

# **Financiële veerkracht van het culturele ecosysteem**



**Annick Schramme  
8/11/2020**

# Inleiding

Financiering van cultuur kan niet los gezien worden van het cultuurbeleidssysteem en de rol die de overheid hierin speelt. De keuzes die gemaakt worden door de overheid om cultuur al dan niet te ondersteunen, weerspiegelen ook de waarde die men eraan hecht. Ieder land/regio ontwikkelt zijn eigen cultuurbeleidssysteem. In West-Europa kennen we sinds de jaren zestig van de vorige eeuw een traditie waarbij de overheid de belangrijkste financierder is van cultuur. In de Angelsaksische wereld – en ook in andere delen van de wereld waar het cultuurbeleid nog heel jong is – is cultuur tot op vandaag veel meer een zaak van de samenleving en de private sector.

Deze nota wil in de eerste plaats de context schetsen voor de discussie over de financiering van cultuur. Het is dus bedoeld als achtergrondinformatie om de discussie te voeden. In een eerste deel wordt de evolutie geschetst van het Vlaamse cultuurbeleid. Het Vlaamse cultuurbeleid is nog vrij jong. Pas in de jaren zestig van de vorige eeuw werd een eerste Vlaamse minister voor Cultuur aangesteld. De steun aan cultuur werd aanvankelijk geregeld via decreten en kan niet losgezien worden van de legitimaties en de beleidsdoelstellingen die de overheid hanteerde. Hoe is het Vlaamse cultuurbeleid geëvolueerd doorheen de jaren, welke waren de legitimaties en de doelstellingen en welke middelen werden hiervoor ter beschikking gesteld?

Zeker in de huidige samenleving, waarin de overheid zich meer en meer dient te verantwoorden voor de keuzes die ze maakt, zijn deze legitimaties van belang. Naast de intrinsieke waarde van cultuur worden hiervoor ook sociale en/of economische legitimaties aangehaald.

In Nederland maakte de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (WRR) een rapport over de herijking van het Nederlandse cultuurbeleid, waarbij ze de diverse legitimaties (intrinsiek, sociaal, economisch) verbindt aan de beleidsdoelen. (Keizer, Schrijvers, Engbersen, 2015: 44)

Perspectief	principe	Beleidsdoelen
Artistiek	Verbeelden	<ul style="list-style-type: none"><li>• Behouden van cultureel erfgoed</li><li>• Zorgdragen voor kwalitatief en divers aanbod</li><li>• Versterken verbinding cultuur en samenleving via focus op aanvullende en meetbare criteria</li></ul>

Sociaal	Verspreiden	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verheffen van lagere sociale klassen</li> <li>• Bevorderen cultuurspreiding en participatie</li> <li>• Oplossing van maatschappelijke vraagstukken via verbinding met andere domeinen</li> </ul>
Economisch	Verdiene n	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publiek goed</li> <li>• Versterken van cultureel ondernemerschap</li> <li>• Plannen van culturele voorziening ter versterking van stedelijke ontwikkelingen</li> <li>• Stimuleren van creatieve economie en arbeid</li> </ul>

Deze legitimaties kunnen evolueren in de tijd en zijn ook voor ieder land verschillend.

In Vlaanderen worden de legitimaties meestal verbonden met het versterken van de identiteit; internationale uitstraling; democratisering en spreiding; bevorderen van participatie en sociale cohesie; bijdragen aan de persoonlijke ontwikkeling en culturele competentie; een marktaanvullend beleid; het principe van herverdeling; de “merit goods theory” of zorgen voor de goederen van publiek belang; bijdragen aan kennis, innovatie en creativiteit; versterken van ondernemerschap; stimuleren van de economie en werkgelegenheid, enz... (Schramme, 2008)

Na de historische evolutie staan we stil bij het huidige instrumentarium voor de financiering van cultuur. Hierbij kunnen we twee cultuurbeleidsdilemma's onderscheiden:

De eerste heeft betrekking op de **wijzigende relatie tussen de overheid – markt**. Sinds de jaren 2000 is het economisch denken in het cultuurbeleid steeds dominanter geworden. Dit heeft onder meer te maken met de verbreding van het cultuurbegrip naar de creatieve industrie. De financiële crisis van 2008 heeft deze tendens nog versterkt. De overheid zet de culturele sector aan tot ondernemerschap en het op zoek gaan naar andere bronnen van financiering naast die van de overheid. Ook de overheid heeft haar instrumentarium gaandeweg uitgebreid en gedifferentieerd.

Een ander cultuurbeleidsdilemma betreft **de relatie tussen het Vlaamse (lees centrale) en het (boven)lokale niveau**. De decentralisering van het cultuurbeleid is ingezet in de jaren negentig. Zeker sinds de interne staatsvorming wint het lokale niveau steeds meer aan belang en zal dan ook naar de toekomst belangrijker worden voor de financiering van cultuur. De traditioneel sectorale top down benadering van het cultuurbeleid maakt meer en meer plaats voor een **ecosysteembenadering** op lokaal niveau. (Holden, 2016)

De COVID-19 crisis zal de kaarten allicht grondig dooreenschudden. Gaat het economische discours van de laatste tien jaar opnieuw plaats maken voor een meer sociaal geïnspireerd discours? Gaat de balans terug overhellen naar de publieke waarden? En hoe kunnen we naar de toekomst een solidair en financieel gezond ecosysteem creëren voor alle actoren waarbij veerkracht en wendbaarheid voorop staan.

# 1. BELEID EN PRAKTIJK: Het Vlaamse cultuurbeleid

Toen begin jaren tachtig de Vlaamse Raad, de voorloper van het huidige Vlaamse parlement, herhaaldelijk aan de toenmalige minister van Cultuur Karel Poma vroeg waar zijn cultuurnota bleef, antwoordde de minister steevast dat zijn bevoegdheidssterrein te ruim was om in een beleidsnota uit te drukken. Ook al zal deze uitspraak in het huidige tijds klimaat van beleidsplanning en management- denken bij velen een glimlach om de mondhoeken toveren, wijst deze anekdote op de steeds groeiende rol van de overheid ten aanzien van cultuur. Het huidige Vlaamse cultuurbeleid, met zijn stevige decretale omkadering en zijn uitgebreid subsidiestelsel, is voortgekomen uit de sociale welvaartstaat die na de Tweede Wereldoorlog in België werd uitgebouwd. Hoe langer hoe meer gaan er kritische geluiden op dat dit systeem zijn grenzen bereikt heeft en dat er nood is aan een nieuwe visie op de rol van de overheid en een aangepast instrumentarium. In dit deel staan we stil bij de oorsprong, grondslagen en de evolutie van het huidige Vlaamse cultuurbeleid.

## **JAREN 60**

### ***Culturele autonomie***

Pas op het einde van de jaren vijftig van de vorige eeuw werden in verschillende Europese landen afzonderlijke ministeries voor Cultuur opgericht, zoals in Frankrijk, waar de schrijver André Malraux in 1958 de eerste minister van Cultuur werd. In Vlaanderen viel deze evolutie samen met een versnelling van de Vlaamse strijd voor culturele autonomie. In 1965 werd Albert De Clerck de eerste volwaardige minister van 'Nederlandse Cultuur'. Een duidelijke verwijzing nog naar het romantische Groot-Nederlandse ideaal, waarbij Vlaanderen en Nederland één taal delen en dus ook één cultuur. De communautaire spanningen bereikten een hoogtepunt met de Leuvense studentencontestatatie in 1968 en leidde tot de val van de regering-Van den Boeynants (1968-1970). Het was de toenmalige eerste minister Gaston Eyskens die op 18 februari 1970 naar aanleiding van de eerste Belgische staatshervorming verklaarde dat het '*Belgique de papa*' definitief voorbij was (Encyclopedie van de Vlaamse Beweging, 1998). Met de invoering van de culturele autonomie in 1971 zou Vlaanderen voortaan een zelfstandig cultuurbeleid voeren. De culturele bevoegdheden in de wet van 1971 beschreven, werden dan ook zo ruim mogelijk ingevuld: de openbare omroep viel onder het cultuurbeleid, alsook toerisme en het deeltijds kunstonderwijs.

### ***Democratisering en cultuurspreiding***

Vanaf 1965 zou de portefeuille Cultuur vijftien jaar lang in handen komen van de christendemocraten. 'Meer cultuur voor meer mensen' vormde het leidmotief van dit christendemocratisch cultuurbeleid. Deze benadering sloot naadloos aan bij de bredere maatschappelijke evolutie van democratisering en meer vrije tijd in de jaren zestig van de vorige eeuw. De doelstelling van democratisering kon het best gerealiseerd worden via een zo breed mogelijke spreiding van cultuur. Naar analogie

met het onderwijsbeleid moest de overheid investeren in gebouwen, personeel en werkingsmiddelen. (De Kepper, 2017)

Prioritaire aandacht ging dus naar de uitbouw van een nieuwe culturele infrastructuur. Uit een van de studies van de Studiegroep voor Cultuurbevordering van de K.U.Leuven bleek dat de culturele infrastructuur in Vlaanderen ofwel onbestaand was ofwel in een erbarmelijke toestand verkeerde: technisch ontoereikend, hopeloos verouderd en bovendien politiek of ideologisch verzuimd. De meeste socioculturele verenigingen vonden onderdak in een volkshuis of parochiezaal die eigenlijk niet voorzien waren op een culturele werking. Slechts 5% van de zalen en lokalen was eigendom van de overheid. (De Pauw, 2007) Er werd daarom gepleit voor de uitbouw van een netwerk van 'pluralistische' cultuurcentra over heel Vlaanderen, die voor iedereen toegankelijk zouden zijn. De ambitie was groot: op termijn moest iedere gemeente zijn eigen 'cultureel centrum' krijgen. Het KB van 13 mei 1965 (herzien door het KB van 22 februari 1974) voorzag dat het Rijk voor 60% zou tussenkomen in de bouwkosten. De eerste steen werd gelegd in 1968 in Dommelhof in Limburg. In de jaren zeventig zouden vele andere gemeenten volgen. (De Kepper, 2016; De Pauw, 2007).

Het cultuurbegrip dat de Vlaamse overheid hanteert, heeft steeds de maatschappelijke ontwikkelingen gevolgd. Wanneer in 1965 voor het eerst een volwaardige minister voor Nederlandse Cultuur werd aangesteld, ging het vooral over de schone kunsten en de letteren, wat nog terugging op het negentiende-eeuwse bildungsideaal. Als gevolg van de democratisering koos de overheid sinds de jaren zestig van de vorige eeuw voor een bredere visie op cultuur, die verder reikte dan de schone kunsten: ook film en sport werden tot cultuur gerekend. In de jaren zeventig werd cultuurbeleid tevens beschouwd als een onderdeel van een breder welzijnsbeleid.

## **Jaren 70**

Democratisering bleef ook in de jaren zeventig van de vorige eeuw de hoofddoelstelling van het Vlaamse cultuurbeleid. Zo nam de overheid het voortouw in de organisatie van het bibliotheekwezen met de goedkeuring van het decreet op het openbaar bibliotheekwerk van 6 juni 1978. Iedere gemeente was verplicht een openbare bibliotheek op te richten.

Democratisering van cultuur had bovendien niet langer betrekking op het passief consumeren maar ook op het **actief participeren** aan het cultuurbeleid via allerlei vormen van inspraak, zoals de goedkeuring van het decreet van 2 januari 1976 voor de koepelorganisaties in de sociaal-culturele sector en het jeugdwerk. In die jaren wint ook de idee van 'permanente vorming' terrein en vindt haar neerslag in de wet op de kredieturen van 1973. Deze wet kwam na langdurig overleg met de Nationale Arbeidsraad tot stand en voorzag in een getrappt systeem van tussenkomst in loonverlies voor het volgen van een bijkomende opleiding. Het vormingswerk werd tevens uitgebreid tot het concept van 'samenlevingsopbouw'. Dit betekende concreet

dat meer uitdrukkelijk aandacht zou gaan naar de participatie van alle burgers aan het maatschappelijk leven.

Het decreet van 12 december 1974 tot oprichting van de gemeentelijke culturele raden was een ander voorbeeld van deze culturele democratie: met de oprichting van lokale adviesraden voor cultuur wilde de overheid de inspraak van de gebruikers in het plaatselijke gemeenschapsleven bevorderen. De **inspraakgedachte** kreeg bovendien een ideologische invulling met de goedkeuring van de cultuurpactwet op 16 juli 1973, evenals het cultuurpactdecreet op 28 januari 1974. Het Cultuurpact stelt dat alle 'ideologische en filosofische strekkingen dienen gewaarborgd te worden bij de samenstelling van adviesraden of openbare instellingen in de culturele sector'. Bedoeld als bevordering van inspraak en participatie van alle burgers heeft deze 'culturele grondwet' echter geleid tot een politisering van bestuurs- en adviesraden.

### ***Een beperkt kunstenbeleid (1970-1980)***

Aangezien tijdens de jaren zeventig van de vorige eeuw vooral sociaal maatschappelijke thema's bovenaan de politieke agenda stonden, kreeg het kunstenbeleid relatief weinig aandacht. Dankzij de totstandkoming van de culturele autonomie kregen sommige kunstsectoren wel een decretale basis – zoals het decreet tot bescherming van monumenten, stads- en dorpsgezichten in 1976, dat goedgekeurd werd naar aanleiding van het Europese monumentenjaar (1975) – doch de budgetten voor de kunsten stegen het minst snel.

In 1975 werd het decreet voor de Nederlandse toneelkunst – ook wel het 'theaterdecreet' genoemd – goedgekeurd. Hierdoor konden niet alleen repertoire- en spreidingsgezelschappen, maar evengoed experimenteel vormingstheater beroep doen op een jaarlijkse subsidie. De opera's van Gent en Antwerpen werden omgevormd tot de intercommunale 'Opera voor Vlaanderen' (1980) en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen dat door Jeanne Brabants in 1969 werd opgericht, beheerste de Vlaamse dansscène. De steun voor beeldende kunstenaars bestond enkel uit het aankopen van werken. Het gebrek aan een dynamisch kunstenbeleid was tevens te wijten aan een verregaande politisering.

## ***Jaren 80***

### ***1980: een keerpunt***

1980 kun je in verschillende opzichten beschouwen als een kantelmoment in het Vlaamse cultuurbeleid. Eerst en vooral werd een nieuwe staatshervorming doorgevoerd, waardoor er ook een Vlaamse 'Executieve' (de voorloper van de Vlaamse Regering) in het leven geroepen werd. Naast cultuur kreeg deze 'Executieve' nog andere bevoegdheden toegewezen. De facto betekende dit dat cultuur aan belang zou inboeten. De aandacht zou voortaan veel meer uitgaan naar economische dossiers. Het project 'Flanders Technology' van toenmalig minister-president Gaston Geens stond symbool voor deze verandering.

De aanstelling van liberale cultuurministers (de liberaal Karel Poma werd gemeenschapsminister van Cultuur in de regering-Geens I (22 december 1981 – 3

december 1985) en zijn partijgenoot Patrick Dewael in de regering-Geens II – Geens IV (10 december 1985 – 7 januari 1992)) leidde tot ideologische accentverschillen in het beleid. Met de wereldwijde opkomst van het neoliberalisme sloop ook het marktgericht denken binnen in het Vlaamse cultuurbeleid. Sponsoring, return on investment, zelfredzaamheid: de liberale ministers namen deze termen graag in de mond. Voor het eerst kreeg de Sociaal Economische Raad voor Vlaanderen (SERV) een studieopdracht om de economische impact van de kunsten te meten.

De ‘gouden jaren zestig’ waren definitief voorbij en overall moest de buikriem aangehaald worden. Tijdens de ambtsperiode van Karel Poma steeg het budget van ongeveer 25 miljoen BF in 1982 tot ongeveer 30 miljoen BF in 1985, exclusief de investeringskredieten. Dit betekende echter in reële termen een afname met 3%, terwijl alleen al voor de uitvoering van de decreten 5 miljoen BF meer nodig was (Schramme, 1992).

### ***Aandacht voor de kunsten en de kunstenaar***

Ook inhoudelijk betekenden de jaren tachtig van de vorige eeuw een breuk met het verleden. De aandacht voor de kunsten en de kunstenaar trad opvallend op de voorgrond. Zo opent in 1985 het Vlaamse Museum voor Hedendaagse Kunst, het MUHKA te Antwerpen (huidige M HKA) zijn deuren en ook het SMAK in Gent.

In de podiumkunsten ontstond een onderstroom van jonge, experimentele kunstenaars – waaronder Anne Teresa De Keersmaeker, Jan De Corte, Wim Vandekeybus en Jan Fabre – die hun weg vonden naar nieuwe podia: de zogenaamde kunstencentra. Het waren plekken van experiment die in de marge van het veld ontstonden zonder enige vorm van subsidie. Deze jonge kunstenaars waren ook in het buitenland erg succesvol. Nederland sprak zelfs van een heuse ‘Vlaamse golf’. (Schramme, 1999) Daarnaast beleefde de Belgische populaire muziek dankzij Humo’s Rock Rally een bloei. Tot deze generatie rockers, gebundeld onder de naam ‘Belpop’, behoren onder meer Luna Twist, De Kreuners, the Machines, de 2 Belgen, Elisa Waut, The Scabs, TC Matic en vele anderen. En in de mode baande de Antwerpse Zes onder impuls van Linda Loppa en Helena Ravijst zich een weg naar London en Parijs. Voor deze ‘commercieel’ gerichte cultuurvormen, als popmuziek en mode, werd echter geen financiële steun voorzien vanuit de overheid (De Pauw, 2007: 72-75). Van het orkestenbeleid herinneren we ons vooral de herstructurering van de Filharmonie van Antwerpen in die jaren. Ook de Vlaamse barokorkesten, die internationaal geroemd werden omwille van hun historische uitvoeringspraktijk, zullen moeten wachten op het muziekdecreet van 1998, voor een structurele erkenning en/of subsidiëring. De jonge liberale minister van Cultuur Patrick Dewael had met zijn actie ‘Vlaanderen leeft’ aandacht voor cultuur als lifestyle en voor de internationale uitstraling van Vlaamse kunstenaars in het buitenland. Zo werd onder meer het project ‘*Ensay autour d’ Ensay*’ (1990) in le Petit Palais in Parijs een groot succes.

Hoewel het bedrag voor scheppende kunstenaars erg beperkt bleef (4,5 miljoen BF in 1992, waarvan 2,8 miljoen BF bestemd voor de productie van film), kwam een aantal maatregelen de kunstenaars ten goede, zoals de invoering van het



opdrachtensysteem in 1986: orkesten werden verplicht om werk van een hedendaags Vlaams componist in het repertoire op te nemen. Een gelijkaardig systeem kwam er voor de theaterauteurs. Ook het geven van kunstenaarslezingen zou voortaan gesteund worden van overheidswege.

## **Jaren 90**

### ***Het lokale en Europese niveau winnen aan belang in de jaren negentig***

De doorbraak van extreemrechts bij de gemeenteraadsverkiezingen van 24 oktober 1991 stelde de vraag naar de maatschappelijke relevantie van kunst en cultuur terug scherp. Toen Antwerpen Europese culturele hoofdstad werd, pakte 'Antwerpen 93' uit met de slogan 'Kan kunst de wereld redden?'. Maar de maatschappelijke veranderingen ten gevolge van de economische globalisering en de daarmee gepaard gaande migratiestromen leken zo ingrijpend dat de groei van extreemrechts niet meer te stuiten was. De maatschappelijke problemen situeerden zich vooral in de steden. De overtuiging won opnieuw veld dat kunst en cultuur een rol kunnen spelen als sociaal bindmiddel. De goedkeuring van het decreet op de subsidiëring van de cultuurcentra en de culturele adviesraden van 24 juli 1991 moest de lokale culturele infrastructuur versterken. Het decreet ging echter niet verder dan een kwantitatieve benadering van cultuurspreiding. In het jeugdwerk voerde men in 1994 het jeugdwerkbeleidsplan in: ieder gemeente moest een geïntegreerde visie op het jeugdwerk ontwikkelen. Het zou tien jaar later, in 2001, een belangrijke inspiratiebron zijn voor het nieuwe decreet op een kwalitatief lokaal cultuurbeleid. (De Kepper, 2017)

Niet alleen het lokale niveau trad in de jaren negentig meer op de voorgrond, ook het Europese. Met artikel 128 EG van het verdrag van Maastricht (februari 1992) werd cultuur voor het eerst opgenomen in een Europese verdragstekst. Uitgangspunt was dat Europa de diversiteit aan culturen zou erkennen en beschermen ('eenheid in verscheidenheid'). Conform het subsidiariteitsprincipe (artikel 5) zou cultuur ook overgelaten worden aan de nationale en regionale overheden. Een aantal opeenvolgende steunprogramma's voor Cultuur werden in het leven geroepen om de culturele uitwisseling en samenwerking in Europa te bevorderen: het MEDIA programma was reeds gestart op het einde van de jaren tachtig. De Cultuurprogramma's van de jaren negentig Raphaël, Caleidoscoop en Ariadne zijn vanaf het jaar 2000 gebundeld in het Programma Cultuur 2000 en haar opvolger, Cultuur 2007, liep af in 2013. Vanaf 2014 trad het programma Creative Europe in werking (tot 2020 voor een bedrag van 1,46 miljard euro).

### ***Invoering van de beleidsplanmethodiek in de podiumkunstensector (1993)***

Een mijlpaal in de financiering van het Vlaamse kunstenbeleid vormden het podiumkunstendecreet van 1993 en de bijbehorende CAO van 1993. Eerst en vooral zouden voortaan niet alleen theatergezelschappen, maar ook andere kunstvormen als dans, muziektheater en kunstencentra in aanmerking komen voor financiële steun van de overheid. Op basis van een beleidsplan konden gezelschappen

voortaan een subsidie aanvragen voor een periode van vier jaar. Voor het eerst konden gezelschappen dus een werking uitbouwen voor een langere periode, wat een zekere rust met zich moest meebrengen. Kwaliteit werd bovendien een doorslaggevend argument in de beoordeling en niet langer welke politieke connecties men had. Naast een vierjarige structurele subsidie bestond ook de mogelijkheid om beroep te doen op éénjarige projectsubsidies. Tevens legde de CAO van 1993 een minimumpercentage aan eigen inkomsten op, variërend van 5% tot 12,5%. De invoering van een beleidsplanmethodiek en een inkomstennorm was geïnspireerd op het Nederlandse beleid van minister d' Ancona (1989). De latere cultuurdecreten zouden alle gestoeld zijn op deze aanpak. Zo zouden ook het museumdecreet van 1996 en het muziekdecreet van 1998 de idee van kwaliteit koppelen aan een beleidsplanmethodiek.

Kort nadien zagen ook het Vlaams Fonds voor de Letteren (een Vlaamse Openbare Instelling, werd opgericht bij decreet van 30 maart 1999 en operationeel sinds 1 januari 2000. Sinds 2019 Literatuur Vlaanderen) en het Vlaamse Audiovisueel Fonds (het VAF werd opgericht bij decreet van 13 april 1999 en is operationeel sinds september 2002) het levenslicht. Deze fondsen raakten aan de kern van het tot dan toe gevoerde subsidiebeleid. Zij konden immers – in de plaats van de minister – autonoom beslissen over de verdeling van de subsidies voor hun sector, het zogenaamde ‘*arms’ length*’ systeem. Waarom deze ‘verfondsing’ nu juist plaatsvond in de letterensector en de audiovisuele sector kent verschillende historische, culturele en politieke redenen. Beide sectoren drongen reeds lange tijd aan op een minder gepolitiseerd en meer afstandelijk beleid. Minister van Cultuur Bert Anciaux gaf bij zijn aantreden in 1999 echter onmiddellijk te kennen dat hij ‘omwille van democratische argumenten’ zelf het laatste woord wilde behouden en geen verdere ‘**verfondsing**’ wenste. Vanuit de andere culturele sectoren zou ten gevolge van de nieuwe decretale omkadering in de daaropvolgende jaren en de professionalisering aan de kant van de overheid de nood aan een eigen fonds minder urgent worden.

Het cultuurbegrip zelf deinde verder uit in de jaren negentig. Het onderscheid tussen hoge en lage cultuur werd hoe langer hoe minder relevant. Zo voorzag de overheid ook subsidies voor cultuurvormen, die traditioneel tot de populaire cultuur werden gerekend: popmuziek, strips, circuskunsten, enz. Zita Swoon was de eerste en enige popgroep die rechtstreeks subsidie zou ontvangen van de overheid (Muziekdecreet van 1998). De verbreding in het erfgoedveld werd weerspiegeld in de groeiende aandacht voor de alledaagse cultuur en de volkscultuur. De verbreding van het cultuurbegrip naar de creatieve industrieën sinds het einde van de jaren negentig was een gevolg van het neoliberalisme dat wereldwijd opgang maakte. Door schaalvergroting en de vorming van megaconcerns en de opkomst van internet komen de zogenaamde ‘cultuurindustrieën’ in de jaren 90 in een stroomversnelling (Rutten 2000). Dit leidde tot een toename van het commerciële culturaanbod, zoals Music Hall en Studio 100 tot de Vlaamse Cultuurmarkt (Segers & Moons, 2006). Ook het beleid springt op die kar en de ‘cultuurindustrieën’ – zoals ze aanvankelijk genoemd werden- kwamen de volgende jaren hoog op de agenda. (zie verder)

### ***Het internationaal cultuurbeleid en de culturele ambassadeurs***

Met de goedkeuring van de Sint-Michielsakkoorden en de wet van 18 mei 1993 verkreeg Vlaanderen ook verdragsrecht. Minister-president Van den Brande schakelde kunst en cultuur in om het imago van Vlaanderen in het buitenland te versterken. Zo bedacht hij het systeem van de 'culturele ambassadeurs', waarbij kunstenaars en gezelschappen of organisaties, die succesvol waren in het buitenland en in hun communicatie verwezen naar de regio Vlaanderen, beroep konden doen op extra subsidie. Het initiatief lokte bij sommige kunstenaars en organisaties hevige reacties uit: zij wilden niet dat kunst en cultuur gebruikt zouden worden voor politieke en economische handelsdoeleinden. Sommige culturele ambassadeurs, waaronder Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Stijn Coninx reageerden met een open brief aan de minister: 'De hele ambassadeursactie dreigt een politieke slogan te worden, een prestigieus event, indien het niet vertrekt vanuit een globaal artistiek beleid. Dat betekent een visie op lange termijn, waaraan een structurele internationale dimensie inherent is.' (Schramme, 1999)

Wanneer in 1999 een nieuwe paarse regering aantreedt, was één van haar eerste beleidsdaden het overhevelen van het budget van de 'culturele ambassadeurs' naar het departement Cultuur. Volgens de kersverse minister-president Patrick Dewael hoefde Vlaanderen niet langer een cultuurnationalistische politiek te voeren – '*Show the flag*' – maar moest het internationaal cultuurbeleid in het verlengde liggen van het kunstenbeleid (Dewael, 2002).

## ***De periode 1999-2009***

### ***Participatie als centrale doelstelling van het cultuurbeleid (1999-2009)***

Met het aantreden van de 'paarse' regering in 1999 werd er voor het eerst sinds de jaren vijftig van de vorige eeuw een regering gevormd zonder christendemocraten (1999-2004). Met Bert Anciaux kwam de minister van Cultuur dit keer niet uit de rangen van de grote traditionele partijen, maar uit die van SPIRIT, de links-liberale uitloper van de voormalige Volksunie. 'Meer participatie' werd dé doelstelling van zijn beleid. In wezen stond deze boodschap heel dicht bij het beleid van de jaren zestig van de vorige eeuw. Waar het destijds echter draaide om de emancipatie van de arbeiders, ging het nu veeleer over de participatie van specifieke doelgroepen, zoals de groeiende groep senioren of jongeren. Door de 'verkleuring' van de samenleving werden ook mensen met een cultureel diverse achtergrond een belangrijke doelgroep. Vanaf 2006 wordt 'culturele diversiteit' zelfs de doelstelling bij uitstek van minister Anciaux. Met zijn actieplan 'interculturaliseren' (februari 2006) en via de invoering van een 10%-regel (quota) wilde hij een inhaalbeweging realiseren.

### ***Decreet lokaal cultuurbeleid (2001)***

De trend tot decentralisering van het cultuurbeleid is een globaal fenomeen. In Vlaanderen is dit proces reeds ingezet in de jaren negentig, al dan niet onder de noemer van het 'kerntakendebat'. Het decreet op het lokaal cultuurbeleid van 2001, vormde een mijlpaal in deze evolutie. Met dit decreet kregen gemeenten die beschikten over een culturele infrastructuur ook de mogelijkheid om een **cultuurbeleidscoördinator** aan te stellen, die een cultuurbeleidsplan zou moeten

schrijven voor de lokale gemeenschap. Deze horizontale, ruimtelijke en geïntegreerde benadering van cultuur was geheel nieuw en verschilde van de traditionele sectorale benadering vanuit het Vlaamse niveau. Niet langer de subsidiëring van individuele organisaties stond centraal, maar hoe deze spelers zich tot elkaar verhouden in een lokale context (de zogenaamde eco-systeembenadering). In die zin leidde het decreet lokaal cultuurbeleid van 2001 tot **een paradigmaverschuiving** waarvan we de gevolgen tot op vandaag voelen (De Kepper, 2017; Schramme & Gillard, 2007).

Ondertussen vonden met de goedkeuring van het gemeente- en provinciedecreet in 2005 en de invoering van het project Beter Bestuurlijk Beleid op Vlaams niveau, de principes van het *New Public Management* ingang: de managementprincipes uit de private sector zouden toegepast worden op overheidsadministraties. Iedere gemeente kreeg een managementteam en het bijhorende managementjargon vond ingang: de invoering van de beheers- en beleidscyclus (BBC), strategische en operationele doelstellingen, CRM-systemen, de oprichting van IVA's en EVA's enz. Het lokale niveau zou voortaan één geïntegreerd gemeentelijk beleidsplan moeten opmaken, waar ook de aparte cultuurbeleidsplannen in opgenomen zouden worden.

### ***Opkomst van het discours rond de 'culturele en creatieve industrieën'***

Ten gevolge van de globalisering en het neo-liberalisme heeft sinds het einde van de jaren negentig een meer economische benadering van cultuur en cultuurbeleid ingang gevonden in het beleidsdiscours. Door de opkomst van de *new economy* is de aandacht van het beleid voor de culturele en creatieve industrieën aanzienlijk toegenomen, en dit op alle beleidsniveaus. Het besef groeit tevens dat cultuur niet alleen geld kost – in de vorm van subsidies – maar dat cultuur ook een economische meerwaarde kan hebben en dus een investering is en een belangrijke bron voor werkgelegenheid.

De Britse New Labour Party van Tony Blair zette de toon en maakte reeds in 1998 een topprioriteit van de creatieve industrieën. Voor de Britse regering vormden de creatieve industrieën een onderdeel van het cultuurbeleid. In Vlaanderen werden de creatieve industrieën eerder beschouwd als economisch beleid: ***Flanders District of Creativity (Flanders DC)*** werd in 2004 opgericht om het ondernemerschap te stimuleren in de "Culturele en Creatieve Industrieën". Flanders DC nam ook het voortouw in de uitbouw van een internationaal netwerk van creatieve regio's over de hele wereld.

Vanuit het departement Cultuur werd in 2006 de visietekst "De culturele industrie in Vlaanderen: aanzet tot een strategisch kader 2005-2009 (Van der Hertten & Jolling, 2005) gepubliceerd. In 2006 namen de toenmalige minister van Cultuur, minister van Economie en Innovatie en minister van Financiën het gezamenlijke initiatief tot oprichting van een investeringsfonds voor de creatieve industrieën: met name '**Cultuurinvest**'. Het werd opgericht in de schoot van Participatiemaatschappij Vlaanderen (PMV) en werd opgevat als een rollend fonds dat achtergestelde leningen en/of kapitaalsinvesteringen zou verschaffen aan creatieve en culturele bedrijven. Na tien jaar volgde een evaluatie: er blijkt veel creativiteit in Vlaanderen

aanwezig is, maar het ontbreekt vaak aan ondernemerschap om die creativiteit ook om te zetten in een leefbare bedrijvigheid. Ondertussen is Cultuurinvest terug opgegaan in PMV.

Deze visie op cultuur als motor voor economische ontwikkeling vinden we ook terug op lokaal niveau. Daar hebben de verschillende culturele hoofdsteden van Europa reeds een rol in gespeeld: Denk maar aan Antwerpen 1993, Brussel 2000, Brugge 2002. Sinds de publicatie van het boek van de Amerikaanse socioloog Richard Florida over '*the rise of the creative class*' uit 2002 profileren steden zich graag als creatieve stad (Florida, 2002). Kortrijk, Gent en Antwerpen sprongen alvast mee op die kar en namen op lokaal vlak allerlei maatregelen om de creatieve industrieën te stimuleren, weliswaar vanuit een economisch beleid.

### ***Een sturende overheid (1999-2009)***

De sturing vanuit de overheid is sinds de jaren 2000 erg toegenomen met de goedkeuring van **vier nieuwe kaderdecreten**: een decreet voor het lokaal cultuurbeleid (13 juli 2001), één voor het sociaal-cultureel volwassenenwerk (4 april 2003), één voor de kunsten (2 april 2004), en een decreet voor de cultureel-erfgoedsector (4 augustus 2008). Deze kaderdecreten hebben ongetwijfeld geleid tot een verdere **professionalisering** van zowel beleid als praktijk, maar ook tot een grotere planlast. Ze waren ook erg ambitieus. Zo had het kunstendecreet tot doel om een 'schottenloos' beleid te voeren, maar in de praktijk bleef de beoordeling sectoraal. Bovendien zijn heel wat nieuwe actoren in het leven geroepen, die behoren tot de bovenbouw, en die het beleid mee vorm moeten geven. Hierbij denken we in de eerste plaats aan de Fondsen (Vlaams Audiovisueel Fonds en het Vlaams Fonds voor de Letteren), en de steunpunten. De laatste fungeren als een go-between tussen overheid en veld. Zij zorgen niet alleen voor een omkadering en een ondersteuning van hun subsector, maar willen ook bijdragen tot een grotere reflexiviteit in het veld. De sterkte van de fondsen is dat zij ook effectief beschikken over een budget waarmee zij hun sector financieel kunnen ondersteunen.

### ***Periode 2010-2020***

#### ***Een allesomvattend kunstenbeleid (2010-2020)***

Met het kunstendecreet van 2 april 2004 (waarin het podiumkunstendecreet van 1993/1998 en het muziekdecreet van 1998 werden geïntegreerd) creëerde de overheid een kader voor een gelijkwaardige behandeling van de diverse kunstsectoren, waarbij de historische verschillen weggewerkt zouden kunnen worden. De sector van de beeldende kunst, (de culturele dimensie van) vormgeving en architectuur kregen hiermee voor het eerst een decretale basis. Met het decreet van 2004 werd niet alleen creatie en presentatie ondersteund, maar ook een aantal omkaderende functies, zoals kunsteducatie, sociaal-artistieke werking of internationale werking (Hesters, 2008; Laermans, 2001: 57-62.; Hofstee, W.K.B., 2002; Janssens, 2016 en 2018).

In 2013 werd het kunstendecreet van 2004 herzien. Het vorige kunstendecreet was er immers niet in geslaagd om de schotten tussen de diverse sectoren neer te halen en de historische verschillen weg te werken. Daarom werd een nieuwe benadering gehanteerd op basis van functies. Organisaties dienden een keuze te maken tussen of een combinatie van de volgende vijf functies: ontwikkeling, productie, presentatie, participatie en/of reflectie. De functiebenadering heeft zeker bijgedragen tot een reflectie over de eigen werking en over de rolverdeling binnen het culturele ecosysteem. Anderzijds bleef het erg onduidelijk wat sommige functies, zoals de participatiefunctie, inhielden en hoe bijvoorbeeld kunsteducatieve en sociaal-artistieke organisaties hierin een plaats zouden krijgen.

Een andere vernieuwing in het kunstendecreet van 2013 betreft de rol van de minister:  
hij/zij dient zes maanden na zijn aanstelling een visienota op te stellen die de volgende subsidieronde voorafgaat en waarin hij/zij zijn/haar prioriteiten uiteenzet. Deze visienota volgt op de landschapstekening die door het kunstenpunt voorbereid wordt. De verdeling van de subsidies gebeurt op basis van een aantal zakelijke en artistiek inhoudelijke criteria die in het decreet opgenomen zijn.

Ook al worden de beleidsplannen beoordeeld aan de hand van vastgelegde criteria, toch kennen deze criteria in de praktijk niet dezelfde weging, waardoor de uitkomst van de beoordelingscommissies wel eens kan verschillen. Naast de beoordelingscommissies (BOC's) zorgt de overkoepelende adviescommissie voor het goede verloop van het proces en de procedure.

Ondertussen is de planlast ontzettend toegenomen. Het departement CJSM telt ongeveer 150 subsidielijnen. Zowel voor aanvrager als voor de verwerker is dit een onhoudbare situatie. Vandaar dat het Departement vanuit de idee van '**slimme subsidies**' een meer gestroomlijnde aanpak van de subsidies wil, een verdere digitalisering van de procedures (en optimalisering van het KIOSK systeem) en een subsidieregister waarin – op basis van de beschikbare data – de impact van het beleid beter gemonitord kan worden.

### ***Plaats van de kunstenaar***

Steun aan de kunstenaar vormt in principe de kern van ieder kunstenbeleid. De invoering van het kunstendecreet van 2004 benadrukte reeds de centrale rol van de kunstenaar en voorzag in verschillende vormen van steun: ontwikkelingsgerichte beurzen, projectsubsidies en ook werkverblijven in het buitenland of tegemoetkomingen in reisonkosten. Sinds de herziening van 2013 werden daar de doorbraaktrajecten aan toegevoegd. Daarnaast zijn er nog een aantal flankerende maatregelen, zoals steun voor residenties of creatieopdrachten, die opgenomen werden in het decreet. Of de kunstenaar nu beter geworden is van dit kunstenbeleid, is niet zonder meer te beantwoorden. Wat we wel weten, is dat de maatschappelijke

positie van de kunstenaar kwetsbaarder geworden is: langetermijncontracten in de kunstensector zijn vervangen door kortetermijnengagements op projectbasis. Het aantal freelancers is toegenomen en de arbeidsmobiliteit is gegroeid (Menger, 2011; SER, 2016). Ook de omgeving is meer competitief en (uiterst) onvoorspelbaar geworden (denk aan de coronacrisis). Kunstenaars moeten meer dan ooit met risico omgaan en blijven meestal overleven via de zogenaamde *multi-job holding* en een combinatie van inkomensbronnen. Met de inwerkingtreding van het sociaal statuut van de kunstenaar op 1 juli 2003 heeft de Belgische overheid de kunstenaar meer rechtszekerheid willen bieden. De toepassing ervan blijft echter in gebreke. Sinds 2009 voorziet de overheid onder bepaalde voorwaarden ook in microkredieten voor kunstenaars (zit nu in CultuurKrediet (voor ondernemers).

In zijn visienota (april 2020) herhaalt minister Jambon het belang van de kunstenaar voor het hele ecoysteem. Hij wil een scheiding aanbrengen tussen de projectsubsidies en beurzen voor kunstenaars (gevat in de 'Dynamische Ruimte') en de meerjarige (structurele) subsidies voor vijf jaar (gevat in het 'Brede Veld' en de 'Kerninstellingen') om op die manier meer recht te doen aan de specifieke werking van individuele kunstenaars enerzijds en culturele organisaties anderzijds (Jambon, 2020: p 6-7).

### **Grote Vlaamse kunstinstellingen**

De grote Vlaamse kunstinstellingen zijn (voorlopig?) een groep van tien culturele instellingen: het Kunsthuis (Opera en Ballet Vlaanderen), Antwerp Symphonic Orchestre (ASO), Brussels Philharmonic en het Vlaamse Radiokoor, deSingel, het M HKA, het KMSKA en de Ancienne Belgique in Brussel (sinds 2010). In 2017 zijn daar het Concertgebouw Brugge en Kunstencentrum Vooruit nog aan toegevoegd. Omwille van hun grote internationale uitstraling en hun 'historiciteit' nemen deze instellingen een aparte plaats in in het Vlaamse cultuurbeleid. Decretaal horen ze thuis in het kunstendecreet en/of het erfgoeddecreet. Zij moeten dus evengoed een *peer evaluation* ondergaan op basis van een beleidsplan maar worden beoordeeld door een speciaal daartoe samengestelde internationale beoordelingscommissie. Zij zijn verplicht om te excelleren in alle vijf functies. Vanuit een landschapszorg benadering wil de minister hiernaast een nieuwe categorie, met name de **kerninstellingen**, in het leven roepen. Ze dienen minstens drie functies te vervullen waarbij ze vooral zorg moeten dragen voor de rest van het veld. Zowel de grote kunstinstellingen als de kerninstellingen worden verwacht het voorbeeld te geven op het vlak van *governance* en faire *practice*. De relatie met de overheid zal vastgelegd worden in een beheersovereenkomst. Op die manier wil de minister zoveel mogelijk op maat werken.

In 2009, aan het einde van de periode-Anciaux, bedroeg het kunstenbudget 168 miljoen euro. Het steeg onder Joke Schauvliege naar 186 miljoen euro, daalde in het eerste volledige jaar van Sven Gatz (2015) naar 175 miljoen euro, herstelde dan licht in 2017 en steeg verder naar 193 miljoen euro in 2018. (Caron, 2019) In de subsidieronde (2017-2021) kregen 208 organisaties een meerjarige subsidie toegekend. Voor het begrotingsjaar 2020 werd 60,475 mio voorzien voor de grote kunstinstellingen, 90,345 mio voor de structureel gesubsidieerden en ongeveer 8,038 mio voor de projectsubsidies en beurzen en 1,3 mio gaat naar internationale

projecten. Dat brengt het totaalbedrag op 160,161 mio Euro (cijfers CJM). Het bedrag van de projecten en beurzen kunnen nogal fluctueren naar gelang de beschikbare middelen. Het streefdoel om tot een percentage van 10% van de totale middelen te komen, blijft voer voor discussie. Voor Cultuurloket, Kunstenpunt en het Vlaams Architectuurinstituut werden aanvankelijk extra middelen voorzien, maar deze werden door de 6% besparing van de nieuwe regering gedeeltelijk terug geneutraliseerd.

### ***Cultureel-erfgoedbeleid***

Het cultureel-erfgoedbeleid in Vlaanderen heeft omwille van de Belgische staatsstructuur enkel betrekking op het roerend en immaterieel erfgoed. Het onroerend erfgoed (monumenten en landschappen) is gewestmaterie en behoort dus tot een andere administratie en minister.

Onder cultureel erfgoed verstaan we 'roerend en immaterieel erfgoed dat als betekenisdrager uit het verleden gemeenschappelijke betekenissen verkrijgt binnen een cultureel referentiekader' (decreet, art. 2, l, 2). Op het vlak van erfgoed heeft Vlaanderen de laatste twintig jaar een innovatief beleid gerealiseerd. De cultureel-erfgoedsector is een relatief jonge sector in termen van beleid. In de jaren negentig bestond er alleen een decreet voor de musea (1996) en voor de volkscultuur (1998). In 2004 kwamen daar de private archiefinstellingen en de erfgoedbibliotheken bij. Het Cultureel-erfgoeddecreet heeft reeds verschillende aanpassingen ondergaan (2004, 2008, 2012 en 24 februari 2017). De Vlaamse overheid voert enerzijds een beschermingsbeleid (decreet varend erfgoed, 2002/2014; het topstukkendecreet, 2003/2014) en anderzijds een ondersteuningsbeleid. Tot slot beheert de Vlaamse overheid ook de Collectie van de Vlaamse Gemeenschap en is ze verantwoordelijk voor het beheer van de eigen instellingen (KMSKA, M HKA, Kasteel van Gaasbeek en Landcommanderij Alden Biesen).

Om een kwalitatieve en duurzame aanpak te stimuleren, voorziet het decreet van 2008 enerzijds in een kwaliteitslabel en anderzijds de toekenning van meerjarige subsidies voor collectiebeherende erfgoedorganisaties. Voor diverse projecten die de erfgoedpraktijk kunnen ondersteunen (via digitalisering, samenwerking en/of andere) of de internationale werking kunnen versterken, zijn ook projectsubsidies voorhanden. Het cultureel-erfgoedbeleid streefde steeds naar een complementair beleid, waarbij via erfgoedconvenanten afspraken gemaakt werden met de diverse overheden. Zo hebben de zogenaamde 'erfgoedcellen' in de jaren 2000 een belangrijke stimulerende en bewustmakende rol gespeeld op lokaal vlak. Deze zijn ondertussen geïntegreerd in de respectievelijke stadsmusea of spelen nog een belangrijke rol in de intergemeentelijke samenwerking. Provincies dienden onder meer zorg te dragen voor regionale erfgoeddepots. Musea waren ingedeeld volgens hun werking (landelijk, regionaal of lokaal). Met de interne staatsvorming zijn provincies echter niet langer verantwoordelijk voor cultuur en dus ook niet voor cultureel erfgoed, waardoor verschillende musea naar een ander beleidsniveau zijn overgebracht en het complementaire beleid opnieuw herdacht moet worden.



In 2017 werd een nieuwe versie van het Cultureel erfgoeddecreet goedgekeurd. Doelstelling van dit decreet is ‘de zorg voor en omgang met cultureel erfgoed te bevorderen door een cultureel-erfgoedveld uit te bouwen, een kwaliteitsvolle en duurzame cultureel- erfgoedwerking te bevorderen en de maatschappelijke inbedding van cultureel erfgoed te vergroten’. (cultureel erfgoeddecreet, 2017)

De laatste jaren gaat er heel wat aandacht naar het immaterieel erfgoed, ook wel de ‘volkscultuur’ of de cultuur van het ‘alledaagse’ genoemd. Deze aandacht voor de volkscultuur kende wereldwijd een hoge vlucht sinds de goedkeuring van de UNESCO-conventie betreffende het immaterieel erfgoed in oktober 2003 en de FARO-conventie van de Raad van Europa in 2005. In de laatste versie van het cultureel erfgoeddecreet is ook het beleid inzake immaterieel erfgoed geïntegreerd.

Het cultureel-erfgoeddecreet van 2017 is zoveel mogelijk afgestemd op de aanpak in het kunstendecreet. De cultureel-erfgoedsector was al vertrouwd met de **functiebenadering** in het kader van de ICOM definitie (waarin vier functies opgesomd werden: herkennen en verzamelen, behoud en borgen, onderzoeken, presenteren en toeleiding). Een vijfde functie, participatie, werd hieraan toegevoegd. Daarnaast zijn er ook **rollen** ingevoerd. De vroegere expertisecentra kunnen intekenen op de verschillende rollen om subsidie te ontvangen. Een rol staat voor een dienstverlenende taak of cluster van dienstverlenende taken die uitgevoerd wordt ter ondersteuning van de functies bij andere erfgoedbeheerders of cultureel-erfgoedgemeenschappen. Internationaal beweegt er ook heel wat. ICOM wil een nieuwe definitie voor musea naar voren schuiven waarin voluit ingezet wordt op de maatschappelijke rol van musea in deze snel veranderende wereld.

Ook al kende het budget voor cultureel erfgoed tussen 1999 en 2009 een toename van meer dan 400% (van 5,8 miljoen euro in 1999 naar 28,8 miljoen euro in 2009), blijft dit een erg bescheiden bedrag in vergelijking met de kunstensector of de sector van het sociaal-cultureel volwassenenwerk. Dit heeft onder meer te maken met het feit dat vele musea onderdeel zijn van lokale besturen, die de personeelskost dragen. Sindsdien is er nogmaals 20 miljoen euro bijgekomen zodat het budget in 2019 uitkomt op 49,4 miljoen euro (Caron, 2019). Die stijging wordt grotendeels verklaard door de integratie van overgedragen provinciale middelen (6,7 miljoen euro) en de overdracht van gesco middelen (1,4 miljoen). Cultureel erfgoed is alvast een prioriteit in de beleidsnota van huidig minister van Cultuur Jan Jambon (2019-2024). Het is momenteel uitkijken naar de nieuwe visienota van de minister.

### ***Beleid inzake het Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk***

Het Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk omvat de activiteiten “die de ontplooiing van volwassenen en hun maatschappelijke participatie willen bevorderen. Personen nemen er vrijwillig aan deel, los van enig schoolverband en los van elke vorm van beroepsopleiding”. Het Sociaal-Cultureel Werk heeft zijn roots in het volksontwikkelingswerk van de negentiende eeuw en is tot op heden een heel diverse sector. De meeste buurlanden beschouwen deze sector als een onderdeel van het welzijnsbeleid of hebben het geprivatiseerd. Sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw kalft het sociaal-cultureel verenigingsleven langzaam af, onder meer

omwille van de toenemende vergrijzing en de maatschappelijke individualisering. Naast de traditionele verenigingen en vormingsinstellingen is er een derde werksort ontstaan die meer is gericht op 'maatschappelijke activering'. Het engagement is bij deze werksort groter maar ook lossener en meer tijdelijk ('niet meer voor het leven').

Het koepeldecreet op het Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk van 4 april 2003 voerde een grondige hervorming door. Eerst en vooral werd een proces van ontzuiling ingezet. De acht levensbeschouwelijke koepels die ingesteld waren met het decreet van 1976 en bevestigd werden met het decreet van 1995, vormden zich om tot één belangenbehartiger, met name de Federatie voor organisaties in het Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk (FOV), die sinds 2019 herdoopt is tot 'deFederatie'. Verder werd er ingezet op een kwalitatieve benadering via een beleidsplanmethodiek en een professionalisering via de sociaal-culturele methodiek. Niet langer is het aantal afdelingen of lesuren bepalend voor de subsidies.

Op 7 juli 2017 werd het nieuwe decreet Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk goedgekeurd. De drie werksorten (verenigingen, bewegingen en vormingsinstellingen) zijn vervangen door de meer flexibele functie- en rollenbenadering (naar analogie met het jongste kunstendecreet en het cultureel-erfgoeddecreet). De evaluatie gebeurt op basis van een ingediend beleidsplan, voortgangsrapporten en een visitatiecyclus. De vier basisfuncties (cultuurfunctie, leerfunctie, gemeenschapsvormende en maatschappelijke bewegingsfunctie) blijven richtinggevend maar er worden drie rollen aan toegevoegd: de verbindende, kritische rol en de laboratoriumrol.

In de tekst van het nieuwe decreet werd ook het belang van 'het civiel perspectief' toegevoegd: het betekent dat de overheid de onafhankelijkheid van civiele actoren (in het middenveld) erkent en ze dus niet kan benaderen als voorzieningen die bedoeld zijn om het eigen overheidsbeleid uit te voeren. De overheid kan zich met andere woorden niet 'bemoeien' met de vraag welke thema's, kwesties of praktijken burgers belangrijk genoeg vinden om er zich rond te verenigen, uiteraard wel binnen de grenzen van de rechtsregels zoals die onder andere vastgelegd zijn in het decreet.

De subsidiering van het brede sociaal-cultureel werk (amateurkunsten, circusbeleid, lokaal cultuurbeleid in Brussel en De Vlaamse Rand, participatie, sociaal-cultureel volwassenenwerk, steunpunten uit deze sectoren ...) kent sinds 2009 een ernstige daling. In 2009 bedroeg het 60 miljoen euro en in 2019 slechts 53,3 miljoen euro. (Bart Caron, 2019) Dat is enerzijds het gevolg van de overheveling van de middelen voor lokaal cultuurbeleid (cultuurcentra, openbare bibliotheken, cultuurbeleidscoördinatoren ... – zie hoger) naar het Gemeentefonds (84,5 miljoen euro), en anderzijds het gevolg van besparingen (11,5 miljoen euro). Vanaf 2017 steeg het budget voor het sociaal-cultureel werk terug een beetje. Dat was niet het gevolg van nieuwe of bijkomende middelen, maar van overhevelingen uit andere beleidsdomeinen: 5,4 miljoen euro uit de overgedragen provinciale middelen, bestemd voor het eengemaakte bibliotheekstelsel, en middelen vanuit het beleidsdomein Werk voor de DAC'ers en gesco's. Het blijft echter een dynamische

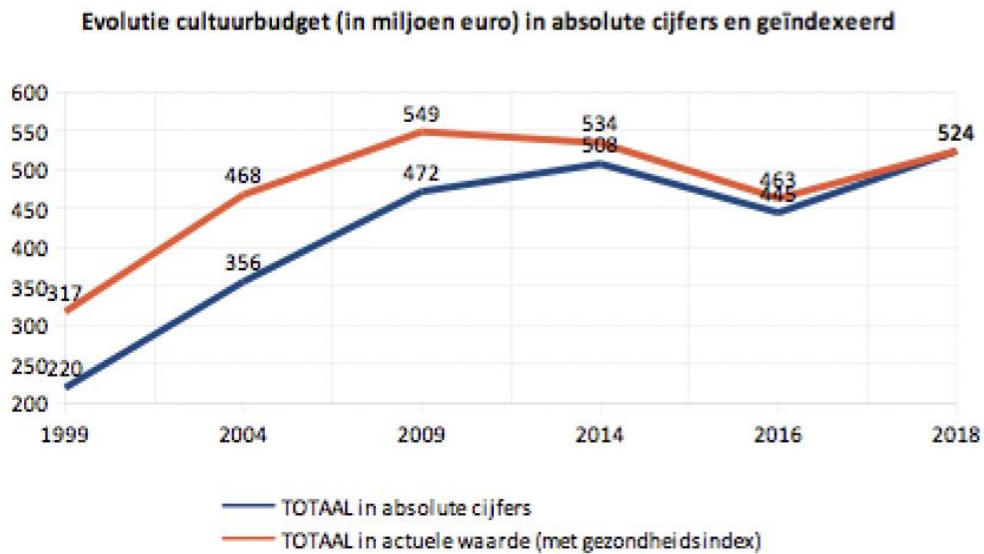
sector met veel vrijwilligers en ondernemerschap. Subsidies zorgen slechts voor 40% van de inkomsten.

Ook de amateurkunsten kennen sinds de jaren 2000 een heropbloei. Uit onderzoek blijkt dat één op de drie Vlamingen op een of andere manier actief participeert aan de amateurkunsten (zie ook recent onderzoek, 2020). Het beleid ziet hierin de bevestiging dat cultuur wel degelijk een rol kan spelen als sociaal bindmiddel en zo een antwoord kan bieden op bepaalde samenlevingsproblemen. Na de interne staats hervorming is ook het steunpunt voor de amateurkunsten opgeheven en toegevoegd aan **het jongste steunpunt bovenlokaal cultuurbeleid (2019)**. De belangenbehartiging gebeurt nu vanuit de Federatie. Een nieuw decreet op de Amateurkunsten zit in de pijplijn.

Naast de drie grote kaderdecreten, het decreet op het bovenlokaal cultuurbeleid (2019) en het decreet op de Amateurkunsten (2000) zijn er nog een aantal andere decreten, zoals het decreet betreffende de ondersteuning van de circuskunsten in Vlaanderen (21 november 2008; 2019) en het flankerende participatiedecreet (18 juli 2008).

Ook andere beleidsdomeinen keurden decreten goed die een impact hebben op de culturele sector. We denken hierbij bijvoorbeeld aan het Decreet Kunst in Opdracht (2018); het reglement Beurzen Vakmanschap (2018).

De totale Vlaamse begroting klokt in het jaar 2018 af op 44,5 miljard euro. Het onderdeel Cultuur krijgt daarvan 524 miljoen euro, of (amper) 1,18%. In 1999 rondde Luc Martens (CD&V) zijn ministerschap op Cultuur af met een cultuurbegroting van 220 miljoen euro. In die periode was er nog geen sprake van een 'allesomvattend' cultuurbeleid. Verschillende deelsectoren kwamen niet of weinig in beeld, zoals letteren, popmuziek of film ... Er waren partiële steunmaatregelen, maar die waren zeker niet allesomvattend. Dat verklaart ook waarom Martens afsloot met een budget dat minder dan de helft bedraagt van het huidige budget. In lijn met de gunstige economische conjunctuur steeg het cultuurbudget in 2009 tot 472 miljoen euro. Sinds de financiële crisis van 2008 stagneert het cultuurbudget echter (met enkele fluctuaties). Onderstaande tabel is afkomstig van Bart Caron, 2019:



### ***Tussentijdse conclusie***

Rechstreekse subsidies zijn alsnog het belangrijkste financieringsinstrument ter ondersteuning van de cultuursector. De regelgeving is echter voortdurend in beweging en weerspiegelt de inzichten en visies van de opeenvolgende beleidsmakers op de evoluties in de samenleving. In die zin is beleid een proces. In de jaren negentig van de vorige eeuw had iedere sector nog zijn eigen decreet, in de jaren 2000 zijn deze geclusterd in enkele kaderdecreten. De hervormingen van de laatste jaren stonden in het teken van de functies en rollen die organisaties vervullen binnen het culturele ecosysteem (Janssens, 2016). Hiermee wordt de louter sectorale insteek oversteegen en de aanzet tot een meer geïntegreerde aanpak. Hoe dit zich concreet zal vertalen in de verdeling van subsidies valt alsnog af te wachten.

### ***Besparingen en cultureel ondernemerschap (2010-2020)***

Met de financiële crisis van 2008 kwam een einde aan de 'vette' jaren. De daaropvolgende 'magere' jaren (2010-2020) staan dan ook in het teken van besparingen. In tegenstelling tot Nederland waar in 2012 minister Halbe Zijlstra het cultuurbudget op één jaar tijd met 25% reduceerde, werd in Vlaanderen de kaasschaaf gehanteerd. Drie opeenvolgende Vlaamse regeringen (2009-2014; 2014-2019; 2019-2024) bespaarden bij aanvang van de legislatuur 6 tot 7 % op cultuur. In 2019 komt de sector voor het eerst sinds lang hiervoor massaal op straat. Niet veel later, in maart 2020, breekt echter de wereldwijde coronacrisis uit waarvan de economisch-financiële impact en omvang nog niet gekend is maar allicht nog jaren lang zal nazinderen.

Sinds de crisis wil de overheid niet langer de enige financierder zijn van de cultuursector en roept de cultuursector op om op zoek te gaan naar 'aanvullende financiering'. Met **het witboek aanvullende financiering (2015)** heeft minister Sven

Gatz een nieuw instrumentarium in het leven geroepen die het ondernemerschap wil stimuleren.

Hij sprak doelbewust van ‘aanvullende’ financiering om de culturele organisaties gerust te stellen dat – indien hun inspanningen succesvol zouden zijn – dit niet zou leiden tot een vermindering van subsidies. Hij reikt in het witboek vier belangrijke beleidsinstrumenten aan:

1. De Cultuurbank: een virtueel genetwerkte bank die extra middelen moet genereren voor de cultuursector.
2. Uitbreiding van de succesvolle taxshelter voor de filmsector naar andere sectoren, waaronder de podiumkunsten.
3. Stimuleren van crossovers en kruisbestuiving als basis voor innovatie via projectsubsidies en economische steun.
4. De omvorming van kunsteloket tot Cultuurloket voor de ondersteuning van het ondernemerschap in de sector.

### ***Naar een verdere decentralisering van het cultuurbeleid (2010-2020)***

De decentralisering van het cultuurbeleid geraakt vanaf 2010 in een stroomversnelling. Met de interne staatshervorming (witboek op 8 april 2011 en ingevoerd in 2017), heeft de Vlaamse regering een integrale hervorming van de verschillende bestuursniveaus doorgevoerd, waarbij provincies niet langer bevoegd zijn voor culturele materies (als onderdeel van de persoonsgebonden materies) en vooral het lokale en Vlaamse niveau zouden versterkt worden.

Op die manier wil de Vlaamse Regering de lokale democratie versterken en de slagkracht van de overheid verhogen zodat deze – geheel in lijn met de principes van het New Public Management – ‘op een efficiënte en effectieve manier een meerwaarde kan betekenen voor de burgers en bedrijven’, zo luidde het.

In dezelfde periode werd het Planlastendecreet (15 juli 2011) goedgekeurd, met als doel de planlast op lokaal niveau te verminderen: een aantal bestaande sectorale plannen en rapporteringsverplichtingen werden hierdoor geïntegreerd in de lokale beleids- en beheerscyclus (BBC). Zo verdwenen verschillende sectorale plannen zoals het cultuur- en jeugdbeleidsplan en werden ze opgenomen in de integrale lokale meerjarenplanning.

De impact van de interne staatshervorming en het planlastendecreet is voor het cultuurbeleid bijzonder groot. Men zou zelfs kunnen spreken van een copernicaanse revolutie, die sinds het ontstaan van het cultuurbeleid in de jaren zestig van de vorige eeuw, zich niet eerder heeft voorgedaan. De balans en complementariteit die er bestond tussen de verschillende beleidsniveaus in Vlaanderen op het vlak van cultuur is hierdoor zoekgeraakt.

Sommige taken die in het verleden door de provincies werden opgenomen, zoals cultuurspreiding en cultuureducatie, zijn verdwenen. Het decreet lokaal cultuurbeleid van 2001 is ook niet langer van toepassing.

Ondertussen is het besef doorgedrongen dat de dynamieken op regionaal niveau toch nog een plek moeten krijgen en is er een **nieuw decreet en steunpunt bovenlokaal cultuurbeleid (2019) goedgekeurd**. Dit steunpunt wil culturele

actoren, die een bovenlokale meerwaarde bieden ondersteunen; de regionale cultuurparticipatie verder versterken; en samenwerking in een cultureel ecosysteem met andere beleidsdomeinen (Onderwijs, Welzijn, Toerisme, Economie, Sport, Ruimtelijke Ordening, Onroerend Erfgoed enzovoort) stimuleren. Het decreet bovenlokaal cultuurbeleid (2019) voorziet **projectsubsidies voor bovenlokale cultuurprojecten en werkingssubsidies voor intergemeentelijke samenwerkingsverbanden.**

Het is vooralsnog afwachten hoe dit bovenlokale cultuurbeleid verder zal evolueren. Men is nog steeds op zoek naar een nieuw evenwicht tussen het Vlaamse, bovenlokale en lokale niveau (een New Deal) inzake cultuur en dit zal ongetwijfeld ook leiden tot een hernieuwde aandacht voor de relatie van de steden en gemeenten en de tussengebieden in de spreiding van cultuur.

## 2. Huidig instrumentarium voor de financiering van Cultuur

### Cultuurbeleidsdilemma 1: overheid versus markt

De wijzigende relatie tussen het publieke en private domein hangt samen met de bredere verandering die zich de laatste decennia heeft voorgedaan in de relatie cultuur en economie en de opkomst van de creatieve industrieën in het beleidsdiscours. Ten gevolge van de economische globalisering sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw is het marktdenken ook het culturele domein binnengedrongen (Sandel, 2012; Throsby, 2010). Vele kunstenaars en actoren binnen de culturele sector kanten zich tegen deze 'economisering van de cultuur' en zien hierin een bedreiging van hun autonome creatieve arbeid. Aan de andere kant zijn er lokaal vele kleine creatieve bedrijfjes (SME's) ontstaan die het niet makkelijk hebben om te overleven in een marktcontext en die geen beroep (kunnen) doen op de bestaande cultuursubsidies. Zij horen tot de New Economy, waarin meer aandacht is voor de 'esthetisering' (Lipovetsky en Serroy, 2013) van de economie of beter voor de 'culturele' aspecten van de economie (Jenkins, 2006; Lessig, 2004, 2008; Leadbeater, 2008, Sacco 2011). Lash en Urry spreken daarom over de 'culturalisering van de economie'. Zij zien de culturele economie als een bron voor artistieke en culturele vernieuwing die bijdraagt tot de sociale welvaart (Lash & Urry, 1994).

Wat er ook van zij, de opkomst van de creatieve industrieën heeft sinds de eeuwwisseling het strikte onderscheid tussen het culturele en economische domein doen vervagen en heeft ook geleid tot een shift in het cultuurbeleidsdenken over het publieke en private domein (Klamer, 1996; Throsby, 2010).

Zeker na de financiële crisis van 2008 en de krimpende overheidsbudgetten, hebben verschillende Europese landen hun beleid meer geïnspireerd op de Angelsaksische aanpak. De overheden sporen ook de culturele organisaties aan tot het vinden van aanvullende financiering, naast subsidies. Het instrumentarium van de overheid is verbreed en meer gedifferentieerd: naast subsidies zijn belastingsvoordelen, microkredieten en indirecte steunmaatregelen meer legio. We kunnen diverse soorten financieringsbronnen onderscheiden:

#### **1. Directe steun via subsidies**

We zijn reeds uitgebreid ingegaan op de regelgeving waarmee de overheid het culturele veld op verschillende manieren ondersteunt (zie hierboven). Ook al is het beleidsinstrumentarium meer gediversifieerd de laatste jaren, blijft het verlenen van directe steun in de vorm van subsidies de belangrijkste bron van financiering voor de culturele sector.

#### **2. Indirecte publieke steun en aanvullende financiering**

Naast de decreten ondersteunt de Vlaamse overheid de culturele sector nog op andere manieren. Het beleidsinstrumentarium is de laatste vijftien jaar meer uitgebreid en gedifferentieerd. Niettegenstaande het feit dat de overheid de belangrijkste financierder blijft van de culturele sector, zijn er (tot op zekere hoogte) verschillende combinaties van publieke en private middelen mogelijk. Ook op het lokale niveau, bestaan er andere en meer aangepaste manieren om de culturele organisaties te ondersteunen. Onderstaand schema brengt de verschillende mogelijke financieringsbronnen voor culturele organisaties in kaart.

<b>Naar een tabel publiek-private samenwerking (Klamer, A., Petrova, L. &amp; Mignosa, A., 2007)</b>			
<i>Publieke steun (vanuit Cultuur)</i>		<i>Private steun</i>	
<b>Indirecte steun</b>	<b>Directe steun</b>	<b>Profit steun</b>	<b>Not-for-profit steun</b>
Fiscale stimuli	Subsidies (structureel en projectmatig) Microkredieten (moeten wel terugbetaald worden)	Bedrijfssponsoring	Donaties, mecenaat, bedrijfsmecenaat, crowdfunding
Tewerkstellings-programma's  Infrastructuur	Nationale Loterij	Bedrijfsinvesteringen , vermogensfinanciering  Infrastructuur	Vrijwilligerswerk  Infrastructuur
Vormen van publiek/private samenwerking (PPS)			
Financiering via een investeringsmaatschappij (Cultuurinvest)/private fondsen/banken			



Naast de directe publieke steun (subsidies en sinds 2009 ook microkredieten) zijn er allerlei vormen van **indirecte publieke steun**. Indirecte steun kan gaan over **fiscale stimuli** (belastingsvoordelen zoals taxshelter, aftrekbaarheid van giften, btw, kunstkoopregeling enzovoort) voor not-for-profitorganisaties en/of voor individuele kunstenaars. Het succes van de taxshelter in de audiovisuele sector heeft geleid tot de uitbreiding van de taxshelterregeling naar de podiumkunsten (in 2016 als onderdeel van het witboek Aanvullende financiering van minister Gatz). Ook de museumsector lonkt naar extra middelen via belastingvoordelen voor mogelijke investeerders, maar zolang de musea onderdeel zijn van lokale of Vlaamse overheidsadministraties, blijft het voordeel hiervan te beperkt (Van Doninck, De Corte & Schramme: 2020).

Een kritische bedenking bij de taxshelter is dat de relatie tussen de culturele organisatie en de investeerders puur financieel is. Er is dus geen maatschappelijk voordeel mee te halen, zoals met crowd funding.

We mogen ook niet vergeten dat de taxshelter **federale bevoegdheid** is. Ook al is cultuur een Vlaamse bevoegdheid, de impact van het federale niveau op het Vlaamse cultuurbeleid is nog steeds reëel. Daarnaast is de federale overheid ook bevoegd voor allerlei sociale, economische, en juridische aspecten die op een indirecte manier het voeren van een autonoom cultuurbeleid door de Gemeenschappen beïnvloeden: kwesties als het sociaal statuut van de kunstenaar, het auteursrecht, leenrecht, enzovoort zijn tot nader orde federale materie.

Daarnaast is er nog **de Nationale Loterij**. Het budget voor subsidies bedroeg in 2019 185 mio Euro, waarvan 4,04% voor instellingen van bijzonder cultureel en wetenschappelijk belang. (Zo krijgt de Koninklijke Muntschouwburg 1,3 mio euro, Bozar te Brussel 2,8 mio Euro, NOB 1,3 mio Euro, Flagey 156.961 Euro, Europalia 475.000 Euro en het Koninklijk Belgisch Filmarchief 568.500 Euro in 2019). Daarnaast gaat er 1,77% naar Renovatie en Restauratieprojecten, 0,47% naar Evenementen en 0,40% naar projecten. Het is dus mogelijk om subsidies aan te vragen bij de Nationale Loterij voor culturele projecten en/of evenementen. ([www.nationale-loterij.be](http://www.nationale-loterij.be))

Een vaak over het hoofd geziene maar belangrijke vorm van ondersteuning, is het ter beschikking stellen van **infrastructuur**. Op Vlaams niveau geeft **het Fonds voor Culturele Infrastructuur (FOCI)** op basis van prioriteiten steun aan grote infrastructuurwerken. Ook het lokale niveau kan op dit vlak een verschil maken, zowel voor grotere infrastructuurwerken, zoals de bouw van een nieuw museum als voor het ter beschikking stellen van bestaande historische gebouwen of ateliers voor kunstenaars. Het bespaart de organisaties vaak een hoop geld en ze kunnen gebruik maken van een unieke locatie. Afspraken worden dan meestal gemaakt via een concessieovereenkomst (naast een beheersovereenkomst) of gunstige huurovereenkomsten of erfpachtregelingen.

Tot slot creëert de overheid mogelijkheden om goedkope arbeidskrachten aan te stellen in het kader van **tewerkstellingsprogramma's**.

### ***Andere departementen***

Niet alle middelen die voorhanden zijn, zijn afkomstig van cultuur maar komen vanuit andere departementen, zoals economie (Vlaams Agentschap Innovatie & Ondernemen (Vlaio), onderzoek en/of innovatie (EWI, Strategische basisonderzoek of innovatie), Europese fondsen (naast Creative Europe, Europese structuurfondsen, INTERREG, e.a...) of lokale overheden (economie, stadsontwikkeling,...). Het VAF is er in geslaagd om doorheen de jaren diverse geldstromen te realiseren (uit Media, Onderwijs, Economie, Cultuur...). Een fondsstructuur laat dit ook toe. Daar staan dan wel telkens andere engagementen tegenover. Het vergt dus wel de nodige tijd en ondernemersvaardigheden om deze combinatie van middelen te onderzoeken en te realiseren.

### ***De private sector***

De relatie tussen de publieke en de private sector staat ook weer ter discussie. Niet alleen nemen private spelers een groter aandeel in van het cultureel aanbod – zoals bijvoorbeeld bedrijven of private collectioneurs die de laatste jaren met hun collectie naar buiten komen of de groei van entertainment bedrijven. Ook wordt de cultuursector ook aangespoord om meer en meer naar de private sector te kijken om middelen te genereren voor de culturele sector, zeker vanuit een ecosysteem benadering. Dit kan op verschillende manieren.

### ***Directe private steun***

Spontaan denken we dan aan sponsoring en/of bedrijfsinvesteringen. Het zoeken naar sponsors voor cultuur is geen evidentie (Peacock, 1994; Segers, 2008; Buyse, 2018). Culturele organisaties die al een zekere schaal en uitstraling hebben, hebben hier zeker een concurrentieel voordeel. Zij kunnen makkelijker sponsors aantrekken omdat ze een return on investment kunnen aanbieden. In tijden van crisis staan sponsorbudgetten echter vaak onder druk. Private steun voor culturele infrastructuur is dan weer wel toegenomen onder invloed van het maatschappelijk verantwoord ondernemen en de sterkere profilering van steden op het vlak van cultuur. De bouw van nieuwe musea of andere cultuurtempels zijn een dankbaar uithangbord voor deze bedrijven. Zo hebben vier founders en acht structurele private sponsors mee de bouw van het MAS (Museum aan de Stroom, 2011) in Antwerpen gefinancierd.

**Crowdfunding** heeft de laatste tien jaar opgang gemaakt, zeker voor de ondersteuning van projecten of infrastructuur. Het creëren van draagvlak is hierbij vaak even belangrijk dan het financiële gewin. In Nederland zijn het platform voordekunst.nl of kickstarters of kiskissbankbank succesvolle voorbeelden (IDEA Consult, 2015). In Vlaanderen blijft de culturele sector echter een beetje terughoudend. Zeker op lokaal vlak biedt crowdfunding heel wat mogelijkheden. (Funding the cooperative city, 2016)

Ondernemingen haalden in 2017 maar liefst 17,5 miljoen euro op via crowdfunding, met als gemiddeld succesvol opgehaald bedrag 116.000 euro. Voor creatieve projecten, zoals film, muziek en theater, bedraagt het totaal opgehaalde bedrag 4,2 miljoen euro en het gemiddelde bedrag per project was 6.000 euro. Voor maatschappelijke projecten, zoals een speeltuin of schoolproject, is het totaal opgehaalde bedrag 2,6 miljoen euro en het gemiddelde bedrag per project 2.000

euro. (zie ook crowdfundingcijfers uit 2018:  
<http://crowdfundingcijfers.be/crowdfunding-in-belgie-in-2017>)

### ***Indirecte private steun***

Dat kan gaan over donaties of schenkingen, die bij leven geregeld worden en/of legaten of erflaten die pas na overlijden hun beslag kennen. Donaties en legaten komen niet altijd in zuivere vorm voor. Vaak zijn ze versneden met andersoortige transacties, waaronder de verkoop van delen van kunstbezit, bruikleen of kwijtschelding van successierechten Ook vrijwilligerswerk, filantropie en/of mecenaat worden tot de indirecte private/particuliere steun gerekend. Volgens Arjo Klamer is er heel wat passief geld op particuliere bankrekeningen en dient vooral de vraagcultuur (*culture of asking*) in de culturele sector meer ontwikkeld te worden (Klamer, 2005). Uit de barometer Filantropie van de Koning Boudewijnstichting blijkt immers cultuur onderaan de lijst van prioritaire doelstellingen te bengelen. (KBS, 2020) . (Vanaf 1 juli 2021 zal het niet meer interessant zijn om verre familie of vrienden in een testament te bevoordelen via een duolegaat. Maar zal men gebruik kunnen maken van een nieuwe formule, de vriendenerfenis.)

### ***Financiering via investeringsfondsen of banken***

Voor de creatieve sector is het niet eenvoudig om bij een bank aan te kloppen. Met Richard Caves (2000) weten we ook dat het succes van een creatieve activiteit nooit voorspeld kan worden. Het geld dat ze willen lenen wordt daarom beschouwd als risicokapitaal. Minister Ancliaux wou hieraan tegemoet komen door samen met de minister van Economie, Fientje Moerman een cultureel investeringsfonds op te starten in 2006, onder de naam Cultuurinvest, dat ondertussen terug is opgenomen in het bredere aanbod van Participatiemaatschappij Vlaanderen (PMV). (zie hiervoor)

De laatste jaren zijn er echter heel wat banken, die een bijzondere aandacht hebben voor de culturele en creatieve sectoren, zoals Triodosbank of andere banken die zich als ethische banken willen profileren. Meestal gaat het over risicokapitaal met een lage rentevoet en/of start-upgeld in het kader van een innovatiebeleid of vanuit maatschappelijke motieven. Het merendeel van dit geld gaat echter naar start-ups die digitale toepassingen maken, eerder dan naar de werking van culturele organisaties. Ondertussen is In 2019 de aangekondigde (vernetwerkte) Cultuurbank van start gegaan: een netwerk van financiële partners die kredieten verstrekken op maat van de cultuursector. Hiervoor is een beheersovereenkomst afgesloten met Hefboom cvba. Hefboom zal twee soorten producten kunnen aanbieden: een kunstkoopregeling en kredieten tot maximum 100.000 euro. Voor kredieten boven de 100.000 euro zullen geïnteresseerde cultuurprofessionals een beroep kunnen doen op de Participatiemaatschappij Vlaanderen (PMV).

## **Financiering van cultuur: een bottom-upbenadering**

Tot nu toe blijven de effecten van dit gediversifieerde beleid beperkt. Uit onderzoeken over de financieringsbehoeften in de culturele en creatieve sectoren (CCS) in Europa, komt immers naar voren dat eigen gegenereerde inkomsten en (cultuur)subsidies de twee belangrijkste financieringsbronnen blijven (KEA, 2010; Hagoort, 2010). Samen zorgen zij nog steeds voor de basisfinanciering van de activiteiten in de culturele sector. De meest succesvolle maatregel van de laatste jaren is ongetwijfeld de uitbreiding van de taxshelter in de filmsector naar de podiumkunsten. Het heeft vooral de grote culturele organisaties, zoals de Opera en Ballet Vlaanderen geen windeieren gelegd. De culturele sector is echter zeer divers: bibliotheken en cultuurcentra, circusorganisaties, sociaal-culturele verenigingen, musea, theatergezelschappen, orkesten, beeldende kunstenaars, ...: allemaal behoren ze weliswaar tot de culturele sector, maar hun businessmodellen, kostenstructuren en financieringsbehoeften zijn zeer uiteenlopend. Het beschikken over een eigen infrastructuur bijvoorbeeld brengt hoge vaste kosten met zich mee. Het maken van een film of het starten met een eigen modelabel vergt dan weer een stevige prefinanciering.

Volgens Hesters & van Looy (2013) verklaren de variabelen schaal, genre/artistieke discipline, functie in de waardenketen en het al dan niet hebben van een eigen infrastructuur samen een stevige 50% van de verschillen in marktgerichtheid binnen de groep structureel gesubsidieerde kunstorganisaties. Ze halen verder drie factoren aan – en het samenspel van deze drie – om de marktgerichtheid van kunstorganisaties in te schatten.

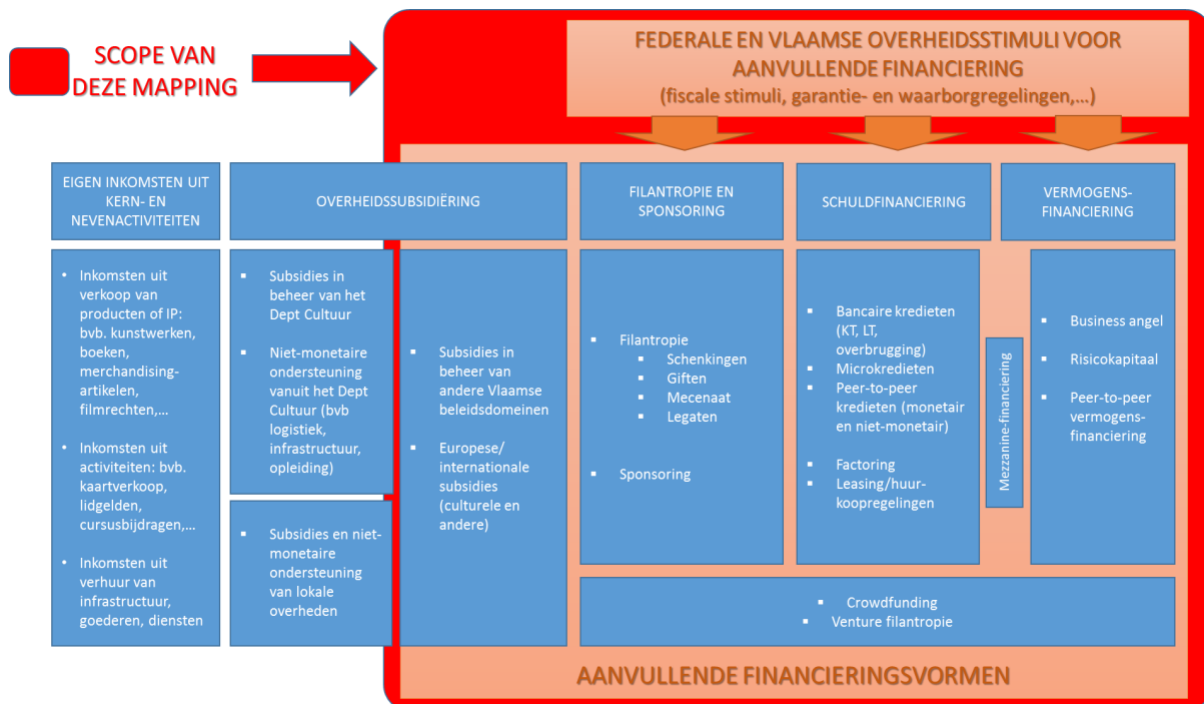
1. De omvang van de bereikbare markt;
2. de (vaste en variabele) kosten voor het produceren van de kunst;
3. het potentieel om tijd en ruimte te overstijgen.

(Caves, 2002; Van Looy & Hesters, 2013: p. 6; Ins & Outs van de podiumkunsten, in: *Kwarts*, Kunstzaken 2013, p. 6; zie ook: Ins & Outs van podiumland, 2011).

Bovendien kunnen de financieringsbehoeften van eenzelfde organisatie evolueren, afhankelijk van de levensfase waarin ze zich bevindt en van de veranderingen in de context.

Omwille van die diversiteit van de sector bestaat er dan ook geen 'ideaal' financieringsinstrument dat tegemoet komt aan alle financieringsbehoeften in de culturele sector. Een combinatie van financieringsmogelijkheden is dan ook aangewezen.

IDEA Consult maakte naar aanleiding van het witboek Aanvullende financiering in 2015 een overzicht van de mogelijke aanvullende financieringsbronnen voor culturele organisaties in Vlaanderen:



Voetnoot: Het gaat zowel om Vlaamse subsidies en financieringsinstrumenten binnen andere beleidsdomeinen, als om federale en Europese financieringsmogelijkheden. Lokale/subregionale financieringsinstrumenten staan echter niet in het schema. (IDEA Consult, 2015: 7)

Kortom, de mate waarin men gebruik kan maken van die diverse bronnen, hangt af van een aantal factoren, zoals de subsector waarin men actief is, het businessmodel dat men hanteert en/of de grootte van de organisatie, de levensfase en het al dan niet hebben van een eigen infrastructuur (KEA, 2010; IDEA Consult, 2015).

Het vergt ook wel de nodige tijd en ondernemersvaardigheden om deze combinatie van middelen te onderzoeken en te realiseren. De kunstenaar of de culturele organisatie moet ook steeds goed voor ogen houden welk geld hij/zij krijgt en of hij/zij mag houden of moet terugbetalen.

### **De vier sferen van Arjo Klamer**

In die zoektocht naar aanvullende financiering onderscheidt de Nederlandse cultuureconoom Arjo Klamer vier verschillende sferen (Geld en Cultuur, 2013):

1. De overheidssfeer of de publieke sfeer, die voornamelijk subsidies verstrekt en de aanvragen tot subsidiëring evalueert.
2. De marktsfeer: waar de marktrelaties en zakelijke overeenkomsten centraal staan.
3. De sociale of informele sfeer: waar 'geven' centraal staat.
4. De Oikos: in later werk breidde Klamer het denkkader van de drie sferen uit met een vierde sfeer, namelijk die van de 'oikos'. Het vormt de persoonlijke sfeer van de kunstenaar of organisatie. Deze naaste omgeving is meestal bereid om steun te verlenen vanuit persoonlijke

overwegingen (Klamer,2013). Ook crowdfunding situeert zich in de sociale en vaak informele sfeer. Naast de financiële bijdrage is het vinden van een maatschappelijke draagvlak voor cultuur, minstens zo belangrijk.

*Figuur 3: Drie sferen van (externe) financiering voor culturele actoren (IDEA Consult, 2015: p. 18; Klamer, 2005)*



Er bestaan ook mengvormen in de social profitsfeer, die hoe langer hoe meer opgang maken in de cultuursector, zoals de commons, de coöperatieven en 'philantropic venturing'. (Klamer, 2013; IDEA Consult, 2015)

Elk van deze sferen dienen op een andere manier benaderd te worden en vereisen bijgevolg ook vaak andere competenties voor het aantrekken van financiering. In elk van de vier sferen draait het immers om andere waarden en wordt vaak een andere 'taal' gebruikt.

Zullen de marktsfeer of de sociale sfeer op termijn de plaats van de overheidssfeer innemen? Allicht niet. Overheidsfinanciering zal steeds belangrijk blijven omwille van de West-Europese beleidscultuur en de nog steeds overheersende visie op de maatschappelijke rol van cultuur. De meeste cultuuractoren zijn veel minder vertrouwd met de marktsfeer en/of de sociale sfeer en het vraagt ook een meer continue inspanning in het leggen en onderhouden van relaties.

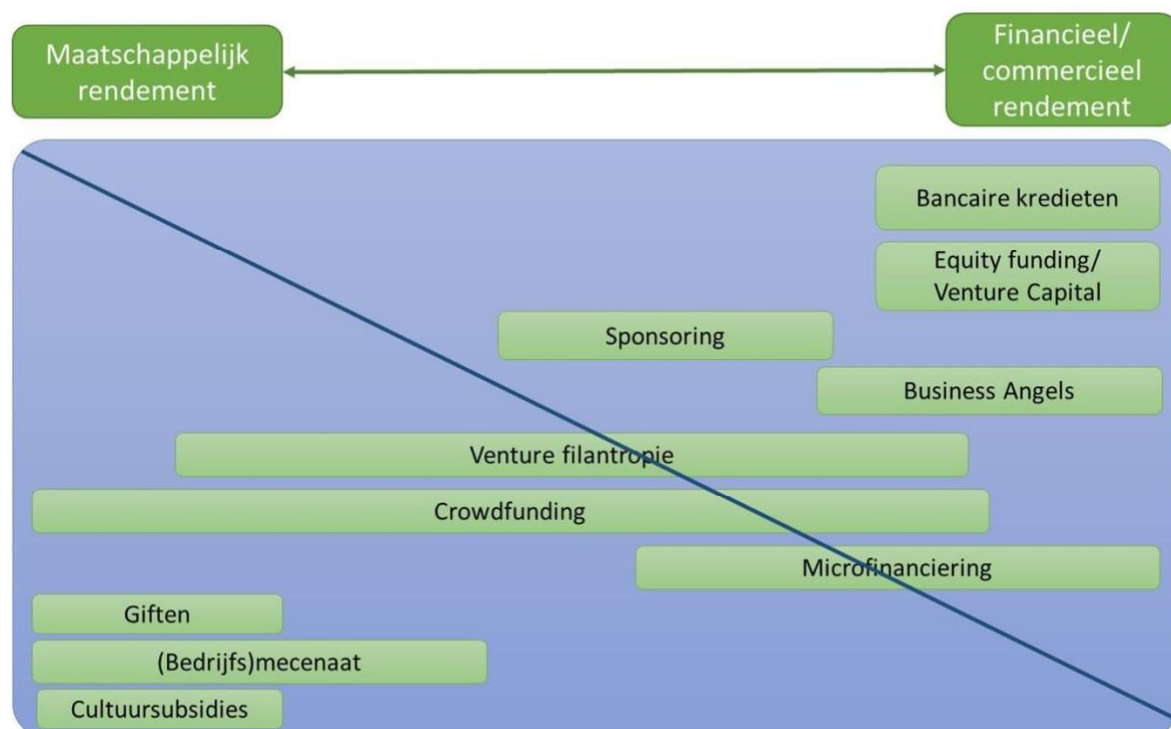
### ***Tussen maatschappelijk rendement en financieel rendement***

De verschillende waarden die culturele actoren in de weegschaal leggen voor het aantrekken van financiering, situeren zich ergens op het continuüm tussen financieel rendement en sociaal-maatschappelijk rendement (IDEA Consult, 2015). Sommige vormen van financiering zijn enkel mogelijk wanneer een financieel rendement kan verwacht worden. Dit is het geval bij bijvoorbeeld traditionele bankleningen (geen lening als er geen zekerheid is op terugbetaling (met interest)). Bij andere vormen van financiering wordt geen financieel rendement verwacht, maar wel een duidelijk sociaal-maatschappelijk rendement. Verschillende vormen van filantropie situeren

zich hier. Andere vormen van financiering vragen dan weer een mix van zowel financieel rendement als sociaal-maatschappelijk rendement. ‘*Venture filantropie*’ is hier een voorbeeld van, net als sommige vormen van sponsoring en microfinanciering.

Bij het zoeken naar aanvullende financiering is het volgens Devoldere belangrijk om vooraf duidelijk te reflecteren over welke match men wil maken (IDEA Consult, 2015).

Figuur 5: Financieringsvormen en hun rendementsverwachting (schema rapport IDEA Consult, 2015: p. 25)



Voor het creëren van een groter maatschappelijk draagvlak voor cultuur, is er ook nog winst te halen in het leggen van sterkere verbindingen vanuit cultuur met andere domeinen zoals bijvoorbeeld met media, onderwijs, jeugd of zorg, zodat meer mensen ‘intenser en betekenisvoller in contact komen met de kunsten’ en het belang van cultuur in onze samenleving ruimer geïnterpreteerd wordt (IDEA Consult, 2015: p. 21). Deze tendens zal door de corona crisis ongetwijfeld versterkt worden.

## Cultuurbeleidsdilemma 2: gecentraliseerd versus gedecentraliseerd cultuurbeleid

In West-Europa werd na de Tweede Wereldoorlog het nationale cultuurbeleid ontwikkeld in een context van de uitbouw van de nationale welvaartsstaat. Cultuur moest bijdragen aan de democratisering van de samenleving en hiertoe ontwikkelde de overheid een systeem van cultuursubsidies. Dit systeem was meestal **sectoraal en top-down** georganiseerd. Een centrale en overkoepelende doelstelling van het beleid was de emancipatie en participatie aan het breed gesubsidieerde aanbod van culturele actoren en instituties die het culturele regime uitmaakte (Dubois, 2014). De nationale/centrale ministeries voor Cultuur baseerden hun subsidiesysteem op een logica van marktfalen (Mommaas, 2004; O'Connor, 2011). In deze context van nationale cultuurbeleidsvorming, was het lokale cultuurbeleid er vooral op gericht dit beleid te implementeren en te complementeren.

De natiestaten in Europa vielen echter niet altijd samen met de cultuurgemeenschappen. Er tekende zich al snel een tendens af tot decentralisering. De erkenning van het 'subsidiariteitsbeginsel' in het Europese Verdrag van Maastricht (in 1992 met artikel 128 en nu met artikel 167 van het verdrag van Lissabon, 2007) wou hieraan tegemoet komen en heeft deze decentraliseringstendens inzake cultuur ook een legitieme basis gegeven. Het 'subsidiariteitsbeginsel' stelt immers dat het beleid best kan plaatsvinden op het bestuursniveau waar het ook het best uitgeoefend kan worden (Treaty on European Union, Article 3(b)). In geval van cultuur is dit bij uitstek het lokale niveau, gezien cultuurbeleid best zo dicht mogelijk bij de mensen staat.

De beperkingen van het nationale project en van de top-down manier van beleidsvorming maakten plaats voor een nieuw, meer flexibele manier van beleidsvoering dat vertrekt van meer regionale/ lokale dynamieken. Sinds het begin van de 21ste eeuw is dan ook een nieuwe en meer hybride stedelijke culturele realiteit ontstaan, vaak naast en los van het ontwikkelde naoorlogse subsidiesysteem voor kunst en cultuur (Pandolfi, 2015).

Die devolutietrend gaat onverminderd voort en het zijn de steden die hoe langer hoe meer naar voren treden (Barber, 2016). Ze zijn volgens Benjamin Barber namelijk als geen ander in staat om in een complexe, geglobaliseerde maatschappij snel beslissingen te nemen in het belang van de burgers en voor de stedelijke vooruitgang. Volgens Barber zullen we meer gedecentraliseerde en democratische instituties krijgen die in de vorm van netwerken stedelijke problemen aanpakken. Dit geldt bij uitstek voor het lokaal cultuurbeleid. Terwijl het naoorlogse nationale cultuurbeleid meestal gebaseerd was/is op een sectorale benadering (van podiumkunsten tot musea en amateurkunsten) en subsidies, leent een lokaal cultuurbeleid zich beter tot een ecosysteembenadering waarbij de interacties tussen de lokale spelers centraal staan en naast subsidies ook een andere beleidsinstrumentarium aangewend wordt. (Voor- en nadelen van een gecentraliseerd cultuurbeleid? Zie Schramme 2020; Mandel, 2017; Van Meerkerk, E. & van den Hoogen, Q.L., 2018; kawashima, 1997)



De decentralisatie van het cultuurbeleid viel ook samen met **de herwaardering van de stad** waarbij cultuur gezien wordt als motor voor stadsontwikkeling en 'urban regeneration'. De Amerikaans/Canadese publiciste en activiste Jane Jacobs wees in de jaren zestig van de vorige eeuw reeds – tegen alle planologen en stedenbouwkundige ideeën van die tijd in – op het belang van cultuur en creativiteit voor de levenskwaliteit in de stad of de levensvatbaarheid van steden (Jacobs, 2009). Sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw hebben verschillende auteurs de opkomst beschreven van een nieuwe en meer hybride stedelijke culturele realiteit. Pas met het boek *The Rise of the Creative Class* (Florida, 2002; 2017) van de Amerikaanse socioloog en urbane wetenschapper Richard Florida barstte echter de hype rond de *creative city* en *the creative class* los. Florida wees in zijn boek op het belang van de creatieve klasse voor de stedelijke economische ontwikkeling. Hier kwam ook een tegenreactie op gang. Zo protesteerden kunstenaars in Hamburg tegen deze politiek van 'gentrification'. (Schramme & Segers, 2012) De Brit Charles Landry wordt vaak gezien als de sociaal-democratische tegenhanger van Florida. Met zijn boek *The art of city making* (2006) en *The creative city* (2012) bepleit hij een holistische benadering voor de aanpak van stedelijke problemen waarin cultuur een bepalende factor is voor de levenskwaliteit.

De vraag blijft echter hoe lokale en regionale gemeenschappen kunnen bijdragen aan de verbetering van de levenskwaliteit van hun omgeving door artistieke en culturele initiatieven: '*In creative placemaking, public, private, not-for-profit, and community sectors ... shape the physical and social character of a neighborhood, town, tribe, city, or region around arts and cultural activities.*' (Markussen, 2010: p.10) (Grefte & Schramme, 2018).

Deze ecosysteembenadering maakt sinds een aantal jaren opgang en gaat uit van een netwerk aan relaties die de complexe interacties en afhankelijkheden binnen het (culturele) ecosysteem weerspiegelt. John Holden van de Britse denktank Demos spreekt over 'the ecology of culture': '*Culture is often discussed as an economy, but it is better to see it as an ecology, because this viewpoint offers a richer and more complete understanding of the subject. Seeing culture as an ecology is congruent with cultural value approaches that take into account a wide range of non-monetary values.*' (Holden, 2015: 2)

De beeldspraak refereert naar de biologie en de ecologie en staat een netwerkbenadering voor. De ecosysteembenadering gaat ervan uit dat een gezond ecosysteem gekenmerkt wordt door (culturele) diversiteit en het streven naar een goede balans tussen de verschillende actoren binnen het ecosysteem. Cultuurbeleid moet dan de juiste randvoorwaarden scheppen en verbindingen leggen om groei binnen het culturele ecosysteem te garanderen. John Holden onderscheidt in zijn ecologie drie '*highly interactive spheres*': naast de publiek gesubsidieerde cultuur is er ook nog plaats voor de 'commercial culture' en de 'homemade culture' (Holden, 2015: 7).

Het is echter nuttig om vanuit het ecosysteendenken en de toenemende decentralisatie nog meer aandacht te geven aan de verhouding tussen het Vlaamse niveau en **het toekomstige lokale cultuurbeleid** voor de financiering van cultuur.

Het proces van professionalisering dat zich sinds de jaren 90 op Vlaams niveau voltrokken heeft met het invoeren van een bepaalde cultuurbeleidssystematiek, heeft zich niet op dezelfde manier doorgezet op het lokale niveau. De steunmaatregelen voor cultuur zijn lokaal meer versnipperd. De meeste musea vallen ook nog onder de lokale administraties. Men heeft de laatste tien jaar in de centrumsteden wel Autonoom Gemeentebedrijven (AGB's) opgericht om de werking van de musea enigszins te versoepelen, maar het personeelsbeleid en de financiering blijven centraal aangestuurd vanuit de gemeente/stad. Hetzelfde geldt voor de cultuurcentra en de openbare bibliotheken en sommige kunstorganisaties. In sommige gevallen zijn zij gedeeltelijk verzelfstandigd of is er een parallelle vzw structuur opgericht, maar de aansturing van personeel en middelen blijft door de lokale politiek gebeuren. (Schramme, 2018) Binnen die context is het niet makkelijk om een stimulerend beleid te voeren dat gericht is op cultureel ondernemerschap en aanvullende financiering. Ook een mogelijke tax shelter voor musea en erfgoed kan niet de verwachte voordelen opleveren. (Van Doninck, De Corte & Schramme, 2020) De grote culturele instellingen maken meestal afspraken met hun lokale overheid - zowel voor hun werking als voor hun infrastructuur - op basis van een meerjarige beheersovereenkomst. De andere organisaties en kunstenaars kunnen meestal gebruik maken van verschillende soorten projectsubsidies. Een grote meerwaarde van het lokale cultuurbeleid ligt vaak op het vlak van infrastructuur. Via concessie overeenkomsten, voordelige huurovereenkomsten of erfpachtregelingen kunnen lokale overheden de cultuursector indirect een grote steun geven. Ook het aanbieden van goedkope ateliers aan kunstenaars of creatieve ondernemers is een welkome ondersteuning. De interacties tussen de diverse spelers, groot en klein, profit- not for profit, de verschillende disciplines, de creatieve ambachten/makers en het publiek sluiten veel meer aan bij de lokale realiteit. Op lokaal vlak is het makkelijker om verbindingen te leggen tussen diverse actoren en sectoren. Ook de werking van amateurkunsten, het sociaal-cultureel werk en de erfgoedorganisaties zijn meestal verankerd in het lokale ecosysteem. Een transversaal, stimulerend lokaal cultuurbeleid blijft echter vaak achterwege. Met het decreet bovenlokaal cultuurbeleid (2019) wordt hier alvast op ingezet. Het gelijknamige steunpunt wil culturele actoren, die een bovenlokale meerwaarde bieden ondersteunen; de regionale cultuurparticipatie verder versterken; en samenwerking in een cultureel ecosysteem met andere beleidsdomeinen (Onderwijs, Welzijn, Toerisme, Economie, Sport, Ruimtelijke Ordening, Onroerend Erfgoed enzovoort) stimuleren. Het decreet bovenlokaal cultuurbeleid (2019) voorziet hiervoor subsidies.

Ondertussen is er een beweging van onderuit aan de gang, waarbij burgers zelf het heft in handen nemen en op zoek zijn naar nieuwe organisatievormen ("commons") en nieuwe financieringsmodellen. (Patti & Polyák, 2017; Ostrom, 1990) Denk hierbij aan de Republiek in Brugge, de Gentse commons, Translab K in de Kempen of het Bos in Antwerpen. Vaak zijn gevestigde cultuurorganisaties hier ook bij betrokken of zelfs trekker: Timelab, Vormingplus, e.a.

## Conclusie: Cultuur in transitie

In de loop van vijfenvijftig jaar Vlaams cultuurbeleid (1965-2020) is er veel veranderd, niet alleen in het beleid, maar ook in de wereld eromheen. Globalisering is een tastbare realiteit geworden. Migratie blijft toenemen en de culturele ruimte waarin culturele organisaties en kunstenaars opereren, wordt groter, waardoor de concurrentie toeneemt (Schramme & De Brabander, 2008). Technologische veranderingen en digitalisering grijpen op verschillende domeinen tegelijk in en veranderen de manier waarop we creëren, archiveren, produceren, verspreiden en participeren/consumeren. Maatschappelijke ontwikkelingen zoals de klimaatwijziging en het toenemend bewustzijn rond duurzaamheid, stellen ook de rol en waarde van kunst en cultuur in onze samenleving opnieuw in vraag. Deze 'wicked problems' vergen een aanpak over beleidsgrenzen heen (tussen cultuur, economie, onderwijs, toerisme, buitenlands beleid, innovatie).

Op het vlak van de financiering van cultuur blijft in Vlaanderen de minister van Cultuur vooralsnog de belangrijkste sponsor. De beleidsplansystematiek en bijhorende subsidiëring blijven cruciaal in de financiering van (het merendeel van) de sector. Het beleidsinstrumentarium is de laatste jaren echter meer uitgebreid en gedifferentieerd. De overheid tracht ook meer en meer op maat te werken.

Door de verregeande decentralisering van het cultuurbeleid ligt er een grote uitdaging op het lokale en het 'bovenlokale' niveau. De ecosysteembenadering laat een rijkere, meer gedifferentieerde en integrale aanpak toe waarbij de verschillende actoren op het terrein betrokken zijn, zowel publieke, private als maatschappelijke actoren. Dit betekent echter niet dat de andere beleidsniveaus overbodig worden. Integendeel, om versnippering tegen te gaan en transnationale samenwerking te bevorderen, dient de rolverdeling op de diverse beleidsniveaus (internationaal, Europees, nationaal, regionaal, lokaal) duidelijker omschreven worden. Velen pleiten – zeker na de interne staatshervorming – voor een nieuwe balans (een 'New Deal') tussen het Vlaamse en (boven)lokale niveau. De financiering van cultuur zal meer dan ooit een zaak worden van diverse partijen: overheden, de markt en de civiele maatschappij. Een combinatie van middelen kan organisaties meer flexibel en veerkrachtig maken. Het zal echter een hele uitdaging worden om de diverse belangen en waarden die hiermee gepaard gaan, ook in evenwicht met elkaar te houden. (Van Andel, 2020.)

De impact van Covid 19 crisis op de samenleving en meer specifiek op de cultuursector is ongezien. Een tsunami gaat door de sector en zal leiden tot een hertekening van het landschap. De vooropgestelde "landschapszorg" in het Vlaamse kunstenbeleid gaat uit van een systeem in balans terwijl iedere balans zoek is op dit moment. Op de korte termijn werden reeds steunmaatregelen voorzien, zoals het noodfonds (augustus 2020) en de activiteitenpremies (september 2020). Tegelijkertijd wordt er reeds nagedacht over een cultureel relanceplan. Het Vlaamse parlement heeft hiervoor reeds twee resoluties goedgekeurd. Hoe groot de schade zal zijn en welke verschuivingen het met zich zal meebrengen, weten we nog niet. We zitten nog midden in de crisis. Sommige problemen die al aan de gang waren,

zoals het kwetsbare statuut van de kunstenaar, zijn door de crisis nog uitvergroot. De festivals, evenementen en podiumkunsten worden direct en hard getroffen. Allicht zullen in de toekomst niet zozeer de economische legitimaties van cultuur maar de sociale dominant worden. De noden op het vlak van welzijn en zorg zijn immers groot. De fundamentele vraag naar de rol van de overheid wordt opnieuw scherp gesteld. Het beleidsinstrumentarium en de financieringsmodellen zullen hierop aangepast moeten worden, en dit op de diverse beleidsniveaus.

# Bibliografie

- Barber, B. (2016). *If Mayors Ruled the World: Dysfunctional Nations, Rising Cities*. Yale University Press, New Haven.
- Caves, R.E. (2000) *Creative industries. Contracts between arts and commerce*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dewael, P., Show the Flag volstaat niet meer. In: *De Standaard*, 16 februari 2002.
- O'Connor, Justin. 2016. "After the Creative Industries: Cultural Policy in Crisis". *Law, Social Justice & Global Development* 1: 1–18.
- De Brabander, G. en Schramme, A. (red.) (2008). *Concurrentie in de wereld van kunst en cultuur*. Brussel, Politeia.
- De Kepper, M. (2017). *Over Bach, cement en de Postbode. 50 jaar lokaal cultuurbeleid*. Pelckmans Pro, Antwerpen.
- De Pauw, W. (2007). *Absoluut Modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen*. Brussel, VUPRESS.
- Dubois, V. (2014). *Cultural Policy Regimes in Western Europe*. *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. New York, Basic Books.
- Florida, R. (2017). *The new urban crisis. How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class-and What We Can Do About It*. Oneworld Publications.
- Grefe, X. & Schramme, A. (2018). *Culture and local Development: Which role for local governments? OECD report, Venice Conference*.
- Hagoort, G. & Rene Kooyman (Editor) (2010). *Creative Industries: Colourful Fabric in Multiple Dimensions*. Eburon Academic Publishers, Utrecht.
- Holden, John. (2015). *The Ecology of Culture: A Report Commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project*. Swindon: Arts and Humanities Research Council.
- IDEA Consult (2015). *Onderzoek naar de mogelijkheden van aanvullende financiering voor de culturele sector. Eindrapport, 15 november 2015, In opdracht van Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media (CJSM)*.
- Jacobs, J. (2009). *Dood en leven van grote Amerikaanse steden*, Amsterdam, Uitgeverij Sun.
- Janssens, J. en Moreels, D. eds. (2011). *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse*. Publicatie Vlaams Theater Instituut; Brussel.
- Jambon, J. (april 2020). *visienota Kunsten*.
- Kawashima, N. (1997). *Theorising Decentralisation in Cultural Policy: Concepts, Values and Strategies*. *International Journal of Cultural Policy*, 3(2), 341-359.
- Keizer, A-G, Schrijvers, E., Engbersen, G. (2015) *Cultuur herwaarderen. Rapport WRR verkenningen*, Amsterdam.
- KEA European Affairs (2010). *Analysis of the Financing Needs, Best Practices and Opportunities for the Creative Sector in Europe*. Brussels: DG EAC.
- Koning Boudewijstichting (2020). *Barometer van de Filantropie 2020*, 6de editie.
- Klamer, A. (2013). *De manieren van financieren doet er toe: wat is goed om te doen?* In: *Geld en Cultuur*. Lannoocampus, Leuven, p. 13 – 35.
- Klamer, A. & Langeveld, C. (2011). *Pak aan! Stichting Cultuur & Economie*, Hilversum.
- Landry, C. (2006). *The art of city making*. Taylor & Francis Ltd, London.

- Landry, C. (2012). *The creative city. A toolkit for urban innovators*. Taylor & Francis Ltd, London.
- Mandel, B. (2017). *Arts/Cultural Management in International Contexts*. Georg Olms Verlag AG, Hildesheim.
- Markusen, A., and Gadwa, A., (2010). *Creative Placemaking*. Washington DC: Mayors' Institute on City Design and the National Endowment for the Arts.
- Mommaas, H. (2004). Cultural Clusters and the Post-Industrial City. *Towards the Remapping of Urban Cultural Policy*. *Urban Studies* 12 (4), 507-532.
- Ostrom, E. (1990). *GOVERNING THE COMMONS*. The evolution of institutions for collective action. Cambridge University Press.
- Pandolfi, V. (2015). *Fashion and the city. The role of the 'cultural economy' in the development strategies of three Western European cities*. Tilburg University.
- Patti, Daniela & Polyák, Levente eds (2017). *Funding the Cooperative City: Community Finance and the Economy of Civic Spaces*. Eutropian Research & Action, Publisher: Cooperative City Books, Vienna: 244 pages.
- Schramme, A. (1992). *Inventaris van het archief Johan Fleerackers 1931-1989*. Leuven, KADOC.
- Schramme, A. (1999). *Vlaanderen en zijn grote buitenland. De opbouw van het Vlaams internationaal cultuurbeleid*. Tielt, Lannoocampus.
- Schramme, A. (2008). Een potpourri van legitimaties. Hoe ministers van Cultuur in Vlaanderen hun kunstbeleid legitimeren. In: *Boekman*, 20: 60-72.
- Schramme, A. & Segers, K. (2012). *Creative city, City Marketing, Creative Industries and Cultural Policy: Challenges for Antwerp*. In: Anheier, H. & Raj ISar, Y. eds. (2012) *Cities, Cultural Policy, and Governance. The Cultures and Globalisation Series*: p. 153-160.
- Schramme, A. en Delft, B. (ed.) (2018). *Cultuur op eigen koers. Over verzelfstandiging van musea en andere culturele organisaties*. Lannoocampus, Tielt.
- Schramme, A. & Verboven, N. (ed.) (2020). *Handboek Cultuurmanagement*. Lannoocampus, Tielt.
- Segers, K. & Moons, A. (2006). Culturele sector: 'risky business'? *Cultuurindustriële beleid en cultureel ondernemerschap in Vlaanderen*. *Boekman*, 18 (najaar):52-57.
- Schramme, A. & Gillard, E. (red.) (2007) *Cultuurcentra in een veranderende samenleving*. Lannoocampus, Leuven.
- Van Anandel, W. (2020). *Balancing the creative business model*. Onuitgegeven doctoraat, Universiteit Antwerpen.
- Van Anandel, W., Herman, A. & Schramme, A. *Divide and Create: A Commoning Approach to Business Modeling*. In: *the journal of Business Models* (2020), vol. 8, n°4, p1-7.
- Van Doninck, De Corte & Schramme (2020). *Tax shelter voor musea? Een studie in opdracht van ICOM Vlaanderen, OCE en het Brussels museumoverleg*.
- Van Looy & Hesters (2013). *Kunstenorganisaties op zoek naar inkomsten*. in: *Kwarts, Kunstzaken. Kunstenpunt, Brussel*: p. 4-26.
- Van Meerkerk, E. & van den Hoogen, Q.L. (2018) *Cultural Policy in the Polder. 25 Years Dutch Cultural Policy Act*. Amsterdam University Press, Amsterdam.



**Annick Schramme** is academisch verantwoordelijke voor de master Cultuurmanagement aan de Universiteit Antwerpen en de masterclass Leiderschap in Cultuur Lage Landen aan de Antwerp Management School. Daarnaast is ze in 2018 gestart met een internationale master fashion management aan de Antwerp Management School. De overkoepelende vraag in haar werk als academicus is hoe het management en het ondernemerschap in de culturele en creatieve sectoren verbeterd kan worden en welke rol het beleid hierin kan spelen.