

Muziek zonder grenzen

Voor een beter Belgisch muzieklandschap

Nele Sels

Masterscriptie voorgedragen tot het
bekomen van de graad van:

*Master in de Toegepaste Economische
Wetenschappen – Cultuurmanagement*

Promotor: Prof. Annick Schramme

Praktijkbegeleider: Jan Pauly

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2015-2016

ABSTRACT

De muziek ondersteunende organisaties Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma hebben vanuit een gebrek aan samenwerking tussen de Vlaamse en de Franstalige muzieksector het project BE For Music opgericht. Met dit project gaan ze het engagement aan om meer Vlaamse en Waalse artiesten, knowhow en expertise uit te wisselen over de taalgrens heen. Toch verloopt de uitwisseling tussen het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap nog zeer moeizaam. Niet alleen zijn de artiesten van de andere gemeenschap ondervertegenwoordigd in de Waalse en Vlaamse muziekclubs, ook op festivals en in de media zijn ze amper te vinden. In het kader van BE For Music onderzocht Nele Sels, student Cultuurmanagement aan de Universiteit Antwerpen, de verschillen tussen de twee muzieklandschappen en de drempels en drivers voor een samenwerking tussen beide muzieksectoren. Hieruit bleek dat er zowel grote verschillen waren tussen het Vlaamse en het Franstalige muziekbeleid als tussen de muziekorganisaties. Zo is het Vlaamse muziekcircuit intern sterker opgebouwd en krijgen Vlaamse muzikanten meer kansen om hun muziekcarrière uit te bouwen dan hun Waalse collega's. Bovendien werd duidelijk dat de Vlaamse en Franstalige muzieksector compleet onafhankelijk van elkaar werken en er zeer weinig kennis over elkaar is. Dit bleek dan ook de grootste drempel voor de muzikanten om over de taalgrens op te treden. Verder was ook de taalbarrière een reden om binnen het eigen circuit te blijven en werden muzikanten tegengehouden doordat ze de indruk hebben dat het andere muzieklandschap ver van hun bed is. Deze bevindingen dienden als basis voor het opstellen van een strategische planning voor BE For Music die als belangrijkste doelstelling het samenbrengen van de Vlaamse en Franstalige muzieksector en het verbinden van het lokale en internationale niveau heeft. Op die manier is BE For Music een schakel in het ontwikkelingsproject van de Belgische muzikant en werken de partnerorganisaties Clubcircuit, Club Plasma, Court-Circuit en Poppunt samen aan een beter Belgisch muzieklandschap.

EXECUTIVE SUMMARY

Today, Walloon musicians seldom find their way to the Flemish music landscape nor find the Flemish musicians their way to the Walloon music landscape. Still, all musicians have the same needs, no matter where they come from. After having made this observation, the music organizations Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit and Club Plasma decided to join forces, in order to create a united and active Belgian music landscape. This commitment was baptized BE For Music. This label attempts to facilitate contacts between the Flemish and French-speaking communities, in order to exchange knowhow and artists. This desire for commitment had already led to several initiatives over the last two years, such as Propulse, Jeunes Loups/Jonge Wolven and Interclubs. In spite of their successful collaboration, these organizations were confronted with a lack of comprehension of the other community's music landscape. This shortfall has recurrently disrupted a smooth cooperation between the Flemish and French-speaking music sector in the past. As a result of this continuing problem, I was asked by Poppunt to start a research in order to gain more information about the Belgian music landscape and to track the specific thresholds that hamper cooperation between the two language communities. My main research question was: what would be the best way for Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit and Club Plasma to cooperate under the label BE for music in order to overcome these difficulties and to optimize the relationship between the Flemish and French-speaking community? In order to answer this question, I combined a literary, qualitative and quantitative research method to map out the differences between these two music scenes, the thresholds and the drivers for musicians and BE For Music. In conclusion, I suggested a strategic planning to these four organizations.

We compared the Flemish and the Walloon music landscape with regard to three topics: policy, actors in the sector and culture. The comparison of the music policy showed a difference between a rather liberal Flemish policy and a more socialistic Walloon policy. The Flemish cultural policy is more market-oriented and seeks to be integral and integrated. The cultural policy of the Communauté française is more social and strives for cultural democracy. Culture should be easily accessible to everyone according to them. This is why they support mainly local initiatives. However, this causes a wide division of the cultural sector and a lack of joining efforts. This difference reflects in the division of subsidies. In Flanders, organizations receive financial aid when they are both artistic and businesslike strong. Subsidies are acknowledged as an investment that should repay itself in the long-term. In the French speaking Community, on the other hand,

subsidies are seen from a more socialistic principal: every organization has the right to be financially supported by the government. However, as a result of this practice, a big amount of organizations receive a small amount of money. Almost three times as much Walloon organizations are acknowledged a subsidy in comparison to Flemish organizations. Yet, the Flemish budget is twice as much. There are therefore more organizations in Wallonia who get a subsidy, but this financial support is so low they hardly can build a steady operation. Furthermore we discussed Cultuur Culture, the cultural agreement made by the Flemish and Walloon Minister of culture to collaborate more. Qualitative research showed that there is a prominent need for a communal cultural budget. The fact that two ministers are willing to collaborate and have found a communal budget for the first time since the cultural division in 1970 is a good sign. However, the agreement is built on instable political foundations and it is unsure how the collaboration will develop in the years to come.

While comparing the music sectors, we found out that the Walloon music scene is much more divided and horizontally structured than the Flemish music scene. Besides, the French speaking musicians have less opportunities in developing their music career than the Flemish musicians. Not only have they less possibilities to get a musical education, there are also half as much music venues where they can give a concert and develop their performing skills. The Flemish venues most often have a better infrastructure and more resources to support their artists. Even the Flemish media are more supportive towards their local talent – even though most artists feel they still do not do enough. We also examined the situation in Brussels, where these differences are apparently less prominent. The capital is therefore the perfect meeting place for the two music scenes.

Third in the comparison of the Flemish and the Walloon music landscape, we analyzed the cultural differences between the Walloon and the Flemish region using the research of Hofstede (2006) and Reyskens (2007). We concluded that the cultural differences appointed by the respondents of the qualitative research were rather perceptions than actual differences and that the differences were smaller than one would think. Even so, we distinguished some small differences which should be considered in a collaboration between Flemish and Walloon people. Firstly, Flanders has a stronger cultural identity than Wallonia. This is why Flemish talent gets more attention in Flanders than Walloon talent in Wallonia. Secondly, both regions score high at the insecurity index of Hofstede (2006). The reaction to this insecurity however is different. In Flanders, this speaks out in the way Flemish organizations try to prevent future problems by strict strategic management and a coordinated planning. The Walloon music sector is more relaxed and artisanal. They react to their insecurity by being rather conservative in the genres they

listen to. Alternative and new genres will more easily find an audience in Flanders than in Wallonia. Finally, we also discussed the linguistic barrier which causes more practical problems than intercultural. Speaking a different language, remains for both Flemings and Walloons a significant obstacle.

Furthermore, we analyzed the thresholds and drivers for the music sector, the musicians and BE For Music. The most important obstacle that all actors pointed out was the lack of knowledge of the music landscape of the other community. The sectors are completely focused on their selves and are rather connected with the international sector than with the music sector on the other side of the country. The network of musicians and professionals does not reach as far as the other music scene. This confirms the need for intercultural collaborative projects as BE For Music. A second significant obstacle we find, was the difference in language. Most Flemish Belgians still know a word of French, but the French speaking Belgians are rather poor in speaking Dutch. Even English is not always a solution, because there is still some sort of timidity when it comes to speaking English. Besides, sometimes the lyrics are in French or in Dutch which makes those songs harder to listen to for an audience that does not speak that language. Therefore, the language barrier is still a problem, especially at concerts when they need to address to a different audience. The distance to the other music sector was also mentioned as something that would keep them from giving a performance in a music organization on the other side of the linguistic frontier. However, this is more of a perception because the distance between two Flemish or two Walloon venues is not necessarily bigger than the distance between a Walloon music venue and a Flemish one. Although the respondents mentioned other reasons not to give a concert in the other musical region, most respondents were very interested in crossing the linguistic border. That is, more collaboration between the Flemish and Walloon music sector has a lot of advantages too: musicians get the chance to perform in front of a different audience in a different surrounding, they get new experiences which will be beneficial for their career, especially their international career, the professional network will enlarge and organizations will be able to unite their forces in order to create collective projects. In a word, they can only benefit from more collaboration.

These results led to some strategic recommendations for the partners of BE For Music. First, we noticed that the commitment lacked a collective vision. The partners all had slightly different ideas of what BE For Music will look like in a couple of years. This is why we recommend Poppunt,

Court-Circuit, Clubcircuit and Club Plasma to make a strategic planning that starts with a clear and shared mission of the project. We also proposed some strategic and operational objectives that should be included in the strategic planning. Initially, the organizations that created BE For Music need to collaborate more intensively in order to create trust between the partners. In addition to this, we recommend to appoint a bilingual coordinator who will lead BE For Music and who will make sure that all partners keep motivated to collaborate with each other. This strong connection between the partners is needed in order to connect the professionals of the Flemish and Walloon music scene. Both music scenes need to know more about each other and BE For Music will coordinate this exchange of knowledge and know-how. Once the professionals got to know each other, concrete projects can be organized for the musicians so they can more often share a stage. Finally, BE For Music will help the musicians in their musical evolution. At this stage profound collaboration with the youth centers and WBM (Belgium Booms) will be needed, in order to connect to local and international scene. This way, musicians will find support in every stage of their development. Nevertheless, there is still a long way to go before we get to this united Belgian music scene.

VOORWOORD

Dit onderzoek werd gevoerd in het kader van BE For Music, het samenwerkingsengagement tussen Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma. In deze thesis hebben we het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap met elkaar vergeleken om zo de drempels en drivers te vinden voor een betere samenwerking tussen beide landschappen en specifiek om een concreet beleid te formuleren voor het samenwerkingsengagement BE For Music. Het idee voor dit onderwerp komt van mijn praktijkbegeleiders Jan Pauly en Chloë Rasier. Graag bedank ik hen en het hele Poppunt team voor een zeer fijne en leerrijke stage. Zij hebben me begeleid doorheen het onderzoek en hebben me veel verantwoordelijkheid toevertrouwd. Ik dank hen voor hun steun en vertrouwen en de toekomstmogelijkheden die zij bieden voor dit onderzoek.

Mijn dank gaat ook naar Julika Kimberley Kovács zonder wie ik mijn kwantitatieve onderzoek nooit zou hebben kunnen voeren. Dankzij haar hulp heb ik mijn data zonder problemen kunnen verwerken in SPSS. Dankjewel ook aan alle respondenten die tijd hebben vrij gemaakt voor een interview. Zonder hun medewerking kon ik mijn thesis niet kwalitatief onderbouwen. Ik wil ook de professoren bedanken die me dit jaar tot cultuurmanager hebben gevormd. Hun interessante lessen, enthousiasme en vaak hoge eisen zorgden ervoor dat ik de lat voor mezelf steeds hoger bleef leggen en steeds kwaliteit nastreefde. In het bijzonder wil ik mijn promotor professor Annick Schramme bedanken om me te begeleiden bij het schrijven van mijn thesis. Ik bedank haar bovendien samen met Jan Pauly, Chloë Rasier en Marijke Van Ackerbroeck voor het nalezen van dit werk. De resterende fouten zijn de mijne. Tot slot zou ik ook mijn vriend, familie en vrienden willen bedanken voor hun steun en aanmoediging het afgelopen half jaar. Hun motiverende woorden hebben mij geholpen deze scriptie tot een goed einde te brengen. Hartelijk dank ook aan mijn ouders die mij de kans hebben gegeven om iets te studeren dat me passioneert.

De steun van deze mensen heeft tot een mooi eindresultaat geleid waarvan ik hoop dat het kan bijdragen aan de verdere ontwikkeling van BE For Music en aan een beter Belgisch muzieklandschap.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Nele Sels

LIJST VAN TABELLEN EN FIGUREN

FIGUREN

<i>Figuur 1 Conceptueel model</i>	23
<i>Figuur 2: Verdeling structurele subsidies in de muzieksector in VG en CF voor de periode 2013-2016</i>	44
<i>Figuur 3: Vergelijking in boxplot structuur van de structurele subsidies in de muzieksector in VG en CF voor de periode 2012-2016; 2014-2018</i>	46
<i>Figuur 4: Vergelijking projectsubsidies VG en CF voor het jaar 2014</i>	47
<i>Figuur 5: Vergelijking projectsubsidies 2014 spreiding</i>	48
<i>Figuur 6: Music venues in België</i>	56
<i>Figuur 7: Music venues in België op kaart (www.clubbelge.be)</i>	57
<i>Figuur 8: Drie niveaus van de mentale programmering volgens Hofstede (2006: p. 20)</i>	64
<i>Figuur 9 (links): Cultuurmodel volgens Trompenaars & Hampden-Turner (2004: p. 22)</i>	65
<i>Figuur 10 (rechts): Cultuurmodel volgens Hofstede (2006: p. 22)</i>	65
<i>Figuur 11: Vergelijking cultuurdimensies van Hofstede (2006) voor Vlaanderen, Wallonië, Nederland en Frankrijk (Reyskens, 2007: p. 51)</i>	80
<i>Figuur 12: Strategische en operationele doelstellingen BE For Music</i>	112

TABELLEN

<i>Tabel 1: Correlatiematrix Nederlandstalige dataset</i>	25
<i>Tabel 2 Correlatiematrix Franstalige dataset</i>	26
<i>Tabel 3: Uitkomsten regressieanalyse voor Nederlandstalige dataset in SPSS per hypothese</i> ...	30
<i>Tabel 4: Uitkomsten regressieanalyse voor Franstalige dataset in SPSS per hypothese</i>	31
<i>Tabel 5: Evolutie van de culturele en sportieve uitgaven in België per overheidsniveau voor het jaar 2007. Gegevens x1000. (Houdart e.a., 2010b: p. 2)</i>	43

INHOUDSOPGAVE

Abstract	3
Executive Summary	4
Voorwoord	8
Lijst van tabellen en figuren	9
Figuren.....	9
Tabellen.....	9
Inhoudsopgave.....	10
1. Inleiding.....	12
1.1. Probleemstelling	12
1.2. Onderzoeksvraag.....	13
2. Methodologie.....	14
2.1. Theoretisch kader en overige bronnen.....	14
2.2. Kwalitatief onderzoek	17
2.3. Kwantitatief onderzoek.....	19
2.3.1. Participanten	19
2.3.2. Procedure	20
2.3.3. Meetinstrumenten	20
2.3.4. Analyse	23
2.3.5. Hypothesetoetsing	27
2.3.6. Beperkingen	32
2.4. Ethische reflectie	32
3. Vergelijkende analyse van het Franstalige en het Vlaamse muzieklandschap	34
3.1. Het muziekbeleid.....	34
3.1.1. Geschiedenis	34
3.1.2. Vergelijking van de gemeenschappen.....	35
3.1.3. Cultureel samenwerkingsakkoord.....	50
3.2. Vergelijking van het muzikale veld.....	54
3.2.1. De muzieksector	54
3.2.2. De actoren in het muzieklandschap.....	55
3.2.3. Muziek in Vlaanderen/Wallonië.....	59
3.2.4. Brussel	60
3.3. Cultuurverschillen gelinkt aan het taalgebied.....	62
3.3.1. Het cultuurbegrip	62

3.3.2.	Cultuurdimensies in Vlaanderen en Wallonië.....	65
3.3.3.	Conclusie cultuurverschillen	79
4.	Drempels en drivers voor BE For Music	82
4.1.	Drempels	82
4.1.1.	Voor de muzieksector	82
4.1.2.	Voor de muzikanten	86
4.1.3.	Voor BE For Music	90
3.1.	Drivers	90
4.1.4.	Voor de muzieksector	91
4.1.5.	Voor de muzikanten	91
4.1.6.	Voor BE For Music	94
5.	Beleidsaanbevelingen voor BE For Music	96
5.1.	Motivatie voor strategische planning	96
5.2.	BE For Music volgens de partners	97
5.3.	Missie	99
5.4.	Doelstellingen.....	100
5.4.1.	Strategische doelstellingen	101
5.4.2.	Operationele doelstellingen.....	104
6.	Conclusie	113
7.	Bibliografie	117
8.	Bijlages	121
	Digitale bijlages	121

1. INLEIDING

1.1. PROBLEEMSTELLING

Sinds de opsplitsing van België in cultuurgemeenschappen in 1970 is het cultuurbeleid van de Franstalige en van de Vlaamse Gemeenschap steeds meer uit elkaar gegroeid. Ook in de muzieksector is deze scheiding voelbaar. Zo is het Vlaamse muziklandschap voor de meeste Franstalige muzikanten compleet onbekend terrein en is er zelden een Vlaamse muzikant die de taalgrens oversteeft naar Franstalige clubs. De organisaties Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma vonden het zonde dat beide muziklandschappen zo weinig van elkaar kennen en dat er haast geen doorstroming is van kennis en artiesten tussen de gemeenschappen. Met BE For Music gingen de twee Vlaamse en twee Franstalige organisaties eind 2014 dan ook een engagement aan om samen te werken aan een beter Belgisch muziklandschap. Door meer artiesten, know-how en expertise uit te wisselen over de taalgrens heen hopen ze de scheiding tussen de Vlaamse en Franstalige muzieksector te verkleinen. Twee jaar na de oprichting van het engagement kennen de organisaties elkaar al veel beter en hebben er zelfs al artiesten dankzij BE For Music de andere kant van de taalgrens bereikt. Het doel van een een-gemaakt Belgisch muziklandschap is echter nog ver weg en men merkt dat er nog steeds grote verschillen zijn in onder andere organisatie en beleid die ervoor zorgen dat de Vlaamse en Franstalige muziekscenes gescheiden blijven. Ook het MuziekOverleg en het Muziekcentrum Vlaanderen wezen eerder al op de nood aan een betere samenwerking tussen de Vlaamse en Franstalige muzieksector:

“Federale beslissingen in muziekgerelateerde dossiers hebben niet alleen in Vlaanderen, maar ook in Brussel en Wallonië hun weerslag. Indien de muzieksector in deze dossiers een invloedrijke rol wil spelen, is overleg en afstemming met de collega-organisaties over de taalgrens onvermijdelijk.” (Muziek-Overleg & Muziekcentrum Vlaanderen, 2010: p. 24)

Om de drempels van het engagement aan te pakken moet men ze eerst kennen. In opdracht van Poppunt onderzoeken we daarom in deze studie welke drempels en drivers er zijn voor een samenwerking tussen de twee muziklandschappen en wat de vier organisaties zouden kunnen doen om deze te overschrijden.

1.2. ONDERZOEKSVRAAG

Hoe kunnen Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma de samenwerking onder het label BE For Music optimaliseren om de drempels voor een communautaire samenwerking binnen het Belgische muziklandschap verder te overschrijden?

Om een antwoord te kennen op de onderzoeksvraag van deze studie moeten we eerst enkele andere aspecten belichten. In eerste instantie gaan we dan ook op zoek naar de verschillen tussen het Franstalige en het Vlaamse muziklandschap. Wat zijn de verschillen tussen het muzikbeleid van de Communauté Française en van de Vlaamse Gemeenschap, welke spelers bevinden zich in het muzikale veld en zijn er cultuurverschillen die een samenwerking tussen de twee gemeenschappen belemmeren? We onderzoeken hiervoor alle mogelijke spelers die een rol (kunnen) spelen binnen het nationale muziklandschap: de verschillende overheden (zowel op gemeenschaps- als op provinciaal, als op lokaal of federaal niveau), de verschillende muzikorganisaties (clubs, concertzalen, managementbureaus, *booking agencies*,...), de steunpunten (Kunstenpunt, Wallonie-Bruxelles Musique, ...), de ondersteunende organisaties (Poppunt, Court-Circuit, Club Plasma, Clubcircuit etc.), maar ook spelers binnen het jeugdhuizencircuit zoals Formaat en MJ Music. In het tweede deel van dit onderzoek gaan we op zoek naar de drempels en drivers voor een samenwerking tussen beide muziklandschappen. De resultaten voor dit deel halen we uit een mixed-method onderzoek waarbij we bij verschillende actoren uit de sector toetsen naar wat hen tegenhoudt of motiveert om het muziklandschap aan de andere kant van de taalgrens te verkennen. De drempels en drivers uit dit onderzoek gebruiken we tot slot als basis voor enkele beleidsaanbevelingen en toekomstperspectieven voor BE For Music. Hoewel we in sommige delen van deze studie ook het bredere culturele kader schetsen ligt de focus van dit onderzoek op de niet-klassieke muziksector¹.

¹ Dat het opdelen van de muziksector in genres een complexe zaak is bewijst ook het project music-map.info waarmee Dries Crauwels alle muzikgenres in kaart probeert te brengen. Onder “niet-klassieke muziksector” verstaan we hier alle genres buiten klassiek.

2. METHODOLOGIE

Zoals eerder vermeld delen we dit onderzoek op in drie delen: de verschillen tussen het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap, de drempels en drivers voor BE For Music en de beleidsaanbevelingen voor het engagement. Elk van deze hoofdstukken vroeg om een andere methodologie. Er werd namelijk elke keer een andere vraag gesteld die om andere bronnen vroeg. Zo werd in het eerste hoofdstuk een vergelijking gemaakt tussen de twee muzieklandschappen op vlak van beleid, actoren in het veld en cultuurverschillen. Hiervoor zijn verschillende beleidsdocumenten, databanken, websites van overheidsinstanties en literatuur geraadpleegd. Het tweede hoofdstuk waarin de drempels en drivers voor zowel de organisaties als artiesten werden onderzocht vroeg dan weer om een mixed-method methode waarin enquêtes en interviews gecombineerd werden om antwoorden te vinden. Voor het derde en laatste hoofdstuk kaderden we tot slot de bevindingen uit de vorige hoofdstukken in de managementtheorieën van o.a. Verbergt (2011) en Robbins & Coulter (2012) om op die manier gerichte beleidsaanbevelingen te kunnen doen voor de vier organisaties in het BE For Music engagement.

2.1. THEORETISCH KADER EN OVERIGE BRONNEN

Voor het eerste hoofdstuk gebruikten we de thesis *Communautés française et flamande de Belgique : quelle place pour une collaboration dans le champ des musiques actuelles?* van Françoise Gallez (2015) als voorbereidend werk op ons onderzoek. Wij pikken verder in op de pistes die zij in 2015 al heeft uitgestippeld. Waar in haar thesis de geschiedenis van België en het cultuurbeleid in beide gemeenschappen uitgebreid worden uitgelegd, hebben we in dit onderzoek alleen de hoofdpunten en de relevante zaken besproken om het muziekbeleid in de Communauté française en de Vlaamse gemeenschap te vergelijken. Bij deze vergelijking van het beleid hebben we bovendien verschillende beleidsdocumenten en literatuur geraadpleegd om de feiten op een rij te zetten.

Een belangrijk onderdeel van het beleid is de financiële ondersteuning die de overheid via subsidies biedt aan de spelers in het veld. Deze vergelijking werd bemoeilijkt doordat de subsidies in elke gemeenschap over verschillende perioden worden verdeeld. De Vlaamse Gemeenschap maakt een onderscheid tussen structurele werkingssubsidies van 4 of 5 jaar (uitzonderlijk ook voor 2 jaar) en projectsubsidies van 1 jaar. De meest recente gegevens die we voor elk van deze subsidies vonden waren de werkingssubsidies voor de periode 2013/2014-2016 en de projectsubsidies voor 2016. De Communauté française heeft ook projectsubsidies van 1 jaar, maar

maakt binnen de structurele subsidies ook nog eens een onderscheid tussen *contrats-programmes* en *conventions*. *Contrats-programmes* zijn werkingssubsidies van 5 jaar over een vaste periode. *Conventions* gelden voor 2 of (meestal) 4 jaar en hebben een aparte begin- of eindperiode. De ene organisatie kan hierdoor een *convention* van 4 jaar hebben die van januari 2012 tot december 2015 loopt en een andere een *convention* van 4 jaar die van januari 2014 tot december 2017 loopt. De meest recente gegevens die we voor de Communauté française vonden waren de structurele subsidies voor de periode 2014-2018 en de projectsubsidies voor 2014. Voor de vergelijking bracht dit dus het probleem mee dat de periodes van de structurele subsidies niet overeenkomen. We hebben hierdoor de keuze gemaakt om de beleidsperiode 2013-2016 van de Vlaamse Gemeenschap te vergelijken met de subsidies die voor de Communauté française gelden in het jaar 2014. Hieronder vallen dus alle *contrats-programmes* voor de periode 2014-2018 en alle *conventions* voor de periodes 2011-2014, 2012-2015, 2013-2016 en 2014-2017. Het onderscheid in subsidies van 2, 4 of 5 jaar hebben we niet gemaakt, omdat de verdeling in deze periodes ongeveer gelijk verdeeld was bij de Vlaamse als bij de Waalse subsidies. Gedurende de studie werden ook de gegevens voor 2015 weergegeven voor de Communauté française en de gegevens voor 2017-2021 voor de Vlaamse gemeenschap. Op dat moment was de vergelijking al helemaal gebeurd en uit tijdsgebrek hebben we de cijfers niet kunnen vernieuwen.

We baseerden ons dus voor deze vergelijking voor de Vlaamse Gemeenschap op het overzicht structureel gesubsidieerde organisaties onder het Kunstendecreet (Departement CJSM, 2012), de lijsten projectsubsidies voor het kunstendecreet voor het jaar 2014 (Departement CJSM, 2013a+b), het overzicht van subsidies binnen het amateurkunstendecreet (Departement CJSM, 2016), het jaarverslag 2014 van Kunsten en Erfgoed (Agentschap K&E, 2014) en de cijferanalyse gemaakt door Muziekcentrum Vlaanderen voor de periode 2003-2016 (Muziekcentrum, 2012). Voor de Communauté française maakten we gebruik van het overzicht subsidies 2014 (FWB, 2014). We hebben de relevante informatie uit deze documenten gehaald en de organisaties, naar het voorbeeld van de indeling van de CF, opgedeeld in klassiek en niet-klassiek. Daarnaast hebben we enkele berekeningen gedaan en de resultaten hiervan in grafieken gegoten. De gegevens en berekeningen zijn toegevoegd in bijlage.

Voor de vergelijking van de spelers in het muzikale veld hebben we de krachten gebundeld met Club Belge, het initiatief van drie voormalige PXL-studenten om alle Belgische venues in kaart te brengen. Op hun site vonden we al een groot aantal venues, maar deze waren niet volledig, omdat alleen de organisaties die hun toestemming hebben gegeven in de databank zijn opgenomen. Om deze reden zijn we in andere databanken aanvulling moeten gaan zoeken om een zo'n correct mogelijk beeld te krijgen van de venues in België. Om te beginnen hebben we de

databank van Club Belge vergeleken met de databank van Poppunt. We haalden alle dubbele venues eruit en klasseerden vervolgens de venues in vijf categorieën: concertzalen, clubs, muziekcafés, culturele centra en jeugthuizen. Daarna werden alle venues gecontroleerd op drie punten: Bestaat de venue nog? Worden er geregeld concerten georganiseerd? En zijn de gegevens in de databank nog correct? Op die manier voegden we twee databanken van 1045 en 942 venues samen tot één databank van 1144 venues. Verdere controle van de databank hebben we uitgevoerd door de databank te toetsen aan de informatie die we vonden op de websites van Formaat, Fédération des Maisons de Jeunes en Cultuurcentrum Brussel. Daarnaast hebben we ook Stef Moens (Formaat) en Jean-Raymond Carton (MJ Musiques) geïnterviewd om meer inzicht te krijgen in het aanbod jeugthuizen waar live muziek wordt gespeeld en de middelen die deze jeugthuizen daarvoor hebben. Tot slot hebben we ook zelf enkele venues toegevoegd die aan de databank ontbraken. De finale versie van deze databank is te raadplegen op aanvraag.

Voor het derde niveau dat we in dit eerste hoofdstuk bestuderen, namelijk de cultuurverschillen tussen Vlaanderen en Wallonië, baseren we ons op de vergelijkende studie van Charlotte Reyskens (2007): *Verschillen en overeenkomsten in onderhandelingswijze tussen Vlamingen en Walen in commerciële onderhandelingen met het buitenland*. We hebben voor deze studie gekozen als belangrijkste bron, omdat zij in haar eindverhandeling voor het licentiaat in de Toegepaste Economische Wetenschappen met major Internationaal Zakenwezen een uitgebreide analyse biedt van de theorieën van Edward T. Hall (1959), Geert Hofstede (2006), Fons Trompenaars & Charles Hampden-Turner (2004) en David Pinto (2000) over de cultuurdimensies en die bovendien toepast op Vlaanderen en Wallonië. Hoewel de focus van haar onderzoek op commerciële onderhandelingen ligt, biedt deze studie een onderbouwd theoretisch kader waaraan we de resultaten uit het kwalitatieve luik van deze studie kunnen toetsen.

Het tweede hoofdstuk dat handelt over de drempels en drivers van BE For Music is het resultaat van de combinatie van kwalitatief en kwantitatief onderzoek (mixed-method). Hoewel het kwalitatieve onderzoek zowel de professionele spelers van de sector en de muzikanten behandelt, richt het kwantitatieve onderzoek d.m.v. een enquête zich uitsluitend op de Belgische muzikant. We kozen voor deze methode, omdat we naar ons gevoel geen representatief beeld konden krijgen van de drempels en drivers voor een Belgische muzikant om aan de andere kant van de taalgrens op te treden door ons uitsluitend te baseren op interviews. Het kwalitatieve luik biedt echter wel een mooie verdieping en kritische noot aan de resultaten van het kwantitatieve onderzoek. Daarbij gaat de methode van triangulatie (Todd, 1979: p. 603) verder dan metingen en

betrouwbaarheidsstudies en biedt het een meer, compleet, holistisch en contextueel beeld van de delen van het onderzoek:

Beyond the analysis of overlapping variance, the use of multiple measures may also uncover some unique variance which otherwise may have been neglected by single methods. It is here that qualitative methods, in particular, can play an especially prominent role by eliciting data and suggesting conclusions to which other methods would be blind. Elements of the context are illuminated. (Todd, 1979: p. 603)

In het derde deel van dit onderzoek waarin we beleidsaanbevelingen doen voor BE For Music maken we een persoonlijke analyse op basis van de vorige twee hoofdstukken en de deelconclusies die we daaruit namen. Dit laatste hoofdstuk zal dus het meest steunen op persoonlijke intuïtie en de ervaringen en impressies die ik tijdens de vier maanden onderzoek heb opgedaan. Zonder de analyse te laten beïnvloeden door sentimentaliteit, geeft “deze aanvoeling van de situatie” (Todd, 1979: p. 608) een verrijkende toets aan de kwalitatieve en kwantitatieve resultaten. Ten slotte toetsen we onze aanbevelingen aan de managementtheorieën van o.a. Verbergt (2011) en Robbins & Coulter (2012).

2.2. KWALITATIEF ONDERZOEK

Voor het onderzoek naar de drempels en drivers voor zowel de muziekorganisaties uit de sector als de muzikanten zelf, namen we twaalf interviews af: negen met verantwoordelijken van muziekorganisaties of steunpunten en drie met muzikanten. Het overwicht ligt bij de organisaties, omdat we hier verder geen kwantitatief onderzoek meer bij doen. We hebben gekozen om deze doelgroep alleen kwalitatief te onderzoeken, omdat we zo gerichter konden ingaan op de topics. In elk interview kwamen vijf topics aan bod: het engagement BE For Music (als ze ermee bekend waren), het verschil in muziekbeleid tussen Vlaanderen en Wallonië, het verschil in de spelers in de muzieklandschappen, de cultuurverschillen en de drempels en drivers voor een betere samenwerking tussen beide muzieklandschappen. De volledige topiclijst is raadpleegbaar in bijlage 4. Voor de selectie van de gesprekspartners kozen we in eerste instantie voor Françoise Gallez die een voorbereidend onderzoek heeft gedaan over het onderwerp en de *key players* in het BE For Music engagement. Tijdens deze interviews vroegen we telkens of er nog andere

personen zijn waarmee we zeker mee moeten praten voor het onderzoek. Op die manier werden we naar Julien Fournier en Ben Van Alboom doorverwezen. Om meer inzicht te krijgen in het jeugdhuizencircuit interviewden we ook Jean-Raymond Carton van MJ Music en Stef Moens van Formaat. Vanuit Poppunt werd er voor de selectie van de muzikanten aangeraden om de Franstalige band Alaska Gold Rush te interviewen, omdat zij al ervaring hebben met optreden in de Vlaamse gemeenschap. De verdere selectie liep voort uit het kwantitatieve onderzoek waarin de respondenten gevraagd werden of we hen nog mochten contacteren voor een gesprek. Ook hier focusten we op muzikanten die al ervaring hebben in de andere gemeenschap. De respondenten werden dus voornamelijk geselecteerd via de *snowball* techniek waarbij de respondenten en stakeholders zelf andere mogelijke respondenten aanwijzen. Uiteindelijk namen we interviews af met de volgende twaalf personen:

- Françoise Gallez (8 maart 2016): Bestudeerde in 2015 de mogelijkheden voor een betere samenwerking tussen het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap. Ze werkt voor de Franstalige overheid op de dienst *musiques non classiques*.
- Ophélie Boffa (17 maart 2016): Werkt bij Court-Circuit en is een van de spilfiguren in het engagement BE For Music.
- Julien Fournier (5 april 2016): Werkt bij Wallonie-Bruxelles Musiques en organiseert daar Belgium Booms.
- Jean-Raymond Carton (6 april 2016): Verantwoordelijke MJ Music (een initiatief van la Fédération des Maisons de Jeunes).
- Stef Moens (11 april 2016): Werkt bij Formaat, het Vlaams steunpunt voor jeugdhuizen.
- David Dehard (12 april 2016): Coördinator bij Court-Circuit en verantwoordelijke bij Club Plasma.
- Marc Steens (13 april 2016): Vertegenwoordiger van Clubcircuit.
- Ben Van Alboom (20 april 2016): Journalist en vertegenwoordiger van Red Bull Elektropedia.
- Terry Vermandel (26 april 2016): Manager van de Franstalige band Alaska Gold Rush.
- Julien Foucart (3 mei 2016): Gitarist bij de Franstalige band The Fouck Brothers.
- Luc Nowé (3 mei 2016): Directeur bij Poppunt, het Vlaams steunpunt voor muzikanten.
- Dries Lybaert (11 mei 2016): Gitarist bij de Vlaamse bands Byron Bay en Gilman.

Deze interviews werden uitgeschreven en gecodeerd per onderwerp. Op die manier konden we de vele informatie kort bundelen en makkelijker analyseren. De volledig uitgetypte interviews en de gecodeerde versie ervan zijn bijgevoegd in bijlage.

2.3. KWANTITATIEF ONDERZOEK

2.3.1. PARTICIPANTEN

In totaal hebben 184 mensen deelgenomen aan het onderzoek. 113 respondenten vulden de Nederlandstalige enquête in, 71 respondenten vulden de Franstalige enquête in. Dit leverde een uiteindelijke steekproef van $N = 54$ voor de Nederlandstalige dataset en $N = 33$ voor de Franstalige dataset. Van de Nederlandstalige steekproef was 94.4% man en 5.6% vrouw. De leeftijd van deze respondenten liep uiteen van 22 tot en met 59 jaar met een gemiddelde leeftijd van 31 jaar ($M = 30.60$, $SD = 9.01$)². Van de Vlaamse respondenten woont 22.3% in Antwerpen, 0% in Brussel en 87.7% in 29 andere steden in Vlaanderen. 77.8% gaf aan al in het buitenland te hebben opgetreden, 31.5% heeft al opgetreden in Wallonië en 37.0% heeft al in Franstalige Brusselse organisaties opgetreden. Van de Franstalige steekproef was 90.6% man en 9.4% vrouw. De leeftijden liepen van 23 tot 55 jaar met een gemiddelde leeftijd van 37 jaar ($M = 36.80$, $SD = 8.53$). Van de Franstalige respondenten gaf 39.4% Brussel als woonplaats aan. De overige 60.6% wonen op 15 verschillende plaatsen in het Waalse Gewest. 78.8% van de Franstalige respondenten gaf aan al in het buitenland te hebben opgetreden, 54.5% heeft al opgetreden in Wallonië en 27.3% heeft al in Nederlandstalige Brusselse organisaties opgetreden.

Dat er geen Vlaamse respondenten uit Brussel kwamen is opmerkelijk, omdat de enquête wel door Brusselse organisaties is gecommuniceerd. Bij de Franstalige respondenten daarentegen is het merendeel van de respondenten uit Brussel afkomstig. Een verklaring hiervoor kan gevonden worden in de verdeling van Nederlands en Frans sprekenden in de hoofdstad. Uit onderzoek van Rudy Janssens (2012) voor het elektronische magazine *Brussels Studies* blijkt namelijk dat ongeveer 95% van de Brusselse bevolking goed tot uitstekend Frans spreekt en slechts een 30% goed tot uitstekend Nederlands kan spreken. Deze verhouding wordt weerspiegeld in de resultaten van ons onderzoek. Ook viel het overgewicht aan mannelijke respondenten in de verhouding man/vrouw op. Zoals Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) ook aanhaalde valt dit te verklaren door het feit dat de muzieksector nog steeds voornamelijk mannelijk is.

² Om correctere resultaten te krijgen hebben we hier 1 resultaat uitgehaald. Iemand had aangegeven dat hij/zij in 2014 is geboren.

2.3.2. PROCEDURE

In dit onderzoek is gebruik gemaakt van een niet-gestandaardiseerde online vragenlijst. We stelden deze vragenlijst samen op basis van enkele mogelijke drempels en drivers die reeds aangehaald werden in het kwalitatieve onderzoek. In maart 2016 is deze vragenlijst bestaande uit 46 items waarvan 4 items in het Frans en het Nederlands gesteld zijn, 21 in het Nederlands en 21 in het Frans, geprogrammeerd in de online survey software Qualtrics. De data voor dit onderzoek zijn verzameld in de periode van 1 tot 27 april 2016. De doelgroep bestond uit muzikanten of bands uit België. We verstaan hieronder elke inwoner uit het Vlaamse, Waalse of Brussels Hoofdstedelijke gewest die een instrument bespeelt en die zijn/haar muziek niet klasseert als “klassiek”.

De survey werd verspreid met medehulp van de contacten van de vier organisaties die het BE For Music engagement hebben afgesloten, met name Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma. Zij hebben de survey gedeeld via de sociale media en via de website. Verder is de survey ook gemaïld naar alle studenten cultuurmanagement van de UA en is de survey gedeeld via de Facebook van de onderzoeker. Na het klikken op de link werden de respondenten naar de survey geleid en kregen zij de introductiepagina van de vragenlijst te zien. Hier werd beschreven dat het om een onderzoek ging over de drempels en drivers voor een Belgische muzikant om op te treden aan de andere kant van de taalgrens. Verder werd medegedeeld dat het onderzoek werd gevoerd in het kader van het samenwerkingsengagement BE For Music en dat de enquête anoniem kon worden ingevuld. Ook de afsluitdatum, 27 april 2016, en de vermoedelijke duur van de survey werden vermeld. De respondenten werden in de gelegenheid gesteld om op ieder moment de vragenlijst te beëindigen.

2.3.3. MEETINSTRUMENTEN

De vragenlijst bestond in zijn totaliteit uit drie delen waarbij meerdere constructen werden gemeten. Het eerste deel van de vragenlijst bestond uit vragen over demografische gegevens (geslacht, leeftijd en woonplaats) en vragen om de doelgroep te bepalen (Belgische nationaliteit, taal, muzikant of niet). Vervolgens kregen de respondenten vragen over hun muziek en hun optredens. Daarna bevroegen we de respondenten via acht onafhankelijke variabelen (afstand, geld, taal, mate van professionaliteit, speelkansen, uitbreiden netwerk, aantal nieuwe fans en toegangsluik naar Frankrijk) en één afhankelijke variabele (intentie) naar de drempels en drivers

om op te treden over de taalgrens. Tot slot werden de respondenten bedankt voor hun deelname en werd hen gevraagd hun e-mailadres na te laten als we hen mochten contacteren voor een casestudy. In bijlage 5 kan de gehele vragenlijst geraadpleegd worden.

2.3.3.1. DEMOGRAFISCHE GEGEVENS EN VRAGEN OVER DE DOELGROEP

De vragenlijst startte met een zevental vragen om de doelgroep te bepalen en over de demografische gegevens van de respondent. Door middel van een ja/nee-vraag werd er aan de respondent gevraagd of men in België woont en of men een muzikant is. Wanneer de respondent voor de optie “nee” koos op een van deze vragen werd hij/zij naar het einde van de survey geleid met de mededeling dat hij/zij niet tot de doelgroep behoorde. Verder werd er gevraagd naar de taal die men sprak (1= Nederlands; 2= Frans; 3= tweetalig Nederlands-Frans; 4= andere), het geslacht (1= man; 2= vrouw), geboortjaar (keuzemogelijkheid van 1917 tot 2016) en woonplaats (open vraag). Als men had aangegeven tweetalig te zijn of een andere taal te spreken dan Frans of Nederlands werd men gevraagd in welke taal men de survey het liefst invulde (1= Nederlands; 2= Frans).

2.3.3.2. MUZIEK EN OPTREDENS

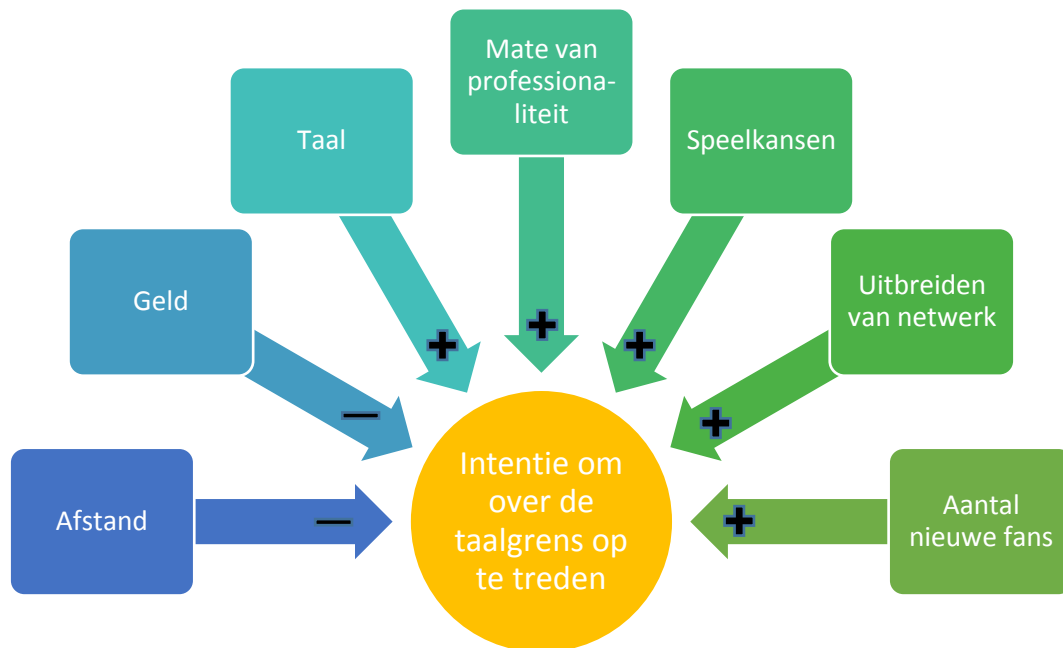
In het volgende deel werden er vragen gesteld over de muzikale activiteiten van de muzikant: de precieze muzikale occupatie (1= Ik bespeel een instrument; 2= Ik ben DJ; 3= Ik zing; 4= Ik schrijf songteksten; 5= Ik schrijf muziek; 6= Ik ben producer), het genre waartoe hun muziek behoort (1= pop; 2= rock; 3= metal; 4= world; 5= reggae; 6= klassiek; 7=jazz; 8=blues; 9= techno; 10= urban; 11= andere) en het aantal gegeven concerten in de afgelopen 12 maanden (open vraag). Ook werd er met ja/nee-vragen gevraagd of men al in het buitenland, Wallonië/Vlaanderen of Brussel had opgetreden. Voor deze twee laatste plaatsen werd bovendien gevraagd of men dit weer zou doen en waarom (open vraag).

2.3.3.3. DREMPELS EN DRIVERS OM OP TE TREDEN OVER DE TAALGREN

Om te vermijden dat de enquête antwoorden in de mond van onze respondenten zou leggen, hebben we eerst met open vragen getoetst naar hun beweegredenen om wel of niet over de taalgrens te spelen en naar de eventuele redenen waarom ze al wel in het buitenland hadden gespeeld, maar nog niet aan de andere kant van het eigen land. Deze resultaten konden we niet analyseren in SPSS en hebben we handmatig gesorteerd en geanalyseerd. In bijlage 7 bevindt

zich de lijst met antwoorden over de drempels en drivers van de muzikanten. Verder toetsten we naar de drempels en drivers via een zelf samengesteld conceptueel model waarmee we een antwoord zoeken op de onderzoeksvraag: Welke factoren hebben een positieve of een negatieve invloed op de intenties van een Vlaamse artiest om in Franstalige organisaties te spelen en op de intenties van een Franstalige muzikant om in Vlaamse organisaties te spelen? Voor dit model baseerden we ons op enkele drempels en drivers die al aangehaald zijn door François Gallez (2015) in het voorgaande onderzoek en de drempels en drivers die boven kwamen in het kwalitatieve luik. Zo kwamen we tot zeven verklarende variabelen waarvan er vijf een positieve relatie en twee een negatieve relatie hebben ten opzichte van de afhankelijke variabele “intentie om over de taalgrens op te treden”. We definiëren de variabelen als volgt:

- Afstand: Dit is de letterlijke afstand die de artiest moet afleggen tot de concertzaal, maar ook de vervoerskosten en de inspanningen die hieraan verbonden zijn.
- Geld: Dit is de vergoeding die men krijgt in verhouding tot de kosten die men maakt voor het optreden.
- Taal: Met taal bedoelen we de kennis van de Vlaamse muzikant van het Frans en de kennis van een Franstalige muzikant van het Nederlands.
- Mate van professionaliteit: Hiermee bedoelen we de mate van bekendheid en bereik van een muzikant of groep zowel in de eigen gemeenschap als in de andere.
- Speelkansen: Met speelkansen bedoelen we de perceptie op de mogelijkheid op meer speelkansen in de andere gemeenschap.
- Uitbreiden netwerk: Dit is de invloed die het geven van een concert aan de andere kant van taalgrens heeft op het leggen van nieuwe, carrière relevante contacten.
- Aantal nieuwe fans: Hiermee bedoelen we de perceptie op de mogelijkheid op een nieuwe fanbasis.
- Toegangsluik naar Frankrijk/Nederland: In welke mate biedt een concert in Wallonië voor een Vlaamse artiest speelkansen in Frankrijk en in welke mate biedt een concert in Vlaanderen voor een Franstalige artiest speelkansen in Nederland?
- Intentie om over de taalgrens op te treden: Hiermee bedoelen we de wil van een Vlaamse muzikant om in Wallonië op te treden en die van een Franstalige artiest om in Vlaanderen op te treden.



Figuur 1 Conceptueel model

De variabelen *afstand*, *geld*, *speelkansen*, *uitbreiden van netwerk*, *aantal nieuwe fans* en *intentie* werden getest aan de hand van de *Likert-schaal van 1-7* (1= *Helemaal mee oneens*; 2= *Mee oneens*; 3= *Enigszins mee oneens*; 4= *Niet mee eens/Niet mee oneens*; 5= *Enigszins mee eens*; 6= *Mee eens*; 7= *Helemaal mee eens*). De variabele *taal* werd gemeten met een *Likert-schaal van 1-7* (1= *Geen kennis*; 2= *Zeer beperkte kennis*; 3= *Beperkte kennis*; 4= *Matige kennis*; 5= *Goede kennis*; 6= *Zeer goede kennis*; 7= *Moedertaal*) en de variabele *mate van professionaliteit* met een *meerkeuzevraag* (1= *beginner*; 2= *gevorderd*; 3= *ambitie*; 4= *semi-professioneel*; 5= *professioneel*).

2.3.4. ANALYSE

Het doel van deze enquête was te onderzoeken welke factoren muzikanten tegenhouden of motiveren om aan de andere kant van de taalgrens op te treden. We stelden acht onafhankelijke variabelen en één afhankelijke variabele op om dit te meten. De analyse van deze variabelen verliep in vijf stappen. Eerst hebben we de dataset gescheiden in een Nederlandstalige dataset en een Franstalige dataset. Vervolgens hebben we elke dataset apart geanalyseerd. Voor de Nederlandstalige dataset kwamen uit de factoranalyse zes verklarende factoren die we als volgt hebben genoemd: *afstand*, *aantal nieuwe contacten*, *bekendheid*, *speelkansen*, *geld* en *bewustzijn van de inspanningen voor nieuwe speelkansen*. Omdat SPSS de variabelen *taal*, *professionaliteit* en *intentie* niet uit de dataset haalde, hebben we hier zelf variabelen van gemaakt. Voor

de Franstalige dataset kwamen uit de factoranalyse vijf verklarende factoren die we als volgt genoemd hebben: *afstand*, *nieuwe contacten*, *geld*, *moeite* en *speelkansen*. Ook hier werden de variabelen *taal*, *professionaliteit* en *intentie* niet uit de dataset gehaald door SPSS en hebben we zelf die variabelen gecreëerd.

Via een correlatieanalyse hebben we daarna de correlatie tussen de variabelen berekend en is er een correlatiematrix gevormd die weergegeven is in tabel 1 voor de Nederlandstalige dataset en in tabel 2 voor de Franstalige dataset. Uit deze correlatiematrix werd duidelijk in welke mate de variabelen met elkaar samenhangen. In totaal zijn er voor de Nederlandstalige dataset elf significante correlaties gevonden, waarvan er twee voor dit onderzoek relevant zijn, namelijk de correlatie *bekendheid-intentie* ($r = -.46$) en de correlatie *afstand-intentie* ($r = -.49$). Voor de Franstalige dataset werden zes significante correlaties gevonden waarvan er drie voor dit onderzoek relevant zijn, namelijk de correlaties *nieuwe contacten-intentie* ($r = .38$), *afstand-intentie* ($r = -.47$) en *taal-intentie* ($r = .40$). De vierde stap van de analyse bestond uit het testen van de opgestelde hypothesen. Dit is gedaan aan de hand van een reeks meervoudige regressieanalyses, omdat er gewerkt is met ordinale variabelen. Uit de reeks regressieanalyses is gebleken of de eerder gevonden correlaties verbanden tussen de variabelen kunnen voorspellen (Fox, 1997). Tot slot berekenden we de beschrijvende statistieken voor *geslacht*, *leeftijd*, *woonplaats*, *genre* en *gespeeld in het buitenland, in de andere gemeenschap of in Brussel*.

	<i>M</i>	<i>SD</i>	MIN	MAX	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1. PROFESSIONALITEIT	3.56	.77	2	5	1	-.022	.255	-.383**	.046	-.222	-.046	-.181	-.170
2. TAAL	4.37	1.22	2	7	-.022	1	.084	-.125	-.083	-.136	.087	-.538**	-.016
3. INTENTIE	6.67	.67	4	7	.255	.084	1	-.491**	.204	-.455**	.066	-.139	-.151
4. AFSTAND	2.94	1.64	1	6	-.383**	-.125	-.491**	1	-.219	.433**	.045	.392**	.402**
5. NIEUWE CONTACTEN	5.78	.90	3.25	7	0.46	-.083	.204	-.219	1	-.147	.379**	-.029	.218
6. BEKENDHEID	2.48	1.38	1	6.50	-.222	-.136	-.455**	.433**	-.147	1	.051	.315*	.211
7. SPEELKANSEN	5.49	1.20	1	7	-.046	.087	.066	.045	.379**	.051	1	.018	.317*
8. GELD	3.13	1.34	1	6.50	-.181	-.538**	-.139	.392**	-.029	.315*	.018	1	.330*
9. BEWUSTZIJN	4.59	1.27	2	7	-.170	-.016	-.151	.402**	.218	.211	.317*	.330*	1

*= correlatie is significant bij een .05 significantieniveau

**= correlatie is significant bij een .01 significantieniveau

Tabel 1: Correlatiematrix Nederlandstalige dataset

	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>MIN</i>	<i>MAX</i>	1	2	3	4	5	6	7	8
1. NIEUWE CONTACTEN	5.65	9.45	2.80	7	1	-.182	.044	.702**	-.188	.377*	.294	-.033
2. GELD	3.58	.97	1	6	-.182	1	-.162	.016	.331	-.133	-.132	-.026
3. MOEITE	3.26	1.67	1	7	.044	-.162	1	-.098	.138	.026	-.226	-.196
4. SPEELKANSEN	5.00	1.01	2.50	6.50	.702**	.016	-.098	1	-.049	.253	.136	-.018
5. AFSTAND	1.86	1.27	1	6	-.188	.331	.138	-.049	1	-.467**	-.275	-.487**
6. INTENTIE	6.52	.80	4	7	.377*	-.133	.026	.253	-.467**	1	.398*	.124
7. TAAL	3.24	1.37	1	6	.294	-.132	-.226	.136	-.275	.398*	1	.160
8. PROFESSIONALITEIT	3.48	.87	1	5	-.033	-.026	-.196	-.018	-.487**	.124	.160	1

*= correlatie is significant bij een .05 significantieniveau

**= correlatie is significant bij een .01 significantieniveau

Tabel 2 Correlatiematrix Franstalige dataset

2.3.5. HYPOTHESETOETSING

Via meervoudige regressieanalyses hebben we geprobeerd de hypotheses te toetsen in SPSS. De eerste hypothese veronderstelde een negatieve relatie tussen de afstand tot de andere gemeenschap en de intentie om in die gemeenschap op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *afstand* en als afhankelijke variabele *intentie* werd zowel voor de Nederlandstalige als voor de Franstalige dataset een significante relatie zichtbaar, ook wanneer er werd gecontroleerd voor de variabelen *leeftijd*, *geslacht* en *genre* (NL dataset: $F(4, 52) = 1.532$; $p < .01$; FR dataset: $F(4, 31) = 2.969$, $p < .05$). Voor de Nederlandstalige dataset werd 25.6% van de intentie om niet over de taalgrens op te treden verklaard door de afstand tot de andere gemeenschap. Voor de Franstalige dataset was dit 30.5%. Hypothese 1 werd dus aangenomen (NL dataset: $B = -.19$; $\beta = -.47$; $t = -3.693$; FR dataset: $B = -.28$, $\beta = .44$; $t = -2.71$).

De tweede hypothese veronderstelde een negatieve relatie tussen de kosten die optreden over de taalgrens met zich meebrengen en de intentie om over de taalgrens op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *geld* en als afhankelijke variabele *intentie* werd voor zowel de Nederlandstalige als voor de Franstalige dataset geen significante relatie zichtbaar (NL dataset: $F(4, 52) = .702$, $p > .05$; $F(4, 31) = .970$, $p > .05$). Hypothese 2 werd niet aangenomen (NL dataset: $B = -.05$, $\beta = -.11$; $t = -.712$; FR dataset: $B = -.05$, $\beta = .10$; $t = -.52$).

De derde hypothese veronderstelde een positieve relatie tussen kennis van de taal van de andere gemeenschap en de intentie om in die gemeenschap op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *taal* en als afhankelijke variabele *intentie* werd voor zowel de Nederlandstalige als voor de Franstalige dataset geen significante relatie zichtbaar (NL dataset: $F(4, 52) = .647$, $p > .05$; FR dataset: $F(4, 31) = 2.643$, $p > .05$). Hypothese 3 werd niet aangenomen (NL dataset: $B = .04$, $\beta = .08$; $t = .546$; FR dataset: $B = .26$, $\beta = .41$; $t = 2.49$).

De vierde hypothese veronderstelde een positieve relatie tussen de mate van professionaliteit en de intentie om over de taalgrens op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *professionaliteit* en als afhankelijke variabele *intentie* werd voor zowel de Nederlandstalige als voor de Franstalige dataset geen significante relatie zichtbaar (NL dataset: $F(4, 52) = 1.072$, $p > .05$; FR dataset: $F(4, 31) = 1.375$, $p > .05$). Hypothese 4 werd niet aangenomen (NL dataset: $B = .19$; $\beta = .21$; $t = 1.386$; FR dataset: $B = .22$; $\beta = .25$; $t = 1.31$).

De vijfde hypothese veronderstelde een positieve relatie tussen het aantal mogelijke nieuwe speelkansen en de intentie om over de taalgrens op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *speelkansen* en als afhankelijke variabele *intentie* werd

voor zowel de Nederlandstalige als voor de Franstalige dataset geen significante relatie zichtbaar (NL dataset: $F(4, 52) = .681, p > .05$; FR dataset: $F(4, 31) = 1.715, p > .05$). Hypothese 5 werd niet aangenomen (NL dataset: $B = .05; \beta = .09; t = .655$; FR dataset: $B = -.26; \beta = .33; t = 1.70$).

De zesde hypothese veronderstelde een positieve relatie tussen het aantal mogelijke nieuwe contacten bij het optreden over de taalgrens en de intentie om daar op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *nieuwe contacten* en als afhankelijke variabele *intentie* werd voor zowel de Nederlandstalige als voor de Franstalige dataset geen significante relatie zichtbaar (NL dataset: $F(4, 52) = 1.350, p > .05$; FR dataset: $F(4, 31) = 1.872, p > .05$). Hypothese 6 werd niet aangenomen (NL dataset: $B = .18; \beta = .24; t = 1.727$; FR dataset: $B = .29; \beta = .34; t = 1.86$).

De zevende hypothese veronderstelde een positieve relatie tussen het aantal mogelijke nieuwe fans en de intentie om over de taalgrens op te treden. Deze stelling werd niet door SPSS uit de dataset gehaald. Wel werd er voor de Nederlandstalige dataset een variabele ontdekt die we *bewustzijn van de inspanningen voor nieuwe speelkansen* hebben genoemd. Voor de Franstalige dataset haalden we de variabele *moeite* eruit. Deze hypothese veronderstelde een negatieve relatie tussen het bewustzijn van de inspanningen of van de moeite om in de andere gemeenschap op te treden en de intentie om daar op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *bewustzijn* voor de Nederlandstalige dataset en *moeite* voor de Franstalige dataset en als afhankelijke variabele *intentie* werd er geen significante relatie zichtbaar (NL dataset: $F(4, 52) = .844, p > .05$; FR dataset: $F(4, 31) = .970, p > .05$). Ook deze zevende hypothese werd dus niet aangenomen (NL dataset: $B = -.08; \beta = -.15; t = -1.024$; FR dataset: $B = -.05, \beta = -.10; t = -.52$).

SPSS haalde voor de Nederlandstalige dataset bovendien een achtste variabele uit de gegevens die we *bekendheid* hebben genoemd. We hebben daarom een achtste hypothese gesteld die een negatieve relatie veronderstelde tussen het gebrek aan bekendheid van een band of muzikant over de taalgrens en diens intentie om daar op te treden. Na uitvoering van de regressieanalyse met als onafhankelijke variabele *bekendheid* en als afhankelijke variabele *intentie* werd een significante relatie zichtbaar, ook wanneer er werd gecontroleerd voor de variabelen leeftijd, geslacht en genre ($F(4, 52) = 3.615; p < .05$). 23.1% van de intentie om niet over de taalgrens op te treden verklaard door het gebrek aan bekendheid van de muzikant of band. Dit betekent dat hypothese 8 werd aangenomen ($B = -.22; \beta = -.44; t = -3.411$).

Tabel 3 en 4 kunnen worden geraadpleegd voor de t-waarden van de constante, de ongestandaardiseerde- en gestandaardiseerde regressiecoëfficiënten en de p-waarden van de hypothesetoetsingen voor de Nederlandstalige en Franstalige dataset.

H1 (OV: afstand; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (SeB)	t
		6.982		12.794
	Geslacht	-.019	-.007	-.053
	Leeftijd	.008	.109	.841
	Genre	.011	.065	.504
	Afstand	-.194	-.468	-3.693
H2 (OV: geld; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (SeB)	t
		6.463		9.792
	Geslacht	-.006	-.002	-.015
	Leeftijd	.009	.136	.933
	Genre	.020	.114	.768
	Geld	-.052	-.105	-.712
H3 (OV: taal; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (SeB)	t
		9.098		9.877
	Geslacht	-.016	-.005	-.037
	Leeftijd	.010	.137	.939
	Genre	.024	.135	.932
	Taal	.044	.080	.546
H4 (OV: professionaliteit; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (SeB)	t
		5.735		8.631
	Geslacht	.048	.017	.118
	Leeftijd	.003	.050	.321
	Genre	.023	.130	.918
	Professionaliteit	.191	.211	1.386
H5 (OV: speelkansen; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (SeB)	t
		5.908		7.882
	Geslacht	.044	.015	.106
	Leeftijd	.010	.150	1.018
	Genre	.022	.128	.883
	Speelkansen	.054	.093	.655

H6 (OV: nieuwe contac- ten; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		5.105		5.973
	Geslacht	.039	.013	.096
	Leeftijd	.012	.178	1.236
	Genre	.023	.130	.922
	Nieuwe contacten	.181	.240	1.727
H7 (OV: bewustzijn; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		6.675		9.314
	Geslacht	-.014	-.005	-.035
	Leeftijd	.008	.116	.794
	Genre	.026	.149	1.039
	Bewustzijn	-.077	-.145	-1.024
H8 (OV: bekendheid; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		7.092		12.365
	Geslacht	-.131	-.045	-.347
	Leeftijd	.005	.072	.541
	Genre	.022	.123	.947
	Bekendheid	-.215	-.440	-3.411

OV = onafhankelijke variabele; AV = afhankelijke variabele; B = regressiecoëfficiënt; β = gestandaardiseerde regressiecoëfficiënt; t = t-waarde

Tabel 3: Uitkomsten regressieanalyse voor Nederlandstalige dataset in SPSS per hypothese

H1 (OV: afstand; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		7.496		9.559
	Geslacht	.356	.131	.805
	Leeftijd	-.021	-.221	-1.313
	Genre	-.023	-.120	-.707
	Afstand	-.277	-.444	-2.708
H2 (OV: geld; AV: inten- tie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		6.908		7.945
	Geslacht	.634	.234	1.262
	Leeftijd	-.023	-.252	-1.325
	Genre	-.019	-.096	-.501
	Geld	-.048	-.099	-.524

H3 (OV: taal; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		6.274		8.096
	Geslacht	.435	.160	.974
	Leeftijd	-.026	-.280	-1.626
	Genre	-.022	-.113	-.657
	Taal	.256	.413	2.487
H4 (OV: professionaliteit; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		5.987		5.970
	Geslacht	.698	.257	1.437
	Leeftijd	-.024	-.263	-1.420
	Genre	-.028	-.144	-.756
	Professionaliteit	.223	.245	1.305
H5 (OV: speelkansen; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		5.442		4.913
	Geslacht	.653	.241	1.392
	Leeftijd	-.027	-.292	-1.598
	Genre	.013	.068	.340
	Speelkansen	.258	.327	1.704
H6 (OV: nieuwe contacten; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		5.072		4.224
	Geslacht	.523	.193	1.128
	Leeftijd	-.021	-.226	-1.262
	Genre	.005	.028	.150
	Nieuwe contacten	.286	.336	1.860
H7 (OV: moeite; AV: intentie)	Voorspeller	B	B (Seβ)	t
		6.908		7.945
	Geslacht	.634	.234	1.262
	Leeftijd	-.023	-.252	-1.325
	Genre	-.019	-.096	-.501
	Moeite	-.048	-.099	-.524

OV = onafhankelijke variabele; AV = afhankelijke variabele; B = regressiecoëfficiënt; β = gestandaardiseerde regressiecoëfficiënt; t = t-waarde

Tabel 4: Uitkomsten regressieanalyse voor Franstalige dataset in SPSS per hypothese

2.3.6. BEPERKINGEN

Een eerste beperking van dit onderzoek kwam voort uit het gebrek aan een gestandaardiseerde vragenlijst omtrent dit onderwerp. We hebben zelf een vragenlijst moeten opstellen om onze hypothesen te onderzoeken. Hierdoor zijn de veronderstelde hypothesen beïnvloed door SPSS. Ook de resultaten zijn mogelijk beïnvloed doordat misschien de verkeerde vragen werden gesteld. Dit wil echter niet zeggen dat het kwantitatieve onderzoek onbetrouwbaar is. De mixed-method methode zorgt er namelijk voor dat kwantitatieve en kwalitatieve resultaten aan elkaar getoetst worden om elkaar te versterken. Bovendien boden de resultaten van de rechtstreekse open vragen naar de drempels en drivers voor de muzikanten een eerste, zuivere indruk van de perceptie van de muzikanten.

Een tweede beperking omvat de verwijdering van onvolledige resultaten. We ontvingen in totaal 184 responsen op de enquête. Hiervan zijn verschillenden verwijderd omwille van onvolledige resultaten. Toch konden de resultaten van de vragen die men wel had ingevuld een invloed hebben op de eindresultaten van het onderzoek. Omwille van de volledigheid van het onderzoek zijn deze resultaten er echter uit gefilterd.

Een derde beperking betreft de taal. Men kon de enquête zowel in het Frans als in het Nederlands invullen. Vertalingen brengen echter onvoorkomelijk taalnuesances met zich mee. Bovendien is de enquête vertaald naar het Frans door de onderzoekster zelf die een master Frans heeft. De enquête is door meerdere mensen met moedertaal Frans gecontroleerd, maar het is mogelijk dat de enquête nog steeds taalfouten of –nuesances bevatte die de resultaten hebben beïnvloed. Hoewel we de enquête zo letterlijk en correct mogelijk hebben proberen te vertalen, blijft het taalverschil een beperking voor de enquête.

Een laatste beperking betreft de populatie. Het streefdoel van de enquête was 100 valide resultaten, maar er werden na selectie slechts 87 resultaten behouden. Een grootschaliger onderzoek zal ongetwijfeld betrouwbaardere en preciezere resultaten opleveren. Een beloning voor het invullen van de enquête had mogelijk het aantal resultaten omhoog geholpen.

2.4. ETHISCHE REFLECTIE

Alvorens aan dit onderzoek te beginnen is het belangrijk om te reflecteren over mijn positie ten opzichte van de organisaties en de gesprekspartners. Hoewel ik het onderzoek doe in opdracht van Poppunt, bewaar ik gedurende heel het onderzoek mijn positie als onafhankelijk onderzoeker. Aangezien de medewerkers van Poppunt, maar ook van Court-Circuit, Clubcircuit en Club

Plasma beter bekend zijn met het BE For Music engagement, neem ik wel notitie van de richtingen die zij aangeven tijdens het onderzoek. Desalniettemin tracht ik objectief te blijven in mijn reflectie en behoed ik me ervoor om de resultaten van het onderzoek te laten beïnvloeden door de ondersteunende partners van het engagement. In het belang van de BE For Music organisatie is het namelijk essentieel dat het onderzoek niet wordt beïnvloed door persoonlijke belangen van één van de partners.

Ook het onderwerp van deze thesis vraagt om een ethische reflectie. We onderzoeken in dit werk namelijk de verschillen tussen het Franstalige en Vlaamse muzieklandschap en de redenen waarom een samenwerking tussen beide vandaag nog steeds problematisch is. Zoals de geschiedenis van België ook aantoont kent ons land verschillende communautaire spanningen. In samenwerkingen tussen beide landsdelen komen deze spanningen niet zelden aan de oppervlakte. Het doel van dit onderzoek is echter de muzieklandschappen dichter bij elkaar brengen. Om te vermijden dat het onderzoek belandt in een communautaire discussie, proberen we alle gegevens zo objectief mogelijk weer te geven en geen subjectieve voorkeuren te tonen aan systemen, werkwijzen of organisaties uit de Vlaamse of Franstalige Gemeenschap. Verder willen we ook verduidelijken dat de volgorde waarin beide gemeenschappen aan bod komen compleet willekeurig is. Tot slot willen we ook enkele begrippen hieromtrent nader verklaren. Met “Vlaming” bedoelen we de inwoners van Vlaanderen of de Nederlandstalige inwoners van Brussel. Voor de inwoners van Wallonië of de Franstalige inwoners van Brussel gebruiken we in dit onderzoek “Waal”. Voor de bijbehorende adjectieven gebruiken we “Vlaams” en “Franstalig” of “Waaals”. We gebruiken zowel “Franstalig” als “Waaals”, omdat in sommige contexten “Franstalig” beter uitdrukt dat we zowel dingen of personen bedoelen uit het gebied Wallonië als uit Franstalig Brussel.

Tot slot spreken we in deze thesis niet over de Duitstalige gemeenschap. We zijn er ons van bewust dat ook deze kleine gemeenschap (76.328 inwoners over 89,4 /km²) deel uit maakt van België, maar hebben er voor gekozen om deze groep niet expliciet te onderzoeken omwille van de omvang van de vergelijking. Aangezien deze gemeenschap tot het Waalse Gewest behoort, wordt ze in deze thesis ook hierbij gerekend. De keuze om de Duitstalige gemeenschap niet apart te onderzoeken is niet gebaseerd op politieke of ideologische overtuigingen.

3. VERGELIJKENDE ANALYSE VAN HET FRANSTALIGE EN HET VLAAMSE MUZIEKLANDSCHAP

3.1. HET MUZIEKBELEID

Hoewel er veel documentatie bestaat waarin de culturele activiteit in een bepaalde sector wordt beschreven per gemeenschap, zijn er maar weinig documenten die de nationale culturele politiek beschrijven. (Gallez, 2015: p. 27) Dit is volgens Françoise Gallez te wijten aan het streven naar culturele autonomie die voor een verdere verwijdering van de culturele markten heeft gezorgd. Het Compendium (Council of Europe, 2014) dat wordt opgevraagd door de Europese Raad geeft wel een idee van het cultuurbeleid van de Europese lidstaten. Ook voor België is er een cultureel profiel opgemaakt dat een redelijk gedetailleerde opsomming biedt van het cultuurbeleid van de drie gemeenschappen in ons land. In de Franstalige en Vlaamse Gemeenschap zijn er twee organisaties die instaan voor de publieke verzameling van gegevens, observaties en analyses in het culturele veld. Dit zijn respectievelijk *l'Observatoire des Politiques Culturelles* (OPC) in het Franstalige Gewest en Steunpunt beleidsrelevant onderzoek Cultuur in het Vlaamse Gewest. Voor de vergelijking van het cultuur- en het muziekbeleid in België baseren we ons voornamelijk op deze documenten.

3.1.1. GESCHIEDENIS

Hoewel België pas is ontstaan in 1830, bestond er al een Belgische cultuur voor de oprichting. Grote culturele instituties zoals de Koninklijke Muntchouwborg (opgericht in 1700), de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (opgericht begin 19^e eeuw) en Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (18^e eeuw) werden dan ook ondergebracht op federaal niveau bij de culturele opsplitsing in 1970. (Council of Europe, 2014: p. 2) Vandaag zijn er maar drie instituties op het federale niveau die muzikale activiteiten (voornamelijk klassiek) organiseren: de Koninklijke Muntchouwborg, het Paleis voor Schone Kunsten/BOZAR en het Nationaal Orkest van België.

Het is even wachten voordat het culturele aspect een plaats krijgt binnen de Belgische politiek. In 1958, meer dan honderd jaar na het ontstaan van België wordt het eerste ministerie van Cultuur opgericht. In het originele document van het ontstaan van dit ministerie wordt er gesuggereerd dat de autonomie van de culturele gemeenschappen meer afgestemd zou zijn op de burgers. Deze hint naar culturele autonomie werd aangestuurd door de Vlaamse Beweging die in aanloop van de jaren 1960 opnieuw veel aanhang kreeg. In 1960 wordt de eerste concrete stap

gezet naar culturele autonomie met de opdeling van de Radio en televisie van de staat in de Belgische Radio en Televisie (BRT) voor de Vlaamstaligen en de Radio et Télévision Belge (RTB) voor de Franstaligen. In deze periode worden ook de eerste ministers benoemd met een bevoegdheid voor cultuur met Renaat van Elsende voor de Nederlandstalige en Victor Larock voor de Franstalige cultuur. Deze stap kondigt de eerste grote staatshervorming aan in 1971 waarbij de (voornamelijk Vlaamse) roep om culturele autonomie wordt beantwoord en België wordt opgedeeld in drie cultuurgemeenschappen. Ook enkele culturele aspecten worden bij deze hervorming in acht genomen: verdediging en illustratie van de taal, Schone Kunsten (waaronder theater en film), het cultureel patrimonium, bibliotheken en discotheken, radiodiffusie en televisie, jeugd en de culturele relaties tussen de verschillende taalregio's.

De Brusselse culturele organisaties, of ze nu Vlaamstalig of Franstalig zijn, bevinden zich vanaf dat moment in een complex institutioneel vraagstuk. Om deze organisaties te groeperen en te ondersteunen richtte de Vlaamse Gemeenschap in 2002 het platform Brussel KunstOverleg (BKO) op. De Franstalige variant hierop volgt in 2004 met *le Réseau des Arts à Bruxelles*. De twee platformen werken op regelmatige basis samen en hebben in 2007 het Cultureel plan voor Brussel ondertekend waarin ze overeenkomen om een gemeenschappelijke visie te dragen voor het Brusselse culturele veld, om de culturele actoren met elkaar in contact te brengen en om expertise en kennis uit te wisselen. (Gallez, 2015: p. 29-33)

3.1.2. VERGELIJKING VAN DE GEMEENSCHAPPEN

Het cultuurbeleid van de Vlaamse en de Franstalige gemeenschap is sinds de scheiding in 1970 elk een andere weg uitgegaan. Toch zijn er ook enkele overeenkomsten. Zo hebben beide gemeenschappen dezelfde definitie voor "cultuur". Deze is nationaal vastgelegd in 1971 (Council of Europe, 2014: p. 8) en volgt de antropologische betekenis van het woord. Dit wil zeggen dat men onder "cultuur" verstaat "datgene wat ervoor zorgt dat de mens deel uit maakt van de gemeenschap". Daarnaast volgt zowel het Franstalige als het Vlaamse cultuurbeleid het ministerieel systeem, met uitzondering van het Vlaams Audiovisueel Fonds en het Vlaams Fonds voor de Letteren waarbij er een Arms's Length systeem wordt gehanteerd. Voor deze laatste wordt de beslissingsverantwoordelijkheid voor een bepaalde materie in de handen van de onafhankelijke professionele commissie van een fonds gelegd. Binnen een ministerieel systeem daarentegen wordt de minister van cultuur bijgestaan door adviescommissies en/of experts en peers, maar behoudt de minister de eindbeslissing voor alle culturele besluiten.

Beide overheden steunen ook op het subsidiariteitsprincipe dat bepaalt dat bevoegdheden zich op het beleidsniveau moeten bevinden dat daar het best voor bevoegd is. Ten slotte tekenden beide gemeenschappen in 1973 het Cultuurpact. Dit pact is in het leven geroepen ter bescherming van de filosofische en religieuze minderheden. Er bestond namelijk ongerustheid over een verschuiving naar een te katholiek getinte cultuur in het Noorden en een niet-religieuze cultuur in het Zuiden van België. Om dit te vermijden moeten alle openbare culturele instellingen pluralistisch zijn en mogen zij geen gebruikers discrimineren om ideologische, filosofische of politieke redenen. (Gallez, 2015: p. 35-36)

3.1.2.1. VLAAMSE GEMEENSCHAP

Het Vlaamse cultuurbeleid volgt het subsidiariteitsprincipe waardoor verschillende bevoegdheden toebedeeld zijn op drie niveaus. Zo is de Vlaamse Gemeenschap verantwoordelijk voor het scheppen van voorwaarden en creatie en zorgen de gemeentes voor de afname en culturele infrastructuur. De provincies zijn voorlopig nog verantwoordelijk voor de spreiding van cultuur, maar vanaf 2017 zullen deze provinciale bevoegdheden verdwijnen.

Net zoals het Franstalige cultuurbeleid volgt het Vlaamse cultuurbeleid het ministerieel systeem. De minister van cultuur wordt in het besluitvormingsproces bijgestaan door drie adviesorganen. De strategische adviesraad voor cultuur, jeugd, sport en media (SARC) en de sectorraden helpen strategische keuzes te maken in het cultuurbeleid. Op het praktische niveau vinden we de sectorale adviesraden en beoordelingscommissies die hun bevindingen aan SARC rapporteren.

Het cultuurbeleid van de Vlaamse Gemeenschap is onder het motto van een integraal en geïntegreerd beleid in zeven kaderdecreten gegoten. Het eerste decreet kwam er in 1993 met het podiumkunstendecreet dat gevolgd werd door het muziekdecreet in 1998. Deze twee decreten werden in 2004 samengevoegd tot het kunstendecreet. Het podiumkunstendecreet is een mijlpaal in het Vlaamse cultuurbeleid. Niet alleen diende het als basis voor alle volgende decreten, ook zorgde het voor een uniformering van de procedures voor subsidieaanvragen. Sindsdien wordt er namelijk een onderscheid gemaakt tussen een structurele- (4 jaar) of projectsubsidie (1 jaar). De volgende zes decreten volgden in 2000 met het amateurkunstendecreet, in 2001 met het decreet lokaal cultuurbeleid (hervormd in 2012), in 2004 met het decreet sociaal-cultureel volwassenenwerk en in 2008 met het participatiedecreet, het cultureel erfgoeddecreet (aangepast in 2012) en het circusdecreet. Ten slotte kende het Vlaamse cultuurbeleid rond de millenniumwisseling een verfondsing dat tot het ontstaan van het Vlaams Fonds voor de Letteren in 1999 en van het Vlaams Audiovisueel Fonds in 2002 heeft gezorgd. (Schramme, 2015)

Het muziekbeleid valt in Vlaanderen dus onder drie decreten, namelijk het kunstendecreet voor de grote muziekinstellingen en –organisaties, het amateurkunstendecreet voor alle muzikale activiteiten die niet als professioneel worden beschouwd en in mindere mate het decreet lokaal cultuurbeleid. Alle culturele centra worden namelijk op dit niveau gesubsidieerd om verschillende culturele activiteiten te organiseren op lokaal niveau, waaronder ook muziekoptredens.

3.1.2.2. FRANSE GEMEENSCHAP

Bij de opdeling in cultuurgemeenschappen in 1971 heeft de Franse Gemeenschap de hoofdlijnen van het cultuurbeleid van het toenmalige Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur overgenomen. Zo bleef de nadruk liggen op het ondersteunen van de artistieke creatie, professionele artiesten en grote culturele instituties, maar werd er ook steeds meer aandacht gegeven aan culturele spreiding op lokaal niveau. Ten eerste zette de Franse Gemeenschap sterk in op het verzekeren van een permanente volwasseneneducatie. Zo werden er verschillende publieke bibliotheken en culturele centra opgericht om expressie en creativiteit te ondersteunen. Aan het einde van de jaren 80 wordt het Franstalige cultuurbeleid gestructureerd met een autonome ontwikkeling per sector. Sindsdien is het cultuurbeleid opgedeeld in vijf culturele sectoren met elk een apart decretaal kader:

- *Arts de la scène*: uitvoerende kunsten
- Jeugd en permanente educatie
- Plastische kunsten en erfgoed
- Literatuur en letteren
- Audiovisuele kunsten en cinema

Deze sectoren behouden hun autonomie. Er worden bovendien geen transversale en interdisciplinaire dimensies voorzien tot 2000. Vanaf de millenniumwisseling creëert het ministerie van de Franstalige Gemeenschap voor het eerst intersectoriële en pluridisciplinaire schakels om de verkokering van het culturele organigram tegen te gaan. Zo worden er samenwerkingen voorzien tussen cultuur, onderwijs en de sociale sector.

Cultuur op internationaal niveau wordt verzorgd door Wallonie Bruxelles International (WBI), een gemeenschappelijk agentschap van het Waalse Gewest, de Franse Gemeenschap, COCOF (Commission Communautaire française) en de regio Brussel. WBI is opgedeeld in verschillende exportagentschappen die verantwoordelijk zijn voor de zichtbaarheid en promotie van cultureel en artistiek talent op internationaal niveau: Wallonie-Bruxelles-Musique, Wallonie-Bruxelles-

Théâtre/Danse, Wallonie-Bruxelles Desgin/Mode en Wallonie-Bruxelles Images. (Gallez, 2015: p. 41-43)

Een van de belangrijke thema's in het Franstalig cultuurbeleid is permanente educatie en democratisering van cultuur. Sinds *le décret de l'éducation permanente* in 1976 is dit een blijvend thema geweest in het cultuurbeleid. Tegelijkertijd wordt er ook veel nadruk gelegd op de traditionele schone kunsten wat volgens Gallez (2015: p. 42) voor een tegenstrijdigheid zorgt binnen het cultuurbeleid. Aan de ene kant wordt de klassieke canon gefavoriseerd terwijl aan de andere kant er veel belang wordt gehecht aan het democratiseren van cultuur. Sinds de jaren 90 wordt cultuur steeds meer ingezet in het kader van sociale cohesie en bij de ontwikkeling van buurten. Ten slotte kent het Franstalige cultuurbeleid in nasleep van het Vlaamse cultuurbeleid, dat al eerder beïnvloed was door de managementideeën van het New Public Management, een groeiend belang voor de culturele industrieën en dringt de economische factor steeds meer door in het cultuurbeleid. (Council of Europe, 2014: p. 4)

Het muziekbeleid vinden we terug binnen de sector *arts de la scène* waar men een onderscheid maakt tussen de dienst klassieke en hedendaagse muziek en de dienst niet-klassieke muziek. Bij de dienst niet-klassieke muziek wordt er nog een sectoropdeling gemaakt op basis van genre: de sector *urban music*, wereldmuziek, Franse chanson en jong publiek/agentschappen; de sector jazz, blues en folk/labels; de sector pop/rock en de sector elektronische muziek, netwerk Plasma/labels. (FWB, 2016)

3.1.2.3. VERGELIJKING VAN DE BELANGRIJKSTE BELEIDSTHEMA'S

Culturele autonomie

In de hele geschiedenis van het cultuurbeleid in België is volgens Françoise Gallez (2015, p. 37-41 & persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) één thema cruciaal geweest voor de scheiding tussen de cultuurgemeenschappen, namelijk de discussie rond culturele autonomie. Daar waar de Walen regio's wilden creëren, ijverden de Vlamingen voor culturele autonomie. Eenmaal de verschillende gemeenschappen een feit waren, hebben de Vlamingen volgens haar meteen ingezet op het creëren van een Vlaamse identiteit, op het bevestigen van een Vlaamse groep. Ze zijn dan ook meteen met een Vlaams cultuurbeleid begonnen waarin de nadruk lag op het schep-ten van een eigen identiteit. Zo werd de openbare omroep al vanaf 1971 tot de culturele autonomie gerekend, werd er ingezet op het creëren van BV's en werden Vlaamse artiesten gepromoot om niet alleen zich te onderscheiden van Wallonië, maar ook (in beperktere mate) van

Nederland waarvan de cultuur voordien zeer aanwezig was in het Noorden van België. In Wallonië daarentegen lag de nadruk op emancipatie en ontwikkeling van het individu. In tegenstelling tot Vlaanderen ontstond in het Zuiden van België een onduidelijkheid over de vormgeving van de culturele identiteit. Ook vandaag balanceert men nog steeds tussen een aparte Frans-Belgische cultuur en de cultuur van het grotere Franstalige gebied, *la Francophonie*. Dit verschil in culturele identiteit wordt volgens Gallez duidelijk in de representatie van de lokale artiest op de Belgische festivals. Waar Vlaamse artiesten vaak de ruggengraat vormen van de Vlaamse festivals, worden Franstalige festivals betaald om eigen talent op het podium te krijgen:

Il y a toujours eu une confusion énorme où nous, pour un festival tout simplement, tu vas attirer de la publique avec des têtes d'affiches étrangères dont françaises. Quand tu vois les fêtes de la Communauté française qui se tiennent le 27 septembre, le podium grand place, sauf les années où tu as Stromae et Suarez, tu as toujours des artistes français. Nous, ça nous rend dingue. Ça ne se passe pas comme ça en juillet. (Gallez, persoonlijke mededeling, 8 maart 2016)

Volgens het dossier *Sur l'identité francophone en Belgique* dat gevoerd is door Jean-Claude Pollet (2002: p. 26) speelt taal een cruciale rol in de opbouw van een culturele identiteit. Het is volgens hem niet opmerkelijk dat de Franse taal in een linguïstiek verdeeld land als België geen essentiële component is in de constructie van de collectieve identiteit van de Franstalige Gemeenschap. Dit staat in schril contrast met de andere kant van de taalgrens waar een collectiviteit leeft die direct gelinkt is aan taal en gebied. Het Vlaams onderscheidt zich volgens hem namelijk uitdrukkelijk van het Nederlands en kent duidelijke grenzen waardoor er een collectieve Vlaamse nationaliteit ontstaat. Terwijl het Waals niet voldoende verschilt van het Frans om bij te dragen aan een collectieve Waalse identiteit. (Gallez, 2015: p. 45) Dit beeld vraagt echter om de nodige nuancerings. Volgens Schramme (1999) geloofde men in Vlaanderen namelijk nog tot de jaren 90 sterk in de Groot-Nederlandse gedachte. De Nederlandse Taalunie die toeziet op de gemeenschappelijke Nederlandse taal is hier een sprekend voorbeeld van. Pas in de jaren 90 ontstond er ook een apart Vlaams cultureel zelfbewustzijn. Hoewel Vlaanderen dus inderdaad een sterkere culturele autonomie heeft opgeëist dan Wallonië, blijft Vlaanderen wel een sterke culturele band behouden met Nederland. Deze is echter niet zo bepalend voor de cultuur als de culturele band die Wallonië heeft met Frankrijk.

Opdeling van de CF versus integrale politiek van de VG

Sinds het begin van de culturele autonomie zijn de twee culturele gemeenschappen steeds meer uit elkaar gegroeid (Gallez, 2015: p. 44-45). Elke gemeenschap heeft zijn eigen functies en middelen gecreëerd die zich verdubbelen in de Brusselse regio. Buiten de grote bicommunautaire instituties zijn er maar weinig raakpunten tussen het cultuurbeleid van de twee gemeenschappen. Zo onderscheidt het Vlaamse cultuurbeleid zich van het Franstalige door haar integraal en geïntegreerd cultuurbeleid met een focus op kwaliteit. Aan de ene kant zorgt de VG er dus voor dat alle aspecten in het cultuurbeleid belicht worden en aan de andere kant dat het beleid ook wordt afgestemd op beleidslijnen en -domeinen. Kwaliteit en duurzaamheid zijn de kernwoorden waarop het beleid voortdurend wordt gecontroleerd en geëvalueerd. De herziening van het Kunstendecreet in 2004 en 2015 illustreert deze Vlaamse tendens om te globaliseren en te optimaliseren. De belangrijkste veranderingen van het nieuwe Kunstendecreet zijn de fusie van het BAM, het VTi en het muziekcentrum tot het Kunstenpunt, de introductie van een strategische visie op het beleidskader d.m.v. een visienota, de beoordeling op basis van functies en disciplines (ontwikkeling, productie, presentatie, participatie en reflectie) in plaats van artistieke sector en de vernieuwde kwaliteitsbeoordeling waarbij een onderscheid wordt gemaakt tussen het artistieke en zakelijke aspect. (Beernaert, 2015)

Deze integrale en geïntegreerde politiek van de VG is niet terug te vinden bij de CF. Het Franstalige cultuurbeleid beschikt dan ook niet over dezelfde evaluatiemiddelen die groei en duurzaamheid helpen te versnellen. Het cultuurbeleid in de CF is verdeeld in verschillende departementen die op hun beurt weer verdeeld zijn in verschillende sectoren. Zo maakt het muziekbeleid deel uit van het departement Création artistique waar het wordt opgedeeld in de diensten klassieke en niet-klassieke muziek. Deze laatste kent opnieuw een verdeling op basis van genre. De samenwerking en integratie die cruciale kernpunten zijn in het Vlaamse cultuurbeleid ontbreken in het cultuurbeleid van de CF.

Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016), communicatieverantwoordelijke bij Court-Circuit en mede-oprichtster van BE For Music, betreurt dat er geen verzameling is van inspanningen en krachten. Volgens haar zou het muziekbeleid niet ingedeeld moeten zijn op basis van genre, maar op basis van het doelpubliek. Op die manier zorg je voor meer duidelijkheid bij de muzikant. Vandaag is een Franstalige muzikant volgens haar echter verloren tussen alle initiatieven en zou iedereen er baat bij hebben als de inspanningen in de sector meer zouden worden gebundeld.

Liberale politiek versus sociale politiek

In haar studie wijst Françoise Gallez (2015: p. 46-47) op het politieke verschil tussen het liberale Vlaamse beleid en het sociale Franstalige beleid. Ze baseert zich hiervoor op onderzoek van Michiel Elst (2011) en Christophe Pirenne (2011). Het cultuurbeleid in de VG is volgens Elst ambitieus, rationeel en gebaseerd op een sociale en politieke consensus. Het vergemakkelijkt en corrigeert de markt en hecht veel waarde aan democratie, participatie, diversiteit, samenwerking en kwaliteit. Deze integrale en geïntegreerde politiek heeft volgens Pirenne geleid tot een zekere reputatie van de Vlaamse cultuur op de internationale markt. Hoewel het semi-liberale cultuurbeleid in de VG zijn vruchten heeft afgeworpen, heeft het de sociale culturele verankering wel benadeeld. Vlaanderen verdeelt haar middelen namelijk tussen twee extremen in het culturele veld: enerzijds de hedendaagse, vernieuwende en soms elitaire kunst en anderzijds de volkse kunsten en tradities. Dit zorgt ervoor dat de lokale bevolking soms moeilijk de weg vindt naar culturele organisaties en evenementen. Volgens Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) toont de liberale visie zich ook in de administratie van de VG waar de cultuurdiensten worden georganiseerd door ambtenaren die weinig *feeling* hebben met het veld. Dit in tegenstelling tot de CF waar iedereen een carrière heeft gehad binnen een culturele organisatie en meer praktische kennis heeft van het culturele veld.

Het cultuurbeleid in de CF is meer door een sociale politiek gekleurd. Hierdoor ligt de focus minder op het democratiseren van de klassieke cultuur en artistieke ontwikkeling en meer op de culturele democratie. Door dit sociale idee moeten Franstalige culturele centra bijvoorbeeld investeren in alle culturele aspecten en wordt er zwaar geïnvesteerd op het lokale niveau om cultuur zo laagdrempelig mogelijk te houden. (Ophélie Boffa, persoonlijke mededeling, 17 maart 2016). Deze financiering is volgens Ophélie Boffa echter verouderd en spreekt – in tegenstelling tot de sociale doelstelling – geen jong en dynamisch publiek meer aan. Het Franstalige cultuurbeleid is volgens Françoise Gallez (persoonlijk mededeling, 8 maart 2016) de laatste jaren liberaler aan het worden. Managementprincipes en thema's als cultureel ondernemerschap en alternatieve financiering sluipen steeds meer in de politieke visies.

3.1.2.4 VERGELIJKING VAN DE CULTURELE BESTEDING

La Direction de la Recherche maakte in 2010 in samenwerking met l'Observatoire des politiques culturelles, la Direction générale de la Culture en le Service général de l'Audiovisuel et des Multimédias *Le Bilan de la Culture*, een vergelijking van de cultuur- en sportuitgaven in federaal

België voor de periode 1995-2007 (Houdart e.a., 2010a). Hieruit blijkt dat in 2007 de gemeenschappen verantwoordelijk waren voor 52% van de culturele en sportieve uitgaven, gevolgd door de gemeentes en provincies met 40%³. De gewesten en de federale staat staan respectievelijk in voor de overige 5% en 3% (de Nationale Loterij inbegrepen) van de culturele en sportieve subsidiëring.

	1995	2007	2007
Gemeenschappen	1 373 323	2 193 249	52%
Vlaamse Gemeenschap	796 860	1 483 880	35%
Communauté française	557 605	695 843	17%
Deutschsprachige Gemeinschaft	18 858	13 526	0%
De gemeentes	1 201 137	1 466 686	35%
Vlaanderen	844 015	971 005	23%
Brussel	96 126	151 313	4%
Wallonië	260 995	344 368	8%
De provincies	237 893	223 241	5%
Vlaanderen	165 045	132 247	3%
Wallonië	72 848	90 994	2%
Gewesten	96 945	182 015	5%
Waalse Gewest	54 771	98 274	2%
Brussels Hoofdstedelijk Gewest	12 466	40 381	1%
Vlaamse Gemeenschapscommissie	18 968	29 560	1%

³ Subsidies voor cultuur op provinciaal niveau zullen vanaf 2017 overgedragen worden naar de Vlaamse Gemeenschap. Vermoedelijk zullen de bedragen niet exact worden overgenomen en zal er voor de organisaties die voordien op het provinciale niveau werden gesubsidieerd een belangrijke budgettaire verschuiving gebeuren. Door deze herverdeling is het waarschijnlijk dat het aandeel van de gemeenschappen in het totale culturele budget zal toenemen.

COCOF	10 741	13 800	1%
Anderen	149 747	133 949	3%
Federale Staat	78 225	100 879	2%
Nationale Loterij	71 522	33 070	1%
TOTAAL	3 059 045	4 199 139	100%

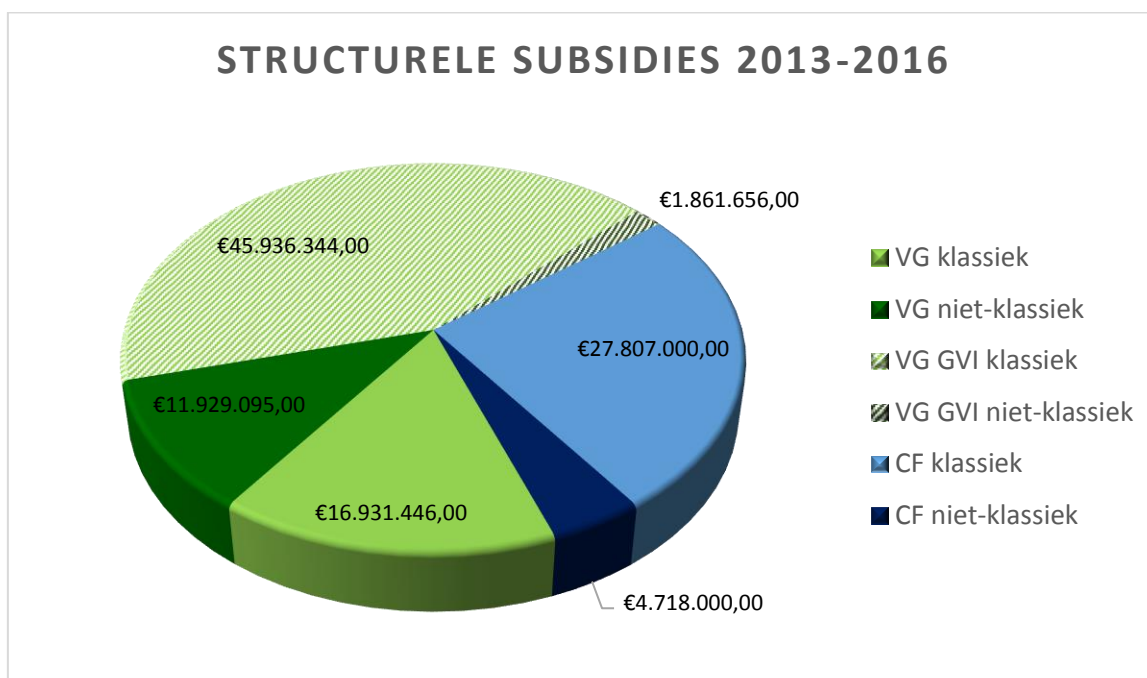
Tabel 5: Evolutie van de culturele en sportieve uitgaven in België per overheidsniveau voor het jaar 2007. Gegevens x1000. (Houdart e.a., 2010b: p. 2)

In 2007 bedroegen de totale culturele uitgaven van de VG € 489 509 000 in vergelijking met €233 068 000 van de CF. Als we rekening houden met het aantal inwoners per gemeenschap komt dit neer op €80 per inwoner in Vlaanderen en €69 per inwoner in Wallonië (Houdart e.a., 2010b: p. 3-4). In de financiële vergelijking van het Compendium dat opgemaakt is door de Council of Europe vinden we terug dat het cultuurbudget van de VG in 2010 €838 512 409 bedroeg. Dit is bijna drie keer zoveel als het cultuurbudget van de CF in 2013, nl. €288 752 223. Het valt op dat 45,6% van dit bedrag naar culturele organisaties in het Brussels Hoofdstedelijke Gewest is gegaan. Het enorme belang van de Brusselse hoofdstad voor de Franstalige cultuur in België wordt ook duidelijk wanneer we de subsidies per inwoner berekenen. Gemiddeld ging er in 2013 €63 per inwoner naar cultuur in de Franstalige Gemeenschap. Dit gemiddelde werd sterk omhoog gehaald door het aandeel van de Brusselse regio waar er gemiddeld €124 per inwoner werd besteed aan cultuur ten opzichte van een gemiddelde van €45 per inwoner voor de Waalse regio. (Council of Europe, 2014: p. 63-64) Het aandeel muziek in deze culturele budgetten bedroeg in 2010 1,99% of €16 667 386,49 in de VG en 11,47% of €33 108 000 in de CF in 2013. (Council of Europe, 2014: p.65-67)

Zoals we uit de bovenstaande tabel kunnen afleiden komt de voornaamste financiële overheidssteun voor cultuur en sport van de subsidies van de Gemeenschappen. We gaan ervan uit dat dit ook het geval is voor de muzieksector die hieronder valt. Om een correct beeld te krijgen van de verhouding in culturele besteding in de muzieksector in beide gemeenschappen maken we een vergelijking van de structurele subsidies van de beleidsperiode 2013-2016 en van de projectsubsidies voor het jaar 2014. We kiezen deze periodes voor de vergelijking, omdat dit de jaren zijn waarvan we over de meest recente gegevens beschikken. Zowel in de Vlaamse als in de Franstalige Gemeenschap wordt er een onderscheid gemaakt tussen een structurele subsidie

van 2 of 4 jaar (of 5 jaar in CF) en een projectsubsidie van 1 jaar⁴. Om in aanmerking te komen voor subsidies moet een organisatie over rechtspersoonlijkheid met een niet-commercieel karakter beschikken.

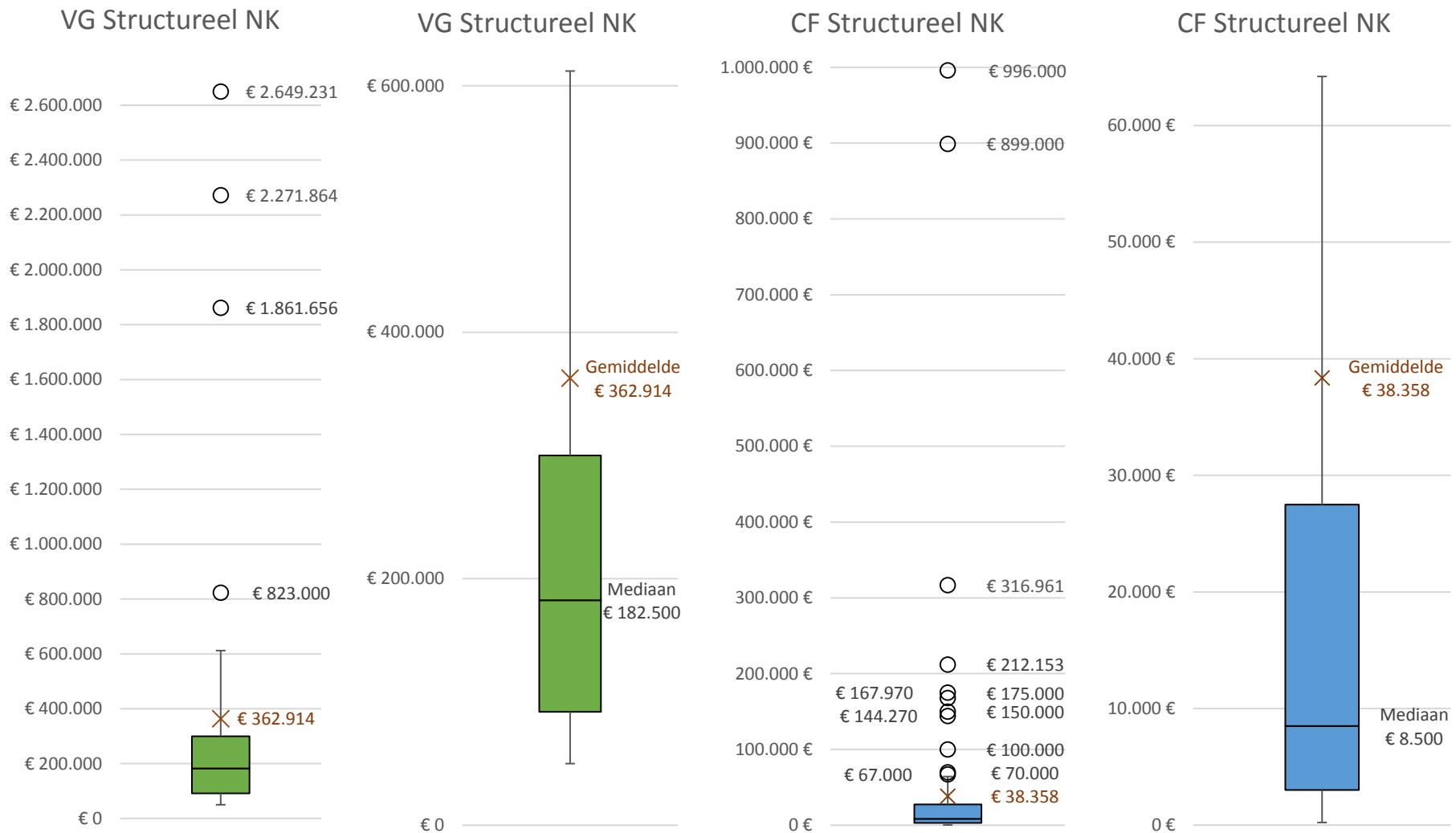
Voor de beleidsperiode 2013-2016 werd er in de Vlaamse Gemeenschap € 76.658.542 gehonoreerd aan organisaties in de muzieksector. Van dit bedrag ging € 19.487.000 aan subsidies naar muziekorganisaties onder het kunstendecreet, € 9.373.542 naar steunpunten (waarvan drie onder het amateurkunstendecreet) en € 47.798.000 naar de Grote Vlaamse Instellingen voor muziek (gemarkeerd GVI in de grafiek). Vergelijken met de Vlaamse Gemeenschap kregen muziekorganisaties in de Franstalige Gemeenschap voor dezelfde beleidsperiode nog minder dan de helft, namelijk € 32.525.000. Deze subsidies werden verdeeld onder 166 organisaties waardoor een muziekorganisatie in de CF gemiddeld € 195.933,73 subsidies kreeg met een mediaan van € 12.000. De bedragen van de subsidies liepen van € 226 tot € 14.654.000. Dit staat in schril contrast met de structurele subsidies in de VG waar 75 organisaties subsidies ontvingen met een gemiddelde van € 1.022.113,89 per organisaties en een mediaan van € 230.000. Hier verschilden de bedragen van € 28.000 tot € 24.425.000.



Figuur 2: Verdeling structurele subsidies in de muzieksector in VG en CF voor de periode 2013-2016

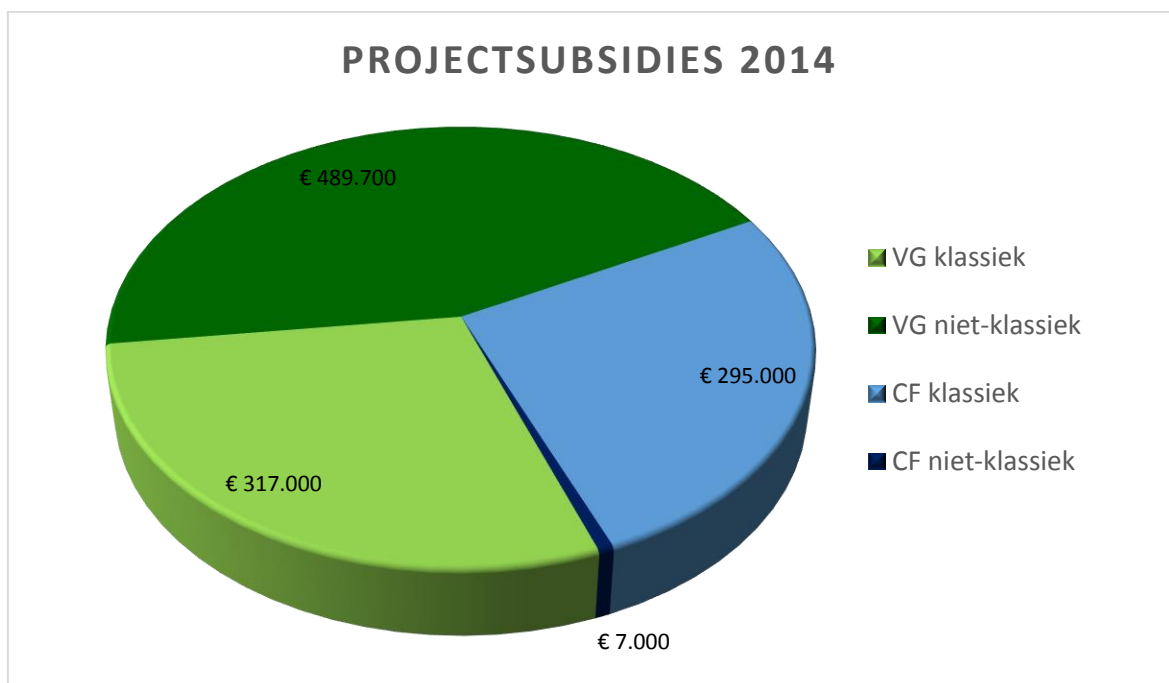
⁴ Met het nieuwe Kunstendecreet (2015) kunnen in de VG structurele werkingssubsidies worden aangevraagd voor een periode van 5 jaar en projectsubsidies van 1 tot maximum 3 jaar.

Klassieke muziek overheerst nog steeds de gesubsidieerde muzieksector. In beide gemeenschappen gaat namelijk meer dan 80% van het muziekbudget naar het klassieke genre. Het overheersende aandeel van organisaties die gesubsidieerd worden voor klassieke muziek beïnvloed daardoor sterk onze resultaten. Als we alleen het aandeel niet-klassieke muziek bekijken werd er in de VG voor de beleidsperiode 2013-2016 € 13.790.751 (waarvan € 1.861.656 aan de GVI) gesubsidieerd aan 38 organisaties. Dit geeft een gemiddelde van € 362.914,49 per organisatie met een mediaan van € 182.500,00 en bedragen die variëren van € 50.000 tot € 2.649.231. Ook hier liggen de bedragen in de CF duidelijk lager. De € 4.718.000 subsidies die door de CF zijn gehonoreerd voor *les musiques non classiques* zijn verdeeld onder 123 muziekorganisaties. Zij kregen gemiddeld € 38.357,72 per organisatie met een mediaan van € 8.500,00 en een spreiding van € 226 tot € 996.000.

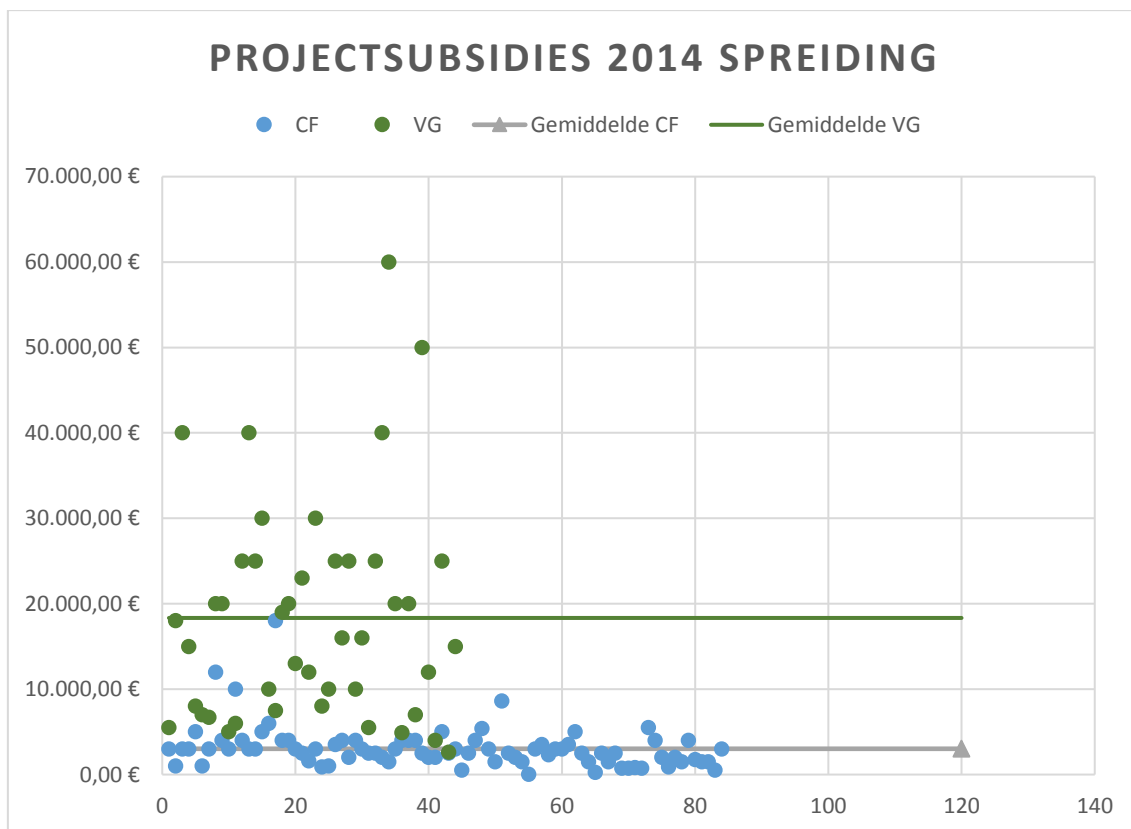


Figuur 3: Vergelijking in boxplot structuur van de structurele subsidies in de muzieksector in VG en CF voor de periode 2012-2016; 2014-2018

Ook bij de projectsubsidies zien we dezelfde tendens. Het muziekbudget van de CF is in 2014 met € 302.000 minder dan de helft van dat van de VG met € 806.700. Ondanks dat het budget twee keer zo klein is worden de subsidies in de CF wel onder meer organisaties verdeeld. In 2014 kregen namelijk 100 muziekorganisaties, waarvan slechts twee niet-klassieke, gemiddeld een subsidie van € 3.020 met een mediaan van € 2.750. De bedragen van de projectsubsidies bevonden zich tussen € 25 en € 18.000. Ter vergelijking, in datzelfde jaar werden de € 806.700 projectsubsidies van de VG voor de muzieksector verdeeld onder 44 organisaties (16 klassieke en 28 niet-klassieke) met een gemiddelde subsidie van € 18.334,09 per organisatie en een mediaan van € 16.000. Hier lagen de bedragen tussen € 2.600 en € 60.000.



Figuur 4: Vergelijking projectsubsidies VG en CF voor het jaar 2014



Figuur 5: Vergelijking projectsubsidies 2014 spreiding

Deze cijfers tonen aan wat verschillende respondenten ook al aangaven: Niet alleen moet de Franstalige muzieksector het met twee keer zo weinig financiële middelen doen, het muziekbudget wordt ook onder zo'n groot aantal organisaties verdeeld dat slechts een minderheid genoeg heeft om een degelijke werking mee uit te bouwen. Zo stelt Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) dat in vergelijking met de subsidieverdeling in de VG, men in de CF een gebrek heeft aan efficiëntie en men te veel aan “saupoudrage” of bestrooiing doet. Zij volgt zelf subsidiedossiers op en stelt vast dat er zelden organisaties zijn die hun subsidies verliezen. Het budget moet alleen door steeds meer mensen worden gedeeld. De Franstalige overheid zou er dus beter aan doen om selectiever om te gaan met het culturele budget om op die manier de beste organisaties een reële kans te geven om zich te ontwikkelen. Gallez is er van overtuigd dat hier met de komende beleidsperiode verandering in zal komen. Het liberale gedachtegoed van cultureel ondernemerschap dat in Vlaanderen al vanaf de jaren 90 een grote rol speelt in het cultuurbeleid begint namelijk ook zijn intrede te maken in het Franstalige cultuurbeleid.

In het Vlaamse cultuurbeleid wordt er volgens de respondenten vanuit een liberale visie meer nadruk gelegd op het winnen van eigen inkomsten. In de beleidsnota voor 2014-2019 van mi-

nister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel Sven Gatz lezen we: “De overheid verwacht van gesubsidieerde actoren dat ze ondernemerschap en een minimaal aandeel aan eigen inkomsten realiseren. Subsidies kunnen dus beschouwd worden als een hefboom, met een terugverdien-effect” (Gatz, 2013: p.10). In de zakelijke beoordeling van een subsidiedossier stelt men een criterium van 12,5% eigen inkomsten. (Schramme, 2015a) Vlaamse organisaties gaan hierdoor ook sneller op zoek naar commerciële partners en tonen meer cultureel ondernemerschap om ook zakelijk sterk in de schoenen te staan.

Hoewel de nadruk op eigen inkomsten in de Franstalige gemeenschap minder aanwezig is, is er wel een systeem opgericht om private investeringen binnen de sector te stimuleren. Het programma Tournées Arts et Vie is opgericht om de programmatie en diffusie van kwalitatieve optredens in culturele organisaties in Wallonië en Brussel te bevorderen door middel van extra subsidies. Elke erkende organisatie die in een dergelijke activiteit investeert krijgt voor elke euro één euro van de gemeenschap. Op die manier wil men het loon van de Franstalige artiesten verbeteren. Julien Fournier, de verantwoordelijke voor de genres rock, pop, hip-hop en elektronische muziek bij het agentschap Wallonie-Bruxelles Musiques, merkt echter op dat dit systeem ook veel artiesten benadeelt (persoonlijke mededeling, 5 april 2016). Om in aanmerking te komen voor deze financiële ondersteuning moet namelijk zowel de artiest als de programmator erkend zijn door la Service de Diffusion. Eens erkend zijn deze artiesten verzekerd van hun plaats in de catalogus op basis van welke vele erkende organisaties (voornamelijk culturele centra) omwille van de financiële voordelen hun jaarlijkse programmatie opstellen. Dit heeft als gevolg dat artiesten binnen hetzelfde circuit blijven circuleren en dat jonge artiesten het moeilijk hebben om in het gesubsidieerde muziekcircuit te geraken. Bovendien helpt het programma geen Waalse artiesten om naar Vlaanderen te gaan en geen Vlaamse artiesten om naar Wallonië te gaan. Een cultureel centrum heeft volgens Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) weinig interesse om een Vlaamse artiest te boeken, want naast het feit dat Vlaamse artiesten minder bekend zijn bij het Franstalige publiek, krijgen ze hier bovendien geen geld voor van de overheid.

Zowel in de CF als in de VG ondersteunt de overheid een cultureel fonds om jonge culturele ondernemers op pad te helpen. In Vlaanderen maakt het rollend fonds CultuurInvest deel uit van het kunstenbeleid. Door middel van achtergestelde leningen en kapitaalparticipaties probeert CultuurInvest jonge creatieve ondernemers financieel de mogelijkheid te geven om hun onderneming te laten groeien. Aan de andere kant van de Belgische taalgrens heeft St’Art dezelfde missie. Net zoals CultuurInvest wil St’Ars via leningen en kapitaalparticipaties culturele en creatieve ondernemers helpen hun project op te starten en te ontwikkelen.

Tot slot ligt de nadruk in subsidiëring van de muzieksector anders. Uit een analyse van de subsidies in Vlaanderen en Wallonië van Françoise Gallez (2015: p.61-63) blijkt namelijk dat in Wallonië managementkantoren minder worden gesubsidieerd als in Vlaanderen, maar dat er meer financiële hulp gegeven wordt aan boekingskantoren met het doel lokale en opkomende artiesten te helpen met de ontwikkeling van hun carrière. Er wordt namelijk uitgegaan van de logica dat Franstalige artiesten meer geprogrammeerd worden als de boekers hiervoor (financieel) beloond worden. De Vlaamse Gemeenschap subsidieert geen juridische structuren met een commercieel karakter, wat het Décret des Arts de la Scène van de Communauté française wel toestaat. Hierdoor kunnen enkel de kleine boekingskantoren die opgericht zijn als vzw een aanvraag doen voor subsidies.

In Vlaanderen ligt de prioriteit bij het subsidiëren van de managementkantoren. Er gaat 10 keer zoveel geld naar Vlaamse managementbureaus als naar Waalse. Marc Steens en Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 13 en 20 april 2016) vinden het een goede zaak dat de klemtoon op managementkantoren ligt in plaats van op boekingskantoren. Een manager is namelijk 50% van wat een artiest maakt en een *booking agency* niet, aldus Ben Van Alboom. Bovendien heeft de ondersteuning van de managementkantoren volgens Marc Steens voor een versnellend effect gezorgd in de ontwikkeling van de muzieksector en van het live-circuit specifiek. De Vlaamse festivals worden in vergelijking met de Waalse festivals zelden gesubsidieerd. Met uitzondering van de festivals voor klassieke muziek die wel goed gesubsidieerd worden, krijgen enkel een paar kleinere niet-klassieke muziekfestivals subsidies. Dit in tegenstelling tot de Communauté française waar bijna 40% van het budget naar zowel grote als lokale festivals gaat. (Gallez, 2015: p. 61-63)

3.1.3. CULTUREEL SAMENWERKINGSAKKOORD

In december 2012 hebben de toenmalige ministers van cultuur Joke Schauwvlieghe en Fadila Laanan een samenwerkingsakkoord ondertekend tussen de Vlaamse en Franstalige Gemeenschap. (Gallez, 2015: p. 48-56). Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) wijst op een historisch moment, want hoewel er al werd gesproken van een samenwerking sinds het begin van het ontstaan van de gemeenschappen, was er tot nu toe nog nooit een culturele samenwerking tussen de twee gemeenschappen gerealiseerd. Dit wil echter niet zeggen dat de culturele sector zelf geen samenwerkingsacties ondernam. Onder andere Belgium Jazz Meeting en BE For Music zijn hier een voorbeeld van.

In die zin is dat initiatief van minister Gatz en [...] ex-minister Milquet rond Cultuur Culture wel een heel goede stap, omdat eigenlijk tot voor een jaar of twee [geleden er] een beetje vreemde situatie [was] dat er wel een cultureel samenwerkingsakkoord bestond tussen Vlaanderen en Zuid-Afrika, maar dat er geen was met onze naaste burens en dat is een beetje surrealistisch Belgisch. (Marc Steens, persoonlijke mededeling, 13 april 2016)

Hoewel het subsidiariteitsprincipe een zekere vrijheid verzekert aan culturele organisaties om intracommunautaire projecten op te starten is dit in de praktijk niet het geval. De meeste decreten stellen namelijk als eis voor financiële ondersteuning dat acties georganiseerd door burgers van een bepaalde gemeenschap plaats vinden binnen die gemeenschap. Hierdoor zal een Vlaamse concertzaal bijvoorbeeld geen subsidies krijgen voor het programmeren van Waalse artiesten of zal een Franstalige organisatie in de Vlaamse periferie van Brussel geen beroep kunnen doen op subsidies van de CF. Bovendien is het volgens David Dehard (persoonlijke mededeling, 12 april 2016) onmogelijk om als Franstalige artiest subsidies te krijgen van de CF om te toeren in Vlaanderen, terwijl diezelfde artiest wel subsidies kan aanvragen voor een buitenlandse tournee.

Pour un groupe wallon c'était clair que la Flandre était le seul territoire sur lequel il ne pourrait pas avoir d'aide. (David Dehard, persoonlijke mededeling, 12 april 2016)

Met de lancering van het culturele samenwerkingsakkoord in december 2012 wilden de ministers van cultuur Joke Schauwvlieghe en Fadila Laanan dan ook gehoor geven aan de vele actoren uit de sector die om een vlottere samenwerking tussen de Franstalige en de Vlaamse cultuursector smeekten. Ook in het kwalitatieve luik van dit onderzoek kwam de nood aan gemeenschappelijke budgetten om de twee gemeenschappen op vlak van cultuur te herenigen verschillende keren aan bod. Zo stelde Jean-Raymond Carton (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) dat er vandaag geen mogelijkheid is om financiële steun te vinden bij de overheden voor intracommunautaire projecten, terwijl cultuur volgens hem net als middel zou moeten worden gebruikt om de gemeenschappen te herenigen.

Er werden al eerder pogingen ondernomen om een cultureel samenwerkingsakkoord tussen de gemeenschappen af te sluiten. Zo leefde dit idee al bij de eerste staatsvorming en de opdeling in cultuurgemeenschappen in 1970 met als doel tegengewicht te bieden aan de scheiding

van de nationale eenheid, maar werd het afgelast omwille van Belgisch institutioneel surrealisme. Ook in 1984 en 1985 geraakte de samenwerking op de politieke agenda, maar werd het opnieuw afgekeurd door het territorialiteitsprincipe⁵. In 2012, 42 jaar na de scheiding van de gemeenschappen, slagen de ministers van Cultuur er eindelijk in om de cultuurgemeenschappen terug een stap dichterbij elkaar toe te brengen met een cultureel samenwerkingsakkoord dat zowel bilateraal (tussen twee partners) als horizontaal (tussen twee gemeenschappen op hetzelfde niveau) is.

De complexe communautaire situatie levert specifiek grote problemen op voor artiesten of organisaties in het Brussels Hoofdstedelijke gewest en bij organisaties die niet taalgelinkt zijn. Zo kan een Nederlandstalige muzikant uit de regio Brussel zich normaal richten tot de CF voor subsidies als hij zijn dossier indient in het Frans. In de praktijk is het echter complexer. De administratie gaat namelijk na in welke gemeenschap de artiest zijn carrière ontwikkelt. De situatie wordt nog extra complex als de groep bestaat uit zowel Nederlands- als Franstaligen. Bij organisaties die niet taalgelinkt zijn wordt er vaak van uit gegaan dat zij zich op regionaal of federaal niveau begeven, maar doordat de Brusselse regio te weinig middelen heeft, worden deze regionale initiatieven toch nog vaak ondersteund door de gemeenschappen. Dit gebeurt oftewel direct zoals bij het cultureel centrum Flagey dat door beide gemeenschappen gesubsidieerd wordt, oftewel indirect zoals bij de vzw/asbl Muziekpublique die zowel een Vlaamse als een Waalse rechtspersoonlijkheid heeft. (Gallez, 2015: p. p. 48-56)

Dit soort dubbele subsidiëring zou met het nieuwe samenwerkingsakkoord uitsluitend nog binnen het kader van de samenwerkingsovereenkomst mogelijk mogen zijn. Bij de eerste subsidieronde van het akkoord in 2016 kon er echter maar € 160.000 vrij gemaakt worden (€ 80.000 per gemeenschap) en is er de voorkeur gegeven aan projecten. Van de 94 aanvragen die werden ingediend werden er 22 gehonoreerd voor € 5.000 of € 10.000. Het zal dus nog even wachten zijn op een budget waarmee ook structurele subsidies kunnen worden gegeven aan organisaties als Flagey en Muziekpublique, maar deze eerste stap en het grote aantal aanvragen geven aan velen hoop op de toekomst van het akkoord.

⁵ Het territorialiteitsprincipe is de grondwettelijke vastlegging van de taalgebieden in België waarin één bepaalde taal als officiële taal wordt beschouwd. Deze wet kent zeer strenge wijzigingsvoorwaarden waardoor de taalgrens alleen gewijzigd kan worden als er in het federale parlement daar een bijzondere meerderheid voor bestaat. (VG, 1999) Het territorialiteitsprincipe heeft al meermaals voor communautaire disputen gezorgd. Zo stootte de wil van de CF om het aandeel Franstaligen dat in het Vlaamse gebied van de Brusselse periferie woont te kunnen subsidiëren op ongenoegen in de VG omwille van het territorialiteitsprincipe.

We zijn aangenaam verrast door het aantal aanvragen, en door de kwaliteit en originaliteit ervan. Over heel het land bestaat duidelijk enorm veel goesting en inspiratie bij culturele organisaties, om elkaar over de taalgrenzen op te zoeken en samen te werken. Het Cultureel Akkoord zit op de huid van de tijd. (Sven Gatz, 2016)

Ook Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016), die dankzij haar onderzoek deel uit maakt van Cultuur Culture, is zeer enthousiast over deze eerste stap in het initiatief. Het feit dat een Franstalige en Vlaamse minister van cultuur in tijden van crisis € 160.000 bij elkaar krijgen om intracommunautaire projecten te steunen duidt volgens haar op een kantelpunt in het Belgische cultuurbeleid. De verantwoordelijken voor het akkoord moeten echter wel waakzaam zijn dat de “demonen van het verleden” (Gallez, 2015: p. 55) niet opnieuw opduiken en dat communautaire disputen het initiatief niet verhinderen. Momenteel is het culturele akkoord nog heel fragiel. Elke partij kan met een opzeggingstermijn van 24 maanden namelijk een einde maken aan het akkoord. Françoise Gallez pleit dan ook voor sterke samenwerkingsverbanden tussen de twee administraties, want, zo merkt ook Jean-Raymond Carton (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) op, als het platform zijn twee cultuurministers met een hart voor Brussel kwijt raakt, staat het platform onstabiel. In de loop van deze studie nam Joëlle Milquet ontslag als minister van cultuur omwille van vermoedelijke fraude tijdens haar verkiezingscampagne in 2014. Welk effect dit heeft op de toekomst van het samenwerkingsakkoord en of haar opvolger Alda Greoli het akkoord even sterk ondersteunt is voorlopig onduidelijk.

3.2. VERGELIJKING VAN HET MUZIKALE VELD

Om de twee muzieklandschappen te kunnen vergelijken moeten we weten welke actoren zich in die landschappen bevinden en welke plaats de muzieksector per gemeenschap krijgt. In dit hoofdstuk bestuderen we daarom welke speelplaatsen en welke professionele omkadering er zijn per gemeenschap. Welke venues zijn er allemaal in België? Waar kan een muzikant allemaal terecht om op te treden? Beschikken deze organisaties in Vlaanderen en Wallonië over dezelfde middelen om de artiesten te ondersteunen? Verder bekijken we of muzikanten evenveel kansen krijgen om een carrière op te bouwen in het Waalse als in het Vlaamse muzieklandschap. Waar kan een muzikant allemaal terecht voor een opleiding? Zijn Waalse artiesten even goed voorbereid op de buitenlandse markt als Vlaamse artiesten? Worden de muzikanten even goed ondersteund door de media? Ten derde bespreken we muziek op een meer algemene manier per gemeenschap. We stellen hierbij onderzoeksvragen als: luisteren Vlamingen naar dezelfde genres als Walen en hoe wordt eigen talent binnen de gemeenschap ontvangen? Tot slot analyseren we ook de rol van Brussel in heel dit verhaal. Is Brussel een soort ontmoetingsplaats waar de Waalse en Vlaamse muzieksector zich vermengen en die een doorgang kan bieden voor artiesten om speelplaatsen in de andere gemeenschap te gaan ontdekken? Of is de muzieksector in de hoofdstad even gescheiden per taal dan in het land? Door deze punten te vergelijken hopen we meer inzicht te krijgen in het gehele Belgische landschap en dichter bij een oplossing te komen van de scheiding van het Waalse en het Vlaamse muzieklandschap.

3.2.1. DE MUZIEKSECTOR

Als we de belangrijkste spelers in het muzieklandschap bekijken valt het op dat het Vlaamse muzieklandschap een meer verticale structuur heeft dan het Franstalige. In vergelijking met Vlaanderen zijn er in Wallonië op lokaal, provinciaal en gemeenschappelijk niveau veel organisaties die gelijkaardig werk verrichten voor een aparte regio, doelgroep of zelfs genre. Hierdoor is het culturele veld volgens Julien Fournier en Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 5 april en 17 maart 2016) zeer versplinterd en worden de krachten te weinig gebundeld. Julien Fournier geeft het voorbeeld van het Kunstenpunt in Vlaanderen dat ongeveer dezelfde taken bundelt als drie verschillende instanties in de Franse Gemeenschap – Conseil de la Musique, Fédération Wallonie-Bruxelles en Wallonie-Bruxelles Musiques – maar dan met één duidelijke politiek. Ook het jeugdhuisencircuit is horizontaal georganiseerd. Waar in Vlaanderen het steunpunt Formaat alle Vlaamse jeugdhuisen overkoepelt, zijn er in Wallonië drie organisaties die Waalse jeugdhuis-

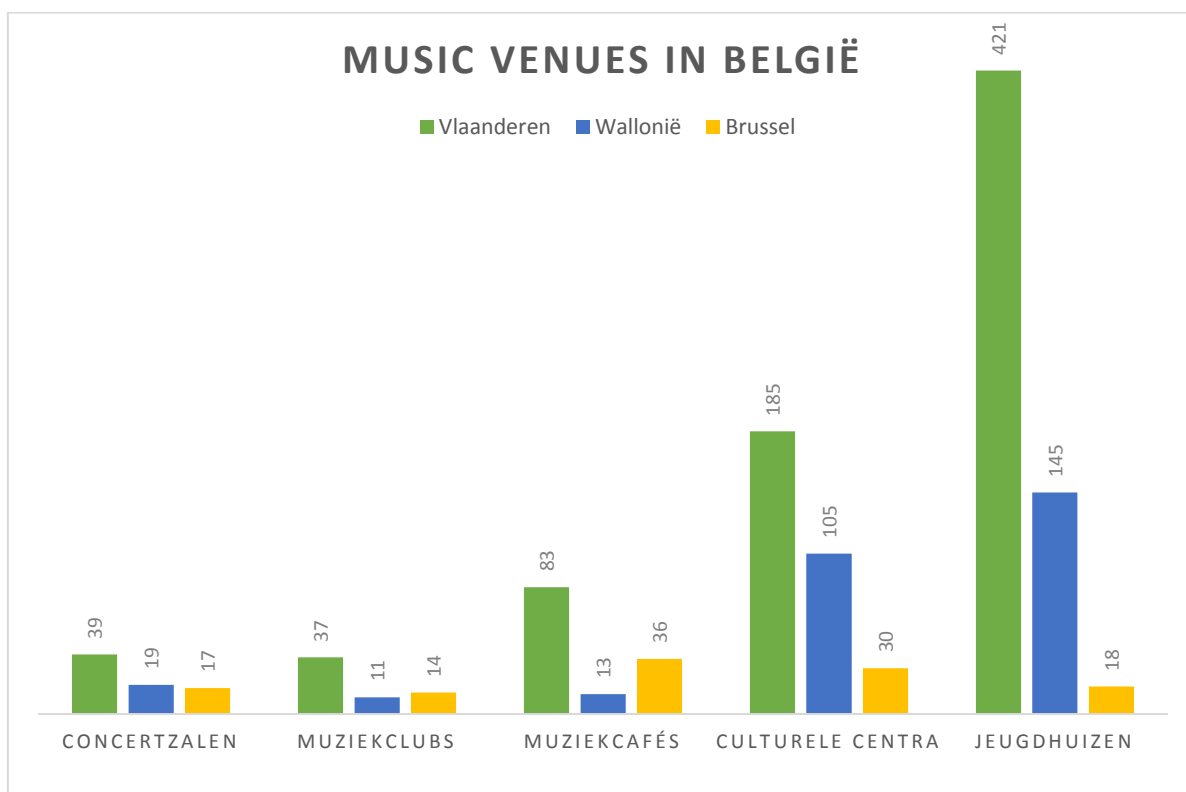
zen ondersteunen elk met een andere klemtoon: F.M.J., FOR'J en F.C.J.M.P. De verticale structuur van het culturele landschap in Vlaanderen zorgt voor een betere doorstroom van actoren en een vlottere samenwerking van de sector. Deze structuur zorgt er volgens Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) bovendien voor dat de internationale markt beter bereikbaar is. In de Communauté française zijn er daarentegen maar weinig organisaties met een internationale uitstraling die een doorstroom naar het buitenland kunnen bevorderen.

Verschillende respondenten uit ons onderzoek beschreven het Vlaamse muziekcircuit met termen als “industriële”, “efficiënt”, “strak georganiseerd”, “zakelijk”, “gericht op resultaten”, “gemanaged” en “professioneel”, terwijl het Franstalige muziekcircuit meer werd beschreven met termen als “artisaan”, “do it yourself” en “ruraal”. Deze impressies sluiten aan bij wat we in de vergelijking van het muziekbeleid ook aankaartten: het Vlaamse muzieklandschap is georganiseerd als een muziekindustrie waar ondernemerschap en commerciële successen aangemoedigd worden door de overheid. Hier heerst de mentaliteit: geld dat geïnvesteerd wordt, moet opbrengen. In de Franstalige Gemeenschap daarentegen ligt de nadruk (nog) niet zozeer op het commerciële aspect en rust er soms zelfs nog een taboe op het verdienen van geld met muziek. Verschillende respondenten gaven aan dat de Waalse muzieksector minder strikt is gemanaged, maar dat men er nog meer affiniteit heeft met de muziek. Hoewel deze percepties moeilijk hard te maken zijn, trachten we verder in deze thesis ze theoretisch te onderbouwen in het hoofdstuk over de cultuurverschillen.

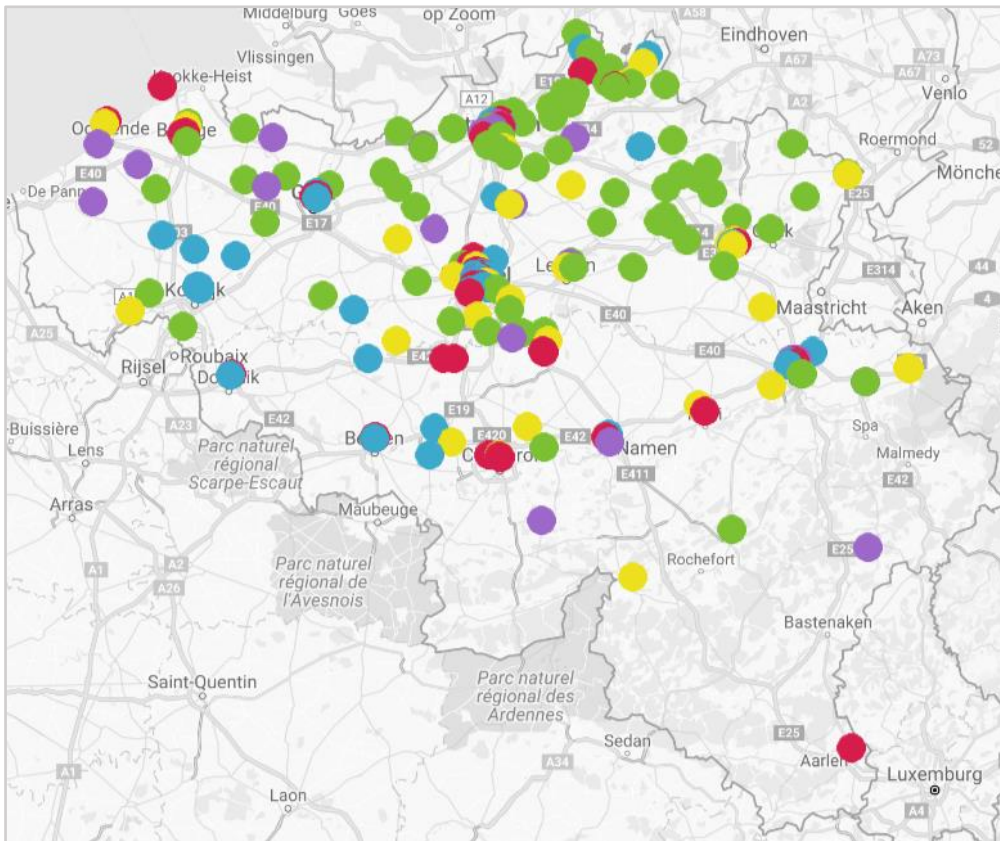
3.2.2. DE ACTOREN IN HET MUZIEKLANDSCHAP

Om te weten welke zalen in beide landsdelen ter beschikking staan voor artiesten om op te treden hebben we samengewerkt met Club Belge, een initiatief van drie voormalige PXL-Musicstudenten om alle venues in België in kaart te brengen. We voegden de databank waarover zij beschikten samen met de databank van Poppunt en vulden deze naar eigen kennis aan. Vervolgens werd er gecontroleerd of de venues nog steeds bestaan en of er geregeld muziekactiviteiten worden georganiseerd. Uit de definitieve cijfers blijkt dat Vlaanderen over een significant aantal venues meer beschikt dan Wallonië. Voor elke Waalse concertzaal zijn er twee en een half in Vlaanderen, voor elke muziekclub of -café zijn er zeker vijf (discotheken en nachtclubs buiten beschouwing gelaten), en voor elk jeugdhuis in Wallonië, vind je er 2,8 in Vlaanderen. Als we echter alleen de jeugdhuizen tellen die muziekactiviteiten organiseren dan verschuift deze verhouding naar één op acht. In Wallonië wordt er namelijk slechts in de helft van alle jeugdhuizen muzikale activiteiten georganiseerd. Bovendien is maar 20 % van de Waalse jeugdhuizen

hiervoor professioneel uitgerust. Jeugdhuisen in Wallonië hebben namelijk vaak nog meer een sociaal-maatschappelijke functie dan een recreatieve. (Jean-Raymond Carton, persoonlijke mededeling, 6 april 2016) In Vlaanderen daarentegen is 80 % van de jeugdhuisen actief met muziek bezig. In sommige stedelijke jeugdhuisen worden bovendien repetitielokalen ter beschikking gesteld. Ook de culturele centra zijn talrijker aanwezig in Vlaanderen, maar dit cijfer ligt beter in verhouding met het aantal inwoners. Voor elk cultureel centrum in het Franstalige Gewest, zijn er 1,8 in Vlaanderen, maar per cultureel centrum zijn er zowel in Vlaanderen als in Wallonië ongeveer evenveel inwoners. In Brussel liggen de verhoudingen beter. In de hoofdstad kan een muzikant namelijk in ongeveer evenveel Vlaamse als Franstalige venues terecht. Bovendien vinden we hier ook tweetalige venues.



Figuur 6: Music venues in België



Figuur 7: Music venues in België op kaart (www.clubbelge.be)

Ik denk dat Vlaamse artiesten meer speelkansen hebben dan Waalse artiesten. Je hebt bij ons het circuit van jeugdhuizen en cafés, dan heb je ook nog het circuit van de muziekclubs, je hebt het circuit van culturele centra, je hebt een bloeiend festivallandschap,... In Wallonië is dit minder. Daar zijn er nu eenmaal minder festivals bijvoorbeeld. Maar het is belangrijk dat elke laag goed vertegenwoordigd is en goed uitgebouwd is om een groeitraject mogelijk te maken. (Marc Steens, persoonlijke mededeling, 13 april 2016)

Niet alleen zijn er duidelijk minder venues in Wallonië, men beschikt er ook vaak over minder middelen en een slechtere infrastructuur. De venues steunen nog meer op vrijwilligerswerk en kunnen maar een beperkt aantal mensen vast in dienst nemen. Ook zijn ze professioneel vaak minder goed uitgerust. Dit is vooral sprekend in het jeugdhuizencircuit. Jean-Raymond Carton (persoonlijke mededeling 6 april 2016) legt uit dat maar een klein aantal jeugdhuizen over eigen materiaal beschikt. Heel vaak moeten jeugdhuizen die concerten organiseren dus een PA lenen bij MJ Music, maar die organisatie beschikt zelf ook voornamelijk over tweedehands materiaal. De kwaliteit van de concerten in Wallonië gaat hierdoor sterk achteruit. Bovendien is er in Wallonië geen geluidsreglementering zoals in Vlaanderen. Jeugdhuizen zijn dan ook niet verplicht

om de juiste meetapparatuur te hebben wanneer ze regelmatig concerten organiseren en de geluidsregeling gebeurt er vaak nog op het gehoor. In Vlaanderen daarentegen is er sinds 2011 een gehoorschadebeleid dat elk jeugdhuis dat muzikale activiteiten wilt organiseren verplicht een gekeurd meetapparaat te installeren en zich te houden aan de geluidsnorm van 95dB. Om die apparatuur goedkoper aan te kopen kunnen de jeugdhuizen zich aanmelden voor een groepsaankoop. Vlaamse jeugdhuizen zijn dus niet alleen beter uitgerust tegen, maar ook beter ingelicht over mogelijke gehoorschade bij het overschrijden van de geluidsnorm.

Wij vinden [over] de muziekclubs [...] dat er vaak met heel weinig mensen heel veel werk gebeurt, maar als je het in Wallonië bekijkt is de toestand nog erger. Waar dat wij soms vier of vijf beroepskrachten in dienst hebben, is het voor hen al een hele opgave om er twee vast in dienst te hebben. Dus dat maakt dat het moeilijker is om een professionele werking uit te bouwen. Hoe graag dat ze dat ook willen, want de goodwill is er zeker, de passie en de goesting is er ook, maar het ontbreekt hen vaak aan middelen om het op dezelfde manier te doen. (Marc Steens, persoonlijke mededeling 13 april 2016)

Hoewel we hier geen concrete cijfers over hebben, geven verschillende respondenten aan dat er ook opmerkelijk minder repetitieruimtes voorzien zijn voor muzikanten in Wallonië. Muzikanten repeteren nog vaak in eigen lokalen als een garage en leren zo minder snel spelen met professioneel materiaal. Ze komen zo ook minder snel in contact met andere groepen of professionals. Ook het aanbod in muziekopleiding is beperkter. Vlaanderen beschikt onder andere over een pop- en rockschool (PXL Music) waar studenten artistiek, technisch of zakelijk geschoold kunnen worden. Volgens de databanken van de Vlaamse overheid en van la Fédération Wallonie-Bruxelles zijn er 112 muziekacademies in het Waalse Gewest ten opzichte van 1505 muziekacademies in Vlaanderen. Zelfs als we rekening houden met het bevolkingsaantal geeft dit een verschil van 0,31 muziekacademies per 10.000 inwoners in Wallonië en 2,33 muziekacademies per 10.000 inwoners in Vlaanderen. Het gebrek aan infrastructuur begint voor de Franstalige muzikant dus al aan de basis. Er zijn minder mogelijkheden om professioneel te worden geschoold, om te repeteren, om op te treden en dus om carrière te maken. Vlaamse artiesten zijn daarom beter voorbereid op de markt en op het internationale circuit, want zij hebben meer professionele steun gehad en meer kansen om zich te ontwikkelen op muzikaal en professioneel vlak.

3.2.3. MUZIEK IN VLAANDEREN/WALLONIË

Uit het kwalitatieve onderzoek kwam aan bod dat er ook naar andere muziek wordt geluisterd in de Vlaamse dan in de Franstalige Gemeenschap. Volgens onze respondenten wordt er in Wallonië meer geluisterd naar variété, chanson française en naar de Amerikaanse popmuziek. In Vlaanderen luistert men ook naar de Amerikaanse mainstream, maar is rock een veel populairder en gevarieerder genre. Het Vlaamse publiek zou bovendien meer ontvankelijk zijn voor alternatieve genres en experimentele muziek. Terry Vermandel, de manager van Alaska Gold Rush, wijst dit toe aan muzikale opvoeding van de Walen die sterk gericht is op de Franse cultuur:

Il y a moins de francophones qui sont intéressés par tout ce qui est rock et tout ce qui est [...] alternatif, indie et tout ça. [...] Si on fait un sondage je suis sûr que 9 personnes sur 10 n'écourent aucun morceau dans ce style-là. [...] C'est la culture, les gens ne sont pas éduqués avec ça. Ils écoutent des chansons françaises, leurs parents écoutent des chansons françaises et ils sont vraiment influencés par la France directement. (Terry Vermandel, persoonlijke mededeling, 26 april 2016)

Ook Françoise Gallez (2015: p. 64-66) wees in haar thesis op een verschil in beluisterde muziek. Zij zag vooral een verschil in de taal van de lyrics van die muziek. Waar Vlamingen wel ontvankelijk zijn voor Franstalige muziek – denk maar aan Stromae en Christine and the Queens –, wordt er in Wallonië niet naar Nederlandstalige muziek geluisterd. Dit hoeft volgens haar niet te verwonderen, omdat het Nederlands niet zo universeel is als het Frans. We hebben noch de tijd noch de middelen gehad om dit aspect verder te onderzoeken. Het zou interessant zijn om het verschil in het meest geluisterde genre in een verder onderzoek uitgebreid te bestuderen.

Verder wordt eigen talent in Wallonië minder ondersteund door de media dan in Vlaanderen. Ook daar kan de ondersteuning altijd beter, maar Vlaanderen bevindt zich in vergelijking met Wallonië toch in een betere positie. Dit blijkt alleen al uit de quota die opgelegd worden door de overheden. De VRT moet minstens 25% van de muziektijd besteden aan Vlaamse producties. Radio 1 en Radio 2 moeten bovendien respectievelijk 15% en 30% van hun muziektijd besteden aan Nederlandstalige muziek. (VRT, z.d.) In Wallonië liggen de quota op 4,5% muziek uit de regio Wallonië-Brussel voor de privéradiozenders en 10% voor de RTBF radiozenders. Het aandeel Franstalige muziek ligt wel hoger in vergelijking met Nederlandstalige muziek in Vlaanderen. Zowel voor de privé-zenders als voor de RTBF-zenders moet minstens 30% van de muziektijd naar

Franstalige muziek gaan. (Conseil supérieur de l'audiovisuel, 2014; 2015) Deze cijfers duiden opnieuw op de focus van Wallonië op de Franse cultuur en op de eigen Vlaamse identiteit in Vlaanderen. In Vlaanderen leeft er bovendien nog een zekere trots voor lokaal talent bij de media, denk maar aan initiatieven als Humo's Rock Rally, de Nieuwe Lichting van Studio Brussel of de kranten die met plezier schrijven over lokaal talent op de festivals. In Wallonië is er geen radiozender die plaats biedt aan talent van eigen bodem en wordt er ook in de kranten zelden bericht over Waals talent. Zelfs Pure FM, de zogenaamde Waalse tegenhanger van Studio Brussel, heeft de alternatieve pop- en rockscene en daarmee ook het lokale talent achter zich gelaten en richt zich voortaan meer op de mainstream.

Uit het kwalitatieve onderzoek blijkt dat dit verschil in steun van de media als een groot gebrek wordt ervaren door de Waalse muzikscene. De media spelen volgens velen namelijk een belangrijke rol in het creëren van een Waalse identiteit en in de promotie van lokaal talent. Doordat de media bands uit eigen bodem niet voldoende steunen is het muzikale aanbod minder sterk ontwikkeld. Maar spelen de klassieke media nog steeds een belangrijke rol nu dat er internet en muziekplatformen zijn als Spotify, Deezer en Soundcloud? Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) denkt van wel. Ten eerste, worden mensen ook op het internet gehinderd door de taalbarrière. Franstaligen bezoeken zelden Nederlandstalige websites, maar bezoeken ook opmerkelijk minder Engelstalige websites. Ook online blijft de cultuur gericht op Frankrijk. Ten tweede, haalt hij aan dat het internet voor een overaanbod zorgt. Je hebt een (professionele) selector nodig die het beste uit het aanbod filtert. Klassieke media blijven dus een belangrijke speler om de luisteraar door het muzikale overaanbod te gidsen.

3.2.4. BRUSSEL

De hoofdstad biedt voor muzikanten een neutraal platform waar de grenzen tussen muziek uit Vlaanderen en muziek uit Wallonië vervagen. Samenwerkingsprojecten tussen beide gemeenschappen vinden hier daarom meer gehoor dan in Wallonië of Vlaanderen. Hier kan er op een oprechte manier van een Belgisch project worden gesproken en vormen communautaire geschillen minder een probleem. De venues die zich in de hoofdstad bevinden vormen een sterke culturele kern en veel van deze venues profileren zich meer als een Brusselse of Belgische venue dan als een Waalse of Vlaamse. Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) merkt bovendien op dat Brussel vooral op internationaal vlak een belangrijke rol kan spelen voor muzikanten, omdat het volgens hem de enige plaats is waar men tweetalig is en waar het natuurlijk is om te spreken van een Belgische muzikscene:

Donc, je crois que le rôle de Bruxelles est justement – comme pour beaucoup de choses en Belgique – c’est vraiment un endroit où c’est une interface où les gens se rencontrent, où on va boire des cafés, on va boire des bières, on va voir des concerts et peuvent aussi se parler. (Julien Fournier, personnelle mededeling, 5 april 2016)

In een samenwerking als BE For Music kan Brussel daarom ingezet worden als een ontmoetingsplaats die een doorstroom naar de andere gemeenschap mogelijk maakt.

3.3. CULTUURVERSCHILLEN GELINKT AAN HET TAALGEBIED

In dit hoofdstuk bestuderen we de cultuurverschillen tussen inwoners van het Vlaamse en het Franstalige Gewest in België. We baseren ons hiervoor op de eindverhandeling *Verschillen en overeenkomsten in onderhandelingswijze tussen Vlamingen en Walen in commerciële onderhandelingen met het buitenland* van Charlotte Reyskens (2007) en zoeken een antwoord op de vraag: Wat zijn de verschillen tussen de Vlaamse en de Waalse cultuur en wat zijn de overeenkomsten? Om deze vraag te kunnen beantwoorden hebben we eerst een goede omlijning van het begrip “cultuur” nodig. “Cultuur” is immers een zeer complex begrip dat moeilijk te definiëren is. Het feit dat Kroeber & Kluckhohn (1952) 160 verschillende definities van het begrip hebben kunnen verzamelen toont volgens Pinto (2000) aan hoe moeilijk het is om tot een ondubbelzinnig, universeel geaccepteerde beschrijving van het begrip te komen. (Reyskens, 2007: p. 16) Eenmaal we een goede definitie hebben van het begrip “cultuur”, analyseren we de verschillende cultuurdimensies die Reyskens uit de theorieën van Edward T. Hall (1959), Geert Hofstede (2006), Fons Trompenaars & Charles Hampden-Turner (2004) en David Pinto (2000) heeft geëxtraheerd om de onderhandelingswijze van Vlamingen en Walen te bestuderen. We toetsen hieraan de percepties die de respondenten van het kwalitatieve luik van deze studie hadden op de cultuurverschillen in België en trekken hier tot slot onze conclusies uit.

3.3.1. HET CULTUURBEGRIIP

Om een goede definitie te vinden voor het cultuurbegrip gaat Reyskens (2007: p. 16-21) te rade bij verschillende cultuursociologen. Kroeber & Kluckhohn (1952) extraheerden uit hun verschillende analyses en definities de volgende kernpunten van “cultuur”: *“de leden van een cultuursysteem delen een set van ideeën, en in het bijzonder waarden; deze ideeën worden overgedragen (voornamelijk van een generatie tot de volgende) door symbolen; cultuur wordt geproduceerd door de voorbije handelingen van een groep en zijn leden”*. Reyskens merkt op dat deze kernpunten nog steeds terug te vinden zijn in de hedendaagse literatuur. Zo is er volgens Kloos (1981, in Pinto, 2000) consensus over de volgende kernpunten:

- Cultuur refereert naar menselijk, aangeleerd (niet aangeboren) gedrag;
- Gedrag wordt in grote mate gekopieerd en geleerd van vorige generaties, onder andere door symbolisme;
- Hoewel cultuur een geheel van gedragsvormen betreft, is er een connectie tussen de individuele elementen;
- Cultuur betreft het gedrag van mensen als leden van een groep.

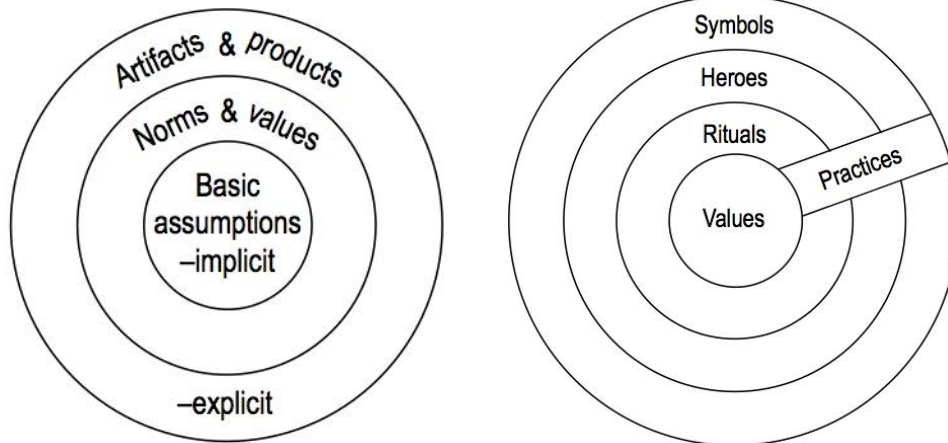
Geert Hofstede (2006, in Reyskens, 2007: p. 17) vertrekt dan weer van de Latijnse oorsprong “cultura” van het woord dat “het bewerken van de grond” betekent. In de meeste Westerse talen betekent “cultuur” namelijk in de eerste plaats “beschaving” en specifiek “de vruchten van die beschaving, zoals onderwijs, kunst en literatuur”. Deze enge definitie van cultuur verwijst naar concrete, observeerbare elementen. Cultuur is volgens Hofstede echter meer dan dat. Zo stelt hij dat een individu patronen in zich draagt van denken, voelen en potentieel handelen die gedurende zijn/haar leven zijn aangeleerd. Deze patronen noemt Hofstede “mentale programma’s”. Deze mentale programma’s zijn niet exclusief en geven enkel aan welk gedrag waarschijnlijk en begrijpelijk is op basis van iemands verleden. Het menselijk gedrag wordt namelijk maar gedeeltelijk bepaald door zijn of haar mentale programmering. Elk individu is in staat hiervan af te wijken en te reageren op manieren die nieuw, creatief, destructief of onverwacht zijn. Aangezien de wortels van de mentale programmering zich bevinden in de sociale omgeving waarin het individu is opgegroeid, variëren mentale programma’s zowel per persoon als per leefmilieu. Ten opzichte van zijn eerste engere definitie van cultuur, bevat deze omschrijving niet alleen geest verfijnende activiteiten, maar ook gewone, banale activiteiten. Hofstede herdefinieert “cultuur” daarom als volgt: *“Cultuur is de collectieve mentale programmering die de leden van één groep of categorie mensen onderscheidt van die van andere.”* (Hofstede, 2006: p.19) Net als Kloos (1981) en Pinto (2000) definieert Hofstede (2006) cultuur dus als een aangeleerd collectief verschijnsel. Ook Van Hoof & Ruyssveldt (2001) en Faes (1994) sluiten zich bij deze definitie aan en voegen er bovendien aan toe dat cultuur kan overgedragen worden van generatie op generatie en daarom onlosmakelijk is verbonden met de geschiedenis en de omgeving van de gemeenschap waarin het individu opgroeit.

Verder wijst Reyskens (2007: p. 18) ook op het onderscheid dat Hofstede (2006) maakt tussen cultuur en de menselijke natuur aan de ene kant en tussen cultuur en de individuele persoonlijkheid aan de andere. De menselijke natuur is het universele niveau van de mentale programmering. Hofstede verstaat hieronder de gemeenschappelijke elementen die alle menselijke wezens met elkaar delen. Hieronder valt bijvoorbeeld het menselijk vermogen om gevoelens te hebben. Hoe het individu met deze gevoelens omgaat en hoe het individu deze gevoelens uit wordt echter beïnvloed door het tweede niveau van de cultuur. Tot slot heeft elk individu een unieke persoonlijkheid, een persoonlijk deel van de mentale programmering dat niet gedeeld wordt met een ander individu. Dit derde niveau ontstaat volgens Hofstede enerzijds uit eigenschappen die gedeeltelijk zijn aangeboren binnen de unieke reeks genen van het individu en anderzijds uit eigenschappen die zijn aangeleerd. Hofstede geeft deze drie niveaus van de mentale programmering schematisch weer in de volgende piramide:



Figuur 8: Drie niveaus van de mentale programmering volgens Hofstede (2006: p. 20)

Zowel Trompenaars & Hampden-Turner (2004) en Hofstede (2006) plaatsen het cultuurbegrip in een ui-diagram waarbij ze ervan uitgaan dat cultuur, zoals een ui, lagen heeft. In beide cultuurmodellen bevat de buitenste rand de expliciete cultuur of de waarneembare realiteit, terwijl de kern van het diagram de impliciete of moeilijk waarneembare vorm van cultuur bevat. Volgens Trompenaars & Hampden-Turner bevat deze kern de veronderstellingen die een cultuur heeft op het bestaan. In de volgende laag plaatsen zij de waarden en normen van een individuele groep met in de laatste laag de artefacten en producten die de dieperliggende cultuur van de vorige lagen weerspiegelen in de waarneembare realiteit. Waar Trompenaars & Hampden-Turner de waarden pas in de tweede laag plaatsen, behoren deze volgens Hofstede echter tot de kern. Waarden bepalen volgens Hofstede de manier waarop mensen van een cultuur handelen en is niet direct waarneembaar voor buitenstanders. De volgende lagen vat Hofstede samen als praktijken die wel zichtbaar zijn door de externe waarnemer. Deze worden respectievelijk ingevuld als rituelen, helden en in de buitenste laag, symbolen. Onder “rituelen” verstaat Hofstede collectieve activiteiten die *an sich* overbodig zijn, maar die binnen een cultuur toch als sociaal essentieel worden beschouwd. “Helden” zijn dan weer personen die eigenschappen bevatten die in een cultuur hoog aangeschreven staan. Dit hoeven geen reële personen te zijn, maar kunnen ook gedragsmodellen zijn. “Symbolen” zijn ten slotte alle tekens die uitsluitend door de mensen van een bepaalde cultuur worden begrepen. Dit kunnen zowel woorden als gebaren, afbeeldingen of voorwerpen zijn.



Figuur 9 (links): Cultuurmodel volgens Trompenaars & Hampden-Turner (2004: p. 22)

Figuur 10 (rechts): Cultuurmodel volgens Hofstede (2006: p. 22)

Zoals beide modellen aantonen en zoals ook bevestigd wordt in de drijvende ijsberg metafoor van Hollensen (2004) en Claes & Gerritsen (2002) is het belangrijkste deel van een cultuur zo goed als onzichtbaar en is slechts 1/9^e (van de ijsberg) waarneembaar via artefacten en gebruiken. Deze expliciete vormen van cultuur geven echter meer een afspiegeling van de kern van de cultuur. Het is daarom zeer moeilijk om de cultuur van een gemeenschap te vatten. Door het opdelen van de cultuur in verschillende dimensies proberen Hall (1959), Hofstede (2006), Trompenaars & Hampden-Turner (2004) en Pinto (2000) toch een zicht te krijgen op de cultuurverschillen tussen de gemeenschappen van verschillende landen en gebieden. In het volgende hoofdstuk analyseren we de cultuurdimensies uit deze theorieën die Reyskens (2007) heeft vergeleken voor de inwoners van Vlaanderen en Wallonië.

3.3.2. CULTUURDIMENSIES IN VLAANDEREN EN WALLONIË

In de jaren 1970 leidde Geert Hofstede (2006) een grootschalig onderzoek in opdracht van de multinational IBM naar perceptie en waardering van de arbeidsomstandigheden van IBM-werknemers uit alle landen waarin het bedrijf vestigingen had. Deze werknemers vormden volgens Hofstede zeer gelijkwaardige steekproeven doordat hun profiel, met uitzondering van de nationaliteit, in alle opzichten overeenkwam. Uit 116.000 enquêtes bij IBM-werknemers over 50 landen kwamen vier culturele dimensies naar boven op basis van welke verschillende culturen vergeleken kunnen worden. De vier dimensies waren machtafstand (van klein naar groot), collectivisme versus individualisme, feminiteit versus masculiniteit en onzekerheidsvermijding (van

zwak naar sterk). Later voegde Hofstede nog een vijfde culturele dimensie toe, namelijk lange-versus korte-termijngerichtheid. Reyskens (2007: p. 21-46) toetst deze vijf dimensies aan drie andere cultuurtheorieën (Hall, 1959; Trompenaars & Hampden-Turner, 2004 en Pinto, 2000) en voegt de theorieën samen tot de volgende negen cultuurdimensies op basis van welke ze een vergelijking van de Waalse en de Vlaamse cultuur maakt.

3.3.2.1. COLLECTIVISME VERSUS INDIVIDUALISME

Een van de vijf cultuurdimensies uit het model van Hofstede (2006, *in* Reyskens, 2007: p. 25-26) is de rol van het individu in een groep, ofwel het collectivisme versus het individualisme. Van- daag leeft het grootste deel van de mensen op aarde in een collectivistische samenleving waarin het groepsbelang het individuele belang overheerst. Een collectivistische samenleving kenmerkt zich volgens Hofstede door de sterke samenhang van de wij-groep (of *in-group*) die zich onderscheiden van de zij-groepen (of *outgroups*) waartoe alle andere mensen in de samenleving be- horen. De wij-groep bestaat veelal uit familieleden en zal elk lid van de “familie” levenslang zo- wel materieel als psychologisch beschermen in ruil voor loyaliteit. Een individualistische samen- leving kenmerkt zich daarentegen door de eerder losse banden tussen individuen en door de verwachting dat iedereen voor zichzelf en zijn directe familie zorgt. In een individualistische sa- menleving is het hoofddoel van de opvoeding het kind zelfstandig maken zodat het op eigen benen onafhankelijk van de groep kan handelen en denken.

Een individualistische samenleving is vaak ook universalistisch. Dit wil zeggen dat men belang hecht aan een gelijkwaardige behandeling van iedereen en men voorkeursbehandelingen on- ethisch vindt. In een collectivistische samenleving is het daarentegen net normaal om je vrien- den beter te behandelen dan anderen. Zij vertrekken vanuit een particularistisch denkpatroon en geloven daarom dat een zakelijke relatie alleen kan voortkomen uit een persoonlijke vertrou- wensrelatie.

Hofstede (2006) klasseert Vlaanderen op zijn individualisme-index vrij hoog. Met een score van 78 staat Vlaanderen namelijk op de 8^e plaats. Dit is vier plaatsen hoger dan Wallonië dat met een score van 72 op de 12^e plaats staat. Deze scores verwonderen niet, aangezien individualisme kenmerkend is voor ontwikkelde Westerse landen. Collectivisme vinden we dan weer uitdruk- kelijk terug in de minder ontwikkelde Oosterse landen. Reyskens (2007: p. 53-54) merkt echter op dat deze bevindingen enigszins worden tegengesproken door de resultaten uit het onderzoek van Denise Van dam (1996). Voor haar doctoraatsverhandeling interviewde zij 47 Vlamingen en

47 Walen en concludeerde dat Vlamingen zich sneller gingen groeperen dan Walen, die dan weer een grotere drang naar onafhankelijkheid zouden hebben.

Deze stelling wordt volgens Reyskens bevestigd in het onderzoek van het marketingbureau McCann-Erickson (Petitjean & Moerman, 2006) waaruit blijkt dat Franstaligen hun familie op de eerste plaats zetten en meer tijd aan hun vrienden besteden, terwijl Vlamingen meer vrienden lijken te hebben en vaker zijn aangesloten bij een club. Bovendien toont het onderzoek aan dat Vlamingen zich sterk identificeren met de Vlaamse identiteit, waar dat Walen zich sterker identificeren met de Belgische nationaliteit. Zoals we ook al in het onderdeel over het cultuur- en muziekbeleid aantoonden met de culturele autonomie, is dit Vlaamse nationaliteitsbewustzijn volgens professor Jean Ladrière van de UCL (Hill, 2005) historisch herleidbaar naar de wil van de Vlaming zich zowel van de Franstaligen als van de protestantse burenen in het Noorden te onderscheiden. De Walen hebben volgens hem niet zo'n sterke gemeenschapszin, maar hebben wel sterke lokale culturen die gelinkt zijn aan de belangrijkste Waalse steden als Luik, Namen en Charleroi.

Ook in het kwalitatieve onderzoek werd er meermaals gewezen op de identiteitsverwarring aan de Franstalige kant van België. Daar waar de Vlaamse identiteit sterk en gedragen is, worstelen de Walen sinds de opsplitsing in taalgemeenschappen volgens Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) met een culturele identiteit die zich ergens tussen de Franse en de Belgische bevindt. De Waalse cultuur onderscheidt zich van Frankrijk, maar blijft zeer sterkt geënt op de Franse cultuur. Zo kijken en luisteren Franstaligen vaak meer naar Franse tv- en radiozenders dan naar Waalse zenders, komen vele populaire artiesten uit Frankrijk en hechten ze volgens Marc Steens (persoonlijke mededeling, 13 april 2016) net als in Frankrijk ook meer belang aan de teksten van de muziek. Ook Terry Vermandel (persoonlijke mededeling, 26 april 2016), manager van de Franstalige band Alaska Gold Rush, wijst op de afhankelijkheid van de Franse cultuur, terwijl Vlamingen volgens hem meer open staan voor andere culturen:

Même si les francophones se sentent belges hein, ils ont vraiment pas envie de dire qu'ils sont des français, mais la culture est française. (Terry Vermandel, persoonlijke mededeling, 26 april 2016).

Ook het verschil in gemeenschapszin en groepering uit zich in de Franstalige muzieksector waar de lokale scènes vaak belangrijker zijn dan de overkoepelende Waalse muzieksector. Volgens Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) is de Franstalige muzieksector dan ook horizontaal georganiseerd. Er zijn weinig overkoepelende organisaties die eenzelfde politiek

hebben. Zo stelt hij dat de organisaties Conseil de la musique, Court-Circuit, Fédération Wallonie-Bruxelles en Wallonie-Bruxelles Musiques hetzelfde werk doen als het overkoepelende Kunstenpunt in Vlaanderen, maar dan met een afzonderlijke politiek. Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016) bevestigt deze opdeling binnen het Franstalige culturele veld. Zo situeren de meeste organisaties zich volgens haar op provinciaal of lokaal niveau en ontstaan er op die manier veel organisaties die hetzelfde of gelijkaardig werk verrichten, maar niet samenwerken. Ze geeft het voorbeeld van de Luikse organisatie Ça balance die met haar tien werknemers dubbel zo groot is als Court-Circuit dat verantwoordelijk is voor dezelfde materie, maar dan voor heel de Franstalige Gemeenschap. Zowel Françoise Gallez als Marc Steens en Dries Lybaert (persoonlijke mededeling, 8 maart, 13 april en 11 mei 2016) wijzen deze lokale versnippering deels toe aan het rurale karakter van het Franstalige Gewest. In Wallonië zijn er volgens hen meer kleine, lokale samenkomstplaatsen en minder grote, centrale plaatsen wat het moeilijker maakt om contacten te leggen (en zich te groeperen) dan in het meer stedelijke Vlaanderen.

3.3.2.2. MACHTAFSTAND

Een volgende cultuurdimensie uit het model van Hofstede (2006, in Reyskens, 2007: p. 23-25) is de machtafstand. Dit is de mate waarin de minst machtigen van een organisatie of institutie accepteren en verwachten dat de macht ongelijk verdeeld is. Ongelijkheid is eigen aan elke samenleving, maar hoe men ermee omgaat verschilt. Zo wordt ongelijkheid in sommige landen als iets positief ervaren, terwijl men in andere landen de ongelijkheid zo klein mogelijk probeert te maken. Deze afhankelijkheidsrelaties worden weergegeven op de machtafstandsindex van Hofstede (2006). In een land dat laag scoort op deze index bestaat er een kleine machtafstand in de samenleving. In dit geval is iemand met een ondergeschikte status slechts in beperkte mate afhankelijk van iemand met een hoge status. In organisaties en bedrijven van zo'n landen beschouwen medewerker en leider elkaar als principieel gelijk en zal een onderschikte gemakkelijk in discussie treden met zijn meerdere. De ideale leider in dergelijke organisaties is een bekwame democraat. Het hiërarchische systeem met ongelijke functies bestaat alleen uit praktische overwegingen, waardoor privileges voor hogere functies en dergelijke worden afgekeurd.

In landen die hoog scoren op de machtafstandsindex en die een grote machtafstand hebben weerspiegelt de hiërarchie de principiële ongelijkheid die zowel door de ondergeschikte als door de meerdere in stand wordt gehouden. Organisaties en bedrijven hebben hier een zeer verticale

hiërarchie waarin de ondergeschikten sterk afhankelijk zijn van de kleine groep machthebbers. De ideale leider in organisaties met een grote machtafstand is een welwillende autocraat of “goede vader” die de ondergeschikten niet tegenspreken. Statussymbolen en privileges voor de hogere functies zijn algemeen aanvaard en dragen bij tot hun autoriteit.

Op de machtafstandsindex van Hofstede lezen we dat Vlaanderen met een score van 61 op de 39/40^e plaats staat van de index. Wallonië staat enkele plaatsen hoger op plaats 30/31 met een score van 67. Beide landsdelen hebben net als Frankrijk (score: 68) een gemiddelde tot hoge machtafstand. Buurlanden Nederland, Duitsland en Groot-Brittannië scoren opvallend laag met een score van respectievelijk 38, 35 en 35. De relatief hoge scores van Vlaanderen en Wallonië worden volgens Reyskens (2007: p. 54-56) bevestigd door Claes & Gerritsen (2002) volgens wie Belgische werknemers verwachten dat iemand met een hogere functie vertelt wat men moet doen en dat ook controleert. Dit wil echter niet zeggen dat ze ook akkoord gaan met de orders. Zo stelt Hill (1994) dat in tegenstelling tot Nederlanders die meteen in discussie treden bij het voorstellen van een nieuw plan, Belgen hier weinig over zullen discussiëren tijdens de officiële voorstelling, maar achteraf er wel kritiek op zullen uiten onderling.

Dat Wallonië hoger scoort dan Vlaanderen hoeft volgens Hill (1994) en Breukel & van Eijk (1999) niet te verwonderen. Hij stelt namelijk dat het Waalse zakenleven autocratischer en hiërarchischer is dan het Vlaamse. Hoewel dat de meeste Vlaamse organisaties nog steeds een verticale hiërarchische structuur hebben, probeert men toch meer horizontale overlegstructuren te creëren en zelfwerkzaamheid en individuele verantwoordelijkheid te stimuleren. Volgens Mole (1997) is een ideale leider voor een Vlaming dan ook een aanspreekbaar persoon die zijn personeel deel laat uitmaken van het beslissingsproces. Bovendien verdient een Vlaming eerder autoriteit doordat hij/zij competent is dan door zijn/haar hoge functie, wat in Wallonië dan weer belangrijker is. Waar Vlamingen meer zeggenschap, actieve consensus en delegatie van verantwoordelijkheden verwachten volgens Mole, hecht een Waal meer belang aan een goede structuur en hiërarchie met een sterke leider. Ze hechten meer waarde aan onderscheid op basis van functies en scharen zich gemakkelijk achter de autocratische leider. Hoewel Vlamingen minder een rangonderscheid maken dan Walen, zijn ze volgens Hill (2005) wel meer bewust van hun status. Dit uit zich in statussymbolen zoals grote huizen en dure auto's.

Dit aspect kwam niet aan bod in het kwalitatieve luik van deze studie.

3.3.2.3. MASCULINITEIT VERSUS FEMINITEIT

De tegenstelling masculiniteit-feminiteit is de derde cultuurdimensie die Hofstede (2006, *in* Reyskens, 2007: p. 26-27) in zijn model analyseert. Deze cultuurdimensie zegt iets over de verhouding van de sociale rollen tussen de seksen. Een masculiene samenleving kenmerkt zich door de duidelijke scheiding in emotionele sekserollen, terwijl in een feminiene samenleving deze rollen elkaar overlappen. Masculiniteit wordt geassocieerd met assertieve, sterke mannen die gericht zijn op materieel succes en bescheiden, tere vrouwen die zich richten op een kwalitatief bestaan. In feminiene samenleving worden deze laatste “vrouwelijke” kenmerken door vrouwen en mannen gedeeld.

Volgens de masculiniteitsindex van Hofstede is Vlaanderen meer feminiën (met een score 43 en een gedeelde 47/50^e plaats met Frankrijk) dan Wallonië (met een score 60 van op de 21^e plaats). Ook hier heeft buurland Nederland weer een opvallende score. Met een score van 14 is het land het derde meest feminiene land van de 73 landen waarin Hofstede zijn onderzoek heeft gevoerd. Reyskens (2007: p. 56) toetst deze cijfers aan de theorie van Goovaerts & Thielemans (2005) die stelt dat de eerder feminiene Vlamingen veel belang hechten aan solidariteit. In vergelijking met de meer masculiene Walen sluiten Vlamingen dan ook gemakkelijker een compromis en verkiezen ze harmonie boven conflict. In een discussie zal een Vlaming daarom liever op zoek gaan naar een oplossing dan de overhand te willen hebben in de discussie.

Ook dit aspect komt niet aan bod in het kwalitatieve onderzoek.

3.3.2.4. ONZEKERHEIDSVERMIJDING

De vierde cultuurdimensie van Hofstede (2006, *in* Reyskens, 2007: p. 27) is onzekerheidsvermijding of de mate waarin iemand tolerant is voor onduidelijkheid of onzekerheid. Een cultuur of samenleving heeft namelijk een invloed op hoe zijn leden zich voelen in onverwachte of ongestructureerde situaties. Iemand die zich comfortabel voelt in een onzekere situatie heeft een hoge tolerantie voor onduidelijkheid en zal laag scoren op de onzekerheidsindex van Hofstede. Gevoelens van onzekerheid zijn irrationeel en worden aangeleerd. Hoe men ermee omgaat hangt in grote mate af van de samenleving waarvan men deel uit maakt. In onzekerheidsvermijdende culturen tracht men de onzekerheid vaak in te perken door regels, wetten en veiligheidsmaatregelen op te leggen. Leden van deze samenleving vinden het belangrijk dat deze regels worden nageleefd en verkiezen een lange, duurzame carrière bij een bedrijf of organisatie boven jobhopping. Vaak zijn deze mensen ook emotioneler en gedreven door een “innerlijke, nerveuze energie”. Dit in tegenstelling tot onzekerheidsaccepterende samenlevingen of culturen waar

mensen vaak onverstoorbarder, bedachtzamer en toleranter zijn voor meningen of acties die afwijken van de norm. In dit soort samenlevingen zijn er zo weinig mogelijk regels en wetten en gaat men ervan uit dat het volk zelfredzaam is.

In vergelijking met de buurlanden scoort België zeer hoog op de onzekerheidsvermijdingsindex. Met een score van 97 en 93 komen Vlaanderen en Wallonië respectievelijk op de vijfde en 9/10^e plaats en staan ze veel hoger gerangschikt dan Frankrijk (86, 17/22^e plaats), Duitsland (65, 43^e plaats), Nederland (53, 53^e plaats) en Groot-Britannië (35, 66/67^e plaats).

Deze cijfers worden volgens Reyskens (2007: p. 57) bevestigd in het onderzoek van Mole (1997) en Hill (1994) die stellen dat de behoudsgezindheid van de Belgen ervoor zorgt dat ze niet snel aan iets nieuw beginnen als het oude nog voldoet. Het feit dat Belgen (voornamelijk Vlamingen) toch een zekere graad van ondernemerschap vertonen valt volgens Hill te verklaren in de manier waarop ze ondernemingen aangaan. Een Belgische ondernemer zal zich zeer goed voorbereiden en informeren, risico vermijgend gedrag vertonen en compromissen sluiten met een zekere behoudszucht. Ook, stellen Breukel & van Eijk (1999), zullen Belgen in de contractfase van de onderhandelingen er snel een jurist bij halen om de overeenkomst formeel vast te leggen. Dit sluit aan bij Hofstedes analyse (*in* Hill, 1994: p. 123) van de hoge onzekerheidsvermijding van de Belg die volgens hem deels een verklaring biedt voor de extreme bureaucratie van het land. Ook inefficiënte wetten en regels beantwoorden immers aan de behoefte naar een formele structuur.

Het onderzoek van Claes & Gerritsen en Govaerts & Thielemans (2002 en 2005, *in* Reyskens, 2007: p. 57) bevestigt dat Vlamingen meer risico vermijgend gedrag vertonen en meer stress en angst hebben voor het onbekende dan de Walen, zoals blijkt uit de onzekerheidsvermijdingsindex van Hofstede. Volgens Govaerts & Thielemans wordt deze verhouding weerspiegeld in onderhandelingen tussen Vlamingen en Walen. Walen zullen meer ontspannen aan de onderhandelingstafel zitten en hoewel ze al wel over hun doel hebben nagedacht, zullen ze nog niet zo specifiek als de Vlamingen hebben uitgedacht hoe ze dat doel willen bereiken. Vlamingen willen zo snel mogelijk het probleem oplossen en zullen de oplossing en afspraken graag officieel op papier zetten.

Ook uit het kwalitatieve onderzoek werd impliciet op de hoge onzekerheidsvermijding van de Vlamingen gewezen door zeker de helft van de respondenten. Met name Françoise Gallez, Julien Fournier, David Dehard (persoonlijke mededeling, 8 maart, 5 en 12 april 2016) wezen op het verschil tussen de efficiëntie en het management denken in Vlaanderen en het artisanale en de meer relaxte attitude in Wallonië. Zij stellen dat de Vlaamse muzieksector een echte muziekindustrie is die gericht is op het maken van kwalitatieve, commerciële producten die verkoopbaar

zijn en die deel uit maken van een productieve markt. Binnen de Waalse muzieksector werkt men op een meer artisanale manier, maar dit is volgens David Dehard geen bewuste keuze. Volgens hem zou de Waalse sector professioneler zijn als ze dezelfde middelen had als de Vlaamse. De Franstalige muzikant Julien Foucart spreekt dit tegen. Hij duidt ook op het enorme verschil in professionaliteit tussen Waalse en Vlaamse muziekclubs, maar wijst op een andere mentaliteit t.o.v. een professionele werking. Zo stootte hij in Franstalige muziekorganisaties op onbegrip en afkeuring voor het gebruik van *in-ears* door zijn groep. Ook Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) wijst op een zeker taboe aan de Franstalige zijde over een liberalere aanpak van de muzieksector. Managementideeën, marketingstrategieën en commerciële sponsoring zijn volgens haar nog steeds onbespreekbaar in de Franstalige muzieksector. Ze wijst echter wel op een zekere mentaliteitsverandering. De nieuwe jonge generaties zijn namelijk minder gewend om subsidies te krijgen en weten dat ze voor hun project moeten vechten. Bovendien dringt het begrip van cultureel ondernemerschap stilaan de Franstalige cultuursector binnen en ontstaan er meer en meer nieuwe (risicovollere) projecten.

Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) linkt het verschil tussen het industriële Vlaanderen en het artisanale Wallonië aan het verschil tussen een Germaanse – of volgens andere respondenten Angelsaksische – cultuur en een Latijnse cultuur. Aan de Vlaamse zijde zorgt dit voor een efficiëntere organisatie waarbij er wordt geïnvesteerd in een select aantal “kampioenen” en waarbij alles contractueel wordt vastgelegd. Hoewel dit volgens hem de Vlaamse organisaties een voordeel geeft op de internationale markt, mist de Vlaamse sector voor hem de aangename sfeer en affiniteit van de Franstalige muzieksector. Deze heeft dan weer als nadeel dat men “*un roulement des petits*” creëert doordat men iedereen een kans wilt geven, maar daardoor niet ten volle kan investeren in de succesverhalen.

En Flandre c'est beaucoup plus carré, tu sais que ce sera à l'heure et que si tu vas regarder ton concert à huit heures et demie, tu sais que ce sera à huit heures et demie pile, que voilà, tu as des bons contacts partout, qu'il y a de la sécurité, que... L'atmosphère est pour moi moins agréable, mais par contre tout est beaucoup plus carré et du coup je pense que vis-à-vis de l'international quand on arrive à un certain niveau, bein, ça donne aussi un avantage.
(Julien Fournier, 5 april 2016)

Ook de geïnterviewde muzikanten (Vermandel, Foucart en Lybaert, persoonlijke mededeling, 26 april, 3 en 11 mei 2016) gaven het verschil in professionaliteit en stiptheid tussen Vlaamse en

Franstalige organisaties aan. Julien Foucart wees bovendien nog op een ander aspect van onzekerheidsvermijding bij de Franstaligen. Zowel het Franstalige publiek als de media zijn volgens hem conservatief wat genres betreft. Bands moeten voor hen binnen een specifiek genre kunnen worden geplaatst waardoor hybride genres die verschillende invloeden hebben en niet binnen een bepaald kader passen geen gehoor vinden in de Franstalige muzieksector. Vlamingen daarentegen staan volgens de zanger en gitarist van The Fouck Brothers wel open voor cross-genre muziek.

Beide culturen tonen in overeenstemming met de analyse van Reyskens (2007: p. 57) sterk onzekerheidsvermijdend gedrag, maar de uitwerking ervan is anders. Zo zien we dat de Vlaamse muzieksector een duidelijke structurele en professionele werking heeft waarbij alle afspraken contractueel worden vastgelegd en wordt er gewerkt met strikte plannings en uitgewerkte strategieën. De Franstalige muzieksector is op dit vlak meer relaxed, maar is dan weer vrij conservatief wat betreft de genres waar men naar luistert. Nieuwe, meer experimentele muziek zal moeilijker een publiek vinden en vindt al helemaal geen steun in de Franstalige media, terwijl de Vlaamse sector met plezier nieuwe, experimentele muzikale projecten omarmt.

3.3.2.5. PARTICULARISME VERSUS UNIVERSALISME

In tegenstelling tot de vorige cultuurdimensies waarvoor Reyskens (2007: p. 28-29) zich op het model van Hofstede (2006) heeft gebaseerd, haalt ze de vijfde dimensie uit het model van Trompenaars & Hampden-Turner (2004) die cultuurproblemen klasseren in drie categorieën: menselijke relaties, tijd en omgeving. Onder de categorie “relaties met mensen” vinden we de cultuurdimensie universalisme versus particularisme. Met particularisme bedoelen Trompenaars en Hampden-Turner het verkiezen van het eigen belang, ook van de eigen groep, boven dat van een ander. Eigen ideologie, staat en cultuur primeren en een particularist zal meer aandacht geven aan de verplichtingen van relaties. Een universalist redeneert anders. Deze gaat er namelijk van uit dat er steeds een onderscheid kan worden gemaakt tussen goed en fout. Hieruit volgt dat het goede bereikbaar is en dus een na te streven doel.

Reyskens (2007: p. 58) analyseert enkele bemerkings van Hill (2005), Mole (1997) en Claes & Gerritsen (2002) over deze cultuurdimensie in België waaruit we kunnen concluderen dat Vlamingen iets particularistischer zijn dan Walen, maar dat ze allebei eerder particularisten zijn dan universalisten. Zo zijn Vlamingen echte netwerkbeesten binnen de eigen gemeenschap en plaatsen Walen hun vrienden nog voor het netwerk. Beide landgenoten kennen wel goed het belang van netwerking en het belang van werken via relaties.

Het kwalitatieve onderzoek reflecteert deze resultaten. Zowel Françoise Gallez als Julien Foucart (persoonlijke mededeling, 8 maart en 5 april 2016) geven namelijk aan dat Vlamingen veel trotser zijn op hun eigen talent: *“Les artistes flamands, c’est la colonne vertébrale [...] des festivals. Là où nous, on doit payer pour les placer.”* (Françoise Gallez, persoonlijke mededeling, 8 maart 2016). Dit in tegenstelling tot Wallonië waar Waals talent volgens hen pas erkend wordt als ze succes hebben geboekt in het buitenland en in Frankrijk specifiek. Beide respondenten linken hier ook het fenomeen van de BV’s aan en zien hierin een manier waarop de Vlamingen erkenning geven aan het Vlaamse talent. Wallonië kent dit niet en heeft geen *“star system”*. Ook dit lijkt volgens Françoise Gallez wel te veranderen. Zo heeft Stromae toch voor een zekere Waalse trots gezorgd en is in 2015 de Décibels Music Awards opgericht, een Waalse equivalent van de MIA’s waarin het beste talent van de Waalse muzieksector wordt beloond.

3.3.2.6. OVEREENKOMST-GEORIËNTEERD OF RELATIE-GEORIËNTEERD

De cultuurdimensie overeenkomst-georiënteerd versus relatie-georiënteerd haalt Reyskens (2007: p. 40-41) uit een samensmelting van de theorieën van Salacuse (1999), Gesteland (2002) en Trompenaars & Hampden-Turner (2004) (zij noemen het specifieke versus diffuse culturen). Deze cultuurdimensie behandelt het verschil in kernpunt van een onderhandeling: de schriftelijke overeenkomst of de persoonlijke relatie. Relaties zijn altijd belangrijk in zakelijke overeenkomsten volgens Gesteland (2002), maar in relatie-georiënteerde culturen is de relatie de basis waarop een onderhandeling wordt gebouwd. Zij wensen dus een goede verstandhouding alvorens ze rond de tafel gaan zitten. Dit brengt vaak de nodige problemen met zich mee wanneer ze zaken moeten doen met onbekenden. Zo werken ze voor het eerste contact vaak met een tussenpersoon die hen aan elkaar voorstelt en steken ze veel energie in het vormen van een – voor hen – cruciale basis voor een goede zakelijke relatie. Omwille van het ongemak dat zij ervaren bij onbekende zakenpartners, schuwen zij vaak het gebruik van moderne communicatiemiddelen zoals e-mail en telefoon. Mensen uit overeenkomst-georiënteerde culturen hebben minder moeite met het onderhandelen met buitenlanders of vreemden en kunnen al na een kort gesprek ter zake komen. Zij leren elkaar het liefst kennen terwijl men al over het zakelijke aspect aan het converseren is. Het spreekt voor zich dat onderhandelingen tussen overeenkomst-georiënteerde en relatie-georiënteerde culturen vaak moeizaam verlopen.

Reyskens (2007: p. 58-59) maakt voor deze cultuurdimensie geen onderscheid tussen Wallonië en Vlaanderen en klasseert naar het voorbeeld van Gesteland (2002) België onder de gemiddeld overeenkomst-georiënteerde landen net als Frankrijk, Italië en Spanje, landen met een Latijnse

cultuur. De gemiddeld georiënteerde cultuur uit zich onder andere in de voorkeur van de Belgen om zaken persoonlijk te bespreken in plaats van over de telefoon of via mail. (Breukel & Van Eijk, 1999: p. 41) In meetings zal het gesprek dan ook zowel over persoonlijke als zakelijke onderwerpen gaan. Goede werkrelaties bouwen voor een Belg immers voort op goede persoonlijke relaties.

Hoewel Reyskens geen vergelijking maakt tussen Vlaanderen en Wallonië voor deze cultuurdimensie, merken we in ons onderzoek toch een nuanceverschil op dit vlak. Zowel Françoise Gallez als Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 8 maart en 5 april 2016) vinden namelijk dat de relatie in samenwerkingen belangrijker is voor een Waal dan voor een Vlaming. In Wallonië is de affiniteit met de samenwerkingspartners belangrijker dan de overeenkomst. Zij zullen dan ook minder snel een afspraak contractueel vastleggen en zullen tijdens meetings meer tijd besteden aan persoonlijke zaken alvorens ter zake te komen:

En Wallonie ça se fait à mon avis beaucoup plus par affinité quoi. On se connaît, on va boire un coup, on fait ça ensemble, pas de problème, tu vois ? On ne signe pas un contrat pour tout ce qu'on fait, on n'a pas un avocat qui vient vérifier tout ce qu'on fait à tous les étapes, ça marche comme ça, mais ça reste artisanal. Effectivement en Flandre voilà... C'est l'industrie. Tu signes pour ça et pas pour ça, si tu es cinq minutes en retard tu as raté ton truc, tant pis et tu te dégages. (Julien Fournier, persoonlijke mededeling, 5 april 2016)

Deze nadruk op de relatie uit zich ook in het muziekbeleid van de Franstalige Gemeenschap volgens Françoise Gallez. De relaties die door de jaren heen opgebouwd zijn tussen het departement *musiques non-classiques* en de operatoren uit de muzieksector berusten namelijk op een zekere “affectieve vertrouwensband”. Dit zorgt ervoor dat er zelden een overeenkomst wordt verbroken en dat er steeds met dezelfde organisaties wordt samengewerkt. Ze merkt echter wel op dat er aan innovatie en ontwikkeling wordt ingeboet doordat men vooral focust op de relatie en het vertrouwen met de partners.

3.3.2.7. EMOTIONEEL VERSUS NEUTRAAL

Met de cultuurdimensie “emotioneel versus neutraal” duidt Reyskens (2007: p. 41) naar de theorie van Gesteland (2002) en Salacuse (1999) op het verschil tussen culturen die communiceren op een emotionele of op een gereserveerde manier. Meer specifiek gaat het hier over de norm

die de cultuur hanteert ten opzichte van de mate waarin emoties zijn toegestaan in onderhandelingen en gesprekken. Volgens Salacuse (1999) is de mate van emotionaliteit ook sterk persoonlijk afhankelijk.

Gesteland (2002, *in* Reyskens, 2007: p. 59) stelt dat België net zoals Frankrijk een expressieve cultuur heeft. Dit in tegenstelling tot de meer Noordelijke buurlanden Nederland, Duitsland en Groot-Brittannië die meer gereserveerd zijn. De Walen zijn volgens hem wel expressiever en extravertter dan de Vlamingen die op hun beurt zwijgzamer en introvertter zijn.

Dit aspect komt niet aan bod in het kwalitatieve onderzoek.

3.3.2.8. VERBALE EN NON-VERBALE COMMUNICATIE

De cultuurdimensie «verbale en non-verbale communicatie» die Reyskens (2007 : p. 41-42) in haar studie aanhaalt is gebaseerd op de theorieën van Hofstede (2006), Salacuse (1999), Trompenaars & Hampden-Turner (2004) en Goovaerts & Thielemans (2005). Taalverschillen, zo stelt Hofstede (2006) kunnen namelijk een bron zijn van misverstanden tussen culturen. Ook al behoort taal slechts tot de symbolen (de buitenste rand van zijn cultuurmodel) van een cultuur, toch is het volgens hem belangrijk dat een buitenlander de taal van het gastland leert om de cultuur van dat land ten volle te begrijpen. Ook in zakelijke onderhandelingen kan het kennen van de taal van de ander een strategisch voordeel opleveren. Reyskens linkt het taalgebruik aan de cultuurdimensie “relatie- versus overeenkomst-georiënteerde culturen”. Zo communiceren overeenkomst-georiënteerde mensen op een open, directe en oprechte manier opdat ze duidelijk begrepen worden. Relatie-georiënteerde mensen verkiezen daarentegen een indirecter en subtieler taalgebruik. Zij kiezen hun woorden zorgvuldig uit en stellen de relatie boven de duidelijkheid. Niet alleen de verbale communicatie kan voor misverstanden zorgen. Ook de non-verbale communicatie, waaronder we onder andere gebaren, stemsterkte, stiltes, lichamelijk contact (bv. kracht van de handdruk) en oogcontact verstaan, kunnen per cultuur verschillen en voor gevoeligheden zorgen in onderhandelingen. (Goovaerts & Thielemans, 2005)

De taalverschillen tussen de Franstalige en de Nederlandstalige Gemeenschap hebben in de geschiedenis van België al voor talrijke geschillen gezorgd. Mole (1997), Breukel & Van Eijk (1999) en Gesteland (2002) (*in* Reyskens, 2007: p.59-61) wijzen dan ook op de taalgevoeligheid bij de communicatie tussen Franstaligen en Vlamingen. Zo raadt Mole aan om als Franstalige in contact met een Vlaming eerst in het Nederlands, Engels of Duits te communiceren. Men kan naar het Frans overschakelen als de Vlaming dit zelf voorstelt. Gezien het feit dat Franstaligen over

het algemeen een slechte kennis hebben van het Nederlands, wordt in de andere richting aangeraden om het gesprek in het Frans te voeren. Ook Nederlandstaligen die het Frans niet machtig zijn kunnen beter eerst proberen om in het Frans te communiceren tot dat een Waalse gesprekspartner voorstelt om verder te gaan in het Engels. Gesteland constateert dat deze taalverdeling ervoor heeft gezorgd dat het Engels als neutrale taal wordt verkozen in de zakelijke communicatie in België.

Ook in de non-verbale communicatie zijn er volgens Claes & Gerritsen (2002) duidelijke verschillen tussen Vlamingen en Walen. Ten eerste is de interpersoonlijke afstand van de Vlamingen groter dan die van de Walen. In het Zuiden van ons land wordt er vaker gekust bij begroetingen en zal iedereen persoonlijk begroet worden bij het binnengaan van een ruimte. Vlamingen hebben het hier moeilijker mee en houden het liever bij het handen schudden en duidelijk oogcontact. Ten tweede communiceren de Vlamingen en Walen ook anders volgens Goovaerts & Thielemans (2005). Zo besteedt een Waal meer aandacht aan zijn status, zijn zijn onderbrekingen uitgebreider en zal zijn conclusie niet altijd duidelijk worden geformuleerd. Een Vlaming is meer “to the point” en zal zijn conclusie kort en bondig formuleren. Op de internationale markt wordt de Vlaamse communicatie vaak geapprecieerd enerzijds door de bondigheid waarmee ze ingewikkelde onderwerpen uitleggen en anderzijds door de meertaligheid (Bosteels, 2007, *in* Reyskens, 2007: p. 61).

In haast elk onderdeel van dit onderzoek blijkt het verschil in taal een knelpunt in samenwerkingen. Zoals Mole (1997) in zijn studie ook aangaf is de keuze van de taal bij een samenwerking tussen Franstaligen en Vlamingen een delicate kwestie. Uit ons onderzoek blijkt echter dat geen van beiden snel aanstoot zal nemen als men hen aanspreekt in respectievelijk het Nederlands of het Frans. Vaak zal men wel het Engels gebruiken als tussentaal, omdat de kennis van het Frans of het Nederlands niet voldoende is. Toch is het Engels niet altijd een oplossing, want doordat de Franstalige gemeenschap zo beïnvloed is door de Franse cultuur is de kennis van het Engels vaak zeer beperkt. Dit zorgt volgens Julien Foucart (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) voor de nodige frustraties bij de Franstaligen. Voor een vlotte samenwerking tussen de beide landsdelen is het daarom aangeraden om een tweetalige tussenpersoon te hebben die een samenwerkingsproject als BE For Music kan coördineren.

3.3.2.9. BENADERING VAN TIJD

Als laatste haalt Reyskens (2007: p.43) het verschil in tijdsperceptie aan. Gesteland (2002) maakt hier een onderscheid tussen monochrome en polychrone samenlevingen. In monochrome culturen volgt men strikt de klok en hecht men veel belang aan stiptheid. Te laat komen bij een vergadering of afspraak wordt in deze culturen gezien als een gebrek aan discipline en betrouwbaarheid. In polychrone culturen leeft men minder volgens de klok. Zij zien de strakke tijdsperceptie van de monochrome culturen dan ook als een obsessie voor de klok. Daar waar mensen uit monochrome culturen het onbeleefd vinden om te laat te komen, vinden mensen uit polychrone culturen het zeer onbeleefd om uit een vergadering te vertrekken, omdat men al een volgende heeft gepland. Tijdens een vergadering zal men in polychrone culturen meer tijd besteden aan het voorafgaande gesprek en zullen de punten op de agenda – als er al een agenda is – in willekeurige volgorde worden behandeld.

Ook Hofstede (2006, *in* Reyskens, 2007: p.28) voegde in een verder stadium een tijdsaspect toe aan zijn model. De vijfde cultuurdimensie duidde op het verschil in lange- en kortetermijngerichtheid. Langetermijngerichtheid associeerde hij met de “positieve” waarden spaarzaamheid, volharding, gevoel voor verhoudingen en schaamtegevoel. Aan kortetermijngerichtheid kende hij de “negatieve” waarden respect voor traditie, het vervullen van sociale verplichtingen, het beschermen van de reputatie, kalmte en evenwichtigheid toe. Deze positieve en negatieve waarden komen overeen met de waarden uit de leer van Confucius waar de positieve pool staat voor een dynamische oriëntatie op de toekomst en de negatieve pool voor een statische oriëntatie op het verleden.

Reyskens (2007: p.61-62) analyseert uit de theorieën van Breukel & Van Eijk (1999), Gesteland (2002), Scheer (2005), Van Dam (1996) en Trompenaars (1993) dat Belgen een redelijk monochrome cultuur hebben en daarom vrij stipt hun afspraken nakomen en plannen. Hoewel men enkele minuten te laat komen nog door de vingers ziet, hecht men veel belang aan stiptheid. Toch is er volgens Van Dam een verschil in tijdsbesef tussen Franstalige en Vlaamstalige Belgen. Walen sluiten meer aan bij de Latijnse cultuur en zijn minder gehaast. Vlamingen volgen dan weer strikte tijdsplanningen en sluiten zo meer aan bij de Germaanse cultuur. Van Dam merkt echter op dat Walen, ondanks het feit dat ze minder methodisch zijn, toch vaak hetzelfde eindresultaat behalen als de stipte Vlamingen. Bovendien stelt ze dat men in Wallonië en Vlaanderen een andere perceptie heeft van verleden en toekomst. Daar waar Walen hun grootste industriële verleden eerder zien als een waarborg voor nieuwe toekomstige ontwikkelingen in Wallonië, wekt het culturele verleden van Vlaanderen bij de Vlaming alleen fierheid en bewondering op. Van Dam leidt hieruit af dat Walen meer op de toekomst gericht zijn dan Vlamingen.

Dat een Vlaming meer afhankelijk is van de klok wordt bevestigd door Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016). Een concert dat om 20u gepland is zal in Vlaanderen ook om 20u beginnen. Die strakke planning en organisatie zorgt voor een vlotte werking en een voordeel op de internationale markt, maar schaadt volgens hem de sfeer van het evenement. Franstalige concerten of festivals verlopen meer *à l'aise* en men verkiest er het bewaren van een goede sfeer boven een strikte opvolging van de planning. Dit aspect is gelinkt aan de onzekerheidsvermijding die bij de Franstaligen een andere nadruk heeft dan bij de Vlamingen.

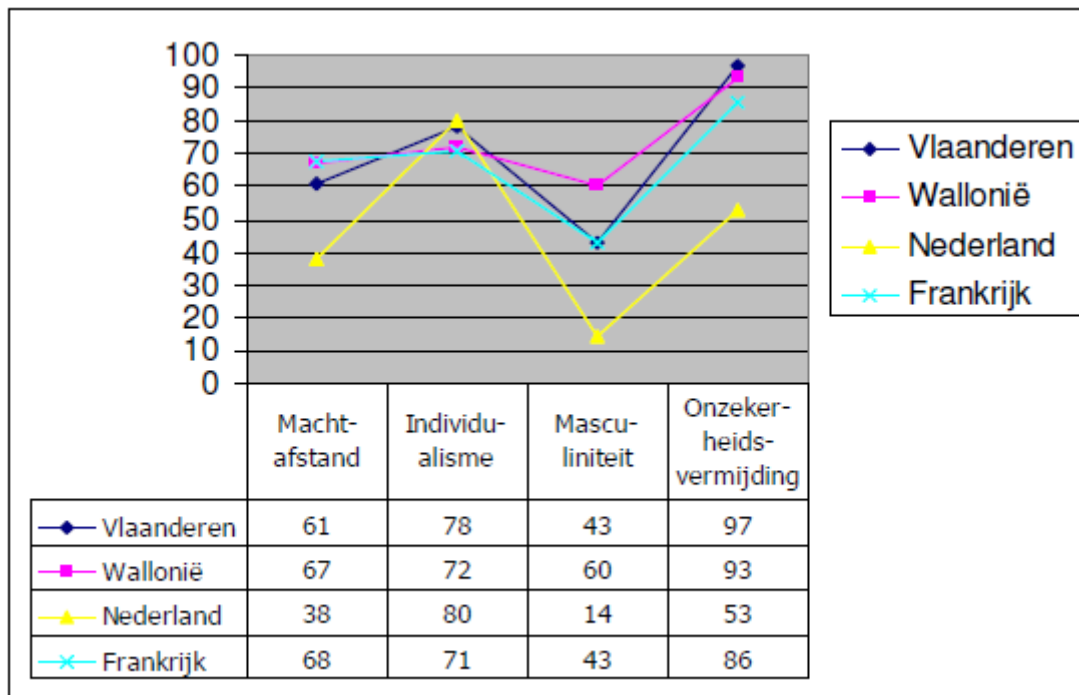
3.3.3. CONCLUSIE CULTUURVERSCHILLEN

In dit hoofdstuk hebben we de verschillen en gelijkenissen tussen de Waalse en de Vlaamse cultuur bestudeerd. Hiervoor hebben we eerst wat meer duiding gegeven over het begrip "cultuur". Zoals blijkt uit verschillende studies is dit namelijk een zeer complex begrip en is het moeilijk om een exclusieve beschrijving te maken van een bepaalde cultuur. Dit komt doordat slechts een klein deel van een cultuur waarneembaar is door middel van artefacten of zoals Hofstede (2006) ze noemt: symbolen, helden en rituelen. Het belangrijkste en meest onzichtbare van een cultuur zijn de menselijke waarden. Deze zijn deels universeel, deels collectief en deels persoonlijk en worden zowel aangeboren als aangeleerd.

Ondanks dat alle cultuursociologen die Reyskens (2007) in haar studie bestudeerd heeft het met elkaar eens waren dat een cultuur van een gemeenschap niet eenduidig te definiëren is, hebben verschillenden onder hen (o.a. Hall, 1959; Hofstede, 2006; Trompenaars & Hampden-Turner, 2004 en Pinto, 2000) toch een model opgesteld waarmee verschillende culturen met elkaar vergeleken kunnen worden op basis van bepaalde cultuurdimensies. Deze dimensies bestudeerden we in het tweede deel van dit hoofdstuk door de resultaten van het kwalitatieve onderzoek eraan te toetsen.

Zoals Reyskens (2007: p. 51) ook concludeert in haar studie, blijkt dat de inwoners van Vlaanderen en Wallonie slechts in kleine mate van elkaar verschillen. Ook de scores uit de studie van Hofstede (2006) verschilden, op de masculiniteitsindex na, nauwelijks van elkaar. Bovendien volgen de waarden van Frankrijk, Wallonië, Vlaanderen en Nederland, in tegenstelling tot wat men zou vermoeden, elkaar niet op in de indexen van Hofstede. Zowel de cultuur van Vlaanderen als van Wallonië lijkt volgens zijn onderzoek namelijk meer op de cultuur van Frankrijk dan op die van Nederland. Dit valt volgens Hofstede historisch te verklaren. Hij besluit dan ook dat er geen causaal verband bestaat tussen taal en cultuur. Dat twee culturen dezelfde taal delen wil niet

zeggen dat ze ook dezelfde cultuur delen. Anderzijds duidt een verschil in taal ook niet altijd op een verschil in cultuur. (Reyskens, 2007: p. 51)



Figuur 11: Vergelijking cultuurdimensies van Hofstede (2006) voor Vlaanderen, Wallonië, Nederland en Frankrijk (Reyskens, 2007: p. 51)

Toch zijn er volgens Govaerts (2005), Hill (2005), Mole (1997, in Reyskens, 2007: p. 52-53) wel degelijk interculturele verschillen tussen Vlamingen en Walen. Net zoals Françoise Gallez, Julien Fournier, Marc Steens, Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 3 maart; 5, 13 en 20 april) herleidt ook Hill (2005: p. 81) de cultuurverschillen tussen Vlaanderen en Wallonië terug naar het verschil tussen een Germaanse (of volgens enkele van onze respondenten een Angelsaksische) en een Latijnse cultuur. Hoewel de fundamentele waarden van deze culturen dezelfde zijn, liggen er andere klemtonen volgens Hill. Dit blijkt ook uit ons onderzoek. We onthouden hieruit dat de verschillen die er tussen Walen en Vlamingen zijn vaak meer percepties of vooroordelen zijn dan effectieve verschillen en dat de verschillen kleiner zijn dan men vaak denkt. Toch zijn er bepaalde nuanceverschillen tussen de Waalse en de Vlaamse cultuur. We vatten de belangrijkste hieronder kort samen.

Ten eerste, blijken zowel Vlaanderen als Wallonië eerder individualistisch en particularistisch te zijn. Toch is dit uitdrukkelijker aanwezig in de Vlaamse cultuur waar er een aparte Vlaamse identiteit is gecreëerd. Dit uit zich in de muzieksector in een zekere fierheid over het eigen Vlaamse

talent en de verheerlijking van dat lokale talent. Wallonië is meer geënt op de Franse cultuur en heeft na de opsplitsing van België in gemeenschappen geen uitgesproken Waalse identiteit gevormd. Het individualisme en particularisme uit zich meer op het lokale niveau. Dit zorgt tevens voor een horizontaal georganiseerde muzieksector waarin muziekorganisaties meer samenwerken op provinciaal of gemeentelijk niveau dan op gemeenschappelijk niveau.

Verder scoorde België zeer hoog op de onzekerheidsvermijdingsindex van Hofstede (2006). De klemtoon van die onzekerheid lag echter anders in Wallonië dan in Vlaanderen. Vanuit een meer Germaanse cultuur zijn Vlamingen namelijk stipter, efficiënter en meer vertrouwd met de managementstrategieën en -theorieën. In de muzieksector uit zich dit volgens onze respondenten in een meer professionele werking waar afspraken contractueel worden vastgelegd en evenementen verlopen volgens een strikte planning en strategie. De Franstalige cultuur erft zijn meer ontspannen attitude van de Latijnse cultuur. In de muzieksector verloopt het daarom vaak op een meer artisanale manier en bestaat er zelfs een zeker taboe over management en marketing in de cultuur- en muzieksector. De hoge onzekerheidsvermijdingsscore van Wallonië verklaart zich in de conservatieve selectie van muziekgenres. Zowel het Waalse publiek als de sector geven weinig ruimte aan nieuwe, experimentele muziek en houden ervan om een specifiek genre te kunnen toekennen aan een groep. Dit uit zich ook in het Franstalige muziekbeleid dat georganiseerd is per genre.

Daarnaast klasseerde Reyskens (2007) zowel Wallonië als Vlaanderen als gemiddeld overeenkomstgeoriënteerde culturen. Toch bleek men in de Waalse cultuur iets meer belang te hechten aan de relatie. Zo bestond onder de respondenten dan ook de perceptie dat Franstaligen socialer waren en meer belang hechtten aan een vertrouwensband.

Tot slot hebben we ook het verschil in taal besproken. De verschillende cultuursociologen in de analyse wezen op een delicaat cultuurverschil dat ook in de geschiedenis van België al voor taalgeschillen heeft gezorgd. Toch lijkt dit in de muzieksector meer praktische problemen te geven dan interculturele. De kennis van het Nederlands of het Engels is namelijk vaak zeer beperkt bij de Franstaligen en hoewel Vlamingen in vergelijking met het buitenland zeer taalmchtig zijn, blijft het Frans een zekere drempel. In samenwerkingen tussen Franstalige en Vlaamse organisaties is het dan ook aangewezen om een tweetalig persoon de samenwerking te laten coördineren.

4. DREMPELS EN DRIVERS VOOR BE FOR MUSIC

In het vorige hoofdstuk hebben we een vergelijking gemaakt van het Vlaamse en het Franstalige muziklandschap op drie niveaus: beleid, veld en cultuur. De verschillen die hieruit voortkwamen vormen al een eerste drempel voor een samenwerking tussen beide muzieksectoren. In dit hoofdstuk onderzoeken we welke factoren deze samenwerking concreet bemoeilijken en welke factoren een motivator kunnen zijn om de taalgrens die de muziklandschappen scheidt te doorbreken. We onderzoeken de drempels en drivers voor drie actoren: de muzieksector in het algemeen, de Belgische muzikant en het samenwerkingsengagement BE For Music in het specifiek. We baseren ons hiervoor op het kwalitatieve onderzoek dat gehouden is voor deze studie en op het kwantitatieve onderzoek voor de muzikanten.

4.1. DREMPELS

4.1.1. VOOR DE MUZIEKSECTOR

4.1.1.1. ONS KENT ONS (NIET)

De grootste vaststelling die uit de analyse van de resultaten van het kwalitatieve onderzoek komt is dat de Vlaamse muzieksector en de Franstalige muzieksector elkaar totaal onbekend zijn. Bijna alle geïnterviewde personen gaven aan weinig kennis te hebben over de cultuur en muziek in de andere gemeenschap. Een Vlaamse manager is zelden bekend met de speelplaat- sen in Wallonië en een Franstalige boeker weet zelden welke Vlaamse bands populair zijn. Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) legt uit dat ook tijdens de juryvergadering van de Red Bull Elektropedia Awards het heel duidelijk was dat de muzieksectoren elkaar niet kennen:

Op die vergadering in oktober zaten wij daar dus, het was echt de superjury die de finale beslissingen maakt, knopen doorhakt: vijf Vlamingen, vijf Walen. Al die Walen kwamen af met: “maar Alice on the Roof staat nog niet bij best breakthrough” en al die Vlamingen hadden zo iets van “Wie?” En op dat moment was die al super-, maar echt supergroot in Wallonië. Intussen is die ook heel sterk bezig in Vlaanderen, maar op dat moment was dat echt zo absurd en wij [hebben dat dan opgezocht]: “Wow, zoveel likes en zoveel plays en dat klinkt eigen nog wel... en we know nothing about it”. Wij zijn er echt dagelijks mee bezig en zelfs dat ontglipt. [...] Dat blijft echt confronterend om daar zo te zitten. (Ben Van Alboom, persoonlijke mededeling, 20 april 2016)

Daarbij komt dat het Franstalige en Vlaamse circuit zo op zichzelf zijn geconcentreerd dat het netwerk van de professionele actoren in de sector niet tot buiten het eigen circuit reikt (met uitzondering van internationale contacten). Elk circuit heeft een eigen netwerk uitgebouwd waarin alle actoren aan elkaar gelinkt zijn en waardoor er geen directe nood is om buiten het circuit te treden. Dit geldt voornamelijk voor de Vlaamse muzieksector, want zoals we verder ook uitleggen is de Franstalige muzieksector ook intern nog vrij verdeeld.

4.1.1.2. GEEN BELGISCHE MUZIEKSECTOR

Dat de Vlaamse en Franstalige muzieksector elkaar vreemd zijn valt deels te verklaren door de scheiding van de muzieklandschappen en het ontbreken van gemeenschappelijke middelen. In hoofdstuk drie bleek al uit de vergelijking dat er geen verzameling van middelen is van beide sectoren. Ook tijdens de interviews werd dit geregeld aangehaald. Om te beginnen is er geen Belgisch muziekbeleid dat de twee gemeenschappen op vlak van cultuur herenigt. Jean-Raymond Carton (persoonlijke mededeling, 6 april 2016) pleitte tijdens het interview ervoor om cultuur als middel te gebruiken om de gemeenschappen dichter bij elkaar te brengen. Er is nood aan gemeenschappelijke budgetten om intracommunautaire samenwerkingen te steunen en aan te moedigen. Zoals we eerder in dit onderzoek stelden is het cultureel samenwerkingsakkoord Cultuur Culture tussen de Vlaamse en Franstalige minister van Cultuur zowel beloftevol als onzeker. Het slagen van dat akkoord hangt namelijk in grote mate af van de *goodwill* van de ministers en deze worden om de vijf jaar opnieuw verkozen. Om vanuit het cultuurbeleid een stabiele basis en steun te geven aan culturele samenwerkingsinitiatieven tussen de gewesten, moet dit akkoord dus versterkt en uitgebreid worden. Cultuur Culture moet de sector aansporen om samen te werken en moet hiervoor de nodige middelen hebben zodat organisaties hier ook structureel voor gesteund kunnen worden. Momenteel zijn er echter nog te weinig mogelijkheden om financiële steun te vinden bij de overheden voor een intracommunautair cultureel project.

Wanneer samenwerking niet gesteund en aangemoedigd wordt vanuit de overheid is de drempel voor organisaties in het muzieklandschap ook groter om zelf samenwerkingsinitiatieven op te richten. Vandaag zien we dan ook dat er in het landschap weinig tot geen overkoepelende Belgische organisaties zijn die op nationaal vlak samenwerken. Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) stelt dat een dergelijke overkoepelende organisatie op internationaal niveau voor een groot voordeel kan zorgen. Momenteel is het voor een Franstalige organisatie

bijvoorbeeld heel moeilijk om een Belgisch project voor te stellen aan een internationale partner, want men kan geen beslissingen nemen die onder de verantwoordelijkheid liggen van een Vlaamse organisatie. Volgens hem zou een intracommunautair Belgisch steunpunt hier een verbindende instantie kunnen zijn die gegevens en organisaties coördineert in eigen land om als nationaal agentschap Belgische projecten te kunnen voorstellen bij buitenlandse partners. Op die manier wordt het mogelijk om als één stem over België te spreken wanneer het land op internationaal niveau vertegenwoordigd moet worden.

4.1.1.3. VOORKEUR AAN EIGEN ARTIESTEN

Een andere drempel ligt in het feit dat een Waalse boeker of organisatie steeds de voorkeur zal geven om een Waalse artiest te programmeren en een Vlaamse boeker of organisatie om een Vlaamse artiest te programmeren. Men geeft niet alleen de voorkeur aan eigen talent omdat men hen beter kent, maar ook omwille van de financiële voordelen. De financiële structuren in de Franstalige muzieksector zorgen ervoor dat een organisatie subsidies kan krijgen voor het programmeren van een Waalse artiest uit de Arts et Vie catalogus. Daarbij worden er vanuit zowel de Vlaamse als de Franstalige overheid quota opgelegd om artiesten uit de eigen gemeenschap te programmeren en niet om artiesten uit eigen land te programmeren. Marc Steens (persoonlijke mededeling, 13 april 2016) merkt bovendien op dat het programmeren van een band uit het andere gewest veel financiële onzekerheid met zich meebrengt. Een populaire Vlaamse band zorgt namelijk niet met zekerheid voor een volle zaal in een club in Wallonië en het is niet met een grote naam uit de Waalse muzikscene dat men tickets verkoopt voor een Vlaams muziekfestival. Marc Steens legt ook uit dat het aanbod aan Vlaamse zijde al heel groot is en het Vlaamse circuit zo goed als verzadigd is. Om daarbij ook nog eens uit het Waalse aanbod te gaan kiezen, maakt de keuze voor de clubs en boekers nog moeilijker.

4.1.1.4. DE TAAL

Een van de meest aangehaalde drempels (tien van de twaalf respondenten wezen dit aan als drempel) is de taal. Hoewel de muzieksector al vaak overschakelt naar het Engels om te communiceren met anderstalige partners, blijft de taal volgens onze respondenten een moeilijkheid vormen. Franstaligen kunnen over het algemeen niet goed Nederlands spreken en zijn door hun focus op de Franse cultuur ook minder beheerst in het Engels. Vlamingen staan erom bekend behoorlijk taalmchtig te zijn over het Engels en in zekere mate ook over het Frans, maar toch stelt o.a. Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) dat er ook in Vlaanderen een

zekere schroom bestaat om in het Engels te communiceren. Ook de taal van de lyrics kan een drempel zijn om bands uit de andere gemeenschap te programmeren. Liedjes in de eigen taal slaan sowieso al beter aan bij een publiek dat die taal spreekt, maar ook liedjes in het Engels die gezongen zijn door Frans- of Nederlandstaligen worden soms minder goed ontvangen door het Franse of Nederlandse accent dat doorklinkt. Deze afwijzing is volgens onze respondenten vooral te merken bij Vlaamse programmatoren die Engelse lyrics van een Franstalige band te Frans vinden klinken.

4.1.1.5. CULTURELE VERSCHILLEN

Zoals we in hoofdstuk drie al aanhaalden zijn er, hoewel beperkt, toch enkele cultuurverschillen op te merken tussen Vlaanderen en Wallonië. Zowel David Dehard als Marc Steens (persoonlijke mededeling, 12 en 13 april 2016) wezen het verschil in cultuur aan als een mogelijke drempel voor intracommunautaire samenwerkingen. Vooral de tegenstelling Angelsaksische versus Latijnse cultuur kwam hier ter sprake. Dit uit zich in de praktijk vooral in het efficiënte, liberale management denken van Vlaamse organisatoren en de meer ontspannen attitude aan Franstalige zijde. David Dehard merkt ook op dat cultuur gelinkt is aan smaak en dat deze verschilt in de Franstalige en Vlaamse gemeenschap. Dit vormt een drempel voor de programmatoren aangezien zij muziek naar de smaak van hun publiek willen programmeren opdat ze de zaal vol krijgen. Of er een effectief verschil is in smaak en genre waarnaar geluisterd wordt zal verder onderzocht moeten worden in een later onderzoek.

4.1.1.6. PRAKTISCHE MOEILIKHEDEN

Tot slot werden ook enkele praktische obstakels aangehaald in het kwalitatieve onderzoek. Een daarvan is het feit dat een culturele samenwerking tussen Vlaanderen en Wallonië een zekere afhankelijkheid van elkaar met zich mee brengt. Zoals we eerder al vaststelden werken het Vlaamse en het Franstalige muziekcircuit autonoom van elkaar. Een culturele samenwerking veronderstelt een verzameling van middelen en organisatie waardoor men afhankelijk wordt van elkaars participatie, inzet, middelen en contacten. Een tweede moeilijkheid schuilt in de opdeling van de Franstalige muzieksector (Ophélie Boffa & Julien Fournier, persoonlijke mededeling, 17 maart en 5 april 2016). De Franstalige sector werkt intern niet voldoende samen. In verschillende Waalse regio's zijn gelijkaardige organisaties aan het werk zonder verzameling van inspanningen. De Franstalige sector moet dus eerst intern een sterk circuit vormen voordat een vlotte samenwerking met het Vlaamse circuit mogelijk is.

4.1.2. VOOR DE MUZIKANTEN

4.1.2.1. GEEN

In een enquête bij 87 Belgische muzikanten antwoordden 15 van de 33 Franstalige respondenten en 28 van de 54 Vlaamse respondenten “geen” op de vraag welke factoren hen zouden tegenhouden om over de taalgrens op te treden. Ongeveer de helft van de respondenten geeft dus aan dat er geen enkele drempel is die hen zou tegenhouden om in de andere gemeenschap een optreden te geven. Het feit dat uit de analyse van het kwantitatieve onderzoek slechts één significante drempel werd gehaald uit de Franstalige dataset en twee significante drempels uit Nederlandstalige dataset bevestigt dat er slechts weinig factoren een muzikant zullen tegenhouden om de taalgrens over te steken. Ook Julien Foucart (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016), muzikant bij de Franstalige band The Fouck Brothers, geeft aan dat er voor hem geen drempels waren om naar Vlaanderen te gaan. Het enige wat het volgens hem moeilijk maakt is de juiste connecties hebben in het andere muzieklandschap. Dit is echter iets waar je zelf voor kan zorgen volgens hem en dus geen significante drempel.

4.1.2.2. AFSTAND

De enige drempel die significant was voor zowel de Nederlandstalige als de Franstalige dataset was *afstand* (NL dataset: $F(4, 52) = 1.532$; $p < .01$; $B = -.19$; $\beta = -.47$; $t = -3.693$; FR dataset: $F(4, 31) = 2.969$, $p < .05$; $B = -.28$, $\beta = .44$; $t = -2.71$). Voor de Nederlandstalige dataset werd 25.6% van de intentie om niet over de taalgrens op te treden verklaard door de te grote afstand tot de andere gemeenschap. Voor de Franstalige dataset was dit 30.5%. Bij de open vraag naar de drempels om over de taalgrens op te treden kwam deze factor alleen voor onder de Nederlandstalige respondenten waarvan er zeven dit als drempel aanhaalden. Ook in het kwalitatieve onderzoek werd de afstand naar een muziekclub in de andere gemeenschap en de vervoerskosten die daaraan verbonden zijn als drempel aangehaald.

Toch gaat het hier vooral over de perceptie dat speelplaatsen in de andere gemeenschap ver zijn, want als we de effectieve afstanden berekenen tussen Vlaamse en Waalse muziekclubs schillen deze nauwelijks met de afstanden tussen de clubs in het eigen gewest. Voor een band uit Antwerpen bijvoorbeeld is De Kreun in Kortrijk even ver als Le Garage in Luik (130 km). Een band uit Huy rijdt dan weer even lang van het muziekcentrum Atelier Rock naar een optreden in Le Rokerill in Charleroi als naar het Depot in Leuven (70 km). De andere kant van het land

voelt voor veel muzikanten dus aan als het buitenland, een plaats die ver van hun bed ligt, maar net niet exotisch genoeg is om naar toe te trekken. Nochtans zijn de venues in de andere gemeenschap niet altijd verder en bieden ze uitdagende speelmogelijkheden in een ander kader met een anderstalig publiek. Het is daarom de taak van de BE For Music partners om deze verkeerde indruk te ontcrachten.

4.1.2.3. BEKENDHEID

Een drempel die alleen significant bleek voor de Nederlandstalige dataset was de *bekendheid* van de band over de taalgrens ($F(4, 52) = 3.615$; $p < .05$; $B = -.22$; $\beta = -.44$; $t = -3.411$). Het gebrek aan populariteit en fans in het andere muzieklandschap heeft dus een negatieve relatie tot de intentie om over de taalgrens op te treden. 23.1% van de intentie om niet op te treden in een Franstalige muziekclub werd verklaard door het gebrek aan bekendheid. Ook bij de open vraag werd het gebrek aan fans in de andere gemeenschap en de angst voor een lege zaal door drie respondenten aangehaald als drempel om op te treden over de taalgrens.

4.1.2.4. DE TAAL

Hoewel taal niet als significante drempel uit de analyse van de resultaten van het kwantitatieve onderzoek kwam, gaven 14 Franstalige en 8 Nederlandstalige respondenten in de open vraag naar de drempels toch aan dat het verschil in taal voor hen een drempel is om op te treden over de taalgrens. Deze drempel blijkt sterker door te wegen bij de Franstalige muzikanten (42.4%) dan bij de Vlaamse (14.8%). Dit kan verklaard worden door het feit dat Wallonië minder taalvaardig is in het Nederlands en het Engels onder andere door hun focus op de Franse cultuur. Daarbij maakten de Franstalige respondenten zich meer zorgen over de lyrics van hun muziek. Ze waren bezorgd dat hun Franstalige muziek niet zou aanslaan bij een Nederlandstalig publiek en dat het Franse accent zou doorklinken in de Engelstalige lyrics. Onder de Nederlandstalige respondenten werd de taal van de lyrics niet aangehaald als drempel. Wellicht omdat slechts weinig Vlaamse pop- en rockmuzikanten in het Nederlands zingen.

Ook in het kwalitatieve onderzoek werd de taalbarrière aangehaald als drempel om in de andere gemeenschap op te treden. Terry Vermandel (persoonlijke mededeling, 26 april 2016), manager van de Franstalige band Alaska Gold Rush, meldt dat ook zij taalproblemen hebben ondervonden wanneer ze optraden in Vlaanderen. Het Engels is volgens hem dan vaak een oplossing geweest, maar toch stootten ze nog op puristen die alleen in het Nederlands wilden communiceren. Voor

Julien Foucart (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) was dit minder een probleem, omdat hij door zijn studies in Gent de Nederlandse taal goed beheerst. Het feit dat hij altijd in het Nederlands heeft gecommuniceerd wanneer hij met Vlaamse organisaties samenwerkte is volgens hem een voordeel geweest in het ontwikkelen van een carrière in Vlaanderen.

4.1.2.5. GEBREKKIGE KENNIS OVER HET ANDERE MUZIEKLANDSCHAP

Ook voor de muzikanten blijkt het gebrek aan kennis van het andere muzieklandschap een drempel om over de taalgrens te treden. Deze factor werd niet expliciet onderzocht in het kwantitatieve onderzoek, maar werd bij de open vraag in de enquête wel door acht Nederlandstalige respondenten aangehaald als drempel. Het Waalse muzieklandschap is voor hen compleet onbekend terrein en men weet niet waar men terecht kan om hier informatie over op te zoeken:

De scene is me volledig onbekend. Ik ken geen enkele speler in het circuit, gaande van organisatoren, bookers [sic], clubs, ... Meestal gaat het ook om verdere verplaatsingen, maar indien het circuit niet zo onbekend was, zou dit geen probleem vormen. (Nederlandstalige respondent, enquête BE For Music, april 2016)

Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) erkent dat het een probleem is dat muzikanten zo weinig over het andere muzieklandschap kennen. Volgens hem is dit een grote drempel voor de muzikanten om daar op te treden, omdat zij met muziek willen bezig zijn en niet met uit te zoeken hoe ze het moeten aanpakken om daar te geraken. Het is volgens hem daarom de taak van steunpunten als Poppunt en Court-Circuit om dit duidelijk in beeld te brengen en daar nuttige informatie over te geven zodat muzikanten sneller het initiatief gaan nemen om over de taalgrens op te treden.

Ook Terry Vermandel en Dries Lybaert (persoonlijke mededeling, 26 april en 11 mei 2016) gaven tijdens het interview aan het jammer te vinden zo weinig te kennen van de muzieksce­ne aan de andere kant van de taalgrens. Er zijn volgens hen te weinig contactpunten tussen de Waalse en de Vlaamse scene die hen hierin kunnen sturen.

Een factor die hieraan gelinkt is is het gebrek aan professionele contacten in het andere muziek­circuit. Deze factor kwam niet als significante drempel uit de analyse van het kwalitatieve on­derzoek, maar werd wel verschillende keren als drempel opgegeven (NL: 6 van 54 of 11.1%; FR:

8 van 33 of 24.2%) bij de open vraag in de enquête. Het ontbreekt deze muzikanten dus aan professioneel netwerk over de taalgrens om daar op te treden.

4.1.2.6. GEEN INTERESSE VANUIT ANDERE MUZIEKLANDSCHAP

Een andere drempel die vooral in de interviews werd aangehaald is de moeilijkheid om in de andere gemeenschap geprogrammeerd te worden. De respondenten hebben het gevoel dat de grenzen tussen het Vlaamse en het Franstalige muziekcircuit niet naar elkaar open staan en dat er bovendien (vooral bij de boekers) weinig interesse is om artiesten uit de andere gemeenschap te programmeren. Onder de geïnterviewde artiesten heerste er duidelijk de perceptie dat het muziekcircuit aan de andere kant van de taalgrens een moeilijke markt is om te bereiken, omdat de voorkeur uitgaat naar eigen talent. Deze drempel werd ook vermeld bij de drempels voor de muzieksector waar deze gelinkt werd aan de financiële voordelen om talent uit de eigen gemeenschap te programmeren ten opzichte van artiesten uit de andere gemeenschap.

Nous en tant que francophone on dit toujours que la Flandre, dans le milieu musical, c'est comme faire du développement à l'étranger si pas plus dur parfois. (Terry Vermandel, persoonlijke mededeling, 26 april 2016)

4.1.2.7. FINANCIËLE ONGELIJKHEID

In het kwalitatieve onderzoek werd enkele keren gewezen op de financiële nadelen voor een Vlaamse artiest om in Wallonië op te treden. David Dehard (persoonlijke mededeling, 12 april 2016) stelt dat een Vlaamse artiest een lagere gage zal krijgen voor een optreden in een Waalse muziekclub en dat dit een drempel is voor veel muzikanten. Ophélie Boffa en Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 17 maart en 3 mei 2016) zijn het hier echter niet mee eens. Volgens hen wil een muzikant spelen, met of zonder geld. Ook uit de analyse van de enquête bleek een lager loon geen significante drempel om op te treden in het andere gewest. Toch gaven vijf Vlaamse respondenten in de open vraag aan dit wel als een drempel te zien. We kunnen dus besluiten dat slechts een minderheid van de Nederlandstalige artiesten niet zal willen optreden in een Waalse muziekclub omwille van de eventuele lagere gage die hij of zij daar krijgt.

4.1.3. VOOR BE FOR MUSIC

4.1.3.1. EVENWICHT TUSSEN DE PARTNERS

Een van de belangrijkste drempels voor het samenwerkingsengagement BE For Music volgens de respondenten is het bewaren van het evenwicht tussen de partners (Ophélie Boffa & Luc Nowé, persoonlijke mededeling, 17 maart en 3 mei 2016). Elke organisatie heeft zijn eigen snelheid en in een samenwerking tussen vier partners is het belangrijk deze snelheden op elkaar af te stellen. Een project kan namelijk maar zo sterk staan als de zwakste schakel in het project. Elkaars sterktes moeten daarom gebruikt worden om elkaar en zo ook het engagement te versterken.

4.1.3.2. EEN UNIFORME VISIE

Een andere drempel voor BE For Music is het ontbreken van een concrete, uniforme visie. Elke organisatie heeft zijn eigen doelstellingen en missies en de focus van elke organisatie ligt op de eigen werking. De moeilijkheid voor het samenwerkingsengagement ligt erin om een gemeenschappelijke visie te creëren waar elke partner achter staat en waarin de doelstellingen van elke organisatie apart worden gerespecteerd. Het is belangrijk dat alle organisaties in dezelfde richting kijken voor BE For Music en hiervoor worden best concrete doelstellingen opgesteld. We gaan hier verder op in in het volgende hoofdstuk.

4.1.3.3. DE INVESTERING

Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) wees tijdens het interview op de moeilijkheid om het evenwicht te houden in Vlaamse en Waalse artiesten op de Red Bull Elektropedia Awards. Het is een grote uitdaging volgens hem om steeds de juiste balans hierin te houden en om hier dagelijks in te investeren. Ook voor BE For Music geldt dit. De partners hebben een engagement gemaakt om meer te werken aan een verenigd Belgisch muzieklandschap. Dit engagement vraagt continue investering en mag niet naar de zijlijn verdwijnen.

3.1. DRIVERS

Naast de evidente reden dat het samenbrengen van de Vlaamse en Franstalige muzieksector een verrijking kan bieden voor de gehele Belgische sector en naast de motivatie om een absurde situatie te verhelpen dat men elkaar niet kent op vlak van muziek over de taalgrens, zijn er nog

verschillende andere redenen om meer en uitgebreider samen te werken tussen de Vlaamse en Franstalige muzieksector. In dit hoofdstuk noemen we enkele factoren op die de muzieksector, de muzikanten of de partners van het BE For Music engagement kunnen motiveren om samen te werken over de taalgrens heen.

4.1.4. VOOR DE MUZIEKSECTOR

4.2.1.1. KENNIS WINNEN OVER HET ANDERE MUZIEKLANDSCHAP

Een groot voordeel van samenwerkingen tussen Vlaamse en Franstalige muziekorganisaties is dat men meer inzicht krijgt in de muzieksector aan de andere kant van het land. Zo breidt men het professioneel netwerk uit, kunnen middelen en kennis worden gedeeld om een gemeenschappelijk doel te bereiken en zijn er meer spelers in het netwerk waarmee projecten kunnen worden opgestart.

4.2.1.2. INTERNATIONAAL VOORDEEL

Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) wees daarnaast op het internationale voordeel dat projecten onder een Belgisch merk hebben. Op internationale meetings als Eurosonic of The Great Escape is het volgens hem zinloos om een onderscheid te maken tussen Vlaamse en Waalse muziek. Op de internationale markt is het veel interessanter om zich als Belgische merk te promoten. Om daar dan geloofwaardig de Belgische muziekscene te representeren moet er een goede samenwerking zijn achter de schermen tussen de Vlaamse en de Franstalige muzieksector.

4.1.5. VOOR DE MUZIKANTEN

4.2.2.1. ER IS INTERESSE

Zowel uit het kwantitatieve als uit het kwalitatieve onderzoek bleek dat er veel interesse is bij de muzikanten in België om het muzikandschap over de taalgrens te gaan ontdekken. Voor de Franstalige dataset gaf 66.7% van de respondenten aan helemaal akkoord te zijn en 21.2% akkoord te zijn met de stelling: Ik zou graag optreden in een Vlaamse venue. Gemiddeld toonden de Franstalige respondenten dus veel interesse om op te treden in Vlaanderen ($M = 6.52$; $m = 7.00$; $SD = 0.80$). Ook voor de Nederlandstalige dataset bleek er veel interesse te zijn om op te treden in het Franstalige Gewest ($M = 6.67$; $m = 7.00$; $SD = 0.67$). Van de Vlaamse respondenten

was namelijk 75.9% het helemaal mee eens en 16.7% het mee eens met de stelling dat ze graag zouden optreden in Franstalige venues. Ook bij de open vraag in de enquête naar de drivers was het meest voorkomende antwoord dat men als muzikant gewoon zoveel mogelijk wil spelen, waar en voor welk publiek dan ook.

4.2.2.2. ANDER (MEER TOEGANKELIJK) PUBLIEK

Uit het kwantitatieve onderzoek blijkt het vinden van een nieuw en ander publiek een motivatie voor veel muzikanten om naar de andere kant van de taalgrens te trekken (17 van de 54 Nederlandstalige respondenten en 14 van de 33 Franstalige respondenten). Onder de Franstalige respondenten werd niet alleen een ander of nieuw publiek als driver gezien, maar werd ook expliciet gewezen op het Vlaamse publiek dat volgens vele respondenten meer open staat voor rock of alternatieve genres en aandachtiger luistert. Doordat Vlamingen meer beïnvloed zijn door de Angelsaksische cultuur hebben ze volgens een Waalse respondent andere muzikale referenties wat hen een interessant publiek maakt voor de Franstalige bands.

Deze indruk werd gedeeld door Terry Vermandel en Julien Foucart (persoonlijke mededeling, 26 april en 3 mei 2016) tijdens de interviews. Ook zij gaven aan dat het optreden voor een nieuw publiek één van de belangrijkste drivers voor hen is en dat het Vlaamse publiek aandachtiger is en meer geïnteresseerd in verschillende genres. Het Franstalige publiek daarentegen kent nog graag een specifiek genre toe aan muziek en speelt nog graag op veilig door naar de genres te luisteren waar ook hun ouders naar luisterden zoals de Franse chanson en klassieke rock. Muzikanten uit de elektronische muziekscene bijvoorbeeld zullen volgens Julien Foucart makkelijker gehoor vinden in Vlaanderen.

4.2.2.3. SPEELKANSEN VERGROTEN

Een andere driver die in de enquête door verschillende muzikanten werden aangehaald (3 Franstalige en 10 Nederlandstalige respondenten) was het verbreden van het speelterrein. Samenwerkingen tussen de Vlaamse en de Franstalige muzieksector in België zorgen voor een grotere afzetmarkt en meer speelkansen voor de muzikanten. Zoals ook Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016) stelt tijdens het interview, muzikanten moeten meer kunnen spelen, want live muziek is waar een muzikant van leeft. Het vergroten van het speelterrein is dus een sterke motivatie voor muzikanten om niet binnen het Vlaamse of Franstalige muziekcircuit te blijven, maar om in heel het Belgische circuit op te treden.

4.2.2.4. NIEUW LANDSCHAP, NIEUWE ERVARINGEN

Volgens de enquête worden muzikanten ook gemotiveerd om over de taalgrens op te treden vanuit een interesse om een ander muzieklandschap te leren kennen en voor de ervaring en uitdaging (9 Nederlandstalige en 6 Franstalige respondenten). Bovendien vonden zowel Vlaamse als Franstalige muzikanten het muzieklandschap aan de andere kant van de taalgrens zelf een reden om de taalgrens over te steken. Acht Vlaamse respondenten gaven namelijk aan de Waalse muzieksène aantrekkelijk te vinden omwille van de andere sfeer die er heerst, de sympathieke mensen en het warme en enthousiaste publiek. Het is een muziekscene die vlakbij is maar toch anders aanvoelt. Vier Franstalige respondenten vonden het Vlaamse circuit dan weer interessanter, omdat het professioneler en grootschaliger is. De Vlaamse concertzalen zijn volgens hen groter en van een betere kwaliteit en bevatten beter technisch materiaal. Ook de promotie wordt volgens hen beter door de organisaties geregeld in Vlaanderen.

Ook in het kwalitatieve onderzoek vond men het ontdekken van het andere muziekcircuit goed voor de ontwikkeling van de muzikant. Muzikanten kunnen er hun muziek testen voor een onbekend, anderstalig publiek in een andere omgeving en met een andere professionele omkadering. Deze nieuwe ervaringen zijn goed voor de ontwikkeling van de carrière van de muzikant en bereiden hem/haar voor op de internationale markt. (Ophélie Boffa & Jean-Raymond Carton, persoonlijke mededeling, 17 maart en 6 april 2016) Terry Vermandel en Julien Foucart (persoonlijke mededeling, 26 april en 3 mei 2016) kunnen dit beamen. Volgens hen is het als Franstalige muzikant en groot voordeel om te kunnen zeggen dat je al enkele data hebt gehad in Vlaanderen:

Si on fait une belle date en Flandre, c'est comme une belle date à Paris ou en Allemagne quoi. (Terry Vermandel, persoonlijke mededeling, 26 april 2016)

Bovendien leer je als muzikant andere groepen kennen wanneer je je in een ander muzieklandschap bevindt. Hierdoor kan je volgens Julien Foucart veel van andere muzikanten leren en groeien als muzikant door zelfkritisch te zijn.

4.2.2.5. PROFESSIONELE CONTACTEN LEGGEN

Een driver die niet zo sterk werd aangehaald in het kwantitatieve onderzoek, maar wel werd benadrukt in het kwalitatieve onderzoek is het uitbreiden van het professionele netwerk. Zowel Julien Foucart als Terry Vermandel (persoonlijke mededeling, 26 april en 3 mei 2016) gaven het

leggen van nieuwe contacten aan als een van de belangrijkste voordelen van intracommunautaire evenementen als Glimps. Dergelijke initiatieven hebben voor The Fouck Brothers en Alaska Gold Rush deuren geopend voor een ontwikkeling van de bands in het Vlaamse muziekland- schap, omdat ze daar de juiste mensen hebben ontmoet.

4.2.2.6. VOORDEEL NAAR INTERNATIONALE MARKT?

Tot slot werden zowel respondenten uit het kwantitatieve onderzoek als uit het kwalitatieve onderzoek gemotiveerd om over de taalgrens op te treden door het mogelijke voordeel naar de internationale markt. Wallonië werd hierin aanzien als een toegangspoort tot Frankrijk en Vlaan- deren als een toegangspoort tot Nederland. Toch zijn niet alle respondenten het hierover eens. Volgens Julien Fournier (persoonlijke mededeling, 5 april 2016) biedt de Waalse muzieksce- ne geen directe toegang tot Frankrijk. Franstalig België is volgens hem cultureel wel sterk gelinkt aan Frankrijk, maar niet in die richting. Er is veel import van Franstalige artiesten, maar zeer weinig export. Dus ook voor de Franstalige bands is Frankrijk een moeilijk bereikbare markt. Optreden in de andere gemeenschap betekent dus geen zeker voordeel op de internationale markt. Wel zorgt het voor meer oefening en zelfkritiek om voor een anderstalig publiek op te treden in een andere omgeving waardoor men beter voorbereid is op het buitenland. In die zin kan de internationale markt toch een driver zijn voor een muzikant om op te treden over de taalgrens.

4.1.6. VOOR BE FOR MUSIC

4.2.3.1. HET IS DE KERNOPDRACHT VAN DE ORGANISATIES

Het is een van de kernopdrachten van de partners in het samenwerkingsengagement om muzi- kanten te steunen en te begeleiden in hun muziekcarrière. Het niet of te weinig kennen van het andere muzieklandschap bleek uit ons onderzoek een drempel voor muzikanten om aan de an- dere kant van de taalgrens op te treden. Zoals Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) ook stelt, is het daarom de taak van de BE For Music partners om dit in kaart te brengen en om meer informatie over het andere landschap ter beschikking te stellen. Alleen dan gaan meer muzikanten het initiatief nemen om ook in muziekclubs over de taalgrens concerten te geven.

4.2.3.2. BUNDELING VAN MIDDELEN

Daarnaast merkte Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) op dat bij een samenwerking tussen partners uit de Franstalige en Vlaamse gemeenschap er opportuniteiten liggen in het verzamelen van middelen en het organiseren van projecten. Door de krachten te bundelen kunnen er grotere projecten worden georganiseerd en kunnen de organisaties ook op zich groeien door van elkaar te leren. Een intracommunautaire samenwerking geeft bovendien een directe meerwaarde aan een project. Hij stelde ook vast dat commerciële partners die Poppunt ondersteunen geregeld vroegen naar de collega's aan Franstalige zijde. Dat ook zij belang hebben bij samenwerkingen met partners over de taalgrens kan een extra driver zijn voor het engagement.

4.2.3.3. OVERHEIDSSTEUN WINNEN VOOR MEER SAMENWERKING

Met het samenwerkingsakkoord Cultuur Culture tussen de Vlaamse en de Franstalige minister van cultuur is er volgens Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) een historische zet gezet naar meer samenwerking tussen het Vlaamse en het Franstalige culturele landschap. Hiermee heeft de overheid aangetoond dat ze bereid zijn om intracommunautaire samenwerkingsprojecten te steunen. Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) merkt echter op dat die steun niet gratis is en dat een overheid ook maar meegaat als er degelijke resultaten komen en als er nieuwe initiatieven worden genomen. De sector moet dus zelf initiatief nemen opdat de overheid erin gaat geloven en gaat volgen. Ook volgens Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) moet er niet op de overheid gewacht worden en moeten organisaties zelf het initiatief nemen om met elkaar samen te werken.

5. BELEIDSAANBEVELINGEN VOOR BE FOR MUSIC

Tijdens het onderzoek en de observaties bij de vier partners van het samenwerkingsengagement viel het op dat er geen duidelijke, uitgeschreven visie is voor BE For Music. BE For Music is opgericht als een engagement om de grenzen naar beneden te halen tussen de Franstalige en Nederlandstalige muzieksector in België. Na twee jaar is het echter tijd om dat engagement concreet te maken en structureel in te bedden in de werking van de vier partners. Om dit te bereiken is het volgens onder andere Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016) noodzakelijk om een strategische planning op te stellen waarin een algemene visie wordt gecreëerd voor de komende vijf of tien jaar. Deze planning moet duidelijk maken wat de belangrijkste doelstellingen zijn voor die periode en welke filosofie men wil volgen en overbrengen naar de stakeholders. Op basis van deze algemene strategische planning kunnen dan jaarplanningen worden opgesteld en kunnen evaluatiemomenten worden ingepland.

BE For Music moet vandaag verder gaan dan de goede wil die in de afgelopen twee jaar is getoond. We raden daarom aan dat Court-Circuit, Clubcircuit, Club Plasma en Poppunt structurele partners worden en samen een beleid opstellen waarin de identiteit van de vier organisaties wordt gerespecteerd. Op die manier staan alle hoofden in dezelfde richting en is het voor alle stakeholders duidelijk waar BE For Music voor staat en waarnaar het wil evolueren. In dit hoofdstuk zullen we een eerste aanzet geven voor een strategische planning. We baseren ons hiervoor op de managementtheorieën van Robbins & Coulter (2012), Verbergt (2011) en Järvinen, Ansio, & Houni (2015), op de resultaten uit de vorige hoofdstukken en op verdere observaties tijdens het onderzoek.

5.1. MOTIVATIE VOOR STRATEGISCHE PLANNING

Waarom plannen? Het is een vraag die al door vele (cultuur)managers is gesteld. De doorgewinterde bedrijfsmanager stelt dat je zonder planning efficiënt noch effectief kunt zijn. Een planning zorgt voor een gecoördineerde inspanning, neemt onzekerheid weg, voorkomt overlapping en overbodige activiteiten en maakt de doelen en standaarden voor de controlefunctie duidelijk. (Verbergt, 2011: p.122-123) Toch kan volgens Verbergt (2011: p. 122) een te grote fascinatie voor formele rationele planning soms ook omslaan in een eendimensionale benadering van een organisatie. Ook Ben Van Alboom (persoonlijke mededeling, 20 april 2016) waarschuwt voor een te kunstmatige samenwerking waarin alles netjes is uitgepland. Een samenwerking als BE For Music moet volgens hem namelijk organisch tot stand komen. Dit wil echter niet zeggen dat een

strategische planning geen zin heeft. Volgens Verbergt (2011: p. 123) kan je namelijk niet ontkennen dat het planningsproces voor een gemeenschappelijk denkpatroon zorgt, waardoor iedereen in dezelfde richting kijkt. Bovendien gaat het hier om een samenwerking tussen vier verschillende organisaties die elk op zich andere doelstellingen en visies hebben. Zonder een duidelijke planning lopen al deze belangen door elkaar en evolueert het gemeenschappelijke project niet verder. Een uitgewerkte planning is in dit geval dus noodzakelijk om richting te geven aan het project.

5.2. BE FOR MUSIC VOLGENS DE PARTNERS

Om een strategische planning te formuleren baseren we ons op de inzichten die de interviews met de partners van het engagement opleverden. Tijdens het kwalitatieve onderzoek werd aan hen gevraagd waarom er nood is aan een samenwerking als BE For Music en wat hun toekomstvisie is voor het engagement. Hierop werden uiteenlopende antwoorden gegeven.

Zo stelde Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) dat BE For Music de ambitie heeft de grenzen tussen de Vlaamse en Franstalige muzieksector naar beneden te halen. Hiervoor moeten de vier organisaties de hele sector stimuleren om meer artiesten en kennis uit te wisselen. Het is volgens hem de verantwoordelijkheid van de partners om hier het voorbeeld te geven en zichzelf te verplichten om verschillende keren op een jaar concrete evenementen te organiseren. Om dit te bereiken is er op korte termijn een blindelings vertrouwen nodig tussen de partners en op lange termijn een evenwicht tussen de snelheden van de partnerorganisaties. Dit vertrouwen is volgens hem momenteel weg, omdat de “verbindingsofficier” Ophélie Boffa, die het project de laatste twee jaar getrokken heeft, weg is.

Ook Marc Steens (persoonlijke mededeling, 13 april 2016) vond het de missie van de vier partners om het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap te verenigen. Idealiter ziet hij het engagement uitgroeien tot een platform dat bekend is bij alle Belgische organisatoren en waarop zij hun initiatieven kunnen aankondigen die onder het label BE For Music vallen. Het is volgens hem belangrijk om het netwerk van de vier partners te gebruiken om het engagement van BE For Music zo breed mogelijk te communiceren.

Voor David Dehard (persoonlijke mededeling, 12 april 2016) is BE For Music de verzamelnaam voor alle projecten die samen georganiseerd zijn door Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma. BE For Music betekent voor hem in eerste instantie het uitwisselen van kennis en

expertise tussen de partners van het engagement zodat deze organisaties op hetzelfde niveau komen.

Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016) stelt net als Luc Nowé dat er een vertrouwensrelatie gecreëerd moet worden tussen de vier organisaties, maar ook tussen de professionelen in het veld. BE For Music moet volgens haar namelijk in eerste instantie ervoor zorgen dat de professionele muzieksectoren langs beide kanten van de taalgrens met elkaar in contact komen en elkaars sector leren kennen. Netwerken moeten gedeeld en opgebouwd worden alvorens concrete projecten kunnen worden georganiseerd voor de muzikanten. BE For Music moet ontmoetingskansen creëren voor de professionelen uit de Vlaamse en Waalse muzieksector op plaatsen waar veel genetwerkt wordt zoals festivals. Daarnaast moeten de partners van BE For Music volgens haar een SWOT-analyse maken om te bekijken wat de sterktes en zwaktes van het engagement zijn en waar de kansen en bedreigingen liggen. Vanuit deze analyse kan men dan een gemeenschappelijke visie en plan opstellen voor BE For Music waarbij rekening gehouden wordt met de individuele doelstellingen van de partnerorganisaties.

Daarnaast kwam tijdens een BE For Music vergadering (14 april 2016) het idee aan bod om BE For Music in te bedden in een evolutieparcours dat de ontwikkeling van de Belgische muzikant volgt. Ook tijdens de interviews werd dit door verschillende respondenten aangehaald (Françoise Gallez, Ophélie Boffa, Julien Fournier en Marc Steens, persoonlijke mededeling, 8 en 17 maart, 5 en 13 april 2016). BE For Music is dan een schakel in de continue evolutie en ontwikkeling van de muzikant. Momenteel is er volgens de respondenten namelijk een leegte tussen het lokale en het internationale niveau waardoor artiesten vaak te lang lokaal blijven toeren en de stap naar de internationale markt groot is. BE For Music kan een rol spelen in het verbinden van deze twee niveaus door een derde niveau te representeren, namelijk dat van de uitwisseling tussen twee taalgemeenschappen. Op die manier kan BE For Music gezien worden als een inleiding tot het Belgium Booms⁶ verhaal.

Er heersen binnen het BE For Music team dus verschillende ideeën en toekomstvisies die het engagement enkele mogelijke pistes bieden voor de toekomst. Vanuit deze inzichten en onze eigen observaties zullen we hiermee een strategische planning opstellen om BE For Music zo efficiënt en effectief mogelijk naar een nieuw level te brengen.

⁶ Belgium Booms is een samenwerking tussen het Flanders Arts Institute, het Kunstenpunt en Wallonie-Bruxelles Musiques dat Belgische artiesten ondersteunt in hun internationale ontwikkeling.

5.3. MISSIE

De eerste stap in het strategisch-managementproces is volgens Robbins & Coulter (2012: p. 157) het vaststellen van de missie. De missie omschrijft de bestaansreden van de organisatie of in dit geval van de samenwerking. Volgens Desmidt & Heene (2005) moet een missie beantwoorden aan de volgende kernvragen:

- Activiteitsdomein: **Waar** willen we actief zijn? **Wie** zijn we en willen we zijn?
- Doelstellingen en strategie: **Wat** willen we voor onze stakeholders bereiken? **Hoe** willen we onze doelstellingen bereiken?
- Waarden, normen en cultuur: **Hoe** willen we met elkaar omgaan? **Hoe** willen we met de omgeving omgaan?

Op de website wordt BE For Music omschreven als *“een engagement dat Clubcircuit, Club Plasma, Court-Circuit en Poppunt aangaan om te werken aan een beter Belgisch muziklandschap. Om iets te doen aan de ietwat absurde situatie waarbij Vlaamse artiesten het zuiden van het land zowat als buitenland zijn gaan beschouwen, en omgekeerd. Onder deze vlag engageren de vier organisaties zich om actief aan de uitwisseling van talent en knowhow te werken over de taalgrens heen.”* Aangezien dit zo goed als het enige is dat tot nu toe is neergeschreven over BE For Music – ook in de subsidieaanvraag bij het Prins Filipfonds gaat de omschrijving niet veel verder dan dit – zullen we deze tekst als basis gebruiken voor de *mission statement*.

BE For Music heeft als activiteitsdomein de Belgische muzieksector en dan meer specifiek de vereniging van het Vlaamse en het Franstalige muziklandschap. De sleutelfiguren in het engagement zijn Clubcircuit, Club Plasma, Court-Circuit en Poppunt. Deze organisaties hebben elk als kernopdracht muzikanten binnen hun gemeenschap te ondersteunen en hen speelkansen aan te bieden. Met BE For Music streven ze er samen naar om een verbindingsinstantie te zijn tussen de lokale en internationale muzieksector.

Uit de bevraging blijkt dat de belangrijkste stakeholder van BE For Music de Belgische muzikant is. BE For Music wil het Vlaamse en Franstalige muziklandschap herenigen om zo de muzikant te helpen in de opbouw van zijn muzikale carrière. Zoals uit het kwalitatieve onderzoek bleek, is het lokale en het internationale niveau momenteel slecht verbonden. Hierdoor gaat er veel energie verloren en wordt de doorstroom van muzikanten naar de internationale markt bemoeilijkt. BE For Music heeft daarom als belangrijkste doelstelling de doorstroom van het lokale naar het internationale niveau voor muzikanten te verbeteren door voor meer uitwisseling te zorgen

tussen de twee taalgemeenschappen. Om dit te bereiken moet er echter eerst met andere stakeholders worden samengewerkt, namelijk de professionelen uit de sector. Hieruit volgt een doelstelling waaraan eerst moet worden voldaan opdat de vorige doelstelling kan worden uitgewerkt: de professionelen uit de Vlaamse en Franstalige muzieksector met elkaar in contact brengen en informatie uitwisselen over beide muzieklandschappen.

Tot slot moet er voor de missie nagedacht worden over de waarden, normen en cultuur die men wil respecteren binnen het project. Dit lijkt ons een belangrijk aspect voor BE For Music, omdat het om een intracommunautaire samenwerking gaat tussen vier muziekorganisaties met elk eigen organisatieculturen. Een culturele samenwerking tussen Waalse en Vlaamse organisaties kadert in een geschiedenis van communautaire disputen en taalstrijden. Bovendien blijkt uit het onderzoek naar de culturele verschillen eerder in dit werk dat de cultuur binnen Vlaamse en Waalse organisaties licht verschilt. Daarom is het belangrijk in de missie te vermelden dat BE For Music is opgericht met wederzijds respect tussen de partners en dat er wordt uitgegaan van een evenwichtige samenwerking in het belang van het Belgische muzieklandschap.

Deze elementen in overweging genomen, bekomen we de volgende *mission statement*:

BE For Music is het engagement dat Clubcircuit, Club Plasma, Court-Circuit en Poppunt aangaan om te werken aan een beter Belgisch muzieklandschap. Om iets te doen aan de ietwat absurde situatie waarbij Vlaamse artiesten het zuiden van het land zowat als buitenland zijn gaan beschouwen, en omgekeerd. Door de Vlaamse en Franstalige muzieksector met elkaar in contact te brengen en talent en knowhow uit te wisselen, willen de BE For Music partners samen de verbinding maken tussen de lokale en internationale muzikscene. Op die manier willen ze de Belgische muzikant ook op nationaal vlak ondersteunen in de ontwikkeling van zijn of haar carrière. BE For Music streeft naar een evenwichtige, respectvolle samenwerking tussen de twee taalgemeenschappen.

5.4. DOELSTELLINGEN

Een doelstelling geeft aan welke doelen of targets er binnen een bepaald tijdsbestek moeten worden gehaald. Ze geven een concrete richting aan een organisatie of project en bieden criteria op basis waarvan de werkelijke werkresultaten kunnen worden geëvalueerd. (Verbergt, 2011: p. 126) We onderscheiden in dit hoofdstuk enerzijds strategische en operationele doelstellingen en anderzijds doelstellingen op korte en lange termijn. Voor het opstellen van de strategische doelstellingen respecteren we de MAGIE-eigenschappen die Nieuwenhuis (2003) toewijst aan

een goed opgestelde strategische doelstelling. MAGIE is daarin een afkorting voor meetbaar (meetprocedure), acceptabel (draagvlak), gecommuniceerd (bekend bij betrokkenen), inspirerend (motivatie) en engagerend (bindend). Voor de operationele doelstellingen volgen we de SMART-eigenschappen: specifiek (kwantificeerbaar), meetbaar (meetprocedure), acceptabel (draagvlak), realistisch (haalbaar) en tijdsgebonden (start-einddatum). (Robbins & Coulter, 2012: p. 141)

Bij het bepalen van de doelstellingen voor een samenwerkingsproject is het belangrijk de doelstellingen van de partners in het engagement in overweging te nemen. In dit hoofdstuk formuleren we enkele mogelijke doelstellingen voor BE For Music, maar we raden aan om deze tijdens een BE For Music meeting nog eens te toetsen aan de visies en doelstellingen van de organisaties apart. Elke partner moet namelijk 100% achter de strategische planning staan om ze te doen werken en moet daarom ook akkoord gaan met de gestelde doelstellingen.

5.4.1. STRATEGISCHE DOELSTELLINGEN

Een eerste strategische doelstelling volgt uit de vaststelling van enkele respondenten uit het kwalitatieve onderzoek dat het vertrouwen tussen de vier partnerorganisaties momenteel niet sterk genoeg is. Zoals Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016) terecht stelt, pas als er “blindelings vertrouwen” is tussen de vier partners en men “bij elkaar over de vloer loopt zonder afspraak” kan men verder gaan in het engagement. Een sterke samenwerking intern is bovendien cruciaal voor een sterke samenwerking met de rest van de sector. Het BE For Music verhaal zal anders niet geloofwaardig genoeg zijn. De eerste strategische doelstelling luidt daarom als volgt:

Het versterken van de interne samenwerking en vertrouwensband tussen de BE For Music partners.

Dit is een doelstelling op korte termijn die zo snel mogelijk moet worden vervuld. Vanaf dat men een zeker niveau van vertrouwelijke samenwerking heeft bereikt kan deze doelstelling omgevormd worden tot het onderhouden van de samenwerking en van de vertrouwensband. Dit kan worden nagegaan door resultaatindicatoren in te stellen als het aantal meetings dat op een jaar wordt gehouden, de kennis die men over elkaar heeft en de frequentie waarmee men elkaars organisatie bezoekt. Deze doelstelling komt voort uit de interviews bij de partners. We kunnen dus stellen dat ze acceptabel en gedragen is. Daarnaast zorgt de strategische planning ervoor dat deze doelstelling ook bij de vier partners wordt gecommuniceerd. De doelstelling inspireert

en engageert doordat ze cruciaal is voor de verdere ontwikkeling van het engagement BE For Music.

Een tweede strategische doelstelling op korte termijn is **het in contact brengen van de professionele actoren uit de Vlaamse en Franstalige muzieksector**. Deze doelstelling is acceptabel omdat ze gebaseerd is op conclusies uit dit onderzoek, maar ook uit dat van Françoise Gallez (2015). Zij concludeert in haar onderzoek namelijk dat er een belangrijk basiswerk of *travail de fond* nodig is voor BE For Music alvorens men concrete acties kan organiseren voor de muzikanten en het publiek. De professionele Vlaamse en Franstalige muzieksector zijn elkaar nog te onbekend. Zij moeten dus in eerste instantie geïnformeerd worden over elkaars muzieklandschap en met elkaar in contact gebracht worden:

D'abord ce sera le travail de fond quoi. De mieux se connaître. De donner l'impression au bookeur francophone de ne plus avoir peur d'aller voir là où il peut placer son artiste en Flandre. (Françoise Gallez, persoonlijke mededeling, 8 maart 2016)

De doelstelling kan gemeten worden aan de hand van het aantal georganiseerde ontmoetings-evenementen, het uitgebreide netwerk en de evolutie van het muzieklandschap. Hoewel deze doelstelling al werd aangehaald op vorige BE For Music vergaderingen, raden we toch aan om ze op een volgende vergadering nog eens expliciet te communiceren. De doelstelling is inspirerend, omdat ze op verschillende manieren bereikt kan worden. In het kwalitatieve onderzoek werden onder andere al voorstellen gedaan om een speeddate te organiseren waarbij professionele actoren verplicht met elkaar moeten netwerken of om een infodag te houden waarop de resultaten van dit onderzoek worden toegelicht. Tot slot is deze doelstelling ook engagerend, omdat ze deel uitmaakt van het oorspronkelijke engagement en een van de belangrijkste uitdagingen biedt voor BE For Music, namelijk de hele Belgische muzieksector in contact met elkaar brengen.

Het initiëren van meer uitwisseling van Vlaamse en Franstalige muzikanten over de taalgrens is de derde strategische doelstelling voor BE For Music. Zodra de professionele Vlaamse en Franstalige muzieksector elkaar beter kennen, moeten de partners van het BE For Music engagement het voorbeeld nemen in het uitwisselen van muzikanten. Initiatieven als Jeunes

Loups/Jonge Wolven en Interclubs die de afgelopen twee jaar al georganiseerd zijn vallen onder deze doelstelling. Naast het voorbeeld geven, moet BE For Music ook op andere manieren andere organisatie motiveren om hetzelfde te doen. Hier gaat het niet alleen om het aanzetten van muziekclubs en boekers tot het programmeren van muzikanten van over de taalgrens, maar ook om bijvoorbeeld de media aan te sporen om recensies te schrijven over bands vanuit de andere kant van het land.

Doordat eerst de focus gelegd moet worden op het verenigen van de professionele muzieksector, kan deze strategische doelstelling pas op halflange termijn (ongeveer vijf jaar) vervuld worden. Resultaatsindicatoren van deze doelstelling zijn het aantal muzikanten die in het kader van BE For Music optreden in de andere gemeenschap, het aantal concerten, de media-aandacht naar bands van over de taalgrens en het aantal intracommunautaire muziekevenementen. Om deze doelstelling kenbaarheid te geven, moet het label verder gecommuniceerd worden in heel België. Op die manier weet heel de Belgische muziekwereld waar BE For Music voor staat. Uit het onderzoek blijkt dat er vraag is vanuit de muzikanten om toegang te krijgen tot het muzieklandschap aan de andere kant van de taalgrens. Dit kan de organisaties motiveren om deze doelstelling te behalen.

De vierde en laatste strategische doelstelling beoogt **het vervolledigen van het evolutieparcours van de Belgische muzikant door als nationale schakel de lokale en internationale muzieksector te verbinden**. Deze doelstelling werd al besproken op eerdere BE For Music vergaderingen en wordt dus door alle partners gedragen. Om de leegte te dichten tussen het lokale en het internationale verhaal zal er op een globaler niveau moeten worden samengewerkt met de sector. Het jeugdhuisencircuit (met als belangrijkste partners MJ Music en Formaat) en partners als Wallonie-Bruxelles Musiques, Kunstenpunt en het Flanders Arts Institute (organisatoren van Belgium Booms) zullen hier alvast bij betrokken moeten worden. Aangezien deze laatste strategische doelstelling een veel grotere omvang heeft, kan deze alleen op lange termijn (ongeveer 10 jaar) vervuld worden. Bovendien is het essentieel dat de eerste drie strategische doelstellingen bereikt zijn alvorens men het engagement naar dit niveau kan brengen.

Het vervullen van deze doelstelling kan gecontroleerd worden door de doorstroom van muzikanten op te volgen, de verhoogde activiteiten in samenwerking met de jeugdhuisen of Belgium Booms en een kwantitatieve evaluatie van de muzikanten die actief kennis hebben gemaakt met BE For Music. De doelstelling is tot slot motiverend en engagerend doordat ze effect heeft op de hele Belgische muzieksector en de partnerorganisaties bovendien sterker kan maken.

5.4.2. OPERATIONELE DOELSTELLINGEN

5.4.2.1. VOOR SD1

De eerste strategische doelstelling om een sterkere vertrouwensband te creëren tussen de BE For Music partners wordt geoperationaliseerd in drie concrete doelstellingen. We houden er rekening mee dat deze specifiek, acceptabel en realistisch zijn en maken ze meetbaar en tijdgebonden door een termijn vast te leggen van één jaar en per operationele doelstelling resultaats-indicatoren op te stellen. De eerste operationele doelstelling werd ook aangeraden in de thesis van Françoise Gallez (2015: p. 111) en luidt als volgt: ***Het structureel verbinden van de partnerorganisaties.***

Momenteel zit Chloë Rasier (Poppunt) al in de Raad van Bestuur van Court-Circuit. Zoals ook Françoise Gallez adviseerde, zou het goed zijn dat ook iemand van Court-Circuit in de Raad van Bestuur van Poppunt zou komen. Hetzelfde geldt voor Clubcircuit en Club Plasma (dat zich onder de vzw Court-Circuit bevindt). Verder raden we aan elkaar uit te nodigen voor elkaars activiteiten en maandelijkse vergaderingen te houden over BE For Music, telkens bij een andere organisatie. Op die manier komen de partners frequenter met elkaar in contact en is er meer ruimte voor dialoog.

Een tweede operationele doelstelling voor SD1 is het ***meer uitwisselen van kennis en expertise tussen de partnerorganisaties.*** Tijdens de interviews werd aangehaald dat de organisaties op termijn op dezelfde snelheid zouden moeten functioneren. Om dit te bereiken moeten de vier partners openlijk kennis en middelen met elkaar delen. Dit idee kadert in het *wikinomics* model van Tapscott & Williams (2006, in Verbergt, 2011: p. 158), een nieuw managementparadigma dat de uitwisseling van informatie als waarde op zich beschouwt. Samenwerken en knowhow delen zorgt er volgens hen voor dat talent, intelligentie en inventiviteit veel efficiënter en effectiever benut kunnen worden. Dit model veronderstelt openheid en uitwisseling en heeft als voordeel dat vertrouwen wordt opgebouwd en nieuwe kansen ontstaan. Deze doelstelling kan verwezenlijkt worden door bijvoorbeeld bij de partners te informeren naar wat zij doen bij de organisatie van een bepaald evenement. Resultaatsindicatoren voor deze doelstelling vinden we in de ontwikkeling van de organisaties apart (meer middelen, groter netwerk, meer kennis,...) en in het aantal informatieoverdrachten (zowel formeel als informeel).

De derde operationele doelstelling om de vertrouwensband te versterken tussen de partners betreft ***het aanduiden van een leidinggevende kernfiguur in het engagement.*** Zowel Françoise Gallez als Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 8 maart en 3 mei 2016) wezen tijdens de inter-

views op het belang van een tweetalige verbindingsofficier in samenwerkingen over de taalgrens. Françoise Gallez haalt hierbij Ophélie Boffa, Rutger de Brabander en Julien Fournier aan als voorbeeld. Zij hebben mede dankzij hun tweetaligheid respectievelijk de ontwikkeling van BE For Music, Nada en Belgium Booms in een versnelling gebracht:

Waarom is [BE For Music] in een versnelling gekomen? Omdat daar één, iemand was, zijnde Ophélie Boffa, die [...] een vrijstelling kreeg binnen de Raad van Bestuur of binnen het verhaal van Court-Circuit om die link te leggen. Twee, nog eens de taal machtig was om heel goed die link te leggen en drie, een fantastisch netwerk had om dat te doen lukken, om ook Poppunt mee te pakken bij Milquet en omgekeerd en [die] ook binnen de Vlaamse sector eigenlijk al direct bekeken werd als degene die de verbinding kon leggen tussen die twee organisaties [Poppunt en Court-Circuit]. (Luc Nowé, persoonlijke mededeling, 3 mei 2016)

Deze rol wordt steeds minder toegeschreven aan Ophélie Boffa door sommige BE For Music partners. Het lijkt ons daarom aangewezen om met de vier partnerorganisaties samen iemand aan te duiden waaraan iedereen de leidende rol voor BE For Music toevertrouwt. Deze persoon hoeft (nog) niet exclusief bezig te zijn met BE For Music, maar zal het project leiden en coördineren. Dit is nodig om de snelheid in het project te houden, want zonder verbindingsofficier zal BE For Music een randactiviteit blijven binnen de organisaties en zal het steeds minder levensvatbaar zijn.

Een gedeeld leiderschap tussen de vier partnerorganisaties lijkt ons minder efficiënt en kan zelfs problematisch zijn voor het engagement. Järvinen, Ansio & Houni (2012: p. 25) stellen namelijk dat er enkele voorwaarden verbonden zijn aan een succesvol duaal leiderschap. Een van de drempels is het feit dat de organisaties zullen moeten wennen aan een nieuw en onbekend type van leiderschapsmodel. Het samenwerkingsengagement is echter nog te jong om zich aan dergelijke uitdaging te wagen. Verder veronderstelt duaal leiderschap een blind vertrouwen tussen de leiders en laat dat net een aangehaalde drempel zijn in ons onderzoek. De zakelijke leiders van de vier partnerorganisaties van BE For Music kennen elkaar onvoldoende voor dit soort leiderschap. Tot slot gaat het hier niet om duaal leiderschap, maar om een pluraal leiderschap, wat deze leiderschapsvorm te complex maakt voor BE For Music.

5.4.2.2. VOOR SD2

Voor de tweede strategische doelstelling, namelijk het met elkaar in contact brengen van de professionele Franstalige en Vlaamse muzieksector, formuleren we drie operationele doelstellingen die binnen de twee jaar vervuld moeten worden: kennis uitwisselen, netwerken en ervaringen delen via ontmoetingsevenementen en overheden overtuigen van BE For Music.

De eerste operationele doelstelling van SD2 beoogt **het informeren van de Franstalige en Vlaamse muzieksector over elkaars landschap**. Deze studie en die van Françoise Gallez (2015) kunnen daarin een hulpmiddel zijn. Concreet houdt dit in dat er infosessies moeten worden georganiseerd waar de verschillen en gelijkenissen tussen de twee muzieklandschappen worden uitgelegd aan alle soorten professionele actoren uit de sector (belangenbehartigers, overheden, managers, boekingskantoren, platenlabels, programmatoren, promotoren,...). Verder moet deze informatie ook via andere communicatiewegen verspreid worden. We denken hierbij aan de BE For Music website, het Poppunt magazine en verdere online publicatie. Daarnaast kan de website van Club Belge gepromoot worden om de Belgische venues meer bekendheid te geven. Deze doelstelling kan geëvalueerd worden aan de hand van de volgende resultaatsindicatoren: aantal infosessies en publicaties en kwantitatief onderzoek naar de kennis over het muzieklandschap aan de andere kant van de taalgrens bij de professionele actoren uit de sector.

Een tweede operationele doelstelling beoogt **het delen van netwerken en ervaringen door het organiseren van ontmoetingsevenementen**. Mogelijke evenementen hiervoor zijn verplichte speeddates tussen actoren uit de sector – laat een Vlaamse manager bijvoorbeeld eens praten met een Franstalige – en infosessies. Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016) raadde daarnaast aan om te profiteren van de muziekfestivals om de Vlaamse en Franstalige sector elkaar te laten ontmoeten. Op zo'n events zijn er hoe dan ook veel professionelen aanwezig, waardoor ze de perfecte locatie vormen voor intracommunautaire en intersectorale meetings. De Melting Pro op 8 augustus 2016 op het festival Les Ardentes gaf al een mooie aanzet voor dit soort evenementen. Deze doelstelling kan gecontroleerd worden aan de hand van het aantal BE For Music meetings en hun impact.

Het in dialoog gaan met de overheden om het BE For Music verhaal ook bij hen kenbaar te maken vormt de derde operationele doelstelling voor SD2. Ook hier werd in het verleden al een evenement voor georganiseerd (Jonge kunstenaars zonder grenzen op Propulse, 4 februari 2016). Zoals blijkt uit deze studie is de opdeling van het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap nog het sterkst merkbaar op het beleidsniveau. De Vlaamse en Franstalige Gemeenschap werken op cultureel vlak – op enkele initiatieven na – nog volledig afzonderlijk van elkaar. Het

samenwerkingsengagement Cultuur Culture dat in 2012 het daglicht zag, moet daarom ook vanuit de sector zelf aangemoedigd worden met diverse samenwerkingsinitiatieven. Want, zoals in het kwalitatieve onderzoek werd aangehaald door Luc Nowé (persoonlijke mededeling, 3 mei 2016), een overheid zal pas ondersteuning bieden als er degelijke resultaten komen en nieuwe initiatieven worden opgericht vanuit de sector zelf. Deze doelstelling kan als vervuld worden aanzien wanneer de overheid op de hoogte is (en blijft) van BE For Music en het engagement eventueel financieel ondersteunt.

5.4.2.3. VOOR SD3

De derde strategische doelstelling om meer muzikanten over de taalgrens uit te wisselen operationaliseert zich in vier doelstellingen: informeren van muzikanten, BE For Music events organiseren, residenties houden bij de clubs van Club Plasma en Clubcircuit en het aansporen van andere actoren in de muzieksector om mee de grenzen te doorbreken tussen het Vlaamse en het Franstalige muzieklandschap. Deze doelstellingen moet binnen de twee tot vijf jaar operationeel zijn.

De eerste operationele doelstelling voor SD3 beoogt **het informeren van de muzikanten over het andere muzieklandschap**. Uit het onderzoek bleek dat het gebrek aan kennis over het muzieklandschap over de taalgrens een significante drempel was voor muzikanten om op te treden in de andere gemeenschap. Het is daarom de taak van de BE For Music partners om dit in kaart te brengen en de muzikanten hierover te informeren. Deze thesis kan hiervoor een informatiebron zijn. Net als voor de professionele sector zal deze doelstelling geoperationaliseerd worden door middel van infosessies, online communicatie, artikels en het promoten van de website van Club Belge.

Het organiseren van evenementen waarbij artiesten uit Vlaanderen, Wallonië en Brussel op één podium worden gezet vormt de tweede operationele doelstelling voor SD3. De wedstrijd Jeunes Loups/Jonge Wolven, de Interclubs tour of BE For Music op het showcasefestival Glimps hebben de voorbije jaren hun succes al bewezen. Ook de geïnterviewde muzikanten uit dit onderzoek waren vol lof over dit soort initiatieven. Terry Vermandel (persoonlijke mededeling, 26 april 2016) stelde onder andere dat hun optreden op Glimps deuren heeft geopend voor de ontwikkeling van Alaska Gold Rush in het Vlaamse muzieklandschap en dat BE For Music een geweldig initiatief is voor de Belgische muzikant:

C'est vraiment une super initiative BE For Music. Nous, on remercie toujours tout le monde qui fait partie de ça, parce que justement ce sont des gens qui ont l'envie de, comme nous, d'essayer de faire de la Belgique un pays et que ça tourne et je crois que ça peut être aussi super chouette pour des groupes flamands de venir tourner en Wallonie, mais c'est vrai que c'est dur et que ça doit être fait par des gens qui sont professionnels là-dedans comme Court-Circuit et Poppunt et qui vont savoir mettre les choses en place, qui vont faire la différence. (Terry Vermandel, personnelle mededeling, 26 april 2016)

Op twee à drie jaar tijd zou dit soort BE For Music evenementen moeten stijgen naar vier tot vijf activiteiten per jaar. Op die manier wordt het label ook algemeen goed bij de muzikanten en geeft BE For Music het voorbeeld voor andere muziekorganisaties om artiesten van over de taalgrenzen niet te schuwen. Resultaatsindicatoren voor deze doelstelling kunnen gevonden worden in het aantal events, het aantal deelnemende muzikanten en de reikwijdte van de evenementen.

Een derde operationele doelstelling is het ***aanbieden van de mogelijkheid om artist in residence te worden bij de clubs van Clubcircuit en Club Plasma aan de winnaars van BE For Music wedstrijden***. Deze doelstelling kadert ook binnen de vierde strategische doelstelling om een schakel te worden in het ontwikkelingstraject van de muzikanten. Door Waalse en Vlaamse muzikanten een zekere plaats te geven binnen het clubcircuit van Club Plasma en Clubcircuit geeft BE For Music een concreet voorbeeld aan andere organisaties om de grenzen in het Belgische muzieklandschap te doen vervagen. Elk jaar zouden er minstens vier artiesten, twee Vlaamse en twee Waalse, de titel moeten krijgen van *artist in residence*. Deze doelstelling moet binnen de vijf jaar operationeel zijn.

De laatste operationele doelstelling voor SD3 houdt in om ***andere actoren uit de muzieksector aan te sporen om mee te werken aan een beter Belgisch muzieklandschap***. Dit gebeurt enerzijds al door zelf evenementen te organiseren die het doel hebben de grenzen tussen de Vlaamse en Franstalige muzieksector naar beneden te halen en anderzijds door actief de missie om te werken aan een eengemaakt Belgisch muzieklandschap bij andere actoren uit de muzieksector te communiceren en hen aan te sporen mee in dat verhaal te gaan. We denken hierbij aan *partnerships* met muziekclubs, maar ook aan het aansporen van de media. Resultaatsindicatoren voor deze doelstelling zijn onder andere het aantal BE For Music projecten binnen- en buitenshuis, de reikwijdte van de BE For Music communicatie, het aantal persberichten over de BE For Music projecten en het aantal reviews over artiesten van de andere gemeenschap.

5.4.2.4. VOOR SD4

De vierde strategische doelstelling om een schakel te vormen in het ontwikkelingsproces van de Belgische muzikant door de lokale en internationale scene te verbinden wordt vertaald in drie operationele doelstellingen: de connectie maken met het jeugdhuizencircuit, doorstroom verzorgen naar het Belgium Booms verhaal en een Waals equivalent van het vi.be platform ontwikkelen en verbinden. Deze doelstellingen worden op lange termijn waargemaakt, namelijk binnen de tien jaar. Deze termijn is langer dan voor de andere doelstellingen, omdat er meer middelen nodig zijn om deze doelstellingen te behalen en eerst de andere doelstellingen behaald moeten zijn.

Om de schakel te maken tussen het lokale en het internationale niveau, moet er nauwer samengewerkt worden met de organisaties waar de muzikanten vaak hun eerste podiumervaring opdoen, namelijk de jeugdhuizen. De eerste operationele doelstelling luidt dan ook: **de verbinding maken met het jeugdhuizencircuit**. In het kwalitatieve onderzoek werd de mogelijkheid om Vlaamse en Franstalige artiesten al op het niveau van de jeugdhuizen uit te wisselen besproken. Zowel Jean-Raymond Carton (persoonlijke mededeling, 6 april 2016) van MJ Music als Stef Moens (persoonlijke mededeling, 11 april 2016) van Formaat vonden dit een goed idee, omdat jonge bands nog niet veel speelkansen krijgen en ze via het jeugdhuizencircuit ervaring kunnen opdoen en gewend kunnen worden aan het podium en aan een (eventueel anderstalig) publiek. Ook onder de overige respondenten waren er veel voorstanders voor dit idee. David Dehard (persoonlijke mededeling, 12 april 2016) stelde dat artiesten op dit niveau nog niet veeleisend zijn over de artiestengage waardoor de eventuele financiële drempel voor artiesten om over de taalgrens op te treden vervalt. Françoise Gallez (persoonlijke mededeling, 8 maart 2016) was dan weer overtuigd van deze doelstelling, omdat de jeugdhuizen volgens haar de wieg zijn voor de professionele artiesten van morgen – *C'est le berceau, le nid des artistes professionnels de demain*. Toch werden er ook enkele opmerkingen gegeven. Zo wees Ophélie Boffa (persoonlijke mededeling, 17 maart 2016) op het verschil in Waalse jeugdhuizen en Vlaamse, waarbij de nadruk bij die eerste meer sociaal ligt als cultureel. Volgens Marc Steens (persoonlijke mededeling, 13 april 2016) zijn de muzikanten ten slotte nog niet rijp genoeg op dit niveau om al op te treden over de taalgrens.

Op enkele tegenargumenten na, blijken de meeste respondenten het opnemen van het jeugdhuizencircuit binnen het BE For Music verhaal toch een interessante doelstelling te vinden. Bovendien lijkt het ons noodzakelijk om nauwer met dit circuit samen te werken als men een schakel wil zijn in het evolutieparcours van de muzikant van lokaal naar internationaal niveau. Deze

doelstelling kan bereikt worden door dit verhaal structureel te overleggen met de verantwoordelijken van MJ Music en Formaat en door samen met hen BE For Music evenementen te organiseren binnen het jeugdhuisencircuit.

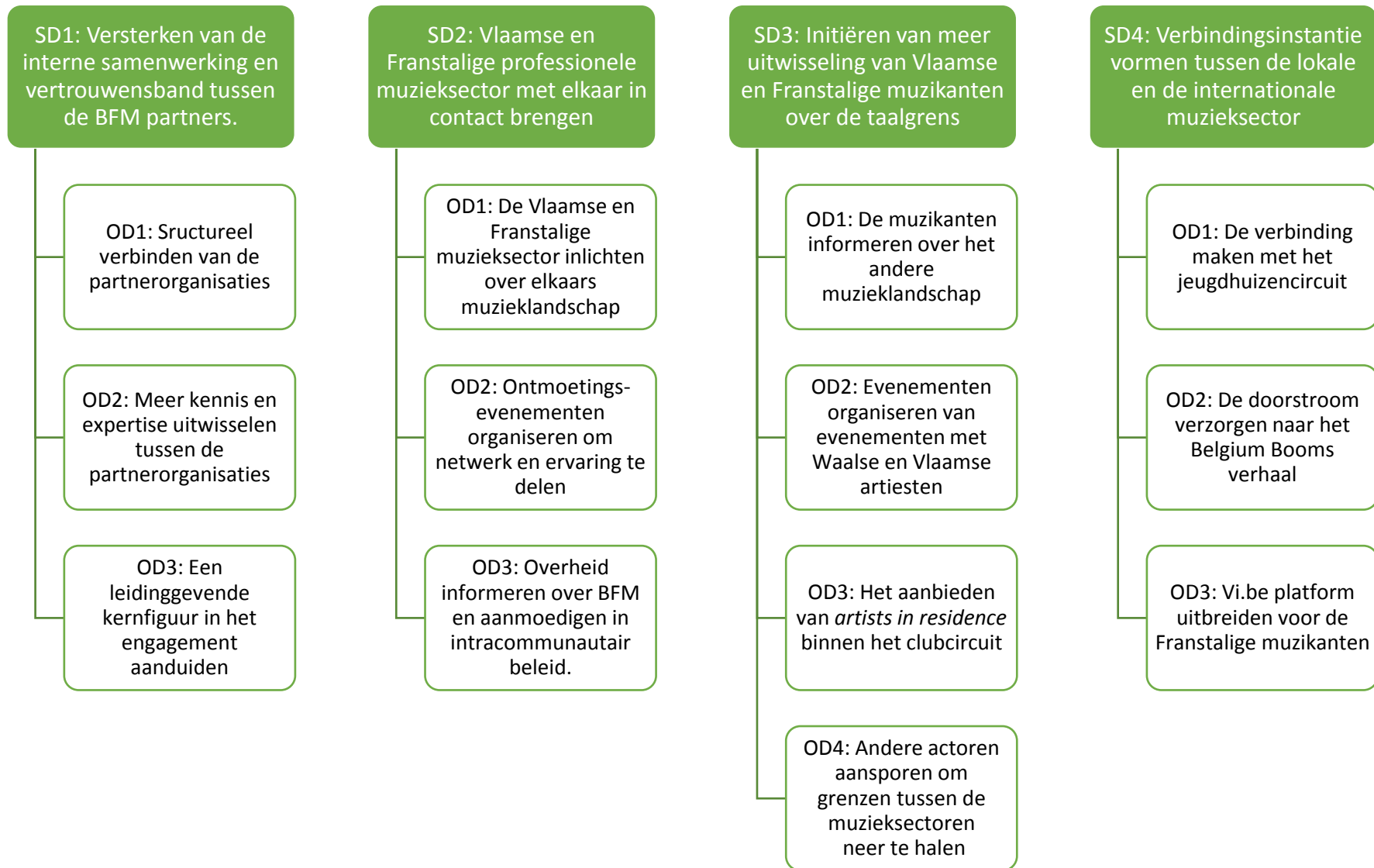
Om de vierde strategische doelstelling te vervullen moet er niet alleen een verbinding worden gemaakt met de lokale muzikscene, maar ook met de internationale scene. **De doorstroom verzorgen naar het Belgium Booms verhaal** is dan ook de volgende operationele doelstelling. Ook hiervoor is structureel overleg nodig met de collega's van Wallonie-Bruxelles Musiques, het Flanders Arts Institute en Kunstenpunt. Zij kunnen dan de winnaars van de BE For Music wedstrijden promoten op de internationale fora. Uit het onderzoek blijkt dat deze doelstelling door alle BE For Music partners wordt gedragen:

Le travail de BE For Music, c'est, on va dire l'antichambre de ce qui se passe après avec Belgium Booms. Belgium Booms c'est quand même des groupes qui ont déjà un niveau, une notoriété supérieure, mais qui ont été traités par Poppunt et par Court-Circuit. (Françoise Gallez, persoonlijke mededeling, 8 maart 2016)

De derde operationele doelstelling voor SD4 streeft naar **de uitbreiding van het Vlaamse vi.be platform naar de Franstalige muziksector**. Vi.be is een online platform dat opgericht is door Poppunt om muzikanten meer kansen – speelkansen, maar ook *airplay*, recensies en wedstrijden – te geven. Vi.be heeft de afgelopen jaren al bewezen een zeer nuttige tool te zijn voor de Vlaamse muzikanten en organisatoren. In het kader van BE For Music lijkt het daarom aangewezen om ook de Franstalige artiesten en organisatoren de kans te geven deze tool te gebruiken. Om dit te bereiken zal er nauw moeten worden samengewerkt tussen Poppunt en Court-Circuit. Deze samenwerking kan op twee verschillende manieren verlopen. Oftewel wordt het huidige vi.be platform uitgebreid door ook de mogelijkheid te geven aan Franstalige muzikanten om de site in het Frans te bezoeken en om een profiel aan te maken. In dit geval blijft het beheer van het platform bij Poppunt en zal Court-Circuit instaan voor de communicatie aan Franstalige zijde. Oftewel creëert Court-Circuit met de hulp en steun van Poppunt een eigen vi.be die dan in verbinding wordt gezet met de Vlaamse vi.be. De resultaatsindicator voor deze doelstelling is de effectieve verwezenlijking van het Franstalige equivalent van vi.be binnen een periode van tien jaar.

Als aanvulling op deze aanbevelingen kan men een SWOT-analyse uitvoeren om de sterktes en de zwaktes van BE For Music te ontdekken en hier op in te spelen. Een SWOT-analyse geeft inzicht over zowel positieve (kansen) als negatieve (bedreigingen) uitdagingen voor de organisaties uit de omgeving. Deze uitdagingen worden getoetst aan de bestaansmiddelen van de organisaties (sterktes en zwakte). Op die manier kan de interne werking worden afgesteld op de omgevingsfactoren. (Verbergt: p. 131) We hebben in dit onderzoek geen SWOT-analyse gemaakt, omwille van praktische en voorwaardelijke moeilijkheden. Om geen vertekend beeld te krijgen moeten namelijk alle belanghebbenden betrokken worden bij de SWOT-analyse. De partners in het BE For Music engagement hebben echter een drukke agenda en het was praktisch onhaalbaar om hen samen te brengen voor een SWOT sessie van drie à zes uur. Verder vraagt een betrouwbare SWOT om een stabiele omgeving. Het BE For Music engagement bevindt zich momenteel echter in een zeer veranderlijke en onzekere omgeving. Het lijkt ons daarom beter om een SWOT uit te voeren als evaluatie na de implementatie van voorgaande strategische planning.

In figuur 12 worden de strategische en operationele doelstellingen weergegeven in een doelstellingenboom.



Figuur 12: Strategische en operationele doelstellingen BE For Music

6. CONCLUSIE

Waalse muzikanten vinden vandaag zelden de weg naar het Vlaamse muziklandschap en ook voor de Vlaamse artiesten is het Waalse muziklandschap compleet onbekend terrein. Nochtans hebben muzikanten, van waar ze ook komen, dezelfde noden en behoeftes. Vanuit deze vaststelling sloegen Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma in 2014 de handen in elkaar om samen te werken aan een beter en actief Belgische muziklandschap. BE For Music is het label waaronder ze samen willen zorgen voor meer doorstroming van artiesten, knowhow en contacten tussen de twee taalgemeenschappen. Initiatieven als Propulse, Jeunes Loups/Jonge Wolven en Interclubs zetten de afgelopen twee jaar al de toon voor een veelbelovend engagement. De partnerorganisaties merkten echter dat er nog steeds te weinig kennis wordt uitgewisseld over elkaars muziklandschap en stootten al op verschillende drempels voor een vlotte samenwerking tussen de Vlaamse en Franstalige muzieksector. Op vraag van Poppunt startte ik dit jaar daarom een onderzoek om meer informatie over het Belgische muziklandschap te verzamelen en om de concrete drempels aan te duiden voor het engagement. Dit onderzoek bood de mogelijkheid een antwoord te vinden op de onderzoeksvraag: Hoe kunnen Poppunt, Court-Circuit, Clubcircuit en Club Plasma de samenwerking onder het label BE For Music optimaliseren om de drempels voor een communautaire samenwerking binnen het Belgische muziklandschap verder te overschrijden? We onderzochten hiervoor door middel van een gecombineerd literatuur-, kwalitatief en kwantitatief onderzoek de verschillen tussen de twee muziklandschappen, de drempels en drivers voor de muzieksector, de muzikanten en BE For Music en gaven tot slot beleidsaanbevelingen aan de vier organisaties van het samenwerkingsengagement.

We vergeleken het Vlaamse en Franstalige muziklandschap op drie niveaus: beleid, veld en cultuur. Uit de vergelijking van het muziekbeleid bleken de grootste verschillen te liggen in de Vlaamse liberale politiek tegenover de Franstalige socialistische politiek. Het Vlaamse cultuurbeleid is namelijk marktgericht en gaat voor een integrale en geïntegreerde politiek. Aan Franstalige zijde streeft men vanuit een sociaal beleid naar culturele democratisering. De CF wil cultuur zo laagdrempelig mogelijk maken en richt zich daarom in eerste instantie op de lokale sfeer. Dit heeft echter als gevolg dat het cultuurbeleid en de cultuursector sterk zijn opgedeeld waardoor een verzameling van inspanningen wordt bemoeilijkt. Dit verschil wordt weerspiegeld in de verdeling van de subsidies. In Vlaanderen ligt de nadruk op eigen inkomsten. Subsidies worden meer gezien als hefboom met een terugverdieneffect en niet louter als overheidssteun. In

de Franstalige gemeenschap daarentegen verdeelt men de subsidiepot met een meer socialistische blik. Bijna drie keer zoveel organisaties worden gehonoreerd terwijl het culturele budget dubbel zo klein is als in Vlaanderen. Een groot aantal organisaties moet daardoor van een hele kleine koek eten en krijgt het daardoor moeilijk om een degelijke werking uit te bouwen. Verder bespraken we ook het cultureel samenwerkingsakkoord Cultuur Culture tussen de Vlaamse en Franstalige minister van cultuur. Uit het kwalitatieve onderzoek bleek dat er duidelijk nood is aan gemeenschappelijke budgetten, dus het feit dat de twee ministers een gemeenschappelijke – hetzij kleine – subsidiepot hebben kunnen vinden is een goed teken. Toch is het akkoord gebouwd op onstabiele politieke funderingen en is het onzeker hoe de culturele samenwerking zal evolueren.

In de vergelijking van het muzikale veld bleek net zoals bij het cultuurbeleid dat de Waalse muzieksector een grotere opdeling kent en meer horizontaal is georganiseerd dan de Vlaamse muzieksector. Daarnaast toonden we aan dat een Franstalige muzikant minder kansen krijgt bij het opbouwen van zijn/haar muziekcarrière dan een Vlaamse muzikant. Niet alleen zijn er in Vlaanderen meer opleidingsmogelijkheden, ook zijn er meer dan dubbel zoveel venues waar ze kunnen optreden. Deze venues hebben bovendien een betere infrastructuur en meer middelen om de artiesten te ondersteunen. Ook de media ondersteunen vaker – hoewel nog steeds te weinig – eigen lokaal talent in Vlaanderen dan in Wallonië. In Brussel zijn deze verschillen minder aanwezig. Voor een samenwerkingsengagement als BE For Music kan de hoofdstad daarom ingezet worden als ontmoetingsplaats voor de twee muzieksectoren. Tot slot bleek uit het kwalitatieve onderzoek ook dat er naar andere muziek geluisterd zou worden. We hebben deze piste in dit onderzoek niet wetenschappelijk kunnen onderbouwen en zien hier mogelijkheden voor verder onderzoek.

Als laatste thema in de vergelijking van het Vlaamse en Franstalige muzieklandschap analyseerden we de cultuurverschillen tussen Wallonië en Vlaanderen. Hieruit bleek dat de cultuurverschillen die men in het kwalitatieve onderzoek aanhaalde meestal eerder percepties of vooroordelen waren dan effectieve verschillen en dat de verschillen die er zijn kleiner zijn dan men denkt. Toch onderscheidden we enkele nuanceverschillen die belangrijk kunnen zijn bij interculturele samenwerkingen. Ten eerste, kent Vlaanderen een sterkere culturele identiteit dan Wallonië. Dit uit zich in de muzieksector in de aandacht die wordt gegeven aan lokaal talent. Ten tweede, scoorden beide landsdelen hoog op de onzekerheidsindex van Hofstede (2006). Het effect van die hoge onzekerheid verschilt echter. In Vlaanderen uit zich dit in een stipt management en gecoördineerde planning om toekomstige problemen te voorzien en te voorkomen. In

Wallonië heerst hier vanuit Latijnse invloeden een meer ontspannen sfeer over. De muzieksector wordt dan ook op een meer artisanale manier georganiseerd. Bij hen uit de onzekerheid zich meer in de conservatieve selectie van muziekgenres. Alternatieve en nieuwe genres worden er minder warm onthaald als in Vlaanderen. Tot slot bespraken we de taalbarrière die in de muzieksector meer praktische problemen geeft dan interculturele. Het spreken van een andere taal blijft voor zowel Vlaming als Waal namelijk een belangrijke drempel.

Verder onderzochten we de drempels en drivers voor de muzieksector, de muzikanten en BE For Music. De belangrijkste drempel die werd aangehaald bij alle actoren was het gebrek aan kennis over het andere muzieklandschap. Zowel het muziekbeleid als de organisaties binnen de sector zijn op zichzelf gericht en kijken nog eerder naar de internationale context dan naar de collega's aan de andere kant van het land. Het netwerk van muzikanten, maar ook van organisatoren, boekers, managers ... beperkt zich vaak tot het muziekcircuit van de eigen gemeenschap. Dit bevestigt wederom de nood aan samenwerkingsprojecten als BE For Music. Een tweede significante drempel was de taal. Vlamingen kunnen soms nog wel een woordje Frans, maar de kennis van het Nederlands is aan Franstalige kant vrij pover. Ook het Engels is niet altijd even goed gekend. Bovendien zijn er in Wallonië meer bands die in hun eigen taal zingen dan in Vlaanderen. De perceptie bestaat dat muziek in het Frans of Nederlands minder gehoor vindt bij een anderstalig publiek. Daarnaast vrezen ook veel muzikanten dat het contact met het publiek moeizamer zal zijn door de taalbarrière. Verder bleek vooral voor de muzikanten ook de afstand een drempel te zijn. We toonden echter aan dat dit meer een perceptie is, omdat de afstand niet noodzakelijk groter is. Hoewel er nog drempels werden aangehaald, aan motivatie ontbreekt het niet. Meer samenwerking tussen beide muzieklandschappen brengt namelijk veel voordelen met zich mee. Zo doen artiesten ervaring op in een andere omgeving en sterken ze zich in hun carrière, ook naar de internationale markt toe. De professionele netwerken worden gedeeld en middelen kunnen worden gebundeld voor gemeenschappelijke projecten. Kortom, men kan alleen maar van elkaar leren.

Tot slot gaven we in deze thesis ook enkele beleidsaanbevelingen in de vorm van een voorgestelde strategische planning. Op die manier proberen we een gemeenschappelijke visie te geven aan het project en alle hoofden in dezelfde richting te laten kijken. We goten een stappenplan van korte tot lange termijn in vier strategische doelstellingen. In eerste instantie zullen de BE For Music partners beter intern moeten samenwerken en meer vertrouwen moeten hebben in

elkaar. Belangrijk hierbij is dat er een tweetalige coördinator wordt aangeduid die BE For Music zal leiden en die ervoor zorgt dat de partners gemotiveerd aan het engagement blijven samenwerken. Vanuit deze sterke vertrouwensband kunnen vervolgens de Franstalige en Vlaamse muzieksector met elkaar in contact gebracht worden. De uitwisseling van informatie over elkaars landschap is hierbij de boodschap. Eens de professionele sector met elkaar vertrouwd is kunnen er concrete projecten worden opgezet om de Vlaamse en Waalse artiesten elkaars podia te laten betreden. Tot slot moet deze werking ingebed worden in het evolutietraject van de muzikant. BE For Music zal zo de schakel vormen tussen de lokale en internationale sector om zo de muzikanten op ieder moment in hun carrière ondersteuning te bieden. Met deze aanbevelingen sturen we BE For Music op weg naar een beter Belgisch muzieklandschap.

7. BIBLIOGRAFIE

- Agentschap Kunsten & Erfgoed. (2014). *Jaarverslag 2014*. Geraadpleegd op 28/04/2016, via http://2014.kunstenenerfgoedjaarverslag.be/sites/default/files/kunsten_en_erfgoed_jaarverslag_2014_2015.pdf?itok=yjoxJwQh
- Anciaux, B. (1999). *Beleidsnota*. (Vol. 149)
- Beernaert, F. (2015, 12 oktober). *Kunstendecreet. Decreet ondersteuning professionele kunsten Vlaamse Gemeenschap* [powerpoint]. Geraadpleegd op 29/04/2016.
- Breukel, E. & van Eijk, I. (1999). *Wereldwijd zakendoen*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Contact.
- Claes, M.-T. & Gerritsen, M. (2002). *Culturele waarden en communicatie in internationaal perspectief*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.
- Club Belge. (2016). Geraadpleegd op 29/07/2016, via <http://www.clubbelge.be/>
- Conseil supérieur de l'audiovisuel. (2014). *Diffusion et promotion de la musique Wallonie Bruxelles et de langue française en radio*. Geraadpleegd op 06/07/2016, via http://www.csa.be/system/documents_files/2420/original/CSA_20141211_Consultation%20publique_promotion%20musique%20en%20radio_annexe.pdf?1419327326
- Conseil supérieur de l'audiovisuel. (2015). *Consultation publique sur la diffusion et la promotion de la musique Wallonie-Bruxelles et de langue française en radio (quotas)*. Geraadpleegd op 06/07/2016, via <http://www.csa.be/consultations/26>
- Council of Europe. (2014). *Compendium cultural policies and trends in Europe. Country Profile: Belgium*. Online geraadpleegd op 11/04/2016 via http://www.culturalpolicies.net/down/belgium_112014.pdf
- Crauwels, D. (2016). *Musicmap*. Geraadpleegd op 14/07/2016, via <http://www.musicmap.info>
- Cultuurcentrum Brussel. (2016). Geraadpleegd op 20/07/2016, via <http://www.cultuurcentrumbrussel.be/>
- De Coene, P., Verstreken, J. e.a. (2011). *Actieplan voor de muziek in Vlaanderen*. Vlaamse Parlement.
- Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media. (2012). *Kunstendecreet 2013-2014-16. Overzicht beslissingen*. Geraadpleegd op 28/04/2016, via http://www.kunstenenerfgoed.be/sites/default/files/uploads/pdf/120628_kd_2013-14-16_overzicht_beslissingen.pdf
- Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media. (2013b). *Projectsubsidies organisaties kunstendecreet beslissing 2^e ronde 2014*. Geraadpleegd op 28/04/2016, via http://www.kunstenenerfgoed.be/sites/default/files/uploads/overzicht%20website%20KD2014-PS02-OR%20beslissing_0.pdf

Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media. (2016). *Overzicht subsidies amateurkunstende-creet*. Geraadpleegd op 28/04/2016, via http://www.sociaalcultureel.be/volwassenen/AKorganisaties_gesubsidieerd.aspx

Elst, Michiel. (2011). « Un aperçu de quarante ans de législation culturelle flamande », in Van den Wijngaert, M. (red.) (2011). *D'une Belgique unitaire à une Belgique fédérale. 40 ans d'évolution politique des communautés et des régions (1971-2011)*. Brussel: Vlaams parlement, p. 43-58.

Faes, W. (1994). *Commercieel onderhandelen. Inkopen in de praktijk*. Diegem: Kluwer Editorial.

Federale Overheid Vlaanderen. (2008). *Het belang van de federale culturele instellingen voor het cultuurbeleid in Vlaanderen. Visie over een werkbare structuur*. Online geraadpleegd op 08/03/2016 via www.fov.be/IMG/doc/051208_culturele_instellingen.doc

Fédération des Maisons de Jeunes. (2016). Geraadpleegd op 20/07/2016, via <http://www.fmjbf.org/>

Fédération Wallonie-Bruxelles (2016). *Service générale de la Création Artistique*. Geraadpleegd op 24/04/2016, via <http://www.creationartistique.cfwb.be/>

Fédération Wallonie-Bruxelles. (2014). *DO21 subventions 2014*. Geraadpleegd op 28/04/2016, via http://www.culture.be/index.php?id=3527&no_cache=1

Fédération Wallonie-Bruxelles. (z.d.). *Annuaire des académies*. Geraadpleegd op 24/07/2016, via http://www.enseignement.be/index.php?page=26038&act=search&check=&geo_mots=&geo_type=0&geo_prov=&geo_cp=&geo_loca=&rese=tous&opt_spe_type=

Formaat. (2016). Geraadpleegd op 20/07/2016, via <http://www.formaat.be/>

Fox, J., & Rooney, M. C. (2015). The Dark Triad and trait self-objectifications as predictors of men's use and self-presentation behaviors on social networking sites. *Personality and Individual Differences*, 76, 161-165.

Gallez, F. (2015). *Communautés française et flamande de Belgique : quelle place pour une collaboration dans le champ des musiques actuelles ?* [Mémoire de maîtrise]. Universités Pierre Mendès France & Institut d'Etudes Politiques de Grenoble, Direction de projets culturels.

Gatz, Sven. (2013). *Beleidsnota Cultuur 2014-2019*. Geraadpleegd op 29/04/2016, via https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/beleidsnota2014-2019_cultuur.pdf

Goovaerts, L. & Thielemans, S. (2005). *Onderhandelen: Hoe?Zo! Onderhandelen tot de Handdruk, haal het beste uit al je contacten*. Brussel: Uitgeverij Lannoo nv, Tielt en Auxis nv.

Hall, E. T. (1959). *The silent language*. New York: Doubleday.

Het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. (1999). *Taalwetgeving*. Geraadpleegd op 29/04/2016, via http://www2.vlaanderen.be/taalwetgeving/taalgrens_en_taalgebieden.html

- Hill, R. (1994). *EuroManagers and Martians*, Brussel: Europublications.
- Hill, R. (2005). *The Art of being Belgian*. Brussel: Europublications.
- Hofstede, G. & Hofstede, G.J. (2006). *Allemaal andersdenkenden. Omgaan met cultuurverschillen*. Uitgeverij Contact, Amsterdam/Antwerpen.
- Hollensen, S. (2004). *Global Marketing: A decision-oriented approach*. Harlow: Financial Times/Prentice Hall.
- Houdart, C., Paindavoine, I. & Husson, J-M. (2010b). « Le bilan de la culture, Belgique et Communauté française », *Faits et gestes*, 35.
- Houdart, C., Pierard, C., Simon, D. & Trofs, J-C. (2010a). *Le bilan de la culture en Belgique. L'évolution des dépenses culturelles en Belgique fédérale 1995-2007*. Ministère de la Communauté française, Direction de la recherche.
- Janssens, R. (2012). Taalgebruik in Brussel en de plaats van het Nederlands. Enkele recente bevindingen. *Brussels Studies*, 13, 1-15.
- Järvinen, M., Ansio, H. & Houni, P. (2015). New Variations of Dual Leadership: Insights From Finnish Theatre. *International Journal of Arts Management*, 17(3), 16-27.
- Kroeber, A.L. & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mole, J. (1997) *Zo doen we dat: over het omgaan en werken met Europeanen*. Schoonhoven: Academic Service economie en bedrijfskunde.
- Muziekcentrum Vlaanderen. (2012). *Structurele subsidies muziek 2003-2016*. Geraadpleegd op 28/04/2016, via <http://www.muziekcentrum.be/page.php?ID=47#overzicht>
- Muziekcentrum Vlaanderen. (2014). *Landschapstekening Muziek. Muziek in Vlaanderen, de klank van een sector*.
- MuziekOverleg & Muziekcentrum Vlaanderen (2010). *Music is Life! Een integrale visie voor de muzieksector. De schaduw van de kerktoren*.
- Nieuwenhuis, M. A. (2003). *The Art of Management*.
- Petitjean, F. & Moerman, B. (20 oktober 2006). "Dossier Vlaams-Waalse verschillen: Uiteindelijk zijn we allemaal zebra's", *De Standaard Edities*, Groot-Bijgaarden, p. E10-E11.
- Pinto, D. (2000). *Intercultural Communication: a three-step method for dealing with differences*. Leuven/Apeldoorn: Garant.
- Pirrenne, C. (2011). « Les politiques culturelles en Belgique de 1945 à 2006 », in Poirrier, P. (2011). *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde*. Parijs : La Documentation Française, p. 75-91.

Pollet, J.-C. (2002). *Sur l'identité francophone en Belgique*. U.C.L. Geraadpleegd op 29/04/2016, via <http://sites.uclouvain.be/alumni/ucl/louv133-2.pdf>

Prevots, A. (2009). « En avant la Belgique: diversité et richesse de l'actualité musicale. » in Delronche, R. et al. « La Francophonie en Europe: le cas de la Suisse romande et la Communauté française de Belgique », *Dialogues et cultures : Revue de la Fédération internationale des professeurs de français*, 56, p. 97-106.

Rasier, C. & Lambert, C. (2016). *BE For Music*. Geraadpleegd op 06/08/2016, via <http://www.beformusic.be/nl/>

Reyskens, C. (2007). *Verschillen en overeenkomsten in onderhandelingswijze tussen Vlamingen en Walen in commerciële onderhandelingen met het buitenland* [masterproef]. Universiteit Hasselt, Toegepaste economische wetenschappen major internationaal zakenwezen.

Robbins, Stephen & Coulter, Mary. (2012). *Management*. Pearson, Amsterdam.

Schramme, A. (1999). *Vlaanderen en zijn grote buitenland. De opbouw van een internationaal cultureel beleid van Vlaanderen, 1965-1988*. Leuven: Lannoo Campus.

Schramme, A. (2015a, 19 oktober). *Kunstendecreet 2 april 2004* [powerpoint]. Geraadpleegd op 29/04/2016.

Schramme, A. (2015b, 19 oktober). *Les 3: Vlaams Cultuurbeleid* [powerpoint]. Geraadpleegd op 24/04/2016.

Schramme, A. (2015c, 5 oktober). *Het Vlaams Cultuurbeleid, een historisch overzicht* [powerpoint]. Geraadpleegd op 24/04/2016.

Trompenaars, F. & Hampden-Turner, C. (2004). *Riding the waves of culture*. Londen: Nicholas Brealey Publishing.

Tubex, M. (2014). *De Belgische sound* [masterproef]. K.U. Leuven, Master in de culturele studies.

Van Dam, D. (1996). *Blijven we buren in België? Vlamingen en Walen over Vlamingen en Walen*. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck.

Van Hoof, J. & Van Ruysseveldt, J. (red.) (2001). *Sociologie en de moderne samenleving*. Boom: Open Universiteit.

Verbergt, Bruno. (2011). Algemeen en strategisch management. In: Schramme, Annick (red.) (2011). *Cultuurmanagement. De Regels van de kunst*. Lannoo Campus, Leuven: 95-192.

Vlaamse overheid. (z.d.). *Vestigingsplaatsen van academies deeltijds kunstonderwijs*. Geraadpleegd op 24/07/2016, via <http://data-onderwijs.vlaanderen.be/onderwijsaanbod/lijt.aspx?hs=316>

VRT. (z.d.). *Muziekbeleid VRT*. Geraadpleegd op 06/07/2016, via <http://www.vrt.be/muziekbeleid-vrt>

8. BIJLAGES

Bijlage 1: Vergelijking structurele en projectsubsidies VG en CF voor de periodes 2012-2016/2014-2018 en 2014

Bijlage 2.1: Interview met Françoise Gallez op 8 maart 2016

Bijlage 2.2: Interview met Ophélie Boffa op 17 maart 2016

Bijlage 2.3: Interview met Julien Fournier op 5 april 2016

Bijlage 2.4: Interview met Jean-Raymond Carton op 6 april 2016

Bijlage 2.5: Interview met Stef Moens op 11 april 2016

Bijlage 2.6: Interview met David Dehard op 12 april 2016

Bijlage 2.7: Interview met Marc Steens op 13 april 2016

Bijlage 2.8: Interview met Ben Van Alboom op 20 april 2016

Bijlage 2.9: Interview met Terry Vermandel op 26 april 2016

Bijlage 2.10: Interview met Luc Nowé op 3 mei 2016

Bijlage 2.11: Interview met Julien Foucart op 3 mei 2016

Bijlage 2.12: Interview met Dries Lybaert op 11 mei 2016

Bijlage 3: Codering thema's interviews

Bijlage 4: Topiclijst interviews

Bijlage 5: BE For Music Survey Transcript

Bijlage 6: Analyseplan SPSS

Bijlage 7: Handmatige analyse drempels en drivers muzikanten

DIGITALE BIJLAGES

Bijlage 8.1: Audiobestand interview met Françoise Gallez op 8 maart 2016

Bijlage 8.2: Audiobestand interview met Ophélie Boffa op 17 maart 2016

Bijlage 8.3: Audiobestand interview met Julien Fournier op 5 april 2016

Bijlage 8.4: Audiobestand interview met Jean-Raymond Carton op 6 april 2016

Bijlage 8.5: Audiobestand interview met Stef Moens op 11 april 2016

Bijlage 8.6: Audiobestand interview met David Dehard op 12 april 2016

Bijlage 8.7: Audiobestand interview met Marc Steens op 13 april 2016

Bijlage 8.8: Audiobestand interview met Ben Van Alboom op 20 april 2016

Bijlage 8.9: Audiobestand interview met Terry Vermandel op 26 april 2016

Bijlage 8.10: Audiobestand interview met Luc Nowé op 3 mei 2016

Bijlage 8.11: Audiobestand interview met Julien Foucart op 3 mei 2016

Bijlage 8.12: Audiobestand interview met Dries Lybaert op 11 mei 2016

Bijlage 9: Databank Belgische music venues

Bijlage 10.1: Syntax Nederlandstalige dataset

Bijlage 10.2: Syntax Franstalige dataset