren op hun beurt het album. Zij voorzien tevens de promotie van het album onder andere bijvoorbeeld via videoclips, het steunen van tournees en door de directe reclame bij zowel radio's als bij de uiteindelijke consumenten, de mensen die de albums kopen.⁶²

De muziekindustrie kunnen we dus beschouwen als een verzameling van dynamische netwerken, waarin de platenindustrie een zeer dominante rol speelt, maar waar ook nog andere actoren een belangrijke rol spelen zoals muzikanten, managers,... . Al deze actoren zijn onderling gelinkt en maken naargelang de situatie onderdeel uit van een belangrijk actor/netwerk, bijvoorbeeld een platenlabel, dat op zijn beurt weer onderdeel kan uitmaken van een belangrijke platenmaatschappij.

In Vlaanderen is er echter ook nog een andere actor die een belangrijke rol speelt en die toch tracht op een enigszins marktregulerende of marktbijsurende wijze op te treden, namelijk de Vlaamse overheid.

3.5 Het overheidsbeleid ten aanzien van muziek

De overheid heeft verschillende belangen bij het investeren in kunst. Ten eerste is er het nationaal economisch belang, bijvoorbeeld om het toerisme aan te trekken. Ten tweede is kunst belangrijk om de nationale identiteit te versterken. Ten derde is er de intrinsieke waarde van kunst die niet fysieke behoeftes van de burgers kunnen bevredigen. En ten vierde is er het politieke machtsniveau, waarbij kunst kan fungeren als statussymbool, bijvoorbeeld bij machtsallianties.

Het ultieme voorbeeld van het belang dat de politiek hecht aan kunst en cultuur, is eenvoudigweg de creatie van een ministerie van cultuur met een democratisch verkozen minister van cultuur aan het hoofd.⁶³

62 Caves E.C., 2000, Creative Industries: Contracts between Art and Commerce, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p.61.

63 Cummings C, e.a., 1987, The Patron State, Government and the Arts in Europe, North America and Japan, New York, Oxford University Press, p.350.

Van de overheid wordt algemeen verwacht om te interveniëren daar waar de markt faalt. Organisaties komen in aanmerking voor subsidies wanneer men zichzelf niet kan bedruipen. Dit houdt in dat commerciële initiatieven en activiteiten niet kunnen rekenen op subsidies. Er is de dag van vandaag echter ook sprake van een geïnternationaliseerde en gecommmercialiseerde live-entertainmentmarkt, waar de grenzen tussen commercieel en niet commercieel vervagen. Ondernemers in de muziek slagen er momenteel nog niet in volledig autonoom te opereren en maken veelal gebruik van alternatieve subsidiekanalen en/of indirecte subsidiëring, zoals bijvoorbeeld het inschakelen en onderbetalen van gesubsidieerde ensembles.⁶⁴

Het ministerie van cultuur kan lang niet alle nieuwe trends en ontwikkelingen opvolgen binnen de artistieke wereld en kan niet altijd even goed ingewerkt zijn in de verschillende domeinen van het artistieke veld. Daarom gebeurt de allocatie van middelen en steun veelal met behulp van gespecialiseerde commissies of panels, samengesteld uit experts van de kunstwereld zelf.⁶⁵

Het overheidsbeleid inzake cultuur werd in de tweede helft van de twintigste eeuw in eerste instantie gekenmerkt door de wens of wil om de participatie aan hoge cultuur te bevorderen. Hiervoor kwam er het cultuurspreidingsplan. Een tweede stap was dat cultuur op een individuelere manier benaderd moest worden, dankzij cultuur kunnen burgers zich meer mens voelen. De volledige gedachte hierachter zit vevat in de term 'bildungsideaal'. Dit werd nog eens versterkt door een typisch Vlaams fenomeen, namelijk de verzuiling.⁶⁶

Er kwam veel kritiek op deze overheidsaanpak en dankzij verschillende sociale onderzoeken werden er ook bewijzen geleverd van de ineffectiviteit van het cultuurspreidingsplan.

Vanuit puur democratisch oogpunt gezien: waarom kunsten steunen die maar door een minderheid van de bevolking gefrequenteerd worden? Dit brengt ons tot de moeilijke en ideologische discussie over kwaliteit en kwantiteit, waar geen eenduidig antwoord op geformuleerd kan worden.

Daarop trachtte de overheid dan maar tegelijkertijd aan kwaliteitsbewaking te doen en drempelverlagend te werken in haar beleid.⁶⁷

De Vlaamse overheid werkt via een erkenning- en subsidiëringbeleid om het culturele leven in Vlaanderen te ondersteunen. Alvorens een organisatie of kunstenaar in aanmerking kan komen voor subsidiëring, dient er eerst erkenning te zijn. Ze moeten dus

64 Segers K. & Huijgh E., Muziek uit Vlaanderen: politieke economie van de Vlaamse muziekindustrie. in: Leman M.(red.), 2003, Onder Hoogspanning: Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving, Brussel, Vubpress, p.188.

65 Cummings C, e.a., 1987, The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan, New York, Oxford University Press, p.360 & 361.

66 Laermans R., 1993, De Lege Plek: opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincieVlaanderen, Leuven, Kritak, p.71 & 90.

67 Laermans R., 1993, De Lege Plek: opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincieVlaanderen, Leuven, Kritak, p.77 & 95.

aan bepaalde vereisten voldoen alvorens ze erkend kunnen worden, waarna ze op subsidies kunnen rekenen.⁶⁸

Deze vereisten zijn wettelijk geregeld via decreten of reglementen. De middelen hiervoor worden vrij gemaakt via de post 'cultuur' op de overheidsbegroting. In de eerste plaats variëren deze middelen naargelang de economische conjunctuur. Ten tweede hangen de middelen af van de politieke krachtsverhoudingen op dat moment. En ten derde kan er ook invloed uitgeoefend worden door pressie- en belangengroepen.⁶⁹

Om het via ANT termen uit te drukken moeten kunstenaars of organisaties hun werk op een juiste manier transleren naar deze wettelijke vereisten om kans te maken op erkenning en steun.

De overheid wenst zowel een divers als een kwaliteitsvol cultureel aanbod, anderzijds wenst ze ook aan vraagbevordering te doen. Dit doet ze door onder andere culturele instellingen te verplichten om minimum 3% van hun subsidies te besteden aan het bereiken van nieuwe publieksgroepen, zoals culturele minderheden of jongeren.⁷⁰

In 1998 trad het 'muziekdecreet' in voegen. De grote krijtlijnen hiervan zijn:

“Vierjaarlijkse erkenning van zgn. muziekverenigingen (professionele ensembles, concertorganisaties, muziekclubs, educatieve muziekorganisaties en festivals) op basis van een beleidsplan en na toetsing aan een aantal formele normen en aan kwalitatieve criteria door de Beoordelingscommissie Muziek. Iedere aanvragende organisatie heeft de mogelijkheid om te reageren op het voorlopig advies van de commissie; tegen een voorgenomen definitieve weigering van erkenning door de Vlaamse Regering kan bezwaar worden aangetekend. Structurele subsidiëring voor vier jaar via enveloppentoeelagen voor de erkende muziekverenigingen na toetsing door de Beoordelingscommissie Muziek. Weerom bestaat de mogelijkheid tot standpuntbepaling tegenover het voorlopig advies over het al dan niet voldoen aan de subsidievoorwaarden, die onder meer voorzien in een artistieke kwaliteitstoets. Minimumnormering van de erkende muziekverenigingen, die tijdens de erkenningperiode van vier jaar een basisaantal activiteiten moeten ontplooiën en een minimumpercentage aan eigen inkomsten dienen te verwerven. De muzikeducatieve organisaties uitgezonderd ligt deze dubbele drempel thans op 80 activiteiten resp. twintig procent. Eenmalige subsidies na advisering voor muziekprojecten (in het uitvoeringsbesluit zit een apart luik over cd-opnames), compositieopdrachten (via een effectieve opdrachtgever) en werkbeurzen ‘aan componisten, uitvoerende musici, musicologen en cultuurmanagers uit de muzieksector’.

68 Laermans R. 2001, Het Vlaams Cultureel Regiem in: www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/onderzoek/cultuursociologische_essays/cultureelregiem.pdf, p.19 & 20.

69 Laermans R. 2001, Het Vlaams Cultureel Regiem in: www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/onderzoek/cultuursociologische_essays/cultureelregiem.pdf, p.22 & 23.

70 Laermans R. 2001, Het Vlaams Cultureel Regiem in: www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/onderzoek/cultuursociologische_essays/cultureelregiem.pdf, p.65 & 66.

Oprichting van een sectoraal steunpunt in de vorm van het Muziekcentrum van de Vlaamse Gemeenschap (dat effectief werd geïnitieerd door de overheid: er bestond geen 'quasi-steunpunt' in de muzieksector).⁷¹

Het vernieuwende aan dit decreet was dat het bedoeld was om het hele muzieklandschap te reguleren en niet langer enkel de traditionele kunstmuziek. Popmuziek werd voor het eerst door de overheid erkend en kan dus ook in aanmerking komen voor subsidies. Dit is mede mogelijk gemaakt door lobbywerk van Poppunt, het Vlaamse Popforum en ZAMU (inmiddels niet langer bestaande). Ook positief is dat er zowel aandacht gaat naar de scheppende als de uitvoerende kunstenaars. Toch kwam er ook kritiek op het nieuwe decreet, met name omtrent de beoordelingscommissie, die advies geeft over de ingediende erkenning- en subsidiëringdossiers. Deze werd van belangenvermenging beschuldigd. Er zijn ook spanningen en discussies te bespeuren over de mate van abstractie van de criteria waarop beoordeeld wordt, het belang van vernieuwing, de spanning tussen kwaliteit en spreiding en de niet erg grote aandacht voor publieksdeelname.⁷²

In 2004 werd het kunstendecreet goedgekeurd dat het muziekdecreet opslopte en verving. De bepalingen van dit decreet werden voor de eerste maal toegepast vanaf 01/01/2006.⁷³

Dit kunstendecreet regelt de subsidies voor onder andere kunstencentra, festivals, muziekgroepen en muziekensembles, concertorganisaties, muziekclubs, ...⁷⁴

Dit zijn allemaal belangrijke actoren in de muziekwereld, waaronder vele ook effectief subsidies toegewezen kregen.

De Vlaamse overheid kan dus beschouwd worden als een belangrijke actor met wezenlijke invloed binnen de muziekwereld, die de diversiteit in muziek via haar beleid tracht positief te stimuleren. Het is ook een actor die op een directe manier de diversiteit in het muzikale landschap als doelstelling op zich vooropstelt.

Als laatste hoofdstuk in het theoretische luik, dienen we nog de diversiteit en dan vooral muzikale diversiteit te operationaliseren.

71 Laermans R. 2001, Het Vlaams Cultureel Regiem, in: www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/onderzoek/cultuursociologische_essays/cultureelregiem.pdf, p.125 & 126.

72 Segers K. & Huijgh E., Muziek uit Vlaanderen: politieke economie van de Vlaamse muziekindustrie. in: Leman M. (red.), 2003, Onder Hoogspanning: Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving, Brussel, Vubpress, p.186 & 187.

73 www.iak.be/new/iakdownloads/kunstendecreet_01042004.pdf, p 69

74 www.iak.be/new/iakdownloads/kunstendecreet_01042004.pdf, p 2-3

3.6 Diversiteit

Het UNESCO definieert culturele diversiteit als alle veelvuldige manieren waarop culturen van groepen en gemeenschappen hun expressie weten te vinden. Deze expressies worden doorgegeven binnen en tussen deze groepen en gemeenschappen.

Culturele diversiteit manifesteert zich echter niet enkel via de gevarieerde manieren waarop het culturele erfgoed van de mens wordt uitgedrukt, ontwikkeld en doorgegeven, maar even goed via de diverse manieren van artistieke creatie, productie, spreiding, distributie en het plezier dat men eraan kan beleven; welke technieken en manieren hier voor ook gebruikt worden.⁷⁵

We kunnen muzikale diversiteit perfect plaatsen onder de term culturele diversiteit. Maar wat kunnen we allemaal verstaan onder diversiteit in live muziek?

We splitsen de diversiteit binnen live muziek op in drie onderdelen. Ten eerste onderscheiden we diversiteit in concertpodia en concertlocaties zelf. Ten tweede kunnen we diversiteit nagaan naar verschillen in genres. En ten derde kunnen we ook nog de diversiteit nagaan binnen elk genre apart.

De laatste twee kunnen we ook nog duiden als kwantitatieve en kwalitatieve diversiteit.

Met kwantitatieve verscheidenheid doelen we op diversiteit die gemaakt wordt in aantallen, in die zin dat we kunnen spreken van een voldoende groot aanbod waaruit vrij gekozen kan worden. Dit vertaalt zich praktisch in verscheidenheid in genres en het aantal groepen, muzikanten en ensembles die erin actief zijn.

Onder kwalitatieve verscheidenheid verstaan we dat er binnen een bepaald aanbodsegment verscheidenheid te bespeuren valt. Anders gesteld, dat er in een wezenlijk groot aanbod effectieve verscheidenheid teruggevonden kan worden en dat het niet louter meer van hetzelfde is. Een aanbod waarin plaats is voor gevestigde waarden en opkomend talent, waar plaats is voor experimentele en uitdagende muziek en waar plaats is voor niet altijd voor de hand liggende muziek. Deze soort diversiteit is veel moeilijker na te gaan dan de kwantitatieve diversiteit, die eenvoudigweg door te tellen kan nagegaan worden. Bij de kwalitatieve diversiteit ligt dit duidelijk anders omdat we hiervoor moeten beschikken over een grondige, diepgaande achtergrondkennis van het genre of het deelsegment. Deze informatie is onontbeerlijk om te kunnen bepalen hoe divers een aanbod is. Een voorbeeld, als we in een deelsegment of subgenre 20 groepen tegenkomen die geboekt werden, dan moeten we voldoende op de hoogte zijn van die groepen hun repertoire en moeten we over voldoende muzikale kennis beschikken om te gaan bepalen of die groepen een divers aanbod bieden in dat segment.

⁷⁵ N.N., Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions, 2005, unesco tekst internet. p.5.

Buiten het feit dat elke actieve actor in de muziekwereld een invloed uitoefent op welke manier dan ook op de muzikale diversiteit, dienen we toch nog rekening te houden met enkele bijkomende factoren en mechanismen die invloed kunnen hebben op de diversiteit.

Om een aanbod divers te houden, moet er toch op een bepaalde manier regelmatig nieuw of vernieuwend werk aan te pas komen. Innoverende bewegingen zorgen voor een dynamiek van levendigheid waardoor er op een actieve manier wordt omgesprongen met muziek. Op die manier ontstaan er nieuwe genres of subgenres, nieuwe muziekstukken, melodieën, ritmepatronen, Wat vanzelfsprekend leidt tot een meer divers aanbod.

Doch het is niet zo evident als het lijkt, nemen we de klassieke muziek even als voorbeeld.

Optredens binnen de klassieke muziekwereld zijn kostelijk te noemen op gebied van muzikanten, aangezien hiervoor goed opgeleide en enigszins talentvolle muzikanten vereist zijn. Optredens vergen repetitietijd en vanzelfsprekend fysieke aanwezigheid van muzikanten. Het instuderen van een nieuw werk, om het live te brengen of om het op te nemen, vereist beduidend wat tijd. Dit kost geld en vormt een risicovolle investering, niet alleen op financieel gebied, maar ook op gebied van reputatie van het ensemble, de dirigent en de componist.

Om deze repetitietijden binnen de betaalbare perken te houden, bestaat er zoiets als een voorraad of een 'stock' aan muziekstukken, een soort selectie, een toprepertoire van werken die binnen het wereldje voldoende de moeite geacht worden om live gespeeld te worden. Deze werken worden verondersteld een soort algemene kennis te zijn voor de muzikanten, waardoor er minder lang op gewerkt moet worden om ze te kunnen brengen. Een componist kan zijn werk niet op eigen houtje brengen zoals een singer-songwriter dit wel kan. De componist moet dus op zoek gaan naar een ensemble of orkest dat in de eerste plaats zijn of haar werk kan spelen, maar vooral dat zijn of haar werk wil spelen. Moderne componisten trachten dus hun werk binnen te loodsen tot die bewuste selectie, die 'stock' van muziekstukken.⁷⁶

Vernieuwing of innovatie vergt tijd door haar duale receptie en kan vergeleken worden met een tweeloops jachtgeweer, het eerste schot bij het begin of lancering en het tweede schot wanneer het ingang begint te krijgen. Het is maar door 'routinisering' of door het banaliseren van het nieuwe tot het oude dat nieuw werk leesbaar wordt.⁷⁷

Het is het esthetische oog (of in ons geval oor), dat een werk als kunstwerk kan beschouwen. Dit kunnen is het onbewuste product van jarenlange blootstelling aan kunstwerken. En het is door de competitie tussen de actoren die hun aandacht vestigen in het spel dat het 'veld' eindeloos de interesse in het spel reproduceert.⁷⁸

Diversiteit vergt dus inspanningen en investeringen.

76 Caves E.C., 2000, *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p.356 t/m 361.

77 Fowler B., 1997, *Pierre Bourdieu and cultural theory: critical investigations*, London, Sage, p.59.

78 Bourdieu P. & Johnson R.(red.), 2004, *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*, Cambridge, Polity, p.257.

Wanneer we klassieke muziek vanuit een maatschappelijk niveau benaderen, kunnen we deze muziek onderbrengen bij de symbolische goederen die gebruikt kunnen worden binnen de strategieën ter distinctie van bepaalde bevolkingsgroepen of klassen. Doch deze stelling geldt niet alleen voor klassieke muziek, maar gaat op voor muziek in het algemeen. Muziek is een sterk middel ter expressie van smaak en smaak is, zoals we reeds gezien, hebben cruciaal en fundamenteel identiteitsbepalend.

Daarbij bestaat er nog zoets als de uitoefening van de fetisj van de naam van de meester of kunstenaar. Wat maakt iets tot een succesvol kunstwerk?

Het is een kwestie van het beschrijven van het graduele tot stand komen van de volledige set sociale factoren of condities, die het karakter of kenmerk van de kunstenaar als producent van de fetisj (die het kunstwerk is) mogelijk maakt.⁷⁹

Om het simplistisch reducerend uit te drukken, het is niet altijd even belangrijk wat of hoe het gemaakt is, maar door wie het gemaakt is.

Zoals we reeds besproken hebben bij de kunstwerelden, is het niet de kunstenaar op zich die kunst produceert, maar een hele set van agenten of actoren.

Belangrijk hierbij is het ingewikkelde classificatieproces, dat dienst doet als middel bij uitstek om kunst bespreekbaar te maken. Met andere woorden, er bestaat een artistieke taal waarbinnen gesproken wordt over kunst in al haar facetten.⁸⁰

Op deze manier onderscheidt kunst zich niet via haar intrinsieke waarde, maar slechts door haar magische aura of fetisj karakter via sociale actie.⁸¹

Dit laatste spreekt voor de kunst in haar geheel, maar kan toch ook toegepast worden op muziek. Een naam van een muzikant, componist, dirigent die een zekere bekendheid en aandacht geniet, trekt uiteindelijk meer publiek. Waarbij de naam van de artiest in kwestie garant staat voor een bepaalde kwaliteit en voldoende is om mensen te laten handelen.

We bevinden ons hier uiteindelijk binnen de kwalitatieve diversiteit en het is dan niet langer opportuun te vertrekken uit de verschillen in genres, bijvoorbeeld pop en klassiek, om diversiteit na te gaan.

Adorno suggereert dat het zinvoller is om het verschil tussen populaire muziek en serieuze muziek te duiden met de dichotomie gestandaardiseerd en niet-gestandaardiseerd in plaats van intellectueel en niet-intellectueel of complex en simpel.⁸²

Wat popmuziek fundamenteel onderscheidt van de serieuze muziek is haar mate van standaardisatie. Populaire muziek is opgebouwd volgens welbepaalde gestandaardiseerde

79 Bourdieu P. & Johnson R.(red.), 2004, The Field of Cultural Production: essays on art and literature, Cambridge, Polity, p.259.

80 Bourdieu P. & Johnson R.(red.), 2004, The Field of Cultural Production: essays on art and literature, Cambridge, Polity, p.260 & 261.

81 Fowler B., 1997, Pierre Bourdieu and cultural theory: critical investigations, London, Sage, p.10.

82 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, p.305.

structuren. Ondanks hun pseudo-individuele kenmerken zijn ook de details die opgehangen worden aan het raamwerk van populaire hits evenzeer gestandaardiseerd. Welke afwijking of variatie er ook gemaakt wordt, het kan altijd teruggebracht worden tot dezelfde gekende en erkende ervaring, het geheel is pre-gegeven en pre-aangenomen, nog voor de feitelijke ervaring van het luisteren zelf naar het stuk.⁸³

De manier waarop mensen luisteren naar populaire muziek is gemanipuleerd, niet alleen door de promotors ervan, maar eveneens door haar inherente geaardheid en heeft alles te maken met het onbewust kunnen herkennen van bepaalde gestandaardiseerde schema's, harmonieën en melodieën. Deze muziek wordt dan ook gekenmerkt door mechanische substitutie van stereotiepe patronen en geïnstitutionaliseerde effecten.⁸⁴

Populaire muziek wordt op een dergelijke wijze gecomponeerd dat het translatieproces van het unieke naar de norm of standaard op voorhand gepland is en uiteindelijk reeds bereikt wordt in de compositie zelf. Anders gesteld: de compositie luistert voor de luisteraar.

Populaire muziek is in grote mate gestandaardiseerd door toedoen van haar industriële massaproductie. Doch deze industriële productie gaat enkel op voor de distributie en promotie ervan, de eigenlijke productie van een muziekstuk tot hit vertoeft nog steeds in een soort ambachtelijke sfeer.

De vraag is nu hoe die standaardisatie tot stand kwam. Het antwoord hierop is imitatie. De muzikale standaarden ontstonden oorspronkelijk via competitieve processen en wanneer een muziekstukje het schopte tot grote hit, volgden er honderden imitaties van het oorspronkelijke. Men gebruikt de opbouw en structuur van hits als blauw printen voor volgende hits, dit proces resulteerde in de kristallisatie van standaarden. Deze standaarden geraken onder gecentraliseerde condities van grootschalige economische concentratie, zoals bij industriële massaproductie, vastgeroest tot rigide normen en regels en worden door toedoen van kartelvorming van organisaties opgedrongen aan de te promoten muziek als finale stap in de competitieve processen. Het niet werken conform de regels en normen vormt de basis voor uitsluiting. Innovatie is dus geen prioriteit, noch een na te streven doel.⁸⁵

Populaire muziek moet voldoen aan twee vereisten. Ten eerste moet deze muziek beschikken over bepaalde stimuli die de aandacht van de luisteraars weten te trekken. En ten tweede moet het geheel vallen binnen de categorie van muziek die voor ongetrainde oren als 'natuurlijke muziek' wordt aangevoeld. Onder deze categorie verstaan we het geheel van gebruikelijke conventies en formules in muziek die de luisteraar beschouwt als de inherente en eenvoudige taal van de muziek op zich.⁸⁶

83 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, p.302.

84 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, p.305.

85 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, p.306.

86 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, p.307.

Variaties en extravagante toeren worden slechts getolereerd in zover ze teruggebracht kunnen worden tot die zogenaamde natuurlijke muzikale taal. En net deze verhouding tussen de natuurlijke taal en de luisteraars wordt gestimuleerd en versterkt door gestandaardiseerde productie, die de muzikale wensen en behoeften van het publiek institutionaliseert. Dit alles resulteert in voorgekauwde muziek en een muziekproductie en publiek die gevangen zitten in een vicieuze cirkel.⁸⁷

De consument is als het ware een gevangene die uiteindelijk van zijn cel gaat houden omdat dit het enige is wat hem nog rest. We kunnen spreken van een luisteren naar muziek met een onbewust vals bewustzijn, zodat men niet langer kan horen waar het feitelijk om gaat.⁸⁸

Een beïnvloedende factor hierin is een verdoken fetisjisme voor de werken, componisten of uitvoerders. Door dit fetisj karakter verworden muziekstukken tot consumptieartikelen en statussymbolen die de aandacht voor de werkelijke inhoud of betekenis voorbij gaat.⁸⁹

Er is daarom sprake van een algemene regressie van het luisteren.⁹⁰

De behoefte naar dat soort muziek kan eigenlijk beter verstaan worden als een behoefte naar entertainment. Mensen willen plezier en ontspanning en hebben niet direct een boodschap of een behoefte naar inspanning en concentratie in hun vrije tijd. Door toedoen van de manier van leven en werken wil men in de vrije tijd eerder ontdaan worden van verveling en inspanning door passief entertainment. De consumenten van populaire muziek of entertainmentmuziek zijn uiteindelijk zelf ook producten van dezelfde mechanismen die de productie van die muziek determineren, waardoor ze gestandaardiseerde werken in een pseudo-individualistisch kader verkiezen omdat het hen ontspanning, verstrooiing en een vlucht biedt uit de dagelijkse beslommingen.⁹¹

Met haar expansiebeleid en enorme distributienetwerken is de cultuurindustrie verantwoordelijk voor wat men de culturele internationalisering noemt. We kunnen spreken van een soort cultureel imperialisme waar een bepaald segment van westerse cultuurgoederen internationaal verhandeld worden.⁹²

Door het toedoen van deze dominante westerse cultuurexpansie kunnen we in eerste instantie stellen dat er een vergrijzing en homogenisering van het muzikale aanbod plaatsgrijpt. Amerikaanse of Engelse 'acts' bereiken nu eenmaal makkelijker internationaal succes.⁹³

Doch dit is een iets te enge visie en spreekt enkel voor een bepaald segment van de volledige muziekindustrie en muziekwereld. Het is namelijk niet zo dat andere landen,

87 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, , p.307 & 311.

88 Adorno T.W. & Bernstein J.M.(red.), 2006, Selected essays on mass culture, London, Routledge, p.40 & 44.

89 Adorno T.W. & Bernstein J.M.(red.), 2006, Selected essays on mass culture, London, Routledge, p.36 t/m 38.

90 Adorno T.W. & Bernstein J.M.(red.), 2006, Selected essays on mass culture, London, Routledge, p.47.

91 Adorno T.W., 1941, On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, p.310.

92 Hesmondhalgh D., 2002, The cultural Industries, London, Sage, p.173.

93 Hesmondhalgh D., 2002, The cultural Industries, London, Sage, p.193 & 194.

volkeren, mensen zich louter laten dicteren naar wat ze moeten luisteren of welke muziek ze moeten produceren.

Men vindt in de muziekwereld smeltkroezen terug van verschillende muziekstijlen en stromingen. Er wordt met andere woorden buiten de anglofiele landen op een actieve manier omgegaan met muzikale invloeden, waarbij men zowel lokale als internationale invloeden versmelt tot hybride muziekstijlen. In de muziekindustrie vinden we meerdere muzikale centra of segmenten terug die autonoom bestaan tegenover de anglofiele muziekcentra en deze kunnen we geografisch afbakenen. Zo zien we bijvoorbeeld dat Congolese muzikanten een belangrijke groep vormen die als muzikaal centrum beschouwd kan worden in de Centrale en West Afrikaanse muziek.

In de jaren 1970 kwam het gros van de transnationale muziekbedrijven uit de USA, buiten een paar uitzonderingen zoals Philips en Polygram. Vanaf de jaren 1980 kwamen er echter ook uit Japanse en Europese hoek bedrijven op transnationaal niveau meespelen.

Hierdoor zijn er meerdere geografisch belangrijke plaatsen gecreëerd waar men toegang kan krijgen tot de netwerken van de majors. Hierbij denken we aan belangrijke steden zoals: Los Angeles, New York, Londen, Parijs, Hongkong,...

Deze ontwikkelingen hebben allemaal kunnen plaatsgrijpen mede doordat de technische productiekosten van muziek relatief laag zijn, lager dan bijvoorbeeld film of televisie.

We moeten er dus vanuit gaan dat de muziekproductie multi-centrisch georganiseerd is. Effecten hiervan vindt men terug in de 'nieuwe' muziekstijlen zoals Euro-pop, wereldmuziek,...⁹⁴

Op het eerste zicht zien we dus dat diversiteit in muziek gehinderd wordt door de muziekindustrie. Aan de andere kant zien we toch dat er ontwikkelingen in spreiding en uitbreiding gebeuren binnen deze muziekindustrie die de diversiteit ten goede komt. We mogen ons dus niet laten verleiden tot eenzijdige interpretatie.

Diversiteit in muziek is uiteindelijk een complex gegeven. Er is een zeer groot aanbod aan muziek op zich en er zijn binnen de muziekwereld zeer veel uiteenlopende actoren actief. Dus wanneer we diversiteit trachten te toetsen, dienen we niveau per niveau of segment per segment te behandelen. Onze driedeling in diversiteit maakt het ons toch mogelijk om de diversiteit op een concretere manier te kunnen benaderen in het empirische deel.

94 Hesmondhalgh D., 2002, The cultural Industries, London, Sage, p.194 & 195.

3.7 Besluit theoretisch luik

Voor het theoretische kader zijn we vertrokken vanuit de 'kunstwerelden' van Howard S. Becker en hebben we muziek in zijn geheel, de productie en consumptie, ondergebracht onder de noemer muziekwereld. Deze muziekwereld kunnen we voorstellen als een verzameling kunstwerelden met elk hun eigen specificaties en kenmerken. Zo kunnen we live muziek beschouwen als een aparte kunstwereld binnen de muziekwereld, gevormd door een complex netwerk van verschillende actoren zoals boekingsagentschappen, concertpromotoren, concertinrichters, managers, muzikanten,...

Dankzij de theorieën van Becker zagen we dat er verschillende samenwerkingsverbanden schuil gaan achter de productie van muziek. Een uitgebracht muziekstuk is dus niet de loutere arbeidsvrucht van een persoon, maar van een hele resem betrokken personen, elk met hun specifieke functie of taak en specifieke invloed op het eindresultaat. Denken we hierbij maar aan geluidstechnici, medemuzikanten, producer, concertpromotoren, concertprogrammatoren,...

De structuren en overeenkomsten in deze samenwerkingsverbanden dienen verstaan te worden als een dynamisch gegeven dat door het collectieve handelen van de actoren beïnvloed en vernieuwd kan worden. Anders gesteld beschouwen we kunstwerelden als veranderlijke netwerken van afhankelijkheidsrelaties, maar waar geen enkele actor het geheel volledig naar zijn of haar hand kan zetten.

Om deze samenwerkingsverbanden beter te duiden, haalden we de Actor Network Theorie erbij. Deze stelt ons in staat om de verschillende agenten actief in de muziekwereld te operationaliseren via de termen actant, actor en netwerk. Netwerken kunnen we het best beschouwen als conglomeraten van knopen en punten die met elkaar verbonden zijn en waaraan actoren en actanten verbonden worden, waardoor netwerken gelokaliseerd en geconcretiseerd worden.

Het handelen en de interactie van de actoren vereist investeringen en inspanningen. Er moet een wil tot vernetwerken zijn, een 'interessment' om succesvol te kunnen handelen als actor. Dit gegeven leidt ons tot de vaststelling dat een actieve actor verwordt tot actor/netwerk en duidt aan dat we de termen niet langer als aparte entiteiten kunnen beschouwen. Een actor bestaat niet zonder netwerk en een netwerk bestaat niet als er geen actoren aan verbonden zijn.

Het aantal verbindingen en schakels waarover een netwerk beschikt en ook de mate van heterogeniteit hierin, bepaalt de belangrijkheid en het aanzien van dat netwerk. Het spreekt dan ook voor zich dat dit alles gepaard gaat binnen krachtenvelden van macht en

invloed. Netwerken kunnen ook begrepen worden als assemblages van krachten en macht is dus een belangrijke factor in het succes van een netwerk.

De noodzakelijke inspanningen en investeringen in netwerken vereisen kennis en vaardigheden, die de actor nodig heeft om te kunnen handelen. Via de theorieën van Bourdieu omtrent symbolische kapitalen hebben we deze kennis en vaardigheden en vooral de verwerving ervan beter geduid.

Op deze manier kunnen we ons een theoretisch beeld vormen van de muziekwereld. Een verzameling van kunstwerelden met eigen kenmerken, spelregels en organisatievormen, waarbinnen verschillende actor/netwerken actief zijn die op een dynamische manier vorm geven aan de kunstwereld waarin ze handelen.

Hiermee hebben we een theoretische structuur ontwikkeld die we kunnen aanvullen met concrete informatie rond live muziek in Vlaanderen.

We onderscheiden binnen live muziek in Vlaanderen drie grote groepen van actor/netwerken: de productie, de consumptie en de overheid. In het netwerk van de productie hebben we gezien dat naast de muzikanten en componisten de platenmaatschappijen, concertorganisatoren en de managers van de groepen en ensembles belangrijke actoren zijn die via hun samenwerkingsverbanden cruciale functies invullen in de totstandkoming van de muziek.

In Vlaanderen is er echter nog een andere actor actief in de muziekproductie, namelijk de Vlaamse overheid die via haar cultuurbeleid een belangrijke invloed uitoefent op live muziek. De Vlaamse overheid heeft een erkenning- en subsidiëringbeleid waarmee ze verschillende actoren in live muziek structureel ondersteunt. Ze beperkt zich daarbij niet tot de muzikanten of de uitvoerders, maar steunt ook organisaties die een podium aanbieden en/of concerten organiseren. Daarbij laat ze zich ook direct leiden door een uitgesproken wil in het beleid voor het bekomen van een divers muzikaal landschap.

Van deze drie actor/netwerken streeft enkel de overheid openlijk en rechtstreeks een divers muzikaal landschap na. Van de twee anderen vinden we een niet-rechthoekige relatie tot de muzikale diversiteit. Naar de consumptiezijde toe merken we een behoefte om eerder geëntertand te worden dan inspanningen te doen om zich nieuwe muziek eigen te maken. Doch anderzijds is muziek een ideaal distinctiemiddel en het vergt toch wel de juiste inspanningen om dat distinctiemiddel op een succesvolle manier te hanteren.

Vanuit de productiezijde kunnen we enerzijds spreken over een tendens tot homogenisering en vergrijzing in het muzikale landschap door wereldwijde distributie van eenzelfde groep aan westerse cultuurgoederen. Anderzijds wordt er in de productiezijde met verschillende actoren creatief omgesprongen met deze invloeden en is er sprake van verscheidene muzikale centra met elk hun kenmerken en specialiteiten.

Muzikale diversiteit is met andere woorden een complex gegeven. Om die diversiteit beter te kunnen benaderen, hebben we gepoogd het vage begrip te concretiseren door een onderscheid te maken in kwantitatieve en kwalitatieve diversiteit. Kwantitatieve diversiteit heeft betrekking op het aantal uitvoerders, groepen en muzikanten binnen een bepaald aanbodsegment. De kwalitatieve diversiteit daarentegen heeft betrekking op de diversiteit in de muziek zelf. Deze laatste is de moeilijkste om na te gaan omdat het een noodzakelijke musicologische achtergrondkennis vereist.

In het empirische deel zullen we door het maken van een inventaris voornamelijk de kwantitatieve muzikale diversiteit trachten nagaan op de Vlaamse podia. Daarnaast zullen we aan de hand van enkele diepte-interviews met concertprogrammatoren hun rol in live muziek proberen duiden en bijkomende informatie verschaffen bij de bevindingen van de inventaris.

4 Empirisch luik

Het empirische onderdeel bestaat uit twee delen, een kwalitatief en een kwantitatief. Voor het kwantitatieve deel hebben we een inventaris opgemaakt van concerten die plaats vonden in Vlaanderen voor de jaren 2005 en 2006.

In het kwalitatieve deel hebben we van vier concertprogrammatoren een diepte-interview afgenomen om de vaststellingen van de inventaris beter te duiden. Bij de aanvragen van de speellijsten aan de verschillende concertlocaties hebben we tezelfdertijd gevraagd naar de mogelijkheid tot een interview met de desbetreffende concertprogrammatoren. Hierop hebben we in geringere mate positieve reacties gekregen. We hebben dan uiteindelijk uit die positieve reacties geopteerd voor een beperkt aantal van vier muziekprogrammatoren. Het betreft Maarten Quanten, programmator van De Nieuwe Reeks, Mike Naert, programmator van Het Depot, Niklaas Van Den Abeele, programmator van het KultuurKaffee en Mik Torfs, programmator van Jazzlab Series.

Desalniettemin zijn ze doelbewust gekozen op basis van het profiel van de concertlocatie omdat deze zeer uiteenlopend zijn en zo een brede kijk geven op de rol van muziekprogrammatoren.

Voor de inventaris hebben we 136 concertorganisaties gecontacteerd aan de hand van lijsten samengesteld door het Muziekcentrum Vlaanderen. Deze lijsten hebben we trachten aan te vullen met extra concertlocaties via informatie uit de subsidiedossiers van het departement cultuur van de Vlaamse Gemeenschap. Dit bleek na telefonisch contact met dit departement niet zo eenvoudig te zijn en de contactpersoon raadde ons zelfs in eerste instantie de lijst van het Muziekcentrum Vlaanderen aan. Uiteindelijk werden we gewoon doorverwezen naar hun site, waar we geen extra informatie omtrent concertlocaties vonden.

Deze lijst met concertlocaties omvat een aardig aantal culturele centra, alsook de bekendere namen van het clubcircuit, jazzclubs, concertgebouwen,... . Het is zeker geen volledige lijst die alle mogelijke concertlocaties omvat, toch is het een mooie verzameling concertlocaties die een veelzijdig beeld biedt van het muzikale live gebeuren in Vlaanderen. Er moet echter bij vermeld worden dat de lijst voornamelijk bestaat uit de meer professionele en conventionele podia. Daarom zijn er dus geen jeugdhuizen, verschillende cafés, en andere plaatsen in opgenomen waar er desalniettemin ook live muziek gebracht wordt.

In eerste instantie hebben we de concertlocaties via e-mail gecontacteerd met de vraag of het mogelijk was hun speellijsten van de jaren 2005 en 2006 door te geven in een Excel

bestand, vergezeld met de publieksaantallen. De reacties waren zeer uiteenlopend. We kregen Excel, Word, PowerPoint, pdf,... bestanden door, we werden ook vaak gewoon doorverwezen naar hun site en vooral bij de cultuurcentra stuurden ze voornamelijk hun programmaboekjes op per post. In tweede instantie hebben we de concertlocaties die niet reageerden via e-mail trachten te contacteren via telefoon om alsnog hun speellijsten te bekomen en tenslotte hebben we getracht om via hun site toch nog aan de nodige informatie te komen.

Het is opvallend dat we niet zoveel degelijke informatiebestanden van de organisaties omtrent hun gedane concerten ter beschikking kregen. Is dit omdat vele organisaties niet beschikken over die informatie, omdat ze eenvoudigweg niet gearhiveerd wordt of omdat ze opzagen om de informatie op te zoeken en door te geven? Dit in tegenstelling tot een kleine groep die zeer gedetailleerde bestanden doorgaven, zoals bijvoorbeeld Q-02. Dit heeft echter wel tot gevolg dat we slechts van een paar organisaties de publieksaantallen ter onze beschikking hebben. Ook waren er sommige organisaties die ons slechts gedeeltelijke informatie konden verschaffen op vlak van onze tijdsafbakening. Dit waren veelal culturele centra waarvan hun stock aan programma boekjes gedeeltelijk uitgeput waren. Zo hebben we van 30CC Leuven enkel het najaar van 2006, van CC Genk enkel najaar 2005 en voorjaar 2006, bij CC Het Loo hadden ze het voorjaar 2005 niet meer, CC De Muze enkel najaar 2005 en voorjaar 2006 en Flagey enkel 2006.

De verkregen informatie hebben we zwaar moeten opkuisen en ontdoen van irrelevante informatie, zo zaten er tussen de concerten in vele bestanden nog theatervoorstellingen, films, workshops, cursussen,... . De relevante informatie hebben we in een Excel bestand ingevoerd om zo te kunnen nagaan welke groepen, ensembles en muzikanten hoeveel keer gespeeld hebben en op welke locatie.

Het valt op dat het merendeel van de concertlocaties hun oude speellijsten niet echt op een coherente en overzichtelijke manier bijhouden. Toch hebben we in totaal van 86 concertlocaties informatie kunnen invoeren, goed voor 8531 concerten van diverse pluimage.

10 concertlocaties konden ons niet helpen, sommigen hadden helemaal geen speellijsten meer van hun voorbije seizoenen, anderen wensten ze niet vrij te geven en nog anderen troostten zich de moeite wegens te weinig tijd en teveel werk. 4 concertlocaties hebben ondanks meerdere positieve contacten toch niets doorgegeven. De resterende 36 concertlocaties van de 136 hebben uiteindelijk op geen enkele wijze reactie gegeven aan onze oproepen.

In de bijlagen is de volledige lijst terug te vinden van alle gecontacteerde concertlocaties, gesorteerd volgens reactie. Ook is in de bijlagen de gehele inventaris terug te vinden op de cd-rom onder het bestand: 'inventaris totaal'.

Als eerste stap hebben we alle concerten in een Excel bestand ingegeven. De basis, het minimum aan informatie die we kregen waren de groep, het ensemble of de muzikant(en); de datum van het concert en de organisatie en de plaats waar het concert plaats vond. Daarnaast hebben we zoveel mogelijk bijkomende informatie mee ingevoerd zoals: de effectieve plaats van het concert, de naam van het evenement, de componisten van de werken die gespeeld werden, het publieksaantal, de dirigent, de solisten, de overige muzikanten en eventuele opmerkingen.

In de tweede fase hebben we dat bestand opgesplitst in zeer los afgebakende delen naargelang organisatie. Dit deden we om het opkuisen praktisch te vergemakkelijken en sneller verbanden te kunnen zien in die berg van concerten. Ook was het nodig om de verschillende schrijfwijzen van de namen te standaardiseren. Vervolgens klasseerden we alfabetisch elk onderdeel op basis van ensemble of groep. Tenslotte hebben we alle opgekuiste en geüniformeerde informatie terug in een Excel bestand samengevoegd. Dat bestand vormt de basis van onze inventaris waarmee we zullen werken.

Als eerste zullen we de componisten binnen de klassieke muziek onder de loep nemen.

4.1 De componisten

We hebben, indien we de informatie ter beschikking hadden, de componisten mee opgenomen in de inventaris. Dit doen we om de kwalitatieve diversiteit trachten na te gaan binnen de klassieke muziek. Hiervoor hebben we alle componisten in een apart Excel bestand extra opgenomen, de verschillende schrijfwijzen geüniformeerd en vervolgens alfabetisch gerangschikt om over te kunnen gaan tot het tellen. Dit doen we door eenvoudigweg de som te maken voor elke componist, hoeveel keer hij of zij terug te vinden is in ons bestand, vervolgens hebben we in een aparte kolom deze sommen naast elke componist geplaatst. Nadat we de som van de componist in die aparte kolom, naast de eerste keer dat hij of zij voorkwam geplaatst hebben, geven we de rest in de die kolom de waarde 0. Hierdoor kunnen we eenvoudig sorteren in Excel volgens aantal en krijgen we ook een duidelijker overzicht van hoeveel componisten er uiteindelijk in onze lijst opgenomen zijn. In totaal vinden we in onze lijst 579 componisten waarvan er in totaal 1583 keren effectief werk gebracht werd.

De grootste koploper is Mozart, die we 95 keer teruggevonden hebben. Dit is echter beïnvloed doordat 2006 uitgeroepen was tot Mozartjaar. De andere koplopers zijn Bach, Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann,...

Het valt op dat slechts van een kleine groep componisten meer dan 10 keer werk gebracht werd, namelijk 25 van de 579 of 4,32%. Toch werd er van deze kleine groep maar liefst 648 keer werk gebracht op een totaal van 1583, dus maar liefst 40,93%.

Wanneer we kijken naar de componisten in onze lijst waarvan er 5 tot 9 keren werk werd gebracht, komen we op 33 componisten of 5,70% en goed voor 220 keer werk gebracht in totaal of 13,90%.

Van 46 componisten is 3 of 4 keer werk gebracht, wat neerkomt op 7,94% van de componisten en goed voor 154 keer in totaal of 9,73%. Van 86 componisten of 14,85% werd er 2 keer werk gebracht, goed voor 172 keer in totaal of 10,87%. En als laatste is er van 389 componisten of 67,19% slechts eenmaal werk gebracht, goed voor 389 keer in totaal of 24,57%.

De onderstaande tabel geeft de cijfers en percentages overzichtelijk weer.

interval	aantal componisten	% componisten	aantal optredens	% optredens
10 of meer	25	4,32%	648	40,93%
(5 t/m 9)	33	5,70%	220	13,90%
(3 t/m4)	46	7,94%	154	9,73%
2	86	14,85%	172	10,87%
1	389	67,19%	389	24,57%
totaal	579	100,00%	1583	100,00%

Het is frappant dat een kleine groep van componisten 4,32% goed is voor 40,93% van het totaal aantal keren gebracht werk, wat enorm veel is voor zo een kleine groep. Wanneer we deze kleine groep van naderbij bekijken, merken we op dat elk van die 25 componisten hyperbekend en echte klassiekers binnen de klassiek muziek zijn. Ook zijn er slechts 2 bij die na 1960 geleefd hebben waarvan slechts een nog leeft. Als we deze redenering opentrekken naar het geheel, komen we op een totaal van 289 componisten van de 579 die nog leefden na 1960, waarvan 207 die op dit moment leven, 207 van de 579, of 35,75%. Van deze 207 componisten zijn er 159 die we slechts een keer terugvinden in onze lijst, wat neerkomt op 76,81% van de levende componisten in onze lijst, die we maar een keer terugvinden.

We merken dus dat het merendeel van de componisten van wie er veel werk gebracht werd, toch wel gerekend mag worden bij de beter bekende namen zoals: Mozart, Bach, Brahms, Schubert, Schumann, Händel, Liszt, Rachmaninov, Bartok, Lehar, Ravel, Haydn, Sjostakovich. Van elk van deze componisten is minstens 20 keer werk gebracht in onze lijst. Zelfs in de lagere regionen qua aantal keren gebracht, vinden we nog steeds grote namen weer. Zetten we dit in vergelijking met de hoogst scorende levende componist in onze lijst, namelijk Wolfgang Rihm die we 10 keer terugvonden, dan wijst dit toch op de nog steeds bestaande grote populariteit van de klassiekers.

Voor de volledige lijst van de componisten verwijzen we naar het Excel bestand: 'aantal lijst componisten' op de cd-rom in de bijlagen.

In het theoretische deel hebben we gezien dat er sprake is van een soort 'pool' van componisten waarvan er regelmatig werk wordt gebracht, teneinde onder andere de repetitietijden te verkorten. De hedendaagse componisten trachten hun werk binnen deze pool te loodsen om hun werk gespeeld te krijgen, maar dit blijkt geen eenvoudige klus.

In onze lijst met componisten vinden we effectief wel hedendaagse levende componisten terug, doch goed drie kwart van deze componisten kwam slechts een keer voor.

We kunnen dan ook stellen dat er in onze lijst een soort van beperkte groep aan bekende componisten is waarvan er in grote aantallen werk gebracht werd. En het lijkt er in onze lijst op te wijzen dat hedendaagse componisten het moeilijker hebben om hun werken gebracht te krijgen.

We vinden dus zeer duidelijk het fenomeen terug in onze componistenlijst dat het werk van de hyperbekende oude componisten opvallend meer gebracht wordt in verhouding tot het werk van de hedendaagse componisten hun werk. Dit bevestigt de stelling dat hedendaagse componisten het niet zo gemakkelijk hebben om hun werk gespeeld en gebracht te krijgen. Wie daarvoor uiteindelijk verantwoordelijk gesteld kan worden, het publiek of de programmatoren, is moeilijker te zeggen. In ieder geval kunnen we wel verwachten dat het een samenloop van omstandigheden is die dat fenomeen in de hand werkt, waardoor we de verantwoordelijkheid niet eenzijdig kunnen afschuiven op een bepaalde actor.

Dit fenomeen wordt ook naar voren gebracht in het interview met Maarten Quanten van de Nieuwe Reeks.

"Tot het begin van de twintigste eeuw was het heel normaal dat in concertzalen hedendaagse muziek gespeeld werd. Toen er een Beethoven was, werd er naar Beethoven geluisterd en niet meer naar Mozart. Wie toen nog Mozart programmeerde was een conservatieve idioot, enfin dat gebeurde gewoon niet. Het is eigenlijk pas vanaf begin twintigste eeuw dat er, eigenlijk vanaf Mendelssohn, Mendelssohn is begonnen met het uitvoeren van Bach en op dat moment is er een praktijk ontstaan waarbij concertorganisatoren naar, om publieksaantallen te vergroten, om publieksaantallen te bereiken dat er oude muziek geprogrammeerd werd. En dat is natuurlijk, iedereen kent die muziek natuurlijk en iets dat bekend is, daar wordt makkelijker naar toe gegaan. Ik vind dat geen artistieke reflex vanuit het publiek. Dat is volgens mij vooral een economische keuze van zowel concertorganisatoren als van de opkomende platenbazen. Eigenlijk begon dat toen dat er langspeelplaten gemaakt werden, dat er muziekdragers kwamen en die moesten verkopen en wat verkoopt er, bekende dingen natuurlijk. Dat is erger en erger geworden en daar komt bij dat de maatschappij complexer wordt en ook het kunstbeeld complexer wordt in de laatste 100 jaar en dat die afstand gigantisch wordt tussen wat een kunstenaar doet en wat het publiek nog recipieert. Het is die situatie die ik ook door het studeren van musicologie, het is maar pas van dat moment dat ik er eigenlijk bewust van werd dat er hedendaagse kunstmuziek bestaat überhaupt. Want ge denkt dat dat stopt bij Stravinsky en dat dan popmuziek komt, bij manier van spreken. Veel mensen denken dat, en muziek is een kunst en die kunst verhoudt zich op een bepaalde manier tot haar maatschappij, tot de traditie en wat er tegenwoordig in het grote deel van de huizen gebeurt dat is helemaal niet zo, in de populaire muziek wel natuurlijk, dat is muziek die ontstaat vanuit haar maatschappelijke context, vanuit haar geschiedenis. Maar wat er in Bozar op het programma staat is zoveel honderd jaar geleden ontstaan, is vanuit een bepaalde visie van een kunstenaar op de

maatschappij en artistieke traditie. En het is die artistiek context die wij vooral volledig scheef getrokken vinden en vanuit dat idee, het is niet per se van ook die muziek moet een plaats krijgen op een podium, maar ja die muziek, het is heel onlogisch dat ze geen plaats krijgt binnen een maatschappij en het is vanuit die idee dat we programmeren en van daaruit is ook mijn esthetisch idee als programmator dat een componist, een kunstenaar, ook een ensemble zich op een bepaalde weloverwogen manier moeten verhouden tot die situatie, tot die muziektraditie waar zij instaan dat die zich verhoudt tot onze maatschappij op dit moment, tot de muziek historische traditie. En componisten die die dingen gewoon negeren en voor een publiek schrijven, dat vind ik artistiek veel minder interessant. Dat is wellicht mijn eigen visie op muziek als kunst en ik wil dat niet als superieur bekijken ten opzichte van bekende klassieke muziek. Maar als ge kunst ziet als iets dat zich verhoudt tussen de tijd dan moet ge ook naar de muziek kijken die zich verhoudt tussen de tijd en die andere vernieuwen die de laatste honderd jaar gebeurd zijn, die die ook in ogenschouw neemt en die zich daar toe verhoudt. En een componist die een bepaald idee heeft in die context en dat idee dan gaat uitwerken." (interview Maarten Quanten)

Op de vraag of hij een bepaalde onvrede heeft met hoe het er aan toe gaat binnen de klassieke muziek, antwoordde Maarten Quanten als volgt:

"Ja absoluut een onvrede, maar dat is mijn persoonlijke mening, ik zeg niet dat de programmatoren van de Munt en van Bozar ongelijk hebben. Misschien hebben ze wel gelijk en is de muziek van vandaag onzin, wie weet is dat zo, maar ik, mijn idee daarvan is helemaal niet zo en vanuit dat idee programmeren wij." (interview Maarten Quanten)

Maarten Quanten kaart de situatie niet alleen aan, maar hij stelt ze ook aan de kaak en legt de schuld hiervan niet alleen bij de concertprogrammatoren, maar ook bij het publiek. In het volgende hoofdstuk is het aangewezen om even dieper in te gaan op de rol van het publiek.

4.2 De rol van het publiek

Het publiek oefent door haar keuze in consumptie van concerten een belangrijke invloed uit op live muziek. In de interviews kregen we echter verschillende antwoorden over de belangrijkheid van het publieksaantal en de invloed hiervan op de beslissingen in programmatie. Door de geïnterviewden zijn hierover toch enkele zaken naar voren geschoven.

Over het belang van het publieksaantal kwamen de meest uiteenlopende reacties van Mike Naert en Maarten Quanten.

Op de vraag of publieksaantal een belangrijke factor is in het nemen van beslissingen qua programmatie antwoordde Mike Naert:

"[...] een lege zaal of een bijna lege zaal is voor niemand plezant."

[...] We trachten wel de dingen zo commercieel mogelijk te organiseren, enfin specifiek op de organisatie, we boeken ook minder bekende groepen, misschien anders gezegd, we trachten zo functioneel mogelijk te werken. Er moet het volledige potentieel gehaald worden uit een geboekte groep, wat neer komt op een goed gevulde zaal, al naar gelang de verwachtingen van de avond. Zita Swoon trekt vanzelfsprekend automatisch meer volk dan pakweg Triggerfinger. We streven ernaar om met de ticket verkoop toch op break even te draaien, enfin om de kosten van de groep te kunnen dekken, de rest dient dan wel gecompenseerd te worden met de horeca." (interview Mik Naert)

Maarten Quanten zijn reactie op het belang van publieksaantallen luidde als volgt:

"Ik probeer en dat is heel persoonlijk als programmator en ik denk dat ik niet zozeer kijk naar publieksaantallen, maar naar het programma en naar de kwaliteit en dat is onze educatieve rol die daar een rol in speelt. [...] ik denk niet dat wij echt successen van programma's afmeten aan publieksaantal. Ik denk eerder dat dat iets is dat op zich staat. Het is eerder de werking van de Nieuwe Reeks op zich die succes moet hebben door het groeien van het publiek dan door de programmatie, ik zie de programmatie daar wat los van, die moet gewoon kwalitatief zijn en ik denk niet dat dat af te meten is aan het publiek. Ik denk dat dat eerder via kritieken die je krijgt en hoezeer die kritieken onderbouwd zijn op uw programmatie, dat vind ik veel belangrijker dan of dat daar nu 80 man is of 100 of 60." (interview Maarten Quanten)

We zien hier duidelijk twee verschillende visies op publiek. Deze verschillen vallen te verklaren door het verschil in organisatie. Het Depot is niet alleen georganiseerd rond een andere visie en doelstellingen, maar is een concertlocatie op zich die volledig zelf instaat voor de volledige organisatie en dit brengt consequenties met zich mee. De Nieuwe Reeks daarentegen stelt zich tot doel om hedendaags kunstmuziek te brengen die zich in een niche met een veel kleiner publiek bevindt. Daarenboven werkt de Nieuwe Reeks logistiek samen met het Stuk, ze gebruiken de zaal, er wordt promotie voor hen voorzien, ze kunnen rekenen op het technische personeel,... en dit alles aan een vriendenprijs.

Het lijkt erop te wijzen dat het hechten van belang aan publieksaantal sterk afhankelijk is van de organisatie en de deelsector waarin gewerkt wordt.

Nog een opmerkelijk feit dat naar voren kwam in de interviews heeft betrekking op het publiek zelf, namelijk de opkomst en nieuwsgierigheid van het publiek.

Uit het interview met Niklaas Van Den Abeele maken we op dat hij zich vragen stelt over de nieuwsgierigheid van het publiek.

"Ik heb het gevoel dat het publiek daar naar toe gaat waar dat er veel volk is, vandaar ook mijn ding van de nieuwsgierigheid, om naar Clouseau te gaan, daarvoor moet ge niet nieuwsgierig zijn, want ge weet wat ge gaat krijgen tot op de seconde, dat is zo uitgedokterd ge krijgt een show die uitgemeten is. Terwijl als ge naar de 4 AD gaat, dan weet ge niet wat ge op uw boterham gaat krijgen." (interview Niklaas Van Den Abeele)

Niklaas Van Den Abeele vertelt in het interview ook nog dat het moeilijker is dan vroeger om de zaal aardig vol te krijgen. Hij vindt dat er meer inspanningen moeten gebeuren om volk te trekken, vroeger was mond aan mond reclame en enkele affiches veelal voldoende

om direct publiek te trekken. Toch besluit hij dat de aantrekkingskracht van live muziek nog voldoende groot is.

Op de vraag hoe de programmering gebeurt antwoordde Mik Naert:

“De programmering gebeurt op verschillende manieren, ten eerste proberen we toch een soort rode draad te creëren in onze programmatie en verder is het toch wel een gokbusiness, wat wel lukt en wat niet lukt. Wij specialiseren ons hier als club binnen het clubcircuit op de betere Vlaamse rock als basis, aangevuld met voornamelijk soul en reggae. Daarin proberen we ons te specialiseren, maar we kunnen niet elke week een reggae concert organiseren, we zitten maar in België en niet in Londen of zo. We proberen toch een evenwicht te vinden met de evidente groepen.

Om extra volk te lokken proberen we het concept ‘concert’ wat uit te breiden naar happening, dus meerdere groepen en een afterparty erna.” (interview Mike Naert)

Ook hieruit blijkt dat er extra inspanningen vereist zijn om volk naar de concertlocaties te trekken.

Niklaas Van den Abeele vertelde tot slot nog dit over het publiek:

“We doen ook andere dingen in het KK en ook die vrije podia, maar dat lukt maar matig, daar stel ik mij torenhoge vragen bij, maar de vraag is zeer groot, er zijn 120 groepen die aan het wachten zijn. Dat is onwaarschijnlijk, maar het publiek kan niet volgen, dus wat moet ik daar mee doen?” (interview Niklaas Van Den Abeele)

Het lijkt er dus op te wijzen dat publiek niet voor het rapen ligt en dat de nodige inspanningen vereist zijn om deze niet eenvoudige en vaak moeilijk te voorspellen actor te lokken.

Een laatste opmerkelijk feit in verband met het publiek, is dat Maarten Quanten en Mike Naert zich vragen stellen bij het muziekonderwijs.

“Dat is een realiteit, hedendaagse kunstmuziek blijft moeilijk, is een, blijft een nichepubliek en wij werken duidelijk wel aan de verbreding van dat publiek. Wij proberen muziekscholen te bereiken, wij proberen groepen te bereiken via onderwijs te werken en zo. We doen ons best maar de realiteit blijft dat dat moeilijk is en wellicht moeilijk zal blijven als er geen structurele veranderingen gebeuren in het muziekonderwijs en in dagonderwijs, zal iedereen toch ook wel zeggen in de popcontext.” (interview Maarten Quanten)

“In de toekomst zou ik graag willen samenwerken met de muziekschool om het muziekonderwijs wat te veranderen, maar dat is een heel ander verhaal.” (interview Mike Naert)

We kunnen voorzichtig tussen de regels door een ondertoon ontwaren van een wens tot een ander soort muziekonderwijs, misschien om het publiek of om de bevolking op een andere manier muziek te laten benaderen. Deze stelling is echter louter hypothetisch geponeerd.

Desalniettemin merken we duidelijk een malaise op naar het muziekonderwijs toe en een behoefte om daar iets aan te doen.

4.3 De totale inventaris

Als eerste punt dienen we naar voor te schuiven dat we te weinig informatie over de publieksaantallen verkregen hebben om daaromtrent zinnige uitspraken te doen. In enkele gevallen kregen we de effectieve publieksaantallen en af en toe werd er melding gemaakt in hun bestanden van een 'sold out', opvallend wel meestal bij de bekendere namen. Desalniettemin kunnen we over het publieksaantal en over de rol van het publiek als actor binnen live muziek toch nog enige zaken vermelden aan de hand van de afgenomen diepte-interviews.

De verkregen informatie hebben we geüniformeerd en samengebracht in een Excel bestand. We hebben ook alle optredens verdeeld volgens genre in 4 grote klassen. Dit deden we om toch een verschil te maken in de optredens teneinde een beter overzicht te krijgen. Voor deze opdeling in vier klassen hebben we geopteerd voor een eenvoudige verdeling in genre: klassiek, folk/wereldmuziek, jazz en pop. Dit deden we omdat die genres nog enigszins op een zinvolle manier af te bakenen zijn, want het wordt steeds moeilijker om groepen en muzikanten binnen een bepaald genre te plaatsen. We zagen in het theoretische deel dat er door de creatieve omgang van de muzikanten verschillende hybride vormen van muziek ontstaan en in deze postmoderne tijden wordt het in vele gevallen bijna onmogelijk om muzikanten vast te pinnen op een welbepaald genre of subgenre. Om mogelijke misverstanden hieromtrent te vermijden, vermelden we even wat we onderbrengen in deze 4 genres. Onder 'klassiek' nemen we alle groepen, ensembles,... op die muziek brengen die valt onder: barok, renaissance, klassiek, hedendaags klassiek, kunstmuziek,... . De 'jazz' benaderen we vanuit haar positie als specifiek (sub)genre, op eenzelfde manier benaderen we de 'folk en wereldmuziek'. Alles wat dan nog overblijft, klasseren we onder 'pop'. Dit impliceert dus dat we onder pop zowel het subgenre popmuziek als reggae, chanson, schlager, hard rock,... verstaan. In de inventaris zelf hebben we de verschillen in genre aangebracht door een groepscode naast de groep te plaatsen. Deze groepscode is respectievelijk voor klassiek, folk/wereldmuziek, jazz en pop: 1,2,3 en 4.

Desondanks bleek het nog niet altijd eenvoudig de groepen, ensembles en muzikanten te klasseren. We hebben dan ook via het opzoeken van achtergrond informatie over de groepen getracht hen zo goed mogelijk te klasseren.

In het theoretische deel hebben we een onderscheid gemaakt tussen kwalitatieve en kwantitatieve diversiteit, doch het blijkt niet zo eenvoudig om dit aan de praktijk te toetsen aangezien we niet echt precedentes gevonden hebben die we als startpunt kunnen gebruiken. Daarom lijkt het ons opportuun om in onze gehele inventaris eenvoudigweg te starten met een poging tot het bestuderen van de kwantitatieve diversiteit van live muziek. Hiervoor moeten we in eerste instantie gewoon beginnen tellen hoeveel keer welbepaalde groepen, ensembles, muzikanten,... voorkomen in onze inventaris.

Voor dit telwerk zijn we op eenzelfde manier te werk gegaan als bij de componisten. Door alfabetisch te ordenen naar ensemble of groep werden ze gegroepeerd, waarna ze geteld konden worden. In een aparte kolom gaven we die sommen in naast de respectievelijke groepen, ensembles of muzikanten. De overschotten van de getelde ensembles, groepen of muzikanten hebben we net zoals bij de componisten de waarde 0 gegeven. Hiermee kunnen we al de ensembles, groepen of muzikanten sorteren op aantal keren dat ze voorkomen in onze inventaris, dit deden we in oplopende volgorde. Om het weergeven van de cijfers luchtiger te maken zullen we vanaf nu spreken over groepen, deze staan dan zowel voor ensembles, orkesten, muzikanten en groepen, naargelang de informatie.

Indien we ons een theoretisch en mathematisch mogelijke, maximale kwantitatieve diversiteit voorstellen, zou elke getelde groep maar een keer mogen voorkomen. In deze vrij onrealistische situatie kunnen we spreken van totale kwantitatieve diversiteit. Dit strookt echter niet met de realiteit en daarom is het aangewezen de groepen in te delen naargelang het aantal keren ze voorkomen in de inventaris. Voor deze indeling maken we gebruik van een klassensysteem: 20 keer of meer, gesloten interval (10,19), gesloten interval (5,9), gesloten interval (3,4), 2 keer en 1 keer.

We kiezen bewust voor niet evenredig verdeelde klassen omdat, wanneer we terugkoppelen naar de realiteit, we inzien dat er een groter verschil is tussen een groep die slechts 1 keer voorkomt en een groep die 3 of 4 voorkomt, dan tussen een groep die 11 keer of 16 keer voorkomt.

In zijn geheel telt onze inventaris 8530 optredens, waarbinnen we 4724 groepen terugvinden.

De onderstaande tabel geeft een overzicht van intervallen, klassen en cijfermateriaal.

interval	genre	aantal groepen	% Groepen	aantal optredens	% optredens
20 of meer	klassiek	5		123	
	folk/WM	0		0	
	jazz	3		74	
	pop	5		126	
	totaal	13	0,28%	323	3,79%
(10 t/m 19)	klassiek	27		317	
	folk/WM	1		11	
	jazz	14		197	
	pop	32		413	
	totaal	74	1,57%	938	11,00%
(5 t/m 9)	klassiek	41		262	
	folk/WM	16		95	
	jazz	44		272	
	pop	92		594	
	totaal	193	4,09%	1223	14,34%
(3 t/m 4)	klassiek	73		251	
	folk/WM	43		146	
	jazz	51		176	
	pop	212		703	
	totaal	379	8,02%	1276	14,96%
2	klassiek	173		346	
	folk/WM	79		158	
	jazz	93		186	
	pop	360		720	
	totaal	705	14,92%	1410	16,53%
1	klassiek	663		663	
	folk/WM	414		414	
	jazz	345		345	
	pop	1938		1938	
	totaal	3360	71,12%	3360	39,38%

Alvorens deze tabel te bespreken, moet vermeld worden dat er omzichtig dient omgesprongen te worden met de absoluteheid van de cijfers, gezien het feit dat vele muzikanten zich niet louter beperken tot een bepaalde groep, ensemble of bezetting en we niet altijd over de juiste informatie beschikken om deze variaties in te calculeren. De informatie komt ook slechts uit een momentopname en we hebben niet alle mogelijke concertlocaties kunnen opnemen, noch hebben we van alle gecontacteerde concertlocaties

de volledige gevraagde informatie verkregen. Het betreft hier dus slechts een schets ter aftasting van de diversiteit in het conventionele en eerder professionele circuit van concertlocaties.

Bij het eerste interval, waarbij de groepen 20 keer of meer voorkwamen in onze inventaris, merken we op dat dit maar het geval is voor een zeer kleine groep van 0,28% van het totaal en dat de klassieke groepen en de pop groepen in aantal gelijk zijn. De folk en wereldmuziek groepen zijn hier niet terug te vinden, ook wanneer we naar folk en wereldmuziek in de andere intervallen kijken, zien we een veel kleiner aandeel in het totaal voor folk en wereldmuziek. Dit heeft voornamelijk te maken met het feit dat folk en wereldmuziek niet alleen een minder groot genre is, maar ook een specifiekere genre is. Zeker wanneer we de vergelijking maken met klassiek en pop, waaronder veel meer geklasseerd kan worden. Hetzelfde geldt ook, maar in mindere mate, voor jazz. Dit is duidelijk ook een specifiekere genre, toch vinden we jazzgroepen terug in het hoogste interval. Wanneer we echter naar de inventaris zelf kijken, dienen we op te merken, wat betreft de drie groepen in het hoogste interval voor jazz, dat een daarvan de 'playtime sessions' van de vereniging, jazzclub Buster is en het hier dus niet gaat om een groep, maar om georganiseerde jamsessies waar verschillende muzikanten aan deelnamen. Een tweede groep betreft de 'Swing Dealers', die we in onze inventaris enkel terugvinden op het podium van de jazzclub 'Music Village'. De derde groep betreft de zeer populaire en veel besproken muzikant in de media, Jef Neve. Deze muzikant vinden we terug op verschillende soorten podia: culturele centra, concertgebouwen, jazzclubs, het clubcircuit van pop en rock,... . Ook speelt Jef Neve in en met verschillende bezettingen.

Wanneer we nakijken in onze inventaris voor de pop in het hoogste interval, komen we groepen tegen zoals: De Nieuwe Snaar, Kommil Foo, Absynthe Minded, Raymond Van Het Groenewoud en Monza. Opvallend is dat naast het feit dat het allemaal zeer bekende namen zijn, het grootste deel van deze artiesten hun concerten terug te vinden zijn in de culturele centra. Zeker wat betreft de hoogst scorende: De Nieuwe Snaar met 30 keer en Kommil Foo met 27, die we met uitzondering van de AB enkel en alleen terugvinden in culturele centra. Uit informele gesprekken met mensen uit de sector werd er een bezorgdheid uitgedrukt omtrent de diversiteit op de podia van de culturele centra. We zullen bij het bestuderen van de andere intervallen hierop terugkomen.

Bij de 5 hoogst scorende klassieke groepen is er een bij die na controle met de inventaris een toonmoment van de Thooover academie blijkt te zijn en het dus niet specifiek gaat om een bepaald ensemble of orkest. De resterende vier betreft het symfonische orkest 'de Filharmonie', het Vlaams Radio Orkest, het M&M Ensemble en de opera 'La Bohème' in het kader van Zomeropera.

Wat betreft de klassieke groepen in het tweede interval, vinden we de bekendere ensembles en organisaties terug zoals Maximile Corde, Olla Vogala, Oxalys, Prima La

Musica, Spectra Ensemble, Vlaams Radio Koor, Symfonieorkest Vlaanderen, Anima Eterna, Blindman, Collegium Vocale Gent, Prometheus Ensemble en de Vlaamse Opera. Opvallend is dat het grootste deel van deze groepen terug te vinden zijn op uiteenlopende podia van verschillende soorten organisaties, culturele centra, Concertgebouw Brugge, Flagey, Kaaitheater, De Roma, De Bijloke, De Singel,...

We vinden in het tweede interval ook de eerste folkgroep terug, namelijk A Contrabanda die we vooral uitsluitend terugvinden op de Brusselse podia in het kader van Muziekpublique.

Bij de jazzgroepen in dit interval vinden we ook nog meerdere bekende jazzgroepen terug die te vinden zijn op verschillende soorten podia: jazzclubs, culturele centra, concertgebouwen, clubs,... . Het gaat hier voornamelijk om Ben Sluijs en zijn kwartet, Frederik Leroux kwartet, Jazzisfaction, Franco Saint De Bakker en Carlo Nardoza. Toch moet er melding gemaakt worden van de 'Jazznight' van de jazzclub Buster die we 19 keer terugvinden in onze inventaris, het gaat hier weer om georganiseerde jamsessies waar verschillende muzikanten aan deelgenomen hebben. Ook zit er in dit interval de Jazz Singers Unlimited Night bij, georganiseerd door Music Village en goed voor 16 keer. Het Michael Blass Trio vinden we hier enkel terug op het podium van de Music Village, net zoals Buster & The Swing en Christine Jones.

Wanneer we voor de pop in dit interval teruggrijpen naar de inventaris, geldt weer hetzelfde als in het eerste interval. De hoogst scorende groepen: De Frivole Framboos en Yasmine zijn, wederom met de AB niet meegerekend, uitsluitend te vinden op de podia van culturele centra. Ook vele anderen in dit interval zoals: Jan De Smet, Kleinkunsteiland, De Beenhouwerij, Jean Blaute, Jan Hautekiet, ... zijn voornamelijk terug te vinden in de culturele centra. Verder zijn er ook nog groepen zoals Sioen en Think Of One die naast een paar optredens in culturele centra goed vertegenwoordigd zijn in het clubcircuit.

Als we de cijfers voor dit interval in zijn geheel bekijken, zien we nu dat pop in aantal de bovenhand neemt, dicht gevolgd door klassiek en we merken een grote verhouding wat betreft groepen en aantal concerten; 1,57% is goed voor 11% van de concerten. Dit verklaart waarschijnlijk ook waarom het gros van de groepen terug te vinden zijn op verscheidene soorten podia.

Het volgende interval bevat de groepen en concerten die we 5 tot 9 keer terugvinden in onze inventaris.

Pop neemt hier duidelijk nog meer het voortouw in aantallen en laat klassiek definitief achter zich. Jazz en folk/wereldmuziek nemen gestaag toe ten opzichte van de voorgaande intervals.

Voor klassiek geldt zowaar hetzelfde als in het vorige interval. We komen hier La Petite Bande tegen, doch wanneer we enkel zoeken op de familienaam Kuijken komen we die maar liefst 29 keer tegen in onze inventaris.

In dit interval is eindelijk de folk beter vertegenwoordigd en zoals we kunnen verwachten komen we hier de bekendere namen tegen zoals: Kadril, Laïs, Urban Trad, Ambrozijn, Folk Kwadraat,... . Voor deze groepen valt eveneens op dat ze sterk vertegenwoordigd zijn in de culturele centra.

Buiten enkele uitzonderingen, zoals Thierry 'Titi' Robin en Bert Joris vindt het merendeel van de jazz optredens in dit interval hoofdzakelijk plaats binnen het circuit van de jazzclubs en jazzcafés zelf.

Voor pop echter treffen we nog steeds een grote groep aan zoals: De Kreuners, Els De Schepper, Guido Belcanto, Johan Verminnen, Kamagurka met Johan De Smet, Rony Verbiest met Antje De Boeck, Les Désaxés, Neeka, Praga Kahn, De Band Krijgt Kinderen, Carline Deutman met Joke Van Leeuwen, Connie Neefs met Hugo Symons, Eddy en de Schellekens,... die hoofdzakelijk terug te vinden zijn in onze lijst op de podia van de culturele centra. Desalniettemin vinden we al meerdere groepen terug die voornamelijk vertegenwoordigd zijn in het clubcircuit, groepen zoals: Fifty Foot Combo en Kiss The Anus Of A Black Cat. Toch is het overgrote deel nog steeds terug te vinden in culturele centra.

Wanneer we naar de laatste intervallen kijken is het logisch te verwachten dat groepen zich meer gaan beperken tot bepaalde concertlocaties. Toch zijn er in onze lijst nog steeds groepen in het interval (3 t/m 4) die op verschillende soorten podia terug te vinden zijn.

Bij de laatste drie intervallen is het opvallend dat pop in veel sterkere mate toeneemt ten opzichte van de drie andere genres. Zeker wanneer we pop en klassiek naast elkaar leggen, in de eerste intervallen zijn ze quasi gelijklopend, doch wanneer we kijken naar de intervallen van de lagere aantallen, merken we dat klassiek lang niet zo sterk meestijgt in aantal als pop. Het is daarom interessant om de genres even apart te nemen en op zich van naderbij te bekijken.

De onderstaande tabellen geven de genres apart weer met dezelfde intervallen als in de voorgaande tabel.

totaal klassiek	aantal groepen	% groepen	aantal opredens	% optredens
20 of meer	5	0,51%	123	6,27%
(10 t/m 19)	27	2,75%	317	16,16%
(5 t/m 9)	41	4,18%	262	13,35%
(3 t/m 4)	73	7,43%	251	12,79%
2	173	17,62%	346	17,64%
1	663	67,52%	663	33,79%
totaal	982	100,00%	1962	100,00%

totaal folk/WM	aantal groepen	% groepen	aantal opredens	% optredens
20 of meer	0	0,00%	0	0,00%
(10 t/m 19)	1	0,18%	11	1,33%
(5 t/m 9)	16	2,89%	95	11,57%
(3 t/m 4)	43	7,78%	146	17,72%
2	79	14,29%	158	19,17%
1	414	74,86%	414	50,24%
totaal	553	100,00%	824	100,00%

totaal jazz	aantal groepen	% groepen	aantal opredens	% optredens
20 of meer	3	0,37%	74	5,92%
(10 t/m 19)	14	1,71%	197	15,76%
(5 t/m 9)	44	5,38%	272	21,76%
(3 t/m 4)	51	6,24%	176	14,08%
2	360	44,06%	186	14,88%
1	345	42,22%	345	27,60%
totaal	817	100,00%	1250	100,00%

totaal pop	aantal groepen	% groepen	aantal opredens	% optredens
20 of meer	5	0,19%	126	2,80%
(10 t/m 19)	32	1,21%	413	9,19%
(5 t/m 9)	92	3,49%	594	13,22%
(3 t/m 4)	212	8,03%	703	15,64%
2	360	13,64%	720	16,02%
1	1938	73,44%	1938	43,12%
totaal	2639	100,00%	4494	100,00%

Door het opsplitsen van deze genres merken we een paar verschillen op. Als we het laagste interval, het interval 1, per genre naast elkaar leggen, merken we dat qua kwantitatieve diversiteit folk/wereldmuziek het van de vier het beste doet met 50,24% van de folk optredens die zich in dat interval bevinden. Pop volgt hierna met 43,12% en klassiek en jazz liggen opvallend gevoelig lager met respectievelijk 33,79% en 27,60%.

Wanneer we naar het percentage van het aantal optredens kijken in de hogere intervallen, dan bekomen we gelijkaardige vaststellingen; jazz en klassiek zijn veel sterker vertegenwoordigd in de hoogste intervallen ten opzichte van de twee andere. Misschien heeft dit fenomeen iets te maken met het feit dat klassiek en jazz toch wel kleinere genres zijn, in combinatie met het feit dat deze genres beter opgeleide muzikanten vereisen. Dit kan betekenen dat deze groepen sneller overgaan tot professioneel muzikantschap, waardoor ze verplicht worden hun best te doen om meer op te treden. En dat kan impliceren dat er een snellere selectie gebeurt bij de debuterende groepen.

De inventaris in zijn geheel geeft ons op het eerste zicht een beeld dat het qua kwantitatieve diversiteit niet slecht gesteld is. Pop is ons grootste genre met 4494 optredens, maar dit heeft vooral te maken met het feit dat we onder deze noemer het grootste aantal subgenres hebben geklasseerd. Het tweede grootste is klassiek, gevolgd door jazz en tenslotte folk/wereldmuziek, deze is betrekkelijk laag, maar hier moet wel rekening gehouden worden met het feit dat het ook een specifiekere genre is waar we minder onder kunnen klasseren.

Wanneer we onze blik meer op de kwalitatieve diversiteit toespitsen, stuiten we toch op een paar opmerkelijke bevindingen. Ten eerste valt het op, zoals algemeen wel verwacht kon worden, dat de hoogste regionen qua aantal optredens bemand worden door de bekendere namen. Een bekende naam wordt meer gevraagd, anders zou het logischerwijs geen bekende naam kunnen geworden zijn. En een bekendere naam trekt ook meer volk, waardoor deze nog bekender wordt, met andere woorden de tautologie van de bekende naam.

Doch wanneer we niet alleen naar de naam van de groep kijken, maar ook eens naar de verschillende podia waar die naam gestaan heeft, dan zien we dat de grotere namen op verschillende soorten podia staan. Dit valt het felst op in onze inventaris bij de bekendere klassieke en jazz namen. Deze overstijgen dan hun specifieke podia, namelijk de jazzclubs, jazzcafés voor de jazz en de concertgebouwen of specifieke locaties voor klassiek en vinden ook hun weg naar de podia van bijvoorbeeld de culturele centra en het clubcircuit van popmuziek en rock. Omgekeerd is het niet het geval dat bekendere namen binnen de klasse pop hun weg vinden naar jazzclubs of concertgebouwen, wat uiteindelijk ook logisch is, gezien de doelstellingen van deze soorten van podia.

We merken duidelijk dat de kunstwereld van live muziek uit verschillende onderdelen of beter gezegd, uit verschillende actor/netwerken bestaat. Zo kunnen we verscheidene netwerken onderscheiden, getypeerd door de muziek en de manier van organisatie zoals: de klassieke muziek, de culturele centra, de jazzclubs, het clubcircuit, ... en deze overlappen elkaar in bepaalde omstandigheden en op bepaalde niveaus.

In het volgende hoofdstuk nemen we als laatste de rol van de muziekprogrammaticus onder de loep.

4.4 De rol van de muziekprogrammaticus

Uit de interviews valt op dat niet enkel de concertlocaties van de concertprogrammatici verschillen in profiel, er zijn ook enkele verschillen op te merken tussen de concertprogrammatici zelf.

Mike Naert is in de eerste plaats directeur van Het Depot, maar is eigenlijk de bezieler en het manusje van alles, waaronder dus ook muziekprogrammaticus. Hij is actief geweest in de reclamesector, maar heeft toch ervaring in de muzieksector aangezien hij tourmanager geweest is van The Radios. Ook was hij betrokken bij de oprichting van Poppunt. Gezien zijn functies binnen Het Depot kunnen we stellen dat hij volledig professioneel in de muzieksector staat.

Niklaas Van Den Abeele daarentegen is al heel zijn professionele carrière actief binnen de Vrije Universiteit Brussel, waar hij oorspronkelijk begon als drukker/ontwerper, maar al gauw de job als concertprogrammaticus van het KulturKaffee op zich nam. We kunnen ook wel stellen dat hij volledig professioneel in de muzieksector staat en eveneens als Mike Naert heel actief is in het clubcircuit, doch er is een nuance te bespeuren omdat hij betaald wordt vanuit de VUB en Mike Naert vanuit Het Depot zelf.

Maarten Quanten doet op zijn beurt wel de job als muziekprogrammaticus, maar is echter niet professioneel actief als muziekprogrammaticus. Hij doet momenteel in de musicologie aan de Katholieke Universiteit Leuven en heeft niet echt voorgaande ervaring in de muzieksector. De functie als programmaticus komt er gewoon extra bij. Toch geeft hij blijk van professionele ambities in de richting van muziekprogrammatie na zijn doctoraat.

Als laatste is er nog Mik Torfs, volledig professioneel programmaticus en met ervaring in de muzieksector. Hij was een jaar programmaticus in de zaal België te Hasselt. Ook was hij een jaar actief als programmaticus en was verantwoordelijk voor de zakelijke leiding van Q-02. Daarna stond hij drie jaar in voor de pers en promotie voor het ensemble Blindman. Zijn functie als programmaticus binnen Jazzlab Series wordt enigszins anders ingevuld door de aard van de organisatie.

“Op zich ben ik niet echt programmaticus eigenlijk, het is te zien, programmaticus, coördinator noem ik mijn functie, omdat wij de groepen zoeken, maar we maken gebruik van de zalen die al bestaan. Dus Jazzlab Series is een platform voor

Belgische jazz. Elke maand gaan we op tournee met andere jazzgroepen en de tournees gaan via de zalen die al bestaan. In Gent is dat de Vooruit, De Werf in Brugge, de Beursschouwburg in Brussel vanaf volgend jaar en de Roma in Antwerpen. We hebben dus zo wat een twintigtal partners overal in Vlaanderen. En het idee is dat wij dus elke maand een andere groep aanbieden aan die partners, zodat de groepen dus op tournee kunnen gaan, dat ze tournees hebben van acht à tien concerten per tournee. Het idee is dus een platform te hebben over heel Vlaanderen, vooral voor jong talent, nieuwe jazzgroepen. En het idee is ook van, het is geen management, het lijkt misschien in de eerste plaats op management omdat we de groepen vertegenwoordigen naar de zalen toe, maar we hebben geen vaste groepen. Het is dus niet dat wij een pool van groepen hebben gelijk een managementbureau.” (Interview Mik Torfs)

Elk van de vier werkt op zijn terrein als onderdeel van de kunstwereld van live muziek.

Ondanks deze verschillen zijn er toch heel wat overeenkomsten in wat de geïnterviewden vertelden. Vooreerst moet gezegd worden dat ze alle vier getuigen van een enorme gedrevenheid, niet alleen voor hun job, maar zeker en vast ook voor de muziek zelf. Zo frequenteren ze alle vier zoveel mogelijk concerten, indien de tijd het hen toelaat.

Bij de vraag hoe de programmatie in zijn werk gaat, merken we een constante op. Elk van de geïnterviewden gaf op een bepaalde manier blijk van de noodzaak aan goede contacten en nodige ervaring om de job te kunnen uitoefenen. Die ervaring en contacten worden in hoofdzaak opgebouwd of doorgegeven bij de aanvang van de job. Hoe de programmatie op zich verloopt hangt uiteindelijk af van de organisatie zelf. Maarten Quanten beslist samen met een groep musicologen, die de vaste kern vormen van de Nieuwe Reeks, wat er geprogrammeerd wordt, wat echter sterk beïnvloed wordt door zijn persoonlijke muzikale artistieke visie. Mike Naert daarentegen beslist op eigen houtje wat er op het podium van Het Depot aangeboden wordt. Mik Torfs maakt dan weer een eerste selectie alvorens ze voor te leggen aan de raad van bestuur van Jazzlab Series, bestaande uit een groep muziekprogrammatoren.

De manier waarop de contacten gebeuren, hangt af van de deelsector. Soms is er bij het boeken voornamelijk contact met de muzikanten en groepen of ensembles zelf. Dit is vooral het geval bij de kleinere deelsectoren zoals de klassieke muziek en jazz, maar dit geldt zeker bij het gros van de debuterende groepen en muzikanten. Anderen zitten in een meer professioneel netwerk, waar de contacten bij het boeken verlopen via managers en boekingskantoren.

Op de vraag of er contacten zijn met de muzikanten zelf bij het boeken antwoordde Mik Torfs:

“Ja, bij de jazzmuzikanten, het is een kleine wereld dus Jazzlab Series is genoeg bekend. Ik denk dat ik de meeste gevestigde muzikanten allemaal ken en zij kennen ook allemaal Jazzlab Series. Dus als ze een nieuwe cd uitbrengen of met nieuwe muzikanten spelen of zo, sturen ze wel altijd een cd op naar Jazzlab Series.” (Interview Mik Torfs)

In het interview met Maarten Quanten kregen we een soortgelijk antwoord.

"[...] maar het is zo een kleine wereld. Ik zeg het dat is het aangename daaraan ook, ge ziet die mensen ergens op een concert daar ergens zo en ge spreekt over volgende seizoenen. Zij kennen ons profiel en wij kennen het profiel van de ensembles en als wij een bepaald programma willen zien gebeuren dan contacteren we een uitvoerder die dingen in die context uitvoert en op die manier gebeurt het." (Interview Maarten Quanten)

Op de vraag of het boeken voornamelijk via boekingskantoren gaat antwoordde Maarten Quanten als volgt:

"Nee, nooit, die boekingskantoren dat is eerder in de wereld van de klassieke muziek en ook in de hedendaagse muziek bestaat dat, maar vanaf het moment dat een uitvoerder via boekingskantoor gaat dan is het te duur voor ons. Dat is de realiteit. Maar dat is net ook het aangename van onze kleinschaligheid dat er een goeie dialoog kan bestaan tussen ensembles en ons dat is een hele vruchtbare grond voor een programmatie die los staat van al de rest." (Interview Maarten Quanten)

Anderzijds vertelde Mike Naert dat bij het organiseren van zijn programmatie de groepen gewoon geboekt worden via hun management of boekers. Daarbij vermeldde hij extra:

"En we werken toch ook veel samen met Live Nation. Tja veel mensen hebben het niet voor die mannen, maar ik heb er goede contacten mee en ze vergemakkelijken ons werk. En inderdaad ze zijn zeer goed vertegenwoordigd, ik zou durven zeggen dat 60% via Live Nation gaat, zeker als het om de buitenlandse groepen gaat." (Interview Mike Naert)

Op de vraag in welke mate de boekers het programma beïnvloeden, antwoordde Mike Naert:

"Ze hebben zeker een grote invloed, zeker ook omdat ze ons groepen aanbieden van kijk deze groep past heel goed in jullie kader, zeker boeken. In zekere zin zijn we wel afhankelijk van wat ze ons aanbieden. Het grootste deel wordt geboekt via hen en voor sommige evenementen gaan we actiever op zoek naar bepaalde artiesten. De boekers zijn goed op de hoogte wat werkt en niet werkt in uw club." (interview Mike Naert)

De verschillen in manieren van programmatie blijken dus voornamelijk terug te brengen tot verschillen in de deelsectoren van live muziek en de verschillen in organisatie, maar vooral vinden we in de interviews een relatie terug met de mate van kleinschaligheid en grootschaligheid. De jazzwereld en het onderdeel van de klassieke muziek waar Maarten Quanten actief in is, zijn kleinschaliger en dit vertaalt zich ook naar de contacten en manieren van organisatie.

Van Niklaas Van Den Abeele en Mike Naert kregen we duidelijke antwoorden qua samenwerking tussen programmatoren, waaruit blijkt dat er een georganiseerde samenwerking is in het clubcircuit. Niklaas Van den Abeele had het over maandelijks clubvergaderingen en Mike Naert gaat nog een stap verder en antwoordde op de vraag of er gecommuniceerd wordt tussen programmatoren als volgt:

“Natuurlijk, we moeten daar geen doekjes omwinden er wordt veel gecommuniceerd met andere concertprogrammatoren, bij pot en pint, via telefoon, e-mail,... . Zo is er ook overleg met de andere clubs in verband met de prijzen van de groepen.” (interview Mike Naert)

Op de vraag of er prijsafspraken zijn antwoordde hij:

“Dat is overdreven, gewoon om te voorkomen dat we elkaar nodeloos zouden beconcurreren. Voor de rest hebben we gewoon contacten in verband met groepen, als club probeer je je toch te specialiseren in een bepaald subgenre zoals reggae of soul en die kennis deel je met de andere clubs, die op hun beurt hun kennis delen, omdat het onmogelijk is om overal op de hoogte van te blijven. De samenwerkingen met andere programmatoren zijn dus heel belangrijk.” (interview Mike Naert)

Wanneer we in de interviews peilden naar de wil om een divers programma aan te bieden, merkten we een niet rechtlijnige relatie tot muzikale diversiteit, die sterk beïnvloed wordt door omstandigheden en condities waarin gewerkt wordt. De geïnterviewden kaartten een overaanbod aan van groepen en voorstellen tot concerten en dat in de programmatie de selectie in dit aanbod van voorstellen qua aantal de bovenhand heeft op de groepen die ze zelf opgezocht en geboekt hebben. Het actief op zoek gaan naar groepen is echter niet verdwenen, maar is sterk afgenomen.

Alle geïnterviewden gaven wel blijk van een soort aandacht voor jong opkomend talent. Jazzlab Series richt zich voor een groot deel tot de debuterende getalenteerde jazzgroepen om die in een pakket met meer gevestigde waarden aan te bieden aan de concertlocaties.

Het Depot organiseert sinds enkele jaren de ‘Open Mics’, om jong talent een kans te geven en om nieuw werk uit te laten proberen. Doch uit het interview met Mike Naert blijkt dat die ‘Open Mics’ eerder beperkt zijn tot singer-songwriters en niet bedoeld zijn voor volledige groepen. Hij verklaart dit doordat de vaste kosten om de zaal open te houden voor een avond te hoog liggen en ze niet beschikken over een foyer of club zoals de AB. Daar zou in de toekomst met de verbouwingsplannen echter verandering in komen.

In de inventaris vonden we hier en daar toch ook wel andere initiatieven ten bate van opkomend talent, enkele vrije podia, rockrally's, jamsessies en dergelijke.

In het KulturKaffee ligt de situatie weer anders, zeer veel vrije podia en debuterende groepen, wederom het gevolg van de doelstellingen die de organisatie zich stelt.

Mik Torfs liet duidelijk uitschijnen dat hij openstaat voor diversiteit binnen Jazzlab Series aan de hand van initiatieven voor cross-overs in genres, maar had het tezelfdertijd over de beperkingen hiervan door de organisatie zelf en het publiek.

“Ik probeer dan te stimuleren van wat meer alternatieve dingen te doen zoals Electric Barbarian bijvoorbeeld, ook met dj Grasshopper. Dus dat is ook wat meer drum 'n bass met jazz gemengd. Maar dan voelt ge dat het echte jazzpubliek het daar heel moeilijk mee heeft. Dus de mensen die traditioneel naar Jazzlab Series

concerten komen kunnen niet allemaal volgen en het publiek die dat dan wel goed vindt, bereiken we moeilijker omdat die niet gewend zijn om naar Jazzlab te komen. Dus dat is zo wel een beetje de moeilijkheid van als ge echt heel extreem traditionele dingen gaat doen zoals big band en de maand erna heel experimentele free jazz, of free jazz gemengd met electro of zo, dan verwacht ge uw publiek natuurlijk.” (interview Mik Torfs)

In het interview met Maarten Quanten kwam naar voren dat er opengestaan wordt voor samenwerking met andere organisaties, waardoor andere genres dan de hedendaagse kunstmuziek ook enigszins toegelaten kunnen worden, doch die genres blijven beperkt tot jazz, free jazz en voor klassieke muziek: Bach. Dit is duidelijk een rechtstreeks gevolg van de doelstellingen van de Nieuwe Reeks.

Het lijkt erop te wijzen dat er in elke deelsector of elk netwerk bepaalde conventies en krachtenvelden zijn die in combinatie met externe omstandigheden het handelen bepalen en zo ook de diversiteit beïnvloeden.

Tot slot dient er nog vermeld te worden dat de organisaties van de geïnterviewden zeer afhankelijk zijn van de structurele steun die ze krijgen van de Vlaamse Overheid. Mocht deze steun verminderen of wegvallen zou hun werking in het gedrang komen.

Het grootste aandeel in de structurele steun komt van de Vlaamse Gemeenschap, toch bleek er ook enigszins steun te komen van het gemeentelijke niveau en in geringe mate van het provinciale niveau.

4.5 Besluit empirisch luik

In eerste instantie hebben we de componisten uit onze inventaris gehaald en ze op een kwantitatieve manier benaderd. Op deze manier stelden we in de eerste plaats vast dat er een uitgebreide groep van componisten aan bod kwamen. Wanneer we echter gingen opsplitsen in klassen volgens aantal keren gebracht werk, kwamen we snel tot de vaststelling dat slechts van een zeer kleine groep componisten het meest aantal keren werk werd gebracht. Opmerkelijk daarbij is dat we in die beperkte groep niet alleen hyperbekende namen terugvonden, maar op een na allemaal componisten tegenkwamen die vandaag niet meer leven. Wanneer we in onze lijst de hedendaagse, nog levende componisten opzochten kwamen we tot het opmerkelijke feit dat van goed drie kwart slechts een keer werk werd gebracht. We vinden met andere woorden in onze lijst met componisten duidelijk het fenomeen weer dat hedendaagse componisten het blijkbaar moeilijker hebben hun werk gebracht te krijgen dan hun wijlen collega's. Deze situatie werd ons nog eens extra aangekaart in het interview met Maarten Quanten. In dat interview gaf hij eveneens een sneer naar het publiek en haar rol in deze situatie.

Zo was het ook opvallend dat we uit de andere interviews kunnen opmaken dat het publiek een niet eenvoudige en veelal moeilijk te voorspellen actor is binnen live muziek. De nieuwsgierigheid van het publiek en de rol van het muziekonderwijs werden eveneens in vraag gesteld.

Uit de inventaris in zijn geheel merkten we in eerste instantie op dat er beduidend veel live muziek gebracht werd en van verschillende pluimage. We merkten ook duidelijke verschillen in soorten podia, zoals het clubcircuit, de jazzclubs, culturele centra, concertgebouwen,...

Maar pas nadat we opgesplitst hadden naar genres, de groepen ingedeeld in klassen naargelang aantal keer ze voorkwamen in onze inventaris en vooral wanneer we de bekomen cijfers terugkoppelden naar de inventaris zelf, kwamen er enkele opmerkelijke feiten naar voren.

Zoals we logisch konden verwachten, waren in de hogere klassen, qua aantal keren teruggevonden in de inventaris, uitsluitend bekende groepen, ensembles en muzikanten terug te vinden. Toch zijn er enkele opmerkelijke fenomenen te bespeuren. Zo valt het op dat er een opvallend aantal groepen zijn die heel hoog scoren inzake hoeveel keer ze terug te vinden zijn in de inventaris, maar dat hun concerten, buiten enkele uitzonderingen, uitsluitend terug te vinden zijn op de podia van culturele centra. Het grootste deel van deze groepen vinden we terug onder onze opdeling pop. Een ander opmerkelijk feit is dat buiten het laatst genoemde aantal, de bekendere namen in de inventaris terug te vinden zijn op verschillende soorten podia, zo vinden we bijvoorbeeld ook jazz groepen weer in culturele centra en het clubcircuit van popmuziek en rock. Het is dus zeer opvallend dat het gros van de groepen die meerdere keren voorkomen in de inventaris terug te vinden zijn op verschillende soorten podia.

Wanneer we onze opgedeelde genres apart onder de loep namen, kwamen we tot de vaststelling dat folk/wereldmuziek het best scoorde op vlak van kwantitatieve diversiteit, gevolgd door pop. Op basis van groepen die slechts een keer voorkwamen, deden jazz en klassiek het qua kwantitatieve diversiteit veel minder.

Tot slot vernamen we dankzij de vier interviews extra informatie over de job en de rol van de muziekprogramator. Daarin kwam vooreerst naar voren dat ze alle vier zeer gemotiveerd en gepassioneerd met hun job omgaan. Ze proberen nog steeds zoveel mogelijk optredens te frequenteren en zelf actief op zoek te gaan naar groepen voor hun programmatie. Toch is het duidelijk dat ze overstelpt worden door voorstellen en aanbiedingen, waarmee ze de handen vol hebben en in dat overaanbod voldoende groepen vinden om hun programma mee samen te stellen.

Desalniettemin gaven ze alle vier blijk van een wil om diversiteit te brengen in hun programmatie, doch haalden ze elk beperkingen aan die de muzikale diversiteit inperken. Deze beperkingen waren ondermeer externe omstandigheden, het publiek,... . Maar vooral kunnen we stellen dat deze het resultaat zijn van condities in de deelsector waaronder

gewerkt wordt en de doelstellingen van de organisaties. Ondanks deze beperkingen gaven ze alle vier blijk van ambitie tot uitbreiding en verbreding van het muzikale aanbod, maar wezen ze telkens op de moeilijkheden en beperkingen die hiermee gepaard gaan.

Tot slot bleek dat de vier organisaties waarin de geïnterviewden actief zijn, sterk afhankelijk zijn van overheidssteun en dat hun werking in het gedrang komt, wanneer die steun zou verminderen of wegvallen.

5 Algemeen besluit

Het was de bedoeling om gezien de stijging in live muziek op de Vlaamse podia, de diversiteit in het muzikale landschap onder de loep te nemen.

Bij de aanvang van het theoretische luik hebben we een theoretisch kader geconstrueerd, dat we als een theoretische bril konden hanteren om de muziekwereld en live muziek op een begrijpende wijze te kunnen benaderen. Hiervoor zijn we vertrokken vanuit de kunstwerelden van Becker, waaruit we de samenwerkingsverbanden als belangrijkste punt beschouwden. Die samenwerkingsverbanden hebben we dan ook vorm gegeven met behulp van de Actor Network Theorie. Deze stelde ons in staat om het handelen van zowel personen en organisaties als de surplus die hieruit ontstaat, te begrijpen. Uiteindelijk bleek er een noodzaak te zijn voor bepaalde vaardigheden en kennis om in een bepaald netwerk succesvol te kunnen handelen. Om deze kennis en vaardigheden beter te kunnen vatten, hebben we Bourdieus begrippenapparaat rond symbolische kapitalen erbij betrokken. Het extra voordeel hiervan was dat we zo de verschillen in en het verwerven van die noodzakelijke kennis en vaardigheden beter begrepen.

Het is niet altijd ongevaarlijk om theorieën te combineren met het oog op mogelijke contradicties die daaruit kunnen ontstaan. Toch hebben we doelbewust geopteerd voor een dergelijke combinatie om de verschillende aspecten van de muziekwereld en live muziek vanuit verscheidene hoekpunten te kunnen benaderen, teneinde een poging te doen het geheel beter te vatten.

In het empirische deel zagen we echter snel in dat voor ons vertoog in hoofdzaak de Actor Network theorie de handigste en meest toepasselijke theorie bleek om een goed beeld te krijgen in de verkregen en gezochte informatie. De begrippen actor en netwerk bleken uiterst geschikt om het handelen van de verschillende agenten en organisaties te conceptualiseren. Zeker bij de interviews konden we er goed gebruik van maken en zagen we hoe de programmator door het handelen binnen een organisatie en zo dus in een deelsector van de kunstwereld van live muziek, verwordt tot een actor/netwerk. Hierdoor konden we ons effectief een duidelijker beeld vormen van het reilen en zeilen binnen de sectoren van live muziek.

De keuze voor dit theoretische kader bleek dus geen slechte te zijn om live muziek mee te benaderen. Ook bleek het uiterst geschikt voor de verdere uitwerking van het theoretische luik, waar we andere belangrijke actor/netwerken in de kunstwereld van live muziek bespraken. Zo zagen we dat de muziekindustrie, voornamelijk onder de vorm van

platenmaatschappijen, een belangrijke actor is binnen de muziekwereld, die onder verschillende gedaanten op internationaal en regionaal vlak opereert. We zagen dat dit leidde tot een complexe verzameling netwerken met afhankelijkheidsrelaties, waar vele samenwerkingsverbanden achter schuil gaan en waar uiteindelijk geen enkele actor op zich nog een allesomvattende greep kan uitoefenen.

Zo onderscheidde we op individueel niveau binnen live muziek alleen al verschillende functies en rollen zoals muzikanten, concertprogrammatoren, technici, boekingskantoren, management,... die binnen een groot netwerk van samenwerkingsverbanden live muziek produceren.

Daarnaast erkenden we op Vlaams niveau een andere heel belangrijke actor, namelijk de Vlaamse overheid. Met behulp van een erkenning- en subsidiëringbeleid ondersteunt ze niet alleen groepen, ensembles en muzikanten, maar ook concertlocaties en tal van andere initiatieven. Dit impliceert dat ze een belangrijke en beïnvloedende positie heeft in het muzikale landschap, wat we duidelijk opmaakten uit onze diepte-interviews.

Vervolgens hebben we het te onderzoeken aspect van live muziek, de diversiteit, onder de loep genomen en het in verband gebracht met de belangrijke actor/netwerken.

We merkten vooreerst een belangrijk fenomeen op binnen muzikale diversiteit, namelijk vernieuwing. Wanneer er niet langer sprake is van vernieuwing in muziek betekent dit natuurlijk een stagnatie en ontstaan er geen nieuwe melodieën, noch nieuwe muziekgenres, cross-overs,... . Publiek en muzikanten blijven dan met andere woorden uit eenzelfde vaatje tappen met nefaste gevolgen voor de muzikale diversiteit. Vandaar de absolute noodzaak om vernieuwing in muziek een plaats te geven, een kans te geven en te stimuleren, zeker omdat vernieuwing veelal een moeilijk proces inhoudt, waar veel inspanningen en tijd aan te pas komen.

We hebben de muzikale diversiteit opgesplitst teneinde de diversiteit beter te kunnen concretiseren met het oog op het empirische luik. Zo kunnen we muzikale diversiteit onderscheiden in soorten podia en concertlocaties, want zonder invulling te geven aan de primaire behoefte aan een podium, kan er geen divers muzieklandschap bestaan.

Daarnaast onderscheiden we op puur muzikaal vlak nog twee soorten diversiteit, namelijk kwantitatieve en kwalitatieve diversiteit.

Deze driedeling bleek noodzakelijk om in het empirische luik toch op een enigszins zinnige manier vaststellingen te doen.

Op vlak van relaties tussen de muzikale diversiteit en de belangrijke actoren, vonden we enkel een rechtlijnig verband met de Vlaamse overheid aangezien het de enige actor is die duidelijk en openlijk een divers muzieklandschap nastreeft. De relatie tussen diversiteit en het publiek en de productiezijde van muziek is niet eenduidig te noemen.

Voor het publiek vonden we in de literatuur enerzijds een drang naar passief entertainment, wat de muzikale diversiteit in het gedrang kan brengen omdat dit leidt tot minder inspanning van het publiek om zich ware vernieuwingen en verbreding in muziek eigen te maken. Aan de andere kant is muziek een uiterst geschikt distinctiemiddel voor het publiek, wat impliceert dat er op een creatieve manier omgesprongen moet worden door het publiek om dat distinctiemiddel op een succesvolle manier te kunnen aanwenden. Dit duidt op de mogelijkheid van het publiek om toch inspanningen te doen naar muziek toe en ook dat er vanuit het publiek zeker en vast behoefte is aan een divers muzikaal landschap.

Het was initieel de bedoeling om de publieksaantallen bij de inventaris te betrekken. We hebben echter van weinig organisaties publieksaantallen ter beschikking gekregen, waardoor we te weinig informatie hadden om degelijke vaststellingen te doen.

Desalniettemin kregen we enige informatie over de rol van het publiek via onze interviews. Daaruit konden we opmaken dat de muziekprogrammatoren het publiek eerder als een beperkende factor beschouwen naar muzikale diversiteit toe. De reactie en opkomst van een publiek blijkt niet altijd even voorspelbaar en zeker als het gaat om nieuw en onbekend werk.

Vanuit de productiezijde merken we in de literatuur ook een duale relatie tot muzikale diversiteit. Enerzijds is er sprake van een homogenisering en vergrijzing door toedoen van een internationaal georganiseerde cultuurindustrie en die daarmee de grootste hap neemt uit de omzetten van de muziekindustrie. Anderzijds zijn er toch wel tekenen te bespeuren hoe er creatief wordt omgesprongen met die invloeden en zo zijn er ook meerdere muzikale centra met elk hun eigen organisatievormen en eigenschappen te ontwaren. De cultuurindustrie en de productiezijde van live muziek blijkt een complexe verzameling van netwerken te zijn met uiteenlopende beïnvloedende factoren, waardoor het onmogelijk is om eenzijdige allesomvattende uitspraken te formuleren.

Na het samenbrengen van de verkregen informatie in ons inventarisbestand hebben we een grove opdeling gemaakt in genres: klassiek, folk/wereldmuziek, jazz en pop.

Daarna zijn we begonnen met de opgenomen componisten te tellen en te ordenen naar hoeveel keer er werk van gebracht werd. Dit deden we om zicht te krijgen op het aspect van de kwalitatieve diversiteit inzake van welke componisten er meer of minder werk werd gebracht binnen onze opdeling klassiek. Daarbij vroegen we ons in hoofdzaak af wat het aandeel is van de hedendaagse componisten in deze lijst.

Op deze manier kwamen we tot de vaststelling dat ongeveer de helft van de componisten in onze lijst actief waren na 1960 en dat het gros daarvan vandaag de dag nog leeft en werkt. Wanneer we echter kijken naar hoeveel keer er effectief werk werd gebracht, merkten we snel dat van drie kwart van deze groep slechts een keer werk werd gebracht. Van de componisten waarvan er heel veel werk werd gebracht, valt op dat het uitsluitend hyperbekende en, buiten enkele uitzonderingen, niet hedendaagse componisten zijn.

Uit onze lijst kunnen we dan toch opmaken dat hedendaagse componisten het moeilijker hebben dan hun wijlen zeer bekende collega's om hun werk gespeeld te krijgen en dat vernieuwing dus moeizaam ingang vindt.

In onze totale inventaris konden we niet direct een dergelijk duidelijke vaststelling doen op gebied van diversiteit. De inventaris bestaat uit een groot aantal optredens van verschillende en verscheidene groepen, ensembles en muzikanten. We kunnen dan ook moeilijk algemeen stellen dat er geen diversiteit is. Toch kunnen we, door het opsplitsen in genres, de optredens te ordenen in klassen volgens aantal keren en in laatste instantie de genres apart onder de loep te nemen, enkele vaststellingen doen die wijzen op bepaalde beperkingen van de muzikale diversiteit.

In eerste instantie valt, zoals we algemeen konden verwachten, de grote concentratie aan bekende namen op in de hogere klassen qua aantal keren ze voorkomen in onze inventaris.

Daarbij merken we echter extra op dat wanneer een groep, muzikant of ensemble meerdere keren voorkomt in onze inventaris, het gros hiervan terug te vinden is op verschillende soorten podia. Dit valt het sterkst op bij de bekendere klassieke en jazz groepen, die hoog scoorden qua aantal keren. Deze zijn terug te vinden op heel verschillende soorten podia en overstijgen hun genregebonden plaatsen zoals concertgebouwen en jazzclubs.

De culturele centra springen hierbij nog extra in het oog, bij deze merkten we duidelijk dat hun geboekte jazz en klassieke groepen bijna uitsluitend zeer bekende namen zijn, die we meerdere keren terugvonden in onze inventaris op verschillende podia. Ook de groepen in onze opdeling pop die we in de culturele centra terugvonden, zijn veelal terug te vinden op andere podia, bijvoorbeeld het clubcircuit. Tot slot is het nog extra opvallend dat er een welbepaald aantal groepen zijn die we steeds terugvonden bij de hoogste regionen qua aantal, doch die bijna uitsluitend terug te vinden waren in de culturele centra.

Uit informele gesprekken vernamen we dat er vanuit de sector vragen worden gesteld over de muzikale diversiteit in de culturele centra, uit de bevindingen van onze inventaris merken we dat deze vragen geen hersenspinsels zijn, noch dat ze gebaseerd zijn op een vals gevoel. We mogen hier echter niet alle culturele centra eenzijdig over dezelfde kam scheren, toch kunnen we het fenomeen van de culturele centra, naast de componistenlijst, beschouwen als het meest opvallende in onze inventaris.

Het lijkt erop te wijzen, en dit kwam ook naar voren in de interviews, dat Vlaanderen 'klein' is, ruimtelijk beperkt is naar live muziek en potentieel publiek. Hierdoor lijkt het dat groepen verplicht worden, indien ze meerdere keren wensen op te treden, verschillende soorten podia op te zoeken. Dit is geen excuus voor een minder divers muzikaal landschap, maar kan toch beschouwd worden als een extra beperkende factor.

Aan de hand van de vier diepte-interviews met de muziekprogrammatoren verkregen we nog extra informatie. Zo kwamen we tot de vaststelling dat de overheid een belangrijke beïnvloedende rol speelt. We zijn hier echter niet dieper op ingegaan ondanks dat er hieromtrent vele vragen te onderzoeken en te beantwoorden vallen. We hebben ons voornamelijk gericht op de rol van concertprogrammatoren. Het werd algemeen duidelijk dat de geïnterviewden ook naast hun functie als programmator intensief bezig zijn met muziek. We merkten ook al gauw dat de manier waarop de geïnterviewden hun programma's samenstellen zeer beïnvloed wordt door randfactoren en omstandigheden in de deelsector waar ze actief zijn. Het is inderdaad zo dat de muziekprogrammatoren de meest directe invloed heeft op diversiteit, maar we merkten dat de programmering gebeurt met beperkingen, soms zelf opgelegd door de organisatie, in de andere gevallen door toedoen van externe factoren en actoren zoals: het publiek, de managers, de boekingskantoren, de uitkoopsommen, het genre, de concertruimte, de tijd,

Er zijn dus tal van beïnvloedende factoren die de concertprogrammatoren dwingt om zijn persoonlijke artistieke visie in zijn programmatie op een bijna pragmatische wijze waar te maken. En voor de vier geïnterviewden getuigde deze visie van een effectieve wil voor uitbreiding en verbreding met het oog op een meer divers muzikaal landschap.

We dienen onze bevindingen en cijfermateriaal wel in een juiste context en perspectief te plaatsen. Vooreerst is onze inventaris samengesteld uit informatie van concertorganisaties die zich hoofdzakelijk binnen het professionele en veelal conventionele circuit bevinden. Dit impliceert dat we van vele daarnaast bestaande concertlocaties geen informatie opgenomen hebben en we dus geen volledig beeld hebben op live muziek.

Ook hebben we ons beperkt tot slechts twee jaren, waardoor we enkel kunnen spreken van een momentopname die geen vergelijkend onderzoek toelaat.

Daarbij komt nog dat we de informatie voor deze inventaris kregen in verschillende maten en gewichten en dat er veel inspanningen nodig zijn om de informatie gebruiksklaar te krijgen. Het lijkt ons dat concertorganisaties veelal weinig belang hechten aan een degelijke archivering van de gedane concerten omdat zij daar waarschijnlijk niet direct behoefte aan hebben.

Gezien deze beperkingen moeten we besluiten dat de inventaris eerder als een schets te beschouwen valt die ons desalniettemin enkele opmerkelijke en interessante fenomenen deed vaststellen inzake diversiteit op de Vlaamse podia, maar die slechts een aanzet kan zijn voor uitgebreider en diepgaander onderzoek.

Ook wat betreft onze diepte-interviews moeten we besluiten dat we weliswaar de rol en functie van de muziekprogrammatoren weten te duiden en te plaatsen in een bredere context, doch de diepte-interviews zijn te beperkt om algehele uitspraken te doen over de Vlaamse muziekprogrammatoren op zich.

Tevens valt het ons moeilijk om effectieve gerichte uitspraken te doen over de muzikale diversiteit op zich. Indien er een behoefte zou bestaan voor verder onderzoek, lijkt het ons aangewezen om muzikale diversiteit beter theoretisch te operationaliseren aan de hand van feiten en fenomenen uit onderzoeks aanzetten, zoals onze inventaris. Op die manier kunnen er effectieve hypotheses gesteld worden en kan er beter bepaald worden welke de beste manier is om die diversiteit in live muziek te onderzoeken. Om het eenvoudig te stellen dient de diversiteit in live muziek op een dergelijke wijze theoretisch geoperationaliseerd te worden, opdat ze effectief meetbaar wordt.

6 Bibliografie

- Adorno T.W., Bernstein J.M.(red.)
2006 The Culture Industry: selected essays on mass culture, London, Routledge, 210p.
- Adorno T.W.
1941 On Popular Music, in: Frith S.(red.) & Goodwin A.(red.), 1990, On record: Rock, Pop and the written word, London, routledge, 492p.
- Barabasi A.L.
2002 Linked: The New Science of Networks, Massachusetts, Perseus, 280p.
- Becker H.S.
1982 Art Worlds, Berkeley, University of California Press, 392p.
- Bevers T.
1993 Georganiseerd cultuur: de rol van de overheid en markt in de kunstwereld, Bussem, Coutinho, 257p.
- Bevers T.(red.), Van den Braembussche A.(red.), Langenberg, J.L.(red.)
1993 De kunstwereld: productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur, Hilversum, Verloren, 380p.
- Blasi Anthony, Dasilva Fabio, Dees David
1984 The Sociology of Music, Notre Dame, University Press, 186p.
- Bourdieu P.
1992 Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip, vertaling: Rokus Hofstede e.a., Amsterdam, Van Gennep, tweede druk, 352p.
- Bourdieu P.
1993 Sociology In Question, vertaald door Richard Nice, London, Sage, 184p.
- Bourdieu P. & Johnson R.(red.)
2004 The Field of Cultural Production: essays on art and literature, Cambridge, Polity, 323p.

- Brown D.S. & Capdevilla R.
 1999 Perpetuum mobile: substance, force and the sociology of translation, in:
 Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford,
 Blackwell, 256p.
- Burnett R.
 1996 The Global Jukebox, International Music Industry, London, Routledge, 171p.
- Callon M
 1999 Actor network theory, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network
 Theory and after, Oxford, Blackwell, 256p.
- Caves E.C.
 2000 Creative Industries: Contracts between Art and Commerce, Cambridge (Mass.),
 Harvard University Press, 454p.
- De Jong M.J,
 1999 Grootmeesters van de Sociologie, Amsterdam, Boom, tweede druk, 401p.
- De Meyer G.
 2004 Cultuur met een kleine c, Leuven, Acco, 351p.
- De Meyer G. & Trappeniers A.
 2003 Lexicon van de muziekindustrie, Leuven, Acco, 303p.
- Fink M.
 1989 Inside the Music Business: Music in Contemporary Life, New York, Schirmer
 Books, 401p.
- Fowler B.
 1997 Pierre Bourdieu and cultural theory: critical investigations, London, Sage, 200p.
- Frith S.
 1998 Performing Rites: Evaluating Popular Music, Oxford, Oxford University Press,
 352p.
- Frith S.
 1998 Performing Rites: Evaluating Popular Music, Oxford, Oxford University Press,
 352p.

- Greimas A.J.
 1991 De Betekenis Als Verhaal, Semiotische Opstellen, vertaling: Van Belle W, Parret H., e.a., Amsterdam, Benjamins, 245p.
- Hassard J.(red.) & Law J.(red.)
 1999 Actor Network Theory and After, Oxford, Blackwell, 256p.
- Hesmondhalgh D.
 2002 The cultural Industries, London, Sage, 290p.
- Hesmondhalgh D.(red.), Negus K.(red.)
 2002 Popular Music Studies, London, Arnold, 272p.
- Laermans R.
 1993 De Lege Plek: opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincie Vlaanderen, Leuven, Kritak, 160p.
- Latour B.
 1988 Wetenschap in actie: wetenschappers en technici in de maatschappij, vertaald door: De Lange B. e.a., Amsterdam, Bakker, 348p.
- Latour B.
 1999 On recalling ANT, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, 256p.
- Lee N. & Stenner P.
 1999 Who pays? Can we pay them back?, in: Hassard J.(ed.) & Law J.(ed.), 1999, Actor Network Theory and after, Oxford, Blackwell, 256p.
- Leyshon A., Matless D., Revill G.,
 1998 Introduction Music, Space and the Production of Place, in: Leyshon A.(ed.), Matless D.(ed.), Revill G.(ed.), The Place of Music, New York, Guilford, 326p.
- Loving J.
 1998 The Global Music Industry,
 in: Leyshon A. (ed.), Matless D.(ed.), Revill G.(ed.), the Place of Music, New York, Guilford, 326p
- Rifkin J.
 2000 The Age of Acces, The New Culture of Hypercapitalism, Where all of life is a paid-for Experience, New York, Putnam, 312p.

-Segers K. & Huijgh E.,

2003 Muziek uit Vlaanderen: politieke economie van de Vlaamse muziekindustrie. in:
Leman M.(red.), Onder Hoogspanning: Muziekcultuur in de hedendaagse
samenleving, Brussel, Vubpress,

-Throsby D.

2003 Economics and Culture, Cambridge, Cambridge University Press, 208p.

-Willemarck L.

2003 Adorno's muzieksociologie – een kritische waardering,
in: Leman M. (red.), Onder Hoogspanning: muziekcultuur in de
hedendaagse samenleving, Brussel, Vub Press, 431p.

Internetsites

-De Voldere I. & Maenhout T., 3 Sectoren in de Vlaamse Creatieve Industrie in:

www.muziekcentrum.be/cms/includes/file.asp?id=5681 -

-Gielen P., Kunst en Netwerken, in:

www.digitaalplatform.be/php/cat_items3.php?cur_id=468&cur_cat=133&main_cat=113 -
7k –

-Gielen P., Het Vlaams Cultureel Regiem, onderzoeksrapport in opdracht van het Ministerie
van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur, in:

[www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/onderzoek/cultuursociologische_essays/cultureelreg
iem.pdf](http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/onderzoek/cultuursociologische_essays/cultureelregiem.pdf)

- Oosterbaan W.M., Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945

in: <http://www.dbnl.org/tekst/oost054scho01-01/oost054scho01-01-0001.htm>

- N.N. Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions,
2005, in:

[http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=2
01.html](http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html),

-www.iak.be/new/iakdownloads/kunstendecreet_01042004.pdf

-www.cultuurlokaal.be/attachment.db?session=cloud_mmbase+13084 - Toegevoegde
zoekresultaten -

7 Bijlagen

Lijst met concertlocaties

Relevante reacties die ingevoerd zijn in het Excel bestand

- CC Hasselt
- CC Brugge
- CC Stadsschouwburg Sint-Niklaas
- 30 CC Leuven
- CC Westrand
- CC Stroming
- CC Zwanenberg
- CC De Ploter
- CC Brasschaat
- CC Den Blank
- CC Leopoldsburg
- CC Koksijde Casino
- CC De Spil
- CC Deurne
- CC De Herbakker
- CC Evergem
- CC Luchtbal
- CC Genk
- CC Knokke Heist
- CC Ieper
- CC Muze
- CC Het Loo
- CC Het Bolwerk
- CC Den Horinck Zellik
- CC De Kimpel
- CC Strombeek
- CC Achterolmen Maaseik
- CC De Mol Lier
- CC Maasmechelen
- CC De Kern
- CC Belgica Dendermonde
- CC Lanaken

- CC De Meent
- CC Asse
- CC Adelberg
- Concertgebouw Brugge
- Muziekcentrum Augustinus
- ZomerOpera
- Concerti Vocali
- Muizelhuisconcerten
- Kaaitheater
- De Rode Pomp
- Kapel Elzenveld
- Koninklijke Bibliotheek Brussel
- Kasteel D'Ursel
- vzw Euterpe
- Stichting Lucien Goethals
- Logos Foundation
- De Singel
- Zuiderpershuis
- Folk in Leuven
- Hof Ter Lo
- Cramme Concert Club
- De Sjuur
- Muziekpublique
- N9
- De Werf
- AB
- Vorst Nationaal
- De Vooruit
- De Spiegel
- 'TStuk
- Buster
- Den Hemel
- De Bijloke
- Het Depot
- 't Ey
- Kunstencentrum België
- De Kreun
- 4AD
- Cactus
- Democracy
- Sunshine Records
- Petrol

- Trix, enkel 2006
- Muziekodroom, enkel 2006
- KultuurKaffee
- Flagey, enkel 2006
- Hopper Jazz Café
- Music Village
- Jazzolder
- Opatuur
- vzw De Zwerver
- Q-02
- Kunstarbeidersgezelschap
- Handelsbeurs

Onbruikbare reacties

- Master of Arts: weigerden speellijsten vrij te geven
- Monty: Hadden geen live muziek in 2005 en 2006
- CC Berchem: geen live muziek in 2005 en 2006
- Lokerse Jazz Club: geen speellijsten meer van 2005 noch 2006
- Co St. Andries: geen speellijsten meer van 2005 noch 2006
- Buda Kunstencentrum: konden niet helpen
- t Elzenveld: enkel zaalverhuur en ze hebben geen speellijsten
- Travers: konden niet helpen
- Sportpaleis: konden niet helpen
- Jazz Café Damberd: konden niet helpen

Organisaties die na positieve contacten toch niets doorgeven hebben

- De Nieuwe Reeks
- De Roma
- Rataplan
- De Zuiderkroon

Gecontacteerde organisaties die uiteindelijk niet reageerden

- De Munt
- CC Termolen
- Musiclab
- Kasteel Van Schoten

- CC Abdij Geraardsbergen
- CC Het Spoor
- CC Ter Vesten
- Afkikker Café
- Den Heksenketel
- Hnita Jazz Club
- Reclycart
- Rembetika vzw
- The Sounds
- Nadine
- vzw Cofena
- Kursaal Oostende
- CC De Bogaard & Academiezaal
- Orfeo Producties
- Bozar
- CC 't Poorthuis
- CC Ter Dilft
- CC Kapellen
- Beursschouwburg
- CC De Branding
- Cultuurkapel De Schaduw
- L'Archiduc
- 't Smiske
- Kaaiman
- Botanique
- CC 't Getouw
- PP Café
- Jazzclub Onder De Toren
- A Jazz Experience
- CC Mechelen
- vzw A.R.T.E.S.
- Centrum De Branding

Interview met Mik Torfs, Jazzlab Series

- Wat houdt uw job als concertprogrammatriceur in qua functies?

Op zich ben ik niet echt programmatriceur eigenlijk, het is te zien, programmatriceur, coördinator noem ik mijn functie, omdat wij de groepen zoeken, maar we maken gebruik van de zalen die al bestaan. Dus Jazzlab Series is een platform voor Belgische jazz. Elke maand gaan we op tournee met andere jazzgroepen en de tournees gaan via de zalen die al bestaan. In Gent is dat de Vooruit, De Werf in Brugge, de Beursschouwburg in Brussel vanaf volgend jaar en de Roma in Antwerpen. We hebben dus zo wat een twintigtal partners overal in Vlaanderen. En het idee is dat wij dus elke maand een andere groep aanbieden aan die partners, zodat de groepen dus op tournee kunnen gaan, dat ze tournees hebben van acht à tien concerten per tournee. Het idee is dus een platform te hebben over heel Vlaanderen, vooral voor jong talent, nieuwe jazzgroepen. En het idee is ook van, het is geen management, het lijkt misschien in de eerste plaats op management omdat we de groepen vertegenwoordigen naar de zalen toe, maar we hebben geen vaste groepen. Het is dus niet dat wij een pool van groepen hebben gelijk een managementbureau. Maar wij hebben gewoon elke maand een andere groep, dus proberen wij de meest interessante groepen te selecteren en die dus te promoten en omgekeerd anderzijds ook, we werken vast met vaste podia samen. Het is dus niet dat eender welk cultureel centrum kan bellen naar ons van ja wij zouden graag die groep hebben, ja zo werkt het niet, sluit u aan aan het netwerk van Jazzlab Series en als ge u daar bij aansluit dan neemt ge ook minstens 4 van onze groepen per seizoen af. Dus we hebben 9 groepen per seizoen, van september tot mei en de partners nemen er minstens 4 van af. De meest actieve partners nemen ze alle 9 en de meest rustige partners die pakken er 4 of 5, dat zijn meestal de culturele centra die zich beperken tot 4, omdat die het wat moeilijk hebben met jazz, proberen we toch hun aanbod een beetje te diversifiëren, maar jazz blijft toch zo een beetje het moeilijke kindje daarin, dus dat is zo een beetje de werkwijze in het algemeen.

-Hoe gebeuren de beslissingen in verband met welke groepen opgenomen worden?

Dat doet de raad van bestuur van Jazzlab Series samen met mij, dus we zijn met 7 mensen, zelf allemaal muziekprogrammators, de meeste zijn mensen die zelf partners zijn. Dus Rik Bevernage die ook in de muziekcommissie zit, die directeur is van de Werf zit daarin, Joost Fonteynen die directeur is van Kunstencentrum Buda in Kortrijk. Dus een aantal programmators die deel uitmaken van de raad van bestuur van Jazzlab Series. 2 keer per jaar komen wij samen en dan wordt er beslist welke groepen dus een tournee krijgen. Ik verzamel eigenlijk alle aanbiedingen van groepen, dus ik krijg alles toe op bureau, ik ga zelf ook prospecteren, ik verzamel zoveel mogelijk. Een eerste selectie maak ik zelf en die stuur ik door naar de raad van bestuur en dan komen we samen en uit die selectie worden dan de groepen gekozen die effectief een tournee krijgen.

-Contact met de muzikanten, zij dienen zelf een voorstel in bij jullie?

Ja, bij de jazzmuzikanten, het is een kleine wereld dus Jazzlab Series is genoeg bekend. Ik denk dat ik de meeste gevestigde muzikanten allemaal ken en zij kennen ook allemaal Jazzlab Series. Dus als ze een nieuwe cd uitbrengen of met nieuwe muzikanten spelen of zo, sturen ze wel altijd een cd op naar Jazzlab Series. Er komen veel te veel dingen aan bij ons. Nu de laatste selectie hebben we vorige week gedaan en ik had iets van een klein 35 voorstellen, waaruit er dan 4 gekozen werden. Dus van februari tot mei, dus dat is sowieso een zeer strenge selectie natuurlijk. Ik moet zeggen dat van die 35 zijn er misschien 10 die echt direct eruit kunnen omdat ze echt niet goed genoeg zijn en het gewoon hobbyistisch is. Maar er zijn er toch wel makkelijk 20 voorstellen die kwalitatief heel goed zijn. En dat is ook het pijnlijke punt aan Jazzlab Series, van iedereen wil wel alle van muzikanten, iedereen wil wel een tournee natuurlijk, maar we moeten heel veel mensen weigeren. Dat is heel delicaat zo van welke groepen wel, welke groepen niet, hoe verantwoord je dat naar die groep dat ze niet gekozen zijn. Dat is een beetje een delicaat punt natuurlijk. Omdat de groepen die in Jazzlab Series zitten hebben natuurlijk direct een tournee in alle belangrijke zalen, waar ze sowieso zullen staan. En voor andere groepen is het dan moeilijk om in die zalen binnen te geraken omdat die bij ons aangesloten zijn.

-Welke criteria worden gehandhaafd in de keuze van groepen?

Ja, er zit een lijn in. Het zijn hoofdzakelijk jonge groepen. Het eerste selectie criterium is het moeten Belgische groepen zijn, in die groepen zitten ook wel eens buitenlandse

muzikanten dat is geen probleem, maar het moet Belgium based zijn of er moet echt een maximaal aantal aan Belgische muzikanten hebben. Dus dat is sowieso het criterium waar we mee beginnen. En dan is het idee, ja het moet ook jazz zijn uiteraard. Het mag daar aanverwant zijn aan jazz, maar het moet zeker een duidelijke link hebben met jazz. En dan vernauwen de criteria zo in de zin van jonge groepen die heel getalenteerd zijn, komen zeker in aanmerking. Het is wel zo het moeten professionelen zijn, dus mensen die allez het moeten professionele muzikanten zijn, die mensen moeten niet kunnen leven van die groep, maar de meeste van die mensen die geven les aan conservatoria en zo en daarnaast spelen ze dan in groepen. Maar het zijn dus bijna allemaal professionele muzikanten en daarin zoeken we dus vooral naar de jonge opkomende talenten of ook vooral groepen die een nieuwe cd uitbrengen, die kloppen ook bij ons aan om op die manier hun cd te promoten. Het is moeilijk voor de rest om daar echt een lijn in te trekken. Als ge nu ziet de komende drie maanden bijvoorbeeld, hebt ge Bart Defoort zijn nieuw kwartet sinds september en Bart Defoort is nu een van de gevestigde namen in België. Maar in september proberen we altijd een iets grotere groep te doen om het seizoen op gang te trekken. En dan is het Trio Grande dat is al veel meer avant-gardistisch en november Andy De Clerck en Karel Antilla, zijn heel jonge gasten en in december is het dan Artet die hier het festival geopend hebben en die hebben de wedstrijd jong jazz talent verleden jaar gewonnen hier in Gent en de winnaar van de wedstrijd die maakt een tournee met ons het jaar erna. Het zijn ook jonge twintigers.

-Vanwaar halen jullie jullie werkmiddelen en hoe gebeuren de betalingen van de muzikanten?

De Vlaamse Gemeenschap is onze grootste subsidiënt, het meeste geld komt van de Vlaamse Gemeenschap. We hebben ook nog een kleine subsidie, een veel kleinere subsidie van de provincie Oost-Vlaanderen en van de stad Gent, samenwerking soms ook met het Muziekcentrum Vlaanderen en zo hier en daar komen wij aan onze budgetten. Maar de Vlaamse Gemeenschap is veruit de hoofdbrok, we zijn structureel gesubsidieerd voor vier jaar, allez nu zijn het drie jaar. En daarvan is ons loon betaald, wordt de algemene werking betaald. En de groepen betalen we via de uitkoopsommen, dus we betalen standaard de groepen 200€ per muzikant. Dat is het idee, daar wordt dus niet over onderhandeld, soms is het iets meer, maar doorgaans is het 200€, jong of oud, maakt niet uit. 200€ per muzikant, 800€ voor een kwartet en dat is ook wat we aanrekenen aan de zalen. Dat is ook een verschil met de managementbureaus, dat we geen commissie aanrekenen. De groep die we 800€ betalen, vragen we ook 800€ aan de zalen. En wij brengen de administratie volledig in orde, dus wij nemen de groepen onder contract en nemen de muzikanten dus in dienst en zorgen dat de muzikanten in orde zijn, zodat de zaal eigenlijk gewoon 1 contract heeft met Jazzlab Series en dan is het administratief voor de groep ook afgelopen. Op die manier proberen we de groepen ook te helpen van zeker jonge muzikanten, van hoe dat dat werkt van zich in te schrijven, officieel in te schrijven, van het niet in het zwart te doen, op welke manier ze het moeten aangeven via interim-bureaus, zelfstandige, etc. Omdat in de meeste clubs, zoals in het KK neem ik aan zal het ook veel in het zwart zijn of gelijk in den Hopper en zoveel cafés en clubs betalen gewoon in het zwart, wat ook heel begrijpelijk is natuurlijk want er gaat heel veel geld van de belastingen af. Maar wij zijn verplicht omdat wij gesubsidieerd zijn van de Vlaamse Gemeenschap om alles officieel te doen, maar het is ook onze filosofie om het officieel te doen. Om de muzikanten te laten zien van kijk als ge een carrière uitbouwt dan gaat ge moeten die administratieve dingen vervullen.

-Hoe bent u zelf erin gerold, ervaring, profiel?

Gewoon gesolliciteerd. Ik werkte voor het Blindman saxofoon kwartet, ik heb daar 3 jaar voor gewerkt en toen zag ik die kandidatuur, die vacature bij Jazzlab Series en omdat ik zelf een jazzliefhebber ben en dus daar gewoon gesolliciteerd, dus gewoon via de officiële weg eigenlijk.

In het begin is Jazzlab Series ontstaan, we bestaan nu volgend jaar 15 jaar, velen verschieten dat dat al zo lang is. Maar in het begin was het heel klein, in het begin was het eigenlijk gewoon afspraken tussen concertorganisatoren, dus was er geen apart bureau. Maar dat waren mensen zoals van de Werf en van de Lime Light en de Spiegel en zo die afspraken om als die een jonge jazzgroep hebben, laten we afspreken om die te laten toeren langs onze zalen. En dat is dan gegroeid, ze hebben dan een kleine subsidie gekregen en met die subsidie eerst de coördinator betaald en zo is het blijven groeien zo is ook de interesse gekomen van andere zalen en culturele centra, die zeiden ook van ja, bij culturele centra is het vooral zo dat ze zeggen: we willen wel iets van jazz doen, maar we

kennen er niets van en dan is Jazzlab Series ideaal dus, wij maken de selectie voor hun. Wij presenteren hun de groepen die betaalbaar zijn en wat kwalitatief hoogstaand is.

-Persoonlijke voorgaande ervaringen in de sector?

Ik heb al van alles gedaan. Ik heb een jaar in zaal België gewerkt, in Hasselt, dus daar was dat programmator dat ik deed zelf, dan heb ik een jaar voor Q-02 gewerkt en dan heb ik 3 jaar voor Blindman gewerkt. En dat wat vooral, voor Q-02 deed ik eigenlijk alles van zakelijke leiding omdat dat ook heel klein is en bij Blindman deed ik vooral de pers en de promotie en de verkoop van de concerten en zo, dus niet het boekhoudkundige of zo, maar het contact naar buiten toe. En vandaar eigenlijk dat ik al 5, 6 jaar in de sector bezig was en die ervaring heeft natuurlijk wel geteld om bij Jazzlab te beginnen.

-Wat is uw leeftijd?

35

-Muziek van thuis uit meegekregen?

Nee, totaal niet, puur eigen goesting, ik heb kunstgeschiedenis gestudeerd en filosofie en ja dat is ook een sector, ge komt daar alleen in terecht als ge er echt wil in terecht komen, ge begint met een klein jobje hier of daar, wat vrijwilligerswerk of stages en ge zoekt uw weg er een beetje in. Het is echt niet van thuis uit gekomen. Dat is echt zelf beginnen zoeken en steeds verengt, want ik zeg het in het begin waren mijn jobs altijd een jaar of zo en dan was ik het meestal al beu, Blindman 3 jaar was de langste en nu ben ik 3 jaar bij Jazzlab Series, maar ik voel dat ik nog lang kan blijven. Dus ik heb zo mijn weg gezocht tot ik iets had dat ik echt graag deed. En dit is ideaal, ik kom met heel de jazz scene in contact, het is niet groot, dus ge hebt rap een overzicht van wat ge doet, ge kent rap de mensen, het is echt aangenaam, veel variatie. Want de jazz scene is echt heel levendig tegenwoordig, de anderen zullen het ook wel al gezegd hebben dat er immens veel beweegt.

-Hoe gebeuren de contacten met de muzikanten?

Ik heb chance gehad natuurlijk, Jazzlab Series bestond natuurlijk al en had een goed draaiende structuur, ik heb een back-up van mijn raad van bestuur, allemaal mensen die, gelijk Rik Bevenage die is directeur van de Werf, dat is wel het bekendste jazzhuis in België denk ik, hij zit in de muziekcommissie. Dus als ik vragen heb, kan ik altijd natuurlijk bij die mensen terecht. Ik ben dus in een luxe positie vertrokken eigenlijk. En zij hebben mij ook ingeleid in het werk op zich ze hebben me dan ook voorgesteld aan de partners en ik ben zelf ook veel op verkenning gegaan en na een goed jaar, veel naar concerten gaan, veel muzikanten opzoeken, bellen, voorstellen komen binnen en na een goed jaar denk ik wel dat ge weet waar ge staat.

-Wat is de verhouding tussen de voorstellen die je krijgt en het zelf actief op zoek gaan naar groepen?

Er is meer dat op mij afkomt dan dat ik op zoek ga, eigenlijk. Omdat sowieso veel van de muzikanten die een nieuwe groep of cd hebben, sturen die sowieso naar Jazzlab Series op. Dus is dat eigenlijk een heel groot percentage dat op mij afkomt en ik moet al moeite doen om echt iets te ontdekken, ik denk ook dat de groepen die we selecteren is er bijna altijd wat er vanzelf binnenkomt. Het is zelden dat ik zelf iemand op een concert naar toe stap en zeg stuur dit naar Jazzlab het is echt goed, meestal hebben ze er zelf al aan toegekomen. Dus ze vinden de weg naar Jazzlab echt wel. Maar ik blijf erbij van natuurlijk zoveel mogelijk te gaan zien naar de concerten, omdat nog altijd iets anders is dan de cd's. En af en toe ontdek ik wel nog eens dingen zo die de moeite waard zijn, maar meestal komt het wel tot Jazzlab Series zelf. Ook omdat de andere partners zoals de Werf en Lime Light ook tips doorgeven, als zij muzikanten kennen of muzikanten die bij hen aankloppen, zeggen ze ook gemakkelijk van ja ga naar Jazzlab Series en probeer het daar en dan hebt ge ze direct allemaal, het wordt dus eigenlijk allemaal naar ons gesluisd.

-Dus zeer veel contact met de concertlocaties en dergelijke?

Ja, met de partners hebben we uiteraard veel contacten, want er gaat ook altijd iemand, we zijn met twee, mijn collega en ik, er gaat ook altijd iemand van ons beiden naar de concerten. Dus we hebben goede 80 concerten, vorig jaar 85 concerten, dus elk van ons doet ruim 40 per jaar dat we zelf aanwezig zijn, dus daar ziet ge de partners iedere keer. Ik bel ook met de partners om te overleggen over affiches en zo. Dus met die 20 partners ben ik constant in contact eigenlijk. En daarnaast andere programmatoren, die dat

specifiek met jazz bezig is, ken ik ook wel, de clubs en zo. Die mensen ge komt die tegen op alle, ja mensen die ik goeie dag zeg en zo, de meeste zijn programmatoren. Dus de jazz scene zelf kent ge heel rap, iets ruimer de culturele centra, dat is dan weer een apart circuit, maar ook die wereld is niet zo groot. Dus als ge daar echt actief in bezig bent dan kent ge de mensen wel na een tijd.

-Hoe volgt u de nieuwe ontwikkelingen in de jazz scene?

Ik heb het gevoel dat er heel veel ontwikkelt en beweegt, ik weet niet of ge die studie hebt gelezen van Simon Korteweg, vorig jaar heeft een Nederlander van Anciaux de opdracht gekregen om een studie te maken over jazz in Vlaanderen en die is nu een maand geleden gepubliceerd geweest en die is heel interessant omdat, hij heeft dus echt alle mensen van de sector geïnterviewd en heeft daar een jaar of twee aan gewerkt en heeft constant interviews met iedereen afgenomen die met jazz te maken heeft en daar dan dus een verslag van neergeschreven heeft met een boodschap naar de minister eigenlijk van wat jazz in Vlaanderen geëvolueerd is en wat er nodig is vanuit de overheid om de jazz scene nog meer te laten open bloeien en op gepaste manier te ondersteunen en die studie is heel interessant en daaruit blijkt ook wat we zelf ook voelen dat er enorm veel getalenteerde muzikanten zijn, de opleidingen worden beter dat brengt ook betere muzikanten. Muzikanten worden ook veel creatiever. Ze spelen in heel veel groepen. Ge hebt heel veel traditionele jazz, dat verbaast me een klein beetje soms dat straight jazz bij jonge muzikanten nog heel erg leeft en anderzijds hebt ge een scene die veel meer experimenteler te werk gaat. Ge hebt natuurlijk de hype rond Jef Neve bijvoorbeeld die dus echt wel pure jazz speelt heel lyrisch en die enorm populair geworden is. En van de andere kant hebt ge dan zo groepen gelijk zo Otis Beek, met Mauro Pawlowski, die toch geen echte jazz meer is, maar die toch wel de grenzen van de jazz aftasten, maar die toch in het jazzcircuit terechtkomen, die tussen het jazz en rock circuit pendelen.

-Hoe verlopen de samenwerkingen met de verschillende overheden?

Wat mij betreft goed eigenlijk, ik weet dat er veel commentaar is altijd op Anciaux en zijn manier van doen en daar is een deel van de commentaren ook terecht, maar persoonlijk heb ik geen klagen. God ja, er is altijd wel wat lobby aan gemoeid en de adviezen van de commissie worden niet altijd perfect gevold, terwijl de commissie volgens mij wel heel goed weet over wat ze babbelen. Maar ik vind de communicatie meestal vrij helder en we hebben net voldoende werkingsmiddelen om te overleven. We zijn nu uitgebreid naar Frankrijk, we hebben concerten in Frankrijk sinds 2 jaar, dus is het de bedoeling is om de Belgische groepen naar het buitenland te laten gaan, Franse groepen komen dan bij ons spelen. Dus als we zo verder gaan, hebben we natuurlijk meer subsidies nodig, dus ik hoop dat de Vlaamse Gemeenschap dat dan ook zal op reageren. Dan ook de Webjazz, dat zijn allemaal dingen die meer kosten die vroeger er niet waren, het aantal partners is ook toegenomen, dus we zitten redelijk krap, maar tegelijkertijd klaag ik niet, we kunnen werken.

-Jullie proberen een divers aanbod te bieden?

Ja, het is enerzijds de grote namen en het jonge jazztalent, wij proberen een overzicht te hebben bij jong talent. En daar is het idee ook, vooral naar de culturele centra dan toe, van ge hebt Bart Defoort zijn nieuw kwartet, dat is een internationaal kwartet, dat bij ons 800€ wordt betaald en dat is dus heel weinig. Bijvoorbeeld Tutu Quaroe, als ge dat boekt via hun manager kost dat 2200€ en volgend jaar spelen ze bij ons voor 200€. Dus die groepen bieden we heel goedkoop aan, maar het is dus ook niet de bedoeling dat culturele centra enkel die koopjes eruit nemen, daarom dat we ze vragen om minstens vier concerten per seizoen eruit te nemen. Namelijk, okay profiteer van die aanbiedingen, dat trekt wat volk, maar ge neemt ook de jongere groepen. Dus in die zin proberen we diversiteit ook wel te houden van okay ge moet jongen en oude groepen nemen, ieder centrum. Maar ge moet ook de continuïteit in bouwen zodat er een beetje variatie in is en dat werkt goed, maar ge weet ook van een onbekende groep dat dat publiek, gelijk Brick Kwartet, geen kat dat dat kende, het is wel goed onthaald, maar ge weet wel dat dat moeilijk is om 40 man in uw zaal te krijgen. Maar het blijft wel belangrijk om dat te doen, want anders programmeert iedereen Jef Neve, ge ziet ook dat bepaalde mensen aan de bak komen in de culturele centra, in de jazz zijn er dat heel weinig, ge hebt de Brussels Jazz Orchestra, als ze niet te duur zijn en nu is dat ook ondertussen Jef Neve. Jef Neve doet het enorm goed, ik denk dat hij nu de laatste twee seizoenen iedere keer in dezelfde culturele centra wel twee keer gespeeld heeft. Dus dat proberen we te doorbreken, die patronen door effectief mensen ook te verplichten van doe ook eens iets anders, boek ook onbekendere groepen en wat wij dus ook bieden is extra promotie er rond. We maken de

affiches, de brochures en verdelen ze ook. We zorgen voor perscontacten etc. Dus we zorgen echt wel voor een goede omkadering en het netwerk dat ondertussen ook wel bekend is om toch wel wat publiek te hebben, dat bieden wij ook aan de partners als ze vier of meer groepen nemen. Wat betreft de diversiteit in het experimentele en het meer straight jazz is wat moeilijker, omdat Jazzlab Series eerder bekend is als puur jazz en het publiek is al niet te groot, dus als we daar echt beginnen in te schipperen, schept dat verwarring hebt ik al gemerkt. Zeker ik ben voorstander van progressieve dingen en ik vind dat ook dat de grenzen moeten verlegd worden en ik probeer dan te stimuleren van wat meer alternatieve dingen te doen zoals Electric Barbarian bijvoorbeeld, ook met dj Grasshopper. Dus dat is ook wat meer drum 'n bass met jazz gemengd. Maar dan voelt ge dat het echte jazzpubliek het daar heel moeilijk mee heeft. Dus de mensen die traditioneel naar Jazzlab Series concerten komen kunnen niet allemaal volgen en het publiek die dat dan wel goed vindt, bereiken we moeilijker omdat die niet gewend zijn om naar Jazzlab te komen. Dus dat is zo wel een beetje de moeilijkheid van als ge echt heel extreem traditionele dingen gaat doen zoals big band en de maand erna heel experimentele free jazz, of free jazz gemengd met electro of zo, dan verwacht ge uw publiek natuurlijk.

Ik ben er nu aan het denken om eventueel een parallel circuit te doen of zo, Jazzlab electric of Jazzlab ik weet niet wat. Om dat duidelijk te maken van dit is een eerder experimenteler luik, dat de mensen weten waar het om gaat. Maar bon dat is nog in het denkstadium.

Maar wat daarover betreft zou er gerust een tweede Jazzlab Series mogen zijn in Vlaanderen, omdat wij kunnen het aantal groepen al niet verwerken, dus als we dan ook nog eens moeten zorgen dat we heel breed gaan qua genre, is dat eigenlijk al teveel voor 1 organisatie. Het zou zeker geen kwaad kunnen mocht er een andere organisatie zijn die zich specifiek toelegt op die tournees van experimentele groepen en dat wij dan, of omgekeerd een andere organisatie straight jazz zou doen. Ik denk dat er zeker nog ruimte is voor meer jazzorganisatie in Vlaanderen. Via netwerkingen moet dat zeker kunnen. Voor Jazzlab is dat echt teveel, het barst een beetje uit zijn voegen. En dat is natuurlijk plezant voor ons, die luxepositie omdat we zoveel krijgen. Maar tegelijkertijd is het moeilijk, ik zeg het omdat ge zoveel muzikanten moet weigeren, dat is wel een beetje een ambetante positie.

-Het aanbod is precies zeer groot, vindt dat aanbod ook een podium?

Ik denk dat het aantal jazzpodia, alle dat is zeker gestegen, maar Vlaanderen blijft klein. Het is sowieso als ge een Jazzlab tournee gedaan hebt, pak dat ge een redelijke goede tour hebt met ons van 10 concerten, dan hebt ge al in 10 plaatsen gestaan overal in Vlaanderen, dan schiet er inderdaad niet zoveel over natuurlijk. Dus dan speelt ge ook nog eens in clubs, maar als ge 10 à 15 concerten in een jaar hebt gespeeld dan ben je eigenlijk Vlaanderen rond. En ge voelt dat ook, ik denk ook dat dat er mee te maken heeft dat zoveel muzikanten met veel verschillende groepen spelen. Dus muzikanten die na een jaar een nieuwe groep beginnen of met nieuwe muzikanten gaan proberen. Dat heeft natuurlijk ook veel te maken met de creativiteit van de jazzmuzikant te maken. Maar ik denk ook dat dat te maken heeft met het beperkt aantal aanbod van speelplaatsen, dat ze verplicht zijn om. Als ge elk jaar dezelfde groep aanbiedt, behalve Jef Neve, dan weet je dat je op een muur loopt na een tijd. En als ge elk jaar een andere groep aanbiedt, zijn ze weer curieus. Dus ge ziet ook wel dat er heel veel groepen zijn van dezelfde muzikanten die dus echt schipperen, wat natuurlijk ook goed is voor de creativiteit. Maar ik denk dat het ook wel te maken heeft dat ze zichzelf zo hopen van meer podia te creëren. Vandaar dat we zoiets proberen, ik heb nu al wat contacten in Nederland, om het naar daar toe te bewegen. Om hen dus over die grens heen te helpen, om in het buitenland te gaan spelen. Die hebben natuurlijk ook een overaanbod aan groepen en zoals ik zeg, wij doen Belgische jazz, dus ja ieder land is wel een beetje chauvinistisch. Als wij zouden beginnen met internationale groepen te doen dan is het natuurlijk helemaal niet meer te overzien. Daarom dat we ons beperken op strikt Belgische groepen. En dat maakt het concept ook duidelijk natuurlijk omdat de partners ook weten dat Jazzlab Belgische jazz is, ze zien ook muzikanten terugkomen, ze voelen de muzikanten ook en dat is een scene die zich zelf een beetje in stand houdt natuurlijk.

-Contacten met de lokale overheden, provincie Oost-Vlaanderen, stad Gent?

Dat is iets moeilijker op gang gekomen eigenlijk, toen het begon was er nog geen contact buiten de Vlaamse Gemeenschap was er niets, dus ik ben er aan moeten beginnen van aan nul eigenlijk. En een beetje een moeilijkheid die ik in het begin ondervond is natuurlijk met Jazzlab Series, we zijn wel in Gent gevestigd, ons bureau is hier, maar de concerten

zijn overal. Dus is het moeilijk om aan de provincie hier een subsidie te vragen omdat we hier een bureautje hebben. De concerten zijn overal dus ze zeggen ook van ja, waarom moeten wij u subsidiëren voor concerten die ge in Limburg organiseert. Maar na gesprekken is dat wel goed gekomen en ze staan er wel positief tegenover. Want ja de vraag die zij zich ook stellen natuurlijk als subsidiënt, is van de Vooruit is al gesubsidieerd door de provincie en de Spiegel is gesubsidieerd door de provincie, waarom moeten wij nu Jazzlab nog eens subsidiëren om in de Vooruit een concert te organiseren. Die vraag is natuurlijk logisch, maar anderzijds voor het weinige geld dat Jazzlab Series kost en dat de groepen kosten en het zijn ook meer dan 80 concerten op een jaar, wat heel veel is natuurlijk. Dus het loont zeker de moeite om dat kleine Jazzlab wat extra's te geven. Voor de jazz scene is dat een enorme impuls, denk ik. En als ge wat babbelt met die mensen werkt dat ook wel en sindsdien hebben we een heel goed contact met de provincie en met de stad Gent, zij volgen het goed de programma's. En nu sinds vorig jaar, die grensoverschrijdende dingen met Frankrijk hebben we ook een subsidie van West-Vlaanderen omdat dat voornamelijk tussen Noord Frankrijk en West-Vlaanderen is, die uitwisseling. Dus de zalen die meedoen, die dus Noord Franse groepen ontvangen zijn dus de Werf in Brugge, Kortrijk, Waregem, de Vooruit en Doornik dan in Wallonië. Het is dus echt grensoverschrijdend tussen die grens met Frankrijk en West-Vlaanderen en daarom heeft West-Vlaanderen ook een subsidie gegeven specifiek voor dat project. Maar die bedragen zijn veel lager dan die van de Vlaamse Gemeenschap, maar het wijst er natuurlijk wel op dat ze er in geloven, dat ze er achter staan wat we doen. Dus ik ben wel heel blij met die subsidies, ook al zijn die klein want dat betekent dat we een beetje aanvaard zijn in de cirkel van de organisaties die hier werken.

Interview: Mike Naert, directeur van Het Depot

-Die Open Mics, is dat een initiatief om jong talent een kans te geven?

De Open Mics zijn een soort vrij podium avonden, maar dan voornamelijk toegespitst op singer-songwriters dus maximum een gitaar en of piano, geen volledige groepen. Er is dan een kleine PA installatie voorzien, het is heel kleinschalig.

Het is sinds drie jaar dat we dit organiseren acht tot negen keer per jaar en het is een succes. Muzikanten komen er vaak ook hun nieuwe nummers uitproberen.

Voor debuterende groepen hebben we niet direct plaats omdat onze zaal daar niet direct aan tegemoet komt en dan vooral de productiekosten van de zaal zoals PA installatie, Sabam,... We beschikken ook niet over een foyer of een café waar we deze groepen een podium kunnen bieden, in de toekomst met de verbouwingen in het vooruitzicht zou dit wel mogelijk moeten worden. Toch proberen we bepaalde opkomende groepjes, door ze in een voorprogramma te steken een podium te bieden.

-Hoe gebeurt de programmering?

De programmering gebeurt op verschillende manieren, ten eerste proberen we toch een soort rode draad te creëren in onze programmatie en verder is het toch wel een gokbusiness, wat wel lukt en wat niet lukt. Wij specialiseren ons hier als club binnen het clubcircuit op de betere Vlaamse rock als basis, aangevuld met voornamelijk soul en reggae. Daarin proberen we ons te specialiseren, maar we kunnen niet elke week een reggae concert organiseren, we zitten maar in België en niet in Londen of zo. We proberen toch een evenwicht te vinden met de evidente groepen.

Om extra volk te lokken proberen we het concept 'concert' wat uit te breiden naar happening, dus meerdere groepen en een afterparty erna.

-Gaat u zelf op zoek naar groepen om uw programma samen te stellen?

Meestal niet, tenzij voor speciale evenementen of thema avonden of avonden waar er gewerkt wordt rond een bepaalde artiest.

-Wat zijn uw functies en taken binnen de organisatie?

Ik ben in de eerste plaats directeur van Het Depot, maar daarnaast vervul ik nog meerdere functies zoals die van muziekprogramator. Eigenlijk ben ik een manusje van alles, want we werken hier nog maar sinds kort met vier mensen die vast aangenomen zijn.

We trachten wel de dingen zo commercieel mogelijk te organiseren, enfin specifiek op de organisatie, we boeken ook minder bekende groepen, misschien anders gezegd, we trachten zo functioneel mogelijk te werken. Er moet het volledige potentieel gehaald worden uit een geboekte groep, wat neer komt op een goed gevulde zaal, al naar gelang de verwachtingen van de avond. Zita Swoon trekt vanzelfsprekend automatisch meer volk dan pakweg Triggerfinger.

We streven ernaar om met de ticket verkoop toch op break even te draaien, enfin om de kosten van de groep te kunnen dekken, de rest dient dan wel gecompenseerd te worden met de horeca.

-Hoeveel mensen kunnen er in de zaal?
Maximum 650

-Hoe worden de beslissingen genomen welke groepen geboekt worden?
Ik neem zelf alleen de beslissingen aangezien ik als enige hier concertprogrammatrice ben, in de AB bijvoorbeeld zijn ze met drie dat maakt het werk wat gemakkelijker omdat er overleg mogelijk is en dat lijkt me toch handig want het blijft toch altijd gokken om te zien wat marcheert en wat niet.

-Zijn publieksaantal een belangrijke factor hierin?
Ah natuurlijk, een lege zaal of een bijna lege zaal is voor niemand plezierig.

-Heeft u contacten met andere programmatores?
Natuurlijk, we moeten daar geen doekjes omwinden er wordt veel gecommuniceerd met andere concertprogrammatores, bij pot en pint, via telefoon, e-mail,...
Zo is er ook overleg met de andere clubs in verband met de prijzen van de groepen.

-Zijn er dan prijs afspraken?
Dat is overdreven, gewoon om te voorkomen dat we elkaar nodeloos zouden concurreren.

Voor de rest hebben we gewoon contacten in verband met groepen, als club probeer je je toch te specialiseren in een bepaald subgenre zoals reggae of soul en die kennis deel je met de andere clubs, die op hun beurt hun kennis delen, omdat het onmogelijk is om overal op de hoogte van te blijven. De samenwerkingen met andere programmatores zijn dus heel belangrijk.

-Werken jullie samen met andere organisaties?
We werken vaak samen met Giraffe, Orange factory, Muziekodroom, Trix, Democracy,...
Ook organiseren we mee de rockrally RockVonk ism met de provincie.
Uit deze samenwerkingen halen we wel heel veel. Zo stond de manier van organiseren, het kader van clubs zoals Trix en Democracy als model voor onze organisatie. We zitten allen in hetzelfde schuitje en werken met dezelfde bezieling en eenzelfde mentaliteit.

-Hoe worden de artiesten geboekt?
De meeste artiesten worden gewoon geboekt via hun management of boekers, deze zijn heel belangrijk omdat ze zelf heel goed op de hoogte zijn van wat er reilt en zeilt.
En we werken toch ook veel samen met Live Nation. Tja veel mensen hebben het niet voor die mannen, maar ik heb er goede contacten mee en ze vergemakkelijken ons werk. En inderdaad ze zijn zeer goed vertegenwoordigd, ik zou durven zeggen dat 60% via Live Nation gaat, zeker als het om de buitenlandse groepen gaat.

-In welke mate beïnvloeden de boekers het programma?
Ze hebben zeker een grote invloed, zeker ook omdat ze ons groepen aanbieden van kijk deze groep past heel goed in jullie kader, zeker boeken. In zekere zin zijn we wel afhankelijk van wat ze ons aanbieden. Het grootste deel wordt geboekt via hen en voor sommige evenementen gaan we actiever op zoek naar bepaalde artiesten. De boekers zijn goed op de hoogte wat werkt en niet werkt in uw club.

-Hoe wordt er onderhandeld over de prijzen?

Veelal wordt er gevraagd een bod te doen, maar via contacten met boekers en andere programmatoren probeer ik toch na te gaan wat ze verwachten. Soms wordt er ook met een richtprijs gewerkt.

We budgetteren de groepen op basis van de verwachtingen van de groep, de kleinere groepen budgetteren we minder qua promotie en dergelijke. Soms zijn er ook groepen of managements die alles op zich nemen en enkel de zaal huren.

-Hoe blijft u op de hoogte van de nieuwigheden in het muzikale landschap?

Zeer zeker kijken wat er in de pers over groepen verschijnt en recensies van platen releases en zelf probeer ik zoveel mogelijk als de tijd het me toelaat om naar andere concerten te gaan kijken. Zo zijn er de festivals die heel belangrijk zijn als inspiratie voor het komende programma en dan bedoel ik niet de grote hoofdpodia, maar de marquee en de zijpodia. En natuurlijk de samenwerking en uitwisseling van info met anderen concertorganisatoren.

-Uw profiel?

Ik ben nu 38 jaar oud en heb tussen de 8000 a 10000 platen bij elkaar verzameld en dan voornamelijk vinyl, pas sinds kort ben ik ook overgeschakeld naar harde schijf en computer, omdat ik in plaatsgebrek kom.

-Ouderlijke invloeden?

Wel ja, mijn pa is toch ook altijd intens met muziek bezig geweest, maar dan voornamelijk klassieke muziek en heeft toch ook wel een dikke 1000 platen.

Zondags zet hij zich in zijn zetel met een sigaar en cognac voor de stereo installatie en luistert hij naar zijn opera platen. Maar ik moet toch wel zeggen dat sinds een paar jaar hij toch al eens durft te luisteren naar rockplaten en zo, hij is hier zelfs al een paar keer komen kijken naar een concert.

-Welke studies hebt u gevolgd en welke ervaring hebt u binnen de sector opgebouwd?

Ik ben 38 jaar en heb T/W gestudeerd.

Tijdens mijn studies organiseerde ik al van alles. Ik ben ook nog Tourmanager geweest van The Radios, ik was ook nauw betrokken bij de oprichting van Poppunt. Tussen de uurtjes heb ik me ook nog bezig gehouden met dj werk. Voor de rest heb ik lang in de reclame sector gewerkt. Tja het is onmogelijk om op 21 jaar concertprogrammatore te worden. De contacten en ervaring zijn onontbeerlijk voor de job.

Maar tijdens mijn studententijd organiseerde ik al hier en daar optredens en kleine dingetjes, maar ja het circuit was allemaal nog niet zo professioneel georganiseerd als nu. Zo waren er verschillende zalen maar die op een bepaald moment allemaal sloten. Zo kwam er een vacuüm, er was niet echt nog een club of een clubcircuit ronde het Leuvense. Dus na nog Tourmanager geweest te zijn voor The Radios zijn we begonnen tegen de Leuvense politiek te zagen met een groepje van vrijwilligers. En zo hebben we de vzw opgericht. In eerste instantie organiseerden we optredens op bestaande locaties zoals de Blauwe Kater en zo. Erna hebben we onze zaal gekregen van Leuven, een oude cinema die ervoor door het Vlaams Radio Orkest gebruikt was. We hebben de oorspronkelijke akoestische panelen proberen te recupereren om terug te plaatsen omdat het Vlaams Radio Orkest ze gedemonteerd hadden omdat ze een open akoestiek nodig hadden. Nadat we de zaal hadden, konden we gaan aankloppen op gemeenschapsniveau en hebben we een volledig overleg opgestart met alle betrokken partijen, muzikanten, boekers, politiciers,...

-Hoe zit het met uw inkomen?

Volgens de barema's niet slecht, maar ik zal er niet rijk van worden. In de reclamesector verdiende ik meer.

-Hoe probeert u diversiteit in uw programma te krijgen?

Tja zoals ik reeds zei, er moet toch een rode draad terug te vinden zijn in de programmatie, maar toch proberen we een zeer divers aanbod te bieden. We volgen toch wel een soort artistiek profiel, waaraan we trachten te beantwoorden, de betere Vlaamse rock, maar toch ook exotische dingen.

-Bedienen jullie dan een vast publiek omdat jullie een rode draad trachten te volgen?

Neen, niet echt enfin laat ons zeggen dat we een redelijk vast publiek hebben per genre, maar ja je moet weten dat sommige mensen maar twee of drie keer per jaar naar een concert gaan, dus als ze naar hier komen is het al heel goed.

-Hoe verloopt de samenwerking met de overheid?

We werken samen op drie niveaus.

Ten eerste de Vlaamse Gemeenschap waar we via het kunstendecreet ons subsidiedossier er door gekregen hebben en we zou aan de nodige subsidies gekomen zijn.

-Voldoende?

Eigenlijk wel, gezien de feiten dat we nog maar een kleine groeiende club zijn mogen we niet klagen, er zijn er natuurlijk die altijd klagen maar ik ga hier geen namen noemen. Tezamen met Trix zijn wij ook de laatste club die opgenomen is en ik denk dat het op het verzadigingspunt zit qua clubcircuit. Ik denk niet dat er nog plaats is voor nog meer clubs.

Op gemeentelijk vlak worden we ook goed gesteund, het nodige lobbywerk, moet gezegd worden heeft vruchten afgeworpen. Bijvoorbeeld het gebouw hebben we ter beschikking gekregen van de stad Leuven en krijgen we binnenkort in erfpacht. Ook hebben we ons dossier er door gekregen voor de dringend verbouwingen aan het gebouw dat is voor 2009 maar het zal in de praktijk wel voor later zijn. Het sanitair moet vernieuwd worden, de elektriciteit, ook hebben we nog in een deel van de zaal de vaste oude cinemaklapstoelen staan. En die zouden toch weg mogen.

Ook worden we door het stadsbestuur opgenomen als volwaardige partner in zake culturele aangelegenheden en worden we dus voldoende gehoord, dat is toch ook een pluspunt. Dat komt natuurlijk ook doordat we ook een educatieve functie willen vervullen, we geven lessen en workshops allemaal te met muziek en opnemen gerelateerd. Zo zijn er de workshops pro tools, webdesign, ... Dit jaar zijn er daar toch 700 mensen in totaal naar toe gekomen. In de toekomst zou ik graag willen samenwerken met de muziekschool om het muziekonderwijs wat te veranderen, maar dat is een heel ander verhaal.

Ook van de provincie krijgen we steun alhoewel dat maar weinig is uiteindelijk. Tot maximum 20000 €. Van de Vlaamse Gemeenschap krijgen we 150000€ en van de stad Leuven krijgen we 60000€, plus het gebouw natuurlijk. De rest van ons budget passen we bij met onze eigen inkomsten. Zonder de subsidies is het natuurlijk onmogelijk om financieel rond te komen.

Ons jaarbudget in totaal zit nu tussen de 850000 en 900000€.

-Wil u nog extra dingen kwijt?

We proberen een trefpunt te worden voor rock en pop waar muzikanten, beginnende muzikanten en het publiek via onze werking en initiatieven elkaar tegenkomen en dat lukt ons vrij aardig.

Interview Maarten Quanten, De Nieuwe Reeks

-Hoe gebeurt de programmatie?

Ik ga vooral ook naar eindexamens kijken, ... onderbreking.

Ons profiel is zeer beperkt, zeker naargelang het aanbod dat er is. Hier bij ons zijn er niet zo gigantisch veel ensembles die hedendaags muziek uitvoeren ondanks dat het toch veel beter gaat de laatste jaren, ge ziet een groei, er ontstaan bijna ieder jaar nieuwe ensembles die met hedendaagse muziek bezig zijn. En ge leert die kennen op de weinige concerten en de weinige concertreeksen die zich er mee bezig houden met hedendaagse muziek. Ge weet wel dat er daar maar zeer weinig huizen in geïnteresseerd zijn. En op die manier leert ge uw aanbod kennen en leren die mensen u kennen en doen die voorstellen van programmaties. Ge leert ook componisten kennen, we doen redelijk wat compositieopdrachten ondertussen, enfin tot nu toe zijn er dat een per jaar geweest, maar nu voor het najaar heb ik er al twee en in het voorjaar zullen er allicht wel meer zijn. Dat is een wereld die ge zo langzaam leert kennen en waarmee ge ook dialogueert over programma's en gediscussieerd.

-Is dat contact, die discussie georganiseerd rond een forum of bepaalde groep?

Er zijn ondertussen pogingen om van die, zoals ISCM (International Society for Contemporary Music) proberen wel ergens een forum te creëren tussen alle mensen die hier in Vlaanderen bezig zijn met hedendaagse muziek, maar de facto is het zo dat iedereen elkaar toch kent van optredens. Als je op een concert komt zijn daar ook meestal anderen en dat is meestal in een vrij informeel kader dat er gesproken wordt en dat er nagedacht wordt van wat kunnen we doen en uitvoerders die met programmavoorstellen naar verschillende organisatoren stappen en vanaf dat er drie uitvoeringen mogelijk zijn, wordt er meestal een productie opgestart.

-Moet je nog keuzes maken in dat beperkte aanbod voor de programmatie?

Ik moet zeggen dat gewoon van de voorstellen die ik krijg, dat het grootste deel gewoon afgevoerd wordt, omdat het niet sterk genoeg binnen het profiel van de Nieuwe Reeks pas. Zelfs alle muziek na 1950, alle kunstmuziek na 1950 valt niet binnen ons profiel. De nadruk van ons profiel ligt op modernistische muziek en op experimentele muziek op de tweede plaats en in veel mindere mate op postmoderne muziek bijvoorbeeld en op muziek die terugrijpt naar compositiesystemen van vroeger, wat een heel groot deel van de componisten doen, zoals namen ik moet ze niet per se opnoemen, maar namen zoals Piet Zwart, die veel minder extreem is en zijn in het kiezen voor modernistisch zijn in het kiezen van hun modernistische toonspraak en die vallen meer buiten ons profiel. Ik kan dat profiel niet heel nauwgezet omschrijven of echt afbakenen. We kunnen daar buiten gaan en we kunnen daar extreem binnen blijven. Maar het wil niet zeggen dat we alles programmeren wat er aangeboden wordt en een heel groot deel van de programma's ontstaan ook in samenspraak met de uitvoerders, dus dat we spreken met dit of dat ensemble van kunnen we dat doen, kunnen we dit doen. Eigenlijk al onze programma's worden op die manier samengesteld. Er wordt bijna nooit iets echt gekocht als programma dat bestaat en dat verschillende... de route doet langs de verschillende concertlocaties.

-Een zeer actieve manier van boeken dus?

Ja ik denk van wel, ik ben daar niet full time mee bezig, ik heb ook nog een andere job, maar het is niet zo dat ik op een bepaald moment kijk van die voorstellen zijn binnengekomen en die kiezen we, neen het is een organisch proces. Wat niet wil zeggen dat er nooit iets gekocht wordt. Ik heb het voorbeeld gegeven van een uitvoerder die zegt van dan willen we volgend jaar dit doen of binnen twee jaar en het aandeel is problematisch om uitvoeringen te vinden en het gaat nu naar de Singel of naar het concertgebouw Leuven, zijn jullie eventueel een derde partner? Ja dan kan het zijn dat wij de derde partner willen zijn.

-Wat is uw profiel, ervaring, ... ?

Ik ben al zo lang ik weet bezig met muziek, ik heb mijn muziekschool doorlopen en dan ben ik musicologie gaan studeren en vanuit die insteek ben ik bij de Nieuwe Reeks beland, de Nieuwe Reeks bestond als organisatie van studenten musicologie, dat is misschien nu niet meer zo, want wij studeren niet meer zo. Het is ook via de Nieuwe Reeks dat ik in contact ben gekomen met hedendaagse muziek, hedendaags kunstmuziek. Ge hebt hier in Leuven ook al Transits, dat is van het Festival Van Vlaanderen en die doen toch ook al hedendaagse muziek. Maar het is vooral via de Nieuwe Reeks die hier op staande basis hedendaagse muziek programmeerde, dat ik... het zijn ook die mensen die gevraagd hebben om dat verder te doen, omdat zij ermee stopten. Diegene die toen de programmatie deed, zat aan het einde van zijn doctoraat en had daar geen tijd meer voor. Hetzelfde geldt voor alle anderen die uitzwermden, toen is er gewoon een nieuwe ploeg gekomen die het nu nog altijd doen, het is de tweede generatie.

-Hebt u muziek met de paplepel binnen gekregen?

Ja mijn papa had een collectie van Mozart over Liszt, maar vooral klassieke muziek en ook geen echt hedendaagse, Stravinsky kwam daar nog net bij, de grens laat ons maar zeggen.

-Hoe vergaart u uw informatie over wat er reilt en zeilt in de sector?

Het grootste deel in dialoog met de uitvoerders hier, wij werken vooral met uitvoerders uit Vlaanderen en Wallonië eventueel, ook soms met internationale mensen, maar het is zo een kleine wereld. Ik zeg het dat is het aangename daaraan ook, ge ziet die mensen ergens op een concert daar ergens zo en ge spreekt over volgende seizoenen. Zij kennen ons profiel en wij kennen het profiel van de ensembles en als wij een bepaald programma

willen zien gebeuren dan contacteren we een uitvoerder die dingen in die context uitvoert en op die manier gebeurt het.

-Dus het gebeurt via rechtstreeks contact, niet via een soort management of zo?

Neen, nooit, die boekingskantoren dat is eerder in de wereld van de klassieke muziek en ook in de hedendaagse muziek bestaat dat, maar vanaf het moment dat een uitvoerder via boekingskantoor gaat dan is het te duur voor ons. Dat is de realiteit.

Maar dat is net ook het aangename van onze kleinschaligheid dat er een goeie dialoog kan bestaan tussen ensembles en ons dat is een hele vruchtbare grond voor een programmatie die los staat van al de rest.

-Vanwaar halen jullie de werkmiddelen?

Alles komt uit subsidies, dan de stad Leuven, van Vlaamse Overheid en provincie overheid. Ik denk dat we er dan ver zijn en ik denk dat Dexia onze enige sponsor is, maar ik ben daar niet zo mee bezig. Zonder New Noise hebben wij een 10 tot 12 concerten per jaar en met New Noise erbij, dat is twee dagen met een concert van 7 tot 8.

Wij werken met een budget van 2000 tot 2500€ per concert, wat bijzonder laag is en uitvoerders weten dat ook en het mooie is dat wij ook ensembles hebben zoals Champ d'Action en Spectra Ensemble, dat we eigenlijk toch wel de topuitvoerders geboekt krijgen. Ook omdat er hier niet zo veel plaats is ten lande waar zij kunnen gaan spelen.

-Werken jullie samen met andere concertorganisatoren?

Sinds kort hebben we het Stuk, ... wij werken samen met het Stuk, niet programmatorisch, maar wel logistiek, wij gebruiken hun zaal en zij maken een deel van onze promotie, er is een luik, de Nieuw Reeks programma brochure. Wij gebruiken ook hun techniekers en alle omkadering, zij hebben schitterende zalen en schitterende omkadering. Wij betalen daar wel voor, maar dat is eigenlijk bijzonder laag, een soort vriendenprijs.

Wij werken ook ieder jaar zeker een keer samen met het Lemmens instituut, met de concertvereniging daar en met het cc hier in Leuven, 30cc. Zij staan ook wel open voor hedendaagse programma's wat helemaal niet het geval is bij het grotere deel van de cc's. Het is aangenaam om met hen samen te werken en zo ook ander publiek te bereiken.

-Voorzien jullie een soort vast publiek van live muziek?

Wij hebben een vaste kern van denk ik als ik dat moet schatten veertigtal mensen die vrij vast zijn en dan per concert komen er dan nog, ik ken onze cijfers niet maar ik denk dat we gemiddeld rond de 60 à 70 zitten.

Het is vrij uiteenlopend, het kan zijn bij ons dat de concerten met het meeste publiek rond de 125 zitten en dat wij minima rond de 40 mensen zitten, het kan schommelen maar gemiddeld 60.

-Houdt u zich ook bezig met andere muziek, in de programmatie, maar ook algemeen?

Wel wij proberen toch om een, het is heel moeilijk, maar wij proberen om de overstap naar rock te maken en ook free jazz bijvoorbeeld en dat is via ons New Noise festival, gelijk Mauro Pawlowski heeft bij ons gespeeld en Bart Maris, die toch wel uit een andere wereld komen. We hebben zelfs eens een experimentele rock groep geboekt, maar dat is twee jaar geleden. We proberen die overstap te maken en we proberen ook de overstap te maken naar de klassieke muziek, het kan zijn dat er gewoon klassieke muziek op ons programma staat, heel weinig maar Bach kan eventueel.

Ik persoonlijk probeer alles wat te volgen, ik probeer soms ook in de AB te geraken en ik ben vorige week op de dag van de oude muziek geweest. Ik probeer alles zo breed mogelijk, bijvoorbeeld de hedendaagse elektronica scene, de populairdere muziek interesseert mij even zeer.

Maar het hoofdaandeel in wat ik doe bij de Nieuwe Reeks blijft toch wel hedendaagse kunstmuziek.

-Hoe verloopt de samenwerking met overheden?

Ik denk dat wij, behalve bij de stad Leuven eerder een structurele subsidiëring krijgen, dus wij staan ingeschreven in een of ander vast subsidie uitgavenpotje, ik weet het niet ik ben niet zo thuis in de subsidies. Bij de andere overheden dienen wij een project dossier binnen, bij de provincie is dat jaarlijks denk ik en bij de overheden is dat per trimester of per seizoen. Wij vragen uiteindelijk niet veel en krijgen meestal wel wat wij vragen. Ik denk dat wij voor hetgeen we vragen, ook omdat wij geen personeel hebben dat wij

moeten betalen bijvoorbeeld en dat wordt als iets heel positiefs aanzien, dat wij toch een vrij hoog aantal concerten doen van hoog niveau, maakt dat dat heel vlot verloopt. Wij schrijven een dossier en meestal krijgen wij daar het grootste deel van. Ik denk niet echt dat wij contacten hebben met die mensen, het is via dossiers dat wij communiceren.

-Mening over het nieuwe kunstendecreet?

Eigenlijk zou u daarvoor bij onze zakelijke euh... wij hebben in ieder geval, de minister is nogal rechtdoor kwestie van participatie en hij eist dat er dus publieksparticipatie is, en dat is een moeilijkheid bij ons, de participatie is niet even groot als bij grotere huizen en zeker als je naar andere genres gaat kijken. Dat is een realiteit, hedendaagse kunstmuziek blijft moeilijk, is een, blijft een nichepubliek en wij werken duidelijk wel aan de verbreding van dat publiek. Wij proberen muziekscholen te bereiken, wij proberen groepen te bereiken via onderwijs te werken en zo. We doen ons best maar de realiteit blijft dat dat moeilijk is en wellicht moeilijk zal blijven als er geen structurele veranderingen gebeuren in het muziekonderwijs en in dagonderwijs, zal iedereen toch ook wel zeggen in de popcontext. Maar de overheden zijn daar vrij flexibel in, ze beseffen dat zelf wellicht dat een dergelijke programmatie nodig is binnen het muzieklandschap en dat wij ons best doen om het grote publiek te bereiken en dat wij daar ook ten dele in slagen, maar ja wij kunnen daar nooit gigantisch in gaan.

-Is er desondanks toch evolutie in jullie publiek? Hoe meten jullie jullie succes?

Ik probeer en dat is heel persoonlijk als programmator en ik denk dat ik niet zozeer kijk naar publieksaantallen, maar naar het programma en naar de kwaliteit van en dat is onze educatieve rol die daar een rol in speelt. Ook Matrix hier in Leuven die als kunstcentrum werken en die een deel van rekruteringswerk doen voor ons, maar ik denk niet dat wij echt successen van programma's afmeten aan publieksaantal. Ik denk eerder dat dat iets is dat op zich staat. Het is eerder de werking van de Nieuwe Reeks op zich die succes moet hebben door het groeien van het publiek dan door de programmatie, ik zie de programmatie daar wat los van, die moet gewoon kwalitatief zijn en ik denk niet dat dat af te meten is aan het publiek. Ik denk dat dat eerder via kritieken die je krijgt en hoezeer die kritieken onderbouwd zijn op uw programmatie, dat vind ik veel belangrijker dan of dat daar nu 80 man is of 100 of 60.

-Van waaruit komen die kritieken, vakpers, recensies?

Ik zou het willen dat de vakpers kritieken zou schrijven, maar de realiteit, we hebben maar heel weinig mensen die nog schrijven over hedendaagse muziek en die komen niet naar de Nieuwe Reeks. Als ze een concert recenseren met hedendaagse muziek dan gaat dat over de Singel, ConcertGebouw Brugge, ja dat is het beleid van de kranten.

De kritieken komen er meestal van mensen in het veld en ook van het publiek als het zegt van dat vonden wij goed, dat vonden wij niet goed. Ik lees dat niet zozeer af aan het aantal mensen dat er op zo een concert is, maar wel wat die mensen op dat concert zeggen en vinden van het programma. Ik spreek ook altijd met zoveel mogelijk mensen.

-Na zo een concert is er ruimte voor contact tussen publiek en organisator, ensemble?

Ja, tussen muzikanten en mij, tussen mij en het publiek. Dat is ook wel de realiteit, ge hebt een café aan het Stuk en daar wordt ook wel gesproken over de concerten. Voor mij is dat de belangrijkste waardemeter. Dat is ergens een harde kern, ge moogt die niet blindelings vertrouwen in hun oordeel, maar hun waardeoordeel is wel belangrijk voor mij. En niet zo zeer, uiteindelijk het publiek dat naar uw concert toekomt, als ge met een groot deel echt nieuwe muziek bezig zijt, die gewoon niet bekend is hoe kunt ge uw publiek, hoe kan het publiek dan de maatstaf zijn. Dus voor mij niet, maar ge moet wel uw publiek bereiken en volgens mij is dat de verantwoordelijkheid van de mensen die met educatie en promotie bezig zijn, hoezeer die de klassen in het conservatorium kunnen bereiken bijvoorbeeld en of die mensen terugkomen is wel belangrijk. Ik vind het dan een heel jammer iets dat dat niet gebeurt. Als wij een concert in het Lemmens doen, wil dat niet zeggen dat die studenten de volgende keer van de Lemmensberg afkomen naar het Stuk, dat is niet zo. En ik weet niet of dat zo zeer ligt aan onze kwaliteit van concerten, ik denk dat dat eerder ligt aan een mentaliteit. Ik denk dat het ook makkelijker is om mensen uit de alternatieve rock scene of jazz scene aan te spreken en die komen wel en veel eerder dan mensen uit de klassieke muziek. Het is heel vreemd, ik kan niet echt een afgelijnd profiel opmaken van wie kunnen wij bereiken. Het voeren van promotie en het bereiken van publiek is een bijzonder moeilijke samenwerking.

-Heeft u een artistieke visie op programmatie?

We vertrekken uit modernistische muziek vanaf 1950, maar het is eigenlijk belangrijk dat we terug beginnen leren zien binnen die muzikwereld. Tot het begin van de twintigste eeuw was het heel normaal dat in concertzalen hedendaagse muziek gespeeld werd. Toen er een Beethoven was, werd er naar Beethoven geluisterd en niet meer naar Mozart. Wie toen nog Mozart programmeerde was een conservatieve idioot, enfin dat gebeurde gewoon niet. Het is eigenlijk pas vanaf begin twintigste eeuw dat er, eigenlijk vanaf Mendelssohn, Mendelssohn is begonnen met het uitvoeren van Bach en op dat moment is er een praktijk ontstaan waarbij concertorganisatoren naar, om publieksaantallen te vergroten, om publieksaantallen te bereiken dat er oude muziek geprogrammeerd werd. En dat is natuurlijk, iedereen kent die muziek natuurlijk en iets dat bekend is, daar wordt makkelijker naar toe gegaan. Ik vind dat geen artistieke reflex vanuit het publiek. Dat is volgens mij vooral een economische keuze van zowel concertorganisatoren als van de opkomende platenbazen. Eigenlijk begon dat toen dat er langspeelplaten gemaakt werden, dat er muziekdragers kwamen en die moesten verkopen en wat verkoopt er, bekende dingen natuurlijk. Dat is erger en erger geworden en daar komt bij dat de maatschappij complexer wordt en ook het kunstbeeld complexer wordt in de laatste 100 jaar en dat die afstand gigantisch wordt tussen wat een kunstenaar doet en wat het publiek nog recipieert.

Het is die situatie die ik ook door het studeren van musicologie, het is maar pas van dat moment dat ik er eigenlijk bewust van werd dat er hedendaagse kunstmuziek bestaat überhaupt. Want ge denkt dat dat stopt bij Stravinsky en dat dan popmuziek komt, bij manier van spreken. Veel mensen denken dat, en muziek is een kunst en die kunst verhoudt zich op een bepaalde manier tot haar maatschappij, tot de traditie en wat er tegenwoordig in het grote deel van de huizen gebeurt dat is helemaal niet zo, in de populaire muziek wel natuurlijk, dat is muziek die ontstaat vanuit haar maatschappelijke context, vanuit haar geschiedenis. Maar wat er in Bozar op het programma staat is zoveel honderd jaar geleden ontstaan, is vanuit een bepaalde visie van een kunstenaar op de maatschappij en artistieke traditie. En het is die artistieke context die wij vooral volledig scheef getrokken vinden en vanuit dat idee, het is niet per se van ook die muziek moet een plaats krijgen op een podium, maar ja die muziek, het is heel onlogisch dat ze geen plaats krijgt binnen een maatschappij en het is vanuit die idee dat we programmeren en van daaruit is ook mijn esthetisch idee als programmator dat een componist, een kunstenaar, ook een ensemble zich op een bepaalde weloverwogen manier moeten verhouden tot die situatie, tot die muziektraditie waar zij instaan dat die zich verhoudt tot onze maatschappij op dit moment, tot de muziek historische traditie. En componisten die die dingen gewoon negeren en voor een publiek schrijven, dat vind ik artistiek veel minder interessant. Dat is wellicht mijn eigen visie op muziek als kunst en ik wil dat niet als superieur bekijken ten opzichte van bekende klassieke muziek. Maar als ge kunst ziet als iets dat zich verhoudt tussen de tijd dan moet ge ook naar de muziek kijken die zich verhoudt tussen de tijd en die andere vernieuwen die de laatste honderd jaar gebeurd zijn, die die ook in ogenschouw neemt en die zich daar toe verhoudt. En een componist die een bepaald idee heeft in die context en dat idee dan gaat uitwerken.

-U heeft een bepaalde onvrede met hoe het er aan toe gaat binnen de klassieke muziek?

Ja absoluut een onvrede, maar dat is mijn persoonlijke mening, ik zeg niet dat de programmatoren van de Munt en van Bozar ongelijk hebben. Misschien hebben ze wel gelijk en is de muziek van vandaag onzin, wie weet is dat zo, maar ik, mijn idee daarvan is helemaal niet zo en vanuit dat idee programmeren wij.

-U probeert een soort meerwaarde te geven?

Ja absoluut ik denk zelfs dat het noodzakelijk is, dat meer mensen die dingen doen. En de evolutie daarin is ook positief. Ge hebt de Singel die veel hedendaagse muziek programmeren, ge hebt festivals zoals Arts Muziek, wat wel al langer bestaat, maar ge hebt ook Transit hier in Leuven dat nog vrij jong is, ge hebt organisatie zoals Logos in Gent, die zeer extreme, alle die hebben een andere visie, maar die toch zeer uitgesproken bezig zijn met hedendaagse muziek en ik vind dat goed. Ook binnen die hedendaagse muziek, dat er niet 1 organisator mee bezig is, maar dat er ook daar verschillende visies bestaan, het is maar goed.

En het is een probleem dat zich niet in de theaterwereld voordoet, niet in de danswereld, veel minder in ieder geval in hedendaagse kunstwereld, beeldende kunst; die veel meer aanvaard zijn en al veel langer in onze musea staan en die veel minder problematisch zijn dan de hedendaagse kunstmuziek.

-Hoe gebeuren de beslissingen wie er geboekt worden?

Ik coördineer eigenlijk de beslissingen, maar wij zijn met een groep musicologen, dus het is logisch dat het niet alleen van mij afhangt. Het is eigenlijk een comité of een vergadering die over programmatie gaat. Er zijn drie tot vier mensen voor de jaarlijkse programmatie en dan nog een aparte groep voor het New Noise festival. Zowel de programmatie als het kiezen het ontwikkelen van een algemeen profiel gebeurt samen, wij discussiëren daar heel veel over. En in volgende instantie discussiëren we daar met de uitvoerders over en op die manier ontstaat de programmatie.

-Hoe ziet u uw toekomst als muziekprogrammatrice?

Ik heb toen ik begon bij de Nieuwe Reeks gezegd dat ik dat niet lang ging doen omdat dat ook, allez ge hebt een uitgesproken profiel als programmatrice binnen de hedendaagse muziek en ik vind ook niet dat mijn profiel moet overheersen, denk ik. Ik denk dat er toch een vrij duidelijk profiel is in wat ik programmeer en persoonlijk denk ik dat dat niet zalig makend is en dat de anderen met een afwijkende visie en dat er jongere programmatrices ondertussen ook beginnen, ik ben er als student mee begonnen en als er een student er klaar is mee binnenkort of dat wil doen, dan moet dat maar.

-Heeft u ambitie als muziekprogrammatrice?

Absoluut ik heb wel die ambitie om in de toekomst als ik aan de universiteit klaar ben, maar ik heb geen afgelijnd idee wanneer ik hier ga stoppen met werken, maar ik heb wel de ambitie om programmatrice te worden.

-Zijn er netwerken?

Ja die netwerken ontstaan uiteindelijk zeer organisch, het is niet internationaal, maar vooral nationaal, dat groeit snel. Ik heb ook een paar internationale contacten. Ge krijgt die zo gemakkelijk omdat het zo een kleine wereld is.

Interview, Niklaas Van Den Abeele: KultuurKaffee

-Jullie bieden een breed muzikaal gamma aan ?

Ja, ik denk dat we een vreemde eend in de bijt zijn maar ik vind dat eigenlijk wel belangrijk op zo een campus.

-Vanwaar een breed gamma?

Goh, daarvoor moeten we een beetje de geschiedenis bekijken, Brussel heeft van alles en heeft zijn niches en wat Brussel ontbrak, een aantal dingen, een soort vertrekpodium. Dat had Brussel niet, vijftien twintig jaar geleden hadden ze dat totaal niet. En wij hebben dat hier vanuit de campus proberen in te vullen. AB had de club niet en VK was alleen met reggae bezig en Botanique bestond niet. En op de campus waren er jonge mensen en daar was een nood aan om op de campus iets te doen, maar de diversiteit van de mensen die hier rondloopt noodzaakte natuurlijk om daar een zeker diversiteit in te brengen. Maar het was altijd vanuit een punt van nieuwsgierigheid vertrokken en ontdekken van nieuwe dingen. En ja, we zijn dan geëvolueerd naar, door de jaren heen is er hier in Brussel van alles bijgekomen en dat heeft het ons niet meer zo gemakkelijk gemaakt als vijftien twintig jaar geleden. Maar toen zijn we opgenomen geworden in het clubcircuit. En dan is van daaruit die nieuwe, ja richting gekomen om ja inderdaad ook ja pop rock, maar ook wereldmuziek en we hebben ons proberen te diversifiëren in iedere keer per maand jazzconcerten bij te steken. Maar altijd vanuit de bekommernis van een soort labo gedachte, functie om mensen podium gevoel te krijgen en in contact te brengen met zeer jong publiek die toch wel reactie geeft, waar de muzikanten toch altijd zeer tevreden over zijn.

Ik voel dat het goed is of ik voel dat de mayonaise niet plakt en daarvoor zijn wij een ideale ruimte om zo een dingen laten uit te testen. En dan weten zij ook wel van ok de mayonaise pakt niet, ligt dat aan het KK of ligt dat aan ons? Moeten we ja euh....

Ook vanuit hier in Brussel is er een ganse diversiteit aan muzikanten, die eigenlijk zeer moeilijk in Vlaanderen terecht komen en die hier rondhangen. Blijkbaar is Brussel toch nog altijd een eiland en voor dat die in de 4AD geraken, ja ligt daar toch wel 200 km tussen en die afstand lijkt bijzonder groot. Hier hebben we het voordeel er zitten mensen vanuit Limburg, Antwerpen, West-Vlaanderen en dan wordt dat uitgedragen naar de verschillende provincies. Ze komen hier donderdag het concert bekijken en de vrijdag of de zaterdagavond in het café wordt er al dan niet over gepraat. We moeten dat niet overschatten, maar ge kunt dat ook niet berekenen, maar ge ziet toch wel dat er soms iets uitzwermt, beetje de theorie van iets te zaaien en ge smijt 50 zaadjes op een jaar en een of twee waar een plantje of een boom van komt.

-Met welke middelen werkt u?

We hebben het altijd met weinig middelen moeten doen en ik zie daar de eerste jaren geen verbetering in komen, qua financiën.

-Vanwaar haalt u de middelen?

Subsidie van de Vlaamse Gemeenschap, maar de Vlaamse Gemeenschap daar zijn we ook weer zo een vreemde eend in de bijt, want wij doen al onze concerten gratis dat is een policy van de campus en ook buiten Brussel, want ik zeg maar als je entree begint te vragen voor die groepjes die hier op het podium komen, dan hebt ge in plaats van 200 man hebt ge misschien 20 man, want wie gaat daar geld voor geven. Niemand.

Ene keer. ... Als ik namen opnoem die nu op een groot podium staan die hier in den beginnen stonden, daar wordt nu wel geld voor neergeteld. Maar goed onze opdracht is dan vervuld, ze moeten niet terugkomen en dat is ook een soort policy, wij trachten een groep maar een keer op podium te zetten en ze vragen wel om nog een keer te mogen komen, maar ik weiger dat omdat er zoveel staan te dringen. En uiteindelijk vind ik dat ja ga naar grotere podia en zwermt uit, al was het naar Zuid Afrika bij wijze van spreken, maar wij hebben hier onze opdracht vervuld. Wij hebben u een kans gegeven op een podium te staan voor een publiek en we hebben u nog iets kunnen betalen zodanig dat ge nog wat geld hebt om terug thuis te geraken bij wijze van spreken.

-U betaalt de jonge groepen?

Die donderdagen die betalen we ja,

(geeft voorbeeld van gemiddelde vraag groep) we zitten op een kantelmoment met een groep die aan een cd, een full cd aan toe is, of bijna een gemasterd heeft, of bijna een klaar heeft, maar nog geen airplay op gekregen heeft. En die langs kwamen, kijk we hebben hier een cd opgenomen kunnen we die in het KK uitbrengen, dan kunnen we uitzwermen. Op dat moment krijgen ze wat airplay op de radio, nog niet zoveel; dan kan dat in het KK tenzij dat het in een keer een hype wordt of zo. Ik heb nog maar twee keer een affiche moeten wegsnijten omdat ik ze niet meer dierf omhoog hangen en dat was eens bij An Pierle en Deus, ondertussen toch geen kleine namen he, ik heb de affiche toen gewoon binnengehouden, geen enkele opgehangen, nog al een paar keer gedaan. Ozark Henry is hier ook geweest, maar die kende niemand en niemand moest daar van weten, die geraakte aan geen concerten. Er was toen amper 120 man.

Allez dat is zo de evolutie, hoe de keuze te maken. Er was hier verleden week iemand die zei van tiens, ja ik had gezegd: ik had daar naar geluisterd en ik vond dat eigenlijk wel goed en ik wil daar wel nog eens iets voor doen, en die zegt tegen mij, een grote promotor, van gij luistert naar muziek, de meeste vragen mij wat de verkoopscijfers zijn van hun cd alvorens ze boeken.

Nu ik moet wel zeggen er is hier op de campus, in Brussel veel gebeurd op 20 jaar tijd, Brussel is zeer aantrekkelijk geworden, het centrum is aantrekkelijk geworden, het cafébezoek op de campus is sterk verminderd, ik weet niet of u dat ervaart?

Ge moet meer werken, meer taken maken en dat zet een rem op het uitgebreide uitgaan, ge moet in januari al examens afleggen en dan zijt ge in februari moe en krijgt ge een lesvrije week. En dat zet remmen op het sociale leven binnen de campus.

Men gaat ook al wat rapper naar het centrum van Brussel tegenover vroeger, er zijn ook meer studenten die een auto hebben, er is een openbaar vervoer dat ietsje verbeterd is. Het kan nog veel beter en na 12h moet ge niet meer veel ondernemen of ge kunt een taxi betalen met 4 om terug te keren of om te vertrekken. Ik vind dat een moeizame evolutie op de campus, waar we nog altijd niet direct een antwoord op hebben.

Weet je de promotie vroeger was mond aan mond reclame en dan wat flyerkes en een afficheke, soms een aficheke en het zat vol. Nu moet ge beginnen inspanning te doen, ge moet mails sturen, affiches, ... om het weer vol te krijgen. We krijgen het wel vol maar we krijgen het niet meer oeverloos vol gelijk vroeger en dat vergt meer inspanning, we stellen het uiteindelijk met minder personeel want vroeger hadden we nog een paar gewetensbezwaarders, dat waren er dan drie of vier die... Er was hier constant beweging er pakte hier iemand een tafel en een stoel plugde een telefoon in en hij had een bureau bij wijze van spreken, maar die zijn er nu niet meer, vrijwilligers met moeite, jobstudenten als het echt nodig is en stagiaires, ja een of twee per jaar en dan ben ja wat rond. Ge voelt dat het allemaal toch niet zo evident is, maar toch blijkt de aantrekkingskracht van de muzikanten nog altijd groot genoeg, op dat vlak mogen we niet klagen. Maar oeverloos vol krijgen is voltooid verleden tijd.

Als ik dan hetzelfde vergelijk met andere clubs bijvoorbeeld dan kan ik voor het afgelopen jaar een vergelijking maken en dat was voor een groep die hier stond en 200 man trok en in N9 en 4AD hadden ze nauwelijks volk, het was wel een totaal onbekende groep, dus we doen het toch eigenlijk niet zo slecht. Okay ginder moeten ze een ticketje betalen en hier niet, maar een groep speelt toch nog altijd graag voor publiek en dat is een verhaal dat ik u vertel van amper 2006 dus ik denk dat het wel steek houdt voor het geheel van de lijn.

De andere clubs doen het goed vanaf er een zeker hype rond is, bij 4AD is dat in een bepaald genre, maar die hebben dan ook een hinterland tot in Rijsel vanwaar ze publiek krijgen en het voordeel dat er in die hoek niets is. Dan ertegen Cactus en N9, alhoewel ze elk een eigen niche proberen..., zitten toch wat in elkanders vaarwater.

Maar ik hoor toch ook van hun dat een sold out, ik zou het niet kunnen zeggen, maar ik denk niet dat er veel zullen zijn, als er eens een bekendere naam is kan er wel eens een sold out komen, maar voor de rest. Ik vind dat het toch altijd sleuren is om volk te krijgen. Want zij werken met een promotiemedewerker, wij hebben dat niet he, maar ja zij moeten dat doen he, het is een gans andere invalshoek, zij moeten ticketjes verkopen en daar heb je die promotie wel voor nodig.

Voila dat is zo wat het landschap waar wij ons in vertoeven, tja en we moeten onze keuzes maken

Ik weet dat er mensen zijn die er vier jaar over doen alvorens ze het KK kennen. Ligt dat aan de promotie of ...

-Wat is uw profiel, muziek van thuis uit,...

Geen ouders die met muziek bezig waren, geen muziek zelf gespeeld.

Ik ben zelf beginnen dingen te organiseren op mijn 14-15 jaar.

En in de VUB ben ik eigenlijk binnen gekomen als drukker/ontwerper, ze zochten geen programmator, er was toen iemand al mee bezig, was iemand die zijn burgerdienst deed dat jaar en die was gedaan en ik had ondertussen al van alles georganiseerd en het bloed kruipt waar dat het niet kan. Het eerste wat ik hier georganiseerd had was hier in de BSG zaal en daar was 200 man betalend, in de BSG zaal mocht ge geld vragen en hier niet. Dat was mijn grote frustratie als ik hier toe kwam. 200 man waarvan welgeteld maar 2 VUB studenten, studentes. Ja dat was een rockabilly groep, dat stond hier vol met moto's van hier tot ginder, er was nog geen facility management er waren hier nog geen paaltjes, iedereen kon binnen en buiten en dat is zonder kleerscheuren verlopen.

-Heel uw carrière speelt zich af in VUB?

Ja, we zijn hier binnen gerold en niet meer buiten gerold. Maar ik heb ook nog concerten, parkconcerten georganiseerd van waar ik vandaan kom, Aalst in samenwerking met wat nu het Netwerk Aalst noemt. En daar heb ik mijn voorliefde voor diversiteit wat opgedaan, er was daar ook een wereldwinkel en zo, dat was een oud fabriek.

-Bent u actief op zoek naar muzikaal aanbod?

Er komen hier ook al wat studenten over de vloer en af en toe fluistert er wel iemand iets in mijn oor van dit of dat. En als ge geen luisterend oor hebt, ge kunt ook niet alles zelf bij houden. Ik heb nu ook wel een gezin met twee kinderen waar ik af en toe tijd aan besteed. Dus ik kan niet elke nacht concertjes gaan bekijken.

We hebben nu ook een fantastisch medium, internet, my spaces, vanuit de luie zetel, maar we begeven ons nog wel op andere paden he, maar toch niet meer op een tempo van 20 jaar geleden.

-Hoe beoordeelt u jullie werking?

Als ik op jaarbasis kijk wat er allemaal komt, ik zou het graag aan iemand vragen die hier regelmatig komt, van heb je daar nu iets aan? Zijn er altijd wel 2 of 3 die er uit komen, maar heeft men dan ook wel iets aan de rest? Ik heb het gevoel van wel maar... ik stel me deze vragen altijd want als je altijd zegt dat je goed bezig bent, kijk maar naar de vorige regering. Maar ik denk toch dat we goed bezig zijn ik zie dat aan het publiek dat blijft komen en de vraag die er is van de muzikanten want dat leeft ook wel bij de muzikanten van ge moet hier of daar gaan spelen of daar moet ge zeker niet gaan spelen, wij proberen de muzikanten en het publiek op een respectvolle manier samen te brengen en dat ge die ook ontvangt op een correcte manier, ik heb net het verhaal gehoord van Kurt Van Overberg, was met een groep naar Parijs, en wat komen jullie hier doen en ze kregen amper twee pintjes per man, ...

In alle clubs hebben we dat wel, een policy van de groepen correct te ontvangen

-Van waar haalt u jullie werkingsmiddelen?

We hebben natuurlijk geluk hier in Brussel met het VGC, de geluidsinstallatie dat is maar rond de 150€ per keer, in andere clubs is dat toch een minimum van 700 plus dan nog eens minimum 1500 voor de groepen, als ge dan nog de promotie moet bijrekenen dan worden dat dure avondjes en dus de noodzaak van kaartjes verkopen.

Het is dus niet evident, ik ken een paar mensen die met het water aan de lippen zitten, zelfs al krijgen ze meer subsidie, wat eigenlijk een indexering gewoon was.

Wij hebben geen verhoging gekregen, we hebben en plus een negatief advies gekregen.

-Waarom?

Perceptie, er was hier nooit iemand geweest. Ik weet wel vanwaar die perceptie komt, tot 2001 was het KK in onze handen, maar dat is uitbesteed geweest en een paar keer reacties sindsdien gehad zoals in Parijs, van wat komt ge hier doen. Vandaag met Yves, van de Monk draait dat totaal anders, alleen het café draait niet zo gelijk dat het zou moeten qua omzet, maar dat heeft veel te maken met de Ba Ma structuren, effectief en het afsluiten van de campus. Dat zijn problemen die ge eigenlijk zelf niet in de hand hebt. Een probleem van perceptie en ook een niet compatibel zijn met het kunstendecreet want in die zin zijn wij een grote vreemde eend in de bijt. Wij zijn niet zomaar een club te vergelijken met de 4AD, Trix, N9. Ge krijgt een totaal ander gegeven he, maar men heeft ons die subsidies toegekend op basis van de goede naam, maar die goede naam is op een paar jaar tijd... slechte perceptie vandaar, En ik weet niet hoe dat gaat uitdraaien naar de volgende subsidieronde.

Ook zitten wij amper met 50000€ die we krijgen en als we dat bekijken met kosten baten, het geld dat je krijgt heb je nodig voor de inspanningen om de subsidies te krijgen, de verantwoording, beleidsplan, administratie en dan is op den duur het sop de kolen niet meer waard. De andere clubs krijgen allemaal relatief meer, maar die hebben dan niet een gratis infrastructuur, de lonen worden niet betaald door de VUB, dus ge zit daar toch met een voordeel, met de nodige nadelen er ook bij, ge hangt af van beslissingen buiten uw eigen wil maar dat hebben N9 of 4 AD ook, als ze de N9 open breken en die is dan een half jaar onbereikbaar, dan zal hem dat ook wel voelen, dat zijn zo van die dingen die het allemaal niet evident maken, maar we blijven verder doen he.

Maar goed de studenten merken daar niet veel van.

Ik vind ook dat er een verandering is van mentaliteit bij de studenten, ik heb het gevoel dat de studenten veel minder nieuwsgierig zijn dan voorheen, veel minder openstaan voor nieuwe dingen, heeft deels te maken met de meer inspanningen die ze moeten doen om het diploma te halen, meer taken.

En dat ge u zelf een rem op zet van als ik daar een vraag stel, moet ik zien dat ik er me niet moet gaan engageren, ik ga dat dus niet doen die vraag stellen, ik ga mij bezighouden met mijn studies want dat is uiteindelijk het geen waar ik hier voor ben, en ge voelt dat dat engagement bij een hoop dingen minder aanwezig is, de krant, de gazet van de VUB als voorbeeld, de krant, die een stille dood gestorven is, ook omdat het niet zo goed was, maar toch ook door gebrek aan engagement.

Nochtans hebben we nood aan een luis in de pels. Iemand die blijft koteren.

Die dingen groeien organisch uiteindelijk, uit noodzaak, net zoals het KK, het verhaal van daarstraks. 4 AD is ook gegroeid uit initiatief van een persoon. Uit noodzaak ergens waar iemand een vraag, een noodzaak zag, de meeste clubs, behalve de AB, er was misschien wel een noodzaak om grote concerten te organiseren in Brussel, maar dat is nu toch wel net iets artificiëler van groei, vind ik persoonlijk he. Al de rest is uit jeugdwerking, zijn

gegroeid van den basis en dat kunt ge niet echt zeggen van den AB, den AB is mijn insziens gegroeid uit politieke noodzaak om een stevige poot te hebben in Brussel, niet voor niets dat het Muziekcentrum ook in de Steenstraat zit, ik zit in het bestuur van CJP dat op een gegeven ogenblik hun huis heeft moeten verkopen en toen was het idee om naar Gent te verhuizen en dat is vanuit het kabinet geweigerd van wij gaan u huisvesting geven in Brussel en blijf alstublieft in Brussel want we hebben u nodig in Brussel, al die gemeenschapscentra in Brussel, wordt massa's geld aan gegeven en dat is ook de reden van het negatief advies, maar de minister heeft ons wel opgeraapt, ook vanuit die bezorgdheid.

We doen ook andere dingen in het KK en ook die vrije podia, maar dat lukt maar matig, daar stel ik mij torenhoge vragen bij, maar de vraag is zeer groot, er zijn 120 groepen die aan het wachten zijn. Dat is onwaarschijnlijk, maar het publiek kan niet volgen, dus wat moet ik daar mee doen.

-Te weinig podiumplaatsen in Vlaanderen?

Jaja, dat zie je dus heel duidelijk podiumplaats in Brussel, pas op ze komen van ver he, maar het publiek wil niet altijd mee.

Ik betwijfel daarom ook die groei aan live muziek een beetje, ik weet niet of de andere clubs dat beamen ik denk dat dat niet effectief zo is, ik denk dat dat allen maar een groei is in massa in zijn totaliteit, als ge daar Werchter, Graspop de tien keer Clouseau bijtelt dan zit ge aan een exponentiële stijging van live gebeuren, maar als ge dat ziet naar de kleinere clubs dan zal er misschien wel een groei zijn maar toch niet in vergelijking met die massaspektakels.

Ik heb het gevoel dat het publiek daar naar toegaat waar dat er veel volk is, vandaar ook mijn ding van de nieuwsgierigheid, om naar Clouseau te gaan, daarvoor moet ge niet nieuwsgierig zijn, want ge weet wat ge gaat krijgen tot op de seconde. Dat is zo uitgedokterd, ge krijgt een show die uitgemeten is. Terwijl als ge naar de 4AD gaat, dan weet ge niet wat ge op uw boterham gaat krijgen he, maar daarvoor moet ge nieuwsgierig zijn. Ook als ge naar hier komt. Ik denk zelfs dat er mensen zijn die naar hier komen en de naam van de groep niet weten die er staat te spelen en dan even op het afficheke kijken, ah ja die spelen. Maar we gaan eens gaan kijken, er is iets te doen donderdag, maar wat er te doen is?

En daar hangt nu ook een beetje de hoeveelheid aan publiek van af. Als de groep ietsje bekend is dan zwelt het publiek gemakkelijker aan en als het totaal onbekend is dan komen ze maar met mondjes maat toe, dan komen ze om half elf een pint drinken en ah leuk een concertje meepakken. Het plezantste is natuurlijk dat ge een zaal hebt die vol staat, maar dat gebeurt minder en minder, ze komen maar met mondjesmaat toe en op een geven moment zit dat vol en is het toch goed geweest maar het is toch niet meer, het is zo bangelijk als ge hier toekomt met de groep en er staat daar geen kat.

-Heeft het misschien ook iets te maken met het uitgangsrhythme?

Goed, onze eerste affiches was om acht uur beginnen he en nu tien uur, ik heb dat mee zien opschuiven, maar ge kunt op een gegeven moment niet om zes uur 's morgens beginnen. Er is ergens een limiet aan.

De muzikanten moeten 's anderendaags ook terug achter den band gaan staan of hun reguliere job, want hoeveel zijn er die er van kunnen leven? Dus...

Bij de jazz groepen, die hangen hier nog het langste in het café, maar al die andere groepen, ja inpakken en wegwezen en 's anderendaags les gaan geven. Het is een vreemde wereld. Maar goed die mensen kunnen niet volgen met het ritme van de potentiële uitgaander, maar goed ik weet niet hoe ge dat in evenwicht terug kunt krijgen, ik weet het niet.

-Werken jullie samen met andere concertlocaties, is er sprake van een netwerk?

Ja, er zijn contacten, we hebben maandelijks Clubvergadering, dus we hebben maandelijks dat we met de clubs eens samen zitten, dat gaat dan meestal niet over de groepen maar ik heb toch al eens die gehad en dat was in orde.

We volgen ook elkaars kalender en ge volgt ook wel wat er daar gebeurt en ge zegt tiens die is er al eens geweest of zij doen dat of dit daar, ook via mail komt dat tevoorschijn van ze bieden dit of dat aan. Promotiebureaus die vijf mails per dag sturen, op de duur kijk ik alleen nog maar naar de namen en naar de datum, ah dat kan niet ik moet er niet verder naar kijken, want dat is tijdverlies, het aanbod via mails soms tot vijftig aanbiedingen per dag, dat is waanzin, niet bij te houden. En dan al die vijf a zes cd's die nog binnenkomen

en dan nog die myspace, dat kunt ge allemaal niet volgen he. Gelukkig is er de I pod, ge laadt dat in, ge moet dan meestal nog de uitvoerder intikken en de nummers zijn dan track 1, 2,3,... maar ge moet het toch minstens op zetten en ik zet dat dan op shuffle en als er iets is dat mij aanstaat dan zoek ik het op in mijn I pod en al de rest gaat op als een wall of sound. Op den duur kunt ge niet anders meer, dan moet ge dat op die manier oplossen en daar worden dan de keuzes op gemaakt. Het gebeurt ook veel in vertrouwen, er belt u iemand op van kijk dat. En dat is op vertrouwen, ge vertrouwt die mens, als ge dat niet meer kunt, daar gaat de wereld niet meer op vooruit. Het is ook de fameuze adressenboek die daar in meespeelt en contacten.

En ge weet ook wel dat ge aan bepaalde mensen niets moet vragen, Clear Channel, ik heb daar geen geld voor. Er zitten daar wel mensen die daar met de basic bezig zijn, maar de meeste komen van andere informanten: ge moogt dat promotors noemen, muzikliefhebbers die u iets komen brengen.

En ja dat moet ge dan in goede banen leiden, contractje opmaken en factuurke opmaken. Er zijn dan ook groepen die geen factuur kunnen opmaken, het is toch allemaal niet evident. Dat moet dan ook allemaal door de administratieve molen geraken, ja uw filet americain moet nog koosjer zijn. Ik wil niet in de krant komen als de vijfde Charleroi.

En daar lopen daar ook vreemde jongens bij, vreemde vogels, de kans dat ze u oplichten is al even groot, zo heb ik eens de verkeerde factuur in de verkeerde enveloppe gekregen, dan weet je het wel wie dat wie aan het euh, ik zat gelukkig goed, dat is wel al vijftien jaar geleden, het was voor Lime light, een tripple factuur voor een dag verschil, tja markt van vraag en aanbod en wie ja zegt, maar ik vind dat het toch nog een beetje serieus moet blijven.

Er is wel een tendens van meer professionalisering, die is ook hier wel voelbaar. En als ge ziet waarmee we hier vertrokken zijn een Peavey installatietje met twaalf kanaaltjes tot een installatie om u tegen te zeggen 36 kanaals, we zijn meegegaan met de evolutie en ge moet. Maar we hebben hier ook altijd het voordeel gehad dat we hier materiaal op de campus hadden, wij waren een van de eerste die konden beschikken over e-mail, nog voor skynet Belgacom bestond zaten wij al op e-mail. Dat is het voordeel van op een campus te zitten, ge hebt hier een pak privileges die ze elders niet hebben. Maar men moet dan ook meegaan in de ontwikkelingen van die campus, ge hebt in de krant ook gelezen hoe moeilijk de VUB het heeft om te overleven, samenwerkingsverband met Gent, tja hoe noemt ge dat the first step. Ge moet dat allemaal in zijn context zien en dan is dit (KK) niet meer echt de prioriteit, ik zit zeker niet in de schuif van de allergrootste prioriteiten. Dus moeten we het maar doen met de middelen die we hebben.

-U ziet de toekomst somber in?

Nee, we zien wel he maar we blijven optimistisch we doen gewoon verder, we zullen wel zien hoe dat, ik denk ook wel dat de uitstraling op welke manier dan ook, zich manifesteert, als ge elke week in de Humo staat: VUB KK. Dat is niet onbelangrijk dat die VUB KK in den Humo staat, want naar communicatie toe voor de VUB geeft dat toch een extra troef: de upcoming students. Dat zal wel een fractie geholpen hebben en als die fractie een fractie groter is dan die ik denk dan denk ik dat we gerust de drie voltijdse medewerkers verdienen.

-Is het publiek dan ook veranderd?

Wel ja het verhaal van die twee studentes, die evolutie is omgebogen geweest door allerlei factoren die we daarnet allemaal opgenoemd hebben: afsluiten campus, aantrekkelijker worden van centrum Brussel, de Ba Ma Structuur, de studentenattitudes, opkomst internet, de prijsstijging van de pintjes.

Dat maakt dat het voor de mensen van het stad niet meer interessant is, wel nog interessant om te komen voor wat er op het podium staat, maar ja ze hebben ook die aanbieding van in het stad: de Beursschouwburg, de AB, Botanique, die zijn er allemaal bijgekomen. Waarom een metro pakken als ge weet dat ge niet kunt terugkeren en evenveel moet betalen voor een pint en dat de madammen even schoon zijn dan in het stad. Een concertje meepikken, een madame, het is de realiteit, ge moet dat niet, ge moet dat kunnen onderschrijven.

Sex, drugs en rock en roll en als het dan een meerwaarde kan geven en ze komen dan terug thuis in hun dorp van god ja in den tijd hebben we die gezien en nu staat die op Werchter, die hebben we in het KK nog kunnen zien en het was voor niet.

Het zijn zo allemaal kleine dingen als we die tezamen zetten, geven een grote rem dus zou ge dat op een manier weer moeten kunnen ombuigen, maar geef mij de tools omdat te doen. Ik weet het niet, moet ik andere groepen boeken, een aparte niche, ik kan hier morgen direct alleen maar elektronica zetten, maar hoeveel man houden we dan nog over, de diversiteit weg terwijl nu: ik weet eigenlijk niet zo goed wat het is maar we gaan toch eens gaan kijken, ok die hebt ge dan, maar het zouden er toch meer moeten zijn. Het is eigenlijk een beetje op het randje waar we nu zitten, nog veel meer inspanningen om nog wat meer publiek te krijgen.

-Via de pers?

Ja maar pers daar klaagt toch elke club van, ik zie geen enkele club die tevreden is van de pers. De pers concentreert zich in Brussel in Vorst en in AB en daar komen ze bij elkaar en ah die zal er ook zijn en die van de Standaard ook en die van de Morgen gaat daar dan ook naar toe, maar ze gaan niet naar dat concert gaan kijken in den N9. Als wij op jaarbasis een artikel of drie vier spontaan krijgen dan ben ik al zeer tevreden, laatste jazzconcert hebben we een volle pagina, we vragen dat niet aan he, want we hebben ook geen persdienst. Het zijn uiteindelijk dingen die uit de lucht komen vallen.

Maar de clubs hebben die promotie nodig om de zaal te vullen en zelfs dan lukt het niet. Als je ziet wat Cactus van advertenties moet zetten om volk te krijgen op het Cactus Festival, terwijl Schuurmans een zucht moet laten en het is uitverkocht bij wijze van spreken en is dat zoveel beter? Dat is commercieel.

Om maar even aan te geven dat ik toch veel probeer te volgen, ik hou me ook niet alleen met muziek bezig, ik ben een eclecticus: opera, beeldende kunst,...