

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN

OPLEIDING SOCIOLOGIE

“ALLEEN ELVIS BLIJFT BESTAAN?”

Een beschrijvend onderzoek naar de carrières van
Vlaamse professionele popmuzikanten.

Promotor : Prof. Dr. Rudi Laermans

Verslaggever : Prof. Dr. Em. Jan Bundervoet

VERHANDELING

aangeboden tot het verkrijgen van
de graad van Licentiaat in de

Sociologie

door

Dries Vanherwegen

academiejaar 2007-2008

Inhoudsopgave

HOOFDSTUK 1: NAAR EEN VRAAGSTELLING.....	1
1.1 Over de keuze van het onderwerp.....	1
1.2 Popmuzikanten, een relevant onderwerp	2
1.3 Positionering en legitimering	7
1.3.1 Macro en micro studies van muzikanten.	7
1.3.2 Afbakening ten opzichte van recent onderzoek.....	9
1.4 Onderzoeksvraag en overzicht.....	13
HOOFDSTUK 2: POPMUZIEK OMSCHREVEN.....	14
2.1 Popmuziek.....	15
2.1.1 Adorno over populaire muziek.	15
2.1.1.1 Bemerkingen.	18
2.1.1.2 Een andere visie: Jason Toynbee.	20
2.1.2 Popmuziek afgebakend.	25
2.1.2.1 Definiëren is labelen.	25
2.1.2.2 Pop en populair.	26
HOOFDSTUK 3: AMATEURISTISCHE PROFESSIONALS, PROFESSIONELE AMATEURS.....	33
3.1 Professionaliteit als continuüm.	34
3.1.1 Voorafgaande bemerkingen.	36
3.2 Geld en tijd.....	38
3.3 Overige criteria.	42
3.4 SA studies.	46
3.4.1 Herkenning onder het grote publiek/andere artiesten.	47
3.4.2 Kwaliteit.....	48
3.4.3 Lidmaatschap van een professionele groep of organisatie.	49
3.4.4 Professionele kwalificaties (diploma's).	50
3.4.5 Subjectieve zelfevaluering.	53
3.5 Een sociaal psychologische benadering.....	54
3.6 Concluderend	56

HOOFSTUK 4: POPMUZIEK ALS JOB.....	58
4.1 Kunstenaars (en) jobs.....	58
4.1.1 ‘Tijdloos’ en ‘bijzonder’	59
4.1.2 Kunst als beroep?	60
4.2 Eigenschappen van artistieke jobs.....	63
4.2.1 Een overaanbod aan artiesten.....	63
4.2.2 Flexibiliteit en onzekerheid.....	67
4.2.3 Gevolgen voor de artiesten.....	69
4.2.4 Concluderend: trial and error.....	71
4.3 Informele barrières en kapitaal.....	72
4.3.1 Formele vs. Informele barrières.....	73
4.3.2 Opmerkingen.....	77
4.4 Kunstenaars als pluriforme kapitalisten.....	80
4.4.1 Economisch, sociaal, professioneel en symbolisch kapitaal.....	81
4.4.2 Kapitaal leidt tot kapitaal.....	85
4.5 Algemeen besluit.....	85
HOOFDSTUK 5: METHODOLOGIE	87
5.1 <i>Wat</i> waarnemen?.....	87
5.2 Bij wie, waar en wanneer waarnemen?.....	89
5.3 Waarnemingsstrategie: Hoe waarnemen?.....	93
5.4 Analyse: Hoe verwerken?	95
HOOFDSTUK 6: DE MUZIKANT TUSSEN MARKT, MINISTER EN MUZE.....	98
6.1 Doelen van accumulatie.....	98
6.2 Economisch kapitaal	99
6.2.1 Interne Subsidiëring	99
6.2.1.1 Economisch en psychisch inkomen	99
6.2.1.2 Multiple job holding en Occupational Role Versatility	101
6.2.1.3 Crisis en verweer	105
A. Een veranderende muziekmarkt	105
B. Gewijzigde inkomsten, gewijzigde contracten	106
6.2.2 Externe subsidiëring	110
6.2.2.1 Een sociaal statuut voor de kunstenaar	111

6.2.2.2 Subsidies van de Vlaamse overheid.....	117
6.2.3 Economisch kapitaal: samengevat	121
6.3 Sociaal kapitaal	122
6.4 Professioneel kapitaal	130
6.4.1 Opleidingen en ‘learning by doing’	130
6.4.2 Een ‘dieper’ professioneel kapitaal via bookers en media.....	134
6.4.3. Internationaal professioneel kapitaal.....	137
6.5 Coda: Professionaliteit is...	141
6.5.1 Autodefinities: 3 gerelateerde discours.....	141
6.5.2 Professionele karakters	143
6.5.3 Conclusie: Professionele strategieën	145
7. Conclusie en discussie.....	151
7.1 Algemene overschouwing: gemengde praktijken.....	151
7.2 Een diepere beschouwing.	154
7.2.1 Theoretische beschouwing.....	154
7.2.2 Praktische beschouwing.....	156
8. Nabeschouwing.....	160
Referenties.	163
Bijlagen.	174

Lijst van figuren

Figuur 1: Studie van muzikanten op een macro-micro continuüm.....	7
Figuur 2: Buntinx's formule voor succes.....	11
Figuur 3: Popmuziek omschreven.....	31
Figuur 4: Amateur/Professioneel continuüm.....	35
Figuur 5: Tijdsbesteding van popmuzikanten.....	41
Figuur 6: Succespiramide van de popmuziek.....	65
Figuur 7: De structurering van het veld van de popmuziek.....	79
Figuur 8: De kapitaalsoorten als via sociaal kapitaal vergaarde 'resources'	126
Figuur 9: Drieledig professioneel kapitaal	135
Figuur 10: Sneeuwbalsteekproef grafische voorstelling.....	176
Figuur 11: Schets van het poplandschap.	179
Figuur 12: Het 360° model schematisch.....	180
Figuur 13: Platencontracten volgens DIY.	180
Figuur 14: Structurele subsidies in het Muziekdecreet.....	183
Figuur 15: Projectsubsidies in het Muziekdecreet.....	186
Figuur 16: Opnamesubsidies in het Muziekdecreet.....	187

Lijst van tabellen

Tabel 1: Samenvatting met betrekking tot professionaliteit en carrièreprogressiestrategieën rond het continuüm van Hutchison & Feist (1991).	150
Tabel 2: Vlaams subsidie-overzicht voor Zita Swoon.	189
Tabel 3: Overzicht van de beroepsactiviteiten volgens werkveld (geschatte waarden)....	190
Tabel 4: Kunstenaarsstatuut: toegang tot de werkloosheidssuitkering.	191

Lijst van bijlagen

Bijlage 1: Topiclijst	174
Bijlage 2: Grafische voorstelling van de sneeuwbalsteekproef.....	176
Bijlage 3: Korte beschrijving van de respondenten.....	177
Bijlage 4: Poplandschap grafisch	179
Bijlage 5: Figuren bij veranderende muziekindustrie.	180
Bijlage 6: Uitweiding: Waarom overheidssteun?.....	181
Bijlage 7: Kort subsidie-overzicht van de popmuziek.	183
Bijlage 8: Subsidie-overzicht Zita Swoon.....	189
Bijlage 9: Spreiding van de beroepsactiviteiten over de 3 werksectoren.	190
Bijlage 10: Kunstenaarsstatuut: toegang tot de werkloosheidssuitkering.....	191
Bijlage 11: Uitweiding: Subsidiekwesties met betrekking tot internationaal professioneel kapitaal: aanzet tot verder onderzoek en debat.....	192

Dankwoord

In eerste instantie bedank ik alle muzikanten, personen en instanties uit het popveld voor de boeiende gesprekken over dit onderwerp. Ik bedank ook mijn (oorspronkelijke) promotor Prof. Dr. Koen van Eijck voor aanmoedigingen bij *track changes* en kritische opmerkingen bij eerdere versies van de verschillende hoofdstukken van dit eindwerk.

Heel veel dank ook aan mijn ouders voor grote dingen als hun eindeloze geduld en onuitputtelijke steun en kleine dingen als lekker eten, de juiste wasverzachter en gezellige babbels. Ook dank aan mijn ‘grote’ zus voor steun vanop afstand.

Ik bedank ook alle vrienden die me konden motiveren om dit werk tot een goed einde te brengen: de kliek van sociologie, de bende van ‘het huisje’ en de ‘manne van Diepenbeek’. In het bijzonder bedank ik Annelies voor oppeppende etentjes, Orhan en Sebas voor discussies op café die soms cafédiscussies werden en voor de concertjes in Brussel, Maarten voor de brede glimlach, verhalen over de Ardennen en koersfietsen en zijn relativeringsvermogen, Marie voor haar sms-vermogen, Nele voor haar gezond verstand en omdat ze me het onderscheid leerde tussen nood-, hoofd-, en bijzaak, Erica voor de talloze inspirerende discussies over zowat alles wat je kan bedenken, Jan voor zijn mentaliteit en squashtalent, Tom, Tim en vele, vele anderen voor algemene ondersteuning en inspiratie. Wie niet in deze lijst staat, wordt trouwens ook bedankt op de eerstvolgende gelegenheid, dat spreekt!

HOOFDSTUK 1: NAAR EEN VRAAGSTELLING

1.1 Over de keuze van het onderwerp.

De keuze voor dit onderwerp komt voor een groot stuk voort uit een persoonlijke betrokkenheid. Mijn eigen ervaringen met het maken van muziek brachten me vaak in contact met amateurmuzikanten die veel tijd investeren in het maken van muziek, zich duur professioneel materiaal aanschaffen en veel geld uitgeven aan muziekopleidingen en workshops, maar ondanks deze investeringen toch zeer twijfelachtig staan ten opzichte van een professionele carrière in de popmuziek. In het muziekcentrum ‘Muziekodroom’ (MOD) te Hasselt -waar ik zelf jaren gitaarles volgde- had ik ook vaak contact met jonge lesgevers waarvan er velen *voor* de muziek lijken te leven maar tegelijk ook constant *van* de muziek proberen te leven. Hun way-of-life, of althans hun ‘way-of-work’, spreekt me ten zeerste aan.

‘Spreekt me ten zeerste aan’ wordt hier geschreven, men kan zich nu de vraag stellen of mijn sociologische waardevrijheid hier niet in het gedrang is. En of ik dus niet *te* gefascineerd ben door het muzikantenbestaan waardoor mijn interpretaties van de observaties overdreven of in het slechtste geval fout zouden kunnen zijn. Een te grote betrokkenheid kan er bijvoorbeeld voor zorgen dat bepaalde evidenties over het hoofd worden gezien (door vertrouwdheid), of dat bepaalde a-priori’s het onderzoek sturen. In de keuze van een onderwerp schuilt echter nagenoeg altijd een bepaalde waardering of fascinatie (Cambré & Waeghe, 2001, p. 320) en eigenlijk maar goed ook. Zonder engagement en fascinatie wordt wetenschap algaauw een droge bedoening. Ik ben mijn begeleiders dan ook erg dankbaar dat ik de kans kreeg om voor dit onderwerp te gaan. Door een zekere vertrouwdheid met bepaalde zaken (nieuwe artiesten, muziekwinkels, materiaal, muziekcentra, popbeleid,...) kan ik wel een klein mondje meepraten in de muzikantenwereld. Toch is de afstand volgens mij groot genoeg omdat ik simpelweg geen professioneel popmuzikant ben, noch zulk iets ambieer. Mijn rol is simpelweg die van geïnteresseerde onderzoeker, die zijn onderzoeks vragen beantwoord wil zien.

Een onderwerp voor je eindverhandeling kies je echter niet puur op basis van persoonlijke interesse. Het onderwerp dient in het beste geval -zowel academisch als maatschappelijk- een zekere relevantie en een nut te hebben.

1.2 Popmuzikanten, een relevant onderwerp.

Een studie naar de carrièrerevorming van popmuzikanten kan wel degelijk **relevant** zijn. De vraag ernaar ontspringt namelijk niet alleen vanuit de academische schriftuur (cfr. infra), maar dringt zich volgens mij ook op een andere manier op. Het Vlaamse pop- en rocklandschap is het laatste decennium namelijk sterk veranderd. Thans drijft het veld, en dan voornamelijk het beleid, nog steeds op het ‘**stevig dynamisme**’ dat Seghers et. al. reeds in 2000 detecteerden (2000a). Het lijkt me belangrijk om in het midden van deze roes aan veranderingen een zeker realisme aan de dag te leggen. Een realisme met betrekking tot de dagdagelijkse realiteit van de doelgroep van de meeste van deze maatregelen, namelijk de pop- en rockmuzikant zelf. Deze studie wil hier dan ook een bijdrage toe leveren. De vraag wordt dan ook hoe de dagdagelijkse realiteit van het métier popmuzikant eruit ziet binnen een uitzonderlijke werkomgeving die beïnvloed wordt door enerzijds de overheid en anderzijds de (veranderende) muziekindustrie. Hieronder volgt alvast een korte schets van de opmars van de popmuziek waarin ook het zonet aangehaalde ‘stevig dynamisme’ geïllustreerd zal worden.

Huidig Vlaams minister van Cultuur Bert Anciaux zal het allemaal wel best vinden wat betreft de Vlaamse popmuziek. Door zeer (te) grote macrovensters bekeken kan de pop- en rocksituatie in Vlaanderen dan ook vrij rooskleurig genoemd worden. De minister zou bijvoorbeeld trots kunnen zijn op tal van **Vlaamse successen**. Vele Vlaamse pop- en rockbands spelen heden ten dage immers op internationaal niveau mee en inspireren er vele Vlaamse jongeren¹ mee (Anciaux, 2004). De stelling dat het hier maar om een *glass ceiling* zou gaan gaat zeker ook niet helemaal op aangezien de internationale voorbeelden legio zijn. Let wel: dit is zeker niet stellen dat het *gemakkelijk* zou zijn om als Vlaamse artiest door te breken in het buitenland. Wel is het zo dat er meer dan één enkel ‘alibivoorbeeld’ te vinden is dat het internationaal maakt². Dit internationaal niveau duidt zowel op een internationale afzetmarkt (zie o.a. De Meyer, 1999, p. 63-65) als op internationale samenwerkingsverbanden. Voorbeelden van samenwerkingsverbanden zijn Tom van Laere (*Admiral Freebee*) wiens laatste album geproduceerd werd door Malcolm Burn (die eerder werkte met Bob Dylan, Iggy Pop, etc.). Ook het Limburgse *Millionaire* nam hun laatste album op met producer Josh Homme (bekend van *Queens of the Stone Age*). Andere internationalere acts zijn Hooverphonic, Soulwax en dEUS, natuurlijk.

¹Meestal zullen beginnende muzikanten jong zijn, maar uiteraard niet altijd.

² Hoewel Van Driessche (2007a) anders beweert in zijn artikel ‘Vergeet Vlaanderen’.

Stellen dat deze actuele internationale successen zonder meer resultaat zijn van slimmere poppolitiek zou overdreven zijn, ja simpelweg onwaar. Toch valt de hulp van de overheid niet zomaar te ontkennen: kreeg dEUS bijvoorbeeld nogal wat overheidssubsidies³. Over poppolitiek valt trouwens nog veel meer te schrijven, in het zesde hoofdstuk van dit werk gaan we er dan ook dieper op in (zie ook bijlagen 6, 7 en 11)

Maar naast enkele succesvolle bands op het Vlaams pop-palmares zou de minister ook trots kunnen zijn op enkele **nieuwe spelers in het veld** die zowel beginnende als professionele(re) muzikanten informeren en helpen met zowat alle niet-muzikale aspecten van hun beroep. Het muziekdecreet van 31 maart 1998 (cfr. infra) regelde ondermeer de oprichting van het **Muziekcentrum Vlaanderen**. Dit centrum staat in voor informatie, begeleiding en promotie van de professionele muzikant. Ook aan de beginners, amateurmuzikanten en dj's werd gedacht met de oprichting en subsidiëring van **vzw Poppunt**. Poppunt ontstond in 2000 als een fusie tussen Poppunt Vlaanderen en de vzw Popadvies van ZAMU⁴. Dit centrum ontwikkelt allerlei initiatieven voor beginnende muzikanten en dj's in Vlaanderen. Het stijgende succes dat hun initiatieven hebben, duidt er ook op dat er een groot amateurmuzikantenpubliek aanwezig is in Vlaanderen. Poppunt registreerde in hun database bijvoorbeeld zo'n 6000 beginnende bands, muzikanten en dj's.

Maar laat ons even dieper ingaan op deze **poppolitiek**. Op dit gebied is er de voorbije 10 jaar trouwens enorm veel gebeurd in Vlaanderen, of correcter: men kan pas van echte poppolitiek spreken sinds 10 jaar geleden. Sindsdien is de overheid het veld steeds meer gaan omploegen ten einde het vrucht- en leefbaarder te maken. Met de invoering van het Muziekdecreet van 31 maart 1998 is er voor het eerst een ‘serieuus’ beleidsinstrument, dat dus niet alleen op ‘serieuze’ muziek betrekking heeft. Ook popmuziek wordt nu dus - eindelijk- subsidiabel geacht, door toedoen van toenmalig minister van Cultuur Luc Martens, alias “de Popminister”. Dit Muziekdecreet wordt vernieuwend, want grensoverschrijdend, genoemd (Seghers et. al., 2000a, p. 1-2). Een volgende stap is het *Kunstendecreet* van 2 april 2004. Het bestaande Muziekdecreet werd opgenomen in een algemeen Kunstendecreet. Dit decreet, werkzaam vanaf januari 2006, biedt een open en samenhangend kader voor alle kunstvormen. Het Kunstendecreet integreert de diverse kunstvormen en wordt zodoende sterk getekend door de beleidsinstrumenten van de

³ Bijvoorbeeld: in 1997 ontving dEUS in het kader van de Culturele Ambassadeurs van Vlaanderen zo'n 2 miljoen BEF (Vandeput, 1999, p. 126)

⁴ Vereniging voor Zangers en Muzikanten, werd onlangs ontbonden. Kerntaken werden overgeheveld naar Poppunt. De ZAMU-Awards worden nog wel uitgereikt, maar vallen onder de verantwoordelijkheid van het Muziekcentrum Vlaanderen (De Standaard, 05/07/2006).

diverse kunstvormen zoals deze zich ontwikkelden doorheen de jaren '90. Enkele voorbeelden zijn het podiumkunstendecreet, de regeling voor beeldende kunsten, de oprichting van het Vlaams Fonds voor de Letteren, het Vlaams Filminstituut en dus ook het Muziekdecreet (Gielen, 2005, p. 50). Recent werd er met *CultuurInvest* nog een nieuwe stap ondernomen in het Vlaamse poppolitieke gebeuren. *CultuurInvest* komt neer op een fonds dat risicokapitaal verschaft door middel van voordelige leningen aan diverse Vlaamse culturele ondernemers die eigenlijk niet meer geschikt worden geacht voor gratis subsidiëring. Zo werd bijvoorbeeld Zita Swoon recent nog doorverwezen⁵ naar *CultuurInvest* (Anciaux, 2007, p. 15-16).

Naast deze veranderingen in wetgeving op regionaal niveau (hier: Vlaams niveau) wordt eenzelfde ‘dynamisme aan de basis’ (Seghers et al., 2000a, p. 1) gevonden op provinciaal en lokaal niveau (De Meyer & Vandeput, 1998). Op provinciaal niveau is het vooral Limburg dat er vroeg bij was en een sterk beleid ontwikkelde. Reeds in 1998 schreven De Meyer & Vandeput over de voorbeeldfunctie die het Limburgs popbeleid heeft in Vlaanderen (p. 33-40).

De term ‘poppolitiek’ is doelbewust gekozen om niet enkel de bovenstaande decreten aan te duiden die voornamelijk betrekking hebben op subsidiëring. Naast de regeling rond het verstrekken van subsidies -aan muziekensembles zelf, maar ook aan diverse spelers in het veld- heeft de overheid de laatste jaren immers ook gewerkt aan het sociaal zekerheidsaspect van het beroep kunstenaar. ‘Een werkbaar statuut!’ was dan ook jarenlang de strijdkreet van de organisatie voor zangers en muzikanten *ZAMU* (onder de vleugels van Johan Verminnen⁵). *ZAMU* kon echter niet rekenen op structurele subsidies voor haar werking en kreeg in het kader van het Kunstendecreet enkel een sobere projectsubsidie (Moels, 2001). In 2003 werd onder Minister Frank Vandenbroucke het Kunstenaarsdecreet goedgekeurd (Van Langendock, 2005, p. 55-56). Het statutaire probleem van de muzikant bleek tevoren immers het grootste probleem dat Vlaamse muzikanten -ongeacht het genre- hebben bij het uitbouwen van hun carrière (Seghers et al., 2000a). Zoals reeds duidelijk zal zijn, zal dit onderzoek eveneens ingaan op deze materie.

Een ander voorbeeld van de opmars van de popmuziek situeert zich op **muziekeducatief vlak**. Geleidelijk aan werd het monopolie van het Deeltijds Kunstonderwijs (DKO) met betrekking tot muziekonderwijs doorbroken. Thans spreekt

⁵ Momenteel gedelegeerd bestuurder van auteursrechtenorganisatie Sabam.

men van twee soorten scholing: het DKO en ‘een groeiend aantal alternatieven’ (Fannes, 2006, p. 37). Groeiend, doch reeds omvangrijk; uit onderzoek van Elias en Verté blijkt namelijk dat ‘55% van alle steden en gemeenten in Vlaanderen en Brussel instaan voor maar liefst 3.317 alternatieve kunstopleidingen’ (Elias & Verté, 2002 in: Fannes, 2006, p. 43). Belangrijke spelers in dit alternatief educatief circuit zijn de muziekcentra die De Boodt ‘popwerkplaatsen’ noemt (2006, p. 55). Voorbeelden zijn o.a. Muziekodroom in Hasselt, Het Depot in Leuven en Muziekcentrum Trix in Antwerpen. Naast optredens organiseren zij dus ook workshops, infosessies en alternatieve muziekopleidingen⁶. Aan de ene kant ontstaan er dus steeds meer alternatieven op het DKO. Maar langs de andere kant merken we ook dat er binnen deze klassieke muziekscholen meer mogelijkheden ontstaan voor minder ‘serieuze’ genres. Onder het label ‘Jazz en lichte Muziek’ infiltrert de pop-en rockmuziek geleidelijk aan ook het DKO. Hoewel deze optie sinds 1996 in 10 academies beschikbaar was, wordt ze pas in 2001-2002 officieel opgenomen in het curriculum, doch stevig uitgebouwd vanaf 2005 (Fannes, 2006, p. 37). Naast deze evoluties, merken we ook dat het pop- en rockonderwijs zich ook nog op een andere manier begint te organiseren. Er kan zelfs gesproken worden van een **trend tot institutionalisering en professionalisering van het pop- en rockonderwijs**. In 2006 startte de Kunsthumaniora Antwerpen een optie Pop/Rock in het voltijds secundair onderwijs. De zogenaamde ‘popcomponent’ in de opleiding moet ‘dé vooropleiding bij uitstek’ zijn voor -alweer een nieuw gegeven- de pop- en rockschool te Hasselt (Kunsthumaniora Antwerpen, 2006). Onder impuls van Chokri Mahassine werkte de Provinciale Hogeschool Limburg (PHL) samen met het -reeds eerder vermelde- Muziekodroom een bacheloropleiding in de pop-en rockmuziek uit (PHL – Music) (De Standaard, 25/03/2005, p. 2). Deze opleiding splitst zich op in 3 afstudeerrichtingen: pop-en rockmuziek, muziekmanagement en geluidstechnieken.

Wat vaststaat, is dat het Vlaamse poplandschap onderhevig was aan sterke veranderingen. Eén vlak, en tevens zowat de krachtigste speler in het popveld, bleef voorlopig nog onderbelicht: de evoluties in de muziekindustrie. Wat dit betreft spreekt men voornamelijk over de ‘crisis in de muziekindustrie’. Of het nu een echte crisis is of eerder als wending dient gezien, is uiteraard voor discussie vatbaar, maar alleszins heeft de branche te maken met de daling van de cd- en platenverkoop die vooral veroorzaakt zou zijn door het illegaal downloaden van muziek. Het is hier niet de bedoeling om dit probleem in al zijn facetten bloot te leggen, dat is immers al eerder voor mij gedaan (o.a.

⁶ Zie Fannes, 2006 voor een uitvoerige analyse van deze materie.

Claerhout, 2006). Wat vaststaat, is dat een aantal beloftevolle Vlaamse muzikanten zoals bv. Arid hun platencontract kwijttraakten, en de industrie sterker op budgetten let en dus grote risico's vermindert. Uiteraard zijn er in de nasleep van wat men 'de crisis' noemt nieuwe mogelijkheden ontstaan voor en onder artiesten zoals bijvoorbeeld de distributie-, promo-, en licentiedeals. Deze formule spreidt de kosten: de opnames betaalt de artiest zelf, de platenfirma reproduceert, verspreidt en promoot je plaat nog wel. Ook kan de opkomst van de DIY⁷ cultuur bij muzikanten in deze crisis gesitueerd worden. Vandaag de dag wordt het steeds makkelijker en goedkoper om op je zolderkamertje opnames te maken. Volgens Willis (1990, p. 77) toont zich in deze DIY trend trouwens ook een interessant voorbeeld van de verwegenheid tussen productie en consumptie⁸: "*hardware and software of consumption have become the instruments and raw materials of a kind of cultural production*". Terloops: de eerste cd van de Franse band *Daft Punk* noemt niet toevallig *Homework*. Let wel: DIY artiesten hoeven niet overgeromantiseerd te worden.. Het financiële risico dat de artiest in eigen beheer neemt, is echter nog steeds groot (Claerhout, 2006, p. 64-80).

Hiermee zijn slechts enkele -maar lang niet alle- evoluties geschatst uit het laatste decennium. Duidelijk is in ieder geval dat het Vlaamse poplandschap zich in een roes van vernieuwingen lijkt te bevinden. De vraag is nog maar of dit niet over de hoofden van de muzikanten heen gaat. Ook rijst de vraag of de initiatiefnemers zich wel degelijk bezonnen hebben over wat de muzikanten nu eigenlijk nodig hebben? Vandaar dat er getracht wordt om even stil te staan in deze roes om na te gaan hoe een pop-en rockmuzikant er nu eigenlijk uitziet. Welke strategieën ontwikkelen zij nu zelf om hun carrière vooruit te helpen? Het zou dan ook zonde zijn mocht een overheid haar doel voorbijschieten door een verkeerd beeld van dat vreemde beroep: de pop- en rockmuzikant.

Concluderend kan gesteld worden dat zowel persoonlijke interesse en betrokkenheid als maatschappelijke relevantie en aanwezigheid het voor mij de moeite waard maken om een eindverhandeling te schrijven over Vlaamse popmuzikanten. In het volgende deel wordt getracht het onderwerp beter af te bakenen en te situeren.

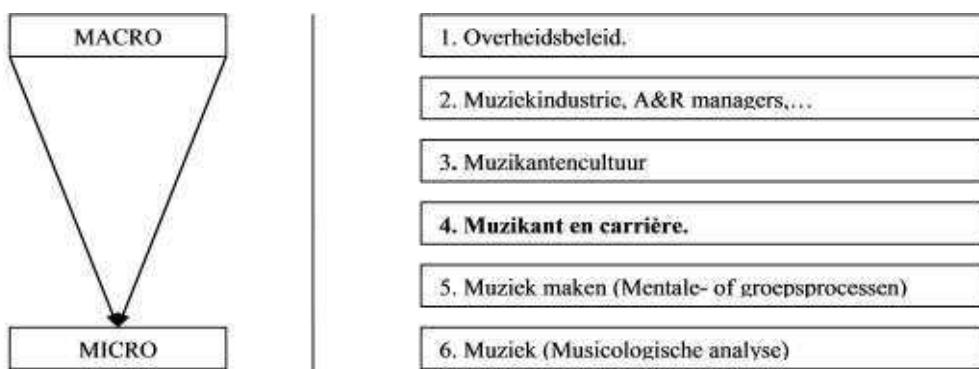
⁷ DIY staat (inderdaad) voor Do It Yourself. In het Nederlands best vertaald als artiest in eigen beheer.

⁸ Een mooi voorbeeld is de cd *F, Happy songs for Happy people* van Mogwai waarop de luisterraar een track zelf kan remixen met Cubase-software.

1.3 Positionering en legitimering.

1.3.1 Macro- en micro-studies van muzikanten.

Zowel theoretisch als empirisch zijn de fenomenen ‘artiest’, ‘muziek’, ‘popmuziek’ en ‘popmuzikant’ door verschillende disciplines en op diverse niveaus onderzocht. Zowel de sociologie, de communicatiewetenschap, de psychologie, de sociale-filosofie, de muzieksociologie, de (culturele) economie en de zogenaamde Cultural Studies vonden er een breed en diep studieobject in. Om het overzicht te bewaren plaatsen we de verschillende aspecten van het topic ‘muziek en muzikantendom’ op een macro-micro continuüm (figuur 1). Op macroniveau situeren zich bijvoorbeeld studies van het overheidsbeleid (1) en analyses van de muziekindustrie (2) (vb. De Meyer & Vandeput, 1998, De Meyer, 2007, Claerhout, 2006). Een trapje lager kunnen de studies naar muzikantenculturen (3) geplaatst worden. Het bekendste voorbeeld is wellicht de klassiek geworden studie van Howard Becker naar de waarden en de identiteitsconstructie onder jazzmuzikanten (anti-commercialiteit) (Becker, 1973). (4). Een klassiek sociologisch perspectief zou dan de actor zelf (de muzikant en diens carrière) op de micro-pool van het continuüm plaatsen. Men kan echter ook nog dieper graven en ook de creatieve, psychologische en groepsprocessen van het maken zelf bestuderen. Een mooi en klassiek voorbeeld hiervan is een studie van de Franse socioloog Antoine Hennion over passiebeleving bij amateurmuzikanten, waarin hij de extase van het maken van muziek vergelijkt met de *trips* die druggebruikers ervaren in hun *high* (Hennion, 1999). Lager op het continuüm kan men het product van de muzikanten zelf gaan bestuderen. Het kan hier bijvoorbeeld gaan om een musicologische studie van de compositie zelf, een tekstuele inhoudsanalyse, etc. Figuur 1 vat deze verschillende niveaus hieronder samen.



Figuur 1: Studie van muzikanten op een macro/micro continuüm.

Wanneer men de muzikant als onderzoekseenheid neemt, zou men idealiter zowel dit hoger niveau als het lager gelegen niveau in rekening dienen te nemen. Muzikanten zullen immers aan hun product sensu stricto werken -dus: muziek maken- en alzo carrière proberen te maken. Maar het lijkt de logica zelve dat *carrière maken* als muzikant veel meer is dan alleen maar *muziek maken*. De strategieën die de muzikanten gebruiken om zich te kunnen handhaven in de muziekwereld, om zeg maar van hun ‘roeping’ ook hun beroep te kunnen maken zullen het onderwerp zijn van deze studie.

Uit voorbereidende gesprekken met strevende muzikanten bleek algauw dat de overheid (1) een belangrijke vormgever kan zijn van het verloop van een carrière en de gebruikte strategieën. Het popbeleid zal dan ook de nodige aandacht krijgen in dit werk, waar ook enkele valkuilen en kritieken vanuit het veld zullen worden besproken. Ook over de muziekindustrie (2) zal ik me laten leiden door wat de muzikanten er zelf over te vertellen hebben. Mits er gewerkt wordt met een open definitie van popmuzikant (cfr. hoofdstuk 2) zal er stijlmatig veel variatie zijn in de geselecteerde muzikanten. Elementen van muzikanten(sub)culturen (3) zullen dan ook enkel in beschouwing worden genomen voorzover ze mijn onderzoeks vragen helpen te beantwoorden. Maar gezien de verscheidenheid aan genres zal er dus niet dieper dan nodig op ingegaan worden. Verder zal deze studie zich echter weinig richten op het muzikale produceren zelf (5), deze processen verdienen aparte academische aandacht. De gemaakte muziek (6) zal dan ook enkel in beschouwing worden genomen als dit concrete gevolgen heeft voor de carrièrestrategieën van de muzikant. Concreet zal dit ‘in beschouwing nemen’ niet veel verder gaan dan het genre of de stijl van de muziek en de carrièregevolgen daarvan (zie ook punt 3 in figuur 1). Een respondent vertelde me bijvoorbeeld over de zogenaamde tegenstelling tussen Jazz en Rock:

“Als je beroeps bezig zit, en ge moet leven van het geld dat ge krijgt, moet ge ook altijd oppassen met wat ge doet en heel selectief zijn. Daarom dat die mannen [Jazz-puristen, DV] ook alles niemeer aannemen. Die willen da [rockmuziek, DV] misschien wel doen, ma dat is nie goed voor die hun netwerk” (Roel, drummer)

We concluderen dat deze eindverhandeling verder wil gaan dan een theoretische reflectie over popmuziek door te focussen op de productie van deze cultuur. Deze studie richt zich -nogmaals- op *het muzikantenbestaan* zelf, de ‘struggle’ om ergens te geraken en laat zowel creatieve en groepsprocessen als de eigenlijke inhoud van de muziek achterwege. We laten ons daarbij zoveel mogelijk leiden door wat de respondenten als

carrièrerelevant aanbrengen. Mijns inziens is er een grote nood aan wetenschappelijk onderzoek over popmuzikanten zelf. Enkel wanneer de beleidmakers de concrete vragen en noden van de popmuzikanten in hun dagdagelijks bestaan begrijpen, kan een popbeleid ook efficiënt heten. Om nog duidelijker te maken waar deze studie zich op wil richten, worden in de rest van deze paragraaf enkele recente studies summier beschreven en wordt telkens aangegeven hoe mijn eigen aanpak ervan verschilt.

1.3.2 Afbakening ten opzichte van recent onderzoek.

Binnen het subveld van Popular Music Studies: Popular Music Production werd reeds veel werk verricht wat betreft popmuziek. Zwaan et. al. (2005, p. 3) bewaren het overzicht met de volgende vierdeling: (1) biografische en vaak journalistieke beschrijvingen van de carrières van individuele popmuzikanten (vb. Goldrosen (1975) over het leven en de muziek van Buddy Holly), (2) inhoudsanalyses van muzikale, tekstuele en/of visuele aspecten van het werk van een artiest (vb. Van den Bergh, 1976), (3) etnografische beschrijvingen van lokale muziekscènes (vb. Finnegan, 1989) en (4) analyses van de relatie tussen de muzikant en de muziekindustrie (vb. Negus, 1996, Peterson & Ryan, 1983). Zwaan merkt echter op dat er weinig onderzoek is verricht over de start en verdere ontwikkeling van professionele muzikantencarrières (Zwaan et. al, 2005, p.4). Ook Tom Ter Bogt merkt dit op in zijn rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar in de Popmuziek aan de Universiteit van Amsterdam:

“Het klinkt misschien ongeloofwaardig, maar er is nooit systematisch studie gedaan naar carrières van muzikanten. De wetenschap heeft zich hiervan afzijdig gehouden omdat het probleem buitengewoon ingewikkeld is en de industrie blijft drijven op het ‘fingerspitzengefühl’ van talentscouts en A&R-managers” (Ter Bogt, 2003, p 20).

De ideale manier om meer zicht te krijgen op de eventuele knelpunten en belangrijke scharniervormingen in muzikantencarrières is door middel van een longitudinaal onderzoek. Ter Bogt ambieert zulk een project en voert momenteel onderzoek waarin enkele honderden muzikanten gedurende drie jaar van hun carrière gevolgd worden. Via kwantitatieve maten voor een aantal persoonlijkheidsfactoren en kwalitatief onderzoek naar de sociale en economisch-industriële setting van de individuele muzikant wordt er getracht een inventaris op te maken van het carrièreverloop van diverse Nederlandse muzikanten. Ter Bogt: *‘Drie jaar kijken wij naar wat er op hun pad komt en wij hopen*

hiermee de eerste carrièregeschiedenis van makers van muziek te schrijven' (2003, p. 20). Uiteraard behoort een dergelijke longitudinale aanpak met honderden muzikanten niet tot de mogelijkheden van een licentiaatsthesis. Mijn eigen onderzoek zal dus op een kleinere schaal en op één bepaald moment in de tijd de manieren onderzoeken waarop popmuzikanten van hun muziek proberen te leven. Daarbij dient opgemerkt dat deze aanpak niet hoeft te resulteren in een statisch beeld van 'de popmuzikant'. Achter iedere muzikant die geïnterviewd wordt, schuilt immers een geschiedenis van ervaringen en beslissingen die de muzikant maken tot wat hij nu is en waar hij nu staat. Daarnaast zullen ook ambities of aspiraties (toekomst) bevraagd worden bij de muzikanten, waardoor een dynamisch beeld kan ontstaan van de beginnende en evoluerende popcarrière.

Een ander recent onderzoek dat van belang is om hier te vermelden is de studie 'Breaking into the Popular Music Industry' waarin Zwaan et. al. (2005) -zoals de titel suggereert- verder inzicht trachten te verwerven in de carrièreontwikkeling van professionele muzikanten. Gegeven deze vraagstelling verbaasde zijn onderzoeksaanpak mij enigszins. Concreet interviewde hij 10 ervaren *A&R (Artist en Repertoire) managers*. De centrale vraag die hij hen stelde, was welke kwaliteiten en eigenschappen een artiest zou moeten hebben om succesvol te zijn. Gegeven deze vraagstelling lijkt dit onderzoek mijns inziens te vallen onder de eerder aangestipte vierde categorie, i.e. de analyse van het contactmoment tussen de muzikant en de muziekindustrie, iets wat hij trouwens ook zelf op de valreep van het artikel nog aanhaalt:

"Although their [de A&R managers-DV] opinions were based on their direct, professional experience with many artists, the question remains if, and how these findings are applicable to a musician's perspective" (Zwaan et.al., 2005, p. 28).

Zwaan komt dus tot een aantal factoren die van belang blijken te zijn voor een popmuzikant om 'er te geraken'... volgens de A&R managers. Algemener berust 's mans onderzoek op een vreemd fundament. Dit fundament toont zich reeds in de titel van zijn artikel 'Breaking into the Popular Music Industry'. 'Breaking into' is volgens hem -in navolging van het klassieke artikel van Peterson en Ryan (1983)- dé manier om als muzikant een carrière te beginnen en te ontwikkelen. De vraag naar de carrièreontwikkeling van popmuzikanten wordt dan herleid tot de vraag op welke manieren muzikanten een platencontract kunnen verkrijgen. Meer nog, door het aan de A&R-managers te vragen, wordt ze ook normatief: 'welke eigenschappen zou een artiest volgens A&R managers moeten hebben om kans te maken op een platencontract'? Zwaans

onderzoek kan dus zeker en vast nuttig zijn maar verdient toch enkele opmerkingen. Ten eerste is het zo dat -zoals eerder gezegd- de visie van de muzikant volledig ontbreekt. Ten tweede leren we uit Zwaans onderzoek slechts iets bij over één specifiek moment in de muzikale carrière. Hoewel belangrijk, is een platencontract bemachtigen slechts één aspect of wending in een muzikale carrière. Een wending, die zoals bij veel groepen door de recente crisis in de muziekindustrie, even snel kan voorkomen als verdwijnen. Bovendien is het een wending die lang niet iedere muzikant meemaakt. Vele van de geïnterviewde muzikanten in deze studie hadden er immers (nog) geen. De Boodt (2006) becijferde in deze context dat slechts 37,2 % van de professionele muzikanten in haar survey een ‘geschreven overeenkomst met betrekking tot een bepaald aspect van het muzikant zijn’ had. Algemeen kan men het onderzoek van Zwaan geslaagd noemen maar dan niet volgens zijn eigen doelstellingen. Hoewel het namelijk op een aantal parameters wijst waaraan muzikanten volgens nogal relevante sleutelfiguren in de muziekwereld (de A&R managers) dienen te voldoen, verschaft het op deze manier dus maar weinig inzicht in de feitelijke carrières van muzikanten. In deze studie zullen de carrières van muzikanten dan ook niet herleid worden tot een platencontract maar zal er worden getracht de bredere overlevingsstrategieën van enkele Vlaamse pop-en rockmuzikanten -platencontract of niet- te schetsen. De problematiek rond het onderzoek van Zwaan kadert in principe in een bredere alles-of-niets-visie die we ook elders tegenkomen en een te sterke nadruk op ‘hét grote succes in de muziekwereld’ legt. Een treffend voorbeeld is de ‘succesformule’ van Buntinx (figuur 2).

P (succes) = {P(p)/A x P(d)/B x P(m)/C}^{1/T}	
Waarbij :	P(p) = de kans op selectie door een platenmaatschappij P(d) = de kans op selectie door de distributie P(m) = de kans op selectie door de media En P(m) = [P(r)/D x P(tv)/E x P(g)/F] met P(r) = de kans op selectie door de radio P(tv) = de kans op selectie door de audiovisuele media P(g) = de kans op selectie door de geschreven pers A, B, C, D, E en F = niet bepaalde grootheden die het relatieve belang van iedere factor uitdrukken T = talent van de artiest

Figuur 2: Buntinx’s formule voor succes. (in: De Meyer & Trappeniers, 2007, p. 17)

Uiteraard kan deze formule niet echt binair (alles of niets) genoemd worden. De kansen op succes kunnen immers nogal wat waarden aannemen tussen 0 en 1. Deze formule legt echter zeer sterke nadruk op het **succes** van de muzikant. Daarbij komt nog de onbepaaldheid van deze afhankelijke variabele. Succes is immers een relatief begrip dat afhangt van de doelstellingen die de individuele muzikant zelf heeft. Het nut van dergelijke formules kan dus enkel liggen in de formulering van een aantal onafhankelijke variabelen die van belang blijken in het streven naar succes. Maar ook dan zeggen ze niets over de manieren waarop de muzikanten dergelijke kansen zelf trachten te verhogen, als ze dat al bewust zouden willen.

Er is dus duidelijk nood aan een studie over carrières van popmuzikanten: vanuit het perspectief van de muzikant zelf, over de carrière van de muzikant zelf en waarbij men beschrijvend (niet succes-verklarend) tewerkgaat. Naast de academische leemte die op deze manier opgevuld wordt, kan een dergelijke studie dus ook eventueel van dienst zijn voor popbeleidsmakers. En het is ten slotte net deze laatste opmerking die ook De Boodt motiveerde in haar onderzoek naar ‘de Vlaamse popmuzikant’:

“Hoe kan je aan popbeleid doen, werken met popmuzikanten, initiatieven opstarten voor deze doelgroep, opleiding en omkadering voorzien, als je niet weet wie de popmuzikant is en wat hij of zij beweegt of doet?” (De Boodt, 2006, p. 44).

De Boodt (2006) trachtte een soort ‘sculptuur’ te maken van de Vlaamse popmuzikant. Concreet werd haar internetsurvey ingevuld door 1467 muzikanten uit Vlaanderen. De onderzoeks vragen vallen in twee grote delen uiteen: de hoofdvraag ‘Wie is de Vlaamse popmuzikant?’ werd enerzijds geoperationaliseerd door vragen naar de professionele status van de muzikant, de leeftijd waarop hij/zij begon, de tijd die de muzikant investeert in zijn/haar muzikale bezigheden, de muziekgenres die men zelf speelt en de instrumentenkeuze. Deze vragen moesten een inzicht geven in het ‘muzikaal profiel’ van de popmuzikant. Anderzijds werd deze hoofdvraag aangevuld door de klassieke socio-demografische factoren. Ten einde een volledige sculptuur te kunnen maken van de Vlaamse popmuzikant werd een tweede luik getiteld ‘Cultuurparticipatie’ opgesteld. Daarin werd er voornamelijk dieper ingaan op de muzikale bezigheden zelf. Dit deel omvatte vragen naar: de motivatie om muziek te maken; of de muzikanten een muzikale opleiding genieten of genoten hebben; welke publieksgerichte activiteiten (vb. optredens of cd opnemen) ze ondernemen en in welke mate; of ze zich laten begeleiden en ondersteunen, en door wie; welke verwachtingen ze over de carrière hebben en welke

andere kunstzinnige hobby's ze hebben. Deze vragen zijn van bijzonder belang voor mijn eigen onderzoek. De Boodts resultaten zullen verder in dit werk ten gepaste tijde besproken worden.

Dergelijk kwantitatief onderzoek is uiteraard onontbeerlijk ten einde meer te weten te komen over de Vlaamse popmuzikanten, om zo eventueel tot een beter, juister en slimmer beleid te komen. Bovendien was het de eerste keer dat er dergelijk grootschalig onderzoek werd gevoerd naar de Vlaamse popmuzikanten. Waar het De Boodt te doen was om een beeld of sculptuur te bekomen van de gemiddelde popmuzikant gaat het in deze studie eerder om een diepere inspectie van dat beeld. Het woord 'sculptuur' of 'beeld' suggereert bovendien een statische factor. Zoals boven vermeld, wordt het door de muzikanten zelf aan het woord te laten mogelijk om beter zicht te krijgen op het dynamische aspect van een muzikantencarrière. De kwalitatieve aanpak in voorliggend onderzoek tracht de sculptuur van de popmuzikant dus te vervolledigen door dieper in te gaan op de strategieën die gehanteerd worden om een muzikantencarrière te dirigeren.

1.4 Onderzoeksvergadering en overzicht.

Op basis van het voorgaande mag duidelijk zijn waar het in deze studie om te doen is. Uit dit alles kan dan ook de volgende onderzoeksvergadering gedestilleerd worden:

Welke strategieën hanteren popmuzikanten om een professionele carrière uit te bouwen?

Het spreekt bijna voor zich dat dergelijke vraag niet unidimensioneel beantwoord kan worden. Vandaar dat er een aantal deelvragen geformuleerd zullen worden in de volgende hoofdstukken. Vooraleer de theoretische concepten worden voorgesteld waarmee een antwoord op deze onderzoeksvergadering zal gezocht worden (hoofdstuk 4), dienen eerst enkele belangrijke definitieproblemen opgelost in hoofdstukken 2 en 3. 'Popmuzikant' en 'professioneel' blijken immers betwistbare termen qua betekenis. Bovendien stellen we ons in hoofdstuk 4 de vraag of 'wat kunstenaars doen' ook als een beroep kan beschouwd worden. De theoretische hoofdstukken genereren aldus subvragen die de brede onderzoeksvergadering beantwoordbaar moeten maken. Hoofdstuk 5 brengt vervolgens de gevuldte methoden aan het licht. Het zesde hoofdstuk presenteert de eigenlijke resultaten van het onderzoek in termen van het conceptueel kader. Conclusie, discussie en nabeschouwing ronden deze studie af.

HOOFDSTUK 2: POPMUZIEK OMSCHREVEN.

“At heart, Anatole was called by art much less than he was attracted by the artist’s life. He dreamt of the studio. He aspired to it with a schoolboy’s imaginings and the appetite of his nature. He saw in it those horizons of Bohemia which enchant from a distance: the novel of Poverty, the shedding of bonds and rules, a life of freedom, indiscipline and disorder, every day filled with accident, adventure and the unexpected, an escape from the tidy, orderly household, from the family and its tedious Sundays, the jeering of the bourgeois, the voluptuous mystery of the female model, work that entails no effort, the right to wear a fancy dress all year, a sort of unending carnival; such were the images and temptations which arose for him from the austere pursuit of art” [de Goncourt & de Goncourt, 1979, p.32 in: Bourdieu, (1983) 1993, p. 66].

Inleidend.

Voor alle duidelijkheid: dit onderzoek heeft *niet* als doel om de beginnende carrièreontwikkeling van popmuzikanten te verklaren of te kunnen voorspellen. Voor succesformules moet men dus elders zijn (cfr. supra). Het doel is het onderzoeken en beschrijven (‘*verstehen*’) van een aantal strategieën die een muzikantencarrière vooruit kunnen helpen. Om dit te kunnen verwezenlijken zullen professionele popmuzikanten worden ondervraagd naar het reeds afgelegde traject. Hier duikt meteen een belangrijk probleem op, nl. de vraag wat een professionele popmuzikant dan precies inhoudt. Het is niet evident om een eenduidig antwoord te geven op deze vraag, mits zowel de term ‘popmuzikant’ als ‘professioneel’ specificatie vereisen. Bovendien kan men zich afvragen of popmuzikant wel een gewone ‘job’ genoemd kan worden.

Eerst en vooral kan er getwist worden over wat dan precies onder **popmuziek** te verstaan valt en hoe popmuziek aangewend zal worden in dit werk. Om dit te verduidelijken wordt getracht een zekere evolutie in het denken over pop en populaire muziek te schetsen. Eerst zal er aandacht worden geschonken aan de visie van Theodor W. Adorno, want, zo stellen ook o.a. Frith en Longhurst, geen enkel schrijven dat ook maar enige waarde hecht aan popmuziek kan aanvatten zonder eerst Adorno’s ideeëngood te beschouwen (Frith, 1990, p. 303, Longhurst, 2007, p.4). Omdat Adorno zo duidelijk kant kiest wat betreft populaire muziek, biedt hij temeer een handig vergelijkingspunt om enkele andere visies te lanceren (o.a. die van Jason Toynbee en Simon Frith). Het overzicht

mondt tenslotte uit in een werkbare begripsafbakening. De thematiek van de professionaliteitscriteria wordt uitgewerkt in het volgende hoofdstuk. Het vierde hoofdstuk bespreekt vervolgens een aantal eigenschappen van **artistieke ‘jobs’** en stelt de concepten voor waarmee we de carrières van enkele Vlaamse professionele popmuzikanten zullen onderzoeken.

2.1 Popmuziek.

2.1.1 Adorno over populaire muziek.

In het openingscitaat van dit hoofdstuk geeft ‘Anatole’ perfect de aantrekkingskracht weer die kan uitgaan van artistieke beroepen. De verblindende modus vivendi van de artiest (‘the artists life’) is één zaak...die vaak gepaard gaat met een andere fascinatie: de loutering die kan uitgaan van de muziek. In zijn theoretisch werk over popmuzikanten legt Toynbee (2000) deze fascinatie sociologisch-formeel uit. Popmuzikanten zijn enerzijds belangrijke vertegenwoordigers van ‘hun volk’ . In deze gedaante speelt er een sterk element van *identificatie* mee. Het duidelijkste voorbeeld is misschien nog de ‘ghetto-superstar’: de superster die onnoemelijk veel verdient door te rappen over hoe zwaar het leven op de straten wel niet is (of beter: was). Maar anderzijds dweept populaire muziek met ‘the promise of transcendence of the ordinary’ (Toynbee, 2000, p. x). Hiphop lijkt ook hier het perfecte voorbeeld, denken we maar aan de lyrics van rappers als Jay-Z, 50 Cent, Snoop Dogg, etc. die behalve te benadrukken dat ze van ‘the streets’ komen, er graag op wijzen dat ze nu enorm rijk zijn en veel wapens, vrouwen, drugs en wagons hebben of een Mercedes-Benz voor hun zieke moeder hebben kunnen kopen. 50 Cent’s laatste album lijkt zijn levensfilosofie aan de luisteraar te willen meedelen in de titel ‘*Get rich or die trying!*’. Belangrijk is dat deze tegengestelde tendensen van identificatie en transcendentie zich ook in andere populaire stijlen voordoen -zij het dan minder expliciet en niet zuiver materialistisch- bijvoorbeeld in rock ’n roll, bij de ‘barricademuziek’ van Bob Dylan, etc.. Toynbee stelt dan ook dat popmuzikanten enerzijds op een bepaalde manier een verlangen naar een beter leven kunnen losweken bij hun publiek en anderzijds als modellen kunnen gaan functioneren van autonome actie. Zijn (vrij optimistische) these is dan ook: “*popular musicians show in a limited, but none the less substantive fashion the transforming power of human agency*” (Toynbee, 2000, p. xiii).

De Duitse filosoof Theodor W. Adorno stelt de zaken duidelijk anders. Adorno was samen met o.a. Max Horkheimer en Herbert Marcuse een van de leden van de in 1923 opgerichte ‘Frankfurter Schule’. Deze groep streefde naar sociale verandering vanuit een kritisch, breed marxistisch verstaan van de maatschappelijke structuren. Essentieel is dus dat zijn schrijven over muziek ingebed ligt in een algemene filosofische kritiek op de moderne kapitalistische maatschappij. Wat Adorno zo intrigerend maakt, is dat hij ondanks deze macrocontext ook analyses verrichte op microniveau (de muziek zelf). Hoewel dit laatste dan weer meteen genuanceerd wordt door Longhurst die over Adorno besluit: *critique overpowers analysis* (2007, p.10). Ten tweede intrigeert Adorno sociologisch omdat hij een andere macro-micro link legt in het verband tussen individueel bewustzijn (mens) en maatschappij in de psycho-culturele uitwerking van populaire muziek, i.e. het tegenhouden van een verlichtingsdenken.

Omdat Adorno’s geschriften ook de standaardiseringstendenzen van populaire cultuur bekritiseren, lijkt hij er dan ook voor te willen zorgen hebben dat zijn eigen geschriften geen enkel spoor van standaardisering vertoonden¹⁴. Ze lijken wel te bestaan uit ‘concentrische ideeencirkels’ rond een aantal kerngedachten heen, als vreemde composities, of wat Gillespie de ‘performatieve dimensie’ in zijn teksten noemt (Gillespie, 1995, in DeNora, 2003). Een insteek kan gevonden worden in de titel van het vierde hoofdstuk uit het samen met Horkheimer gepubliceerde ‘Dialectiek van de Verlichting’: *De cultuurindustrie als massabedrog* [Adorno en Horkheimer, (1944) 1987]. Er wordt ten eerste bewust gesproken van een industrie om te wijzen op de commodificatie- en standaardiseringstendenzen die hij aan het werk zag in de populaire muziek. Cultuurindustriële goederen, zoals populaire muziek, worden door een industrie als commoditeiten op de markt gebracht met als enige doel: winstmaximalisatie. Omdat deze industrie optimaal zou kunnen renderen, maakt ze gebruik van gestandaardiseerde succesformules zoals de ‘Tin-Pan-Alley’ liedjes, zo populair in de jaren ’40 en ’50. Kenmerkend voor deze standaardproducten is de inwisselbaarheid (of: ‘part-interchangeability’, Gendron, 1986) van de verschillende onderdelen van de liedjes. Nauw aansluitend mutt Adorno de term *pseudo-individualiteit* om de oppervlakkige, kunstmatige verschillen aan te duiden die tussen de verschillende producten (songs) bestaan (DeNora, 2003, Longhurst, 2007). Verder zijn deze producten gemaakt met als enige motief ‘musical effect’; het aangeven en vervolgens inlossen van bepaalde muzikale verwachtingen

¹⁴ Op basis van Christiaens, J., Colleges van het vak *Muzieksociologie*, academiejaar 2005-2006, KUL.

(DeNora, 2003, p.17). Deze gestandaardiseerde producten leiden via dergelijke geconditioneerde reflexen tot een passiviteit bij de massa. Adorno beschouwt deze cultuurindustriële goederen dan ook als vergiftigde geschenken van het liberale kapitalisme aan de massa. Vergiftigd, want aldus tracht de economische elite de massa verder afhankelijk te maken. Het gif zit hem meer specifiek in de ‘ontologisch-ideologische lading’ die deze cultuurproducten uitademen. Hiermee wordt een ideologie bedoeld die precies het tegenovergestelde bewerkstelligt dan wat een echte Aufklärung (verlichting) zou mogelijk maken. Bewustzijnsbeperking dus: aanvaarding van hoe de zaken zijn, het geloof in een veilige, stabiele wereld die ‘simply exists’ (DeNora, 2003, p.6), een status quo. Belangrijk is wel dat échte kunst een verlichting wel degelijk zou kunnen helpen door te wijzen op de positie van het vervreemde subject in deze samenleving door net het omgekeerde van geconditioneerde reflexen aan te leren.

Adorno -zelf pianist- voerde musicologische analyses uit om zijn ideeën te staven. Zijn vergelijkende analyse tussen Schönberg en Stravinsky biedt een interessant voorbeeld¹⁵. Schönbergs muziek blijkt zowel qua vorm (onvoorspelbaar) als klank (a- of pantonaal) en dus ook qua ‘effect’ verruimend, waar Stravinsky gepolijste motieven in gestandaardiseerde vormen drukt. Enkele specifieke kritieken: Stravinsky’s muziek ‘disengaged the mind’ (DeNora, 2003, p.18) door via de exotische ritmepartijen te duidelijk op lichamelijke ervaringen te mikken; algemeen te sterk op ‘direct musical effect’ uit te zijn in plaats van de delen hun betekenis te laten krijgen in relatie tot het geheel, gebruikt muziek als een ‘pseudomorfisme van schilderen’ (dus afbeelden) en ontket daardoor de specifieke waarde die muziek kan hebben, namelijk het ontplooien in de tijd, etc. DeNora vat deze Adorniaanse vergelijking bondig samen: “*Stravinsky installed on the ‘high’ cultural stage the same, regressive, musical compositional procedures that could be found in the popular realm*” (DeNora, 2003, p.18).

Dit voorbeeld duidt minstens twee interessante zaken aan. Ten eerste is het zo dat muziek wel degelijk verruimend kan werken en dus niet alle muziek inherent slecht (voor het kritisch bewustzijn van de mens) is. Ten tweede werd dit voorbeeld gekozen omdat het duidelijk maakt dat Adorno niet enkel populaire muziek als schietsschijf gebruikt. Jay (1973, in Longhurst, 2007) verduidelijkt dat Adorno niet gezien dient te worden als een culturele conservatief die klassieke muziek simpelweg op een sokkel plaatst en al de rest afkeurt. Adorno’s muziekevaluatie komt volgens Jay neer op het onderscheid tussen

¹⁵ Deze vergelijking wordt uitvoerig uitgewerkt door Adorno zelf uiteraard (Adorno, 1973) en besproken door o.a. DeNora, 2003.

marktgerichte (slecht) en niet-marktgerichte muziek (goed). Hoewel deze stelling van Jay voor een groot deel lijkt te kloppen, dient in de lijn van het voorgaande toch nog gewezen op het feit dat Adorno voornamelijk muziek zal beoordelen op de effecten die ze heeft op de luisterraar, d.w.z. of er sprake is van standaardisering en bijhorend status-quo effect of niet. Adorno schreef trouwens ook alle jazz af met zijn bekendarsenaal aan termen: pseudo-individualiteit, part-interchangeability, standaardisering, etc.

Adorno's ideeën worden vandaag nog even vaak aangevallen als verdedigd, expliciet dan wel impliciet. Een interessant voorbeeld van de doorwerking van Adorno's schrijven kan gevonden worden in de theologie. Ardui (2005) beschrijft bijvoorbeeld de manier waarop Ratzinger (de huidige paus) Adorno's ideeën instrumenteel -als 'ancilla' (dienstmaagd)- gebruikt om zijn eigen slag thuis te halen. Ratzinger trekt Adorno's ideeën over een verlichting die in haar tegendeel omslaat door naar alle pop- en rockmuziek, om er vervolgens een Christelijk alternatief voor te bieden. Pop- en rockmuziek acht hij namelijk symptomatisch voor de identiteitscrisis die de Westerse cultuur zou doormaken. Het enige alternatief om te komen tot een ware emancipatie (of: verlichting) zit hem dan ook -zo behoort het een paus- in de waarheid van het Christelijke geloof. De kink in de kabel mag dan ook duidelijk zijn. Adorno's doel van een rationele, kritische bezinning van de rede over zichzelf 'wordt ontweken en simpelweg vervangen' door een andere (verblindende) ideologie; i.e. de Christelijke oplossing (Ardui, 2005, p.19).

2.1.1.1 Bemerkingen.

Misschien sloeg Adorno de nagel wel op de kop, zij het dan wel veel te hard. De kritieken zijn dan ook niet uitgebleven. Longhurst (2007) biedt een overzicht¹⁷, maar merkt eerst nog even op dat er wel ergens een zekere geldigheid schuilt in Adorno's beschouwingen over populaire muziek (waarover later meer). Een groot probleem is Adorno's zogenaamde 'immanente methode'. Hiermee wordt 's mans focus op één muziekgenre bedoeld (Westerse kunstmuziek vb. Beethoven, Schönberg), dat hij als norm stelt, waarmee hij zowat alle andere muziek vergelijkt. Verder worden Adorno's gebrek aan reflexiviteit wat betreft zijn eigen socio-historische context aangehaald en aansluitend ook het tekort aan aandacht voor de dynamiek waaraan muziekgenres onderhevig zijn. Ten slotte wordt hem

¹⁷ Meer specifieke kritieken kunnen gevonden worden in o.a. Gendron (1986), DeNora (2003), Middleton (1990) en Miége (1989).

een gebrek aan wetenschappelijk onderbouwd onderzoek en analyse verweten en daarmee samenhangend een te grote veralgemeningstendens (Longhurst, 2007, p.6-10).

Het is hier niet de bedoeling om al deze kritieken uit te werken. Toch verdient nog één aspect bijzondere aandacht in het kader van dit werk. Adorno en Horkheimer stellen immers dat populaire muziek over de ganse lijn geïndustrialiseerd is. Zowel de productie, de promotie, de distributie alsook... de reacties van de luisterraar noemt hij uniform met slechts oppervlakkige verschillen (pseudo-individualiteit). Wat betreft de creatie van deze muziek valt toch een belangrijke nuance en een specifiek probleem op. Popliedjes worden immers niet op een industriële productielijn geschreven. Daarom stelt Adorno dat het hier om een ‘handicraft fashion’ gaat. Deze manier van werken, zo gaat Adorno verder, toont de restanten van een oudere manier van productie, waar het kapitalisme nog minder greep had op de werkpatronen. Hoewel het creatieve moment van deze populaire muzikanten moeilijk gestandaardiseerd kan worden, stelt Adorno wel dat er ‘druk’ wordt uitgeoefend door de platenfirma’s om volgens bepaalde standaardformules liedjes te schrijven (Negus, 1996, p.38). Deze ‘crafts’ verwijzen in het algemeen naar ‘kundes’ of ‘ambachten’ en contrasteren volgens de Amerikaanse socioloog en jazzpianist Howard Becker dan ook met echte kunsten of ‘arts’ (Becker, 1984).

De vraag of popmuziek nu als ‘art’ dan wel als ‘craft’ gezien dient te worden, of popmuzikanten nu ‘craftsmen’ dan wel ‘art-ists’ zijn, laat zich uiteraard niet eenvoudig beantwoorden. Ten eerste voert ze ons naar het algemene hoog/laag/volks-cultuurdebat omdat het die gehekelde “maar wat is dan kunst?”-vraag insinueert. Hier zou men, zoals De Meyer, kunnen aanvoeren dat er binnen de klassieke opdeling hogocultuur, laagcultuur, volkscultuur een tweede niveau te bespeuren valt (2004, p. 49-112). Dit tweede niveau herhaalt de traditionele triade binnen ieder hokje en vermenigvuldigt ze aldus met een factor drie, zonder de hiërarchische afstand tussen de drie basis-hokjes te negeren. Er is dan bijvoorbeeld sprake van hoog-, laag- en volksculturele pop- en rockmuziek. De culturele omnivoor zoals die in de jaren negentig ontdekt werd door Peterson, zou dan wel eens een hogoculturele omnivoor kunnen zijn die binnen ieder hokje het hoogste eruit pikt. Aan de productiezijde zouden er dan -trekken we de lijn door- binnen de diverse genres (klassiek, populair, volks) evenzeer ‘craftists’ als ‘art-ists’ te bespeuren vallen. Hoewel dit plausibel klinkt, lijkt het in het kader van voorliggend onderzoek en deze onderzoeksvergadering, alleszins nuttig om *niet* te sterk uit te gaan van dit onderscheid. Ook gelijkaardige dichotomieën als het onderscheid tussen de ‘gevoelsmatige’ en de ‘industriematige’ creatie (De Meyer & Trappeniers, 2007, p. 13-14) en de ‘kunst versus commercie-dichotomie’ die

wel eens opduikt in schrijven over kunstvelden (o.a. bij Bourdieu) worden best in perspectief geplaatst. Ze kunnen wel degelijk nuttig zijn om bijvoorbeeld zoals Bourdieu een cultureel veld in kaart te brengen in termen van ‘prises-de-positions’. Men zou dan de belangrijkste spelers op een gegeven moment in tijd en ruimte situeren tegenover elkaar met betrekking tot hun artistieke en maatschappelijke posities (meer over deze veldmethode in hoofdstuk 4). In *dit* onderzoek staan ze echter een goed begrip van de complexe, dynamische carrièrevorming van de muzikanten in de weg. In se leiden ze ons immers terug naar het onderscheid lichaam versus geest en die moeilijke vraag naar wat geestelijk genoeg is om kunst te zijn, en wat lichamelijk genoeg is om dat niet te zijn. Dat deze dichotomieën eerder continua zijn, en de polen ervan eerder gezien dienen te worden als het eerste en het laatste kwartiel van een normaalverdeling mag duidelijk zijn. Het bulk van de muzikanten situeert zich dan ergens in het midden, zoals dat trouwens met zowat iedere eigenschap (vb. mooi vs. lelijk) het geval is. Let wel, deze kenmerken zijn wel degelijk relevant daar een muzikant die zichzelf als een vakman ziet een andere weg zal bewandelen dan een zelfgekroonde kunstenaar. Het lijkt me in de koers van dit werk simpelweg van belang om niet te sterk op dergelijke dichotomieën aan te sturen ex ante, d.w.z. niet te verwachten de muzikanten te kunnen indelen volgens deze parameters, maar er toch rekening mee te houden in het kader van de gemaakte carrièrekeuzes. Het is daarenboven ook niet de bedoeling om een bepaalde scène of een heel veld in kaart te brengen maar wel om via de beschrijving van individuele carrièreprogressies het beroep muzikant in kaart te brengen.

Ten tweede wordt de complicatie rond de vraag of popmuziek nu als *craft* danwel als *art* gezien dient te worden, gevoed vanuit een doorwinterde spraakverwarring. De termen *pop* en *populaire muziek* worden immers -zo zal het de aandachtige lezer zeker niet ontgaan zijn- vaak door elkaar gebruikt en dat zonder duidelijke begripsbepaling. In de volgende paragraaf worden alvast enkele pogingen tot omschrijving gegeven. Tevens wordt popmuziek omschreven zoals het in dit werk bedoeld wordt. Vooraleer we zover zijn -en nu Adorno’s ideeën duidelijk gemaakt zijn- dringt een andere visie over popmuzikanten zich op.

2.1.1.2 Een andere visie: Jason Toynbee.

Hierboven zagen we reeds kort enkele kritieken op Adorno opgesomd en werd er nagedacht over de zogenaamde ‘handicraft fashion’ die hij popmuzikanten toeschreef. Met

Jason Toynbee¹⁸ kan er theoretisch dieper ingegaan worden op de muzikant zelf, een domein waar Adorno volgens hem dan ook onvoldoende aandacht aan schonk. Adorno bracht de studie van populaire muziek dan ook serieuze wonderen toe met zijn ‘deeply pessimistic assessment’ stelt Toynbee (p. 3). In tegenstelling tot Adorno werkt hij een naar eigen zeggen optimistische benadering uit waarin ‘institutional autonomy’ en ‘proto-markets’ als kernconcepten fungeren. Eerder in dit deel (p. 18-19) werd Toynbees these over de uitwerking van popmuziek reeds vermeld. In zijn positiviteit met betrekking tot de transformatieve mogelijkheden van popmuziek blijkt hij nu recht tegenover Adorno te staan die sprak over de ‘ontologische ideologie’ gerelateerd aan cultuurindustriële producten (waaronder populaire muziek). Niet alleen met betrekking tot de mogelijkheden die populaire muziek kan bieden aan het publiek stelt Toynbee zich positief op, ook wat betreft de popmuzikanten -en dan voornamelijk hun situering tegenover en in de marktsfeer- doorbreekt hij de Adorniaanse visie (of: ‘stereotype’, zoals De Meyer, 2003, p. 29 insinueert). Hoewel optimistisch, blijft Toynbee toch ook realistisch in teneur waar hij benadrukt dat muzikanten nooit helemaal vrij zijn van de kapitalistische greep op hun werk (en leven) (p. xii). Zijn benadering houdt dus het midden tussen de Adorniaanse visie en de mythe van de romantische, autonome kunstenaar die ontdaan van alle wereldlijke betrekkingen voor zijn kunst leeft. Toynbee stelt zelfs dat het net deze spanning tussen het aangaan van marktrelaties (kapitalisme) en anderzijds de niet-commerciële waarden van de autonome muzikant (cultuur) is die niet alleen het *discours over*, maar ook de *praktijk zelf* van muzikale productie beheerst (p. 2).

Om zijn centrale en meer optimistische idee uit te drukken, munt hij de term ‘**institutional autonomy**’. Deze institutionele autonomie duidt op de ontwikkeling waarbij muzikanten steeds meer autonomie veroveren binnen muziekindustriële instituties. Bovendien ligt het in het voordeel van de culturele industrieën (hier: de muziekindustrie) zelf om de muzikanten autonoom te laten werken. De belangrijkste reden daarvoor ligt in de macht van het publiek. Om dit punt te kunnen begrijpen dient men de onvoorspelbaarheid en de volatiliteit van de vraag in de muziekmarkt te erkennen en als gevolg hiervan de macht van de industrie (aanbod) over de markt in perspectief te plaatsen. Alweer bevindt Toynbee zich recht tegenover Adorno. Volgens Adorno is er binnen cultuurindustriële markten namelijk geen sprake van Adam Smith’s ‘onzichtbare hand’ waardoor vraag en aanbod quasi perfect op elkaar afgestemd raken. Cultuurindustrieën

¹⁸ De verwijzingen naar Toynbee hebben allen betrekking op Toynbee, 2000.

dienen dus niet de spontane wensen van de mensen maar maken een preselectie en leggen deze producten op aan de luisterraar: ‘they are imposed, not chosen’ (Toynbee, 2000, p. 3). In plaats van de ‘onzichtbare hand’, lijkt Adorno de metafoor van de ‘ijzeren greep’ hier te verkiezen. Adorno gaat er vervolgens van uit dat de luisterraars/consumenten perfect meespelen en meeconsumeren in deze opgelegde goederen. Bovendien, en algemener, gaat het bij Adorno om producten die niet aan echte menselijke behoeften appelleren. Dit heeft te maken met het feit dat het moderne kapitalisme -door zijn enorme overproductie- enkel nog kan doorgroeien als het ook zelf behoeften gaat produceren. Deze behoeften ‘are the result of capital rather than human logic, and therefore, inevitably, false’ (Frith, 1983, p. 44-45 in: Longhurst, 2007, p. 3). ‘De cultuurindustrie is dan ook de centrale instantie binnen dit kapitalisme voor de productie en bevrediging van valse behoeften’, zo vat Frith Adorno’s centrale uitgangspunt verder samen (Frith, 1983, p. 44-45 in: Longhurst, 2007, p. 3).

Toynbee kant zich sterk tegen deze visie. Hij haalt ten eerste een aantal hiaten aan binnen Adorno’s werk zelf die erop wijzen dat de vraag blijkbaar zijn eigen wetmatigheden kent en naar constante vernieuwing zoekt. Zo stellen Adorno en Horkheimer zelfs explicet: ‘demand has *not yet* been replaced by simple obedience’ (Adorno en Horkheimer, 1979, p. 136 in: Toynbee, 2000, p. 4, eigen cursivering). Verder wijst Toynbee op de verkeerde evaluering van wat Adorno de standaardisering en pseudo-individualisering in populaire muziek noemt. De essentie van deze twee termen kan immers ook op twee karakteristieken van de popesthetiek wijzen; nl. de herhaling en de reflexiviteit¹⁹ (p. 4). Blijkbaar kent deze esthetiek onder het publiek wel degelijk zijn appreciatie. Alle kritiek bijeengenomen komt het er op neer dat Adorno te sterk veralgemeent, te weinig oog had voor de specifieke esthetiek van populaire muziek en vooral de macht van de muziekindustrie overschat. Dit laatste heeft als logisch correlaat de onderschatting van de macht van die belangrijke derde speler: het publiek of de consument. Concluderend wijst Toynbee dan ook twee belangrijke zaken. Ten eerste is er de onafhankelijkheid van het publiek en de problemen die de industrie heeft om vat te krijgen op de constante vraag naar innovativiteit. Daarbij komt in de tweede plaats dat het publiek *authenticiteit* en ‘*a direct link to musicians and subcultures*’ claimt (Toynbee, 2000, p. 6).

Deze *directe link* is heel duidelijk aanwezig in zogenoamde **protomarkten**. Hiermee worden plaatsen of scènes bedoeld waar muziek gemaakt wordt, ‘zuiver’ van enig

¹⁹ Of zoals Toynbee op quasi sloganske wijze besluit over Adorno’s miskenning van de populaire esthetiek: ‘he can see funk, but he can’t hear it’ (p. 6).

(manifest) economisch winstbejag²⁰. Toynbee beschrijft deze protomarkten als lokaal en kleinschalig en bijzonder moeilijk te controleren door de industrie. Ze vormen aldus de linkerpool in het continuüm van muzikale productie dat aan de rechterkant uitmondt in ‘global en fully industrial production’ (p. xvii). Een mooi voorbeeld in Vlaanderen wordt gevonden in de Antwerpse scène die ‘spontaan²¹’ ontstond in het begin van de jaren ’90 waarin huidige topgroepen als dEUS en Zita Swoon groot werden (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 58). In termen van Howard Becker vormt een protomarkt een ‘resource pool’ van muzikaal talent (Becker, 1984, p. 77-92 in: Toynbee, 2000, p. xviii). Ook de Franse socioloog Pierre-Michel Menger herkent dit kweekvijver-element en wijst erop dat het vanuit de muziekindustrie bekeken een continu overaanbod aan artiesten constitueert. Dit overaanbod is volgens Menger trouwens een kenmerk van zowat alle artistieke arbeidsmarkten (Menger, 1999, 2001). Het zijn deze natuurlijke ‘kweekvijvers’ die door industrieën -vaak in persoon van de A&R manager- in de gaten worden gehouden tot er iets opduikt waar ‘wat mee te doen valt’ (lees: ‘geld in zit’). Toynbee merkt de ambivalentie van de protomarkt-muzikanten op die enerzijds zullen ontkennen dat ze ‘commercieel willen gaan’ maar zich anderzijds wel degelijk beschikbaar maken voor een dergelijk manoeuvre. Veel -zeg maar alle- muzikanten willen nu eenmaal wel degelijk succesvol zijn. En de markt -en dus vaak ook de contacten en contracten met de muziekindustrie- vormt dan ook een extreem belangrijke, doch ambivalente ‘threshold of succes’ (p. 2), aldus Toynbee²² (p. 2-33). Dergelijke protomarkten komen de industrieën dus eigenlijk goed van pas om op veranderingen in de vraag in te spelen. De muziekindustrie let immers op zijn tellen en tracht zoveel mogelijk risico naar de artiest zelf door te spelen (Menger, 1999). Hun afwachtende houding ten aanzien van protomarkten is hier één voorbeeld van. Ook de eerder in dit werk besproken licentiedeals, waarbij de platenmaatschappijen hun investeringsrisico trachten te verminderen, toont de voorzichtige houding van de industrie ten aanzien van de muzikanten.

Bovendien hoef je je als muzikant ook niet aan heel het muziekindustriële apparaat te contracteren om je carrière vooruit te helpen. In de Muzikantengids vallen talrijke voorbeelden te vinden van zaken die je als artiest zelf kan doen zoals promo, eigen label

²⁰ Toynbee vergelijkt deze protomarkten met wat Bourdieu ‘des marchés restreints’ noemt. In hoofdstuk 4 gaan we hier dieper op in.

²¹ In die tijd met amper een overheidsbeleid ter ondersteuning van popmuzikanten of speelkansenbeleid.

²² Deze spanning tussen ‘anticommercialiteit’ en ‘het platencontract’ wordt mooi geïllustreerd in Sara Cohens case-study van 2 lokale bands uit Liverpool; *The Jactars* en *Crikey it's the Cromptons!* (Cohen, 1991).

opstarten, eigen studio bouwen, etc. (Van der Plas & Vastesaeger, 2007). De Leuvense singer-songwriter Milow verwoordde het zo op de Muzikantendag 2007:

“Het meest ideale scenario [voor een muzikale carrière, DV] is inderdaad dat jij in je kamer zit, nummers maakt en dat je optreedt...en al de rest door anderen wordt gedaan. Maar als het er op een bepaald moment naar uitziet dat dat niet gaat gebeuren omdat dat tijdperk misschien voorbij is omdat je gewoon niet in contact bent gekomen met dat soort mensen, dan vond ik dat het offer waard om dan maar door het slijk te gaan...of om mijn mouwen op te stropen en daar echt aan te knokken” (Milow, singer-songwriter).

DIY carrièrevoering -en de institutionele condities die dit mogelijk maken- kan dus positief uitpakken indien muzikanten op deze manier meer controle op hun carrière krijgen. Anderzijds, zo gaat Milow verder, zijn er heel wat getalenteerde muzikanten die het nu eenmaal niet in zich hebben om met de praktische kanten van het vak bezig te zijn, om ‘zichzelf wat te verkopen’. De succesvolle DIY muzikant is dus meer dan alleen maar een getalenteerde musicus.

Vooraleer geconcludeerd kan worden, dient nog één belangrijk aspect vermeld. Toynbee (2000) karakteriseerde protomarkten als lokale, ‘small-scale’ muziekscènes waarin ‘ongetekende’ groepen spelen. Men kan zich de vraag stellen of recente online ontwikkelingen als *myspace.com* ook niet tot dergelijke protomarkten kunnen behoren. Het sinds 2003 opererende *myspace.com* is uitgegroeid tot een vaste waarde binnen de social-networking sites op het net. Tegenwoordig kan je er ook als muzikant bijna niet meer zonder en is het één van de drie basistools geworden voor muzikanten (naast de bio en de demo). Popwerkplaatsen als het Depot in Leuven organiseren bijvoorbeeld ook html-cursussen (‘Pimp your Space’) voor muzikanten om hun *myspace* uit te bouwen met hippe designs etc.. De sites opereren als een soort online visitekaartjes waarop enkele nummers beluisterd kunnen worden en foto’s kunnen gedeeld worden. Het grote voordeel ligt hem in de networking-functie waardoor men met andere bands ‘bevriend’ kan worden. *Myspace.com* is ook het (gecreëerde?) verhaal van de Britse groep ‘Arctic Monkeys’ die zo populair werden via *myspace* dat ze uiteindelijk getekend werden door een major en momenteel een wereldtournee afwerken. Op de keper beschouwd kunnen deze spaces dan ook als virtuele protomarkten beschouwd worden, plaatsen waarin spontaan en autonoom muziek wordt uitgewisseld. Ook gaat het kweekvijver-element op voor deze virtuele gemeenschappen. Toch zijn ze anders omdat ze niet enkel ‘small-scale’ en ‘lokale’ maar ook globale netwerken kunnen inhouden.

Concluderend kan gesteld worden dat de bekende Adorniaanse visie op popmuziek, de popmuzikant en de muziekindustrie zwaar bekritiseerd werd. Met betrekking tot de muzikanten binnen de muziekindustrie werd er met Toynbee de nadruk gelegd op de autonomie van de muzikant en de rol van protomarkten in het samenspel tussen muzikant en industrie. Adorno *overschatte* immers de macht van de muziekindustrie en *onderschatte* tegelijk de macht van het publiek. Waar het denken over popmuziek en popmuzikanten een eerste stevige injectie kreeg vanuit Adorno en herzien werd door Toynbee, wordt in het volgende deel verder getracht het begrip popmuziek nader te omschrijven.

2.1.2 Popmuziek afgebakend.

2.1.2.1 Definiëren is labelen.

‘Popmuziek? Als het kind maar een naam heeft’ zuchten wellicht vele schrijvers die het over popmuziek willen hebben. Iedereen weet wel wat ermee bedoeld wordt, doch is het in de naam van de wetenschappelijkheid noodzakelijk om dit onmiddellijk ervaringsgegeven nader te beschouwen en scherp te stellen (Frith, 2001, p. 94, van Noort, 1998, p. 5-9). Bovendien is definiëren ook altijd ‘labelen’ en draagt niet iedere groep graag een etiket, laat staan het etiket ‘pop’. Iedere poging tot het definiëren van popmuziek loopt volgens Hans Otto van den Berg dan ook uit op ‘*een ideologische slangenkuil van elkaar verketterende stijlen, leefwijzen, muzikale opvattingen etc.*’ (van den Berg in: De Meyer & Vandeput, 1998). Een dergelijke slangenkuil wordt bijvoorbeeld teruggevonden in Oors Popencyclopedia. Stijlmatig kunnen de verschillende opgenomen groepen er immers onderling sterk verschillen. (van Noort, 1998). De eenvoudige term pop kan dus een amalgaam zijn van genres zoals dance, trance, blues, rock, reggae, jazz, triphop etc. Het valt niet zo moeilijk te bedenken dat sommige acts misschien helemaal niet ‘pop’ genoemd willen worden. Of misschien geven ze wel toe dat het uiteindelijk wel popmuziek is, maar willen ze toch liever met hun specifieke naam benoemd worden (vb. ‘Milk Inc. is dance!’). Anderen zouden dan weer kunnen stellen dat ze liever niet benoemd worden op hun genre maar op hun muzikale *content*. In se heeft dit alles te maken met de macht van de taal. Het is Pierre Bourdieu die dit punt kan helpen verduidelijken. Taal mag volgens hem dan ook ‘*niet benaderd worden als uitsluitend een middel tot communicatie, maar als een instrument of medium van machtsverhoudingen, dat onderzocht moet worden in de interactionele en structurele contexten van zijn productie en circulatie*’ (Bourdieu, 1992a, p. 93). Zinspelend op dit citaat is taal dus ‘niet uitsluitend een middel tot communicatie’,

maar een ‘uitsluitend middel tot communicatie’. Belangrijk is dus dat taalgebruik machtsgebruik impliceert. In de context van popmuzikanten is die labeling-functie grotendeels weggelegd voor de media. In Vlaanderen gebeurt dit vooral door de populaire tandem Studio Brussel-Humo (Seghers et. al., 2000, p.65) alsook Focus Knack, of het eerder in de marge opererende RifRaf magazine. Deze ‘gatekeeping’-media selecteren niet alleen maar structureren ook veel van het muzikale materiaal door er namen of labels op te plakken. Bovendien beweerden sommige geïnterviewden dat een tijdschrift als Humo niet alleen muzikaal materiaal maar deels ook de aanwezige spelers in het veld structureert. Enkele respondenten getuigden dat het tijdschrift als het ware ‘self-fulfilling prophecies’ schrijft door de groepen die ze zelf kon ‘ontdekken’ via Humo’s Rockrally steeds positief te recenseren (meer hierover in hoofdstuk 6).

Wat er ook van zij, wat betreft de labelingfunctie van de media ontpopten zich dan ook tal van nieuwe genres. De Britse band ‘The Klaxons’ biedt een interessant voorbeeld. De genreterminologie in Schlijpers interview (2007) spreekt boekdelen: “*Wordt new rave, de ontdekking van 2006, de sensatie van 2007? Op de grens van rave en postpunk, tussen dance en indierock heeft Klaxons de wind stevig in de zeilen*”. Het Engelse muziekblad NME had de band in 2006 samen met Datarock, Shitdisco en Simian Mobile Disco dan ook uitgeroepen tot ‘vaandeldragers van het nieuwste en hipste **indiedance genre** [i.e.: new rave, DV]’ (Schlijper, 2007). The Klaxons zelf genieten van de plotse aandacht, doch merken ook een belangrijke keerzijde op: “*Doordat we op een hoop gegooid worden met die bands, is het moeilijker om op te vallen en een eerlijke kans te krijgen. Klaxons heeft meteen een stigma opgeplakt gekregen*” (The Klaxons in: Schlijper, 2007).

Het mag bij deze duidelijk zijn dat namen geven aan muziek een delicate onderneming is. Hetzelfde geldt voor het omschrijven van popmuziek.

2.1.2.2 Pop en populair.

Wie de bibliotheek induikt, zal er al gauw een paar dozijn vinden. Definities van popmuziek troef. Overzicht is dus geboden, maar wordt dan ook gelukkig geboden met bijvoorbeeld Birrers vierdelig onderscheid wat betreft definities van *populaire muziek* (Birrer, 1985 in: De Keyser, 2000, p.4). Birrer onderscheidt sociologische, normatieve, technologisch-economische en negatieve definities. Dekeyser (2000, p.4-8) merkt terecht op dat geen enkele van deze categorieën exact is in het weergeven van wat populaire muziek nu precies is. We merken hier op dat er gesproken wordt van *populaire muziek* en niet van ‘pop’ *as such*. Wat een onbelangrijke nuance lijkt (‘pop komt toch van populair!’)

kan voor de nodige spraakverwarring leiden. Hieronder worden de vier soorten definities die Birrer onderscheidt kort besproken. Tevens wordt er getracht de gecreëerde spraakverwarring uit de weg te ruimen. Het doel is een duidelijke en werkbare afbakening van popmuziek te bekomen.

1) Sociologische definities zijn definities die verwijzen naar de sociale groep of klasse waarin de muziek beluisterd en/of gemaakt wordt. Populaire muziek wordt wel eens toegewezen aan de bredere arbeidersklasse of specifiek aan de jeugd. Sociale mobiliteit zou er echter voor gezorgd hebben dat populaire muziek niet meer exclusief aan één klasse toebehoort. De consumptie van populaire muziek verdeelt zich immers op complexe manieren over de verschillende sociale klassen (en etniciteiten) stelt onder meer Toynbee. Hij ziet op dit gebied twee interessante, divergerende tendensen aan het werk. Langs de ene kant wijst hij op de identiteitscreërende functie van bepaalde populaire substijlen voor min of meer uitgesloten sociale groepen (vb. zwarten, holebi's). Substijlen kunnen daarom dermate gelinkt zijn aan een bepaalde sociale groep dat ze hen als het ware vertegenwoordigen in hun strijd tegen uitsluiting en de dominant culturele waarden. Aan de andere kant is populaire muziek nog altijd *de muziek voor iedereen*; ‘music which would sing for all the people’ (Toynbee, 2000, p.xix). Populaire muziek is hier dan ook de muziek die door veel mensen beluisterd wordt. ‘Door veel mensen’, zou men met cultuurpopulist Gust De Meyer kunnen toevoegen, is echter niet hetzelfde als ‘de massa’. Er bestaat volgens hem dan niet één uniforme grijze massa die alles consumeert wat populair is. Populair is dus wat geliefd is bij vele mensen, en dus niet bij één grote groep *dezelfde* mensen (De Meyer, 2003). De Nederlandse socioloog W.J. van Noort stelt in deze context eveneens een sociologische definitie op (1998, p.1-10). Hij maakt een explicet onderscheid tussen enerzijds populaire muziek en anderzijds popmuziek. Populair is de muziek die door veel mensen geliefd is, ‘die bij ons op radio 3 te beluisteren is’ (van Noort, 1998, p.8). Pop is specifieker, want duidt volgens hem explicet op de muziek die door *de jeugd* geconsumeerd wordt.

2) Normatieve definities veronderstellen dat populaire muziek een ‘inferieure culturele expressie’ is (Dekeyser, 2000, p.4). Men zal algauw de ideeën van Adorno onder deze categorie plaatsen. De kritieken op Adorno werden reeds eerder in dit werk gegeven, maar algemeen worden deze normatieve definities als te subjectief, te ruim interpreteerbaar en simpelweg cultureel politiek-incorrect beschouwd. Een opmerkelijke definitie van populaire muziek die reageert tegen dergelijke normativiteit is die van Van der Plas. Hij ziet populaire muziek als “*music that has traditionally not been considered in its own right*

by the major musicological institutions" (Van der Plas, 1985, p.397 in: Dekeyser, 2000, p.7). Merken we tenslotte nog even op dat Adorno niet over pop maar over populaire muziek sprak. Zoals reeds op gealludeerd, zijn de kritieken op Adorno misschien zo scherp omdat hij over *populaire muziek* sprak, een brede categorie, wat ook een groot 'beledigings-potentieel' impliceert. 'Pop' lijkt dus specifieker te zijn, deze gedachte wordt later in dit hoofdstuk verder uitgewerkt.

3) Technologisch-economische definities hameren op het feit dat populaire muziek door de massamedia op een massamarkt verspreid wordt (Birrer, 1985, p.104 in: Dekeyser, 2000, p.4). Dit aspect wordt aangehaald zowel met betrekking tot populaire muziek als met betrekking tot pop. Over pop stelt Frith bijvoorbeeld dat het ervaren wordt als sterk bemiddeld door de massamedia van de 20^{ste} eeuw (Frith, 2004, p.4). Jason Toynbee stelt hetzelfde maar heeft het dan over 'popular music' (2000, xvii-xx). Hij onderscheidt populaire muziek van **volksmuziek** enerzijds en **klassieke muziek** anderzijds. Volksmuziek is dan de muziek die bloeide in pre-industriële maatschappijen en diende vaak een rituele of quasi rituele functie. Van volksmuziek wordt gezegd dat het gereproduceerd wordt door een orale traditie van herhaalde *performance*. Er is dus geen sprake van commodificatie of het belang van mediatechnologie (Toynbee, 2000, p.xviii). Volksmuziek verkrijgt op deze manier een soort aura van nostalgische authenticiteit en roept connotaties op van '*spontaneïteit, directheid, in gemeenschap gemaakt en geproduceerd...en vooral niet-industrieel*' (De Meyer, 1991, p.26). Klassieke muziek wordt dan omschreven als de kunstmuziek van de Westerse middenklasse. Kenmerkend voor klassieke muziek is ondermeer de sterke taakverdeling tussen compositie en uitvoering en een repertoire dat voornamelijk tussen 1750 en 1950 gesitueerd kan worden (Toynbee, 2000, p. xix). Het eigene van *popmuziek* ligt dan in het feit dat het 'historisch gezien in en door de massamedia ontwikkelde' stelt Toynbee (2000, p. xix). Blijkt dus dat dit aspect van massamediale genese zowel toepasbaar is op pop als op populaire muziek.

4) Negatieve definities definiëren populaire muziek als 'alle muziek die niet onder een ander soort muziek valt' (Dekeyser, 2000, p.4). Een eerste manier om dit te doen werd zonet door Toynbee geïllustreerd waar hij populaire muziek contrasteerde met klassieke muziek en volksmuziek. Maar ook binnen deze grenzen blijft het probleem van ambiguïteit bestaan. Dekeyser bearugmenteert deze problematiek door te wijzen op de verwartering van de grenzen tussen verschillende genres met als gevolg de talrijke ambigue mengvormen. Verder wordt er met Middleton geargumenteerd dat men met het toewijzen van bepaalde kenmerken die andere muziek niet heeft, "vaak uitkomt op clichématige eigenschappen als

‘simpel’, ‘toegankelijk’ en ‘oppervlakkig’” wat betreft populaire muziek. (Middleton, 1990, p. 4 in: Dekeyser, 2000, p. 5). Er zijn dan ook tal van voorbeelden (Frank Zappa, Einstürzende Neubaten, etc.) aan te halen die deze kenmerken allesbehalve hebben en toch populaire muziek zijn, zo gaat het betoog verder. Anderzijds worden er voorbeelden aangehaald uit de klassieke muziek die dan juist wel zulke eenvoudige kenmerken hebben.

Hoog tijd voor duidelijkheid. Uit dit alles valt allereerst op te maken dat er met pop en populaire muziek niet altijd hetzelfde bedoeld wordt. Pop en populaire muziek zijn echter geen inwisselbare termen. Om spraakverwarring te vermijden ziet men **populaire muziek** dan ook best als een brede residuele categorie. Populaire muziek als genre is dan de muziek die noch onder de klassieke muziek, noch onder de volksmuziek valt. Met Van der Plas valt nog op te merken dat ‘ook onsuccesvolle en oncommerciële populaire muziek populaire muziek is’ (Van der Plas, 1985, p.14 in Dekeyser: 2000, p.6). De spraakverwarring ontstaat hier door het feit dat populair ook een adjetief is. Als adjetief in populaire muziek is het muziek die door vele mensen geliefd is. ‘Kan men bijvoorbeeld Tchaikovsky als een componist van populaire muziek beschouwen omdat zijn muziek met massa’s verkocht werd?’ stelde De Keyser retorisch (2000, p.7). Met het voorgaande in het achterhoofd wordt deze pregnante vraag dan ook ontdaan van alle retoriek. Men kan Tchaikovsky’s muziek als populair zien omdat hij door vele mensen geliefd is. Tegelijk blijft ’s mans muziek echter tot het klassieke idioom behoren en is het dus geen populaire muziek. Het is dus klassieke muziek die populair is, maar daarom stijlmatic nog geen populaire muziek (zie figuur 3, p. 31).

Pop kan dan beschouwd worden als een kleinere deelverzameling binnen populaire muziek als genre. Echte pop kenmerkt zich volgens Simon Frith dan ook door een aantal eigenschappen die aanleunen bij het eerder geschatste Adorniaans gedachtegoed. De omschrijving leunt er bij aan maar kan er zeker niet tot gereduceerd worden, zo zal duidelijk worden. “Let’s be honest about pop” moet hij immers gedacht hebben in zijn Cambridge Companion to Pop and Rock (2001). Echte pop is vooreerst toegankelijk voor een groot publiek. Hoewel er specifieke pop bestaat die zich richt op puberende meisjes (‘teenpop’) is pop toch vooral familiemuziek. Frith verbetert hier dus van Noort die pop specifiek aan de jeugd toeschreef. Wat de productie betreft is pop zeker geen ‘do-it-yourself music’, maar professioneel gecreëerde, voorverpakte en marktgerichte muziek. Frith stelt dan ook explicet dat pop zeker niet als ‘art’ maar als ‘craft’ gezien dient te worden (p. 96). Wat betreft de ideologie en de esthetiek van popmuziek laten we Frith zelf aan het woord:

*“Pop is not driven by any significant ambition except profit and commercial reward. Its history is a history of serial or **standardised production** and, in musical terms, it is essentially conservative. Pop is about giving people what they already know they want rather than pushing up against technological constraints or aesthetic conventions. “[...] is **not about** realising individual visions or **making us see the world in new ways** but about providing popular tunes and clichés in which to express commonplace feelings- love, loss, jealousy”* (Frith, 2001, p. 96, eigen markering).

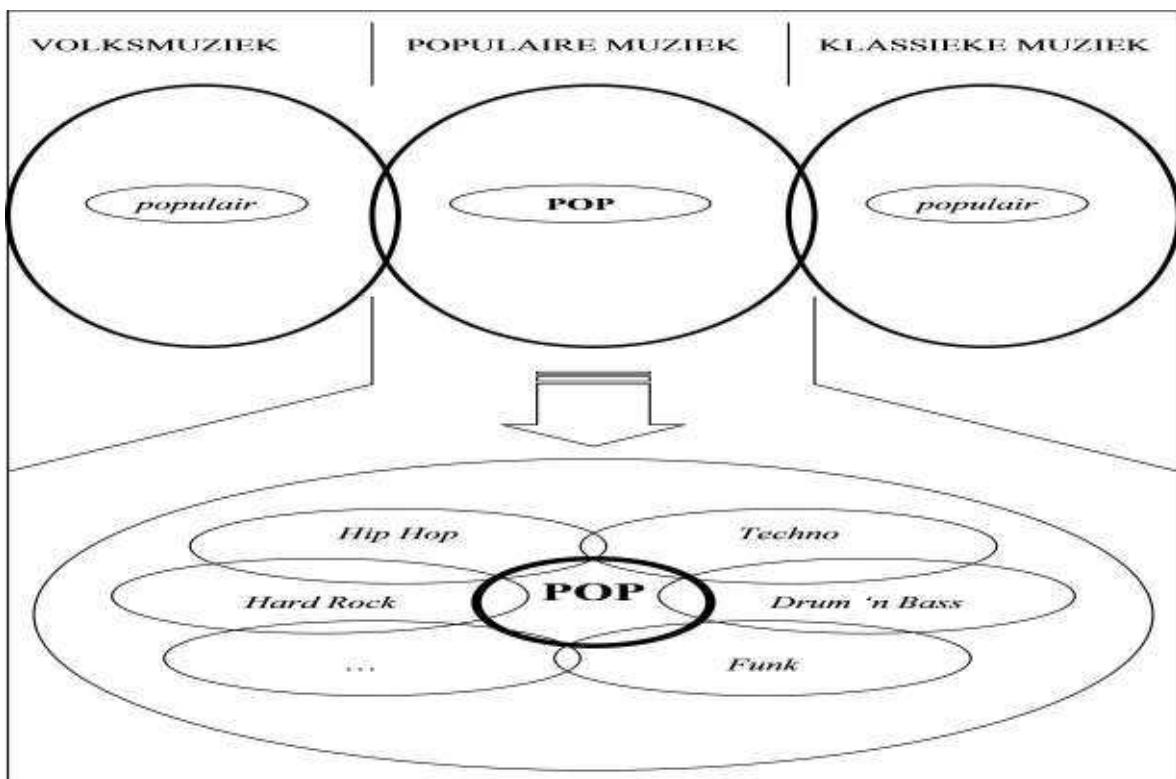
Dit citaat doet duidelijk denken aan Adorno waar het spreekt over popmuziek als gestandaardiseerd product van een muziekindustrie. Ook Adorno's ontologische ideologie weerklinkt waar Frith bekent dat pop geen wereldbeelden zal veranderen. Maar het grote punt dat Frith wil maken is dat dat ook niet de bedoeling van pop is. Frith lijkt dan ook diametraal tegenover Adorno te staan in de zin dat hij de popconsumptie de meeste macht toedicht. Popmuziek heeft dan ook een nut voor vele mensen. Sociaal gezien kan het mensen samen brengen want allen hebben ze via een proces van muzikale socialisatie [of wat Frith ‘musical absorption’ noemt (2001, p. 105)] dezelfde basisvormen van de poptunes geleerd. De belangrijkste functie is voor Frith echter een emotionele. Als case bespreekt hij Elton Johns performance van ‘Candle in The Wind’ en de manieren waarop het publiek kon deelnemen in de gevoelens van verdriet en rouw. In Vlaanderen zouden we het kunnen hebben over Will Tura’s ‘Ik mis je zo’ op de begrafenis van koning Boudewijn. Los van alle casuïstiek verduidelijkt Frith dit punt nog het best met wat Coward ‘the potency of cheap music’ noemt:

*“We can and do despise pop music in general as **bland commercial pap** while [at the same time, DV] being moved by it in particular as **a source of sounds that chime unexpectedly but deeply in our lives**”* (Frith, 2001, p. 96, eigen markeringen).

We kunnen dus maar best eerlijk zijn over echte pop, doch zonder ons ervoor te moeten schamen, lijkt Frith ons dus te zeggen. Pop heeft (net als serieuzere muziek trouwens) een socio-emotionele functie want mensen hebben met popmuziek leren omgaan om op uit te gaan, om collectieve emoties te belichamen, gevoelens te beleven, etc. Rudimentair gesteld zijn het dus de mensen die deze cultuurindustriële standaardproducten gebruiken, eerder dan het de cultuurindustrie is die de weerloze massa beïnvloedt.

De spraakverwarring waarvan sprake was, moge bij deze dus in enige mate opgehelderd zijn (zie figuur 3, p. 31). Pop en populaire muziek zijn dus twee duidelijk verschillende zaken. **Populaire muziek** als genre omvat dus diverse stijlen, die gezamelijk

onderscheiden kunnen worden van klassieke muziek en volksmuziek. Maar het is niet omdat men ze op dit niveau kan onderscheiden dat al deze populaire muziekgenres ook ‘populaire muziek’ *as such* genoemd dienen te worden. Dan zouden we het kind met het badwater weggooien. Frith (2004) gewaagt dan ook van een zekere paradox van populaire muziek in de zin dat er verschillende genres onder kunnen vallen en tegelijkertijd hun categorische distinctie kunnen behouden. Zo kunnen blues, rock en reggae bijvoorbeeld allen ook populaire muziek genoemd worden. Van deze verschillende populaire muziekgenres kunnen er vervolgens een aantal artiesten (dus niet: genres) tot de échte **pop** -waar we eerlijk over moeten zijn- gerekend worden. Pop wordt dus ‘evenveel bepaald door wat het is dan door wat het niet is’ (Frith, 2001, p.95).



Figuur 3: Bovenaan: ‘Populaire muziek’ als verschillend van klassiek muziek en volksmuziek.
Onderaan: ‘Pop’ als een deelverzameling van populaire muziek.

Bij figuur 3 merken we op dat de overlappenden in de ovalen op de talrijke muzikale mengvormen duiden. Uiteraard overlappen genres op meer en meer complexe manieren, maar omwille van de duidelijkheid van de figuur werden enkel overlappenden getekend met de aangrenzende ovalen. De populaire genres (hiphop, techno, funk, etc.) in de figuur zijn bovendien slechts willekeurig gekozen voorbeelden, de lezer kan dus vrij aanvullen. Het aantal ovalen binnen populaire muziek is ook slechts willekeurig gekozen, en biedt ook slecht een glimp van het echte aanbod.

Nu deze spraakverwarring opgehelderd is, kan bepaald worden hoe popmuziek in deze studie aangewend zal worden. Een drietal aspecten zijn hier van belang. (1) Ten eerste werd reeds eerder aangehaald dat er niet of slechts zelden over de muziek zelf geschreven zal worden in dit werk. Als er pop geschreven wordt, zal dit doorgaans in de samenstelling **popmuzikant** zijn. Op te merken valt dat hier niet de ‘die-hard pop’ bedoeld wordt waarvan sprake is bij Frith. De pop in **popmuzikant** wordt eerder gebruikt om het soort muzikant aan te duiden dat noch klassiek, noch volksmuziek speelt. In se valt deze definitie dus samen met de omschrijving van populaire muziek als genre. Deze negatieve definiëring op macroniveau laat toe een ruim scala aan muziekgenres te bevatten. (2) Ten tweede dient nog opgemerkt dat de echte pop waar Simon Frith van sprak afwezig zal zijn in deze studie. Deze producenten verdienen aparte academische aandacht, zo stelt ook Frith (2001, p.108). (3) Ten derde is het zo dat ook de overheid werkt met een open begrip van popmuziek. Men spreekt bijvoorbeeld van een popbeleid en de organisatie Poppunt, maar men bedoelt niet de echte pop waar Frith en ook Adorno over spraken, maar pop als afkorting van populaire muziek enkel bedoeld om het onderscheid te maken met klassiek. Het decreet van 22 december 2000 betreffende de amateurkunsten omschrijft popmuziek bijvoorbeeld als “*alle activiteiten op het vlak van de muzikale kunsten met betrekking tot rock, pop, elektronische muziek, jazz, blues, chanson kleinkunst en aanverwante genres*” (Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000, p. 1). Dit werk hanteert dus ook een dergelijk open begrip van creatoren van populaire muziek waarbij echte pop dus achterwege wordt gelaten. Om deze muzikanten te benoemen zal -misschien wat inconsequent- de term **popmuzikant** gehanteerd worden.

HOOFDSTUK 3: AMATEURISTISCHE PROFESSIONALS, PROFESSIONELE AMATEURS.

“Who said musicians are the only ones that make music?²³”

Het spreekt voor zich dat professionele muzikanten zeker geen monopolie hebben op het maken van muziek. Iedereen is inderdaad zo vrij om te doen wat hij/zij wil met een instrument en thans zijn de mogelijkheden nog nooit zo groot geweest om op jezelf muziek of zelfs een cd te maken (Van der Plas & Vastesaeger, 2007). Goedkopere en eenvoudigere opnamemogelijkheden en instrumenten, gekoppeld aan de mogelijkheden die het internet kan bieden, leveren vele amateurs ongetwijfeld een boeiende hobby op. Cijferwerk van De Boodt leerde bijvoorbeeld dat 76,5% van de muzikale amateurs in haar onderzoek reeds een (demo) cd uitbracht²⁴ (2006, p. 80). Een recent onderzoek berekende dat er in Nederland zo'n 500.000 actieve ‘popbeoefenaars’ zijn, wat neerkomt op zo'n 3,1% van de Nederlandse bevolking (van Bork, 2008). Een popbeoefenaar werd in het Nederlandse onderzoek gedefinieerd als iemand die tenminste 50 minuten per week popmuziek maakt. Extrapoleren we dit percentage naar de bevolking van het Vlaamse Gewest²⁵ dan bekomen we een groep van circa 190.000 popbeoefenaars. Van deze grote groep ‘beoefenaars’ zal lang niet iedereen zich ook daadwerkelijk ‘muzikant’ noemen (misschien wel om indruk te maken). Bovendien zal niet iedereen die zich muzikant noemt zichzelf ook het dure adjetief ‘professioneel’ toeschrijven (misschien niet omdat van de bescheidenheid). Deze paragraaf gaat dieper in op dat dure adjetief.

De vragen wie nu een professioneel (muzikant, danser, visueel kunstenaar, etc. – kortom: ‘artiest’) is en wie niet, waar de grens ligt, en wat de concrete onderscheidingscriteria dan zijn, laten zich uiteraard niet eenduidig beantwoorden. De praktische antwoorden erop bieden in het licht van dit werk in ieder geval twee voordeelen. Ten eerste wordt duidelijk op welke manier *dit* onderzoek professionele muzikanten trachtte te selecteren. Naast deze eerder methodologische kwestie helpt de zoektocht naar duidelijkheid om een aantal facetten van ‘de professionele muzikant’ uit te leggen. Deze paragraaf zoekt via drie wegen antwoord op de vraag wat professionals anders maakt dan amateurs. Een eerste verduidelijking wordt gevonden in het vaak (in de context van

²³ Quote van Simon Frith (z.d. in: Spirit, 2006)

²⁴ Semi-pro’s: 92,7%, pro’s: 86,8%. Wel bleken pro’s gemiddeld het meeste cd’s uit te brengen (De Boodt, 2006, p. 80)

²⁵ Bevolkingsaantal voor het Vlaams Gewest op 01/01/2007 bedraagt **6.117.440 inwoners** (bron: APS Vlaanderen, 2008).

muzikanten) besproken continuüm van professionaliteit van Hutchison & Feist (1991). Wanneer vorhanden, zal het cijfermateriaal dat De Boodt (2006) verzamelde, gebruikt worden om de parameters empirisch te toetsen. In een tweede route worden de professionaliteitscriteria onderzocht die vaak gebruikt worden in zogenaamde ‘SA studies’ waarin de socio-economische condities waarin professionele artiesten verkeren bestudeerd worden. De vertekeningen die deze parameters met zich mee kunnen brengen in deze kwantitatieve SA studies kunnen ons helpen om een aantal facetten van professionaliteit aan het licht te brengen en te nuanceren. Wanneer parameters van het continuüm en de SA studies overlappen zullen deze samen besproken worden onder de paragraaf SA studies. Ten einde een vollediger beeld te verkrijgen van de professional illustreren we ten slotte het amateur/professional debat kort vanuit *sociaal-psychologisch* perspectief om eventuele karaktertrekken op het spoor te komen die professionals van amateurs kunnen onderscheiden.

3.1 Professionaliteit als continuüm.

In 2000 schreven Seghers et. al. op basis van uitvoerig kwalitatief onderzoek over de probleemgebieden van muzikanten dat er in Vlaanderen anno 2000 bijna geen enkele professionele muzikant te vinden was; ‘ze zijn quasi allemaal semi-professioneel of amateur’ (Seghers et. al., 2000, p. 99). De criteria waarop deze uitspraak gebaseerd was, werden echter niet gegeven. Na verdere en andere literatuur kwam één zaak wel voortdurend terug: de graduatie van het kenmerk professionaliteit. Rudimentair gesteld: neem honderd muzikanten en je kan het meer dan waarschijnlijk hebben dat ze allen verschillend scoren op het kenmerk professionaliteit. Om de complexiteit te reduceren, worden er doorgaans -en ook door huidig minister van cultuur Anciaux- 3 labels gebruikt: amateur, semi-professioneel en professioneel. Concluderend kan met Finnegan en Zwaan et. al. gesteld worden dat professionaliteit niet als een dichotomie maar als een continuüm beschouwd dient te worden, waar muzikanten zich dan *ergens* op bevinden (Finnegan, 1989, p. 13, Zwaan et. al., 2006, p. 4). De vraag blijft echter wat dan de doorslaggevende parameters zijn die een muzikant zijn plaats toewijzen op dit continuüm -of anders gesteld: wat het kenmerk ‘professionaliteit’ nu eigenlijk inhoudt.

Het continuüm van Hutchison & Feist (1991), waar ondermeer De Boodt (2006), Fannes (2007), Busscher (2007) en de Vlaamse Amateurmuziekorganisatie Vlamo (2002) naar verwijzen, biedt een eerste route naar duidelijkheid (figuur 4). Belangrijk is echter dat dit continuüm geformuleerd werd in de context van een studie naar ‘de amateurkunsten’.

Het heeft dan ook als theoretische functie het onderscheid te bepalen tussen de sector van de amateurkunsten enerzijds en de wereld van de professionele kunsten anderzijds (Vlamo, 2002, p. 30). Uiteraard valt het ook toe te passen op muzikanten. Belangrijk is dat de factor ‘tijd’ een belangrijke rol speelt achter dit continuüm. Amateurmuzikanten kunnen dus geleidelijk aan opschuiven naar de rechterkant. Bovendien is er daarbij geen sprake van één of andere concrete demarcatielijn. Het is het geheel der parameters die een indicatie geven van waar iemand zich bevindt op deze professionaliteitschaal, en er blijft een grote grijze zone. Deze grijze zone werd door De Boodt gelabeld als semi-professionals. Belangrijk in het licht van mijn onderzoek is dat Dekeyser (2002, in: De Boodt, 2006, p. 22) er nog op wijst dat de verschillen *binnen* de groepen waarschijnlijk groter zijn dan de verschillen *tussen* de groepen. Waar De Boodts onderzoek de verschillen zocht tussen de groepen, gaat dit werk dieper in op de verschillen en gemeenschappelijkheden binnen één van de groepen: de professionals.

Wanneer men dit continuüm bijvoorbeeld zou invullen met de typische plaatselijke Vlaamse Creedence coverband versus de geschoold violist die in het Filharmonisch orkest van Vlaanderen speelt, lijkt het waterdicht. Wanneer er echter dieper wordt nagedacht over de verschillende parameters duikt een aantal complicaties op. De belangrijkste parameters van dit continuüm en de criteria die gebruikt worden in SA studies worden in deze paragraaf besproken en waar mogelijk cijfermatig geïllustreerd.

AMATEUR		PROFESSIONEEL
negatief inkomen uit kunst	<i>inkomen</i>	volledig inkomen uit kunst
zelfstudie	<i>opleiding</i>	professionele training
onbelangrijk	<i>artistieke ambities</i>	hoog
vrije tijd	<i>gespendeerde tijd</i>	voltijds
niet als ernstig bekeken	<i>status van de kunstvorm in de maatschappij</i>	bekeken als een beroepsbezighed
beperkt	<i>ervaring</i>	aanzienlijk
nabootsing	<i>inhoud en stijl</i>	origineel
creatief	<i>algemene benadering</i>	creatief en zakelijk

Figuur 4: Amateur/Professioneel continuüm (Hutchison & Feist, 1991 in: Vlamo, 2002, p. 30)

3.1.1 Voorafgaande bemerkingen.

Twee opmerkingen zijn hier op hun plaats. Ten eerste: hoewel De Boodt (2006) het continuüm van Hutchison & Feist (1991) vermeldt in haar theoretisch deel, worden niet alle parameters ervan even consequent geëvalueerd. De terugkoppeling gebeurt soms, maar zeker niet in alle gevallen. In het onderstaande wordt deze terugkoppeling gemaakt waar mogelijk. In sommige gevallen ontbreekt het met name aan cijfers, in andere gevallen waren eventueel betere indicatoren mogelijk. Ten tweede dient opgemerkt dat hoewel De Boodt door inclusie van de semi-professionals werkte met drie groepen, waarbij de semi-pro's als referentiecategorie fungeerden, er in wat volgt voornamelijk de vergelijking tussen de amateurs en professionals gemaakt wordt. De semi-pro's bleken immers nu eens bij de amateurs, dan weer bij de pro's aan te sluiten zonder dat daar consequente lijnen in te trekken vielen. Door het ontbreken van een duidelijk semi-professioneel profiel oppert De Boodt dan ook haar twijfels aan de opportuniteit van een beleid dat de eigenheid van de 'zuivere' semi-professionals wenst te onderschrijven (De Boodt, 2006, p. 107). In het beleidsplan cultuur 2004-2009 valt immers te lezen:

*"We willen ervoor ijveren om de semi-professionele aanpak op te waarderen, **niet als een soort stadium dat aan de professionalisering voorafgaat, maar als een werkvorm sui generis.**"*
(Anciaux, 2004, p. 23, eigen markering)

Een beleid dat zich richt op 'zuivere' semi-pro's zou een duidelijke omschrijving dienen te hebben van zijn doelgroep. Het onderzoek van De Boodt kon echter geen duidelijk profiel aanwijzen, wat ook logisch is voor een groep die 'semi' in zijn titel heeft staan. Nu eens blijken ze aan te sluiten bij de amateurs, dan weer bij de professionals, zonder duidelijk patroon.

Met Robert Stebbins (1977) valt theoretisch alvast meer nuance te brengen in de terminologie. Hij beklaagt zich erover dat te veel mensen met te weinig gemeen simpelweg 'amateur' genoemd worden, zowel in het dagelijkse leven als in de sociologie (p. 583-588). Zelf tracht hij dit 'academisch amateurisme' op te lossen door een macrosociologische omschrijving te geven van de '*moderne amateur*'. Met moderne amateurs doelt Stebbins op mensen die in hun vrije tijd hun hobby met een 'serieuze' ingesteldheid benaderen waardoor ze op een redelijk hoog 'quasi-professioneel' niveau mikken. Wat Stebbins moderne amateurs noemt, heeft trouwens veel weg van wat Leadbeater en Miller 'professionele amateurs' noemen (2004). De auteurs spreken zelfs -ietwat sloganesk- van een 'Pro-Am revolution' tijdens de laatste twee decennia en brengen bijvoorbeeld de

ontwikkelingen van open-source software als Linux in verband met de opmars en bedrijvigheid van de professionele amateur (Leadbeater & Miller, 2004, p. 5-6, 61). Het komt erop neer dat met de stijging in beschikbare tijd, communicatiemogelijkheden en koopkracht vele mensen steeds professionelere standaarden najagen op een bepaald domein en op die manier ‘meer professioneel’ zijn dan gewone amateurs. Omdat de activiteiten zich voornamelijk na hun werkuren blijft afspelen -want vaak missen ze ook de juiste diploma’s- zijn ze toch geen échte professionals. De auteurs verzetten zich dan ook tegen de ‘crude all or nothing categories’ zoals de tegenstelling amateur vs. professional (2004, p. 71).

Stebbins tracht nu deze moderne amateurs te omschrijven door ze te situeren tegenover twee andere belangrijke spelers: de professional en het publiek. Vervolgens tracht hij de functionele interdependenties te beschrijven die bestaan in deze PAP-systemen (Professional-Amateur-Public). Het heeft in het kader van dit werk weinig nut om al deze interdependenties volledig te beschrijven. Wel zullen er enkele relevante punten en onderscheidingen in het licht van mijn eigen werk uit zijn betoog worden beschreven.

Eén van de belangrijkste relaties die er bestaan kunnen tussen amateurs en professionals situeert zich op het vlak van carrière. Professionals starten hun carrière noodzakelijkerwijs als amateur, en zo benadrukt Stebbins, ‘*unless he abandons his pursuit entirely or dies in this role, he returns to those ranks again at a later stage in his career*’ (Stebbins, 1977, p. 588). Deze gedachte kwam ook naar voren uit een interview met Tijs Vastesaeger, stafmedewerker advies en beleid bij Poppunt. Algemener wees ook hij me op de mogelijke a-lineariteit van muzikale carrières: ‘*Dat is een beweging met ups en downs en dat hoeft niet persé lineair omhoog te zijn*’. De factor tijd speelt dus inderdaad een belangrijke rol in verband met de dynamiek achter het continuüm, met de nuance van eventuele a-lineariteit, en -met Stebbins- een terugkeer naar (modern) amateurschap na een carrière. Voortbouwend op deze idee werkte Stebbins een typologie uit van de ‘moderne amateurs’. Hij onderscheidt hier twee dimensies voor: carrière en toewijding. Wat carrière betreft maakt Stebbins een belangrijk onderscheid tussen 3 soorten amateurs: (1) de **preprofessional** die ernaar streeft professional te worden; (2) de **pure amateur** met geen of gekelderde professionele ambities en (3) de **postprofessional** die ooit professional was, thans slechts een parttime rol ambieert. Deze drie groepen amateurs worden vervolgens gekruist met de voor Stebbins cruciale dimensie ‘dedication’ of toewijding zodat 6 types moderne amateurs ontstaan. Toewijding kan geoperationaliseerd worden als de hoeveelheid **tijd** die gestoken wordt in het oefenen, repeteren, optreden en studeren in

vergelijking met de professionele standaard. Waar participants het recreatief houden, tonen devotees een veel grotere betrokkenheid op hun hobby. Volgens Stebbins zijn er veel meer participants dan werkelijke devotees binnen de meeste velden. Het zijn de **preprofessionele devotees en participants** die de grote resource pool vormen voor professionele carrières in het veld. **Preprofessionele participants** geeft hij het minste kans op succes in de professionele wereld. Het zijn zij die na een mislukte poging de status van **postprofessionele participant** krijgen. Toewijding blijkt m.a.w. een belangrijke factor die de transitie kan bepalen naar een professioneel niveau. Die toewijding alleen volstaat echter niet om het te maken als professional. Het bestaan van **postprofessionele devotees** kan dit illustreren. De postprofessionele devotee is bijvoorbeeld de gedegradeerde acteur die rolletjes speelt in amateurgezelschappen of de muzikant die het opgeeft en terug in een coverband gaat spelen maar nog steeds zijn toewijding heeft (Stebbins, 1977, p. 594-596). Die toewijding kan ook rake klappen krijgen als professional omdat een muzikant niet in een luchtbel werkt met gigantische spaarrekening op reserve. Hoe hard een muzikant ook gelooft in zijn muziek, het blijft een carrière. De groep artiesten die niet professioneel is, maar ook niet amateur, kan met andere woorden een grote verscheidenheid aan artiesten bevatten. Misschien verklaart het bestaan van deze 6 types moderne amateurs wel waarom de semi-professionals in het onderzoek van De Boodt zo'n onduidelijk profiel vertoonden. Concluderend wijzen we er dus op dat 'geen professional' zowel 'nog geen professional', 'geen professional meer' als 'geen professional' tout court kan inhouden.

Nu deze theoretische nuance gemaakt is, kunnen de verschillende parameters die het continuüm van Hutchison & Feist (1991) bevat nader worden beschouwd. De twee belangrijkste parameters (geld en tijd) worden apart besproken in de volgende paragraaf.

3.2 Geld en tijd.

Het criterium dat intuïtief het meest plausibel lijkt om de lijn te trekken tussen een amateur en een professional is het *inkomen* dat men kan vergaren uit de artistieke bezigheden (Finnegan, 1989, p. 13). Naast inkomen wordt ook *tijdsgebruik* gemakkelijk aangehaald als onderscheidingscriterium tussen amateurs en professionals. Stebbins haalt bijvoorbeeld de vaak gehoorde visie aan dat professionals simpelweg meer verdienen aan hun artistiek werk (minstens 50% van het totale inkomen) en er ook meer tijd aan besteden dan amateurs (Stebbins, 1977, p. 585). Finnegans visie sluit aan maar toont een licht verschil:

“A ‘professional’ musician earns his or her living by working full time in some musical role, in contrast to the ‘amateur’, who does it ‘for love’ and whose source of livelihood lies elsewhere” (Finnegan, 1989, p. 13).

Stebbins' benadering laat dus nog ruimte voor de professionele muzikant om ook nog elders te werken waar Finnegan spreekt over voltijdse bezigheden. Toch zijn beide visies gebaseerd op de criteria tijd en geld. Ook Vlamo hanteert *ondanks* hun genuanceerde theoretische onderbouw (het continuüm van Hutchison & Feist, 1991, zie figuur 4) en waarschijnlijk *omwille van* de praktische werkbaarheid een inkomensgebaseerde omschrijving van amateurs als “iedereen die niet ‘leeft’ van de inkomsten die hij/zij uit de muziekbeoefening haalt” (Vlamo, 2007). Ten slotte wijst ook Gielen het inkomenscriterium aan in het debat over professionalisering: “dat men niet enkel vóór de Kunst, maar ook *vàn* de Kunst leeft” besluit hij over professionalisering in de kunstwereld (Gielen, 2000, p. 12 in: Hesters, 2004, p. 16).

Deze twee eenvoudige criteria zijn echter niet onproblematisch in concreet onderzoek naar artiesten. Vooreerst verschuift de vraag naar *hoeveel* inkomen of tijd (of: **betaalde tijd** zoals Butller, 2000, ze samenvoegt) dan noodzakelijk is om als professional door te gaan. Frith (2001 in: Zwaan, 2004, p. 4) merkt in dit verband bijvoorbeeld op dat er muzikanten zijn die geld verdienen met het geven van optredens en de verkoop van hun album, maar eigenlijk veel meer inkomen halen uit hun zogenaamde ‘day-job’²⁶. Hangt professionaliteit dan af van de verhouding tussen het artistieke inkomen en het niet-artistieke inkomen? Is een muzikant/professor dan ‘meer amateur’ of minder professioneel dan een muzikant/barman, simpelweg omdat de eerstgenoemde een minder groot deel van zijn totale inkomen schept uit de muziek? Hebben we hier dan te maken met professionele muzikanten, amateurs of misschien semi-professionals?

De moeilijkheid waar we hier op stuiten, heeft te maken met een belangrijke praktijk die men onder artiesten van diverse pluimage tegenkomt, de zogenaamde ‘**multiple job holding**’ (Menger, 1999). Omdat artistieke beroepen heel aantrekkelijke maar ook heel riskante beroepen zijn, de inkomensverdelingen vaak extreem ‘scheef’ zijn en artiesten vele bittere periodes van werkloosheid uitzitten, zoeken artiesten naar manieren om met die onzekerheid om te gaan en de risico’s te spreiden. Meerdere jobs aannemen is zo één manier om met die onzekerheid om te gaan. De 3 andere financiële ‘insurance devices’ die Menger onderscheidt zijn: (1) persoonlijke hulpbronnen zoals de werkende vriendin,

²⁶ Hendrik Willemyns en John Roan bijvoorbeeld van het internationaal succesvolle ‘Arsenal’ maken hun muziek ‘na hun uren’. (Focus Knack, 14/06/2006)

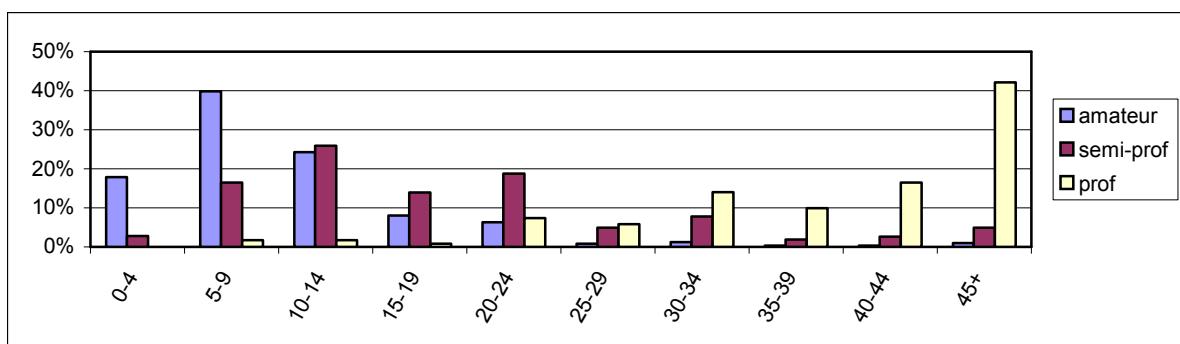
familie of vrienden,...; (2) publieke hulpbronnen zoals subsidies of aanvullende inkomens en (3) coöperatieve associaties die artiesten onderling opbouwen om een eigen verzekeringsinstrument te hebben. Menger (1999, p. 562-563) raadt vervolgens aan om de beroepsbezigheden van artiesten niet te benaderen vanuit de dichotomie artistiek/niet-artistiek werk maar vanuit een driedeling die rekening houdt met de ‘artistieke connectie’ die de activiteit in kwestie bezit. Vooreerst is er uiteraard de **creatieve kernactiviteit** zelf en al het voorbereidende werk dat daarbij komt kijken, bijvoorbeeld voor een popmuzikant: optreden, nummers schrijven, repeteren, nadenken, papierwerk, etc. Daarnaast is er het zogenaamde ‘**arts-related work**’. Belangrijk is dat dit werk zich nog steeds afspeelt binnen het specifieke veld, doch niet onmiddellijk bijdraagt aan de kernactiviteit zelf. Het kan hier bijvoorbeeld gaan om een muzikant die ook lessen of specifieke workshops geeft. Dit soort werk vertrouwt dus echter nog wel op de specifieke vaardigheden of ‘skills’ van de artiest. Bij ‘**nonarts work**’ is er daarentegen geen of weinig sprake van een artistieke connectie; een voorbeeld zou een artiest kunnen zijn die overdag in de Colruyt werkt²⁷. De artiest kan dus inkomen rijven door het samenstellen van een ‘portofolio’ met verschillende jobs die kunnen verschillen in de mate waarin ze gerelateerd zijn aan de artistieke kernactiviteit. De vraag hoeveel inkomen iemand zou moeten vergaren uit zijn/haar artistieke bezigheden en hoeveel tijd iemand zou moeten investeren om als professional te kunnen doorgaan is dus problematisch om minstens drie redenen. Ten eerste omdat het niet steeds duidelijk is wat er met artistieke bezigheden bedoeld wordt (cfr. ‘arts related work’). Ten tweede omdat artiesten vaak wisselen van job en ze in bepaalde periodes zullen kunnen leven van hun product en op andere periodes moeten terugvallen op andere bronnen van inkomen [vb. vriendin met vast werk (‘the working spouse’ Menger, 2001), sociale zekerheid, werk in andere sectoren, etc.]. Finnegan vat dit mooi samen en voegt nog een derde reden toe waarom het evidente ‘inkomen en gespendeerde tijd’-criterium complicaties oplevert wanneer men het probeert toe te passen op specifieke cases:

“[complications...] Some lie in ambiguities in the concept of ‘earning one’s living’, others in differing interpretations about what is meant by working in ‘music’, and others again -perhaps the most powerful of all- in the **emotive overtones** of the term ‘professional’ as used by the participants themselves” (Finnegan, 1989, p. 13, eigen markering).

²⁷ Hoewel dit in het geval van standup comedian Filip Geubels -bekend van het Canvas programma Comedy Casino Cup- ook tot het voorbereidend werk kan behoren..

²⁹ Uiteraard zijn er uitzonderingen die de regel bevestigen zoals de -ondertussen bekende Vlaming geworden- Miquel Wiels die zowat in ieder één –programma achter de piano zit.

Het is dus duidelijk dat professionaliteit -gedefinieerd op basis van inkomen en bestede tijd- zijn nuances en complicaties kent wanneer men ze probeert toe te passen op concrete muzikanten. Wat het inkomen betreft beschikken we niet over cijfergegevens. Tijdsbesteding werd echter wel in het onderzoek van De Boodt (2006) bevraagd. De Boodts emailsurvey werd ingevuld door muzikanten uit zowat alle treden van de ladder. Zowel bands en muzikanten uit de databank van Poppunt (lees: vooral amateurs en semi-professionals) als muzikanten aangesloten bij een label werkten mee aan het onderzoek. Via een zelfevalueringsvariabele kon De Boodt nagaan welke verschillen amateurs, semi-professionals en professionals tonen in profiel. De resultaten in figuur 5 tonen significante verschillen tussen de drie aangestipte groepen (amateurs, semi-professionals en professionals) wat betreft het aantal uren dat men bezig is met muzikale activiteiten.



Figuur 5: Tijdsbesteding: Aantal uur per week dat popmuzikanten besteden aan hun muzikale bezigheden. (Bron: De Boodt, 2006, p. 62)

De amateurs scoorden de hoogste percentages op de linkerzijde van de figuur. De meeste van hen besteden tussen de 5 en 9 uur aan hun muziek. Voor de semi-pro's ligt dat tussen de 5 en 25 uur per week. De figuur geeft ook duidelijk aan dat meer dan de helft van de professionele muzikanten meer dan 40 uur per week (lees: fulltime) met hun muziek bezig is (De Boodt, 2006, p.61). Dit zijn treffende cijfers. Indien deze professionele muzikanten fulltime met hun muziek bezig zijn dan rijst immers de vraag of ze er ook fulltime voor betaald worden of volledig van kunnen leven. Spijtig genoeg werd dit niet gevraagd in het survey. In mijn eigen werk zal de economische leefbaarheid van de muzikale carrière daarentegen wel een belangrijke rol spelen.

Waard om te vermelden is ook het onderzoek van Throsby en Thompson (1994) waarin de tijdsverdeling van verschillende artiesten (verschillende kunstvormen) werd nagegaan. Ze hanteerden hierbij de eerder vermelde driedeling tussen 'creative', 'arts-related' en 'nonarts-work'. Over de verschillende artiesten heen bleek de volgende gemiddelde tijdsverdeling wat betreft hun beroepen: creatieve kernactiviteit: 54%; arts-related: 28% en

nonarts: 18%. Uiteraard loopt deze ‘gemiddelde’ kunstenaar nergens rond. Sectorspecifieke surveys zijn dus aan te raden om juiste informatie te bekomen. Omdat een SA studie van de Vlaamse popmuzikanten niet tot de mogelijkheden van een licentiaatsthesis behoort, word er alvast getracht om via deze kwalitatieve studie een zicht te krijgen op de tijds- en inkomensverdeling van de onderzochte popmuzikanten conform de besproken driedeling.

3.3 Overige criteria.

Hutchison & Feist (1991) poneren ‘**ervaring**’ als één van de parameters die professionals van amateurs kunnen onderscheiden. Cijferwerk van De Boodt (2006) ondersteunt dit: in haar steekproef bedroeg de gemiddelde ervaring van de amateurs 12,28 jaar, de professionals hadden gemiddeld 16 jaar ervaring. Het verschil tussen de semi-professionals (15,7 jaar) en de professionals (16 jaar) was te verwaarlozen of niet-significant. Met Stebbins zou dit niet significante verschil in jaren ervaring tussen semi-pro’s en pro’s toegeschreven kunnen worden aan de eventuele aanwezigheid van *postprofessionals* die door hun langere ervaring de cijfers in de hoogte jagen maar dit blijft uiteraard speculatie. Ervaring blijkt in ieder geval -zoals de logica het ingeeft- een afdoend criterium om professionals van amateurs te onderscheiden. De Boodt berekende de gemiddelde startleeftijd voor professionals op 12,1 jaar en voor amateurs op 14,7 jaar (2006, p.59). We komen op deze cijfers terug in hoofdstuk 6.

Een andere parameter die het continuüm aanreikt heet ‘(artistieke) **ambities**’: amateurs zouden dan lagere ambities tonen dan professionals. Alweer kunnen de resultaten van De Boodt ingeroepen worden ter verduidelijking. Het adjetief ‘artistiek’ wordt dan eigenlijk best weggelaten aangezien het enkel een knipoog bijbrengt naar het hoog/laag/volks cultuur debat. Uit de resultaten blijkt dat het ultieme doel van professionele muzikanten ‘professioneel muzikant blijven’ is (94,2%). Andere belangrijke doelen zijn (in dalende volgorde): optreden, amuseren en geld verdienen. De optredenswens delen de professionals met amateurs en semi-professionals. Wat financiën betreft, toont zich toch een zeer duidelijk verschil tussen de drie categorieën: 14,3% amateurs; 35,8% semi-professionals en 68,6% van de professionals ambieert geld te verdienen (De Boodt, 2006, p. 87). Deze resultaten hoeven dan ook niet te verwonderen als we weten dat meer dan de helft van de professionele muzikanten meer dan 40 uur per week met hun muziek bezig is (cfr. supra, figuur 5). Wat verder opvalt aan de cijfers is dat een platencontract verkrijgen niet als ultieme doel werd gesteld. Bij de professionals komt het zelfs op de voorlaatste plaats met

34,7% (amateurs: 24,1%; semi-pro's: 43,8%). ‘Beroemd worden’ kwam bij iedere groep op de laatste plaats. De ambities van de muzikanten uit De Boodts onderzoek lijken dus niet al te hoog te staan. De amateurs ambiëren vooral zich amuseren, optreden en eventueel een cd maken. Dé belangrijkste ambitie van professionele muzikanten is echter treffend genoeg: ‘professioneel muzikant zijn of blijven’.

Hutchison & Feist (1991) onderscheiden professionals vervolgens door te wijzen op het verschil in ‘**algemene benadering**’. Professionals benaderen hun muziek dan ‘creatief en zakelijk’ waar amateurs het recreatief houden. De evolutie van amateur naar professioneel gaat dan ook gepaard met een dwingende verzakelijking. In wat volgt worden drie aspecten van deze verzakelijking cijfermatig geïllustreerd: de behoefte aan informatie, het contracteren en de professionele begeleiding. Beginnende groepjes die succesvoller aan het worden zijn, worden dan ook steeds meer geconfronteerd met vragen rond de rechtsform van de band (vzw, bvba,...), auteursrechten, platencontracten, etc. (Van Der Plas en Vastesaeger, 2007). Een succesvolle transitie van amateur -via semipro- naar professional is dus gebaat bij voldoende en juiste informatie rond ‘de papieren kant’ van de muzikant. De overheid voelde deze behoeften aan en subsidieerde in het kader van het amateurkunstendecreet per sector een ondersteunend platform. Voor de amateurpopmuzikanten werd dit vzw Poppunt. Omdat de Vlaamse overheid de eigenheid van amateurs en professionals (en zelfs semi-professionals) erkent en dusdanig wil ondersteunen, werd ook voor de professionals het Muziekcentrum Vlaanderen opgericht (in het kader van het Muziekdecreet van 1998.) De missies van deze platformen bestaan dan ook grotendeels uit het informeren en adviseren van muzikanten wat zakelijke aspecten betreft. Naast deze twee platformen kunnen muzikanten ook bij andere organisaties terecht voor informatie: Sabam, Ifpi, muziekcentra als Muziekodroom en Trix, Commissie Kunstenaars, het Kunstenloket, etc. Ook de mate waarin muzikanten zich bezig houden met het aanvragen van informatie rond muziekzaken bij deze belangenverenigingen of overheids(gesteunde) organisaties kan geïllustreerd worden met de cijfers van De Boodt. Bijna alle muzikanten in de steekproef -ongeacht de categoriegingen wel eens te rade bij een organisatie voor informatie. Significante verschillen werden ontdekt met betrekking tot de specifieke materie waar die informatie betrekking op heeft. Bij amateurs en semi-professionals draait het voornamelijk om informatie over podiumkansen. De professionals informeerden zich dan weer meer over het Kunstenaarsstatuut (64,5% vs. 18,7% amateurs), muziekbeleid en subsidies (52,9% vs. 23,1% amateurs), auteursrecht (60,3% vs. 35,7% amateurs) en belastingen en geld (58,7%

vs. 18,8%). Wat ‘management en boekingen’ betreft scoorden pro’s hoger dan amateurs (35,5% vs. 21,7%) maar scoorden de semi-professionals het hoogst (42,6%) (De Boodt, 2006, p. 84-86). Een mogelijke verklaring voor deze anomalie zou kunnen liggen in de aanwezigheid van ‘preprofessional devotees’ (Stebbins, 1977) onder de zelfverklaarde semi-professionals. Als aangenomen wordt dat de professionals al een manager of minstens een booker hebben, dan verklaart dat waarom ze daar geen informatie meer over aanvragen. De strevende preprofessionals zijn hier met andere woorden nog naar op zoek.

De verzakelijking die een muzikale carrière treft in de overgang naar professionaliteit kan verder geïllustreerd worden met cijfers die betrekking hebben op de geschreven overeenkomsten (contracten) die de muzikant heeft. Met ‘geschreven overeenkomsten’ doelde De Boodt voornamelijk op platencontracten. Hier dient wel reeds opgemerkt dat er meerdere soorten contracten zijn buiten de klassieke artiestenovereenkomst. Deze verschillende soorten contracten worden later in dit werk besproken (Hoofdstuk 6). Wat onmiddellijk opvalt aan de cijfers is dat meer dan helft van de muzikanten in elk van de groepen *geen* geschreven overeenkomst heeft met betrekking tot een aspect van het muzikantschap. De cijfers geven vervolgens duidelijke verschillen aan tussen de drie groepen: 8,3% van de amateurs; 27,1% van de semi-pro’s tegenover 37,2% van de professionals heeft een geschreven overeenkomst. Dat slechts 37,2% van de professionals een contract heeft, lijkt abnormaal weinig. De steekproef bevatte immers een aantal professionals die gecontacteerd werden via hun labelmanagers. Dat dit lage cijfer aan de nogal vage vraagverwoording ligt (‘een geschreven overeenkomst met iemand anders voor een bepaald aspect van het muzikant zijn’) is uitgesloten. Een andere vraag in het survey geeft immers aan dat ongeveer $\frac{1}{4}$ van de professionele muzikanten contact heeft met een platenmaatschappij. De Boodt brengt het lage aantal contracten der professionals in ieder geval in verband met de dalende omzet in de muziekindustrie en het daaruitvolgend low-risk beleid (De Boodt, 2006, p. 80-83).

In het professionele popveld staan de muzikant tal van ondersteunende diensten ter beschikking die hem kunnen helpen in de uitbouw van een carrière. Hoe professioneler men wordt, hoe meer deze ondersteunende professionals dan ook van dienst kunnen zijn om bepaalde taken op zich te nemen. Met deze ondersteunende professionals worden bedoeld: boekhouder, booker of bookingskantoor, manager, platenmaatschappij en producer. De Boodt nam in haar survey ook nog bandcoach en lesgever mee als mogelijke ondersteunende professionals. De resultaten bevestigen dat het gebruik van deze ondersteunende professionals een breuklijn constitueren tussen de amateurs en de

professionals. De amateurs blijken op bijna alle parameters percentages lager dan 5% te scoren. De **lesgever** is er de belangrijkste ondersteuning, doch voor slechts 12% van de amateurmuzikanten. Wat de professionals betreft bestaat de top drie begeleidingsprofessionals uit respectievelijk een **booker** (41,3%) een **manager** (35,5%) en een **boekhouder** (31,4%). Opvallend is ook dat onder de semi-pro's ongeveer 1 op 4 een boekingsagent heeft en zelfs ca. 1 op 5 een manager. Ook wat **platenmaatschappijen** betreft, scoren de semi-pro's relatief hoog: van de amateurs gaf zo'n 3,2 % te kennen met een platenmaatschappij te werken, van de semi-pro's 15,7% en van de professionals 24%. De andere begeleidingsinstrumenten gaven ook de breuk aan met de amateurs: zo'n 30% van de pro's heeft (of had) een lesgever (vs. 12% amateurs); 16,5% van de pro's werkte al met een **producer** (vs. 3,2% amateurs). De **bandcoach** blijkt de minst gebruikte ondersteuning bij de professionals: slechts een kleine 10% had daar ervaring mee (vs. 2,8% van de amateurs).

Al deze cijfers omtrent de verzakelijking van een muzikale carrière ondersteunen de onderscheidingskracht van de parameter ‘algemene benadering’ uit het amateur/professional continuüm van Hutchison & Feist (1991) (figuur 4). De parameters ‘**opleiding**’ en ‘**inhoud en stijl**’ worden zo meteen in de volgende paragraaf besproken omdat ze overlappen met de criteria die in SA studies gehanteerd worden. Rest dus nog enkel de parameter ‘**status van de kunstvorm in de maatschappij**’ kort toe te lichten. Hutchison & Feist (1991) beweren dat amateurs zich toeleggen op kunstuitingen die door anderen niet als ernstig worden bekeken, waar wat professionals doen als een volwaardige beroepsbezighed wordt beschouwd. Dit is een van de vreemdste parameters, vertelde Vastesaeger me in een interview. ‘Maatschappelijke status van de kunstvorm’ brengt ons al gauw dicht bij het hoog/laag/volks-cultureel debat, en draagt weinig bij tot een goed begrip van professionaliteit. Bovendien wees Vastesaeger me ook op verschillen tussen landen. Een interessant voorbeeld is de coverband. In België wordt coveren vaak geassocieerd met amateurisme, als een soort oefening van skills, een vroeg stadium van muzikale ontwikkeling. In Nederland daarentegen, blijken vele muzikanten volledig te leven van hun coverband en staat er hun ook een heel circuit van clubs en discotheken ter beschikking. ‘Er is zelfs een soort BN-schap mee te verdienen’ merkt Vastesaeger nog op. Deze parameter wordt om deze redenen dan ook niet verder meegenomen in dit onderzoek. Verdere professionaliteitscriteria vond ik in het domein van de SA studies: een kruispuntdiscipline van culturele economie, sociologie en communicatiewetenschappen. Ze worden in de volgende paragraaf besproken.

3.4 SA studies.

De resterende criteria uit het continuüm van Hutchison & Feist (1991) ('opleiding' en 'inhoud en stijl') worden hieronder verder besproken samen met de criteria die gehanteerd worden in wat Karttunen (1998) 'Status-of-the-Artist' studies noemt (hierna afgekort als 'SA studies'). De term dient als verzamelnaam voor studies naar de socio-economische condities waarin artiesten leven en werken. SA studies zijn typisch grote kwantitatieve surveys over *artistieke arbeidsmarkten* die algemene uitspraken beogen over een bepaalde categorie artiesten. Dergelijke studies mikken op '*people who practise -or seriously endeavour to practise- the arts as an occupation*' (Karttunen, 1998, p. 3) en hebben meestal tot doel het cultureel beleid te evalueren of te informeren. Voor dit soort onderzoek is het dus uitermate belangrijk om *professionele artiesten* op te nemen in hun surveys. Menger wijst er echter op dat veel van de variatie in artiestenonderzoek kan toegeschreven worden aan de manier waarop de artiest werd gedefinieerd in het onderzoek (Menger, 1999, p. 544). Relevant voor mijn eigen onderzoek zijn de verschillende criteria die in SA studies aangewend worden om als het ware het kaf van het koren te scheiden. Met Becker kan wel opgemerkt worden dat deze studies mikken op zogenaamde 'geïntegreerde professionals'; zij die positief scoren op een aantal parameters als bijvoorbeeld inkomen (de zogenaamde market test), opleiding, artiestenstatuut (overheid), platencontract, etc. (Kartunnen, 1998, p. 8, Becker, 1984, p. 37).

De 2 belangrijkste criteria (geld en tijd) blijken in SA studies problematisch omwille van de moeilijkheid en arbitrariteit die ligt in het bepalen van kwantitatieve drempels. Gegeven de kwantitatieve aard van SA onderzoek, geldt deze moeilijkheid dan ook voor de meeste andere criteria die gebruikt worden in SA studies.

Zowel Menger (1999, p. 544) als Kartunnen (1998, p. 5-8) verwijzen naar de 8 'filters' opgetekend door Frey en Pommerehne (1989) waarmee SA studies te werk kunnen gaan om de 'echte' artiesten te kunnen identificeren. Ook Butler (2000) structureert zijn uitgebreid overzicht van artiestenstudies aan de hand van deze 8 criteria. De parameters waarmee doorgaans gewerkt wordt zijn de volgende:

1. De hoeveelheid **tijd** gespendeerd aan het artistieke werk.
2. De hoeveelheid **inkomen** vergaard uit het artistieke werk.
3. De **reputatie of naam** als artiest onder het algemeen publiek.
4. **Herkenning** onder andere artiesten.
5. De **kwaliteit** van het artistiek werk.

6. **Lidmaatschap** van een professionele groep of associatie.
7. **Professionele kwalificaties** (diploma's).
8. De subjectieve **zelf-evaluering** als (professioneel) artiest.

3.4.1 Herkenning onder het grote publiek/andere artiesten.

Omdat SA studies algemene uitspraken beogen over een bepaalde populatie artiesten behoedt men er zich voor zogenaamde *bias* (vertekening) die een bepaald selectie criterium met zich mee kan brengen. Belangrijk is dat we aan de hand van deze vertekeningen in deze paragraaf een genuanceerder beeld kunnen opbouwen over (een aantal facetten van) de professionele popmuzikant in Vlaanderen. De eerste twee criteria (geld en tijd) werden hierboven reeds besproken. Criteria 3 (herkenning onder het grote publiek) en 4 (herkenning onder medeartiesten) kunnen zo bijvoorbeeld leiden tot een bias of vertekening naar de meest zichtbare of ‘hoog ingeschatte’ artiesten. Zo zou een *SA studie* naar Vlaamse popmuzikanten bijvoorbeeld enkel de winnaars van Humo’s Rockrally kunnen opnemen. Hoewel het een interessant fenomeen is dat de winnaars van Humo’s Rockrally het bijna allen heel ver schopten (cfr. supra), zou men toch moeten spreken van een soort *elite-bias* mits de uitspraken enkel gelden voor het topje van de Vlaamse muzikale ijsberg. Bovendien zijn er vele ‘topmuzikanten’ die helemaal niet bekend zijn bij het grote publiek. Sessiemuzikanten als Vincent Pierins, Wouter Van Tornhout of Michael Schack vormen hier een goed voorbeeld van (De Potter, 2007, p. 38-41). Deze ‘broodspelers’ verdienen goed geld als muzikant, kennen veel mensen binnen de wereld (of: ‘het wereldje’ -‘veld’), staan er hoog aangeschreven maar zijn echter amper of niet bekend onder het grote publiek²⁹ (cfr. Becker, 1984). Bekend onder de massa lijkt dus geen waterdicht criterium dat amateurs van professionals kan onderscheiden. Dit criterium wordt dan ook amper (alleen) gebruikt in onderzoek (Kartunnen, 1998, p. 3-8).

‘Herkenning onder mede-artiesten’ (4) wordt daarentegen vaker gebruikt, meestal echter met het specifieke doel om de eerder ‘verborgen’ of zwak geïnstitutionaliseerde artiesten te kunnen benaderen. In haar studie ‘The Hidden Musicians’ werkte Finnegan ook deels met dit criterium om zowat alle muzikale activiteiten van het dorpje Milton Keynes in kaart te brengen. Een ander voorbeeld is de studie van Lachmann naar graffiti-artiesten en taggers (Lachman, 1988 in Butler, 2000, p. v) of Beckers observaties voor jazzmuzikanten (Becker, 1973). Dit criterium leunt sterk aan bij wat Moulin de ‘sociale definiëring’ van de kunstenaar noemt (Moulin, 1992). De *sociale* identiteit die artiesten opbouwen binnen hun wereld (*la communauté artistique*) wordt volgens hem dan ook gepercipieerd als een

professionele identiteit (Moulin, 1992, p. 257). Professionaliteit kan dan ook gezien worden als de manier waarop andere ‘veldgenoten’ je beschouwen. In onderliggend onderzoek wordt deze benadering dan ook deels gebruikt in het rollen van de sneeuwbalsteekproef (zie hoofdstuk 5: Methodologie).

3.4.2 Kwaliteit.

Het vijfde criterium, ‘kwaliteit van het artistieke werk’ (of ‘inhoud en stijl’ bij Hutchison & Feist, 1991, zie figuur 4) is wellicht het meest problematisch om een onderscheid op te baseren. Wie kwaliteit levert is dan een professional, wie dat niet doet, een amateur. Maar wat is dan kwaliteit? En waar ligt de drempel? In naam van de wetenschappelijke objectiviteit is het inderdaad ‘not done’ om waardeoordeelen te vellen over de kwaliteit van de muziek van popmuzikant x. De doorgaande eigenschappen van professionaliteit, ‘kwaliteit’ en ‘standaarden’ zijn dus moeilijk te bepalen in de wereld van de kunsten (Kartunnen, 1998, p. 5). In concreet SA onderzoek wordt dit subjectief waardeoordeel wel eens via objectievere omwegen vermeden. Men hanteert dan een combinatie van andere criteria zoals het hebben van een diploma (7), het winnen van prijzen (vb. Humo’s Rockrally, ZAMU awards, TMF awards, etc.), het ontvangen van project- of structurele subsidies³⁰, e.a.. In voorliggend onderzoek wordt er dan ook geen kwaliteitsgerelateerd criterium gehanteerd om de respondenten op te selecteren. Ook naar ‘inhoud en stijl’ werd niet gekeken bij de selectie van de respondenten. Hiermee wordt onder andere bedoeld dat de muzikanten niet artistiek werden beoordeeld op het continuüm ‘nabootsing vs. origineel’ (cfr. figuur 4). Wel blijkt het zo dat de respondenten zich allen in een bepaald *circuit* bevinden. Dit verdient wat verduidelijking. Met Van der Plas & Vastesaeger kunnen we immers drie circuits onderscheiden in de Vlaamse popmuziek: het pop- en rockcircuit, het cultuurcircuit en het commerciële circuit (2007, p. 126-130). Het *pop- en rockcircuit* wordt dan omschreven als ‘bij uitstek het werkterrein van de pop-, rock- en alternatieve bands’ en behelst het parcours van jeugdhuizen over concours en wedstrijden tot het clubcircuit en de grote zalen (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 126). Een schematisch overzicht van dit Vlaams poplandschap bevindt zich in bijlage 4. Het *cultuurcircuit* slaat op de gemeenschapscentra, cultuurcentra (de CC’s) en de theaterzalen waar bijna elke gemeente sinds de jaren 70 in investeerde. Waar er vroeger geen sprake was van pop- en rockgroepen in deze lokale cultuurhuizen, staan er de laatste jaren steeds

³⁰ Waarvoor men wel degelijk ook op de artistieke kwaliteit van het werk wordt beoordeeld door een professionele jury uit het veld.

meer pop- en rockgroepen geprogrammeerd met hun zogenaamde theatertournee. Opmerkelijk is dat dan meestal één ‘hoogcultureel’ element wordt toegevoegd en één ‘popcultureel’ element wordt geschrapt om zich aan te passen aan deze gewijzigde (sociale) omgeving; ‘Unplugged met strijkers’ klinkt het dan wel eens. Het derde circuit is het *commerciële circuit*. Dit circuit wordt gekenmerkt door een andere manier van werken, nl. zuiver marktgericht. Optredens van commerciële topers gaan door in grote zalen als het Sportpaleis, Ethias Arena en Vorst Nationaal. Alles draait er om hits (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 130). Het merendeel van deze artiesten kunnen dan ook in figuur 3 van het vorige deel gesitueerd worden binnen de échte pop. Concluderend kan dus gesteld worden dat deze studie zich dan ook voornamelijk op muzikanten en groepen richt die zich situeren in het reguliere pop- en rockcircuit. Hierbij specificeren we dus onze brede omschrijving van pop die we in het tweede hoofdstuk van dit werk gaven.

3.4.3 Lidmaatschap van een professionele groep of organisatie.

Het zesde criterium, ‘lidmaatschap van een professionele groep of organisatie’, lijkt op het eerste zicht een vruchtbare criterium om de professional te kunnen onderscheiden van de amateur. Dit heeft veel te maken met zijn alomvattendheid. Zowel vanuit de industrie als vanuit overheid zijn er tal van organisaties te vinden die betrokken zijn met muzikanten. De Boodt (2006) vond bijvoorbeeld voor haar online-survey de emailadressen van enkele professionele muzikanten door contact op te nemen met de federatie van muziekmanagers MMAf. Door de ontwikkelingen in het popmiddenveld doorheen het laatste decennium (cfr. hoofdstuk 1) wordt het ook mogelijk om specifieke organisaties voor de amateurs te vinden (vb. Poppunt en Vlamo). De Boodt greep deze kans en benutte de databank van Poppunt teneinde amateurs haar vragenlijst te laten invullen. Andere gelijkaardige ideeën in deze context zijn; enkel muzikanten te interviewen die het kunstenaarsstatuut bezitten of zich te baseren op de databank van Sabam (auteursvereniging) of GALM³¹ (genootschap auteurs lichte muziek). Een SA studie van professionele popmuzikanten lijkt dus het best gebaat bij dergelijke organisationele aanpak. Of anders gezegd -en gegeven het feit dat SA studies mikken op professionele artiesten -: het aangesloten zijn bij een label geeft een goede indicatie van professionaliteit. Toch dienen we ook hier voorzichtig te zijn. Een aantal muzikanten die ik interviewde, noemden zichzelf immers professioneel muzikant zonder dat ze aangesloten waren bij een label, managementbureau of andere belangrijke

³¹ GALM wil voor **auteurs** van lichte muziek een vereniging en spreekbuis vormen onder meer naar Sabam toe (GALM, 2007).

spelers in het veld als Sabam of GALT. Bovendien wijst de centrale missie van GALT (spreekbuis vormen voor verenigde auteurs) al op het gebrek aan vereniging onder popmuzikanten. Concluderend: zoals de cijfers van De Boodt ook aangeven (cfr. p. 43-45) blijkt het aangesloten zijn bij een platenmaatschappij of label een kenmerk dat professionals hebben en amateurs missen. In SA studies wordt deze drempel dan ook wel gebruikt als onderscheidingscriterium. In voorliggende kwalitatieve studie worden de muzikanten echter op een andere manier geselecteerd. Omdat zowel het continuüm van Hutchison & Feist (1991), het cijferwerk van De Boodt als de methodologie van de SA studies het belang aanreiken van professionele organisaties en platenmaatschappijen, zal dit dan ook een belangrijke plaats krijgen in de interviews. Gegeven de kwalitatieve aard van de interviews wordt het dan ook mogelijk om de dynamiek achter deze carrière-evoluties op het spoor te komen. De vraag is dan niet: ‘in welke mate hebben professionals platencontracten?’ maar: ‘op welke manieren haalt een muzikant zo een platencontract binnen?’. De muziekindustriële evoluties die men wel eens ‘de crisis’ noemt, zouden hier dan ook een belangrijke rol in spelen (De Boodt, 2006, p. 80-81, Claerhout, 2006). Over deze verschuivingen volgt meer in hoofdstuk 6.

3.4.4 Professionele kwalificaties (diploma’s).

Criterium 7, de professionele kwalificaties, zou een ideaal criterium kunnen zijn in bijvoorbeeld een studie naar de arbeidsmarkten van architecten of andere gereserveerde titels. Het gebrek aan formele barrières (diploma’s) is inderdaad een belangrijk kenmerk van vele artistieke beroepen, zo stelt onder meer de Nederlandse econoom Hans Abbing (1989, 2002a, 2002b). Toch zijn er in het popveld tal van mogelijkheden om zich te scholen. De gemeentelijke muziekscholen (DKO) zijn het meest bekend bij het grote publiek. Daarnaast zijn er -zoals in de inleiding van dit werk wordt beschreven- tal van alternatieve opleidingen. Dit officieuze onderwijs bestaat ondermeer uit muziekcentra of ‘popwerkplaatsen’ die muziekopleidingen aanbieden en privé-leerkrachten. Tijs Vastesaeger vertelde me daarenboven dat tegenwoordig 1 op 2 muziekwinkels ook muzieklessen aanbiedt. Ook voor wie verder wil in de muziek zijn er een aantal mogelijkheden: conservatorium is wellicht het bekendste, maar ook het Lemmens-instituut, de Jazzstudio in Antwerpen, of specifiek voor de pop ‘PHL-Music’ dat dit schooljaar van start gaat. Over de noodzaak van opleidingen in pop- en rockmuziek -en algemener: over

kunstopleidingen- vallen de meningen nogal uiteen³². Algemeen blijken er weinig voorstanders te zijn die een opleiding ook als een noodzakelijke voorwaarde zien om professional te worden. Kunstopleidingen zoals die van beeldende kunst dienen volgens Elias paradoxaal genoeg zelfs het autodidacte als eindnorm te hebben (Elias, 2007, p. 42-46). Venema betwijfelt dan weer of het *vakmanschap* dat men in pop- en rockinstituten kan leren hetzelfde is als *kunstenaarschap* (Venema, 2007, p. 49). Hij insinueert dat dergelijke opleidingen voornamelijk ‘craftists’ zullen voortbrengen, waar echte ‘art-ists’ aan zo’n opleiding mogelijk weinig hebben. Misschien is het wel daarom dat het debat over de noodzaak van dergelijke opleidingen zo heikel blijft. Het betreft namelijk de moeilijke vraag die ook Adorno en Frith bezig hield en waar geen eenduidig antwoord op bestaat: de intrinsieke natuur van popmuziek zelf: art dan wel craft (cfr. supra). Venema vervolgt zijn betoog: ‘en als je er je boterham mee wilt verdienen, zijn er nog maar steeds twee meetlatten: het publiek en de subsidiegever’ (p. 49).

Historisch gezien leerden artiesten hun vak door een soort ‘apprenticeship’ of door de zogenaamde ‘on-the-job training’ (Towse, 1996). De laatste decennia kan er echter gesproken worden van een ware explosie van instituten waar artiesten hun ‘vak’ kunnen leren. Deze groei -of wat Towse (1996) de ‘diploma disease’ noemt- werd ook door UNESCO en het Europees parlement aangeraden aan de lidstaten. Towse betwijfelt de logica die hierachter zit als volgt:

‘Training comes into the story because it is perceived by policy-makers as a solution to the problem of low status; raise the length and quality of training and this will raise the status of artists on the one hand, and, somehow mysteriously raise their earnings (because they are now “worth more”) on the other’ (Towse, 1996, p. 304).

Towse onderzocht in welke mate deze opleidingen ook efficiënt zijn door zowel de private als de sociale ‘rates of return’ na te gaan. Ze ontdekte echter enkel negatieve ‘returns’: zowel persoonlijk als sociaal. Daarnaast concludeerde ze dat de lonen van artiesten, zelf als ze een kunstopleiding hebben genoten, significant lager blijken te zijn dan die van ‘gewone’ werkers zonder diploma (Towse, 1996, p. 315).

Ook Throsby (1996) onderzocht de invloed van kunstopleidingen op de inkomens van artiesten. Hij gebruikte hierbij de eerder in dit werk vermelde driedeling tussen ‘creative’, ‘arts-related’ en ‘nonarts’ work (cfr. Menger, 1999). Ten eerste bleek dat het inkomen uit de art-job het laagst was in vergelijking met de arts-related/nonart job, ongeacht het hebben

³² Zie bijvoorbeeld de editie van Boekman, (19), 73 ‘Kunst en opleiding’.

van een kunstdiploma. Verder kon ook hij de conclusies van Towse deels bevestigen. Kunstopleidingen bleken weinig of geen invloed te hebben op het inkomen dat men uit de kunst zelf haalt (creatieve kerntaak). Waar opleiding geen echte rol blijkt te spelen, bleek er echter wel een sterke positieve relatie tussen het creatieve inkomen en het aantal jaren ervaring als artiest³³. Een kunstopleiding blijkt dus het inkomen uit de artistieke job niet te verhogen, waar ervaring wel als factor kan beschouwd worden. Throsby vond echter wel een positieve relatie tussen het hebben van een artistieke opleiding en het inkomen uit arts related-jobs, alweer met ervaring als verhogende factor. Omdat de meest voorkomende arts-related job lesgeven is, wijst Throsby dan ook op de waarde van een kunstopleiding in het opleiden van lesgevers. Tot slot bleek uit analyses die ook tijdsbesteding in beschouwing namen³⁴ dat de artiest er het best af is als hij naast zijn creative job ook vast werk kan vinden in arts-related jobs. Het extra jaarlijks inkomen dat verdiend kan worden door een uur extra per week te werken, ligt dus hoger in arts-related dan in non-arts jobs (Throsby, 1996). Opgemerkt dient te worden dat deze resultaten gebaseerd zijn op bevragingen bij schrijvers, visuele artiesten, ‘craftspeople’, componisten, acteurs, dansers en muzikanten (N=911). Alweer geldt dat sectorspecifiek onderzoek noodzakelijk is.

Een opleiding lijkt dus geen garantie te vormen voor een hoog inkomen of een succesvolle carrière. Dat opleiding geen garantie vormt voor professionaliteit is dan weer een andere zaak. Het continuüm van Hutchison & Feist (1991) suggereert alvast van wel. Professionals worden verwacht professioneel te zijn opgeleid waar amateurs leren door zelfstudie. Uit de resultaten van De Boodts survey blijkt het volgende. Ten eerste volgde zo’n 80% van de professionele muzikanten **muziekschool**, wat een hoog cijfer is vergeleken met de semi-pro’s (59,1%) en de amateurs (50,6%). Naast de muziekscholen bleek **zelfstudie en onderwijs door vrienden** populair: 67% van de professionele muzikanten leerde op deze manier spelen. Bij de amateurs en de semi-pro’s lagen deze percentages wat hoger (respectievelijk 90% en 88,3%). Verder blijken professionals meer gebruik te maken van een **privé leerkraacht** dan de amateurs (46,3% vs. 27%). Wat **workshops en infosessies** betreft, zijn het de professionals die er in grotere getale aan deelnemen (33,9% vs. 12,4% amateurs en 22,8% semi-pro’s). Andere officieuze opleidingsmogelijkheden in **muziekcentra en muziekwinkels** bleken ongeacht de categorie zeer laag te scoren (maximaal 10%). Het **conservatorium** ten slotte, toonde een

³³ Tenminste voor de ‘performing artists’ in zijn studie (acteurs, dansers en muzikanten).

³⁴ Het gaat om de vergelijking tussen de drie sectoren wat betreft het extra jaarlijks inkomen dat verdiend kan worden door een uur extra per week te werken (de marginale opbrengsten).

verschil tussen amateurs en professionals; 15,7% van de laatsten volgden er een opleiding vs. 5,8% bij de amateurs. Deze cijfers lijken op het eerste zicht de stelling van Hutchison & Feist (1991) te bevestigen dat professionals zich ‘professioneel opleiden’ waar amateurs het voornamelijk van zelfstudie moeten hebben. Toch dienen we hier sceptisch te zijn, voornamelijk omdat de vraagstelling te wensen over liet. De vraag wordt dan of de muziekschool als een professionele opleiding gezien kan worden. Andere professionele opleidingen zoals Jazzstudio in Antwerpen, de Pop-en Rock academie in Tilburg, het Lemmensinstituut te Leuven, e.d. werden immers niet in de antwoordcategorieën opgenomen. Om echter zoals Busscher (2007, p. 21) uit deze cijfers te concluderen dat het scholingscriterium *niet* geldig is om een onderscheid op te baseren is misschien een stap te ver. Er tonen zich wel degelijk duidelijk verschillen qua opleiding, die redelijk in de lijn liggen van wat Hutchison & Feist (1991) voorspelden.

3.4.5 Subjectieve zelfevaluering.

Zo komen we bij het **achtste criterium**: de subjectieve zelfevaluering. Hoewel De Boodt ook de mogelijkheid had een extern criterium te gebruiken (professionals: zij die aangesloten zijn bij een label) werkt ook zij met een zelfevaluatingsvariabele. Volgens Menger is dit het meest controversiële criterium gebruikt in survey-onderzoek. Toch ziet hij een belangrijk voordeel van dit criterium in de temporele dimensie van toewijding die het inhoudt. Waar de zogenaamde Censusdata werken met de regel ‘wat was uw hoofdactiviteit de laatste week’, houdt een zelfevaluatingsvariabele dus rekening met de eerder vermelde ‘multiple job holding’ praktijken die frequent zouden voorkomen onder artiesten. Een persoon zal zich nog steeds als een artiest zien hoewel hij/zij tijdelijk elders werkt, meer nog: hij zal bijvoorbeeld werken als ober *net om* artiest te kunnen blijven zijn. Bovendien stelt Menger dat deze variabele een juiste indicatie kan geven van professionaliteit, met uitzondering van de ‘market-test’, i.e. de economische leefbaarheid (Menger, 1999, p. 544-545). Ondanks deze controverse werd deze ‘self-assessment’ wel degelijk gehanteerd in bijvoorbeeld UNESCO’s ‘*Recommendation concerning the Status of the Artist*’ (Kartunnen, 1998, UNESCO, 1980). Uit dit advies de definitie van de artiest volgens UNESCO:

“ ‘Artist’ is taken to mean any person who creates or gives creative expression to, or re-creates works of art, who considers his artistic creation to be an essential part of his life, who contributes in this way to the development of art and culture and who is or asks to be

recognized as an artist, whether or not he is bound by any relations of employment or association" (UNESCO, 1980, p. 149).

Kartunnen wijst er nog op dat dit criterium vaak gebruikt wordt in SA studies als een soort kwalitatief tegenvuur tegen de harde, officiële criteria om elke vorm van elitarisme te vermijden. Bovendien helpt dit criterium om strevende artiesten (preprofessionals) te ontdekken die nog weinig of geen officieel, hard (en vaak: economisch) bewijs hebben dat ze artiest zijn (1998, p. 7-8). SA studies tonen dus vaak een bias naar de eerder vermelde 'geïntegreerde professionals' (Becker, 1984). Kartunnen concludeert dan ook dat SA studies een belangrijke rol kunnen spelen in het informeren en evalueren van een cultuurbeleid maar wijst er ook op dat echte kennis van de situatie waarin artiesten zich bevinden enkel kan ontstaan wanneer deze statistische kennis aangevuld wordt via onderzoek met 'zachtere' methoden en kwalitatieve data (p. 17). Bij gebrek aan eenduidige, externe criteria voor de Vlaamse muzikanten wordt deze autodefinitie dan ook gehanteerd in deze studie. Deze methode zal aangevuld worden met de sociale definiëring van de kunstenaar, zodoende het profiel van de kunstenaars (amateur/semi-pro/professional) te kunnen bepalen. In de volgende paragraaf wordt er verder nagedacht over de verschillen tussen amateurs en professionals vanuit sociaal-psychologisch perspectief.

3.5 Een sociaal psychologische benadering.

Robert Stebbins (1977) beschrijft een aantal karaktereigenschappen die amateurs van professionals onderscheiden. Deze sociaal-psychologische benadering laat toe om theoretisch een aantal verwachtingen te kunnen formuleren omtrent professionaliteit die de 'hardere' criteria uit de vorige paragrafen kunnen aanvullen. Stebbins (1977, p. 596-598) onderscheidt 5 eigenschappen die professionals anders maken dan amateurs en hun samen anders maken dan hun publiek (waar ook eventuele 'dabblers' of vrij vertaald 'knoeiers' inzitten):

(1) Confidence: Amateurs twijfelen meer aan hun vaardigheden dan professionals en verliezen op die manier vaak controle over wat ze doen. De professional wordt in het algemeen misschien wel evenveel getroffen door zenuwachtigheid maar heeft beter met deze stress leren omgaan. Deze stress kan zowel betrekking hebben op concrete performances als op onzekerheid in verband met de carrière. Abbing wijst er echter ook op dat sommige (professionele) kunstenaars misschien wel 'over-confident' zijn met

betrekking tot hun slaagkansen in een artistieke carrière. Volgens hem is deze karaktereigenschap mede verantwoordelijk voor het ‘overaanbod’ aan artiesten (meer hierover in het volgende deel) (Abbing, 2002a, p. 117-122).

(2) Perseverance: Professionals zouden een groter doorzettingsvermogen tonen op cruciale momenten in hun carrière. Hoewel ze allen wel eens zwarte sneeuw zien, kan de professional terugvallen op een *professionele subcultuur* die hem helpt om kritiek en crises te interpreteren en te overwinnen. Stebbins wijst ook op de aanmoediging die de professional ondervindt van zijn collega’s om ‘te blijven werken aan de skills’, die vaak een plateau lijken te bereiken. Verder worden binnen een professionele subcultuur vaak ook ‘tricks of the trade’ uitgewisseld om bepaalde vaardigheden (in de brede zin van het woord) uit te wisselen.

(3) Continuance commitment: Aansluitend op het vorige blijkt continuance commitment (consequente qua engagement) een eigenschap die professionals onderscheidt van amateurs en hun publiek. Continuance commitment wordt gedefinieerd als: “*the awareness of the impossibility of choosing a different social identity...because of the imminence of penalties involved in making the switch*” (Stebbins, 1971a, p. 35 in: Stebbins, 1977, p. 597). Deze ‘nu-moet-je-wel-verder’ gedachte achter Stebbins meer aanwezig bij professionals dan bij amateurs. Het gaat vaak om het contrast tussen gemaakte investeringen (bvb. een goede job opgegeven, eigen studio gebouwd, dure gitaren gekocht, etc.) en de eventuele gedachte aan opgeven. Bij professionals wordt ze bovendien ook vaak legaal bekrachtigd door contracten (bvb. ik moet nog 2 cd’s uitbrengen voor EMI). Amateurs dragen deze inconsequentie-gedachten heel wat minder omdat het bij hun enkel een ‘value commitment’ betreft. Deze soort van toewijding draait niet zo zeer om de eventuele subjectieve ‘penalties’ die professionals ervan kunnen weerhouden op te geven, maar draait om ‘rewards’ die geassocieerd zijn met de uitoefening van de activiteit (Stebbins, 1971a, p. 528). Amateurs delen deze value commitment met de professionals, maar missen in belangrijke mate de continuance commitment.

(4) Preparedness wordt omschreven als ‘*the readiness to perform the activity to the best of ones ability at the appointed time and place*’ (Stebbins, 1977, p. 597). Deze eigenschap komt dus neer op een zekere punctualiteit en betrouwbaarheid ten opzichte van degenen naar wie een engagement is afgesloten. Voor een muzikant betreft het bijvoorbeeld: op tijd komen, zakelijk in orde zijn, materiaal in juiste conditie alsook fysiek en mentaal in de juiste vorm.

(5) Self-conception: Deze parameter brengt de sociaal-psychologische benadering terug in verband met het zelfevalueringscriterium dat SA studies onder meer naar schuiven als professionaliteitscriterium. Stebbins beschouwt deze autodefinitie hier echter vanuit psychologische hoek. Zichzelf als professional zien kan dan ook als een belangrijke eigenschap worden beschouwd die de andere eigenschappen kan onderbouwen.

Het lijstje kan aangevuld worden vanuit wat eerder werd gezegd over het belang van toewijding. Ook dient gewezen op het cruciale feit dat geen enkele moderne amateur betrokken is op zijn activiteiten ‘as a way of life’ (1977, p. 592). Typerend voor moderne amateurs is dan ook de marginaliteit van hun activiteiten. Ten eerste wordt er hier gedoeld op het feit dat amateurs in de marge van het veld opereren. Ten tweede staat de activiteit ook in de marge van hun eigen leven. Hoewel deze amateurs hun hobby ‘serieuus’ nemen en zware financiële- en tijdsinvesteringen doen, blijft het met andere woorden ‘leisure’, maar dan wel ‘serious leisure’. Voor professionals is het een belangrijke -en vaak de enige- bron van inkomsten en heeft de activiteit dan ook een grote impact op de rest van hun leven. Opgemerkt dient uiteraard dat deze 5 eigenschappen ideaaltypisch beschouwd dienen te worden. Geen enkele professionele muzikant zal al deze eigenschappen volledig bezitten. In voorliggend onderzoek wordt dan ook een poging gedaan om te achterhalen wat deze eigenschappen in de carrières van de onderzochte muzikanten betekenen.

3.6 Concluderend

In het voorgaande werd er dieper ingegaan op het dure adj ectief ‘professioneel’. Eerst werd het professioneel/amateur continuüm van Hutchison & Feist (1991) besproken en zo goed mogelijk geïllustreerd met cijfers uit het survey van De Boodt (2006). De cijfers konden het continuüm slechts deels bevestigen. Afdoend bleken: tijdsgebruik, ervaring, ambities en algemene benadering. Het ontbrak aan cijfers omtrent: inkomen, inhoud en stijl en status van de kunstvorm in de maatschappij. Ten slotte bleken de cijfers wat betreft opleiding het continuüm te bevestigen, doch rezen er vragen over de betrouwbaarheid van die vraag in het survey. Vervolgens werden in een tweede route de criteria beschouwd die SA studies gebruiken om professionele artiesten op te nemen in hun surveys. De mogelijke bias die ieder criterium kon veroorzaken, werd besproken voor wat Vlaamse popmuzikanten betreft. Twee criteria werden geselecteerd in het kader van deze kwalitatieve studie: herkenning onder mede-artiesten en subjectieve zelfevaluering. In een derde route naar duidelijkheid omtrent de verschillen tussen amateurs en professionals beschreven we 5 karaktereigenschappen die volgens Stebbins de professional van de

amateur kunnen onderscheiden. Zelfevaluering bleek niet alleen een belangrijk methodologisch criterium, het bleek ook de andere eigenschappen te schrageren. Ook Stebbins (1977) stelt immers dat de zelfconceptie wellicht de betrouwbaarste operationalisering is van het profiel (amateur/professioneel) van de muzikant:

*“[...] self-conception, it need only be mentioned that professionals and amateurs conceive of themselves in these terms. **Just what the content of these conceptions are for each group in each field must be discovered through research**”* (Stebbins, 1977, p. 598, eigen markering)

In dit werk wordt deze raad van Stebbins dan ook gevuld. Na een zelfevaluering, worden de kenmerken die het continuüm aanreikt, nagegaan voor de muzikanten. Op deze manier wordt het mogelijk een zicht te krijgen op de kenmerken van de Vlaamse professionele popmuzikant. Professionaliteit is immers geen statisch gegeven, er gaat altijd een carrière aan vooraf die noodzakelijkerwijs als amateur begint. Deze achterliggende dynamieken zijn dan ook van bijzonder belang in dit onderzoek. Op deze manier wordt het misschien mogelijk om op basis van interviews met muzikanten het model van Hutchison & Feist (1991) te evalueren naar professionele popmuzikanten toe. Uit dit alles vloeien ten slotte de volgende gerelateerde subvragen:

- 1) Wat betekent professionaliteit in het kader van een professionele carrière als popmuzikant?
- 2) Welke dynamieken gaan er achter de verschillende facetten van professionaliteit schuil?

Nu we deze subvragen konden genereren, gaan we in het volgende hoofdstuk dieper in op de kenmerken van artistieke beroepen.

HOOFSTUK 4: POPMUZIEK ALS JOB.

*'The professional...does not work in order to be paid;
he is paid in order that he may work³⁵.'*

De werkzaamheden laten zich tot nog toe als volgt samenvatten: de noodzaak van een kwalitatief onderzoek naar muzikantencarrières werd aangetoond, de term popmuzikant werd theoretisch omschreven en het kenmerk professionaliteit uiteengerafeld in theoretische verwachtingen voor wat popmuzikanten betreft. De brede onderzoeksraag werd aldus opgesplitst in deelvragen die door de beschikbare literatuur werden geïnsinueerd.

In dit deel gebeuren 2 belangrijke zaken: ten eerste wordt er theoretisch uitgezoomd om na te gaan of we de activiteiten van professionele kunstenaars ook als een ‘job’ kunnen beschouwen en wat de kenmerken dan zijn van dergelijk beroep. Ten tweede introduceren we het begrip ‘kapitaal’ en wordt de rol van de diverse kapitaalsoorten in een artistieke carrière besproken. Concluderend worden de subvragen samengevat die ook deze paragraaf deed rijzen. Het volgende hoofdstuk gaat dieper in op de gevuldte methoden om de diverse subvragen van een gestructureerd antwoord te voorzien in het laatste hoofdstuk.

4.1 Kunstenaars (en) jobs.

Popmuziek leeft. Voortbouwend op de resultaten van een recent Nederlands onderzoek (van Bork, 2007) komen we op zo’n 190.000 popbeoefenaars voor Vlaanderen. Slechts een handvol van deze ‘knoeiers’ of -een stapje hoger- ‘moderne amateurs’ (Stebbins, 1977) zal ooit professioneel muzikant worden. Eenmaal professional heet het dan je ‘job’. Deze terminologie (‘job’, ‘beroep’ of ‘professie’) lijkt echter ietwat haaks te staan op het beeld dat de ‘moderne’ kunstenaars wel eens wordt toegeschreven: de bohémien en diens ‘free, disinterested, spontaneous creation, founded on innate inspiration’ (Janssen, 2001, p. 326 in: Abbing, 2002a, p 26). Deze ‘vocationele logica’ impliceert dus dat kunstenaars een soort roeping hebben waar ze niet onder uit kunnen. De vraag in deze paragraaf wordt dan ook of en hoe deze vocationele logica complementair is aan de ‘avocationele’ of beroepslogica (cfr. Menger, 1989, 2001). Zo maakt Menger duidelijk: ‘[...] there is a gap between the vocational commitment and the way it transforms into work and results in a career’ (2001, p. 242). De vraag wordt dus of en hoe ‘wat kunstenaars doen’ ook als een

³⁵ Quote uit Gross, 1958, p. 79 in: Stebbins, 1977, p. 591.

‘job’ beschouwd kan worden. Het contradictoire ligt immers bijna voor de hand. Er zijn dingen die je graag doet en er zijn dingen die je moet doen (werk) en die je geleidelijk aan misschien wel leert appreciëren. De etymologische roots van het woord ‘amateur’ (Lat. ‘amator’) wijzen zo bijvoorbeeld op de liefde die men heeft voor wat men doet. Stebbins (1977) wijst er op dat ook professionals nog steeds deze liefde of toewijding voelen voor wat ze doen maar dat deze hobby omgezet werd in enerzijds een professionele carrière maar anderzijds ook in een gehele levenswijze. Is kunst dan van een andere orde dan werk? Kan popmuzikant geen beroep genoemd worden? Maken ook popmuzikanten geen carrière?

4.1.1 ‘Tijdloos’ en ‘bijzonder’.

De contradictie kan verduidelijkt worden met Nathalie Heinich’s bespreking van de paradox die de notie ‘kunstenaarscarrière’ inhoudt:

“Carrière betekent, volgens het woordenboek, de ‘weg die men inslaat, ‘een reeks van maatschappelijke posities die iemand achtereenvolgens bekleedt’. Maar het is een weg die al door anderen is gebaand, en wat zou een kunstenaar, die in deze tijd tot taak heeft nieuwe wegen te banen, moeten doen op een duidelijk afgebakend traject waar hij niet de laatste, maar zeker ook niet de eerste is?” (Heinich, 2003, p.102).

Carrières verwijzen doorgaans naar gestandaardiseerde routes bestaande uit bepaalde functies die gesitueerd zijn in een bepaalde hiërarchie. Wie een succesvolle carrière wil, klimt deze functieladder zo hoog mogelijk op conform zijn/haar persoonlijke ambities. Heinich destilleert nu 2 fundamentele eigenschappen uit deze traditionele carrièrevorming: ten eerste is er sprake van een ‘*ontpersoonlijking van de middelen tot succes*’, ten tweede van een ‘*verpersoonlijking van de doelen (tot succes)*’ (Heinich, 2003, p.102-103). Het eerste komt tot uiting in het feit dat de functies die een persoon kan bekleden reeds bestaan voordat hij ze bekleedt. Ze worden dan dus gedefinieerd onafhankelijk van de persoon die ze zal bekleden. De tweede eigenschap ‘*verpersoonlijking van de doelen tot succes*’ duidt op de persoonlijke ambities die een rol spelen in een carrière. Heinich stelt nu dat deze ‘dubbele en tegenstrijdige’ eigenschappen van een gewone carrière haaks staan op 2 waarden die tegenwoordig bij uitstek bij kunstenaars aanwezig zijn: *bijzonderheid* en *tijdloosheid* (2003, p. 103). De ‘*bijzonderheid*’ maakt dat de kunstenaar -volgens het avant garde model- vernieuwing nastreeft. En deze vernieuwingsdrang³⁶ vloeit met de vooraf

³⁶ Of: vernieuwingsdwang die het avant-garde regime kan uitoefenen op de kunstenaar.

uitgestippelde standaardroutes tot succes. Wat betreft de ‘tijdloosheid’ gaat Heinich nog een stap verder: door de tijdloosheid van zijn *objecten* na te streven, komt de *maker* er zelfs in de schaduw van te staan. Hij richt zich erop ‘*duurzaam gestalte te geven aan waarden die worden erkend ver voorbij de persoon van de maker*’ (Heinich, 2003, p. 103). Deze twee eigenschappen maken dat de twee premissen van een ‘carrière’ niet toepasbaar zijn op ‘de moderne kunstenaar’. Meer nog: beide premissen kunnen zelfs worden omgedraaid. Een kunstenaarscarrière wordt dan gekenmerkt door: (1) een verpersoonlijking van de middelen tot succes en (2) een ontpersoonlijking van de doelen.

Het beeld van de kunstenaar dat hier verschijnt als hij die op een ongestandaardiseerde (unieke) manier en zonder ambities die op zijn persoon zelf slaan (roem, geld,...) werken creëert die de tand des tijds willen doorstaan, lijkt ten volle te passen in een zogenaamde vocationele logica waarbij de kunst centraal staat en de kunstenaar ondergeschikt is. Spreken van *carrières* lijkt dus niet toepasselijk deze avant-garde kunstenaars. Ook hier rijst de vraag of dit ook geldt voor popmuzikanten, of anders gesteld: kunnen we popmuzikanten als kunstenaars beschouwen? Deze vraag werd eerder in dit werk reeds beschouwd en bleek bespreekbaar, maar niet eenduidig oplosbaar. In de volgende paragraaf wordt de vraag gesteld of ‘wat kunstenaars doen’ als een *job* of *beroep* beschouwd kan worden.

4.1.2 Kunst als beroep?

Het zonet geschetste beeld van de verheven artiest doet de vraag rijzen *of* en *hoe* artistieke bezigheden ook als daadwerkelijke beroepen kunnen worden beschouwd. Het beeld dat Heinich schept, lijkt alvast te insinueren dat kunst van een andere orde is. Het conceptenkader dat culturele economen hanteren in SA studies wijst echter in de andere richting. Men spreekt er van ‘artistieke arbeidsmarkten’, ‘artistieke jobs’, ‘artistic workers’, ‘multiple job holding’ en van ‘vraag en aanbod’³⁷. Terug naar de hamvraag: ‘Kunnen we nu spreken van artistieke jobs?’ Hans Abbing stelt van niet: de ambiguïteit van ‘wat kunstenaars doen’ is zo groot dat er niet eenduidig het etiket ‘beroep’ op geplakt kan worden. Andere beroepen hebben er altijd naar gestreefd om stevige wallen (lees: formele barrières) rond hun professies te bouwen. Deze wallen moesten ervoor zorgen ‘*exclusieve controle over het object te verzekeren om zo de exclusiviteit en de standing van de eigen positie te bewaren*’ (Mok, 1973, p. 90 in: Hesters, 2004, p. 65). In de kunst ligt dit

³⁷ Voor een uitgebreide review en de bevindingen van SA studies zie Menger, 1999.

anders. Hoewel de kunsten reeds een lange geschiedenis opgebouwd hebben die maakt dat de kunstenaars wat status betreft zeker niet moeten onderdoen voor andere beroepen, blijkt het gebrek aan (formele) toetredingsbarrières voor Abbing een belangrijke reden om de kunst op een andere schaal te wegen. De reden voor de afwezigheid van deze formele barrières legt Abbing in de autonomie-van-de-kunst ideologie. Iedereen die de roeping voelt, kan in principe toetreden. Dit belangrijke verschil met andere professies maakt het voor Abbing dan ook onmogelijk om de kunsten als echte beroepen te beschouwen (Abbing, 2002a, p. 264-266).

Menger zal deze ambiguïteit zeker niet ontkennen, maar ontplooit een ander perspectief waarmee ook een ander antwoord geboden kan worden op deze moeilijke vraag³⁸. Kunstenaar zijn kan volgens hem dan ook een echt beroep worden genoemd. In tegenstelling tot Abbing die het gewicht bij de formele barrières legt, stelt Menger dat men van een echt beroep kan spreken wanneer ‘de werkprocessen en de sociaal-economische organisatiewijzen ook transponeerbaar zijn naar andere beroepssectoren’ (Menger, 1989 in: Hesters, 2004, p. 64). Menger stelt dat dit het geval is voor de kunsten. Kunst (en wetenschap) kunnen volgens hem beroepssectoren heten, maar dan wel de twee sectoren die de twee uiterste gezichten van ‘arbeid’ verenigen. Ze zijn enerzijds gebaseerd op een cumulatie van individuele en collectieve bronnen via routine en persoonlijke ervaring. Anderzijds steunen ze net op een (tijdelijk) doorbreken van die routines (Hesters, 2004, p. 64). Kunst is dus een vorm van arbeid, doch een heel speciale vorm. Menger stelt dat ‘ deze speciale vorm van arbeid’ in huidige moderne, kapitalistische economieën (1) sterk gevaloriseerd wordt en (2) vaak arbeidsorganisatorische principes en communicatiemodellen bezit die ook in andere sectoren opduiken.

(1) De sterke valorisatie van de kunsten -en breder: de creatieve industrieën- in het huidig postindustrieel kapitalisme wordt uitvoerig beschreven in het werk van Richard Florida (2002). ‘Creatieve steden’³⁹, met een hoog aantal high-tech specialisten, artiesten, muzikanten, homo’s en bohémien correleren volgens hem met een hoger niveau van economische ontwikkeling. Hoewel omstreden lijkt er in de basis toch een zekere geldigheid te schuilen, een geldigheid die ook Menger erkent: creatieve industrieën kunnen postindustriële economieën versterken (Gielis, 2007, p. 21). In lijn met de theorie van de comparatieve voordelen (landen specialiseren volgens de productiemiddelen vorhanden)

³⁸ We volgen hier de analyse van Menger (1989) die Hesters (2004) beschrijft en vullen aan met andere bronnen.

³⁹ Creatieve steden kenmerken zich door : Technologie, Talent en Tolerantie (triple T).

zorgde de concurrentie met de lageloonlanden er dan voor dat Westerse industrieën zich meer gingen richten op ‘het creëren van producten en diensten die hun waarde ontlenen aan de toegevoegde betekenis, identiteit of ervaring’ (De Nijs, 2006 in: Gielis, 2007). Gielis beschrijft hoe ook de Vlaamse overheid deze denkpiste volgt en steeds meer economisch belang hecht aan informatie, kennis, innovatie, opleiding en vooral creativiteit als immateriële krachten achter de economische groei (2007, p. 23, cfr. Vlaams Regeerakkoord, 2004). Ook de studie van Maenhout et. al. (2006) concludeerde dat Vlaanderen de kaart van de creatieve economie dient te trekken. Het onderzoek toonde aan dat de creatieve economie in Vlaanderen weliswaar klein in omvang is (2%) doch sneller groeit dan de rest van de Vlaamse economie. Het is trouwens ondermeer in dit kader dat de Vlaamse overheid de keuze voor CultuurInvest als een risicokapitaalfonds voor Vlaamse culturele topspelers mede situeert (Gielis, 2007).

(2) Menger stelt dat de arbeidsorganisatorische principes die men in de kunsten (lees breed: creatieve industrieën) aantreft vaak (later) in andere sectoren kan terugvinden. De organisatie binnen deze sector heeft veel te maken met de bijzondere marktsituatie waarin kunstenaars actief zijn en die Menger (2001) omschrijft als een *imperfecte monopolistische competitie*. We komen hier in een volgende paragraaf op terug, nu volstaat het te benadrukken dat het werk dat de kunstenaar levert hem in een tijdelijke monopoliepositie brengt dankzij het vaak unieke prototypische karakter van het product (de kunst). Deze (imperfecte) monopolistische concurrentie geeft aan de arbeidsorganisatie van de kunsten dan ook een individualistische grondslag. Deze individualistische grondslag en het geheel der gerelateerde organisatieprincipes (korte termijn projectwerk, netwerk- en matrixstructuren) die men in de kunsten tegenkomt, blijken nu ook in andere economische sectoren zoals de spitstechnologie en de informatica-industrie te bestaan (Menger, 1989 in: Hesters, 2004, p. 64-65). De kunsten zijn zelfs vaak voorlopers of pioniers geweest op het vlak van arbeidsorganisatie. Menger (2001, p. 250) wijst bijvoorbeeld op de trend naar meer flexibele arbeidsmarkten waar professionals in extremis voor een paar uur worden ingehuurd. De contingente arbeid die deze flexibilisering impliceert, vindt men ook terug in andere high-skill sectoren zoals de rechtspraktijk, human resource management en geneeskunde (Menger, 2001, p. 250). Concluderend: omdat de kunsten een economisch belang hebben binnen postindustriële economieën en omdat de werkprocessen en organisatiewayzen zich ook vertalen naar andere sectoren concludeert Menger dat ‘wat kunstenaars doen’ wel degelijk als een beroep beschouwd kan worden.

4.2 Eigenschappen van artistieke jobs.

Nu met Menger en Abbing de discussie werd geopend, wordt er in het dit deel nagegaan welke de belangrijkste *kenmerken* zijn van deze artistieke jobs. Ten einde de kenmerken van artistiek werk beter te begrijpen, is het noodzakelijk om ze te situeren binnen de ‘artistieke arbeidsmarkt’ als geheel. Hiervoor wordt er beroep gedaan op een aantal conclusies die de culturele economie (voornamelijk SA studies) reeds heeft kunnen trekken omtrent de eigenschappen van artistieke arbeidsmarkten in het algemeen (lees: cross-sectoraal) en het gedrag van artiesten binnen dergelijke omgeving.

4.2.1 Een overaanbod aan artiesten.

Met Hans Abbing werd er alvast gewezen op één belangrijk verschil met reguliere arbeidsmarkten: het gebrek aan formele barrières. Dat gebrek aan diplomacontrole zorgt er voor dat er een bijzonder groot **overtaanbod** aan artiesten bestaat in zowat alle kunstsectoren (Menger 1989, 1996, 1999, 2001, Abbing, 2002a,b, Towse, 1996). Towse (1996) merkt hier trouwens op dat de zogenaamde ‘Diploma-Disease’ eveneens als een verklarende factor kan ingeroepen worden. Algemener beschrijft Towse (1993, 1996) voor de kunsten 5 factoren die een rol spelen in dit marktonevenwicht: (1) institutionalisering en formalisering van opleidingen, (2) formele barrières, (3) informatieproblemen, (4) ‘rent-seeking’ door het hoger onderwijs en (5) overheidsregulering en -subsidiëring.

(1) De laatste decennia ontstonden er veel opleidingsmogelijkheden in de kunsten waarvan er velen in het hoger onderwijs werden ondergebracht. Deze academisering van wat in se ‘vocational subjects’ zijn, observeert Towse voor bijna elke sector in bijna elk (ontwikkeld) land (Towse, 1996, p.317). Dergelijke opleidingen hebben een zekere aantrekkingskracht want een zekere status, ze zijn vaak kosteloos of zwaar overheids gesubsidieerd en trekken aldus vele studenten aan. Of de studenten dergelijke opleiding nu voor ‘consumptiedoelen’ (het plezier te weten dat je een opgeleide kunstenaar wordt) of voor ‘investeringsdoelen’ (‘deze opleiding zal het me makkelijker maken om carrière te maken’) hanteren, doet geen afbreuk aan het feit dat een dergelijke academisering het aantal strevende artiesten verhoogt en zo de resourcepool enkel groter maakt (Towse, 1996, p. 317).

(2) Voor artistieke beroepen waar de formele barrières lager liggen (geen diploma’s vereist en algemeen: lage ‘cost of entry’), geldt dat ze meer ‘overcrowded’ zijn dan andere beroepen. Ook wijst Towse (1996) in dit verband op het feit dat de meeste artistieke

sectoren geen ‘vakbonden’ hebben die restrictief kunnen werken. Het gebrek aan formele barrières werd eerder al met Abbing besproken⁴⁰.

(3) De economie leert dat marktdisequilibria doorgaans te maken hebben met zogenaamde informatieproblemen. Abbing stelt:

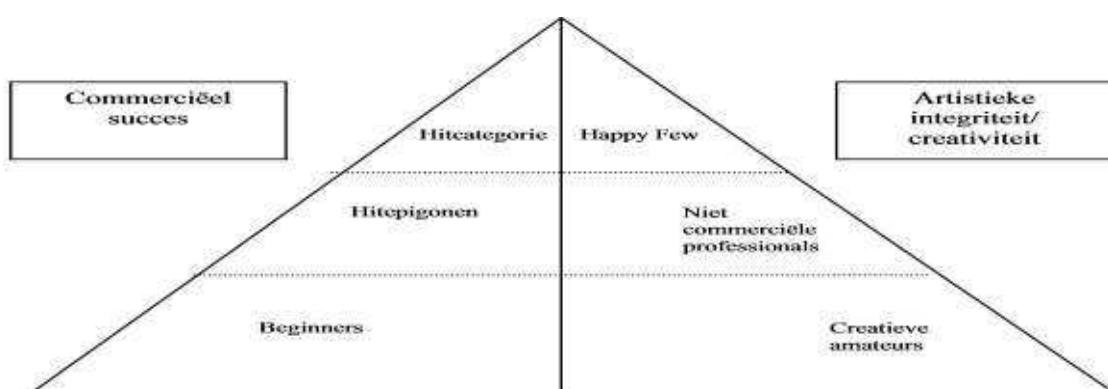
“Due to misinformation, more people choose the arts, more artists offer their services in the market and more art is produced than would have been the case had this information been more accurate” (2002a, p. 122).

Volgens hem draagt misinformatie dan ook bij aan de gemiddeld lage inkomens in de kunsten. Wat houdt deze misinformatie nu precies in? De literatuur lijkt het eens over een aantal zaken. Zo is er de onwetendheid of een opleiding zal renderen in een onzekere of grillige markt (cfr. supra). Gerelateerd is het feit dat er geen objectieve standaarden bestaan die ‘talent’ kunnen vaststellen. Als we ervan zouden uitgaan dat talent de enige determinant was van een succesvolle carrière en als talent snel en objectief vastgesteld kon worden, dan zouden de ‘quit rates’ in artistieke beroepen ook veel hoger liggen, wat het onevenwicht zou temperen (Menger & Gurgand, 1996, p. 354). Het ontdekken van het eigen talent -in de brede zin van het woord, dus inclusief de diverse skills of vaardigheden die noodzakelijk zijn om (bvb.) professioneel popmuzikant te zijn- is dus een proces dat in kunstwerelden ‘on-the-job’ gebeurt. Deze **learning-by-trying** methode draagt dus bij aan het voortdurende en stijgende overaanbod aan artiesten (Towse, 1996, p. 318) en voortvloeiend ook de (gemiddeld) lagere artistieke inkomens (Abbing, 2002a).

Abbing wijst erop dat dergelijke misinformatie gevoed wordt door populaire mythes omtrent artiesten en kunstenaars. Hij duidt 5 gerelateerde populaire mythes aan: (1) authentieke kunst maken is eindeloos belonend, zelfs als er geen inkomen voor in de plaats komt (het zgn. ‘psychic income’); (2) talent in de kunst is natuurlijk of door God ingegeven; (3) bepaalde talenten zullen pas in een latere fase in een carrière opduiken (cfr. ‘self deceit’); (4) succes in de kunsten hangt exclusief af van talent en toewijding en (5) iedereen heeft een gelijke kans om het te maken in de kunst. Deze populaire mythes dragen dus bij aan het overaanbod aan artiesten door het proces van misinformatie. Abbing beschrijft (gemiddelde) kunstenaars als risicogericht. Het risico dat ze nemen heeft volgens hem ook te maken met de bijzonderheid van de markt. Artistieke arbeidsmarkten zijn extreme ‘**Winner Takes All-markets**’ met weinig winnaars en vele verliezers (Abbing,

⁴⁰ Abbing wijst echter een ander soort barrière aan die een rol speelt in de kunstwerelden: de informele barrières. Deze worden later in dit hoofdstuk besproken.

2002a, p. 119). Formeler kan men stellen dat deze markten gekenmerkt worden door een extreem scheve inkomensverdeling (zowel van economisch als symbolisch kapitaal). Deze inkomensverdeling trekt aan en wanneer ze gecombineerd wordt met wat Abbing ‘overconfidence’ noemt of een te hoog zelfvertrouwen leidt dat algauw tot een ‘overcrowding’ van de markt. Algemeen geldt dus dat een aantal (happy few) met extreem hoge inkomsten gaan lopen terwijl de grote meerderheid zeer weinig geld verdient met hun kunst. Hier dient wel opgemerkt dat niet alle kunstenaars het voor het geld zullen doen, de meerderheid der kunstenaars zal immers het ‘talent’-discours hanteren (zie populaire mythes). Wanneer nu over *popmuziek* gesproken wordt, blijkt dit talentdiscours zeker voor te komen doch wordt er doorgaans -en waarschijnlijk omdat popmuziek niet als ‘echte kunst’ beschouwd wordt (cfr. Abbing, 2002a, p. 18⁴¹)- ook de (*intentionele*) *commercialiteit* besproken. De Nederlandse Raad voor de Kunst onderscheidde bijvoorbeeld 6 categorieën popmuzikanten op basis van de parameters artistieke integriteit/originaliteit enerzijds en commercialiteit anderzijds. Belangrijk is dat dit schema niet gebaseerd is op de effectieve resultaten maar op de *intenties* waarmee de popmuzikant te werk kan gaan. De zes types passen in een zogenaamde ‘succespiramide’ die hieronder in figuur 6 als illustratie wordt weergegeven. Waar er dus in de ‘echte kunst’ doorgaans gezwegen wordt over geld wordt voor popmuziek wel vaker de link gelegd met geld (commercialiteit).



Figuur 6: Succespiramide o.b.v. de intenties waarmee popmuziek geproduceerd wordt.
(Bron: De Meyer & Trappeniers, 2007, p.44, eigen bewerking).

We keren terug naar de misinformatie die artistieke arbeidsmarkten treft. Nog één belangrijke opmerking van Abbing verdient hier vermelding. De zonet beschreven misinformatie en het gebrek aan objectieve, harde talent-tests impliceren een groter belang van het kenmerk ‘volharding’ en ‘geloof in eigen kunnen’. Onsuccesvolle kunstenaars kunnen het uitblijven van succes echter kaderen binnen de derde populaire mythe

⁴¹ Popmuzikanten worden bijvoorbeeld doorgaans niet opgenomen in de studies naar artistieke arbeidsmarkten.

(“misschien nu nog niet maar *ooit of later*”). Abbing stelt dat deze mythe vaak kan ontaarden in zogenaamd ‘*self-deceit*’; jezelf wijsmaken dat succes wel zal komen. Gecombineerd met de *continuance commitment* eigenschap die Stebbins (1977) aanstipte als een eigenschap van professionaliteit levert dit een penibele situatie op voor een aantal artiesten, een situatie die dus voortvloeit uit de onmogelijkheid van volledige informatie. Deze eigenschap zou vele kunstenaars treffen en aldus bijdragen aan het overaanbod en de gemiddelde lagere lonen onder kunstenaars (Abbing, 2002a, p. 119-121).

(4) Towse (1996) stelt dat ook ‘rent-seeking’ door onderwijsinstellingen een bepalende factor is die het overaanbod beïnvloedt. Met rent-seeking wordt de voortdurende strijd bedoeld die kunstopleidingen voeren om overheids geld te verkrijgen voor hun werking. Hierdoor worden de inschrijvingsgelden voor studenten lager gehouden dan de prijs die een vrije markt zou impliceren. Hierdoor worden opleidingen betaalbaarder en draagt rent-seeking bij aan het eerder beschreven effect [cfr.(1)] van opleidingsmogelijkheden op het overaanbod aan artiesten. Bovendien gaat er van overheidssubsidiëring van kunstopleidingen een signalling-effect uit naar potentiële artiesten. Indien de opleiding nutteloos zou zijn en er geen of weinig werkvooruitzichten in zouden zijn, dan zou de overheid ze toch niet subsidiëren? Abbing vat samen: ‘*Low priced education signals that it is safe to become an artist*’ (Abbing, 2002a, p. 140).

(5) Als laatste factor die het onevenwicht beïnvloedt, weidt Towse uit over de rol die de overheid speelt in de kunstwerelden. Veel kunstwerelden -en dan voornamelijk de hogere ‘moeilijkere’ kunsten- zouden immers niet kunnen bestaan zonder subsidiërende overheid. Abbing (2002a, p. 124 e.v.) meent dat de meeste maatregelen van kunstsubsidiëring enkel meer artiesten zullen voortbrengen en op deze manier de statistisch gemiddelde inkomens van artiesten omlaag halen. De ‘signaling effecten’ van overheidssubsidiëring maken dat beginnende artiesten te veel verwachten van de overheidssteun. De overheid signaliseert namelijk ook hier dat het ‘veilig’ is om artiest te worden. Belangrijk is dat dit effect vaak ook gepaard gaat met -en bijdraagt aan- de misinformatie van de strevende artiest. Op deze manier ontstaat een nog groter overaanbod (Abbing, 2002a, p. 139). De moeilijkheden, mogelijkheden en ‘rationales’ voor deze overheidssubsidiëring worden in een later hoofdstuk van dit werk besproken (Hoofdstuk 6, zie ook bijlagen 6, 7 en 11).

Voorlopig kan samengevat worden dat artistieke arbeidsmarkten volgens de meeste culturele economen gekenmerkt worden door een disequilibrium. Het aantal artiesten is de laatste decennia sterk toegenomen, alsook de werkloosheid en de ondertewerkstelling van

de artiesten (Menger, 1999). De redenen voor dit overaanbod liggen vooral in: misinformatie, de rol van de subsidiërende overheid en het gebrek aan formele barrières⁴².

4.2.2 Flexibiliteit en onzekerheid.

Consequent met Beckers resourcepool argument en Toynbees karakterisering van protomarkten stelt Menger dat dit overaanbod aan artiesten de culturele industrieën (zoals de muziekindustrie) eigenlijk goed van pas komt. Eerder in dit werk merkten we namelijk het belang op van het publiek in de werking van de cultuurindustrie. Smaken blijken immers onvoorspelbaar. Fluctuaties erin ('modes' of 'hypes') kunnen dan ook worden opgevangen door de voortdurende beschikbaarheid van deze talent-pool. Deze arbeidsorganisatie (flexibiliteit en werkcontingentie) gaat echter functioneren als een 'inflationary labor supply factor' in vergelijking met andere sectoren (Menger, 2001, p. 248). Het aanbod aan artiesten (de werkers) dient inderdaad om uit te putten en artiesten aan nemen als hun soort werk in vraag is. Het aanbod (de kunstenaars) wordt op deze manier getroffen door een soort inflatie: gemiddeld wordt iedere kunstenaar minder waard.

De artiest zelf bevindt zich dan ook in een situatie van *imperfecte monopolistische competitie*. Het werk van artiesten betreft 'durable and highly differentiated goods', vaak zelfs prototypes, waar de artiest als het ware een monopolie op bezit. Of zoals Menger kernachtig poneert: '*non-substitutability is a core value*' (2001, p. 248). Door de fluctualiteit in smaken blijven deze monopolies echter meestal slechts *tijdelijk* bestaan. Wanneer de industrieën geconfronteerd worden met de risico's die de veranderende smaken ('de vraag') met zich mee brengen bestaat de oplossing erin te selecteren en te deselecteren ('Fire at will', Menger & Gurgand, 1996, p. 353) volgens wat in vraag is. Hiermee wordt echter niet bedoeld dat de industrieën in een comfortabele positie zitten. Culturele industrieën dienen immers zowel substantiële financiële- als tijdsinvesteringen te maken in artiesten en aangezien geen artiest dezelfde is -in deze imperfecte monopolistische competitie- vraagt dit om een 'differentiële promotie' om hun werk aan de man te krijgen (Menger, 2001, p. 249). Om inzicht te krijgen in deze 'pool' is er nood aan een goedkoop en efficiënt systeem van informatie omtrent de kwaliteiten van de artiesten. Netwerken voldoen aan deze eis. Netwerken hebben het voordeel dat ze:

⁴² Volgens Towse (1996) wordt het overaanbod echter niet alleen gevoed door het *gebrek* aan formele barrières (vb. geen noodzaak om een diploma te hebben), ook de *toename* aan onderwijsmogelijkheden (en eventuele diploma's) -en de gerelateerde signaling effecten indien de overheid ondersteunt- dragen eraan bij.

“...facilitate hiring procedures through patronage and trustworthy ties among peers, and they convey reliable information about skills and talents quite rapidly, since formal screening and hiring processes would often be inefficient and too costly...” (Menger & Gurgand, 1996, p. 351).

Een Nederlands onderzoek naar de carrièreontwikkeling van professionele muzikanten lijkt dit te bevestigen (Zwaan et. al., 2006). Het opsturen van demo's bleek volgens de meeste A&R managers helemaal *geen* efficiënte manier om als muzikant ‘binnen te breken’ in de muziekindustrie. De kans is volgens de geïnterviewde A&R managers zelfs bijzonder klein: unaniem stelden ze zelfs: nooit groter dan 1%. Om in contact te komen met nieuwe artiesten gaven alle respondenten wel te kennen beroep te doen op hun professioneel netwerk (Zwaan et. al., 2006, p. 14). Voor de A&R managers bestaat dit netwerk uit allerhande ‘middle-men⁴³’ zoals: journalisten, dj’s, managementbureaus, bookers, etc. Het talent dat de artiest heeft, wordt aldus gelegitimeerd of geconsacreerd door de opinies van professionele veldgenoten.

Tot nu toe verschijnt het plaatje van de kunstwereld waarin de industrieën, gebruikmakend van hun netwerken, artiesten zoeken uit een resourcepool om ze vervolgens te promoten om er op die manier geld of aanzien aan te verdienen. Artiesten zitten echter niet passief te wachten totdat ze worden opgevist uit de resourcepool. Ze spelen vaak in grote mate ook zelf ‘entrepreneur’. Dit is een belangrijk gegeven, aangezien het een ‘alles of niets visie’ van een succesvolle carrière nuanceert (cfr. Hoofdstuk 1).

Twee aspecten zijn hierbij van belang. Ten eerste is er de rol van netwerken in het op touw zetten van projecten. *Ook de artiesten* doen dus beroep op hun netwerk om de juiste mensen te vinden voor hun projecten. Net zoals het geval is bij de A&R managers informeert dit netwerk ook hen over bijvoorbeeld kwaliteit (‘ik verzekер het u, hij kan echt goed bas spelen’), vacatures (‘in het MOD zoeken ze binnenkort iemand om les te geven’) of speelkansen (‘doen jullie ons voorprogramma?’). Netwerken vormen echter ook vaak het communicatiemiddel waardoor reputaties vorm krijgen. De reputatie van artiesten is van cruciaal belang; ze vormen de basis van de artistieke carrière volgens Menger & Gurgand (1996, p. 356). Het accumuleren van artistieke projecten fungeert als een ‘reputational signal’ waardoor een zelfbekrachtigend proces op gang komt: succesvolle projecten leiden vaak -via een verbeterde reputatie die via het netwerk wordt verspreid- tot meer vraag naar de artiest (zowel door het publiek, door veldgenoten als door de industrie)

⁴³ Uitdrukking ontleend aan Towse, 1996.

(Menger & Gurgand, 1996, p. 356). Ten tweede tonen popmuzikanten zich steeds meer entrepreneurs onder de zogenaamde DIY vlag. De doe-het-zelf gedachte heeft de laatste tijd ook sterke opmars gemaakt in de Vlaamse popmuziek. In hoofdstuk 6 zullen we een aantal DIY strategieën beschrijven die de onderzochte muzikanten hanteerden om hun carrière te dirigeren.

De ondernemingszin van de artiesten en de duurzame investeringen door de industrie nemen echter niet weg dat de artiest in relatie tot de industrie in ieder geval veel van de risico's en de bijkomende onzekerheid op zijn schouders krijgt. De marktomgeving heeft hier veel mee te maken: sterke competitie met onnoemelijk veel kandidaten, zeer weinig gegadigden en voortvloeiend: zeer onzekere carrièrevooruitzichten. Onzekerheid lijkt dus bijna de enige zekerheid in de artistieke carrière. Naast de exogene onzekerheid die zonet beschreven werd, wordt een artiest altijd ook geplaagd door een endogene onzekerheid (Menger, 2001, p. 250). Deze endogene onzekerheid duidt op de artistieke productie zelf vb: ‘Wanneer schrijf ik eens een dikke hit?’ ‘Hoe zal de nieuwe plaat (vb. het fenomeen van ‘de moeilijke derde’) onthaald worden?’ ‘Heeft die dikke hit geen stempel op mij gedrukt?’ ‘Ben ik wel goed genoeg?’. Deze endogene en exogene onzekerheden maken het vak dus moeilijk maar tegelijk ook aantrekkelijk. Ze zijn namelijk het logische correlaat van een artistieke job waarin voortdurend andere routines worden opgebouwd en doorbroken.

4.2.3 Gevolgen voor de artiesten.

In zijn review van SA studies destilleert Menger het volgende beeld van ‘de gemiddelde artiest’: in vergelijking met de werkers in reguliere arbeidsmarkten blijken artiesten (1) jonger en hoger opgeleid, (2) meer geconcentreerd in enkele metropolen (cfr. creatieve steden (Florida, 2002), (3) hogere ‘self-employment’ maar ook meer werkloosheid of ondertewerkstelling, (4) vaker ‘multiple job holders’ en (5) minder te verdienen dan anderen in hun referentiegroep (met vergelijkbare human-capital eigenschappen zoals opleiding). Bovendien bleek dat in vergelijking met reguliere arbeidsmarkten de factor ‘ervaring’ in de artistieke arbeidsmarkten de inkomensongelijkheid enkel vergroot (Menger, 1999, p.545). Het zgn. overaanbod, de misinformatie, de gerelateerde onzekerheid (exogeen en endogeen) en de flexibiliteit die de arbeidsorganisatie kenmerkt leveren de volgende 5 kenmerken op voor de artistieke carrière; (1) discontinuïteit, (2) het herhaaldelijk wisselen van werk, (3) al dan niet gecompenseerde werkloosheid, (4) groot belang van zoek- en netwerkactiviteiten en (5) het combineren van jobs in de drie sectoren:

art, art-related en non art (Menger, 2001, p. 242). De vraag die opduikt is op welke manieren de artiesten omgaan met deze grillige arbeidsmarkt en de grote onzekerheid die er heerst. Eerder in dit werk stelde Menger een aantal manieren voor waarop artiesten hun financiële onzekerheid trachten te reduceren. Naast persoonlijke hulpbronnen (zoals familie of vrienden), publieke hulpbronnen (subsidies/statutaire maatregelen) en collectieve hulpbronnen (onderlinge hulp) bleek het vooral de praktijk van **multiple job holding** te zijn die artiesten in staat stelt om financieel rond te komen en carrière te maken. Menger benadrukt hier twee belangrijke zaken: (1) dat artiesten niet alleen in de ‘kunst’ zelf kunnen ‘werken’, maar ook in kunstgerelateerde domeinen of zelfs zogenaamd ‘non-arts work’ kunnen doen. Daarnaast is het belangrijk dat de artiest niet alleen verschillende **jobs** kan hebben maar (2) ook verschillende **rollen** kan hebben binnen de kunstwereld van de creatieve kernactiviteit zelf. Een muzikant zal dan bijvoorbeeld niet alleen bas spelen in één band, maar in verschillende, eventueel diverse bands (vb. in een jazzband, ter ondersteuning van een singer-songwriter, in een metalband, of zelfs bij een poppenkastshow). Bovendien: binnen de ‘artworld’ kan de muzikant nog eens andere instrumenten spelen of ‘niet-muzikant’-functies uitoefenen zoals P.A.-verhuurder, geluidsman of opnameleider.

Abbing merkt terloops nog op dat met multiple job holding als model, de kunst eigenlijk opnieuw iets wordt *voor degenen die het kunnen betalen* (2002a, p. 146). Dienen artiesten die niet kunnen leven van hun kunst, maar er ongelofelijk veel in investeren en zelfs een secundaire job hebben om te kunnen investeren⁴⁴, dan beschouwd te worden als ‘happy amateurs’ in plaats van ‘poor professionals’? Volgens Abbing alvast niet. Professionaliteit in de kunsten kan volgens hem dan ook niet afgemeten worden aan het vergaarde inkomen (i.t.t. Hutchison en Feist, 1991; cfr. supra). ‘Full-income’ werken als kunstenaar kan dan ook niet als criterium gelden. Professionaliteit draait -conform het dominante discours in de kunsten- niet om geld maar om de ‘skills’ die je hebt als artiest. Men zou kunnen toevoegen dat multiple job holding beschouwd kan worden als *deeluitmakend van de essentiële professionele skills* van de kunstenaar om zich te handhaven als artiest. Vaak doet commercieel succes zelfs je professionele status dan ook geweld aan, waar sommige niet-commercieel succesvolle (lees: niet financieel/markt renderende) artiesten als ‘highly honored professionals’ worden beschouwd (Abbing, 2002a, p. 147). Conform de sociale definiëring van de kunstenaar (cfr.supra) wordt hier ook met Abbing duidelijk hoe

⁴⁴ Multiple job holding kan dan ook beschouwd worden als een vorm van *interne subsidiëring* (met secundaire jobs subsidieert de artiest zichzelf als kunstenaar) (zie Abbing, 2002, p. 145-151)

professionaliteit een sociaal construct is dat binnen kunstwerelden zelf wordt opgebouwd. Een externe economische definitie van professionaliteit trachten toe te passen op de kunstwerelden kan ongetwijfeld interessant zijn als denkoefening om het contrast met dit sociaal construct te maken. In dit werk zal dan ook -conform de raad die Stebbins ons eerder gaf- getracht worden te ontdekken wat professionaliteit zoal inhoudt binnen het veld van de Vlaamse popmuziek.

4.2.4 Concluderend: trial and error.

We begonnen de analyse van artistieke beroepen met de basisstelling dat artistieke arbeidsmarkten gekenmerkt worden door een overaanbod. Nu de kenmerken ervan en de manieren waarop artiesten zich erin handhaven werden beschreven, komen we hier op terug. Menger (2001, p. 249, cfr. Abbing, 2002a, p. 147) lijkt immers zijn twijfels te hebben of ‘overaanbod’ wel zo’n geschikte term is om deze arbeidsmarkten te beschrijven. De term heeft namelijk enkel betrekking op het disequilibrium in slechts één van de drie arbeidsmarkten (**art**, arts-related, non-art) die artiesten bevolken. De artiesten tonen zich bovendien ook vaak ‘entrepreneurs’ die zelf ondernemen ten einde hun carrière vooruit te helpen. Overaanbod insinueert dat er 1 opdrachtgever zou zijn in de kunsten en degenen die er niet aan de bak geraken simpelweg *werkloze artiesten* zijn. De beschrijving van de artiesten in artistieke arbeidsmarkten maakte echter duidelijk dat artiesten in verschillende markten werken die kunnen verschillen in de mate waarin ze aan de kunst zelf gerelateerd zijn. Twee fenomenen werden beschreven die de uniciteit van de artistieke carrière beschrijven: multiple job holding (meerdere jobs) en occupational role versatility (meerdere rollen). Bovendien is het zo dat er naast de industrie ook andere mogelijkheden zijn om je eigen werk te creëren of zoveel mogelijk zelf te doen wat voorheen door de industrie werd gedaan. Het lijkt met andere woorden tot de essentiële eigenschappen van een kunstenaarscarrière te behoren dat er niet één job bij één organisatie bestaat maar een verscheidenheid aan jobs en rollen die de carrière tot een uniek ongestandaardiseerd traject maakt. De kunstenaar zal hierbij steeds een evenwicht moeten zoeken tussen twee doelen: zelfverwezenlijking (endogeen) en handhaving binnen de kunstwereld (exogeen). Deze twee doelen corresponderen dan ook met de twee soorten onzekerheid die beschreven werden (endogeen/exogeen). Menger pleit er tenslotte voor om kunstenaars niet te conceptualiseren als rationele of sociaal-gedetermineerde actoren door een ander

perspectief naar voren te schuiven. Kunstenaars kunnen volgens alsvolgt omschreven worden⁴⁵:

“as gathering information, learning by doing and revising his or her skills, expectations and conceptions of her self, as building networks in order to widen his range of work experiences, and to get new psychic and emotional foods, in a word as self-actualising without knowing exactly who he or she is and what exactly he or she is able to do, or to express in his or her work” (Menger, 2001, p. 252).

De kunstenaarscarrière komt volgens dit perspectief neer op een continu proces van trial and error dat gevoed wordt door de afwezigheid van formele barrières, mis- of desinformatie, het belang van learning-by-trying en de karakterisering van artistieke arbeidsmarkten. Is succesvol zijn in de kunst dan zoals de werking van een loterij (zie Menger, 1999 & Abbing, 2002a, p. 119)? Heeft iedereen die zijn kans waagt evenveel kans op grote winst? Hang het allemaal van geluk af? Het is hier dat we het begrip ‘kapitaal’ nodig hebben om carrièreprogressie te kunnen begrijpen. De rol van netwerken en het ondernemerschap maakten al duidelijk dat een kunstenaarscarrière niet voor iedereen een ‘lucky shot’ is. Begrijpen we zoals Bourdieu de noties ‘kapitaal’ en ‘kapitaalaccumulatie’ niet zuiver economisch maar in zijn verschillende gedaanten (vb. sociaal, cultureel, scolair, professioneel, symbolisch) dan wordt duidelijk dat het zonet geschatste ‘entrepreneurschap via netwerken’ ook altijd *iets oplevert* dat ook weer verder geïnvesteerd kan worden in de carrière. De rol van de verschillende soorten kapitaal in de kunstenaarscarrière wordt in de volgende paragraaf verder uit de doeken gedaan. Om hun rol te kunnen begrijpen wordt er eerst ingegaan op wat Abbing *informele barrières* noemt.

4.3 Informele barrières en kapitaal.

Tot nu toe bleek dat kunstwerelden in tegenstelling tot andere professies een gebrek hebben aan permanente formele barrières. Hierdoor argumenteerden sommigen dat de kunsten getroffen worden door een overaanbod. De geïnteresseerde/geïnformeerde lezer zal ongetwijfeld de vraag al hebben gesteld of er dan werkelijk geen ander soort beperking optreedt in deze kunstwerelden. Er staat immers veel op het spel in de kunsten: zowel symbolisch (reputatie) als economisch kapitaal staan in groten getale te winnen. Bovendien maakt het gebrek aan talent-tests het onmogelijk om op een objectieve wijze goede van slechte kunst te scheiden. Onzekerheid troef dus zowel voor de artiesten als voor de

⁴⁵ Wat Menger benoemt als ‘imperfect bayesian actors’ (2001, p. 252)

zogenaamde ‘brokers’ (DiMaggio, 1977); degenen die vanuit de industrie talent dienen op te vissen. DiMaggio vat het voorgaande kort samen:

“[Brokers] can never be certain exactly what professional competence is or who may be expected to possess it. Artists, and often brokers themselves, can only be evaluated post hoc on the basis of success or on the basis of reputation and track record” (DiMaggio, 1977, p. 442 in: Peterson, 1997, p. 243).

In de rest van dit hoofdstuk gebeuren twee zaken. Eerst beschrijven we in de zoektocht naar beperkende mechanismen de werking van informele barrières in kunstwerelden. Vervolgens wordt de conceptualisatie van carrièreprogressie voorgesteld in termen van de voortdurende inzet en accumulatie van verschillende vormen van ‘kapitaal’.

4.3.1 Formele vs. Informele barrières.

Er blijkt inderdaad meer aan de hand te zijn dan een open markt waar iedereen zijn (gelijke) kans kan wagen en sommigen enorm veel zullen winnen (kunst als loterij). Het is in deze context dat Hans Abbing niet alleen van formele barrières spreekt maar ook van hun subtielere versie: informele barrières. Om de rol van informele barrières te begrijpen, zullen we ze hieronder contrasteren met de formele barrières. Dat contrast is echter niet totaal: omdat formele en informele barrières functioneel sterk verwant zijn (het zijn allebei barrières), ligt het contrast net in de gedaante die ze aannemen.

In wat voorafging werden formele barrières voornamelijk voorgesteld als het vereiste **diploma** dat toegang verleent tot de beroepsWereld. Hoewel de belangrijkste vorm slaat de term ‘formele barrière’ op meer dan het vereiste diploma alleen. Ook de onderwijsGelden die betaald dienen te worden om de officiële opleiding te volgen, kunnen als voorbeeld dienen: wie betaalt, krijgt vervolgens toegang tot de ‘**certified body of knowledge**’ (Abbing, 2002a, p. 262) die de discipline in kwestie heeft opgebouwd. Vervolgens dienen gestandaardiseerde (lees: voor iedereen dezelfde) examens afgelegd om een officieel entreekaartje te krijgen tot de beroepsWereld. Ook om vervolgens carrière te maken, dienen de juiste toelatingen of titels behaald (vb. voor de universitaire carrière: doctoraatstitel, voldoende publicaties en referenties, etc.). Formele barrières zijn dus steeds gebaseerd op bepaalde (niet anonieme) autoriteiten die macht hebben om die barrières te institutionaliseren. Op deze manier wordt het mogelijk ‘*to regulate the passage through it*’ (Abbing, 2002a, p. 263).

Niets van dit in de kunsten, zo (b)lijkt. De ideologie van de autonome kunst(enaar) zoals die tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw de gilden en de ‘Académies’ vervanging, maakt het taboe dat artistiek talent beknot zou worden door officiële instanties. Wat betreft de Vlaamse popmuziek is het bovendien zo dat er voorlopig nog maar weinig specifieke popopleidingen bestaan⁴⁶. Maar ook voor de andere genres waar wel specifieke opleidingen voor bestaan (vb. klassiek, jazz) geldt dat deze in principe slechts één mogelijkheid vormen en dat de toegang tot het beroep er niet door gebarricadeerd wordt. De ‘certified body of knowledge’ of de canon van het vak (inclusief technieken, stijlen, geschiedenis) wordt dan ook niet omwald en beschermd door specifieke autoriteiten: iedereen heeft er in principe toegang toe. (Abbing, 2002a). De voorlopige conclusie klinkt erg democratisch/meritocratisch: ‘*People with equal amounts of talent appear to have equal chances*’ (Abbing, 2002a, p. 265).

Dat iedereen kunstenaar kan worden, betekent echter niet dat iedereen ook een legitieme (lees: echte, goede, erkende of -als we de sociale definiëring hanteren- ‘professionele’) kunstenaar zal worden. Omdat er in de kunstwerelden geen formele barrières bestaan, wordt die legitimiteit dan ook op een andere manier verdeeld. Die ‘andere manier’ is volgens Pierre Bourdieu in belangrijke mate ook een *sociale* manier. Om dit te kunnen begrijpen, hanteren we enkele van Bourdieu’s kernbegrippen. Een **veld** wordt beschreven als *een reeks met elkaar verbonden personen en instituties* van bvb. muzikant tot criticus, van bookingskantoor tot platenmaatschappij (cfr. Laermans, 2003, p. 117). Bourdieu maakt hier een belangrijk onderscheid tussen ‘**beperkte**’ en ‘**brede**’ subvelden van culturele productie. Het verschil ligt in eerste instantie in hun doelgroep: in beperkte velden (marchés restreints) produceert men voor naaste collega’s en andere veldprofessionals, in hun tegenhanger (les marchés élargis) richt men zich daarentegen op ‘het grote publiek’. Brede markten worden dan ook gedomineerd door commerciële en economische overwegingen. In beperkte of verzelfstandigde (autonome) velden is dat uit den boze, er wordt immers echte kunst geproduceerd en échte kunst, zo gaat de ideologie, draait ook écht om kunst. Deze beperkte velden kenmerken zich door een voortdurende **strijd** om zuiver culturele erkenning (Laermans, 2003, p. 118). In plaats van het najagen van economisch kapitaal door middel van commerciële oriëntatie zullen beperkte kunstvelden gekenmerkt worden door een voortdurende strijd om symbolisch kapitaal. Het is nu de truc van Bourdieu om deze strijd om symbolisch kapitaal te ontmaskeren door er

⁴⁶ In tegenstelling tot Nederland waar heel een groot aanbod popopleidingen bestaat.

als buitenstaander de strategische of doelrationele logica van aan te duiden (Laermans, 2003, p. 118). Beperkte en brede velden zijn dus in se gelijklopend; in beiden wordt er gestreden om specifiek kapitaal, maar waar artiesten in brede markten commercieel georiënteerd zouden zijn op geldelijk gewin tonen artiesten in beperkte markten zich herkenningsgericht; strijden ze (lees: maken carrière) middels en om symbolisch kapitaal. De commercieel georiënteerde artiest wordt dus algauw verdacht binnen het beperkte veld, doch is *ook de snelle symbolische carrièremaker per definitie verdacht*' (Laermans, 2003, p. 119). Strategisch handelen of te bewust carrière voeren met als doel iets anders dan de échte kunst (veel economisch/symbolisch kapitaal) is dus verdacht en wordt veracht. Kunst is van een andere orde, is individueel, wordt niet strategisch uitgedacht, richt zich niet op geld,... zo klinkt de ondertussen gekende ideologie. Een artistieke carrière in een beperkt veld (zoals de Hoge Kunsten) voeren komt volgens Bourdieu dus neer op het voortdurend ontkennen van 'rationales' of strategieën.

De symbolisch rijksten (of de tijdelijke winnaars) dringen op deze manier niet alleen door tot de beste en meest begeerde veldposities ('the inner circle'), ze verkrijgen ook zogenaamde 'consacreringsmacht': de macht om te benoemen wat legitiem/illegitiem is, wat erkenning verdient en ook: wat vooral geen erkenning verdient. Deze dominante groep doet dit op een subtile manier, of zoals Laermans het zegt: '*Haar dominantie bezit alweer een primair symbolisch karakter: het artistieke establishment legt doorheen haar productie en oordelen altijd [impliciet, DV] ook welbepaalde esthetische maatstaven vast*' (Laermans, 2003, p. 121). Op deze manier ontstaan bepaalde 'esthetische orthodoxieën' voor de verschillende esthetische genres. Die toestand in het veld is altijd slechts tijdelijk. De strijd loopt immers voortdurend verder. De reden daarvoor ligt in wat Bourdieu benoemt als 'de consensus in de dissensus' noemt. Hoewel de spelers het niet zijn eens *wat* bvb. goede schilderkunst is, zijn ze het er in ieder geval over eens *dat* er zoets als goede schilderkunst bestaat. De esthetische **dissensus** verbergt dus een **consensus** die het veld voorziet van de '*inzet en drijvende kracht zonder welke het niet zou kunnen functioneren*' (Bourdieu, 1977, p. 254-255). Aan de kunstenaar ligt nu de keuze tussen twee types handelen. Orthodox handelen is de doxa onderschrijven, nieuwkomers kunnen dit spoor volgen en kunnen hierin geholpen worden door gevestigde waarden die hun naam/goedkeuring/symbolisch kapitaal verlenen aan de nieuwkomer. Bourdieu spreekt hier van 'symbolische investeringen' door 'symbolische bankiers' waardoor de artiest in de consecratiecyclus wordt opgenomen (Bourdieu, 1977, p. 250). Naast **nieuwkomers** bestaan er echter ook **nieuwlichters of ketters**. Zij verwerpen de heersende canon of doxa

door ‘nieuwe visies op literatuur, theater of muziek te bepleiten en gaan zo de strijd om de legitimiteit aan’ (Laermans, 2003, p. 121, Bourdieu, 1977, p. 258). Bourdieu -bekend om zijn ontmaskerende sociologie- wijst ook in dit handelen de strategische logica aan. De heterodoxie van de gedomineerde kunstenaars wordt als een certificaat van authenticiteit (onbewust) uitgespeeld conform de ideologie: zuivere en belangeloze inzet voor de kunst: “*l'art pour l'art*”. Ook binnen de groep van de gedomineerde, heterodoxe kunstenaars woedt de strijd om erkenning -om zo tot de binnenveste cirkel te behoren- dus verder door zogenaamd ‘belangeloos’ te handelen in hun carrière⁴⁷.

Het zijn nu precies deze specifieke doxatische discours in de strijd om erkenning die Abbing benoemt als informele barrières. Waar het bij formele barrières om een niet-anonieme autoriteit gaat die de toegang tot het beroep reguleert, zijn het bij informele barrières stevast anonieme entiteiten die de doxa bepalen: ‘*it comes from a collective of gatekeepers who may not know one another*’ (Abbing, 2002a, p. 268). Bourdieu ziet het zelfs iets groter; de doxa stamt voort uit het hele veld en de specifieke krachtsverhoudingen daar aanwezig (Bourdieu, 1977, p. 252). Concluderend: de voortdurende strijd tussen de verschillende spelers in het (beperkte) veld om erkenning (symbolisch kapitaal) voorziet in evenwichtstoestanden van tijdelijke winnaars en verliezers met als resultaat een dominant discours (of doxa) dat als een informele barrière werkt.

Een belangrijke eigenschap van informele barrières is dat ze zich kunnen verankeren op tijdelijke formele barrières. Hier dient echter meteen opgemerkt te worden dat er in de kunsten geen *permanente* formele barrières bestaan die de toegang tot het beroep reguleren maar dat er in de loop van een carrière *tijdelijke* formele barrières bestaan in de vorm van ‘passages’. Voorbeelden zijn: toegang krijgen tot opleidingen, het ontvangen van bepaalde subsidies (erkenning door de overheid) en het winnen van prijzen of wedstrijden (vb. het tijdschrift Humo en haar muziekconcours Humo's Rockrally, een krachtige gatekeeper). Informele barrières kunnen zich vervolgens aan deze tijdelijke formele barrières hechten. Deze ‘temporary anchorages’ fungeren dan ook als leveranciers van het legitieme symbolische kapitaal: ze vormen als het ware een toelatingsbewijs tot een belangrijke(re) ‘*informal circle of recognition*’ (Abbing, 2002a, p. 270). Op deze manier vernauwt het bewuste veld zichzelf en worden sommige participanten ervan (voorlopig) succesvol genoemd en anderen (nog) niet. Samenvattend:

⁴⁷ De veldtheorie heeft uiteraard nog veel meer facetten. Wegens de beperktheid van een licentiaatsthesis wordt er echter niet op ingegaan. Enkel de relevantste ideeën en concepten worden hier dus behandeld. Een studie van popmuzikanten à la manière de Bourdieu vereist aparte academische aandacht.

“Informal barriers, as opposed to formal controls of numbers, exist in the arts. They limit the number of artists in a circle of recognition and raise their monetary and non-monetary income. Experts, including artists, sharing a specific discourse function as gatekeepers” (Abbing, 2002a, p. 271).

4.3.2 Opmerkingen.

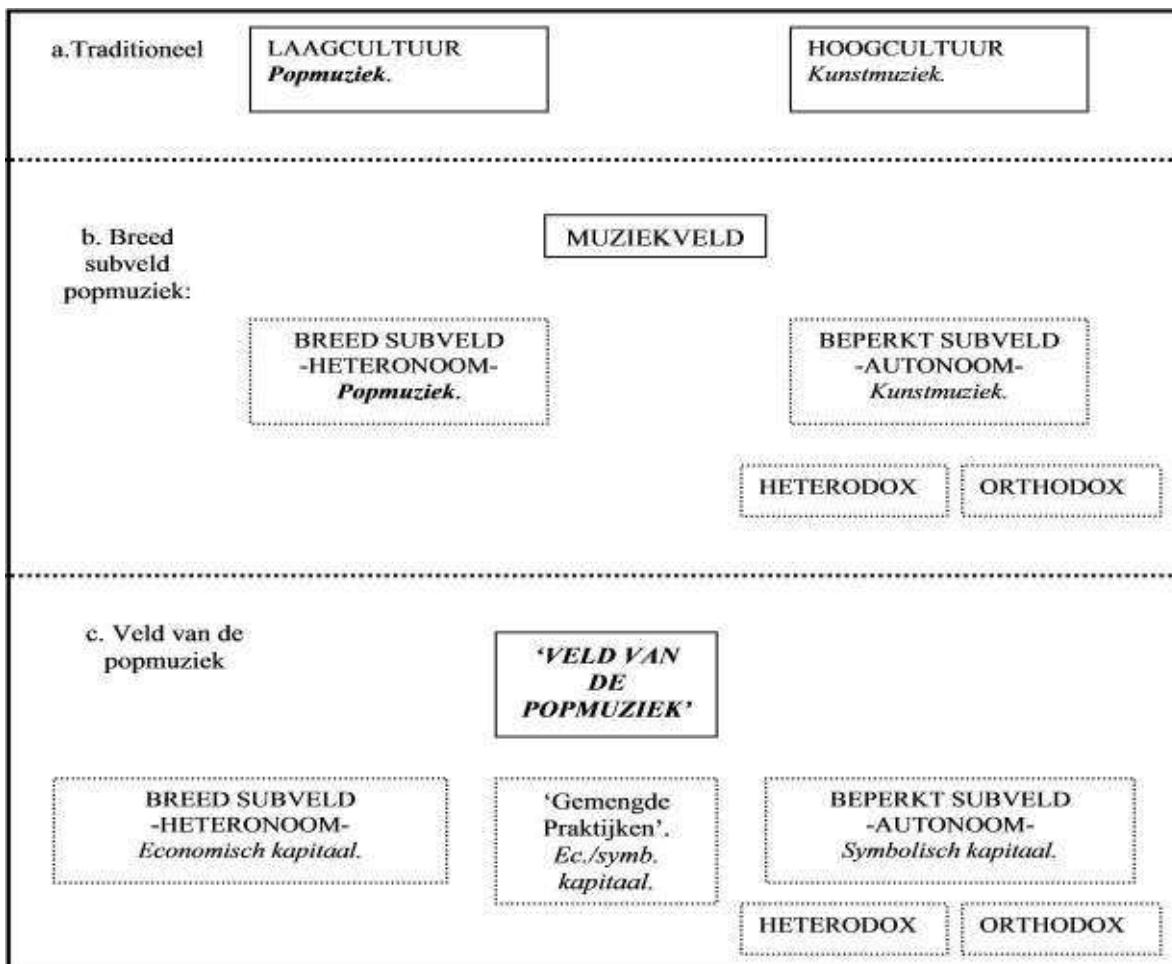
Minstens twee opmerkingen zijn hier op hun plaats. Ten eerste kan men na Bourdieu's exposé de vraag stellen naar de specifieke positie van het veld van de popmuziek. Conform de traditionele zienswijze wordt popmuziek immers als laaggcultuur beschouwd. In Bourdieu's termen zou het dan gaan om een marché élargi of een breed veld waar economische logica's centraal staan. Maar gaat de tegenstelling tussen brede en beperkte subvelden niet te kort door de bocht? Ten eerste is het Bourdieu zelf die lijkt te twijfelen aan dit structureringsprincipe. Bourdieu vraagt zich af '*of we vandaag niet de desintegratie meemaken van de splitsing van de culturele velden in een subveld van de beperkte productie/consumptie en een subveld van de ruime productie/consumptie*' (Bourdieu, 1992b, p. 468 in: Mortier, 2003, p. 102). De commerciële logica's zouden zich volgens Bourdieu steeds meer opdringen aan de beperkte velden. Het strikte onderscheid vervaagt met andere woorden door de toenemende invloed van geld (vb. kunstsponsoring) in de kunsten alsook door de toenemende consecratiemacht van de media (Laermans, 2003, p. 128). De autonomie wordt stilaan ondermijnd.

Maar ondanks deze belangrijke nuance blijft de vraag: welke positie neemt het veld van de popmuziek in? Om meer te weten te komen gaan we even dieper in op het veldbegrip en de structureringswijzen. Culturele velden vertonen volgens Bourdieu een zogenaamde '*chiastische structuur*' (Mortier, 2003, p. 90): een cultureel veld lijkt uiteen te vallen in een 'breed' subveld (traditioneel: de laaggcultuur) en een 'beperkt' subveld (traditioneel: de hogocultuur). Twee legitimeringsbeginselen doortrekken het veld dan ook: het autonomie- en het heteronomiebeginsel. In autonome velden zijn het -zoals we net zagen- de veldspecifieke consecratie-instellingen die de waarde van een werk en de positie van de kunstenaar bepalen. Niet zo in heteronome velden, daar staat waarde gelijk aan marktwaarde. Popmuziek kan dan ook op drie manieren beschouwd worden. (1) Beschouwen we het veld van de popmuziek als het brede, heteronome subveld van het veld van 'de muziek', dan belanden we opnieuw bij Adorno: popmuziek wordt gemaakt om te verkopen, punt aan de lijn. (2) Beschouwen we popmuziek echter als een 'beperkt' subveld, dan gaan ongetwijfeld vele wenkbauwen fronsen: 'popmuziek is toch populaire,

commerciële troep' (cfr. Coward en Frith in hoofdstuk 2 van dit werk). (3) Een derde mogelijkheid dan maar: popmuziek als *een veld op zich* dat chiastisch gestructureerd wordt in enerzijds beperkte, autonome en anderzijds brede, heteronome subvelden? De vermeende homogeniteit ('commercieel!') van popmuziek werd alvast eerder in dit werk in twijfel getrokken met De Meyers cultuur driehoek en met de besprekking van de Adorniaanse visie op popmuziek. Ook Keunen (1991) vraagt zich in deze lijn af hoe 'de popmuziek die niet aan de clichés lijkt te voldoen' dan beschouwd dient te worden. In vergelijking met de hogecultuur kennen deze alternatieve popscènes een relatief gebrek aan institutionele omkadering. Toch volgen ze ook niet de spelregels van de 'lage' culturele productie. Keunen argumenteert dat alternatieve popmuzikanten steviger op hun autonomie staan. De 'andere popmuziek' wordt vaker via 'indies' (kleinere, onafhankelijke platenfirma's; independents) of via eigen opgerichte labels uitgebracht. Indien toch bij een major, belanden ze vaak op een kleiner specifiek sublabel. Keunen stelt dan ook dat er sprake is van alternatieve vormen van institutionalisering in de alternatieve pop: eigen labels, plaatsen, scènes, referenties, ...kortom: een eigen subveld. Popmuziek kent dus ook kleinschalige⁴⁸ praktijken die niet zuiver economisch gedreven worden. Binnen dit beperkt subveld van het popveld zijn dan ook de specifieke processen werkzaam die Bourdieu hen toeschreef: symbolisch kapitaal vormt er de inzet van het veld en tijdelijke winnaars en verliezers resulteren in dominante discours. Dit subveld bevat dan ook spelers *die zowel tot de 'geconsacreerde' cultuurvormen ['orthodoxie', DV] als tot de avant-garde ['heterodoxie', DV] behoren* (Keunen, 1991, p. 128, zie figuur 7).

Hiermee is de kous echter nog niet af. Keunen (1991, p. 129) wijst er namelijk op dat een niet gering deel van de popmuziek tussen deze twee velden in valt. Deze artiesten richten zich op de accumulatie van symbolisch kapitaal, doch combineren dit met een economische interesse die niet per se ontkend wordt. Deze popmuziek is anders dan de muziek in het beperkte subveld: ze is toegankelijker, gebruikt publiciteitscampagnes, imagebuilding, etc. Zo vat Keunen samen: '*In deze gebieden van culturele productie vervaagt het onderscheid tussen de markt van de symbolische goederen en die van de economische goederen*' (1991, p. 130). Deze 'gemengde praktijken' worden samen met de andere beschreven subvelden hieronder in figuur 7 samengevat.

⁴⁸Kleinschalig in de Bourdieusiaanse betekenis van 'beperkt' (beperkte markten).



Figuur 7: De structurering van het veld van de popmuziek.

Naast de kanttekening met betrekking tot de specifieke positie van de popmuziek, maken we hier nog een tweede kortere opmerking. Deze heeft betrekking op de rol die Bourdieu geeft aan de habitus. De habitus kan omschreven worden als “een systeem van disposities verworven in een impliciet of expliciet leerproces dat functioneert als een systeem van generatieve schema’s” (Bourdieu, 1980, p. 177). De habitus functioneert aldus als de manier waarop mensen de realiteit waarnemen en hierop reageren en wordt gekneed tijdens de opvoeding (primaire socialisatie) en op school (secundaire socialisatie). De rol ervan is zeker niet onbelangrijk in Bourdieu’s veldtheorie. Ze bepaalt in eerste instantie de eerste positie die men zal innemen in het veld. Maar ook in het verdere verloop van de carrière spelen deze gewoonten (Fr: ‘habitudes’) mee in het selecteren van artistieke mogelijkheden (Laermans, 2003, p. 124). Bourdieu hypothetiseert vervolgens dat het de artiesten uit de hogere sociale klassen zijn die geneigd zijn om riskantere posities in te nemen (heterodox handelen), waar de leden van de lagere klassen het zekere voor het onzekere nemen (pro-orthodoxie). De artiest uit de hogere klasse doet dit omdat hij enerzijds altijd kan terugvallen op het ouderlijk economisch kapitaal maar anderzijds ook

omdat hij ‘hoogcultureel ingesteld’ is door opvoeding in een hoogcultureel milieo. Voor de lagere klasse artiest geldt exact het omgekeerde (Laermans, 2003, p. 124).

Iedere kunstsociologische analyse vereist dan ook drie stappen volgens Bourdieu. In een eerste beweging dient het artistieke subveld onderzocht te worden op haar mate van autonomie. In welke mate wordt het subveld beïnvloed door politieke/economische belangen? Een tweede stap houdt in de posities die worden ingenomen te inventariseren, en ze te linken aan de werken zelf (orthodoxen vs. heterodoxen). Keuzes (esthetische keuzes en gerelateerde carrière/veldconsequenties) worden enerzijds bepaald door de ingenomen veldpositie (hoe orthodox/heterodox ben je?) maar anderzijds ook door de specifieke habitus. Met andere woorden; ‘*het samenspel tussen veld en habitus structureert in laatste instantie de praktijken binnen een beperkte markt van culturele productie*’ (Laermans, 2003, p. 123). De derde en laatste stap omvat dan ook een minutieuze studie naar de sociale achtergrond (habitus) van de relevante positiekleders.

Laermans (2003, p. 127-128) wijst op de moeilijkheden die deze methode impliceert. Het is immers alles behalve evident om op een neutrale wijze het veld af te bakenen. Het veld bestaat immers dankzij de strijd die er heerst om de legitieme definitie van de kunst in kwestie. Laermans vraagt zich dan ook af hoe men dan op objectieve wijze een veld kan afbakenen ‘zonder ook niet meteen één enkele definitie te officialiseren?’ (2003, p. 128) Bovendien wees Bourdieu zelf reeds op de disintegratie van de opdeling tussen beperkte en brede subvelden, wat de omschrijving van het veld er ook niet makkelijker op maakt. In dit werk wordt deze methode dan ook niet gevuld. Een studie volgens de kunstsociologische theorie en methodologie van Bourdieu vereist echt een werk op zich. Ook de minutieuze studie van de sociale achtergronden van de belangrijkste spelers (positiekleders) en een beschouwing van de werken zelf zouden ons veel te ver brengen. Onderliggend onderzoek wil bovendien in de eerste plaats beschrijvend te werk gaan, niet ontmaskerend of verklarend. Gegeven de brede onderzoeksvergadering en de eerder opgedoken subvragen in dit werk wordt dan ook een ‘light’-versie van Bourdieu verkozen waarin het begrip *kapitaal* centraal staat. Deze conceptualisatie wordt in de volgende en laatste paragraaf uit de doeken gedaan.

4.4 Kunstenaars als pluriforme kapitalisten.

Hans Abbing visualiseert kunstwerelden als een grote vlakte met in het midden een gebergte. Het overgangsgebied om tot dat gebergte (‘the inner circle’) te geraken bestaat dan uit een steeds grilliger wordend gebied. Bepalend voor de oversteek naar de binneste

schil van de kunstwereld is de hoeveelheid kapitaal (in verschillende vormen) die men heeft kunnen accumuleren (Abbing, 2002a, p. 277). Kapitaal speelt een cruciale rol in sociale praktijken, zo stelt Bourdieu:

“De sociale wereld is geaccumuleerde geschiedenis, en als men haar niet wil reduceren tot een aaneenschakeling van kortstondige mechanische evenwichtstoestanden, moet men het begrip ‘kapitaal’ weer invoeren en, hand in hand ermee, het begrip ‘accumulatie’ en alle effecten die het heeft” (Bourdieu, 1992, p. 120).

Belangrijk is dat dit proces van accumulatie van (verschillende vormen van) kapitaal sociale praktijken tot iets anders maakt dan ‘*een simpel kansspel dat op ieder moment de kans op een mirakel biedt*’ (Bourdieu, 1992, p. 120). Meteen wordt ook het beeld van de kunst als een loterij sterk genuanceerd. Het kapitaalbegrip (en de verschillende vormen daarvan) valt dan ook te hanteren om de carrières van popmuzikanten te begrijpen. Popmuzikanten zouden dan niet zitten te wachten op mirakel (die een wereldhit, ‘wanneer word ik ontdekt?’), maar accumuleren (al dan niet) verschillende vormen van kapitaal waardoor ze *evolueren* en de carrière aldus zijn vorm krijgt. Deze kapitaalsoorten zijn dus van cruciaal belang; in dit onderzoek fungeren ze dan ook als de belangrijkste concepten. In een muzikale carrière lijkt het niet alleen om economisch danwel symbolisch kapitaalstreven te gaan. Andere kapitaalnoties verdienen evenveel aandacht. Kapitaalsoorten blijken bovendien transformeerbaar in elkaar. In wat volgt bespreken we kort de verschillende kapitaalsoorten die we zullen onderzoeken in de muzikale carrières.

4.4.1 Economisch, sociaal, professioneel en symbolisch kapitaal.

Kunstenaarscarrières kunnen beschouwd worden als een voortdurend accumuleren en inzetten van kapitaal. Om carrièreprogressie beter te begrijpen, worden verschillende vormen van kapitaal in beschouwing genomen. Economisch kapitaal vergaren vergt bijvoorbeeld een voortdurend accumuleren en inzetten van andere kapitaalsoorten -gezien de omzetbaarheid van de kapitalen. Vier types kapitaal werden uit de literatuur gedestilleerd die een belangrijke rol spelen in carrièrevorming: economisch, sociaal, professioneel en symbolisch kapitaal. Hierbij kan het onderscheid tussen veldintern en veldextern kapitaal opgemerkt worden (Hesters, 2004, p. 94). Sociaal, professioneel en symbolisch kapitaal zijn kapitaalsoorten die *binnen* het veld vergaard worden en worden ook alleen uitgespeeld binnen het veld. Buiten het veld bezitten ze dan ook maar weinig of geen waarde. Economisch kapitaal bezit uiteraard wel degelijk waarde buiten het veld.

(1) Economisch kapitaal betreft geld of de zaken die onmiddellijk in geld omzetbaar zijn. De strategieën, moeilijkheden en mogelijkheden om dit kapitaal te verhogen, worden in dit werk empirisch onderzocht bij Vlaamse professionele popmuzikanten. Uit de theorie onthouden we alvast het belang van ‘occupational role versatility’ en ‘multiple job holding’. Naast deze interne subsidiëringsvormen (de muzikant subsidieert zichzelf) gaat de aandacht uit naar de externe ondersteuning vanuit de overheid i.e. enerzijds het kunstenaarsstatuut en anderzijds de verschillende andere subsidiëringsvormen (project, structureel, etc.).

(2) Sociaal kapitaal wordt algemeen beschouwd als een duurzame hulpbron die een grote invloed kan hebben op carrièrevoortgang of -succes⁴⁹. Bourdieu definieert sociaal kapitaal als ‘...het geheel van bestaande of potentiële hulpbronnen dat voortvloeit uit het bezit van een meer of minder geïnstitutionaliseerd duurzaam netwerk van relaties van onderlinge bekendheid en erkentelijkheid...’ (Bourdieu, 1992, p. 132). Hij voegt toe dat het volume van het sociaal kapitaal afhangt van twee zaken. (1) De grootte van het netwerk van relaties *die ook effectief te mobiliseren zijn* en (2) ‘de hoeveelheid (economisch, cultureel en symbolisch) kapitaal die ieder lid van zijn kennissen in particulier bezit heeft’ (Bourdieu, 1992, p. 120). Lapidair verwoord: het stelt maar weinig voor veel mensen te kennen die ieder op zich maar weinig voorstellen. Deze relatienetwerken zijn het product van een specifieke (al dan niet bewuste): ‘institueringsarbeid’ (travail de sociabilité) gericht op het aangaan en versterken van sociale relaties. Deze relaties kunnen op korte of lange termijn zeker hun nut hebben. Bovendien: wie kapitaalkrachtiger is dan de anderen, zal vele anderen aantrekken (Bourdieu, 1992, p. 132-136). Sociaal kapitaal blijkt immers - net zoals economisch kapitaal- een schaars goed waar een strijd rond gevoerd wordt in het veld. Eenmaal vergaard, dient dit kapitaal dan ook creatief en strategisch ingezet te worden om er de vruchten van te plukken (Peterson, 1997, p. 246).

De rol van sociaal kapitaal werd reeds in zeer diverse carrièrecontexten onderzocht: bij de carrièrevorming van dansers (Hesters, 2004), DJ’s (Van Veelen, 2005), hoogleraren (van den Brink & Brouns, 2005), als onzekerheidsreducerend mechanisme in de praktijken van kunsthändelaars (Peterson, 1997), als factor die gender-bias tegengaat onder media managers (Djerf-Pierre, 2005), etc. Telkens bleek het een belangrijke hulpbron die bepalend was voor de evolutie en vooruitgang in de carrière. Seibert et. al. (2001) concludeerden bijvoorbeeld een significante invloed van sociale netwerken op

⁴⁹ Naast de visie op sociaal kapitaal als individuele hulpbron, is er uiteraard ook de conceptualisering van Robert Putnam op macroniveau als veralgemeend vertrouwen (Putnam, 1994).

carrièresucces binnen organisaties (gedefinieerd als promoties, salaris en carrièretevredenheid). Deze invloed verliep via drie intermediaire variabelen: (1) de toegang tot relevante informatie omtrent carrièrekansen, (2) toegang tot allerhande ‘resources’; middelen die de actor (‘ego’) in kwestie niet bezit, (3) ‘career sponsorship’: een vorm van mecenaat die aanleunt bij wat Bourdieu symbolische bankiers noemt (1992, p. 250, cfr. supra). Het sociaal netwerk waarop beroep gedaan wordt kan omschreven worden als:

“the people who have acted to help your career by speaking on your behalf, providing you with information, career opportunities, advice or psychological support or with whom you have regularly spoken regarding difficulties at work, alternative job opportunities, or long-term career goals” (Seibert et. al., 2001, p. 226).

Verwacht kan worden dat dit sociaal kapitaal ook een belangrijke rol zal spelen in de carrièrevorming van popmuzikanten. Seghers et. al. wezen bijvoorbeeld op het belang van zogenaamde ‘toogcontacten’ in het promoten van popmuziek (Seghers et. al., 2000a, p. 48). Het ‘hebben en aanspreken van persoonlijke netwerken en contacten’ is ‘zowat de belangrijkste en meest effectieve manier om gericht promotie te voeren en redactionele stukken in geschreven media of airplay op de radio te krijgen’ (Seghers et. al., 2000b, p. 6). Vooral voor de kleinere promotoren en nieuwkomers die deze contacten nog ontbreken en een kleiner draagvlak hebben, zou dit problematisch zijn. Relevant is ook de conclusie van Van Veelen voor het Nederlandse DJ-veld dat sociaal kapitaal zowel belangrijk was in de toegang als in de vooruitgang in het veld. De crux ligt er dus in via sociaal kapitaal ‘toegang te kunnen krijgen tot het kapitaal van belangrijke actoren in het DJ-veld’ (Van Veelen, 2006, p. 80). Waar de inzet van sociaal kapitaal voor bepaalde actoren zaken mogelijk maakt (vb. ‘ik doe een goed woordje voor je bij mijn label’), creëert het voor anderen ook onmogelijkheden. De eerder vermelde studiomuzikanten, die als het ware op één hand te tellen zijn, kunnen dit illustreren. Via quasi-protectionistische maatregelen (De Potter, 2007, p. 38-41) verzekeren ze elkaar van studiojobs of televisie-optredens⁵⁰. Het kapitaal dat via de anderen verkregen wordt kan meer sociaal kapitaal zijn, maar ook symbolisch kapitaal (cfr. symbolische bankiers), professioneel kapitaal (meewerken aan projecten) en op die manier economisch kapitaal. Deze mogelijkheden en onmogelijkheden

⁵⁰ Algemener stelt Serge Verschuur van Clone Records over ‘inner circles’ in muziekvelden: “Heb je weleens een dorp gezien waar veel intelect is? Daar lopen niet de mooiste mensen rond. Dat is met muziek precies hetzelfde” (Van Terphoven & Beemsterboer, 2004, p. 181 in: Van Veelen, 2006, p. 82).

die sociaal kapitaal kan creëren zullen in dit werk onderzocht worden voor Vlaamse professionele popmuzikanten.

(3) Menig onderzoek naar carrières van professionals hanteerde de notie van professioneel kapitaal (vb. van den Brink & Brouns, 2006, Djerf-Pierre, 2005, Hesters, 2004). Professioneel kapitaal kan omschreven worden als de hoeveelheid professionele ervaring die de actor in het specifieke veld heeft kunnen opbouwen (Djerf-Pierre, 2005, p. 11). Dit kapitaal komt dus neer op het accumuleren van werkopdrachten en projecten; de '*career portfolio*' (Menger, 1999), *track record* of -voor muzikanten- het muzikaal cv. Dit cv wordt dan ook vaak uitgespeeld op de websites van artiesten (als biografie) of zelfs op affiches (vb. 'met de drummer van Mauro'). Als accumulatie van werkervaringen vormt ze bovendien ook een indicatie van het werkelijke 'kunnen' van de artiest en op welke manieren skills werden bijgeschaafd. Eventuele diploma's of belangrijke workshops verhogen dan ook het professioneel kapitaal. We merken hier op dat dit professioneel kapitaal deels overlapt met wat Bourdieu cultureel kapitaal noemt. Cultureel kapitaal is echter een zeer breed concept dat niet alleen diploma's of verworven vaardigheden behelst maar eveneens de door opvoeding ingegeven familiariteit met een bepaalde cultuur. Conform de eerder gemaakte opmerking dat een detailstudie van de sociale achtergronden van de muzikanten ons veel te ver zou brengen in het kader van de vraagstelling en een aparte studie waard is, werd er dan ook in de lijn van Hesters (2004) gekozen voor de relevantere notie van professioneel kapitaal. Via dit concept wordt het mogelijk om de eerder beschreven processen van 'learning by trying' en 'on the job training' in kaart te brengen. Professioneel kapitaal vergaren is dus ook *via* het accumuleren van opdrachten of projecten van jezelf te weten komen 'tot wat je in staat bent'.

(4) Deze drie vormen kunnen verder worden aangevuld met symbolisch kapitaal. Strikt genomen is symbolisch kapitaal geen kapitaalsoort op zich, het betreft namelijk de *vorm* waarin de drie eerder genoemde kapitaalsoorten worden aanzien en erkend (Bourdieu, 1992, p. 310, Laermans & Vander Stichele, 2004, p. 2). Het vormt aldus een soort correlaat van de overige kapitaalnoties en kan dan ook omschreven worden als erkenning, reputatie of legitimiteit. Met Bourdieu werd eerder in dit werk de gepercipieerde belangeloosheid benadrukt die de actoren in 'beperkte velden' onbewust hanteren in het streven naar erkenning en reputatie. Dit symbolisch kapitaal 'levert een krediet op dat onder bepaalde omstandigheden en altijd op lange termijn in staat is om economische winst op te leveren' (Bourdieu, 1992, p. 247). Het werkt aldus als een soort validering van de andere kapitaalsoorten: alle andere kapitaalaccumulaties waren legitiem daar ze in het teken

stonden van de kunst zelf. Rudimentair samengevat: veel mensen kennen in het veld is dus niet hetzelfde als veel *legitieme* mensen kennen in de wereld, veel werkervaringen en skills is niet hetzelfde als de *juiste* jobs en skills, etc. In de lijn met Abbings informele barrières en Bourdieu's omschrijving van de veldspecifieke doxa's wordt dan ook duidelijk dat het niet echt de artiest zelf is die zijn reputatie maakt. Symbolisch kapitaal wordt dus voornamelijk sociaal bepaald.

4.4.2 Kapitaal leidt tot kapitaal.

Deze vier kapitaalsoorten vormen de centrale concepten in dit onderzoek waarmee het mogelijk wordt om punten en komma's te zetten in de carrièreverhalen die de interviews opleverden. Bovendien: ook al werd er slechts één kapitaalsoort uitgekozen (bvb. economisch kapitaal) dan nog zouden de overige kapitaalsoorten van belang zijn. De kapitaalsoorten blijken immers (1) relationeel en (2) transformeerbaar in elkaar. (1) De kapitaalsoorten verhouden zich tot elkaar volgens de wet op behoud van energie: 'de winst op een bepaald terrein wordt onvermijdelijk betaald met de kosten op ander terrein' (Bourdieu, 1992, p. 138). De factor tijd blijkt hier ook significant: vb. de tijd geïnvesteerd in sociaal kapitaalaccumulatie is onvermijdelijk verlies van tijd die gewerkt kon worden en dus economisch kapitaalverlies. Iedere investering in een bepaalde kapitaalsoort creëert dus een opportuniteitskost voor de accumulatie van andere soorten. (2) Hoewel de transformaties in de kapitaalsoorten talrijk zijn, vereisen ze wel een inspannende *transformatiearbeit*. Deze transformatiearbeit moet dus slim gespeeld worden, kapitaal dient immers creatief ingezet worden wil het opleveren (Peterson, 1997, p. 246). Voornamelijk voor beperkte subvelden geldt dan ook dat de transformaties naar economisch kapitaal best 'uit het zicht' dienen te gebeuren (conform het belangeloze handelen i.f.v. de kunst). Concluderend benadrukken we hier voornamelijk de omzetbaarheid van de kapitaalsoorten: sociaal kapitaal kan professioneel kapitaal opleveren, professioneel kapitaal kan bepalend zijn voor de hoeveelheid economisch kapitaal, symbolisch kapitaal kan sterke druk uitoefenen op het professioneel kapitaal, wat dan weer het sociaal kapitaal beïnvloedt, etc.

4.5 Algemeen besluit.

In het begin van dit hoofdstuk werd de relatieve 'openheid' van de kunsten besproken. Iedereen die wil -of beter: de roeping voelt- kan in principe toetreden. Popmuzikant als beroep verschijnt hier als een aantrekkelijk beroep: je hoeft er niet voor te studeren en je

kan er met wat geluk heel rijk van worden (economisch en/of symbolisch). Waar andere beroepen zowel in toegang als in vooruitgang stevig gebarricadeerd worden door formele barrières blijken ze in de kunsten slechts tijdelijk te bestaan en zijn ze geen verplichte passages. Je *hoeft* dus niet Humo's Rockrally te winnen om een popmuzikant te worden. Je hoeft ook niet Humo's Rockrally te winnen om een *gerespecteerde* muzikant te worden. Maar je *krijgt* wel een hoop nieuwe kansen en symbolisch (ook: sociaal, economisch en professioneel kapitaal) *als* je Humo's Rockrally wint. Hoewel tijdelijk en facultatief, blijken er rond deze tijdelijke formele barrières ook specifieke discours te ontwikkelen die Bourdieu als doxatisch zou benoemen en Abbing als informele barrières. Deze impliciete en gedeelde discours circuleren onder pers, critici, overheid, programmatoren, e.d. en zorgen ervoor dat niet iedereen als een ‘legitieme’ kunstenaar beschouwd wordt. De kunsten worden aldus afgeschermd door *gatekeepers*. De zogenaamde ‘succesformule van Buntinx’ die in het eerste hoofdstuk van dit werk werd besproken, illustreert dit goed. We maakten toen de opmerking dat hoewel dergelijke formule de rol van gatekeepers aanwijst in de (kans op een geslaagde) muzikantencarrière, ze ons eigenlijk niets vertelt over de manieren waarop muzikanten nu *zelf* hun kansen trachten te verhogen om door die ‘gates’ te geraken (of ze te ontwijken). Het is deze vraag die ons zal bezighouden doorheen de rest van dit werk. Met Bourdieu benoemden we de kapitaalsoorten als hulpbronnen om door de tijdelijke formele barrières en de (daar eventueel op verankerde) informele barrières te geraken. Deze accumulatie en de mogelijke transformaties van deze kapitaalsoorten maken een kunstenaarscarrière dus iets anders dan een loterij. In dit onderzoek vormen ze dan ook de concepten of de bril waardoor de carrières gelezen zullen worden. De brede onderzoeksvervraag wordt vertaald naar de kapitaalterminologie de volgende:

‘Op welke manieren accumuleren muzikanten verschillende soorten kapitaal, welke transformaties blijken daarin belangrijk en wat levert hen dit op?’

HOOFDSTUK 5: METHODOLOGIE

Inleidend.

Algemeen zijn er drie ruime kaders te onderscheiden in wetenschappelijk empirisch onderzoek: (1) een inhoudelijk en empirisch kader, (2) een theoretisch kader en (3) een methodologisch kader (Waege, 2003, p. 76). Het meer inhoudelijk en empirisch gericht kader omvat een stand van zaken van vorig onderzoek alsook een verduidelijking van de centrale concepten. Zo werden er in de vorige hoofdstukken een aantal vorige onderzoeken besproken en werd er naar een opheldering van de drie basisconcepten ('popmuziek', 'professionaliteit' en 'job') toegewerkt. Dit inhoudelijk en empirisch kader liep over in een theoretisch kader waarin de kapitaalnotie en de veldtheorie van Pierre Bourdieu werden besproken en aangepast aan de behoeften van dit werk. Daarnaast bevat wetenschappelijk onderzoek een explicitering en een beargumentering van de gevolgde methoden, i.e. een methodologie. In wat volgt zullen we duidelijk maken *bij wie, wat, waar, wanneer en hoe* we hebben waargenomen en vervolgens ook *op welke manier* deze waarnemingen werden *verwerkt*. Deze explicitering van de gevolgde methoden is van bijzonder belang, de gevolgde methode beïnvloedt immers de verkregen resultaten (Waege, 2003). Kiezen betekent echter altijd ook verliezen. Belangrijke methodologische keuzes die vertekeningen kunnen impliceren, dienen dan ook gerapporteerd en beargumenteerd. *Hoe* onderzocht wordt heeft namelijk een belangrijke invloed op wat men kan concluderen (Waege, 2003, p. 76-78). In wat volgt presenteren we eerst de *algemene onderzoeksstrategie*; de antwoorden op de vragen; wat, bij wie, waar/wanneer en hoe er onderzocht werd. Vervolgens bespreken we de *specifieke waarnemingsstrategie* die gehanteerd werd doorheen dit onderzoek. Wanneer keuzes vertekeningen kunnen bevatten, worden ze vermeld.

5.1 Wat waarnemen?

Zoals de vorige bladzijden duidelijk maakten, onderzoekt dit werk de carrières van Vlaamse professionele popmuzikanten. In het eerste hoofdstuk stelden we de volgende hoofdvraag voor:

Welke strategieën hanteren popmuzikanten om een professionele carrière uit te bouwen?

Deze hoofdvraag werd vervolgens beantwoordbaar gemaakt door ze op te splitsen in subvragen (cfr. Waege, 2003, p. 69). Deze werden gevonden door de 3 kerngegevens⁵¹ uit de hoofdvraag theoretisch uiteen te rafelen. Allereerst werd er voor een *brede* begripsomschrijving van popmuziek gekozen. Op te merken viel dat de échte pop die met Adorno en Simon Frith beschreven werd *niet* in dit onderzoek opgenomen werd. De geselecteerde muzikanten bevolken namelijk allen het zogenaamde *pop- en rockcircuit* (Van der Plas & Vastesaeger, 2008). Men zou dit enerzijds als een beperking kunnen zien (beperkte groep muzikanten) maar anderzijds ook als een sterkte (een gericht onderzoek). Uit de interviews leerde ik bovendien dat échte pop of de artiesten die het commerciële circuit domineren (Clouseau, Regi, Brahim, ...) toch een wereld apart vormen binnen de Vlaamse popmuziek. Ze spelen op andere plaatsen, op grotere schaal, verdienen veel meer, zijn niet meer op zoek naar platendeals, etc. Daarnaast bleek ook dat de meeste jazzmuzikanten verschillend zijn van de alternatieve popmuzikant, alweer: andere podia, ander publiek en meestal ook lagere inkomens. Ook studiomuzikanten bleken, zoals De Potter (2007) beschrijft, totaal anders gepercipieerd door de geïnterviewde muzikanten. Niet alleen correleerden genres met andere circuits of werelden, ook geografische en culturele gegevens bakenden andere popwerelden af. Deze studie heeft dus enkel betrekking op *Vlaamse* professionele popmuzikanten uit het alternatieve circuit⁵². De reden daarvoor ligt in het feit dat Cultuur (incl. popbeleid) communautair verdeeld wordt⁵³. Van Driessche (2008) wijst op het ironische in deze zaak: beide popwerelden trachten kost wat kost hun kleine afzetmarkt te overkomen door een exportgerichtheid, doch lijkt reeds een minimale wisselwerking over de taalgrens heen in de meeste gevallen problematisch: Vlaamse topgroepen raken amper van de grond -zowel in verkoop als in naambekendheid- in Wallonië en vice versa⁵⁴.

In een tweede beweging zochten we naar een verduidelijking van de term professionaliteit. Via een terugkoppeling van de kwantitatieve data van recent onderzoek (De Boodt, 2006) aan het theoretische continuüm van Hutchison & Feist (1991) werd het begrip professionaliteit op Vlaamse popmuzikanten toegepast. We concludeerden met Stebbins dat ‘wat professionaliteit is, in ieder veld apart onderzocht dient te worden’.

⁵¹ Popmuziek, professionaliteit en carrière.

⁵² Net zoals de ‘gemengde praktijken’ in figuur 7 laten zien, is de opdeling alternatieve vs. échte pop deels kunstmatig en is een continuüm meer op z’n plaats. Toch: deze studie bevat geen échte commerciële popacts; alle geïnterviewde muzikanten bevolken (in mindere of meerder mate) het alternatieve circuit.

⁵³ Cultuur bleek zelfs de eerst verdeelde materie.

⁵⁴ Een mogelijke suggestie voor verder onderzoek ligt net in die opdeling en de gevolgen daarvan voor muzikant en industrie (bvb. het exportbeleid).

Toch konden we een aantal parameters formuleren en cijfermatig illustreren waar dit onderzoek mee verder kon.

In een derde beweging onderzochten we het idee van kunst als beroep en het carrièrebegrip. Na dit theoretisch onderzoek konden carrièreprogressies met het kapitaalbegrip (in zijn verschillende omzetbare vormen) van Pierre Bourdieu beschreven worden. Deze drie uiteenzettingen brachten ons tot de volgende gerelateerde subvragen⁵⁵:

- 1) *Wat betekent professionaliteit in het kader van een professionele carrière als popmuzikant?*
- 2) *Welke dynamieken gaan er achter de verschillende facetten van professionaliteit schuil?*
- 3) *Op welke manieren accumuleren muzikanten verschillende soorten kapitaal, welke transformaties blijken daarin van belang en wat levert hen dit op?*

Om deze vragen te kunnen beantwoorden, werd een topiclijst opgesteld met enkele kernvragen. Deze lijst bevat vragen naar het muzikaal profiel (instrument, huidige projecten) en het reeds afgelegde traject waarin de ervaring met het overheidsbeleid, de economische haalbaarheid en professionaliteit de aandachtspunten waren. Telkens werd er gepeild naar het relatieve belang van de verschillende kapitaalsoorten die we in het vorige hoofdstuk uitschreven. De topic/vragenlijst werd meermaals aangepast doorheen de loop van het onderzoek (zie bijlage 1 voor de uiteindelijke versie). Nu vaststaat wat we gaan onderzoeken vullen we de algemene onderzoeksstrategie verder aan door te antwoorden op de vragen *bij wie, waar en wanneer* we dit zijn gaan onderzoeken.

5.2 Bij wie, waar en wanneer waarnemen?

De professionele (alternatieve) popmuzikanten werden geselecteerd via een sneeuwbalsteekproef. Deze ‘chain referral’ methode wordt immers geschikt geacht om in situaties waarin geen of mogelijk vertekende steekproeflijsten bestaan, via een netwerk binnen te dringen in minder toegankelijke milieus (Billiet, 2003, p. 219). Een sneeuwbalsteekproef loopt echter nooit in het wilde weg. Er worden wel degelijk beredeneerde keuzes gemaakt op grond van theoretische inzichten. Het doel ligt niet in statistische veralgemening, wel wordt een zogenaamde *theoretische* veralgemening beoogd die via de selectie van relevante (informatierijke) cases wordt nagestreefd (Billiet, 2003, p. 184, 217-221). Deze steekproef heeft aldus een ‘open’ karakter; door het actief zoeken

⁵⁵ Merk op dat subvraag 2 en 3 gelijklopend zijn.

naar negatieve of andere cases volgens theoretische inzichten groeit de steekproef als het ware tijdens het onderzoek, in tegenstelling tot kwantitatief onderzoek waar de steekproef ‘krimpt’ naarmate het onderzoek vordert (Billiet, 2003, p. 217). Het eindpunt -en dus ook het volume- van een open steekproef wordt bereikt wanneer er *saturatie* optreedt: nieuwe cases brengen niets nieuws bij (Douglas, 1985, p. 49-51 in: Billiet, 2003, p. 219).

We opteerden voor een kwalitatief onderzoek met selectie via de sneeuwbalsteekproef omwille van drie redenen. Ten eerste is het zo -zoals in het inleidende hoofdstuk werd uitgelegd- dat er niet alleen een nood is aan muzikantenonderzoek tout court, specifieker kon ook de kwalitatieve invalshoek verdedigd worden (zie hoofdstuk 1). Een handige triangulatie wordt dan ook mogelijk om conclusies te evalueren gezien de kwantitatieve invalshoek van De Boodt (2006). De tweede reden waarom kwalitatief onderzoek werd verkozen ligt in het gebrek aan degelijke lijsten of databases om een representatieve steekproef op te baseren. Er bestaat geen enkele databank waarin *alle* Vlaamse professionele popmuzikanten opgesomd staan. De Boodt mag al wel een omweg gevonden hebben via de databases van Poppunt en Mmaf, ze stelt ook zelf dat dit niet zonder slag of stoot (lees: bias) verliep (2006, p. 49). Zo zijn enerzijds de opgenomen professionele artiesten allemaal ‘getekende’ artiesten, anderzijds wijst De Boodt (2006) erop dat de kans bestaat dat de Poppunt-bands toch tot de ‘meer actieve bands’ behoren gezien hun engagement (registreren op website). De derde reden sluit aan op -en houdt verband met- de brede invulbaarheid van het begrip professionaliteit. Met Moulin (1992) werd er in het vorige hoofdstuk immers gesteld dat *professionele* identiteiten in de kunsten in de eerste plaats *sociale* identiteiten zijn: je bent een professional als veldgenoten je zo beschouwen. Door aan iedere geïnterviewde te vragen welke andere respondenten geschikt zouden zijn voor een dergelijk interview -de sociale definiëring van de professionele popmuzikant- kwam ik steeds dieper in het professionele milieu terecht. Het gevaar van sneeuwbalsteekproeven ligt echter in de mogelijke vertekende werking van een te beperkt of select bereik (Billiet, 2003, p. 184). Om deze bijwerking zo goed mogelijk tegen te gaan werd aan de respondenten ook gevraagd of ze dachten dat ze zelf representatief waren qua carrièreverloop en of ze eventueel muzikanten kenden die een apart, afwijkend verhaal hadden. Op deze grenzende gevallen werden dan ook voortdurend voorlopige bevindingen getoetst.

Maar hoe ging ik nu concreet te werk? De eerste persoon die ik interviewde was mijn toenmalige gitaarleraar in het Muziekodroom (Lodewijk Lenaerts). Het oorspronkelijke plan was om 5 Muziekodroom-lesgevers te interviewen en aan ieder van hen 2 extra

respondenten te vragen om niet alleen muzikant-lesgevers te bevragen. Na een paar interviews (Roel Maes, Gunter Liket, Cedric Maes) had ik echter het gevoel dat deze MOD-insteek een soort interne-bias bevatte: MOD-lesgevers verwezen naar andere MOD-lesgevers. Toen ik bovendien uit de literatuur de significantie van multiple job holding begreep, achtte ik het tijd voor een nieuwe insteek. Gezien ‘carrière’ de afhankelijke variabele is in dit onderzoek, is het van belang voldoende variantie te zoeken in -door theorie geïmpliceerde- onafhankelijke variabelen. Met ‘job-portefeuille’ als significante fenomeen in artistieke carrières (cfr. Menger, 1999, 2001) werd dan ook een nieuwe insteek gezocht ten einde de ‘muzikant-lesgever-bias’ tegen te gaan.

De nieuwe insteek vond ik door contact op te nemen met singer-songwriter Geert Maris (“Nona Mez”). Ik had hem ooit zien optreden en op zijn website las ik dat hij tevens zijn eigen platenlabel heeft. Hij leek me dus een interessante case. Geert bezorgde me dan ook de nodige contacten om de bal dieper in het veld te laten rollen. Omwille van privacyredenen en om niet te bedreigend over te komen, vroeg ik dan ook emailadressen in plaats van gsm-nummers. De sneeuwbalsteekproef leverde me hier bovendien een extra voordeel op. De reeds geïnterviewde muzikanten speelden namelijk als *symbolische bankiers*: in de emails kon ik verwijzen naar de interviews die ik reeds aflegde met professionele collega’s. Via dit “hij-is-‘ok’-signaal” kon ik verder doordringen in het professionele popveld⁵⁶ (zie figuur 10 in bijlage 2). Het is echter belangrijk te vermelden dat er slechts een hele kleine glimp van de professionele popmuzikanten ondervraagd werd. Niet alleen is het onmogelijk om honderden muzikanten diepgaand te interviewen, het is simpelweg ook niet de bedoeling. Waar het in kwantitatief onderzoek gaat om statistisch significante conclusies te trekken op basis van een steekproef over een bepaalde populatie, gaat het bij kwalitatief onderzoek om het dieper begrijpen (‘Verstehen’) van bepaalde fenomenen; het doel is dus een *beschrijvende kennis*⁵⁷ van het fenomeen ‘professionele popcarrière’. Dit betekent echter niet dat er zomaar in het wilde weg werd ‘gesneeuwbald’. Zoals de twee insteken hierboven illustreren, gelden theoretische overwegingen bij het selecteren van bepaalde respondenten (cfr. Billiet, 2003). Naast de gesneeuwbalde muzikanten werden op basis van theoretische overwegingen nog een aantal andere interviews opgenomen in het onderzoeksmaateriaal. Zo werd een interview met

⁵⁶ Niet alleen verkreeg ik meer spreiding op een aantal belangrijke variabelen (multiple job holding, opleiding, instrument), ook geografisch spreidden de respondenten zich: Hasselt, Leuven, Gent & Antwerpen.

⁵⁷ Andere soorten kennis zijn : verklarende, evaluatieve, voorspellende en prescriptieve kennis (Waege, 2003, p. 74). In het kader van de evaluering van enkele aspecten van het popbeleid streven we dus ook *evaluatieve kennis* na.

singer-songwriter Milow opgenomen op de muzikantendag 2007 in de AB in Brussel. Daarnaast kon ik handig gebruik maken van alle ‘KeyPlayers-sessies’ die muziekcentrum ‘het Depot’ in Leuven organiseerde. Op deze manier was ik in staat heel wat relevante informatie van enkele topspelers in het Belgisch muziekapparaat te verzamelen⁵⁸. De muzikale carrière bevindt zich immers tussen muze, industrie en de overheid. De conclusies die in de rest van dit werk getrokken worden zijn dus gebaseerd op persoonlijke interviews met 10 professionele popmuzikanten, 1 opgenomen interview met Milow op de Muzikantendag 2007, 2 interviewsessies met 4 relevante topspelers in de Vlaamse muziekindustrie, toogcontacten met enkele van deze spelers na de interviewsessie en een interview met ervaringsdeskundige Tijs Vastesaeger van Poppunt waarin voornamelijk op het overheidsbeleid werd ingegaan. Een korte beschrijving van iedere geïnterviewde bevindt zich in bijlage 3.

De plaats van interview varieerde van ontbijtzaken, cafés, muziek- en cultuurcentra tot bij muzikanten thuis en dit over de steden Hasselt, Leuven, Antwerpen en Gent. De sneeuwbal genereerde niet enkel een geografische spreiding, ik kwam ook terecht in verschillende ‘scènes’ of milieus. Opmerkelijk was bijvoorbeeld dat enkele respondenten over het verschil tussen de Limburgse scène en de Antwerpse scène getuigden. Limburg zou eerder door een *band*-cultuur gekenmerkt worden, terwijl er in de Antwerpse (en Gentse) scène meer sprake is van kruisbestuiving en lossere projectvorming, met een boutade: iedereen bleek het er bijna met iedereen te doen.

De eerste interviews werden afgenomen in april 2007. De moeilijkheden in dit eerste netwerk (door de interne verwijzingen), rezen echter ten top tijdens de vakantiemaanden. Het Muziekodroom sloot namelijk waardoor respondenten moeilijker bereikbaar werden (en het tevens heel druk hadden gezien het festivalseizoen). Ook wou er iemand mecenas voor me spelen en me in contact brengen met welke professionele muzikant uit Vlaanderen ik ook maar verlangde. Verdere reactie bleef echter uit. Samen met de eerder vermelde theoretische redenen stond mijn besluit dus vast om een tweede insteek te nemen (zie figuur 10, bijlage 2). Het bulk van de interviews werd daarom afgenomen in het laatste kwartaal van 2007 en in januari 2008. Moeilijker bereikbare muzikanten en experts werden nadien geïnterviewd. In de nabeschouwing van dit werk gaan we in op de eventuele bias in de sneeuwbalsteekproef.

⁵⁸ Managers: Christian Pierre (dEUS), Christoffel Coquit (Gentlemanagement; o.a. Gabriel Rios). Platenmaatschappijen : Erwin Goegebuer (EMI Belgium) en Phillippe De Groote (Bang ! Music).

5.3 Waarnemingsstrategie: Hoe waarnemen?

Een methodologie bestaat echter niet alleen uit een algemene onderzoeksstrategie, er dient ook een specifieke *waarnemingsstrategie* gekozen en beargumenteerd (Waege, 2003). Dit onderzoek opteerde voor een kwalitatieve benadering via de methode van de diepte-interviews. Dit meetinstrument kan gestandaardiseerd genoemd worden; het is een erkend instrument dat als het ware ‘geconsacreerd’ is binnen het methodologische canon. Naast de mate van standaardisering blijkt ook de relatieve openheid een kenmerk waar meetinstrumenten significant op kunnen verschillen (Waege, 2003). Openheid heeft betrekking op ‘de vrijheid die er aan de onderzoekseenheden gelaten wordt om op de meetinstrumenten te reageren’ (Waege, 2003, p. 81). Gevolg hiervan is dat er veel meer initiatief bij de interviewer terecht komt in vergelijking met survey-interviews. De tegenstelling *tussen* kwantitatieve en kwalitatieve interviews verhult echter de verscheidenheid aan kwalitatieve varianten. Een interview is nooit gewoon een interview. Van de 5 soorten interviews⁵⁹ die Cambré & Waege onderscheiden, werd er gekozen voor het *halfgestructureerde interview*. Topics die besproken dienen te worden liggen op voorhand vast, de vraagverwoordingen of antwoordmogelijkheden echter niet: ‘the interviewee’s responses shape the order and structure of the interview’ (Esterberg, 2002, p. 87). Als interviewer is het dan ook belangrijk na te gaan of het gesprek de lading dekt.

Een aantal opmerkingen zijn hier op hun plaats. Ten eerste is het zo dat deze 5 soorten interviews nog eens kunnen verschillen in de mate van structurering (Cambré & Waege, 2003, p. 323). Zo wordt doorgaans een onderscheid gemaakt tussen gestructureerde, halfgestructureerde en ongestructureerde interviews (Esterberg, 2002, p. 85-90). Het verschil ligt dan ook in het geïmproviseerde karakter van het interview. In de interviews in deze studie bleken -net zoals de onderzochte carrières trouwens- sommigen een relatief ‘standaardverloop’ te kennen, waar de structuur in andere interviews soms ver te zoeken was. Gielen & Laermans merken echter op dat de interviewer pas echt bijkeert wanneer de topiclijst aan de kant geschoven wordt; het ‘zo-had-ik-het-nog-nooit-gezien-effect’ (2004, p. 14 in: Hesters, 2004, p. 12). In de beginfase van de sneeuwbalsteekproef werd ik me bijna na ieder interview een dergelijke ‘Gestalt-switch’ gewaar. Naarmate de interviews vorderden, leken deze gepercipieerde *fundamentele* verschillen uit te vlakken en als

⁵⁹ (1) Het vrije-attitude interview (enkel de beginvraag ligt vast), (2) het halfgestructureerde interview (topiclijst), (3) het focused-interview (bvb. de evaluering van reclamefilmpjes), (4) het expertinterview (sleutelinformaten) en (5) het retrospectief interview (teruggaan in de tijd) (Cambré & Waege, 2003, p. 323).

normale variatie in de observaties te gelden. Van gegrepen onderzoeker ontwikkelde ik geleidelijk aan tot een veldkenner: het ‘zo-heb-ik-het-nog-gezien-effect’. Toch nam ik bij enkele muzikanten een *manier van muzikant zijn* waar die me -gezien de vorige interviews-verbaasde. Beide effecten wisselden elkaar dus voortdurend af waardoor ik een ‘gemiddeld’ verhaal van de popmuzikant op het spoor kwam, alsook enkele ‘outliers’ (waarover later meer).

Ten tweede merken we op dat de halfgestructureerde interviews in dit onderzoek ook een *retrospectief* karakter hebben. Het afgelegde traject van de muzikant behelst immers een teruggaan in de tijd. Bij de bevraging van trajecten kunnen er echter altijd geheugen- of weglaateffecten spelen (Cambré & Waege, 2003, p. 323). Het is omwille van deze effecten dat een longitudinaal onderzoek naar muzikantencarrières in principe de meest aangewezen methode is om muzikantencarrières te onderzoeken (Ter Bogt, 2003, p. 20-23, cfr. Hoofdstuk 1). De geheugen- en weglaateffecten resulteren namelijk in een *bemiddeld* beeld van de muzikale carrière; de objectieve feiten worden geherinterpretieerd in het kader van het heden en aldus ook gesubjectiveerd. Deze vorm van vertekening behelst dan ook de notie van de *subjectieve carrière* als: ‘*the actor's recognition and interpretation of past and future events associated with a particular social identity, and especially his interpretation of important contingencies as they were or will be encountered*’ (Stebbins, 1971b, p. 388). Deze subjectieve benadering van carrières kan enerzijds onderscheiden worden van de standaardvisie op carrière als een opeenvolging van posities, anderzijds verschillen ze ook van de ‘individual-objective career’: de progressie van een individu doorheen een serie van posities (of: ‘stages’) zoals geobserveerd door een buitenstaander. De subjectieve carrière vormt aldus een persoonlijke, subjectieve variant van de andere twee objectiereke benaderingen. Anders dan de objectiereke varianten zijn subjectieve carrières echter niet zomaar te observeren maar dienen ze *geactiveerd* te worden. Deze mentale activatie gebeurt door ‘situational cues’ waarbinnen de actor bijvoorbeeld mogelijke rolconflicten⁶⁰ ervaart (Stebbins, 1971b, p. 388). Ook de interviewsituatie kan beschouwd worden als een manifeste ‘situational cue’: de interviewsituatie vraagt - letterlijk- om een nadenken over de gemaakte keuzes. In dit onderzoek zijn het dus noodzakelijkerwijs subjectieve, gereconstrueerde carrières die onderzocht worden middels

⁶⁰ De tegenstrijdige verwachtingen van de verschillende rollen die men speelt Emergeren in een bepaalde situatie, bvb. de niet commerciële muzikant die toch graag zijn gezin te eten wil geven, ziet de schimmel op zijn brood staan. (cfr. Stebbins, 1971b, p. 390-392).

diepte-interviews. Daarbij werd rekening gehouden met alle tips die Waege (2003) en Esterberg (2002) opsommen.

Een waarnemingsstrategie bestaat echter niet alleen uit een meetinstrument. Er dient ook een methode opgesteld om ook effectief en efficiënt *informatie* met dat meetinstrument te verzamelen (Waege, 2003, p. 81). Deze methode wordt hieronder uit de doeken gedaan.

5.4 Analyse: Hoe verwerken?

Verzamelde data zijn nog geen geanalyseerde data. Zowel kwalitatief als kwantitatief onderzoek dient, eenmaal de data gegenereerd zijn, via bepaalde methoden gevolgen of besluiten te trekken uit de data. Hoewel beide onderzoekstradities hun dominante verwerkingsvorm⁶¹ hebben, dienen ze volgens King, Keohane & Verba (1994) op dit gebied niet als fundamenteel tegengesteld beschouwd te worden. Beide vertonen immers een gemeenschappelijke *inferentielogica*. Inferentie slaat op het proces waarbij gekende feiten (de verzamelde data) gebruikt worden om bij te leren over onbekende feiten (de door theorie gestuurde onderzoeks vragen). Inferentie streeft aldus naar een algemene kennis van bepaalde fenomenen via de observatie van bijzonderheden of particulariteiten. De particulariteiten -in dit geval: individuele muzikale carrières- vormen steeds de bouwstenen van algemenere beschouwingen en uitspraken. Maar ook het omgekeerde is waar: om particulariteiten beter te kunnen begrijpen, is er nood aan algemeenheden (theoretische inzichten, conclusies van voorgaand onderzoek). De cirkel mag duidelijk zijn: algemene kennis over een bepaald fenomeen krijgt dus vorm op basis van de data maar tegelijk wordt de relevantie van de data afgerekend op basis van theorie (King et. al., 1994, p. 35-46). Dat laatste is niet onbelangrijk: diepte-interviews leveren vaak enorme hoeveelheden informatie⁶². Het is dan aan de onderzoeker om te selecteren wat relevant is volgens de centrale concepten en theorieën van het onderzoek. King et. al. stellen het duidelijk: '*Our observations are either implications of our theory or irrelevant. If they are irrelevant or not observable, we should ignore them. If they are relevant, then we should use them*' (1994, p. 48). Inferentie kent twee varianten: descriptieve en causale inferentie. Descriptieve inferentie poogt ongeobserveerde algemeenheden te *begrijpen* op basis van gerichte observaties. Causale inferentie mikt daarentegen op *causale relaties en effecten*

⁶¹ Kwantitatief onderzoek: de statistische analyse van numerieke metingen, kwalitatief onderzoek: interpretatieve verwerking van niet-numerieke metingen (King et. al., 1994, p. 3-9, Waege, 2003, p. 82).

⁶² De duur van mijn interviews varieerde tussen een half uur en 4 en een half uur. Het gemiddeld interview duurde ca. 2 uur.

aanwezig in de observaties. In dit onderzoek gaat het echter om het beschrijven, vandaar de keuze voor de descriptieve inferentie. In het verwerken van de bekomen data dient men steeds het onderscheid voor ogen te hebben tussen systematische en niet systematische verschillen in de verzamelde data. Alle geobserveerde fenomenen tonen immers ‘a certain degree of randomness’ of een zekere variantie bepaald door het moment waarop de data verzameld werden en de getrokken steekproef (King et.al., 1994, p. 55-56). Systematische verschillen duiden op inherente verschillen in de fenomenen; het zijn de factoren die steeds weer terug zouden komen indien hetzelfde onderzoek bvb. 10 keer herhaald zou worden. Niet-systematische verschillen duiden daarentegen op toevalsfactoren die de meting onscherp maken. Het belangrijkste doel van descriptieve inferentie is dus te begrijpen of de observaties typische fenomenen zijn danwel ‘outliers’ (King et. al., 1994, p. 56). Typische fenomenen zijn echter niet belangrijker dan outliers, beiden zijn essentieel in het begrip van het onderzochte fenomeen. Een tweede, aansluitend doel van descriptieve inferentie omvat het onderscheid tussen de *gerealiseerde variabele* en de *veranderlijke variabele*. De gerealiseerde variabele verwijst naar de bekomen observaties, in dit onderzoek: de interviews. De ‘random variable’ of veranderlijke variabele verwijst zowel naar wat we geobserveerd hebben als naar wat we *hadden kunnen observeren* maar *niet observeerden* door de beperkingen in tijd, plaats en aantal respondenten in de steekproef. De gerealiseerde variabele is dus slechts de onderzochte uiting van de veranderlijke variabele. Door zowel oog te hebben voor de gemeenschappelijkheden als voor de factoren die maken dat een case afwijkt (de outliers) kan men via de gerealiseerde variabele zo goed mogelijk in de buurt trachten te komen van de veranderlijke variabele. In kwantitatieve termen betekent dit ook dat descriptieve inferentie de beschrijvende statistieken ‘gemiddelde’ en ‘variantie’ zal trachten op te stellen en aldus op basis van de waarneming van particulariteiten algemene uitspraken te doen.

Hoe ging ik concreet te werk? De interviews werden allen op band opgenomen en vervolgens uitgetypt. Nadien werden de verschillende relevante (lees: door de theorie en onderzoeks vragen geïmpliceerde) passages uit de interviews gecodeerd om ze zo gemakkelijk samen te kunnen brengen onder gemeenschappelijke noemers. Vervolgens werd er gezocht naar verschillen en gemeenschappelijkheden in de data. Op deze manier werd gezocht naar patronen waarop de muzikanten verschillende moeilijkheden in de carrière aanpakken: ‘*different interviewees might deal with the same kinds of issues or handle different issues different ways*’ (Esterberg, 2002, p. 168). De verschillende cases trachtte ik met elkaar te vergelijken om eventuele analogieën te ontdekken. Mogelijk komt

de onderzoeker zelfs eventuele typologieën op het spoor, stelt Esterberg (2002). Nadien volgden vele gesprekken met vrienden en familie.

Na al het in- en uitzoomen op de data kon ik op een bepaald beeld scherpenstellen dat in het volgende hoofdstuk van dit werk uit de doeken wordt gedaan.

HOOFDSTUK 6: DE MUZIKANT TUSSEN MARKT, MINISTER EN MUZE.

Inleiding.

Meer dan 30 uur opgenomen of 300 bladzijden uitgetypte interviews worden in dit hoofdstuk samengebald ten einde mijn onderzoeksvragen te beantwoorden. Meer specifiek gaat het om 11 muzikanten, 2 vertegenwoordigers van platenmaatschappijen, 2 managers en 1 expert van het beleid (zie bijlage 3). De leeftijd van de muzikanten schommelde tussen de 25 en 39 jaar. Wat geslacht betreft, kunnen we zoals Groce & Cooper (1990) concluderen dat het hier om een manenzaak gaat. Vrouwen waren moeders, echtgenotes of vriendinnen en kwamen slechts occasioneel ter sprake als collega's (vaak: backing vocals). Aparte academische aandacht is dan ook voor deze gender-kwestie aangewezen.

Tijd om de onderzoeksvragen te beantwoorden volgens de genoemde kapitaalsoorten. Opgemerkt wordt alvast dat dit kapitaal-onderscheid slechts theoretisch en dus kunstmatig is. Carrières betekenen in de praktijk voortdurende wisselwerkingen tussen al dit kapitaal in al zijn gedaanten. Dit betekent ook dat er soms overgangen voorkomen in de onderstaande beschrijvingen zoals met betrekking tot sociaal of symbolisch kapitaal -maar dat laatste zal niet verwonderen gegeven de omvattende omschrijving als status waarin de andere soorten zich bevinden. Symbolische kapitaalskwesties beschrijven we dan ook niet in een aparte paragraaf maar verweven we in de overige paragrafen.

6.1 Doelen van accumulatie.

In hoofdstuk 4 zagen we met Bourdieu hoe er in beperkte culturele velden een sociale strijd wordt gestreden om symbolisch kapitaal waaruit doxa's ressorteren, tijdelijke esthetische orthodoxieën, voegden we met Abbing toe, die geënt raken op tijdelijke formele barrières. Bourdieu kon dit alles 'zien' door middel van zijn theoretische construct ('veld', 'doxa', 'heterodoxie', 'orthodoxie',...) op macroniveau. Richten we ons nu tot de individuele carrières, dan zijn symbolische kapitaalskwesties wel degelijk relevant doch toont zich in de eerste plaats een persoonlijke strijd, een uitdaging die de muzikant met zichzelf aangaat. Omdat doelen wel eens heilig verklaard worden en middelen vaak schaars heten, is het belangrijk om een zicht te krijgen op de ambities van de muzikant: 'waartoe dienen al deze accumulaties?' Met De Boodt (2006) bleek al dat het de voornaamste ambitie was voor professionele popmuzikanten om te kunnen blijven doen wat ze doen. Aannemend dat dit resultaat niet aan de vraagverwoording lag, kan men zich

hier de vraag stellen: is het dan zo moeilijk om popmuzikant te zijn in Vlaanderen dat de ambitie niet verder reikt dan ‘dit volhouden’ of liggen de ambities werkelijk niet zo hoog? Alle muzikanten vertelden me inderdaad dat het geen sinecure is om van popmuziek te kunnen (blijven) leven maar toonden toch heel wat ambitie om te groeien. Dat groeien geschieft op verschillende domeinen waarvan het artistiek groeien als muzikant voor allen primeerde. Daarbij komt dat de eerder zoekende⁶³ artiesten voornamelijk een stabieler inkomen uit/en vaster engagementen ambieerden. De meeste respondenten -en dan voornamelijk degenen met robuuste⁶⁴ projecten- ambieerden ook hun werkveld te verbreden naar het buitenland toe. Een platencontract bemachtigen en ondersteuning vinden door een bookingskantoor bleken hierin belangrijke ambities. De algemene strategieën waarmee de muzikanten te werk gingen om te blijven bestaan en daarin te groeien worden in de rest van dit hoofdstuk beschreven. Professioneel popmuzikant blijven, een te lage ambitie? Het antwoord hangt immers voor een groot deel af van wat het betekent om professioneel popmuzikant te zijn in Vlaanderen. Doorheen de volgende paragrafen zal dat antwoord duidelijk worden. We beginnen met de manieren te beschrijven waarop de muzikanten geld verdienen.

6.2 Economisch kapitaal.

Zoals theoretisch werd duidelijk gemaakt, kan er een belangrijk onderscheid gemaakt worden tussen interne en externe subsidiëring. Met interne subsidiëring doelen we op de manieren waarop de muzikant zichzelf van geld voorziet. Externe subsidiëring duidt voornamelijk op overheidssteun.

6.2.1 Interne Subsidiëring.

6.2.1.1 Economisch en psychisch inkomen.

“We’re only in it for the money” titelt Frank Zappa zijn met sarcasme doorspekt album uit 1968. Toepasselijk sarcasme, zo blijkt ook uit dit onderzoek over popmuzikanten. Dat je voor het geld zeker geen popmuzikant hoeft te worden, staat voor iedere respondent buiten kijf. Geen enkele geïnterviewde muzikant bleek het namelijk erg breed te hebben. Een respondent getuigt:

⁶³ Zoekende muzikanten: zoeken meer inkomensstabiliteit door vaste engagementen in een groep.

⁶⁴ Met robuust worden vaste engagementen bedoeld die ‘van de grond komen’.

“Officieel haalt dat de armoedegrens... Ik heb wel ne hele lage levensstandaard sowieso. Maar ik ben ook ne hele rijke mens omdat ik de hele dag kan doen wat ik heel graag doe, snapte wel? Jajaja.. Voor mij is tijd kostbaarder dan geld.”

Zoals de muzikant hierboven aangeeft wordt dit algemeen laag economisch inkomen voor velen gecompenseerd door het zogenaamde ‘psychic income’ (Menger, 1999) dat voortvloeit de non-routineuze, vocationele aspecten van hun beroep. Stoffel heeft het bijvoorbeeld over zijn (onbewuste) keuze om voor het muzikantenbestaan te gaan:

“De keuze om niet te gaan voor een soort van financiële veiligheid of zekerheid, te gaan voor wat uw hart ingeeft, of waardat uw goesting ligt [...] Ik wil daar niet hoogmoedig in zijn of zo maar ik heb sinds toen een gevoel dat ik in mijn leven iets meer rijkdom of een bepaalde zingeving heb dan bepaalde mensen, maar misschien mag ik dat helemaal niet zeggen he, maar alle, da’s ‘t gevoel da’k ik heb.” (Stoffel)

Deze vocationele of roepingslogica botst wel eens met de avocationele of beroepslogica die artistieke beroepen kenmerkt. Het grote voordeel (vrijheid, non-routine) vormt met andere woorden ook meteen de grote onzekerheid in de muzikantencarrière. Uit het interview met Bart:

“Waren er ook al dieptepunten in uw carrière, momenten dat ge het niet meer zag zitten?”

“Dagelijks. Wat het lastig maakt en dat is tegelijkertijd ook het positieve, ik zou niet aarden om van 9 tot 5 te moeten werken elke dag. Een job waarvan ge weet dat ge 4 maand moet werken waarna ge dan 10 dagen verlof hebt... Dat is dus het positieve van deze job. Het negatieve van de job is dat het heel plots gedaan kan zijn. Stel dat Zita Swoon plots stopt of ik breek mijn arm, er komt altijd veel stress bij op die manier... ” (Bart)

Deze exogene onzekerheid omtrent carrière en inkomen bleek bij alle respondenten aanwezig. Vaste engagementen en inkomensbronnen kunnen immers beëindigd worden door split-ups, ruzies, vervangingen en fysieke of mentale belemmeringen. Vele muzikanten werken bovendien aan verschillende projecten die niet meteen veel economische zekerheid bieden. Voor enkele respondenten betekende die lage economische zekerheid echter ook een stimulans en zelfs een soort bevestiging van hun vocationele bezigheid:

“Want ja, dan eet ge nie, ma dan weet ge tenminste wat ge aan ’t doen zit.” (Gunter)

“‘Voor kunst moet ge lijden’; ik vind dat nen behoorlijke dooddooener,... maar ergens klopt dat wel... Muzikant zijn, ik vind dat een van de mooiste beroepen die er bestaan, maar het hoort erbij voor de diepgang van wat dat ge doet, dat mijne frigo vaak maar half leeg of maar half vol is.” (Geert)

Afgaande op de interviews draait het dus helemaal niet om het grote geld te verdienen maar om *voldoende* te verdienen om te kunnen blijven doen wat ze doen en daarin te groeien. De waarde van geld is bovendien een subjectief gegeven waar iedere muzikant zijn persoonlijke voorkeuren in kan hebben. Roel illustreert:

“ ’t is heel idealistisch om te zeggen van ‘ik wil alleen maar muziek spelen’. Maar de realiteit is dat die manne gene auto hebben van hun eigen, een huis huren; bouwen of kopen zit er zeker niet in. En dan samen met hun vriendin een huis huren, sjans , als ze al een vriendin hebben! Alé, dat is bokes me choco eten, dat is afzien...Dat is heel moeilijk om geld mee te verdienen.”
(Roel)

6.2.1.2 Multiple job holding en Occupational Role Versatility.

Met bovenstaand citaat maakt Roel ons niet alleen duidelijk dat ambities in economisch kapitaal voor iedere muzikant kunnen verschillen, hij brengt ons ook tot het concept van **multiple job holding** (Menger, 1999). Uit de empirie blijkt dat de beroepspraktijk van de onderzochte popmuzikanten telkens een combinatie van projecten of jobs omvat: geen enkele onderzochte muzikant haalde zijn inkomen uit één project. Om meer zicht te krijgen op wat van der Plas (2007) deze ‘gemengde beroepspraktijken’ noemt, volgen we Mengers (1999) raad en onderscheiden we drie werksectoren waarin de inkomens gekaderd kunnen worden: art, art-related en non-arts work. Uit de interviews valt op dat enkel Roel inkomen verwerft uit de non-art sector, doch slechts periodiek. Alle anderen doen het op wat Lodewijk ‘de muzikanten-way’ noemt: jobcombinaties binnen en/of tussen de kunst en kunstgerelateerde sectoren.

Zoals theoretisch verwacht, bleek het lesgeven in muziekcentra (MOD, NoiseGate, Trix,...) een belangrijke kunstgerelateerde job. Daarnaast omvatte de kunstgerelateerde sector lossere projecten als: live-mixen, backlinen, workshops geven, (beginnende) bands producen of opnemen, in jury’s zitten, materiaal verhuren en bandcoaching. Voornamelijk lesgeven stelde vele muzikanten economisch in staat om fulltime met muziek bezig te zijn.

Binnen het *artistieke werkveld* kwam ik verschillende formules tegen waarmee economisch kapitaal vergaard werd: soloprojecten zoals singer-songwriters Nona Mez en Milow die dan zelf weer beroep doen op live en/of studio muzikanten; bands die samen muziek maken; bands waarvan enkelen muziek maken en de rest betaald wordt om te komen spelen, studiowerk, vervangingen bij vrienden; voor film, theater of musicals muziek creëren danwel inspelen; als jazzband op bedrijfsrecepties spelen, etc. Uit de

interviews kon ik het onderscheid herkennen tussen hoofd-, zij- en bijprojecten of jobs⁶⁵. **Hoofdprojecten** zijn ook echte ‘hoofd’-projecten waar de muzikant continu om begaan is en voortdurend op broedt -zowel artistiek als carrièregewijs. Deze projecten vormen de stuwend krachten achter de verschillende trajecten of carrières. Voor singer-songwriters Geert en Jonathan waren het zelfs de enige projecten waar ze tijd voor hadden. Geert vertelde me bijvoorbeeld⁶⁶:

“Ik wilde eigenlijk naast Nona Mez nog andere dingen doen, andere heel veel verschillende projecten.... Ik ben daar eigenlijk van teruggekomen omdat het heel veel tijd en energie kost om al één ding van de grond te krijgen.”

Toch bleek dat de meeste muzikanten ook zijprojecten aannemen zoals bijvoorbeeld Jasper die bas speelt bij The Rhythm Junks en Ballroom Quartet, maar ook bij Milow speelt en reserve bassist is bij Nona Mez; Bart die niet alleen bij Zita Swoon speelt, maar tegelijk bij een veelvoud van minder bekende bands aan de kar trekt en Stoffel die naast hoofdprojecten El Tatoo del Tigre en Sukilove ook veel theaternieuwsgeschiedenis maakt. De **zijprojecten** onderscheiden zich van de **bijprojecten** of jobs door de aard van het engagement. Zijprojecten kennen vastere en langere engagementen waar jobs kortstondige opdrachten zijn van enkele uren tot hoogstens een dag. De belangrijkste jobs bleken studiosessies. Vanuit de interviews geef ik hier kort drie bemerkingen bij. (1) Ten eerste gaf zowat iedere muzikant aan dat studiowerk goed betaald wordt. Omdat de in te spelen partijen op voorhand klaar liggen en de muzikant ze enkel correct dient in te spelen, ligt de verhouding input/output economisch gezien erg gunstig. De meeste respondenten gaven echter (2) ook aan dat het een relatief gesloten circuit betreft waar nieuwkomers niet snel in verzeild geraken. Studio-jobs worden dan ook op een belangrijke manier sociaal verdeeld. Roel spreekt bijvoorbeeld over de ‘first-call’ drummers:

“[...] als ge een goei studiojob kunt doen. Maja, da’s moeilijk, moeilijk te krijgen. Da’s zo een select wereldje ze; een paar mannen die domineren in de studio-wereld. En ja, daar komt ge heel moeilijk in.[...] de top studiodrummers van België. De ‘first call’ drummers. En da gaat rond, en die kennen zo iedereen in da circuit [...]En die verdienen daar vollen bak van natuurlijk.”

(3) Een derde opmerking met betrekking tot deze studio-jobs is van reputationale aard. Niet iedere muzikant ambieerde namelijk om dergelijke jobs te kunnen doen. Degenen die

⁶⁵ Tabel 3 (in bijlage 9) geeft een overzicht van deze verdeling.

⁶⁶ We zullen zo dadelijk dieper ingaan op de aanpak van deze twee singer-songwriters in de context van de veranderende muziekindustrie.

wel al eens studiowerk deden, wezen op het belang van een gezond evenwicht tussen studiowerk en hun eigen artistieke hoofd- en zijprojecten. Veel studiowerk doen bleek ook een specifiek symbolisch kapitaal op te leveren, een reputatie die zijn gevolgen kan hebben voor andere carrièrekansen. Jasper illustreert:

“Maar ik denk dat het zich op de duur kan wreken in die zin dat ge enkel nog sessies doet [...] dat ge nooit meer vast bij een groep gaat spelen en muzikaal aan iets werkt omdat ge enkel nog de partijtjes speelt die voor u gemaakt worden. Het probleem is ook de frustratie omdat ze u niet meer vragen, enkel nog om hapklare dingen te doen.”

Binnen de artistieke sector wees Menger (1999) nog op het belang van de zogenaamde **‘occupational role versatility’** of het aannemen van verschillende rollen. Onder de geïnterviewden kon ik in dit verband een onderscheid herkennen tussen monoforme en pluriforme versatiliteit. Monoforme versatiliteit komt erop neer dat een muzikant bij gelijkaardige projecten gelijkaardige activiteiten uitvoert. Jasper, Gunter, Cedric en Bart spelen bijvoorbeeld bij verschillende bands hetzelfde instrument. Deze projecten kunnen echter wel degelijk zowel in stijl als in economische rendabiliteit verschillen. Cedric speelt bijvoorbeeld in de rockband ‘El Guapo Stuntteam’ maar werkt ook aan een countryband en ‘soul-garage’ groep:

“Die andere 2 projecten doe ik met de liefde voor muziek, ook al met de countryband, ook geraken wij nooit uit het repetitiekot, ik vind dat zalig om te spelen. Ik hoef daar niet te zingen. Ik sta daar altijd heel van achter heel schoon met een clean gitaar, geen distortion pedal, geen Marshalls, gewoon spelen, luisteren naar de progressie...en proberen er iets anders mee te doen dan bij El Guapo zoals mijne voet op de monitor zetten en te soleren in mijne nek, weet ge [lacht]. Maar als er iets van komt, dan zien wij wel”

Pluriforme versatiliteit duidt op het werken aan verschillende projecten waarbij de muzikant buiten de lijnen van de traditionele bands of studiosessies gaat werken, op de grens van het popveld. Voorbeelden zijn o.a. Stoffel die regelmatig werkt aan de muzikale kant van allerlei theaterprojecten, Lodewijk die een muzikaal kindertheater uitwerkte of Stevens project ‘Krakende Verhaaltjes’ waar hij samen met een kennis kinderverhalen schrijft en opvoert onder muzikale begeleiding. Verder in dit hoofdstuk zullen we wijzen op de voordelen die deze strategie kan hebben wat betreft het sociaal statuut van de kunstenaar.

De bovenstaande beschrijving maakt duidelijk hoe veel muzikanten aan verschillende projecten tegelijk werken om economisch wat meer stabiliteit te bereiken. Cedric illustreerde echter hierboven ook dat *occupational role versatility* niet (altijd) economisch

gemotiveerd wordt. Algemener kunnen we zelfs stellen dat engagementen in hoofd- of zijprojecten zelden of nooit werden aangegaan uit zuiver economische intenties. Geen enkele muzikant kon het met andere woorden opbrengen om te ‘liegen’ met zijn instrument. Jasper getuigt bijvoorbeeld over zijn engagement als bassist bij Milow:

“Ik denk niet dat ik daar een CD van zou kopen maar ik voel mij daar wel echt heel goed bij. Het is een heel plezante groep. Als ge een gevoel hebt dat het niet goed is en dat de mensen niet op dezelfde golflengte zitten maar het verdient wel goed dan denk ik dat ge dat niet volhoudt. Ik denk dat ge dan al snel iets anders gaat zoeken.”

Jasper getuigt hiermee de dominante opvatting onder de onderzochte muzikanten. Vele vaste engagementen brengen bovendien niets op of zijn zelfs verlieslatend. Ik hoor het de lezer denken: “doen ze dan niets voor het geld?” Uit de interviews kwam naar voren dat niet in hoofd- of zijprojecten maar in de zgn. bijprojecten of jobs economische motieven wel al eens blijken mee te spelen. Jasper spreekt bijvoorbeeld van ‘schnabbels om geld binnen te krijgen’ ook Steven stelt: ‘it pays the bills’. Maar steeds geldt een soort van artistieke drempel. Stevens vuistregel over guest-appearances is bijvoorbeeld “om te beginnen vraag ik om eens iets te horen..., ik moet er echt altijd wel artistiek achter kunnen staan”.

Concluderend: de processen van multiple job holding en occupational role versatility worden dus deels economisch en deels artistiek gemotiveerd waarbij voor de onderzochte muzikanten de kunst meestal het laatste woord heeft. De metafoor van ‘kunst als loterij’ waarbij enkelen het grote lot winnen en anderen verliezen lijkt zich ook af te spelen op een lager niveau: waar vele projecten verlieslatend en tijdsrovend zijn, geraken enkelen ‘on track’ waardoor de opportunitetskost van andere niet-rendabele projecten gecompenseerd wordt. Concluderend kan gesteld worden dat ‘op meerdere paarden wedden’ enerzijds veel tijd en moeite kost en anderzijds de muzikant in staat stelt artistiek te groeien en economisch het hoofd boven water te houden. Kobe en Lodewijk illustreren:

“Muziek maken is een uitdaging, een passionele overgave, iets da ge hoort, creatief wilt verwezenlijken, wilt doen of wilt ondergaan en dat is het een uitdaging om dat georganiseerd te krijgen zodat ge het kunt ondergaan. [...] Van de 6 of 7 projecten die ge probeert, lukt er dan eens eentje. Dat is het harde werk! Vandaag, gisteren en eergisteren gaan spelen dat is peanuts, liedjes van buiten leren en die op uw trommel kloppen is niet het harde werk... ” (Kobe)

“Da was nie realistisch dat ik toen alleen met dieë band ging kloten, want er komt niks binnen , er gaat alleen maar iets buiten! Ge hebt niks” [...] “Want da vind ik dus..die jobkes waar ik het net over had, dat is dus echt onontbeerlijk om als muzikant, zeker in het begin, om overeind te blijven.”(Lodewijk)

Nu een eerste zicht is geworpen op de strategieën waarmee economisch kapitaal vergaard wordt, gaan we in wat volgt na hoe de veranderende muziekindustrie zijn invloed uitoefent op het beroep muzikant en hoe de onderzochte muzikant reageren.

6.2.1.3 Crisis en verweer.

Om de veranderende muziekindustrie en de gevolgen daarvan voor de muzikanten te begrijpen, schetsen we in deze paragraaf eerst een kort beeld van de marktsituatie en de verweermechanismen die de industrie hanteert. Vervolgens focussen we op de gevolgen voor de artiesten met speciale aandacht voor DIY strategieën (artiesten in eigen beheer).

A. Een veranderende muziekmarkt.

Het afgelopen decennium kreeg de muziekindustrie heel wat media-aandacht. Kranten titelden dan voornamelijk over de dalende cd-verkoop. Het woord ‘crisis’ bleek de lading te dekken. De afgelopen jaren konden we meer in het bijzonder de evoluties volgen in illegale downloads; ‘de grote boosdoener’, volgens de geïnterviewde managers, platenbazen en muzikanten. Toch bericht de vereniging voor Belgische muziekproducenten (IFPI België) positieve trends met betrekking tot hun digitale verkoop: de legale downloads via webwinkels als i-Tunes stijgen. In cijfers zien we dat de algemene omzet van de Belgische muziekmarkt sinds 2000 met zo’n 40% gedaald is doch in 2007 voor het eerst niet verder daalt met een omzet van ca. € 182 miljoen (BEA, 2008). De albumverkoop stijgt zelfs licht, zowel in aantal (1,3%) als in omzet (0,5%). Ook de digitale -legale- markt doet het beter dan ooit en groeit met zo’n 27% (IFPI, 2008). Hoewel de sector op zoek is naar nieuwe (online) verdienmodellen, is er van een compensatie in ‘revenue’ of winstmarges echter nog geen sprake. ‘De investeringen noodzakelijk voor de ontwikkeling van carrières van artiesten komen hierdoor onder druk te staan’ klinkt het bij IFPI (2008).

Hoewel er in de interviews vaak gesteld werd dat de industrie de online trend met open ogen zag aankomen en zich er niet tijdig op voorbereidde (cfr. Claerhout, 2006, De Standaard 15/02/2008, p. 32-33), wordt er nu dus hard nagedacht, zowel over de online sector (Youtube⁶⁷, Garagetv, NRJ, etc.) als over de ‘harde’ verkoop zoals de zogenaamde

⁶⁷ In 2006 treft Warner een deal met Youtube: in ruil voor een deel van de reclame-opbrengsten van Youtube, mag Youtube Warner-videoclips blijven vertonen. Universal en Sony-BMG volgen later ook. (De Meyer & Trappeniers, 2007, p. 9). Algemeen directeur van EMI België Erwin Goegebeur is er nog niet uit of Youtube nu een promomiddel is danwel een verlies aan inkomsten (Key Players, Depot Leuven, 19/03/2008).

premiums (vb. het album van Sarah Bettens dat gratis bij *De Morgen* werd meegegeven), *ringtones* voor GSM's, de plaats en het nut van de single-cd, etc. Het punt is dat er nieuwe en bredere inkomensstromen worden gezocht om investeringen en dalende winsten te compenseren, wat ook betekent dat de scheidingslijnen in de muziekindustrie vervagen (IFPI, 2008). Aan de orde is het zogenaamde '360°-model' (ook 'extended rights deal' of 'equity deal' genoemd), voorlopig nog toekomstmuziek (zie figuur 12 in bijlage 5). Hoewel 'de cd voor ons zeker het uithangbord blijft' stelt Guus Fluit als A&R en Marketing directeur van EMI, 'leert de realiteit dat als je daar serieus in wil kunnen blijven investeren, die investering ook via verschillende kanalen gerecupereerd moet kunnen worden' (in Vastesaeger, 2008, p. 46). Het zijn net deze verschillende kanalen die maken dat de industrie buiten de traditionele lijnen kleurt. Een 360° contract bevat clausules over concerten, merchandising, publishing, sponsoring en allerlei online-afgeleiden. EMI sluit zelfs niet uit participatie te nemen in ticketverkoop en concertzalen. Benadrukt wordt ook dat het zeker niet een 'meer nemen politiek' is; een 360° - of extended rights deal, houdt eveneens 'een ruimer engagement en dus bredere investeringen' in (Verraes in: Vastesaeger, 2008). Figuur 12 illustreert in bijlage 5 de '360° ervaring' en de diverse vlakken waarin een platenfirma meer zal investeren en recupereren.

Hoewel 360° deals reeds bestaan (vb. Robby Williams) vond ik voor de onderzochte muzikanten een resem aan andere contractuele formules die in nasleep van de crisis ontstonden (zie figuur 13, bijlage 5). David Byrne concludeert optimistisch over alle nieuwe mogelijkheden die ontstaan:

"For existing and emerging artists -who read about the music business going down the drain- this is actually a great time, full of options and possibilities. The future of music as a career is wide open." (Byrne, 2007, z.p.)

Hieronder bespreken we kort wat dit alles in de praktijk van de onderzochte muzikanten betekent en focussen we op de diverse DIY strategieën die gehanteerd worden.

B. Gewijzigde inkomsten, gewijzigde contracten.

Een veranderend consumptiepatroon maakt dus een veranderende industrie. Maar een veranderende industrie maakt ook veranderende carrières. Alle geïnterviewde artiesten gaven in eerste instantie aan dat ze zelf ook getroffen worden door het gewijzigde consumptiepatroon en weinig verdienen aan cd's. Uit de interviews met Cedric en Gunter:

"[...]wij, bands als El Guapo en Triggerfinger, al die gasten, wij verdienen echt letterlijk geen klote meer op CD's, echt letterlijk geen klote .Dus voor ons is het echt wel erg, ik ben tegen

downloaden omdat wij het voelen. Wij verdienen sowieso al niks, als ze dan nog eens gaan downloaden, dan houdt het al helemaal op” (Cedric)

“Zijn er ook al dieptepunten geweest misschien -als er toch nog niet echt hoogtepunten waren?

Ja, meestal is het gewoon de teleurstelling van ge maakt een goei plaat en dan loopt ge daar weer mee rond met vijfhonderd of duizend stuks. Ja, en ’t geld, als ge daar een jaar werk insteekt en ge krijgt daar geen geld van terug, da valt een beetje tegen he?” (Gunter)

De cd-verkoop genereert niet bijster veel inkomsten meer voor de meeste onderzochte muzikanten. In sommige gevallen worden zelfs verliezen geleden. Waarom dan nog cd's maken als muzikant? Een vraag die ook vele muzikanten bezighield. Sommigen overwogen om enkel singles uit te brengen, anderen poneren dan weer dat het album opgewaardeerd dient te worden. In ieder geval speelt de cd voor velen steeds meer een promotionele rol als ‘een duur maar noodzakelijk visitekaartje’ (Claerhout, 2006, p. 65) dat helpt om de live-optredens te ondersteunen. Jasper over het waarom van een cd:

“Dat is gewoon een investering om te kunnen gaan spelen. Als ge het niet doet dan is er ook niks actueel en dan gaan ze u ook minder rap boeken. Maar als er een CD uit is dan is er iets om het aan op te hangen”[...] “Het kost wel vaak meer dan wat eruit komt” (Jasper)

Waar vroeger de gangbare opvatting was dat live-optredens in se promotiestunts waren voor de albums blijkt vandaag steeds meer het omgekeerde te gelden (cfr. De Meyer & Trappeniers, 2007, p. 10-13). Het economisch zwaartepunt lag voor de meeste muzikanten dan ook in het live-circuit. Een belangrijk gevolg van de dalende omzet in het fonogramcircuit van de muziekindustrie is dat er ‘voorzichtiger’ of ‘low-risk’ contracten ontstonden (zie figuur 13, bijlage 5)

Waar de klassieke artiestenovereenkomst een zware financiële injectie inhield van de platenfirma die de verkoop van het album moest kunnen terugbetalen, blijkt uit de interviews dat er vandaag steeds meer gewerkt wordt met licentie-, distributie- en promodeals. Geen enkele van de onderzochte muzikanten werkte nog met een klassieke artiestenovereenkomst. Uit de beschrijving in figuur 13 (bijlage 5) vallen deze DIY mechanismen af te lezen. De artiesten financieren -afhankelijk van de deal- de opnamekosten zelf en wenden zich voor promo of distributie tot de platenfirma. De belangrijkste troef van platenfirma's wordt dan hun marketing, knowhow en ‘know-whom’ (hun netwerk). Voor internationale majors geldt bovendien ook vaak de belofte inspanningen te zullen leveren om de artiest in het buitenland te lanceren (vb. Novastar). De keuze tussen deze verschillende contracten bleek per band een apart

onderhandelingsproces waarbij de verwachte verkoop een rol kan spelen. Hogere persoonlijke investeringen kunnen dan gecompenseerd worden door het hogere percentage dat naar de artiest vloeit. Hogere investeringen door de firma kunnen anderzijds ook een hoger engagement van de firma betekenen waardoor (via meer promo) meer exemplaren verkocht kunnen worden, maar een kleiner percentage van de winst naar de artiest zelf gaat. Hoewel de artiesten erg gesteld zijn op deze nieuwe contractvormen (soms door slechte ervaringen met artiestenovereenkomsten in het verleden) en benadrukken dat de platenfirma voor hun werkt en niet andersom, onderstrepen Erwin Goegebuer en Philip De Groote in een interview dat het vak niet verengd dient te worden tot distributie. Ze stellen dan ook dat het in de eerste plaats om een samenwerking gaat waar beide partijen samen koers bepalen en strategieën bedenken om carrières richting te geven. Hoe dan ook, een aantal onderzochte artiesten hanteerde enkele specifieke DIY strategieën die hun carrière sterk vorm konden geven. We bespreken ze in de rest van deze paragraaf.

(1) Wat promotie betreft, biedt het internet een aantal DIY-troeven. Jonathan (Milow) noemt ze zelfs ‘de constante in mijn carrière’. Door alle kanalen te benutten (Myspace, Youtube, populaire blogs, i-Tunes, etc) trachtte hij voortdurend te investeren in bekendheid en het levendig houden van zijn verhaal:

“Dat is echt, die drempel is heel erg laag en dan is dat een enorme nieuwe start geweest [...] Alles wat er was van online dingen waar volk op kwam, heb ik ook altijd gebruikt. [...] Ik ben een beetje beschaamd om het te zeggen maar op Youtube staan er van Milow pakt 100 video’s waarvan zeker de helft die ik daar zelf heb opgezet.” (Jonathan)

Ondanks deze promo-mogelijkheden bleek het totale DIY model -onderaan figuur 13 (volledig in eigen beheer)- niet voor te komen onder de onderzochte muzikanten. We focussen kort op het verhaal van singer-songwriter Geert om dit te illustreren. Geert bleek de grootste doe-het-zelver onder de geïnterviewde muzikanten. Naast zijn eigen label heeft hij ook zijn eigen studio waar hij zijn (eigen) platen opneemt. Door zijn eigen producent te zijn, vallen er vele tussenschakels weg en ontvangt hij een groter percentage van de winst:

“ik heb mijn eigen label en ik heb 70% van de groothandelsprijs van wat er over de toonbank gaat. Als ge als artiest bij een platenfirma zit - een grote of kleine, want ik sta ervan te kijken hoe weinig verschil er tussen zit in die contracten- krijgt ge 12 tot 15 % van de groothandelsprijzen. De groothandelsprijs voor mijn Cd's zijn die 11.15 euro en met de korting eraf gehouden heb ik ongeveer 7 euro per verkochte CD in de winkel en voor een andere artiest gaat dat soms één euro zijn. Ik moet het dus 7 keer minder goed doen dan iemand anders! Daar komt nog bij dat ik 100 % van de auteursrechten heb behouden en normaal geeft ge er 50 af aan uw platenlabel, aan uw uitgeverij.” (Geert)

Geert benadrukt nog dat het grootste deel van zijn omzet bestaat uit auteursrechten en noemt ze ‘de meest lucratieve inkomsten in de muziekbusiness’. Omdat hij 100% van deze rechten kan innen, krijgt hij ook hier grotere bedragen dan andere artiesten die vaak de auteursrechten delen met de financierders. Ook uit ‘airplay’ genereert hij dus behoorlijk wat inkomsten: ‘dat komt op 9 à 15 euro per draaibeurt’ aldus Geert. Deze manier van werken is voor hem dus een strategie om zich te kunnen handhaven als singer-songwriter:

“ik wil maar zeggen als je het op die manier doet, dan kan uw profiel een pak lager zijn dan andere mensen.. Alé, ik ken groepen die veel meer succes hebben dan ik, waar iedereen van gaat gaan werken, een ‘daytime job’; uiteindelijk die hebben een keislechte platendeal, die verkopen ook meer platen dan ik, maar die krijgen daar 12 % van! Dat is echt peanuts en dan nog ne keer delen door 4... Ik ben alleen ik moet niet delen met niemand. Als die gaan optreden moeten die dat geld van dat optreden bijeensparen om een nieuwe plaat te maken, eigenlijk is dat voor hun gewoon een zelfbedrijpende hobby, ik sta daar van te kijken... ” (Geert)

Uit dit verhaal blijken de financiële mogelijkheden van DIY carrières. Twee opmerkingen bij deze DIY aanpak. (1) Ten eerste kost een dergelijke aanpak heel veel tijd en moeite en gezien de opportunitetskost is dit tijd die niet in eventuele andere projecten geïnvesteerd kan worden. Geert gaf dan ook eerder in dit werk al aan dat hoewel hij van plan was verschillende projecten te doen, de tijd daar echt niet meer voor kon vinden. (2) Ten tweede bleek ook uit andere interviews dat er steeds een minimum aan professionele ondersteuning noodzakelijk is. Tot dat minimum behoort de platenfirma als distributeur. Ik ontdekte twee voordelen van het werken met een dergelijke muziekindustriële ondersteuning. Een eerste voordeel is zakelijk: platenfirma’s hebben immers vaak exclusieve distributiecontracten met een aantal muziekwinkels. Erwin Goegebuer (EMI) legde me dit in de interviewsessie in het Depot (19/03/2008) heel duidelijk uit:

“[...]Als de plaat dan klaar is dan ga je naar marketing voor promo, daar hebben wij mensen voor in dienst die bij wijze van spreken 24/7, 24 uur per dag in contact zijn met de media. Je mag dat dus ook niet onderschatten. Als elke artiest op zijn eigen houtje een plaat opneemt en dan vervolgens jullie gaan bestoken met zijn materiaal, en dan van Standaard naar de Morgen rijdt en zo verder naar de Humo, dan gaan ze ze daar zien komen denk ik. En dat geldt ook voor de handel. Fnac wil niet dat elke artiest zijn eigen plaat komt aanbieden. Die hebben een commerciële afspraak met één concern en die facturatie en administratie die daar allemaal bij komt kijken, dat verloopt..ja, op een comfortabele manier. Als iedereen daar met zijn 10 Cd's komt, die mensen zijn niet uitgerust om die 10 Cd's te kopen en dan die facturen te betalen” (Erwin Goegebuer, interview Key Players, Depot Leuven, 19/03/2008)

Het zakelijk voordeel van het werken met distributeurs wordt echter geflankeerd door een symbolisch voordeel. Platenfirma’s hebben namelijk niet alleen zakelijke slagkracht, ze

fungeren voor de muzikant ook als symbolische crediteurs zowel naar platenwinkels als naar radiostations toe⁶⁸. Het zogenaamde ‘pluggen’⁶⁹, gebeurt dan ook zelden alleen. Geert en Jonathan illustreren het belang van deze symbolische crediteurs:

“Het moeilijkste van eigen beheer is de distributie vinden, er moet iemand waarborg voor u staan om inkopers te overtuigen om uw platen te kopen, zeker als ge pas begint.” (Geert)

“Het beste is dat je daar [Radio-stations, DV] gaat met iemand van de distributeur -van de platenfirma die de cd verdeelt- omdat die gewoon weet, als die zijn job goed doet dan weet die dat ge bij Studio Brussel moet zijn bij [noemt enkele namen, DV] [...] ik ga daar nooit alleen naar toe he... ge moet oppassen, ge kunt niet zo maar binnenvallen; dat is een burcht he, de VRT!”

In de volgende paragraaf bespreken we de zogenaamde externe subsidiëringssystemen en de rol daarvan in de onderzochte carrières. We focussen eerst op het sociaal statuut van de kunstenaar, vervolgens bespreken we enkele subsidievormen van de Vlaamse overheid.

6.2.2 Externe subsidiëring.

Met externe subsidiëring worden de maatregelen bedoeld die de overheid in het leven heeft geroepen ter ondersteuning van de popmuziek en de popmuzikant. Omwille van de geografische spreiding van de onderzochte muzikanten en de beperkingen die een licentiaatsthesis onvermijdelijk met zich meebrengt, richten we ons op de twee -volgens de geïnterviewden- relevantste ondersteuningsmechanismen: de federale kwestie van het sociaal statuut van de kunstenaar enerzijds en anderzijds de Vlaamse subsidieregelingen. Ook binnen deze twee vormen van ondersteuning volgen we wat de meeste interviews aanwezen als carrièrerelevant. Volledige en specifieke informatie omtrent deze kwesties zijn immers elders te lezen of te verkrijgen (Poppunt, Muziekcentrum Vlaanderen en het Kunstenloket). Het doel is dus een korte beschrijving en evaluering van deze ondersteuningsmogelijkheden.

⁶⁸ In paragraaf 6.4 beschrijven we ook hoe platenfirma’s symbolisch krediet verlenen naar bookingskantoren toe en omgekeerd.

⁶⁹ Het aanbieden van de muziek bij radiostations.

6.2.2.1 Een sociaal statuut voor de kunstenaar.

‘Een werkbaar statuut!’ schreeuwde het inmiddels opgedoekte ZAMU nog van de daken in de jaren negentig. Terecht, zo bleek uit onderzoek van Seghers et. al. (2000). Op vlak van de sociale zekerheid vertoefden vele Vlaamse muzikanten immers in de schemerzone van de legaliteit. Sommigen hadden dan ook weinig keuze. De wet schreef voor dat een muzikant per definitie een ‘werknemer’ was. Concertorganisatoren namen muzikanten echter slechts zelden aan als werknemer. Omwille van de immense bureaucratische rompslomp die het vergt om een werknemer aan te nemen voor bijvoorbeeld een concert van anderhalf uur ging de sector uit van de zelfstandigheid van de artiesten. De situatie dwong tot ‘vermommingen in profit of non-profit structuren, die echter voor de muzikanten regelmatig voor problemen zorgen vanwege de ad-hoc oplossingen in de boekhoudingen en de controles daarop’ (Seghers et. al, 2000a, p. 75). Via VZW’s die daar niet op uitgerust waren, NV’s, BVBA’s en CVBA’s die een hoog startkapitaal vereisen, werd muzikant zijn en in orde zijn met sociale bijdragen een kleine utopie. Seghers et. al concludeerden in 2000 dat de oplossing van het statuutprobleem topprioriteit moet zijn voor een goed muziekbeleid. Initiatieven als Smart en Payroll werden positief ingeschat, daar ze voor een vereenvoudiging zorgen door de rol van werkgever op zich nemen en de muzikanten uit te betalen, mits commissie en bijdragen, uiteraard. Ze vormen dan ook de voorlopers van de Sociale Bureaus voor Kunstenaars (T-Ater, Randstad Art, etc) waarmee een groot deel van de onderzochte muzikanten werkten.

De federale overheid brak er zich al zo’n 30 jaar het hoofd over, maar op 1 juli 2003 kwam -met minister Vandenbroucke - het sociaal statuut voor de kunstenaar erdoor. Het staat kunstenaars volledig vrij te kiezen om als zelfstandige, werknemer (voor langere contracten bijvoorbeeld) of als werknemer via SBK’s te werken. Het kunstenaarsstatuut heeft *geen* betrekking op kunstenaars die ‘zonder opdrachtgever werken, gratis werken (of enkel hun onkosten vergoed krijgen), artistiek bezig zijn in de schoot van een venootschap waarvan ze zelf bestuurder of zaakvoerder zijn (in dat geval vallen ze onder het zelfstandigenstatuut) of louter bezig zijn in familiale kring’ (Muziekcentrum Vlaanderen, 2008). Meer dan de helft van de geïnterviewde muzikanten maakte gebruik van de statutaire maatregelen als werknemer via SBK’s, ‘en de meeste mensen die ik ken, en die enkel muziek spelen, die doen het wel met het artiestenstatuut en via interim’ getuigt Jasper Hautekiet. Om de carrières van de onderzochte popmuzikanten in kaart te brengen, is het dus noodzakelijk even stil te staan bij deze manier van werken. Op de

‘zelfstandigenoplossing’ wordt niet ingegaan gezien het geringe aantal respondenten dat op die manier werkte en de beperkingen die een eindverhandeling onvermijdbaar met zich meebrengt.

‘Het eerste wat je altijd moet zeggen als het over het kunstenaarsstatuut gaat, is dat er geen kunstenaarsstatuut bestaat’ legt Tijs Vastesaeger me uit, ‘het gaat om een pakket maatregelen die het voor kunstenaars iets makkelijker maken om van de bestaande sociale voorzieningen iets makkelijker gebruik te maken, punt aan de lijn.’ Het basisprincipe luidt dan ook dat ‘eenieder die een **artistieke prestatie** levert en/of artistieke werken produceert, **in opdracht** van een natuurlijke persoon of rechtspersoon en **tegen betaling van een loon** het statuut van werknemer heeft’ (Kunstenloket, 2008, originele nadruk). Een artistieke prestatie wordt gedefinieerd als: ‘de creatie en/of uitvoering of interpretatie van artistieke œuvres in de audiovisuele en de beeldende kunsten, in de muziek, de literatuur, het spektakel, het theater en de choreografie’, kortom ‘elke prestatie waarbij de nadruk ligt op het artistieke’ (Kunstenloket, 2008). Voor deze werknemers-kunstenaars gelden vervolgens een aantal gunstmaatregelen die oog proberen te hebben voor de unieke situatie waarin artiesten zich bevinden. De relevantste situeren zich op het vlak van de werkloosheidsregeling. Wat betreft de toegang geldt bijvoorbeeld de -reeds voor 2003 werkzame- *cachetregeling*: in plaats dat artiesten 312 werkdagen dienen te bewijzen op 18 maanden -wat onmogelijk is voor de gemiddelde artiest- worden de verdiende bedragen omgezet in gewerkte dagen: iedere ‘witte’ € 34 wordt aanzien als één gewerkte dag. Eenmaal toegelaten, berekent men de uitkering op basis van het loon van het laatste kwartaal dat men werkte. Eenmaal toegelaten én berekend, wordt het de kunstenaar toegestaan om naast de werkloosheidsuitkering ook geld te verdienen als kunstenaar met als basisregeling: alle dagen dat gewerkt werd als kunstenaar: geen daguitkering. Wie bijvoorbeeld kan bewijzen dat hij popmuzikant is -door middel van werkportfolio’s, affiches, cd’s, contracten, etc.- krijgt de C1-kunstenaar, een attest dat de muzikant toelaat te stempelen én aan zijn muziek te verdienen⁷⁰. Voor ‘normale’ werklozen geldt daarentegen niet alleen dat ze de facto beschikbaar moeten zijn voor de arbeidsmarkt, de activeringspolitiek in België maakt ook dat ze zich moeten aanbieden wanneer geschikte vacatures beschikbaar zijn. Niet zo voor (alle) kunstenaars, de zogenaamde *houthakkersregeling* maakt dat men niet als onwerkwillige wordt beschouwd indien de periodieke werkloosheid intrinsiek met de sector verbonden is -zoals bij houthakkers- en

⁷⁰ Alle inkomsten waarop geen RSZ betaald werd en hoger liggen dan € 3624,28 worden weliswaar gedeeld door 312. Het quotiënt wordt vervolgens afgetrokken van de daguitkering.

als de kunstenaar alsnog voldoende tewerkstelling kan aantonen. “Het is niet dat ze u na 3 maanden uitkering op de vuilkar zetten en verplichten om te gaan werken” onderstreept Vastesaeger nog in een interview. Bovendien geldt voor bepaalde gevallen dat werk geweigerd mag worden indien ze een conflict veroorzaken met de artistieke activiteiten. Een gediplomeerde metser die violist werd -maar te weinig werk zoekt als artiest- heeft bijvoorbeeld het recht om zware handenarbeid te weigeren omdat gekloofde vingers het vioolspelen bemoeilijken (Vastesaeger, 2007, interview). Wat betreft het behoud van de werkloosheidsverzekering maakt de activeringspolitiek dat de uitkeringen van ‘normale’ werklozen gestaag dalen. Voor kunstenaars die voldoende werk als artiest kunnen aantonen, geldt echter een behoud van het uitgekeerde bedrag. Deze -en vele andere⁷¹- maatregelen trachten aldus voorzichtige evenwichten te vinden tussen ‘werkloze’ kunstenaars en knutselende werklozen.

Het voordeel van het werken met SBK’s ligt erin dat de muzikant kan werken met ‘dezelfde flexibiliteit als een zelfstandige, maar met de sociale zekerheid van een werknemer’ (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 113). Die sociale zekerheid komt echter niet gratis: zowel sociale werknemers- als werkgeversbijdragen dienen betaald te worden. Bovendien eist het SBK een commissie van ongeveer 6 procent. Ongeveer de helft van de inkomsten wordt aldus afgestaan aan sociale bijdragen en SBK’s (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 113). Of zoals Steven het me vertelde: ‘Ik heb het kunstenaarsstatuut ja, maar ik betaal daar ook wel voor he’.

Hoog tijd voor meer empirie. De meerderheid van de respondenten maakte gebruik van de statutaire maatregelen als werknemer via SBK’s en bleek in het algemeen ook tevreden met deze overheidssteun. Vaak kwam terug dat ze er ook niet op rekenen maar het stempelen zien als een economische aanvulling om in periodes met minder artistiek werk in hun basisbehoeften te kunnen voorzien. Toch kwamen enkele kritieken doorheen de verschillende gesprekken terug. We bespreken de 4 belangrijkste daar ze eventueel als reden kunnen gelden voor muzikanten om niet voor dit statuut te gaan.

(1) Een eerste opmerking betreft de inpassing van het sociaal statuut voor de kunstenaar in de bestaande sociale verzekерingsmechanismen. Enkele muzikanten ijverden meer bepaald voor een aparte regeling los van de bestaande werkloosheidsverzekering. Enkelen getuigden dat ze nadelen ondervinden bij het afsluiten van leningen of het opstellen van

⁷¹ Zoals een verminderd BTW tarief, de kleine vergoedingsregeling, kinderbijslag, jaarlijkse vakantie, etc. Uitgebreidere informatie in o.a. Van der Plas & Vastesaeger (2007), Van Langendonck (2005) en op www.kunstenloket.be

een pensioenspaarplan daar ze in principe ‘werkloze’ zijn en niet ‘muzikant’. Stoffel getuigt en Jasper haalt dit zelfs als remfactor aan waardoor sommigen hun muzikale carrièreplannen opbergen:

“Het is niet mooi om te zeggen maar eigenlijk staat ge daar tussen kansarmen die echt werkloos zijn. Dat systeem dat zit niet goed en dat zou apart moeten gezet worden.” (Stoffel)

“Laat dat statuut echt een apart statuut zijn, dat zal al veel schelen. Voor veel mensen is dat zelfs een drempel om niet helemaal voor een muzikale carrière te gaan: ‘Ik zoek wel een job’ en dan verwatert dat een beetje en dan speelt ge in een groepje en ge hebt dan eigenlijk geen tijd want ge zit met uw werk bezig en dat verwatert dan.. Omdat ze dan in dat werklozenstatuut zitten en zeggen van ‘ik wil geen werkloze zijn’...” (Jasper)

(2) Een tweede opmerking betreft de berekening van de daguitkering. Voor freelance muzikanten die met SBK’s werken en jonger zijn dan 36 geldt dat deze berekend wordt als het gemiddelde inkomen van het laatste kwartaal van hun referentieperiode. Deze berekening is van bijzonder belang daar ze de daguitkering bepalen⁷². Voor sommige muzikanten kan dit goed uitdraaien, voor anderen levert dat geknussel in uitbetalingen op. Jaspers drie maanden vielen toevallig samen met een drukke zomer:

“Ik heb een heerlijke zomer gehad. Ik het met de Rhythm Junks bijna 30 keer opgetreden en bij Milow ook bijna 30 keer en dan tussendoor met het Ballroomquartet en dan nog wat sessies hier en daar. Ik heb in de zomer zeker 70 tot 80 concerten gespeeld, wat gigantisch veel is. Het was dus geen enkel probleem om het statuut te halen”

Bart stelt zich vragen bij deze regeling;

“Ik snap echt niet waarom dat berekend wordt op de laatste 3 maand. Er zijn genoeg mensen die het zo proberen te regelen van nu dat te factureren en later regelen we dat wel in die laatste 3 maanden zodat ze in een gunstige schijf uitkomen. Waarom moet ge dan 18 maand wachten?”

(3) Een derde punt betreft de enorme onduidelijkheid omtrent de kleine vergoedingsregeling. In regel geldt dat de daguitkering wegvalt voor iedere gewerkte dag. Lesgevers die slechts enkele uren per dag lesgeven, verdienen dan ook vaak minder door te werken dan dat ze zouden verdienen mochten ze niet gaan werken. Een ander aspect hiervan legt de link met de multiple job holding. Vele muzikanten werken immers zowel aan een hoofdproject als aan verschillende zijprojecten. We zagen eerder dat in veel gevallen dergelijke zijprojecten nog niet echt winstgevend zijn. Vaak wordt er ook geld opgepot om bijvoorbeeld een eigen studio te kopen of om de opnamekosten van de

⁷² Meer bepaald wordt er met een leeftijdsafhankelijk systeem gewerkt. Een overzicht bevindt zich in bijlage 10.

distributiedeal te betalen. Dergelijk oppotgedrag impliceert dus dat de artiest wel gewerkt heeft en dus zijn daguitkering verliest, maar de facto niets verdienende. Jasper illustreert:

“Ballroomquartet is ook zo een situatie, we verdienen zelf niets want alles gaat naar onze vennootschap maar ik verlies wel mijn daguitkering... We zijn wel allemaal zo idealistisch dat we zeggen dat het ons niets kan schelen..”

Om ondermeer dit soort anomalieën op te lossen is in principe de kleine vergoedingsregeling uitgedacht. Die maakt dat kortstondige opdrachten BTW-vrij kunnen geleverd worden (de daguitkering valt wel nog steeds weg, maar het bedrag ligt hoger gezien BTW-vrij). Ze dienen wel bijgehouden te worden op de zogenaamde kunstenaarskaart. Het grote probleem is dat deze kaart nog niet bestaat, maar de wet op de kleine vergoedingsregeling wel. De muzikanten getuigen dan ook dat als een van de doelen van een sociaal statuut is om artiesten in het wit te laten werken, er best zo snel mogelijk duidelijkheid wordt gebracht omtrent dergelijke maatregelen⁷³.

(4) Een laatste opmerking betreft de toegangsvooraarden die het statuut hanteert. Enerzijds wezen sommigen erop dat de toegangsbARRIERE te hoog ligt voor sommige muzikanten. Zo werd me erop gewezen op dat de grote bedragen die ‘grote’ artiesten verdienen via het systeem van de cachetregeling onmiddellijk ook voldoende artistieke prestaties opleveren om het statuut te behalen. Vaak werd ook gewezen op de moeilijkheden van de ‘kleinere visjes’ zoals jazzmuzikanten en ‘kleinere’ singer-songwriters om voldoende te verdienen om het statuut te behalen. Enkele voorbeelden:

“Dus ge hebt Buscemi bijvoorbeeld, die verdient pak 16 000 euro op één optreden. Dus die geeft dat ding aan en die heeft zijn statuut. Ik nie he!” (Gunter)

“De echte kleine visjes, de singer-songwriters, die gaan nooit in aanmerking komen voor dat artiestenstatuut terwijl dat juist de mensen zijn die het beter kunnen gebruiken dan degenen die in het zwart 1.000 euro per maand bijeen spelen.” (Bart)

Een enkeling wees me nog op het onevenwicht tussen het behalen en het behoud van het statuut:

“De voorwaarden om erin te geraken zijn moeilijk maar eens dat ge erin zit, moet ge maar één keer per jaar een tijdelijk contract voorleggen –en da mag van éne dag zijn- om die uitkering te behouden. Dat vind ik heel vaag, ik zeg niet dat je er simpeler in terecht zou moeten kunnen maar dat genereert misschien ook profitariaat.” (Stoffel)

Naast deze vermoeide bias of scheeftrekking van het statuut wezen anderen dan weer op een aantal gehanteerde strategieën om het statuut te kunnen behalen. Hier kunnen we de

⁷³ Meer informatie en tijdelijke tussenoplossingen in de Muzikantengids (Van der Plas & Vastesaeger, 2007).

link leggen met de eerder beschreven monoforme en pluriforme versatiliteit. Jasper illustreerde hierboven bijvoorbeeld met zijn ‘heerlijke zomer’ dat multiple job holding (jobs) en monoforme versatiliteit (Rhythm Junks, Milow en Ballroom Quartet) hem in staat stelden voldoende artistieke prestaties neer te zetten om het statuut te behalen. Maar ook pluriforme versatiliteit bleek voor sommige muzikanten de strategie ter behaling van het statuut. Door de langere contracten in de theaterproducties kon Stoffel bijvoorbeeld voldoende artistieke prestaties accumuleren (hij noemt het zelfs een absolute voorwaarde), ook Stevens ‘krakende verhaaltjes’ helpen hem in het behalen van het statuut. Wat betreft de ‘kleine visjes’ of de muzikanten in de marge die moeilijk voldoende kunnen verdienen, merkt Steven nog op dat het ook anders kan, mits voldoende inventiviteit in het ‘creëren van je eigen werk’ of het eigenhandig opzetten van projecten die eventueel buiten de traditionele lijnen van het popveld kleuren (pluriforme versatiliteit):

“En jazzmuzikanten die voor 50 euro in een café gaan spelen zijn echt fout bezig. Uiteindelijk bouwt ge daar niks mee op, ge kunt dat enkel zien als een soort betaalde repetitie en niet meer dan dat. Wat wel is, als die jazzmuzikanten creatief genoeg zijn vinden ze zeker een manier om ook op het muzikantenstatuut in te stappen.”

Ten slotte vermeld ik nog dat onder degenen die niet volgens deze methode werkten, er wel eens onduidelijkheid omtrent de voorwaarden en de regelingen bestond. Een belangrijke onduidelijkheid betreft de vraag of het lesgeven al dan niet als een artistieke prestatie wordt beschouwd en dus meetelt in de berekening van het statuut⁷⁴. Lodewijk getuigt bijvoorbeeld:

“[...]da lesgeven, da’s echt wel een realistische optie om als muzikant overeind te blijven. Ma da’s dus niet als een ‘artistieke prestatie’, terwijl da heel noodzakelijk is, da soort dingen, die ge moet doen. Ja, da wordt dus eigenlijk niet zo goed ‘gecoverd’ [door het kunstenaarsstatuut, DV]. Ze moeten gewoon kijken, wat is het beroepsveld van een muzikant; en dat is gewoon meer dan alleen maar artistieke prestaties”.

‘Ja, dat is een complexe materie, zucht Tijs Vastesaeger, ‘maar het kunstenloket en wij doen daar bijzonder goed werk in; er is steeds meer informatie in relatief verstaanbare taal ter beschikking’. Toch bleven enkelingen met vragen, misvattingen en onduidelijkheden zitten.

We concluderen kort dat voor een groot deel van de onderzochte muzikanten het sociaal statuut van de kunstenaar de rol van economische stabilisator speelt in hun carrières.

⁷⁴ Het antwoord is: ‘artistieke workshops’ wel, ‘lezingen’ niet (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 112) (zie ook p. 157 van dit werk)

Anderzijds bleek het statuut voor een aantal muzikanten nog niet volledig op punt te staan. We bespraken de inpassing in de bestaande werkloosheidsverzekering, het berekeningsmodel en de kleine vergoedingsregeling. Omtrent de toegangsbarrière vielen de meningen uiteen (lager/hoger). We konden een belangrijke link leggen met wat eerder beschreven werd als occupational role versatility. Sommige muzikanten gaven immers aan enkel dankzij monoforme danwel pluriforme versatiliteit in staat te zijn het statuut te behalen. Tot slot wijs ik er met Jasper nog op dat een grondige evaluering van de werking van dit sociaal statuut opportuun is:

“Als Zamu nog zou bestaan dan zouden zij het artiestenstatuut nu kunnen evalueren om te zien of er wel is uitgekomen wat men bedoeld had. Is het een oplossing? Kunnen de artiesten ervan leven? Is het interessant? Moet er iets aangepast worden? En nu heb ik het gevoel dat er niemand is die zich daar mee bezig houdt.”

6.2.2.2 Subsidies van de Vlaamse overheid.

In het algemeen kan men in het Vlaamse subsidiebeleid rond popmuziek twee tegengestelde tendensen terugvinden die elkaar voordurend lijken af te wisselen: verbredingen danwel specificaties van het beleid⁷⁵. Verbredingen vallen op in de opname van popmuziek in het Muziekdecreet, maar ook -een niveau hoger- in de opname van het Muziek- in het Kunstendecreet (1 decreet voor verschillende sectoren). Daarnaast valt op dat de overheid steeds meer op het veld is gaan werken om gunstige randvoorwaarden te kweken waarin talent kan ontplooien (vb. alternatieve managementbureaus en gesubsidieerde podia), wat ook getuigt van een ‘brede’ visie. Anderzijds vallen in deze structurele verbredingen ook voortdurende specificaties op. Anciaux spreekt bijvoorbeeld reeds in zijn Cultuurnota 2000-2004 van ‘een moeizaam huwelijk tussen klassieke, hedendaagse en populaire muziek, grotendeels te wijten aan de totaal verschillende praktijken in de verschillende domeinen’ (2000, p. 55). Hij wijst er dan ook op dat ‘specifieke noden en behoeften’ om een (tijdelijk) aparte behandeling binnen of zelfs buiten het Muziekdecreet om vragen’ (2000, p. 56). Deze specifieke popmaatregelen werden dan ook doorheen zijn verdere legislatuur uitgebouwd: de pop-gerichtheid van het Muziekcentrum Vlaanderen, de oprichting van Poppunt, de structurele ondersteuning van alternatieve managementkantoren, CultuurInvest, etc.

⁷⁵ Over het waarom van overheidssteun aan popmuziek: zie bijlage 6.

Vandaag de dag staan de popmuzikant een heleboel subsidiemechanismen ter beschikking⁷⁶. Gezien de spreiding van de respondenten over de verschillende gemeenten/steden en provinciën, richten we ons in wat volgt enkel op Vlaams niveau. Alle subsidiemogelijkheden bespreken zou het doel van dit eindwerk voorbijschieten. Daarom worden voornamelijk die subsidieregelingen besproken die ook uit de interviews naar voor kwamen als ‘carrièrerelevant’ (uitvoeriger in bijlage 7). Hier volstaat een korte opsomming van de relevantste mechanismen. De eerste twee mechanismen zijn voornamelijk bedoeld voor organisaties, de overige subsidiemechanismen worden aan de groepen zelf toegedeeld.

- 1. Structurele subsidies voor (alternatieve) managementkantoren en podia**
- 2. Projectsubsidies voor diverse muzikale projecten**
- 3. Subsidies voor opnameprojecten (cd's)**
- 4. Punctuele tussenkomsten (reisvergoedingen)**
- 5. Internationale subsidies (vaak voor buitenlandse tournees)**

Wanneer men het gevoerde subsidiebeleid nader beschouwt, kunnen een aantal vragen en bedenkingen rijzen. Wat bijvoorbeeld opvalt, is dat er slechts 2 popgroepen ooit structureel (meerjarig) werden ondersteund (enkel Zita Swoon en Das Pop, zie bijlagen 7 en 8). De vraag rijst dan: werden er te weinig aanvragen ingediend door popmuzikanten of werden er te weinig popdossiers goedgekeurd? ‘Het eerste is zeker het geval’, beargumenteert Tijs Vastesaeger me. ‘Ten eerste staat de popsector nog niet zo lang in relatie tot de overheid, zeker niet ten tijde van de eerste structurele subsidieronde’ (1999). Zoals de voorgaande bespreking duidelijk maakte, was het nog wat ‘zoeken’ naar de geschikte subsidie-relatie tussen popgroepen en overheid. Bij de publieke opinie en de media hadden echter ook ‘*rare reacties kunnen komen als de minister plots 35 popensembles had gesubsidieerd en daarvoor misschien de helft van de klassieke ensembles had geschrapt*’ aldus Vastesaeger (2008). Bovendien en algemener wijst hij 2 verklarende factoren aan vanuit het perspectief van de popmuzikant. Zo schat hij dat er (nog) een zekere *aversie* bestaat bij vele popmuzikanten t.a.v. de overheid. Overheidssteun wordt dan wel eens als *overheidsinmenging* gezien. Ten tweede wijst hij op de zware papieren last die het schrijven van een (structureel) subsidiedossier met zich meebrengt, ‘wanneer veel mensen zien wat ze er allemaal voor moeten doen, als ze dan een realistische inschatting maken van hun kansen dan beginnen ze er gewoon niet aan’.

⁷⁶ Een gedetailleerd overzicht in ‘De Subsidiewijzer’, opgesteld door Poppunt.

Tijd voor empirie. Als onderzoeker kon ik concluderen dat Vastesaeger -als Poppunt medewerker en co-auteur van De Muzikantengids (2007) vertrouwd met popmuzikanten-de vinger aan de pols heeft. Iets meer dan de helft van de respondenten bleek reeds gebruik te hebben gemaakt van de opgesomde subsidiemechanismen. De relevantste mechanismen bleken subsidies voor cd-opnames en punctuele tussenkomsten. We bespreken hieronder eerst 3 redenen waarom sommigen geen subsidiedossier opstellen. Vervolgens concluderen we met het belang van deze ondersteuning in de carrières van de onderzochte muzikanten.

(1) Uit de interviews bleek ten eerste dat de bureaucratie rond het schrijven van subsidiedossiers wel degelijk een last is waar enkele muzikanten het heel moeilijk mee hadden. Stoffel getuigt bijvoorbeeld over de vroegere structurele subsidies aan popensembles:

“Daar moeten criteria voor zijn, dat is niet meer dan logisch, maar dit gaat soms tot in het absurde wat ge allemaal moet kunnen voorleggen om in aanmerking te komen en om ze te behouden...”

Subsidiedossiers opstellen, indienen en opvolgen blijkt dus een complexe en tijdrovende bezigheid. Vaak gebeurde dit dan ook in samenwerking met andere bandleden, boekhouders of bookers om de complexiteit te bemeesteren. Geert getuigde bijvoorbeeld dat hij ooit twee weken voltijds schreef aan een subsidiedossier, waarna hij het nooit meer probeerde. Bart kon dan weer rekenen op begeleidingsprofessionals om voldoende subsidies aan te vragen met Zita Swoon. Bart legde me uit:

“Omdat er mensen uit de structuur van Zita Swoon, die dag in dag uit niet anders doen, dan dossierkes maken [...] cijferkes, verantwoording zoeken hiervoor [...] Ja, daar wordt veel energie ingestoken.”

(2) Ten tweede bleek uit de interviews dat het overheidsinmenging-argument dat Vastesaeger aanhaalde deels aanwezig was doch meestal onder de subtielere gedaante van de voorzichtigheid. Waar opnamesubsidies en punctuele tussenkomsten doorgaans positief geëvalueerd worden, rees met betrekking tot de (vroegere) structurele subsidiëring van popgroepen vaak een dubbel gevoel dat voortkwam uit de onafhankelijkheid van de muzikale carrière. De meeste muzikanten zijn dan ook voorzichtig ten aanzien van subsidies daar ze even snel kunnen wegvalLEN als ze verkregen kunnen worden. Van echte aversie in het kader van de ‘autonome kunstenaar’ was slechts occasioneel sprake. Steven en Geert illustreren:

“[...] gesubsidieerde groepen dat is arbitrair; ‘die krijgt dat en die krijgt dat niet’. Daar geloof ik eerlijk gezegd niet in, dat is puur concurrentievervalsing. [...] Ik vraag dat ook niet

aan, omdat ik wil zien wat mijn muziek doet op de mensen. Ik kan dat niet investeren in mijn groep, niet in filmpjes, niet in podiumattributen. Ik kan en wil dat ook niet, want op het moment dat dat dan wegvalt, waar staat ge dan? Ik wil puur vanuit de muziek kijken wat er komt.” (Steven)

“Ik hoef niemand te bedanken voor wat ik gedaan heb... Ik ben trots, te trots, maar daar moet ge ook bijvoorbeeld de Vlaamse leeuw op uw cd-hoes zetten.. Ik ben geen flamingant, een humanist, ik ben niets , ik ben een Belg, ik ben geen militant, ik ben zeker geen flamingant,... ik kan niets onder de Vlaamse vlag doen.” (Geert)

(3) Naast voorzichtigheid en eventuele aversie bleken anderen dan weer hun kans op slagen te betwijfelen en zetten daarom niet in op de Vlaamse subsidies. Cedric vergelijkt zijn rockband El Guapo Stuntteam hier met Zita Swoon en toont -met een boutade- een soort ‘hoogculturele faalangst’:

“Dat [Zita Swoon, DV] is een serieuze groep, dat zijn serieuze muzikanten, ‘professionele muzikanten’, die lezen boeken en gaan naar tentoonstellingen enzo. Maar dat is ook een groep gelijk ons die evengoed veel speelt en veel kids mee heeft en veel ambiance maakt, maar als wij subsidies gaan vragen, zeggen ze ‘no way, die getatoeëerde bierdrinkers’.., ik zie da nie gebeuren dat wij dat ook zo krijgen. Dat lijkt mij heel absurd. Ik zou het te gek vinden, maar dat zal no fucking way gebeuren...” (Cedric Maes)

Ondanks deze opmerkingen blijken subsidies wel degelijk hun nut te hebben in een muzikale carrière. Net zoals de statutaire maatregelen geldt dat de kleinere -en frequentst gebruikte mechanismen (i.e. cd-opnames en reisvergoedingen)- als aanvullingen gezien worden die de spreekwoordelijke slok op de borrel maken. Ondanks de twijfels van de andere muzikanten met betrekking tot de eerdere structurele subsidiëring stelt Bart dat deze subsidies broodnodig waren voor de werking van Zita Swoon en dat er dus geen sprake is van profitariaat zoals Van den Broek (2006) in KNACK nog beweerde. Bart vertelde me dat de subsidies echt noodzakelijk zijn om te blijven investeren in de band, voornamelijk naar het buitenland⁷⁷ toe. Jasper getuigt hieronder de dominante opvatting over opnamesubsidies, vervolgens vertelt Bart over de noodzaak van punctuele tussenkomsten en internationale subsidies:

“Bij een plaat die 15.000 € kost, als ge dan 3.000 € van de overheid krijgt, dat geeft toch een beetje ademruimte. Ge betaalt er wel geen plaat van maar het is wel welkom. [...] Ge kunt dat zien als iets extra, als een beetje hulp om een beetje vooruit te gaan maar als ge daar heel uw werking op baseert dan kunt ge kleine drama’s tegen komen, als ge bv na 4 jaar plots geen

⁷⁷ In paragraaf 6. 4 wordt er dieper ingegaan op de manieren waarop de muzikanten internationaal professioneel kapitaal trachten te accumuleren en bespreken we enkele specifieke subsidiekwesties.

subsidies meer krijgt... Ge moet het als een opstapje zien om het zelf winstgevend te kunnen maken.” (Jasper)

“Zita Swoon is niet echt een grootverdiener, maar wat die groep of die structuur wel goed maakt is dat alles betaald is. Of ge nu een dag gaat repeteren of ge speelt op het bal van de pompiers bij wijze van spreken of ge speelt op Werchter, dat is allemaal hetzelfde. Als ge 14 dagen werkt dan hebt ge optredens in binnen- en buitenland en dat maakt dat het in die zin een goede groep is [...] Als ge in het buitenland gaat spelen dan is dat als het meeziit een break even maar doorgaans betekent dat verlies maken [...] het is dat wat geld kost en dat is wat moet gesubsidieerd worden.” (Bart)

Concluderend dient onderstreept te worden dat de respondenten die opnamesubsidies en reisvergoedingen ontvingen daar heel tevreden over waren. Redenen die subsidieaanvragen tegenhouden blijken voornamelijk te liggen in de bureaucratische afhandeling van de dossiers, eventuele aversie en het betwijfelen van de slaagkansen. De vroegere structurele subsidiëring van popensembles blijken de meeste respondenten negatiever te evalueren omwille van de onafhankelijkheid van een muzikale carrière ('wat als subsidies wegvalLEN'). Later in dit werk zullen we dieper ingaan op enkele subsidiekwesties in het kader van de accumulatie van internationaal professioneel kapitaal. We vatten de conclusies met betrekking tot de accumulatie van economisch kapitaal hieronder kort samen.

6.2.3 Economisch kapitaal: samengevat.

Uit de onderzochte carrières blijken een aantal strategieën ter accumulatie van economisch kapitaal. Via multiple job holding en occupational role versatility (monoform en pluriform) bleken de muzikanten in staat om voldoende economisch kapitaal te vergaren om te kunnen blijven doen wat ze doen (cfr. De Boodt, 2006). Op één na bleek het beroepsveld van de onderzochte muzikanten te bestaan uit jobcombinaties binnen of tussen de art en art-related sector (Menger, 1999). Deze inkomensbricolages bleken dan ook voor velen een ideale manier om voldoende artistieke prestaties te accumuleren om in aanmerking te komen voor het sociaal statuut van de kunstenaar. Wat betreft dit statuut merkten we trouwens bij wijze van verkennend onderzoek een aantal belangrijke hiaten op zoals de situering van het statuut binnen de bestaande werkloosheidsuitkering – volgens één respondent dan ook een factor die maakt dat vele carrières te vroeg beëindigd worden. Daarnaast bespraken we de veranderende muziekindustrie en concludeerden dat het economisch zwaartepunt voor vele muzikanten in het live-circuit ligt. Cd's bleken

meermaals als ‘dure maar noodzakelijke visitekaartjes’ (Claerhout, 2006) te gelden. In relatie met de industrie beschreven we de ‘nieuwe’ manieren waarop de onderzochte muzikanten gecontracteerd waren en andere, meer diverse DIY strategieën. We focusten op het verhaal van Geert en Jonathan waaruit talrijke financiële mogelijkheden bleken. Tevens maakte het duidelijk dat een minimum aan muziekindustriële ondersteuning in de rol van de platenfirma als distributeur ligt (zowel zakelijk als symbolisch).

We bespraken met andere woorden enkele belangrijke financiële ‘insurance devices’ die Menger (1999, p. 562-563) aanstipte. (1) Persoonlijke hulpbronnen zoals de werkende vriendin of rijke vrienden of familie bleken niet voor te komen, de muzikanten voorzagen allen zelf in hun levensonderhoud (door multiple job holding en occupational role versatility). (2) Publieke steun of overheidsinitiatieven bleek wel van dienst in de stabiliserende werking van het sociaal statuut enerzijds en de ademruimte die subsidies kunnen geven anderzijds. (3) Processen van onderlinge hulp zullen in de volgende paragraaf duidelijk gemaakt worden in het kader van de vergaring van sociaal en professioneel kapitaal.

6.3 Sociaal kapitaal.

Bourdieu omschreef sociaal kapitaal als ‘...*het geheel van bestaande of potentiële hulpbronnen dat voortvloeit uit het bezit van een meer of minder geïnstitutionaliseerd duurzaam netwerk van relaties van onderlinge bekendheid en erkentelijkheid*’ (1992, p. 132). Met deze definitie wordt duidelijk dat hoewel sociaal kapitaal gebaseerd is op netwerken (‘voortvloeit uit’), het in de eerste plaats om (potentiële) hulpbronnen draait waarvan anderen je kunnen verzekeren. Wie meer van deze hulpbronnen ambieert om zijn/haar carrière op te poetsen, zal zich dan ook in de eerste plaats sociaal tonen middels een bepaalde hoeveelheid ‘travail de sociabilité’. Muzikale carrières zijn dan ook in belangrijke mate steeds sociale gegevens. Tijdens het uittypen en de analyse van de interviews vielen me dan ook de constante verwijzingen op naar anderen (het woord ‘via’ is wellicht het meest gebruikte woord in de interviews). Uit de interviews bleek dan ook dat ‘buitenkommen’ of aanwezigheid in het veld een fundamentele stap is in de carrière. Door contacten te leggen en relaties aan te gaan kunnen immers verschillende nieuwe hulpbronnen (projecten, jobs, skills,...) via het kapitaal van anderen ontdekt worden. Nu spreekt het bijna voor zich dat een muzikant sowieso buitenkomt in het kader van zijn beroepsbezigheden (optreden, of ook: lesgeven) en aldus veldgenoten ontmoet. Bij de

meeste respondenten bleek in de eerste plaats dan ook sprake van *spontane accumuleringsprocessen* in het kader van werkcontexten. De volgende fragmenten illustreren en tonen reeds aan wat sociaal kapitaal kan opleveren:

[...]ik leer die mensen gewoon kennen omdat ik hier [MOD, DV] werk. En omdat ik ook in elke club wel ne keer geweest ben. Dan leert ge die mensen wel kennen. En dan kennen ze u gezicht, en dan zien ze u staan, en dan ineens bellen ze u om es ne keer op te treden.” (Gunter)

[...]we hadden zo een concert gedaan in Leuven en Jonathan [Milow, DV] speelde toen solo in het voorprogramma en toen zijn we aan de praat geraakt. Hij was toen met een plaat bezig en en hij ging een live groep beginnen en ging mij misschien nog bellen. Een jaar later vroeg hij of ik geen goesting had om bij hem vast te komen spelen. [...] Ik denk dat als ge heel bewust mensen gaat opzoeken en solliciteren dat dat zeer snel als doorzichtig gaat overkomen. Het is ook heel zielig als iemand zo aan uw mauw komt trekken van ‘hebt ge geen werk voor mij?’. (Jasper)

Naast dit expliciet spontaniteits-discours kon ik toch -al dan niet tussen de regels- telkens weer het belang van de sociale inbedding van de muzikant erkennen. Roel en Steven illustreren:

In plaats van 8 uur op nen dag te drummen, kunde beter 2 uur per dag drummen en 6 uur gaan netwerken. Dan hebde veel meer succes, veel meer...kijk als ge thuis blijft spelen in uw kot dan komde nergens.” (Roel)

“Is dat dan echt een activiteit, netwerken? Is dat op een plek komen als ge weet dat anderen er ook zijn? Ik denk dat dat vooral uw kop buitensteken is en op cafés samen met anderen duidelijk laten weten dat ge projecten zoekt of gewoon door mensen tegen te komen ontstaan er ook ideeën. Als ge geïsoleerd zit krijgt ge op dat gebied geen zuurstof.” (Steven).

De één al meer dan de ander, de één ook bewuster en doelgerichter dan de ander, maar allen spraken ze dus het belang uit van een aanwezigheid in het veld en het cultiveren van relaties. In dit opzicht kon ik een duidelijk verband vaststellen met de eerder beschreven strategieën ter economische kapitaalaccumulatie; meer bepaald de ‘multiple job holding’-praktijken. Lodewijk getuigde bijvoorbeeld dat sociale kapitaalskwesties zijn ‘art-related job’ als lesgever in het MOD (mede) motiveerden:

[...]het idee dat ik naar hier kwam is ook wel echt voor twee dingen. Om in een milieu waarin ge u kunt voortbewegen, toch een beetje echt een muzikale scène hier, zeker ook in Limburg, maar zeker ook hier [Muziekodroom, DV]. En ook met het oog op wat er eigenlijk allemaal gaat gebeuren. Met de Rockacademie en de muziekodroom die ook echt wel aan het uitbouwen is [...]Zo krijgt ge ook wel dat mensen openstaan om iets te proberen ofzo, wat dat betreft valt er wel wat te rapen.[...]. Bijvoorbeeld ik heb ook al een aantal workshops kunnen geven naar

aanleiding van dit hier. Of ik zeg maar iets, dat project KetNet Go, alé, daar kunt ge wel, alé dat staat wel op uwe cv... ”.

Al dan niet bewust opgezocht kwamen de muzikanten via kunst- en kunstgerelateerde werkervaringen (eventueel van anderen) telkens weer in contact met andere muzikanten en actoren die eventueel van betekenis konden zijn op korte of langere termijn. Brede beroepsmatige verankeringen in de kunst en kunstgerelateerde sectoren genereren dus ook brede sociale netwerken waardoor meer potentiële hulpbronnen toegankelijk worden en carrières kunnen groeien. In het algemeen lijkt te gelden dat sociaal kapitaal in vele gevallen omgezet⁷⁸ kan worden in professioneel kapitaal maar ook het omgekeerde lijkt te kloppen. De band tussen sociaal en professioneel kapitaal is met andere woorden circulair. Lapidair verwoord: mensen ontmoeten kan tot nieuwe werkervaringen leiden en tegelijk kunnen nieuwe werkervaringen tot het ontmoeten van nieuwe mensen leiden. Bevorderend voor deze circulaire processen bleken de jobcombinaties in kunst en kunstgerelateerde sectoren alsook de occupational role versatility. Het beroepsveld vertakken buiten het traditionele popveld (pluriforme versatiliteit) kan dan ook zowel sociaal kapitaal verschaffen als gebaseerd zijn op sociaal kapitaal. Stoffel werkt bijvoorbeeld vaak aan theaterproducties en legt uit waarom:

“Ik heb altijd ne kleine hang gehad naar theater...en eum.. veel van mijn goei vrienden zijn acteurs. Wat dat betreft heb ik chance dat ze mij geregeld vragen wat te doen”. “[...] Over die connecties nog: ik heb toch ook wel, omdat ik op Herman Teirlinck heb gezeten, connecties met de theaterwereld en dat heeft mij toch al veel werk als muzikant opgeleverd..” (Stoffel)

De voordelen van deze brede beroepsmatige verankeringen worden nog het duidelijkst door ze te contrasteren met de nadelen van de verplichtingen en gevolgen van non-arts work. Roel, de enige respondent die periodiek ‘non-art’ werk verricht, merkt dan ook een belangrijk (sociaal) nadeel op:

“Want als je gaat werken dan verdient je geld ma dan hebt ge gene tijd om met muziek bezig te zijn. En met muziek bezig zijn, zeker op professioneel gebied, vraagt veel tijd. Ge moet veel spelen, en veel netwerken vooral; daar kruipit ook veel tijd in. En da's wel rot; da ge dan gewoon genen tijd hebt, dan slabakt ook alles. Ge hebt gene tijd om te netwerken, der komen geen mensen, der komen geen projecten, en dan ligt ge eigenlijk gewoon helemaal stil.” (Roel)

Nu het belang van sociaal kapitaal duidelijk werd, gaan we in wat volgt dieper in op de **opbrengst** van dit sociaal kapitaal. De vraag wordt nu dus welke netwerkgegenereerde hulpbronnen van belang bleken in de onderzochte carrières. Met Seibert et. al. (2001)

⁷⁸ Hoewel -zoals Hesters (2004, p. 112) het voor dansers observeerde- dat door sommigen letterlijk en figuurlijk (in de Goffmaniaanse zin) ‘backstage’ wordt gehouden.

beschreven we 3 intermediaire variabelen die sociaal kapitaal omzetten in carrièreprogressie: (1) informatiekanalen, (2) toegang tot allerhande resources die de ‘ego’ zelf niet bezit en (3) ‘career sponsorship’ of ‘alters’ die achter je staan. Deze 3 processen kon ik duidelijk terugvinden in de onderzochte carrières.

(1) Het informatiemechanisme dat Seibert et al. beschrijven als intermediaire variabele kwam het duidelijkst naar voren met betrekking tot werk aanbiedingen. Zoals we met Menger (1999) beschreven gebeurt joballocatie in de kunsten doorgaans via sociale netwerken. Uit de interviews kwam in de eerste plaats een signaliserende functie van sociale netwerken naar voren. Niet alleen de vraag ('vacatures') maar ook het beschikbare aanbod circuleert via sociale netwerken. Jasper en Steven illustreren:

[...] Ge moet dus af en toe wel mensen zien zodat het kan rondgaan van 'die heeft eigenlijk wel tijd om mee te spelen'. Want op de duur bellen ze u ook niet meer als ze weten dat ge toch niet kunt." (Jasper)

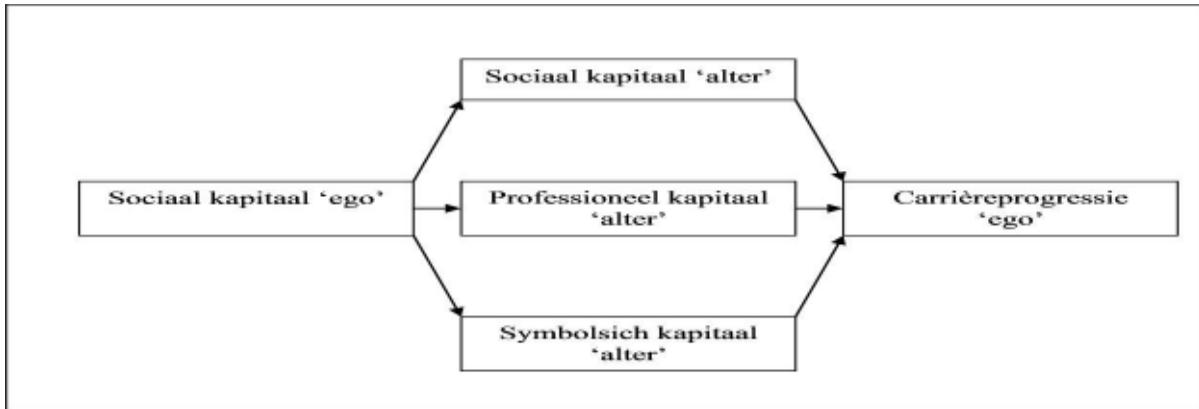
"Zij vragen u 1 à 2 keer en dan kunt ge soms jaren bij iets spelen. Kunt ge 3 keer niet omdat ge toevallig heel hard met uw eigen groep bezig zit, dan wordt ge vaak niet meer opnieuw gevraagd. Wat wel is, het moment dat dat dan zal stilvallen en ge hebt soms tijd is uw netwerk soms goed om te laten weten dat ge weer beschikbaar zit." (Steven)

Een tweede punt met betrekking tot deze informatiestroom betreft het symbolisch kapitaal of de reputatie van de artiest. Netwerken bleken doorgaans positief te werken daar ze nuttige informatie of positieve reputaties doorstromen. Toch kan een netwerk ook negatieve of minder gewenste informatie in stand houden. In dit licht bespraken we eerder al het specifiek symbolisch kapitaal dat studiomuzikanten accumuleren. Maar ook het verhaal van Steven kan dit goed illustreren:

"Omdat mijn eerste groep ne bluesgroep was, word ik nog altijd als ne bluesmuzikant versleten, terwijl ik al lang niet meer uitsluitend blues speel. Ge voelt dat ge ne stempel meedraagt, ge merkt dat ge voor sommige mensen afgeschreven zit. Als die mensen eens zouden zien wat wij nu doen, ze zouden verschieten, maar die moeite doen ze niet. Dus een netwerk werkt soms wel langs twee kanten. Dat is geen netwerk dat ge hebt, dat ge zelf in de hand hebt; dat is een netwerk dat er gewoon is en bepaalde clichés gewoon in stand houdt. Ons kent ons snel, maar daarmee kent ge iemand anders soms nog niet echt te goei... dat is een heel log netwerk bedoel ik."

(2) Een tweede intermediaire variabele die Seibert et. al. (2001) onderscheiden betreft de vergaring van allerhande *resources* die de ego zelf niet heeft. Deze vorm van bemiddeling tussen sociaal kapitaal en carrièreprogressie kwam ik ook duidelijk tegen. Gezien de alomvattendheid van het begrip 'resources' valt dat ook niet te verwonderen. In

de eerste plaats kunnen we al het opgehopte kapitaal van de ‘alter’ als potentiële resources begrijpen voor de ‘ego’ (zie figuur 8). We bespreken deze kapitaal-resources in wat volgt.



Figuur 8: De kapitaalsoorten als via sociaal kapitaal vergaarde ‘resources’ die carrièreprogressie beïnvloeden.

(2.1) Een van de meest gebruikte resources bleek het sociaal kapitaal van anderen. De interviews zijn doorspekt met voorbeelden hoe muzikanten via weer andere muzikanten leren kennen en op die manier projecten op poten zetten. Maar ook omgekeerd: muzikanten die anderen zochten om deel te nemen aan projecten gebruikten hun eigen sociaal kapitaal en het sociaal kapitaal dat voortvloeide uit hun eigen sociaal kapitaal als hulpmiddel om de juiste personen te vinden. Stoffel illustreert kort:

“Wel ja, of omgekeerd he: dat ge zelf zoekt als ge zelf iets wilt in een steken. Het is mij al een paar keer voorgevallen als ik voor een theaterproductie werd gevraagd voor het zorgen voor een groepje met een budget van drie of vier mensen ofzo. Ik heb een pool van vrienden collega’s, waaruit ik kan kiezen.”

(2.2) Naast sociaal kapitaal bleken de respondenten ook gebruik te maken van het professioneel kapitaal van anderen. Dit verdient wat toelichting. Professioneel kapitaal omschreven we immers zeer ruim als de hoeveelheid professionele ervaring. We merkten op dat professioneel kapitaal tweezijdig is. Enerzijds slaat professioneel kapitaal op een soort muzikaal cv; de objectieve lijst met professionele ervaringen die andere soorten kapitaal met zich mee kunnen brengen. Anderzijds -en voortvloeiend- bevat het de belichaamde ervaring in de zin van competenties of skills die de muzikant zich eigen maakte doorheen deze werkervaringen. Door zijn sociaal kapitaal handig te benutten zal de ego er in slagen om het professioneel kapitaal van de alter te benutten. Men zou dan theoretisch kunnen verwachten dat muzikanten met duidelijk gearticuleerde skills (unieke

sound, uniek instrument, deskundigheid) vaak gevraagd worden door collega-muzikanten om bijdragen te leveren aan live-optredens/cd-opnames (skills als resources). Anderzijds zou men kunnen verwachten dat muzikanten met veel professioneel kapitaal in het beste geval ook veel andere kapitalen konden accumuleren en dus veel hulpbronnen hebben waarop -met een boutade- andere muzikanten kunnen parasiteren. Beide verwachtingen komen dus op neer het kennen en ‘gebruiken’ van muzikanten met veel professioneel kapitaal die de eigen carrière kunnen vooruit helpen. De interviews bleken deze theoretische verwachtingen te bevestigen. Hoewel geen enkele muzikant aangaf letterlijk - en strategisch- van de anderen gebruik te maken, vond ik een aantal voorbeelden waaruit bleek hoe anderen putten uit het professioneel kapitaal van een muzikant. Heel duidelijk is het voorbeeld van Steven die door zijn uniek instrument (mondharmonica) en zijn unieke skills (behoort tot de top van België) veel gevraagd wordt door andere muzikanten om bijdragen te leveren aan bepaalde projecten. Steven merkt echter op dat deze bijprojecten of jobs een enorme boost kregen toen hij in 2004 de ZAMU-award voor beste muzikant in ontvangst mocht nemen...een enorme symbolische kapitaalsinjectie waardoor anderen sociale arbeid verrichten om met Steven samen te werken⁷⁹. Steven carrière kreeg er een boost door:

“Maar door zo een prijs zien een heel aantal mensen u die u anders niet zouden zien en die vragen u dan om op hun plaats te komen spelen of noem maar op of om een keer life mee te doen. Vaak zijn dat ook mensen die wat meer budget hebben. Dan zit je zowat zichtbaarder en dat maakt ook dat je daar wat vruchten van plukt.[...] Dat is door collega’s een soort van erkenning [...] Sindsdien heb ik toch niet meer het gevoel gehad van hoe moet ik het einde van de maand halen.”

Op een andere manier bleken vele muzikanten ‘via via’ in het professioneel kapitaal van bestaande groepen te kunnen delen. Zo bleek uit de interviews hoe een aantal muzikanten via via (al dan niet tijdelijke) vervangingen konden doen waardoor hun eigen professioneel kapitaal verhoogd werd. We geven nog twee voorbeelden. Roel vertelde me bijvoorbeeld hoe hij via via Mario Goossens leerde kennen, waar hij een workshop bij volgde omtrent een specifieke slagtechniek. Een ander interessant voorbeeld is hoe Jonathan via Geert geïntroduceerd werd bij de platenfirma Munich Records. Jonathan, en vervolgens Geert getuigen:

“Kijk, ik heb dan via een andere groep die daar een distributiedeal hadden heb ik dan eens gevraagd en zo van vertel er eens over en zo en er eens mee afspreken en dan demo’s en zo”

⁷⁹ Merk op dat Steven in dit voorbeeld als “alter” fungeert die “ego’s” van symbolisch kapitaal voorziet.

“Ik heb dat bij Jonathan, alé, Milow, ik heb dieë opgang getrokken, ik heb dieë keihard geholpen met zijn label. Ik heb die bij de distributeur binnengebracht... Bij Munich? Ja, ik heb dieë echt superhard geholpen. En ik vind dat fantastisch, alé, dieë gast is nu echt doorgebroken met dat nummer[You Don’t Know, DV].”

(2.3) Ten slotte kan ook het symbolisch kapitaal van anderen beschouwd worden als een resource waaruit de ego kan putten. Het beste voorbeeld werd zonet met Steven en zijn ZAMU-award reeds gegeven. We laten Steven nog even aan het woord over het sociaal magnetisme dat een symbolische kapitalist kan kenmerken. Uit het interview met Steven:

“Werkt ge ook al eens gratis mee aan anderen hun album als ge weet dat het een buitenkans is voor uzelf en dat ge er uw reputatie mee omhoog kunt krikken?

Zou jij dat niet doen? Tuurlijk doet ge dat, maar meestal is het wel zo dat na een tijd de anderen eerder u gaan gebruiken om hun reputatie op te krikken dan andersom. Ik voel soms bij mensen dat er talent zit. Dan is dat plezant om ermee samen te werken, dat voelt ge van dat geapprecieerd wordt door mensen die ook duidelijk zelf talent hebben, dat is een wisselwerking. Soms is het ook zo dat ze wel duidelijk graag hebben dat er iemand, die toch al wat bewezen heeft, meedoet om op die manier zelf geloofwaardigheid te krijgen.”

We merken op dat Steven hier in principe als ‘alter’ optreedt en anderen van hem als het ware ‘gebruik maken’ om hun reputatie op te krikken. In een ander voorbeeld legt Jasper bijvoorbeeld uit hoe hij met The Rhythm Junks hun blues-imago van zich af trachten te schudden;

“en dan hebben we met ‘t Hof van Commerce een paar nummers laten meedoen en de drie zangeressen van Zap Mamma en Hans Dulfer en... door zo ‘n keuzes te maken en niet met een blueszanger iets te doen, maar eerder iets funky of iets jazz, dan komt dat daar ook wel uit want dan wordt dat gelinkt met andere stijlen...”.

Naast deze kapitaalsoorten als resources (samengevat in figuur 8) bleek vaak ook nog sprake van ‘harde’ resources waarvan anderen (letterlijk nu) gebruik van konden maken. Voorbeelden zijn: de studio van Geert waar bevriende muzikanten (vb. Milow, Tom Helsen) gebruik van konden maken; het uitlenen van muziekinstrumenten (zoals de vaak heel dure contrabas), etc.

(3) Naast informatiekanalen en toegang tot de resources van anderen, verloopt een derde manier waarop sociaal kapitaal een positieve invloed uitoefent op carrièresucces via ‘career sponsorship’ (Seibert et. al., 2001). Het betreft aldus een proces van sociale legitimering door borgstaanders. Hoewel de geïnterviewden niet het woord ‘legitiem’ gebruikten (maar spraken doorgaans van ‘ok’, ‘tof’, ‘rock’n roll’, etc.) bleek dit een belangrijke resource die de transformatie van sociaal in professioneel kapitaal faciliteert.

Eerder stelden we namelijk dat wie mensen leert kennen die op hun beurt weer mensen kennen, beter verankerd geraakt in het informatiesysteem dat sociale netwerken kenmerkt. Op die manier geraakt de muzikant namelijk op de hoogte van de artistieke arbeidsmarkt. Nu voegen we daar aan toe -zoals het voorbeeld van Geert en Milow hierboven ook illustreert- dat wie sterke banden heeft ook geniet van de sociale validering van anderen. Alweer laten we Geert kort aan het woord:

“Alles staat of valt met uw netwerk [...] Maar dat is alleen maar als iemand voor u borg staat, zo van “ik weet dan een goede vervanger” en van die dingen . XXX heeft dan geluk dat hij de beschermeling is van Mario Goosens wat dan weer de meest vooraanstaande drummer van België is. En XXX heeft dan zo hier en daar zo een paar cruciale jobs kunnen doen.”

Concluderend: Iedere muzikant gaf het belang aan van een aanwezigheid in het veld en het aangaan van contacten en relaties met andere muzikanten. We konden drie gerelateerde redenen terugvinden. Ten eerste bleek dat sociale netwerken ook informatiestromen zijn waarin enerzijds vacatures worden opgepikt en anderzijds de eigen beschikbaarheid wordt meegedeeld. Hierdoor worden zoekactiviteiten gekanaliseerd. Ten tweede bleek in lijn met Peterson (1996) dat sociaal kapitaal mits een bepaalde manier van ‘inzetten’ toegang kan verlenen tot de andere kapitaalsoorten van anderen. Hoewel hier niet denderend veel voorbeelden van te vinden waren, bleek dit toch een belangrijke praktijk -waarbij de respondenten meestal als ‘alter’ optradën (misschien omwille van de sociale wenselijkheid die iedere interviewsituatie met zich meebrengt). Ook bleek sociaal kapitaal wel eens toegang te verlenen tot andere ‘hardere’ resources van anderen (instrumenten en materiaal). Tot slot bleek het belang van ‘strong ties’ in wat Seibert et. al. (2001) ‘career sponsorship’ noemen: personen met wie hechte banden bestaan, bleken de ego wel eens te helpen onder meer door aanbevelingen voor jobs. We merken dus op dat optimale netwerken een evenwicht vinden tussen diepte en breedte (of: *strong ties* vs. *weak ties*). Brede sociale netwerken bevorderen de werking van het sociaal netwerk als informatiestroom. Diepere sociale contacten bevorderen enerzijds het gebruik van de resources van de alter (incl. alters kapitaal), anderzijds bevorderen ze aanbevelingen of wat Seibert et. al. (2001) career sponsorship noemen.

Tot slot wijzen we er nog op dit sociaal kapitaal-discours heel utilitaristisch kan overkomen. Dat is in de eerste plaats zo omdat dit onderzoek met theoretische constructen werkt die een bepaalde beschrijving van de werkelijkheid impliceren. Wie werkt met theoretische constructen, geeft dan ook best aan dat het om één mogelijke beschrijving gaat van de werkelijkheid en sluit dan ook niet uit dat alternatieve beschrijvingen mogelijk zijn;

i.e. een *relativistisch perspectief*-iets wat Bourdieu bijvoorbeeld nalaat te doen (Laermans, 2004). Daarnaast wijzen we vanuit het perspectief van de muzikant er nog op dat hoewel sociale aanwezigheid in het veld belangrijk is (en de één al meer strategisch spreekt van ‘netwerken’ dan de ander) het ‘live spelen’ of de muziek zelf in het aangaan van relaties met anderen het belangrijkste middel was. Steven sluit deze paragraaf af en toont hoe professioneel kapitaal (‘op een podium’), sociaal en symbolisch kapitaal (‘de juiste mensen’) verweven zijn en positief kunnen uitpakken voor de muzikale carrière:

“Ge kunt in uw repetitiekot de beste drummer van de wereld zijn, maar niemand ziet u. Op een podium zien ze u wel, in een studio zien ze u wel. Als ge dan met de juiste mensen en ook met respect wordt behandeld, dan zien andere mensen u als hier zit iemand die iets te vertellen heeft. Dat is dus de beste reclame. Dan zullen ze ook vragen van kunt ge ook iets voor mij opnemen, kunt ge bij mij iets doen of zo”.

6.4 Professioneel kapitaal.

In het vorige deel werd reeds duidelijk hoe professioneel kapitaal vaak wordt geaccumuleerd via sociaal kapitaal. Meer bepaald kan er gesproken worden van een transformatie van sociaal kapitaal in professioneel kapitaal of professionele ervaring. Hoewel de meest voorkomende manier, worden werkervaringen ook nog op andere manieren geaccumuleerd zoals via audities of spontane sollicitaties (zelfs zonder netwerkverbinding).

Binnen de ruime theoretische invulling die we aan professioneel kapitaal meegaven als de hoeveelheid professionele ervaring, merkte ik ook tijdens de interviews dat het steeds om twee zaken draait: skills en jobs. Professionele ervaring opbouwen betekent dus enerzijds een voortdurend ‘learning’ proces dat meestal samengaat met het ‘doing’ proces. In deze paragraaf beschrijven we 3 zaken: (1) de mate waarin en de manieren waarop de onderzochte muzikanten hun vak leerden en hun skills bijschaven (‘learning’); (2) de mate waarin en de manier waarop de muzikanten beroep doen op begeleidingsprofessionals om aan meer werkervaringen te geraken (‘doing’) met (3) bijzondere aandacht voor de manieren waarop internationaal professioneel kapitaal vergaard wordt.

6.4.1 Opleidingen en ‘learning by doing’.

In het muzikale opleidingstraject van de onderzochte muzikanten kon ik drie fasen herkennen: basisonderwijs, voortgezet onderwijs en professioneel bijleren. Ten eerste is er de opleiding die men als kind en doorheen de puberteit genoten heeft. De meeste

respondenten bleken als kind muziekles gevolgd te hebben. Binnen dit elementair onderwijs kon ik verschillende vormen herkennen: DKO of de klassieke muziekscholen, privé-les door ‘experts’, privé-les door ouders en het kodalli-systeem; een alternatief op de klassieke muziekschool. Dit onderwijs stelde vele muzikanten in staat om de basiskennis van hun instrument te bemeesteren. Bart, die nooit muziekschool op dit eerste niveau volgde, legt uit dat een dergelijke vroege start zeker zijn voordelen zal hebben:

[...] dat is het enige wat mij frustreert, dat ik vroeger geen muziekschool heb gedaan. Als ge daar op uw 6-7 jaar aan begint dan komt dat allemaal op een natuurlijke manier en ge doet dat stap voor stap. Als ge daar op latere leeftijd mee begint dan krijgt ge dat in een keer allemaal op uw bord, en is da vaak van ‘fuck wa’s dees allemaal’?”

Uit de interviews bleek dat alvorens de meeste respondenten aan hun voortgezet onderwijs of aan de arbeidsmarkt begonnen ze niet alleen hun instrument leerden bespelen, maar tevens steeds meer overtuigd waren van hun passie voor muziek.

De tweede fase is het voortgezette hogere muziekonderwijs. Een duidelijke meerderheid van de respondenten begon ooit aan dergelijke opleidingen (9 van de 11). Conservatorium en Jazz Studio in Antwerpen bleken de meest voorkomende opleidingen⁸⁰. Voor vele muzikanten bleek de keuze om aan een voortgezette opleiding te beginnen een soort stil startschot voor hun carrière. Zoals Kobe het verwoordt:

“Wat betreft de jazzstudio: dat is een enorme aanzet geweest, los van het muzikale ook. Ik zat op humaniora zoals iedereen en dat was compleet niet voor mij gemaakt. Het enige waar ik mee bezig was, was met muziek. Als achttienjarige ben ik dan gevlogen naar een school die me de kans gaf om iets anders te doen...”

Met uitzondering van Lodewijk bleek echter geen enkele muzikant die aan voortgezet muziekonderwijs begon, die opleiding ook af te maken. Zo voelden vele respondenten zich te gemoduleerd worden als een bepaald type muzikant (vb jazzmuzikant), anderen hadden het simpelweg te druk met lopende projecten en voor sommigen werd de financiële kost te hoog. Vaak bleek ook dat de opleidingsinstituten zich heel puristisch opstelden en een zekere aversie toonden met betrekking tot pop en rock. Het echte startschot voor hun carrière luidde dan ook voor velen echter toen ze de opleiding bedankten nog voor ze volledig doorlopen was. Uit de interviews kon ik opmaken dat het voornaamste nut van de opleiding enerzijds in de technische bagage en anderzijds in de oriënterende en bricolerende mogelijkheden lag. Wat betreft opleidingen als oriëntatieplek bleek telkens

⁸⁰ Afwijkende opleidingsmogelijkheden waren; pop/rock Academie te Tilburg (enkel Lodewijk; volledig); en het conservatorium te Havanah, Cuba (enkel Kobe; 1 jaar).

weer hoe de (partieel) opgeleide muzikanten hun eigen ding trachten te doen met de aangeleerde technieken. Stoffel en Lodewijk getuigen over oriëntatie en bricolage:

[...] want ik wist wel dat ik muzikant was en veel speelde en ik was al wel tot een bepaald niveau gekomen, maar ik had me nog niet genoeg ontwikkeld zeg maar, dat is gewoon een proces. En ik wist eigenlijk pas na, ja ergens pas tegen het derde/vierde jaar zelfs, toen pas ben ik me echt wel gaan oriënteren. Dat ik mijn instrument echt als een songwriters-instrument ging zien, echt een instrument om muziek te maken; letterlijk. En niet gitaar met als doel gitaar spelen, maar eigenlijk gitaar spelen met als doel muziek te maken.” (Lodewijk)

“Ik heb er geen spijt van gehad dat ik daar gezeten heb en ik heb ook nooit spijt van gehad dat ik daar ben weggegaan. Ik heb het gevoel dat ik daar heb meegepikt wat ik daar nodig had of zo of wat dat ik kon gebruiken..” (Stoffel)

De opleidingen bleken dus voornamelijk bricolage- en oriëntatie-instrumenten waardoor de muzikant enerzijds de kans krijgt om zich technisch te oriënteren, maar anderzijds ook voor het eerst de beslissing kan maken om ‘iets met muziek te doen’. Ik verwachtte echter ook dat een opleiding dienst kon doen als een leverancier van sociaal en symbolisch kapitaal. Voor hedendaagse dansers kon Hesters immers concluderen over degenen die opgeleid waren aan de dansschool P.A.R.T.S.: “[...] na het slagen van een auditie, wordt een student vanzelf opgenomen in het netwerk dat rond de school is uitgebouwd, waartoe ook andere dansers en choreografen [...] behoren. Hun eerste carrièrestappen worden in die zin sterk vergemakkelijkt” (2004, p. 108). Wat de onderzochte muzikanten betreft kon ik echter geen bewijs vinden voor de stelling dat muzikale opgeleiden zich quasi-automatisch konden inrollen in een rond de school uitgebouwd netwerk. Hoogstens enkele speelkansen met medeleerlingen of enkele gezichten die later bekend voorkomen; meer bleken opleidingen op dit vlak dus niet te genereren. Twee opmerkingen zijn hier op hun plaats. (1) Ten eerste bleek Lodewijk (die als eerste Belg afstudeerde aan de pop- en rockacademie te Tilburg) wel veel steun te ondervinden van zijn opleiding in de zin dat hij er terecht kon met allerhande vragen omtrent zakelijke topics zoals Sabam, vacatures, etc. Toch bleek niet echt sprake van sociale/symbolische kapitaalwinsten gegenereerd door deze opleiding. Ik merk hier nog bij op dat de overgrote meerderheid der respondenten helemaal niet erg gewonnen was voor de oprichting van een pop-en rockschool te Hasselt (PHL music). Met de nuance dat de afstudeerrichtingen technicus/manager wel positief geëvalueerd werden, zagen de meest muzikanten een pop- en rockschool als te kunstmatig. (2) Een belangrijke uitzondering wat betreft het door opleiding gegenereerde sociaal kapitaal is Stoffel, die -zoals het citaat op p. 124 ook duidelijk maakt- wel degelijk de

professionele vruchten kon plukken van het door opleiding vergaarde sociaal kapitaal. Doch is er hier specifiek sprake van een sociaal kapitaal op de grens van het popveld; enkel via het toneel/theaterinstituut ‘Studio Herman Teirlinck’ genereerde zich sociaal kapitaal waardoor hij later terecht kon in theater.

Een derde fase behelst wat Menger (1999) ‘learning by doing’ noemt. Niet echt als een fase, maar eerder als een manier van werken/leven, schraagt learning by doing (in wat volgt afgekort als ‘lbd’) ook de andere twee leerfasen. De meeste muzikanten gaven dan ook aan reeds als kind of puber in verschillende bands te spelen. Voor een minderheid van de respondenten bleek het lbd principe zelfs de enige leermethode. De autodidacten leerden zelfs volledig op hun zelf en door zich in groepen te engageren groeiden ze in de beheersing van hun instrument. De gouden raad die zowat iedere muzikant meegaf was dan ook om niet af te wachten maar veel te spelen en daarbij geen angst te hebben voor mislukkingen. Kobe zegt het zo:

[...] als muzikant: ga op uwen bek! Gaan, gaan, gaan en gaan! Soms moet ge ook al eens beschaamd zijn maar dat is niet belangrijk. Zoveel mogelijk spelen en dan creëert ge een routine aan kennis. Teveel muzikanten willen allemaal via het circuit en vinden dat ze aan de Rockrally moeten meedoen en dit en dat... Maar nee![...] Speel zo veel mogelijk en wacht niet op een wedstrijd of iets waar ge kunt op inschrijven. Een muzikant moet zelf gaan leuren en zelf gaan solliciteren. [...] Noem dat old-skool, maar zo is het nog de dag van vandaag hoor!”

Bijleren stopt nooit. Bijna iedere nieuwe werkervaring genereerde weer nieuwe uitdagingen waardoor de muzikant artistiek kon groeien. Zelfs enkele ogenschijnlijk ‘minder artistieke’ zij- en bijprojecten vormden kansen om bij te leren. Ook via lesgeven werd er vaak zelf bijgeleerd:

“Ik ben eigenlijk heel tevreden met hoe het nu loopt, zo een aantal vaste groepen die heel goed lopen en daarnaast ik vind dat altijd wel verfrissend en dat geeft me veel inspiratie- om nog met andere dingen kunnen bezig zijn zo freelance, als ze eens bellen voor de musical van Kuifje of zo een single gaan inspelen.” (Jasper)

“Dat les geven dat valt de ene dag beter mee dan de andere. Maar voor het geld moet ik dat eigenlijk niet doen. Ik leer daar zelf ook van... ” (Bart)

Het voortdurend bijleren (meestal door samen te spelen) en geïnspireerd blijven, krijgt dan ook een belangrijke plaats in de meeste onderzochte carrières. Muzikale carrières beginnen dan ook in de eerste plaats met muziek maken. Eerder in dit hoofdstuk zagen we reeds hoe de onderzochte muzikanten bijna allen jobs en projecten combineren in de kunst en kunstgerelateerde sectoren. Naast de vergaring van economisch en sociaal kapitaal, wijzen

we nu op een bijkomende reden voor wat Lodewijk ‘de muzikanten-way’ noemt (geen non-arts work): het belichaamde professionele kapitaal. Door voortdurend te werken met hun instrument worden skills immers voortdurend bijgeschaafd en blijft de muzikant geïnspireerd. Het onderhoud van de vaardigheden kan inderdaad veel tijd in beslag nemen. Zo vertelde Lodewijk dat hij koos voor een job als lesgever om voldoende tijd te hebben zich als muzikant te kunnen ontplooien. Steven illustreert dat skills onderhouden tijd kan kosten:

“Om te beginnen om uw skills te onderhouden, om uw werk te organiseren, dat is gewoon een dagtaak! [...] als ge echt zegt van ik wil alles [verschillende projecten, DV] aankunnen en constant in de mogelijkheid zijn om bij iedereen te improviseren, dat vraagt dan ook echt een dagdagelijks onderhoud.”

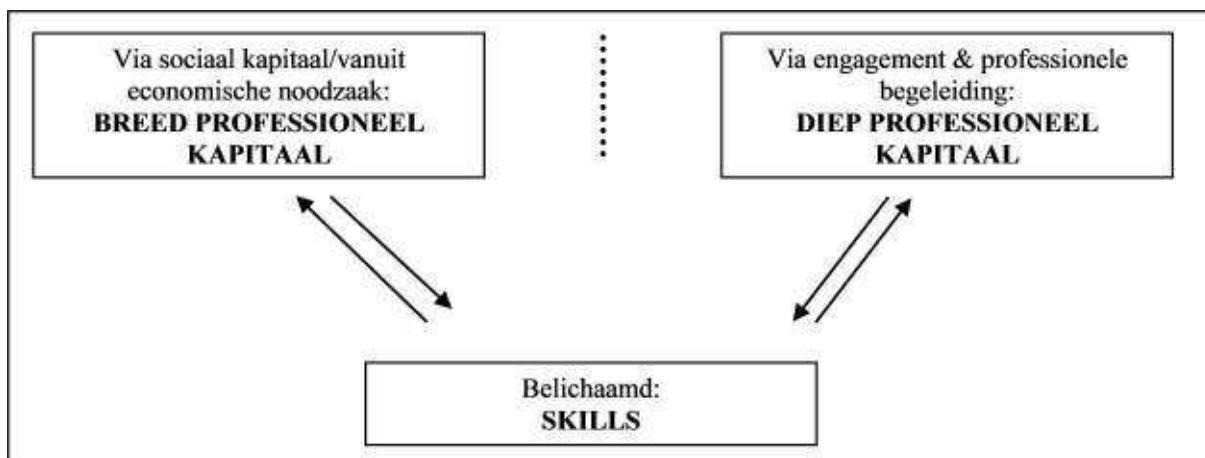
Nu het leren en het bijleren geschetst is, gaan we in de volgende paragraaf dieper in op de manieren waarop professionele popmuzikanten hun professioneel kapitaal trachten uit te diepen en te verbreden.

6.4.2 Een ‘dieper’ professioneel kapitaal via bookers en media.

Eerder maakten we met betrekking tot professioneel kapitaal het onderscheid tussen enerzijds skills en anderzijds de verschillende projecten waaraan de muzikant deze belichaamde ervaring ontleent. Nu voegen we daar nog een derde en laatste nuance aan toe. Gezien de jobcombinatiemogelijkheden kan professioneel kapitaal immers zowel in de **breedte** als in de **diepte** geaccumuleerd worden. Breed professioneel kapitaal heeft dan betrekking op professionele ervaring met verschillende projecten waardoor de muzikant geïnspireerd blijft en bijleert. Dit kapitaal wordt -zoals we eerder zagen- voornamelijk via sociaal kapitaal geaccumuleerd. De diepte van professioneel kapitaal duidt op de tegenpool van sociaal geaccumuleerde opdrachten, meer bepaald op de reikwijdte van de professionele ervaring met bepaalde projecten (meestal hoofdprojecten) (zie figuur 9). Tijdens de analyse van de interviews stootte ik voortdurend op de evenwichtssituatie die de onderzochte muzikanten trachten te bereiken tussen breed en diep professioneel kapitaal. Breed professioneel kapitaal stelde sommige muzikanten in staat om in het beste geval verschillende inkomensbronnen te accumuleren en in het slechtste geval op meerdere paarden te wedden. Diep professioneel kapitaal beslaat de keerzijde van deze brede ervaringen; met een vast engagement werd er dieper geïnvesteerd in bestaande projecten om ‘verder te geraken’. Voor iedere muzikant bleek dan ook een bepaalde verdeling van

inzet, tijd en inkomen ter vergaring van breed danwel diep professioneel kapitaal⁸¹ (zie tabel 3 in bijlage 9 voor een samenvattend schema). Sommige muzikanten zetten dan ook alles in op de accumulatie van diep professioneel kapitaal via 1 hoofdproject (vb. singer-songwriters Geert en Jonathan) of meerdere hoofdsprojecten (vb. Gunter) Anderen trachten een zorgvuldig evenwicht te vinden tussen de accumulatie van diep en breed professioneel kapitaal (vb. Jasper en Stoffel).

Wat betreft de skills of vaardigheden blijkt er sprake van een voortdurende wisselwerking: skills worden voortdurend verworven maar ook opnieuw ingezet in nieuwe werkervaringen (de wederkerige pijlen in figuur 9). Zowel breed als diep professioneel kapitaal kunnen dus de skills verhogen (lbd-principe). Verhoogde skills kunnen vervolgens opnieuw ingezet worden ter verhoging van beide soorten professioneel kapitaal waarbij dus kruisbestuiving of het inzetten van in bijprojecten geleerde skills in het hoofdsproject en omgekeerd.



Figuur 9: Professioneel kapitaal als breed en diep professioneel kapitaal enerzijds, belichaamde skills anderzijds.

Ter verhoging van het diep professioneel kapitaal kan een muzikant in principe gebruik maken van een aantal begeleidingsprofessionals zoals platenfirma's (cfr. supra), managers of bookers. De absolute meerderheid van de respondenten maakte gebruik van een bookingskantoor om aan optredens te geraken. De meesten wezen me er dan ook op dat een bookingskantoor een tweede minimum aan professionele begeleiding⁸² is -naast platenfirma's als distributeurs. Naast de hoeveelheid bespaarde tijd kon ik nog een aantal

⁸¹ Bepalend voor deze verdeling bleek de mate waarin de muzikant in eigen beheer werkt (DIY) (cfr supra)

⁸²We merken terloops op dat dat vaak dezelfde taken door verschillende begeleiders werden uitgevoerd: bookingskantoren die niet enkel optredens regelen maar ook de koers mee uittekenen die de groep zal varen, managers die ook optredens regelden en promotaken op zich namen, etc. Gezien het gering aantal respondenten dat met managers werkte, focussen we ons voornamelijk op de bookingskantoren (met eventuele managementfuncties).

voordelen van het werken met bookingskantoren herkennen. Een aantal muzikanten vertelden me dat een belangrijk voordeel van het werken met een bookingskantoor in de zogenaamde ‘double bills’ ligt waarbij het kantoor redeneert; ‘wie groep X op de affiche wil, moet er ook -minder bekende- groep Y bijnemen’. Op die manier geraken artiesten aan meer optredens dan het geval zou zijn mochten ze alleen te werk gaan. Een tweede voordeel sluit aan en toont het belang van de professionele ervaring van het bookingskantoor. Geert illustreert:

“ik deed vroeger zelf mijn boekingen, ik ben daarmee gestopt omdat ik het moe was om op te boksen tegen die organisatie van ‘ik heb geen budget, hoeveel moet ge hebben?’. Op den duur zei ik van ‘ja ik heb ook geen budget’! Weet ge ik ben echt trots, van mij werd echt misbruik gemaakt in het begin.”

Een aantal respondenten sprak over de relatie tussen bookingskantoren en platenfirma’s in termen van ‘de kip of het ei’. Geert getuigt hieronder nogmaals, ditmaal over een bevriende muzikant die ooit een licentiedeal had:

“Afin, ze [de platenfirma, DV] hebben hun broek gescheurd aan die licentiedeal en ze willen zijn tweede plaat niet meer doen. En die zoekt nu een booker en die booker vraagt naar een platendeal “gaat ge een plaat maken?” En de platenfirma vraagt: “hebde gij ne booker?”. En zo niemand de eerste stap zet, krijgt ge niks rond, en zo kunt ge keilang ter plaatse trappelen.”

Ook hier ligt dus een belangrijk voordeel van het werken met een bookingskantoor; als professioneel kapitaal genereert het symbolisch kapitaal dat door platenfirma’s erkend wordt als bewijs van professionaliteit.

De vraag wordt nu op welke manieren de onderzochte muzikanten ingang vonden bij deze ‘middle-men’. In het algemeen bleken twee strategieën elkaar voortdurend te kruisen. De eerste kan ‘bottom-up’ genoemd worden en legt het belang bij live-spelen en het opbouwen van een ‘fanbase’. Een tweede strategie (‘top-down’, als je wil) treedt vervolgens in werking: eens een bepaalde succesdrempel werd behaald, tonen pers en op hun beurt platenfirma’s en bookers zich geïnteresseerd en verlenen aldus professionele legitimiteit aan de artiest. De samenwerking met bookers en platenfirma’s maakt dan dat er vervolgens meer geïnvesteerd kan worden in de groep waardoor grotere en meer optredens (via persaandacht) volgen. Aldus is er sprake van een circulair proces: band X speelt zichzelf in de aandacht, vergaart symbolisch krediet bij pers, bookers of platenfirma’s en spelen zich door verhoogde middelen in het beste geval nog meer in de (media-)aandacht. Uit deze beschrijving blijkt nog maar eens hoe cruciaal de media als gatekeepers zijn in de carrières van muzikanten. Het kleine aantal gatekeepers in Vlaanderen maakt bovendien

dat de macht geconcentreerd is, stellen Seghers et. al. (2000, p. 75 e.v.). Enkele respondenten getuigden dan ook heftig (zowel positief als negatief) over de rol van toonaangevende media.

“En dat is een tendens he, één iemand, één vooraanstaand blad schrijft iets goed over u en een ander doet dat ook en een paar anderen die dat overnemen. [...] als ge zo een recensie krijgt in de Humo dan hebde in ene keer 3 of 4 optredens geboekt in één week tijd! [...] het zijn zo een dingen waarmee dat uw parcours staat of valt. Dat de pers dat die een boontje hebben voor u.” (Geert)

“De meeste boekjes hebben gewoon deals met platenfirma’s. Als die platen binnenkomen, die krijgen voorrang op andere platen, ook al zijn ze misschien niet zo goed. Zo werkt het. Het is dus belangrijk om een goede label te hebben tegenwoordig. [...] Die volgende [zijn volgende cd, DV] heeft dus ook overal in gestaan, overal, op de Humo na omdat die geen deal hebben met Suburban [zijn platenlabel, DV] ...” (Cedric)

“Wij hebben nooit aan de Rockrally meegedaan en dan bestaat ge niet hé, ge bestaat nie! [...] Dat heb ik altijd heel lelijk gevonden aan Humo [...] Ge voelt heel hard dat Humo met zijn Rockrally moet kunnen zeggen dat zij het hebben groot gemaakt.” (Stoffel over zijn band Sukilove)

Nu in het kader van de accumulatie van diep professioneel kapitaal het belang van professionele begeleiding en de invloed van de media beschreven is, trekken we deze lijn in de volgende paragraaf door. We beschrijven kort de redenen waarom en de manieren waarop de onderzochte muzikanten naar het buitenland trekken of anders gezegd: hoe ze internationaal professioneel kapitaal trachten te accumuleren. Tevens schetsen we kort de nadelen en gaan we in de uitweidings in bijlage 11 dieper in op enkele subsidiekwesties.

6.4.3. Internationaal professioneel kapitaal.

Idealiter zou Vlaamse of Belgische popmuziek rijk zijn aan internationaal symbolisch kapitaal: het zou dan wat betekenen als muziek uit Vlaanderen komt, Vlaamse of Belgische muziek als merk dus⁸³. Ik verzin dit hier niet maar veralgemeen wat Stoffel me vertelde over de ‘Antwerpse scène’ in de tweede helft van de jaren ’90:

“We hebben dat in de tijd meegemaakt met Flowers for Breakfast [Stoffels vroegere band, DV] in ’96-’97, in de slipstream van dEUS. Ge moet maar uit Vlaanderen komen en liefst nog uit Antwerpen en ge kon 60 keer per jaar in Nederland gaan spelen. Dat is ondertussen wel helemaal veranderd...”

⁸³ Zoals dat wel eens van Amerikaanse en Britse (de ‘Britpop’) en ook steeds meer van IJslandse groepen gezegd werd in de interviews.

Meermaals werd er bovendien gewezen op de uniciteit van de Belgische popmuziek. Respondenten vertelden me dat Belgen ‘verassend spannende muziek maken voor buitenlanders’ en dat er hier ‘een soort van surrealisme’ heerst op muzikaal vlak. Tijs Vastesaeger vertelde me in deze context nog dat er vandaag de dag vanuit de popsector wel degelijk hard wordt nagedacht over ‘een mogelijk muziekexport verhaal voor Vlaamse/Belgische popmuziek’. Hoe deze toekomstmuziek dan ook mag klinken zal nog moeten blijken. Laten we voor het zover is een blik werpen op wat uit de interviews bleek omtrent de vergaring van internationaal professioneel kapitaal. Allereerst beschrijven we de motivaties om naar het buitenland te gaan, vervolgens beschrijven we de manieren waarop dat gebeurt en ten slotte focussen we op de nadelen van het buitenlands touren. In de uitweiding in bijlage 11 schetsen we enkele relevante subsidiekwesties en stimuleren we zo verder onderzoek of debat.

(1) Een eerste punt betreft de **motivaties** om naar het buitenland te trekken. In de interviews kon ik 2 soorten motivaties terugvinden die in te delen zijn in zogenaamde ‘push’ en ‘pull’ factoren⁸⁴. *Pull-factoren* zijn redenen die liggen in de aantrekkingskracht van het buitenland. Ten eerste ambieerde een meerderheid van de muzikanten een zo groot mogelijk publiek te bereiken met hun muziek en trok daarom over de grenzen. Sommigen voegden daaraan toe dat ze persoonlijk ook gewoon heel graag de wereld wouden zien. Zo vertelde Steven me bijvoorbeeld zijn mondharmonica als ‘paspoort tot de wereld’ te beschouwen. Een tweede pull-factor ligt in de ‘artistieke zuurstof’ die de samenwerking met buitenlandse muzikanten kan genereren. We merken op dat het hier om een ander soort buitenlands beleid gaat. Het gaat hier niet om groepen of bands maar om individuele muzikanten. Zij trachten hier (via professioneel kapitaal) internationaal *sociaal* kapitaal op te bouwen en om te zetten in internationaal *professioneel* kapitaal. Steven en Kobe zijn hier de perfecte voorbeelden van. Beide gaven ze aan hoe ze vanuit Vlaanderen/België door op te vallen met hun instrument -in een nichemarkt- buitenlandse contacten konden vergaren en op die manier internationale samenwerkingen konden opzetten. Dankzij het internet is het bovendien gemakkelijker om internationaal ‘te tonen wat men kan’. Steven illustreert en Kobe brengt ons tot het volgende punt:

“[...] ge moet genoeg opvallen op één of andere manier. Als ge zo eigenlijk bondgenoten vindt of verwanten, dat zijn allemaal kleine culturtjes [niches, DV]. Daar heb je sneller toegang toe. Als ge dan met uw instrument opvalt, is dat sneller rond en zeggen ze ‘hey in België is wel

⁸⁴ Terminologie ontleend aan de theorievorming rond sociale emigratie en immigratie.

een goede harmonicaspeler bezig'. Dus in bepaalde scènes [niches, DV] zegt dat mensen iets en die zijn ook hongerig naar nieuwe dingen en komen u dan wel tegen." (Steven)

"Ik wil wel verder gaan dan de Vlaamse grens omdat ik gewoon andere muzikanten wil tegenkomen. Ik draai nu vijf jaar mee in het professioneel circuit, in het topcircuit van België, en ge komt mekaar echt wel constant tegen..." (Kobe)

Met dit laatste citaat brengt Kobe ons bij de belangrijkste push-factor (en tevens de inverse van beide pull-factoren): de beperktheid van het Vlaamse/Belgische popveld. Niet alleen individuele muzikanten die artistiek willen blijven groeien maar ook bands gaven aan dat ze in het buitenland investeerden uit een drang om niet in ‘klein Vlaanderen⁸⁵’ te blijven hangen. Daarbij werd er wel eens gewezen op het tegengaan van ‘overkill’ of marktverzadiging. Jasper getuigt bijvoorbeeld:

"In Vlaanderen ben je ook snel rond en als ge daar niet buiten geraakt dan zit ge na 3 jaar zo vast![...] Er zijn een paar uitzonderingen die kunnen blijven bestaan en daar hun geld blijven verdienen door in Vlaanderen te blijven touren, maar dat zijn er niet veel hoor [...] Ja, als ge gelooft in wat ge doet dan vraagt ge u constant af waarom dat ge in Vlaanderen blijft zitten."

Om de continuïteit van deze paragraaf te waarborgen, verwijzen we naar de uitweiding in bijlage 11 waar we uitgebreid het debat schetsen over de al dan niet nefaste invloed van een subsidiërende overheid op het buitenlands beleid dat groepen en of muzikanten voeren. In wat volgt beschrijven we de manieren waarop de onderzochte muzikanten hun weg naar het buitenland trachten te vinden.

(2) De **manieren waarop** de onderzochte muzikanten trachten door te steken naar het buitenland tonen veel gelijkenis met de manieren waarop ze nationaal carrière trachten te maken. In eerste instantie wordt een bottom-up benadering gehanteerd: muzikanten trachten buitenlandse optredens te zoeken en op die manier symbolisch kapitaal op te bouwen, zowel bij het publiek als bij de organisatoren en de pers. Begeleidingsprofessionals kunnen helpen in het opbouwen van reputatie door de band als voorprogramma van een symbolisch rijke band te programmeren. Cedric getuigt:

"Wij hebben eerst het Peter Pan [Peter Pan Speedrock, DV] voorprogramma gedaan voor een appel en ei...en die zalen weten dat nog, 'hei dat was een te gekke band, nieuwe plaat uit, laat die maar terugkomen, als headliner![...] Nu zijn wij dus een voorprogramma van een grote band aan het zoeken. Wij hebben er één gevonden dat waarschijnlijk zal doorgaan. Wij gaan er wel niet veel aan overhouden financieel, juist maar net genoeg om onze kosten te kunnen terugbetaLEN, maar ge weet zeker dat ge iedere avond voor een pak volk gestaan hebt."

⁸⁵ Of wat Van Driessche ‘Vergeetput Vlaanderen’ noemt (2007a)

Deze strategie wordt dan ook voortdurend gekruist met wat we een top down benadering noemden; het zoeken naar contracten met buitenlandse bookingskantoren en/of platenfirma's om beter voet aan wal te krijgen. Verschillende muzikanten gaven dan ook aan te werken met buitenlandse bookers. We merken hier nog op wat reeds eerder werd gesteld over het verschil in aanpak en doel tussen individuele muzikanten die mikken op internationale samenwerkingen en bands die internationaal wensen te werken om een groter publiek te bereiken. We illustreren kort de aanpak van Kobe:

"Ik heb geen schrik om mensen aan te schrijven in het buitenland, zo van: 'gij hebt een toffe plaat gemaakt en als ge nog eens een percussionist nodig hebt?' Ik trek heel veel mijn stoute schoenen aan. Ik heb zo o.a. contact met de percussionist van Jamiroquai, die ik gewoon eens gecontacteerd heb van wat gij toen gedaan hebt op die plaat is keitof. [...] Die contacteert mij dan omdat die zijn plaat wil uitbrengen en omdat die een eigen percussie undergroundplaat gemaakt heeft. Die wil dan in België komen spelen."

(3) Met betrekking tot de moeilijkheden in de vergaring van internationaal professioneel kapitaal waren alle respondenten duidelijk. Met uitzondering van Nederland betekent touren in het buitenland doorgaans verlies maken. Bart illustreert:

"Als ge in het buitenland gaat spelen dan is dat als het meeziit een break even maar doorgaans betekent dat verlies maken. Ge moet een tourbus huren, een hotel huren en bij Zita Swoon zijn we al met 8 muzikanten en we zijn altijd met 11 of 12 mensen weg en die moeten allemaal betaald worden, ge moet al serieus wa gage krijgen wilt ge dat deruit krijgen."

De interviews maakten duidelijk dat de zogenaamde punctuele tussenkomsten of reisvergoedingen erg handig bleken met betrekking tot het oversteken van de landsgrenzen. In de uitweiding (zie bijlage 11) gaan we dieper in op de rol die de overheid speelt of kan spelen in de ondersteuning van internationale muzikale carrières. Meer bepaald schetsen we het debat in 2 thema's: enerzijds de invloed die het gesubsidieerde circuit heeft op het buitenlands beleid van Vlaamse artiesten; anderzijds de (mogelijke) voorlopige a-complementariteit tussen de ondersteuning van beginners (via de ondersteuning van alternatieve managementkantoren) en gevorderden (via CultuurInvest).

Nu de vergaring van economisch, sociaal en professioneel kapitaal beschreven is en er op de rol van symbolisch kapitaal werd gewezen, richten we ons in het onderstaande opnieuw op het begrip professionaliteit en kaderen we bij wijze van conclusie de onderzochte strategieën in het continuüm van Hutchison en Feist (1991).

6.5 Coda: Professionaliteit is...

In deze paragraaf gaan we dieper in op het brede concept ‘professionaliteit’. Uit het voorgaande ‘kapitaalverhaal’ valt daar immers heel wat over te leren. Bovendien richtte ik me tijdens het onderzoek op twee manieren op deze belangrijke subvraag. Enerzijds werd er via de subjectieve zelfevaluering *expliciet* gevraagd hoe de muzikant zichzelf labelde en waarom. Anderzijds kwam ik op een *impliciete* wijze veel te weten over professionaliteit daar het interview de volledige levensloop van de professionele carrière besloeg. In deze paragraaf geven we eerst een korte beschrijving van de autodefinities van de onderzochte muzikanten en stippen we 3 onderling gerelateerde expliciete discours aan. Aansluitend bespreken we wat de theoretisch verwachte karaktertrekken in de praktijk betekenden en vullen aan waar nodig. Vervolgens gaan we dieper in op de verschillende criteria die aangewend werden en trachten zowel de expliciete als de impliciete discours te kaderen binnen het theoretisch continuüm van Hutchison & Feist (1991). Daarbij vatten we meteen ook de gebruikte strategieën samen die de muzikanten hanteren om hun carrière vooruit te helpen (zoals beschreven met de kapitaal concepten). Tot slot vatten we dit alles samen in tabel 1 op p. 150.

6.5.1 Autodefinities: 3 gerelateerde discours.

Uit de expliciete vraagstelling bleek dat een absolute meerderheid (8 van de 11) zichzelf als professional beschouwde. Roel (semi-pro) en Cedric (amateur) vormen hier de uitzonderingen⁸⁶. We bespreken deze autodefinities in wat volgt en focussen ook op de twee ‘outliers’. Uit wat de respondenten explicet te kennen gaven omtrent professionaliteit kon ik drie gerelateerde discours opmaken: een beroepsmatig of avocationeel, een technisch-muzikaal en een vocationeel discours.

(1) In het **beroepsmatige discours** legden de muzikanten de nadruk op het feit dat muziek hun beroep is. Die beroepsmatigheid werd in dit discours teruggebracht op het inkomen enerzijds en tijdsbesteding anderzijds. In het algemeen stelden de meeste respondenten namelijk dat een professional iemand is die zich fulltime op zijn passie toelegt en er op die manier (‘full-income’) van kan leven. Voor amateurs zou dit anders zijn. Zo stelt Geert bijvoorbeeld over het onderscheid tussen amateurs en professionals: “*En iemand die zijn eigen schouw metst, dat wil toch niet zeggen dat die een metser is en iemand die zijn eigen brood bakt is toch ook geen bakker?*”

⁸⁶ Missing value voor Jonathan (Milow).

Hoewel geld en tijd dit discours onderbouwen, werden er wel eens persoonlijke nadrukken in gelegd. Dit kan het best geïllustreerd worden aan de hand van een korte vergelijking tussen twee geïnterviewde drummers Roel en Gunter, waarmee we meteen ook de eerste outlier bespreken. Hoewel Gunter en Roel beiden drumles geven in het Muziekodroom toont zich een verschillend profiel als muzikant. Roels evaluateerde zichzelf semi-professional omdat hij zich technisch/muzikaal nog niet professioneel genoeg vindt (net zoals de meeste anderen, cfr. infra) en beroepsmatig slechts met periodes. Volledig professioneel is hij -zoals we hem eerder in dit werk aan het woord lieten- “*als ik 100% mijn geld verdien met muziek. Ik kan daarvan bouwen, nen auto kopen en heel de zooi, dan zijn ik professioneel bezig*”. Roel merkt in dit verband nog het volgende op:

“Als ik morgen geen geld meer heb, ga ik werken en dan is het opgelost. Ik hoef geen dingen te doen; ik hoef mezelf niet te prostitueren bij wijze van spreken. Nen echte beroepmuzikant die der 100 % van leeft is een muzikale hoer. Die speelt dingen tegen zijn goesting [...] Of dat die da nu goed vindt of nie, da's werk, da's geld.”

Gunter drumt bij 3 bands waar hij met alle drie minstens één album uitbracht: The Shovels (sixties-rock), Radio Infinity (electro-rock) en Vandal X (noise). Door deze drie hoofdprojecten en de repetities en optredens (gemiddeld 2 à 3 optredens per week) die daarmee gepaard gaan in combinatie met het lesgeven in het Muziekodroom (drie dagen per week) heeft hij geen tijd om op een andere manier geld te verdienen. Gunter noemt zichzelf een professioneel muzikant, over het criterium waarop hij zich baseert is hij duidelijk: “*Gewoon het er fulltime mee bezig zijn. Als het u de hele tijd bezig houdt. Het hangt niet af van wat ge ermee verdient*”. Door dit tijds criterium/tijds gebrek als professioneel muzikant heeft hij geen ander kunst of kunstgerelateerd inkomen dan wat hij verdient als drummer in zijn bands of als MOD-docent. Hij ontvangt dan ook een aanvullende uitkering waarmee het mogelijk (maar niet evident) is om rond te komen. Waar Roel dus de nadruk legt op het inkomenscriterium, weegt het tijds criterium bij Gunter dan weer door. Uit de overige interviews bleek telkens dat professionaliteit volgens dit discours in het combineren van de twee ligt. Alle respondenten bricoleerden namelijk hun inkomen uit verschillende kunst- en kunstgerelateerde sectoren en werkten aldus fulltime als muzikant.

(2) Dit beroepsmatig discours bleek het meest direct gehanteerde discours -of het snelst ‘retrieved’- wanneer gevraagd werd wat een professional onderscheidt van een amateur. De meeste respondenten vulden dit aan met een **technisch-muzikaal discours** dat betrekking heeft op de belichaamde vorm van professioneel kapitaal (‘skills’). Alle

muzikanten gaven aan zeker niet helemaal volleerd te zijn, en voortdurend te werken aan hun vaardigheden op hun instrument en de verschillende mogelijkheden daarvan door zichzelf voortdurend uit te dagen. De meeste geïnterviewden stelden bovendien dat professionaliteit niet onmiddellijk te maken heeft met het technisch niveau dat bereikt is maar eerder met de manier waarop je als muzikant de skills die je hebt, weet te organiseren en te combineren tot een ‘job’ en daar steeds verder in te groeien. We illustreren met wat Kobe me vertelde over de relativiteit van een professioneel technisch niveau:

“Iemand zoals Tony Allen [bekende drummer, DV], die laat constant zijn stokken vallen, die heeft nul techniek, maar dat is een professioneel muzikant, die verdient al 40 jaar zijn geld met drummen. Een professioneel niveau bestaat niet. Ge kunt niets kunnen en toch uw boterham verdienen met muziek maken.”

(3) De geïnterviewden bleken het beroepsmatig en technisch-muzikaal discours telkens weer te onderbouwen met een expliciet **avocationeel discours**. Vele muzikanten vulden immers aan dat professionaliteit in de eerste plaats een ‘way of life’ of een ‘state of mind’ is. Het gaat om de mentale ingesteldheid van de passie voor muziek om te buigen naar een muzikale carrière... De muzikanten verwoorden het zelf beter, Steven illustreert:

“Ge moet dat professional zijn niet zien als een kwaliteitsmerk, want dat is het niet, maar het is wel een bepaalde ingesteldheid, een bepaalde manier van leven. Ik denk dat als ge er serieus levenslang mee wilt doorgaan, dat dat moeilijk kan als amateur, tenzij ge echt zegt ik doe iets heel beperkt en ik herhaal vooral dat beperkte.”

6.5.2 Professionele karakters.

In hoofdstuk 3 formuleerden we met Stebbins een aantal theoretische verwachtingen omtrent de karaktereigenschappen die een professional kunnen onderscheiden van een amateur. Dat we het merendeel van deze eigenschappen ook terugvonden in de interviews hoeft niet te verbazen. Stebbins beschreef ze immers op een ideaaltypische manier: geen enkele onderzochte muzikant gaf ze dan ook allemaal te kennen. Voor een uitgebreide beschrijving van deze professionele eigenschappen verwijzen we naar p. 54-56 van dit werk. We merken ook op dat het hier om professionele eigenschappen gaat met betrekking tot de rol als muzikant. De eigenschappen van de muzikanten-rol hoeven dus niet noodzakelijk samen te vallen met die van de muzikant als persoon. We bespreken ze hier kort.

(1) **Zelfvertrouwen** (of: confidence) kwam duidelijk naar voren als een belangrijke eigenschap in een muzikale carrière. Japser vertelde me bijvoorbeeld kort en krachtig over de endogene en exogene onzekerheid die we met Menger, (1999, 1996) in theorie

bespraken: ‘*Ge moet u daar vooral overzetten en echt geloven in wat ge kunt*’. Dat zelfvertrouwen bleek er voor velen ook voor te zorgen dat ze durf hadden, durf om eigenhandig te ondernemen in hun carrière (of in woorden van de muzikanten: ‘op uwen bek durven gaan’). Zo vertelden een aantal muzikanten me dat ze aan werk en inkomen geraakten simpelweg door de telefoon te durven gebruiken en spontaan te solliciteren. Anekdoten troef in de interviews. Bart verwoordt dit principe: “Ge moet niet zitten wachten tot iemand u belt, er zijn immers genoeg mensen die een instrument spelen hé, ge moet zelf op zoek gaan”.

(2) Een tweede, aansluitende eigenschap is **perseverance** of doorzettingsvermogen. Een aantal respondenten gaf inderdaad aan reeds zwarte sneeuw gezien te hebben. De manieren waarop ze daaruit kwamen, bleken voor iedere respondent anders. Dat de professionele subcultuur kan helpen, bleek bijvoorbeeld wel heel duidelijk uit het verhaal van Steven. Vlak na een mindere periode won hij de ZAMU-award voor beste muzikant en vulde - zoals we eerder beschreven- zijn carrière zich met nieuwe kansen. Een ander minder evident voorbeeld is hoe Geert zich gesteekt voelde door het feit dat Raymond van het Groenewoud een aantal albums van hem kocht en hem liet weten ze vaak te beluisteren. Een aansluitende motivering is wat Stebbins (3) **continuance commitment** noemt of consequentie qua engagement. Deze ‘nu ga ik toch niet opgeven zeker’ gedachte bleek inderdaad vele onderzochte muzikanten te kunnen motiveren om verder te investeren in hun carrière... Een relevantere eigenschap is misschien wat Stebbins (4) **preparedness** noemt. Iedere muzikant gaf dan ook het belang aan van goede live-shows neer te zetten, keer op keer. Zo vertelde Jonathan: “*het begint allemaal met dat life spelen, ge kunt u basicaly niet veroorloven, alle ik kan mij nog altijd niet veroorloven, maar die eerste jaren moogt ge eigenlijk geen enkel slecht optreden doen.*” Een aantal muzikanten gaf dit ook expliciet aan als professionaliteitskenmerk. We zagen ook hoe vele muzikanten zich fulltime toeleggen op hun muziek om technische ‘skills’ te kunnen onderhouden. Lodewijk illustreert heel duidelijk wat professionaliteit voor hem betekent:

“*Voor mij is het echt gewoon uw ding in orde hebben. En da is iets da langs het ‘image’ heen gaat, da’s echt een constante zeg maar. En dat is gewoon in orde zijn met uw dingen, uw materiaal, derover denken, alé ik vind een soort visie die ge hebt, en het ook praktisch gewoon voor mekaar hebben. Op een repetitie in orde zijn, weten hoe ge zelf werkt. Echt een manier da ge weet hoe ge zelf het beste werkt met anderen, of alleen.*”

(5) Een laatste kenmerk dat Stebbins aanwijst is de subjectieve zelfevaluering of **self-conception**. Hoe evident het ook lijkt: jezelf als professional zien blijkt een belangrijk

kenmerk voor een aantal professionele muzikanten. Uit de interviews kwam ik deze eigenschap dan ook vaak tegen. Een terugkerend voorbeeld bleek het ‘economisch zelfrespect’ of het ‘weten wat je waard bent’. Zo wezen vele muzikanten een minimumprijs aan voor optredens of solo-bijdragen waaronder niet werd opgetreden. Ook Cedric (de 2^{de} outlier) vertelde me over minimumtarieven. Maar ondanks het feit dat ook hij fulltime met muziek bezig is er volledig van leeft, noemde Cedric zichzelf amateur. Dit had echter meer te maken met een afkeer van de connotatie die professionaliteit voor hem met zich meebracht. Zo stelt Cedric over professionals:

“Dat is iets raars, iets vies waar wij niks mee te maken willen hebben, zo rond lopen en van uw eigen denken ik ben een artiest, zo van ‘he een beetje opletten hé’, nee zo wil ik niet worden.”

Voor hem bleek ‘amateurisme’ dan ook niet zozeer qua carrière te gelden (hij heeft bijvoorbeeld een manager met El Guapo Stuntteam, bookingskantoren en is aangesloten bij een platenfirma) maar eerder als een soort teken van authenticiteit. Zo vertelde Cedric me:

“Als je naar El Guapo komt kijken ziet ge geen mensen staan die meer dan u zijn. Ge ziet mensen staan die hetzelfde zijn als u.”

We concluderen dus dat de door Stebbins gepostuleerde karaktereigenschappen allen in meerdere of mindere mate aanwezig bleken onder de onderzochte muzikanten. We benadrukten het belang van lef of durf en een zekere ondernemingsmentaliteit in de professionele popcarrière. Nu deze professionele karakter geschatst zijn, vatten we in wat volgt de gehanteerde carrièrestrategieën samen door ze te koppelen aan de professionaliteitscriteria. Tabel 1 vat alles samen op pagina 150.

6.5.3 Conclusie: Professionele strategieën.

Nu de drie expliciete discours zijn toegelicht, nemen we het theoretisch continuüm van Hutchison & Feist (1991) als uitgangspunt om te concluderen over enerzijds professionaliteit en anderzijds de gehanteerde strategieën ter bevordering van carrièreprogressie. We merken hierbij op dat we in se enkel de rechterpool kunnen evalueren mits we enkel professionals onderzochten en dus geen continuüm maar eerder een index maken. Verder onderzoek naar het parcours van muzikale amateurs lijkt dan ook aangewezen. Wat betreft het continuüm van Hutchison en Feist (1991) merkten we eerder in het theoretisch deel van dit werk de onbruikbaarheid van 2 criteria op. We bespreken ze hier kort voor we overgaan tot de conclusies. (1) Hutchison en Feist poneerden het criterium ‘status van de kunstvorm in de maatschappij’ als onderscheidend criterium. Wat

amateurs doen zou dan ‘niet als ernstig bekeken worden’ terwijl wat professionals doen ‘bekijken wordt als een beroepsbezighed’. Het enige wat hier vanuit mijn onderzoek over te zeggen valt, is dat sommige professionele muzikanten met het kunstenaarsstatuut (onder andere) in het aangaan van leningen officieel als werkloze beschouwd worden daar de statutaire maatregelen ingebed liggen in de bestaande werkloosheidsverzekering. In die zin wordt professioneel popmuzikant zijn dus niet als een beroepsbezighed beschouwd en lijkt het criterium niet helemaal toepasbaar op professionele popmuzikanten. (2) Een tweede criterium waar we niet verder op ingaan heet ‘inhoud en stijl’ waarbij amateurs ‘nabootsen’ en professionals ‘origineel’ zijn. Als onderzoeker stelde ik immers reeds in het begin van deze studie geen rekening te houden met de muziek zelf. Wel merkte ik op dat de respondenten zich allen in het zogenaamde pop- en rockcircuit bevinden. Uit de interviews bleek trouwens dat deze professionele muzikanten allen hun eigen muziek maakten en geen vaste engagementen hadden in coverbands. Nu dit gezegd is, richten we ons in wat volgt op de overige 6 criteria: (1) inkomen, (2) gespendeerde tijd, (3) opleiding, (4) ambities, (5) ervaring en (6) algemene benadering.

(1) Wat economisch kapitaal betreft stellen Hutchison en Feist dat professionals hun **volledig inkomen** vergaren uit de kunst. Zoals de respondenten zelf aanvoerden, geldt dit ook voor professionele popmuzikanten. Toch gelden enkele nuances. Zo bleken sommigen enkel in staat om van hun muziek te leven door de combinatie met lesgeven. Daarnaast was het zo dat er in de meerderheid van de gevallen op meerdere paarden werd gewed. Muzikanten bricoleren aldus inkomen uit hoofd-, zij-, en bijprojecten. Zijprojecten bleken vaak economisch (voorlopig) verlieslatend waardoor er van compensatie kan gesproken worden. We merkten ook op dat deze processen van multiple job holding en occupational role versatility (zowel monoform als pluriform) voor een aantal muzikanten een strategie bleek te zijn om voldoende artistieke prestaties te accumuleren ter behaling van het kunstenaarsstatuut. Interne en externe subsidiëringssystemen bleken elkaar dus te beïnvloeden. Naast het kunstenaarsstatuut bleken ook de Vlaamse subsidies voor opnameprojecten en de punctuele tussenkomsten voor een aantal muzikanten een manier om wat economische ademruimte te krijgen, doch werden ze steeds als aanvullingen beschouwd en rekende geen enkele muzikant erop.

(2) Deze combinatie van verschillende projecten maakt voor de meeste muzikanten dat ze ook **fulltime** met muziek bezig zijn. Ook hier kunnen we dus het criterium van Hutchison en Feist bevestigen. In de vorige paragrafen beschreven we multiple job holding en occupational role versatility dan ook als belangrijke strategieën die carrièreprogressie

beïnvloeden. Dergelijke strategieën brengen de muzikant wel degelijk wat op: fulltime muzikant zijn betekent dan ook in staat zijn om voortdurend (1) belichaamd professioneel kapitaal of technische skills te kunnen onderhouden, (2) professioneel kapitaal uit te diepen (investeren in een hoofdproject) en te verbreden (zijoprojecten aangaan) en (3) in staat te zijn sociaal kapitaal te accumuleren en daar de vruchten van te plukken (informatiestroom, kapitaal van anderen en career sponsorship). Tevens impliceren de vereisten van het kunstenaarsstatuut voor vele muzikanten een fulltime rol als muzikant.

(3) Hutchison en Feist postuleren vervolgens **opleiding** als een onderscheidend criterium tussen amateurs en professionals. Professionals hebben zich dan professioneel opgeleid, waar amateurs het van zelfstudie moeten hebben. Uit dit onderzoek kwam echter een heel ander beeld naar boven. Slechts 1 geïnterviewde muzikant gaf aan een muzikaal (hoger) diploma behaald te hebben. De meerderheid begon ooit wel aan een voortgezette opleiding maar maakte die nooit af. De professionele, hogere opleiding bleek dan wel relevant als oriëntatieplek; voor velen de eerste keer dat ze voor muziek kozen en een kans kregen om er iets mee te doen. Een minderheid van de muzikanten was autodidact. Iedere muzikant gaf echter het belang aan van het voortdurend aanscherpen van de vaardigheden of skills en te blijven groeien als muzikant. Daarvoor hield iedere muzikant de ogen open voor nieuwe ideeën en pikten ze overal waar ze kwamen wel iets mee (technieken, ideeën, etc). Luisteren en kijken bleken dan ook belangrijke leermethoden. Ten slot vermeld ik nog het belang van learning by doing: iedere ‘werkervaring’ brengt nieuwe vaardigheden bij die weer in verdere werkervaringen geïnvesteerd kunnen worden.

(4) **Ambities** zouden volgens Hutchison en Feist ‘hoog’ zijn voor pro’s en ‘onbelangrijk’ voor amateurs. Voor de onderzochte muzikanten kon ik inderdaad hoge ambities vaststellen. Voor de meeste muzikanten kon ik in eerste instantie -in lijn met De Boodt (2006)- vaststellen dat ze vooral willen doorgaan met wat ze aan het doen zijn en daarin groeien. Bart vertelde het me zo: ‘vooruitgaan he, ik denk der is niks zo erg als dat ge beseft dat ge aan het wegdeemsteren zijt, dat ge zo stiljetjes wegzakt’. In dat groeien ambieerde een meerderheid om hun werkveld te verbreden naar het buitenland toe. We beschreven eerder hoe de artiesten het circulair bottom up/top down proces trachten te katalyseren door sterke optredens te geven. Daarbij blijkt de vakpers een belangrijke rol te spelen in de verlening van symbolisch kapitaal.

(5) Het vijfde criterium dat Hutchison en Feist poneren is **ervaring**. Professionals zouden aanzienlijke ervaring hebben in vergelijking met amateurs (‘beperkt’). Gezien ik enkel professionals onderzocht kan ik deze vergelijking niet maken. Wel bleken er onder

de professionele muzikanten enkele late starters te zitten. De Boodt (2006, p. 59) berekende de gemiddelde startleeftijd voor professionals op 12,1 jaar en voor amateurs op 14,7 jaar. Mijn eigen interviews passen niet volledig in deze cijfers. Meermaals kwam inderdaad naar voren dat respondenten reeds als kind volledig door muziek in beslag werden genomen. Anderzijds -en niet onbelangrijk- interviewde ik een aantal muzikanten die blijkbaar op een ‘statistisch afwijkende leeftijd’ begonnen met hun instrument en toch tot de top van België behoren. Steven bijvoorbeeld, in het grote publiek bekend als bijna de beste mondharmonicaspeler van België, is momenteel 39 jaar en ontdekte de mondharmonica pas aan het eind van zijn universitaire studies. Ook Bart Van Lierde, bassist bij Zita Swoon, begon relatief laat basgitaar te spelen maar kon dan weer relatief snel bij Les Truttes en later bij Zornik beginnen waarna hij bij Zita Swoon kon starten. Dergelijke ‘blitzcarrières’ bleken eerder uitzondering dan regel te zijn, maar het kan hoop geven aan al wie zich te oud voelt om nog aan een instrument te beginnen. Wat de muzikanten betreft die jong begonnen, bleek het veelal de muzikale vader te zijn die de interesse stimuleerde en bevestigde. De rol van de ouders bleek eveneens uit De Boodts studie: hoewel de muziek zelf de voornaamste reden bleek te zijn om muziek te beginnen spelen, bleek voor meer dan de helft van de professionele muzikanten uit haar steekproef de stimulatie door de ouders een belangrijke reden (2006, p. 70). Daarnaast bleek ook het opkijken naar een muzikant een belangrijke reden om te starten. Wat betreft professionele ervaring bleek voor de meeste muzikanten sprake van een transformatie van sociaal in professioneel kapitaal. Via netwerken bevindt men zich immers ook altijd in een informatiestroom (cfr. Seibert et. al., 2001) waarin enerzijds vacatures en anderzijds beschikbare kandidaturen circuleren. Tevens beschreven we de manieren waarop muzikanten het sociaal, professioneel en symbolisch kapitaal van hun kennisnissen trachten te benutten. Tot slot blijkt ook hier het belang van het eigenhandig durven ondernemen (‘confidence’) in de vergaring van professioneel kapitaal.

(6) Een laatste criterium uit het continuüm van Hutchison & Feist heet ‘**algemene benadering**’. Amateurs zouden het recreatief houden, waar professionals hun carrière ‘creatief en zakelijk’ aanpakken. In alle interviews kon ik dit laatste terugvinden. In de eerste plaats zal na het voorgaande wel duidelijk geworden zijn dat de inkomensbricolage en de accumulaties van de diverse kapitaalsoorten een kunst op zich vormen en dus een zekere creativiteit vereisen. Een voorbeeld is de pluriforme versatiliteit die Steven, Lodewijk en Stoffel aan de dag legden om buiten de lijnen van het traditionele popveld te kleuren door muziek te koppelen aan theater of het vertellen van verhalen (wat dan weer

positief door bleek te wegen naar het kunstenaarsstatuut toe). In de tweede plaats kon ik een soort zakelijke creativiteit herkennen in de diverse DIY strategieën die de onderzochte muzikanten hanteerden. Vele muzikanten bekostigden zelf de opnames van hun album, door te werken met een spaarpot waar al het geld van optredens in belandde. Distributie-, promo-, en licentiedeals bleken de meeste gebruikte contracten, traditionele artiestenovereenkomsten kwamen niet voor in deze steekproef. Enkele muzikanten dreven dit DIY concept sterk door in hun carrière door een eigen studio en een eigen label op te richten. Toch bleek een minimum aan muziekindustriële ondersteuning vereist (booker en distributeur) door zowel het zakelijk als het symbolisch gewicht van deze begeleidingsprofessionals.

Tabel 1 vat op de volgende bladzijde al het voorgaande samen.

Criterium	Hutchison & Feist (1991)		Sneeuwbal-steekproef	Strategieën gehanteerd door / conclusies met betrekking tot professionele popmuzikanten
	Amateur	Professional		
Inkommen	<i>negatief inkomen</i>	<i>volledig inkomen</i>	10/11	<p>Volledig inkomen ondanks eventueel verlieslatende zijprojecten door:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inkomensbricolage: diverse hoofd-, zij- en bijprojecten. • Multiple job holding en occupational role versatility (monoform/pluriform) leidt tot voldoende inkomen en artistieke prestaties ivm kunstenaarsstatuut. • Subsidies aanvragen geeft ademruimte.
Tijd	<i>vrije tijd</i>	<i>voltijds</i>	10/11	<p>Voltijds in kunst en kunstgerelateerde sectoren. Voordelen/strategieën:</p> <ul style="list-style-type: none"> • belichaamd professioneel kapitaal of technische skills onderhouden • professioneel kapitaal uitdiepen (investeren in een hoofdproject) en/of verbreden (zij- en bijprojecten aangaan) • sociaal kapitaal accumuleren en inzetten.
Opleiding	<i>zelfstudie</i>	<i>professionele opleiding</i>	1/11	<ul style="list-style-type: none"> • Professionele ‘hogere’ opleiding als oriëntatieplek, kans om iets te doen met muziek. • Gemonickeerde kennis: belang van autodidactie en overal wat meepikken. • Learning by doing: leren stopt nooit.
Ambities	<i>onbelangrijk</i>	<i>hoog</i>	11/11	<p>Artistiek en carrièregewijs groeien, stap naar het buitenland zetten,..</p> <ul style="list-style-type: none"> • Via optredens in het buitenland het circulair bottom up/top down proces katalyseren. Belang van symbolisch kapitaal en media.
Ervaring	<i>beperkt</i>	<i>aanzienlijk</i>	divers.	<ul style="list-style-type: none"> • Professioneel kapitaal accumuleren via sociaal kapitaal en zelf projecten opzetten.
Algemene benadering	<i>recreatief</i>	<i>creatief en zakelijk</i>	11/11	<ul style="list-style-type: none"> • Niet artistieke creativiteit ook: creativiteit qua carrière (belang van pluriforme versatiliteit voor statuut). • ‘andere’ contracten (distributie-, promotie en licentiedeals- en zakelijke creativiteit in DIY strategieën). • Minimum: booker en distributeur door zakelijke en symbolische macht.

Tabel 1: Samenvatting met betrekking tot professionaliteit en carrièreprogressiestrategieën rond het continuüm van Hutchison & Feist (1991).

7. Conclusie en discussie.

Deze conclusie valt uiteen in twee delen. Eerst trachten we de onderzoeksresultaten samen te vatten onder de noemer ‘gemengde praktijken’ in een algemene overschouwing van de bevindingen. Vervolgens koppelen we de onderzoeksbevindingen terug aan enkele specifieke theoretische ideeën en verwachtingen uit hoofdstuk 4. In die beweging gaan we ook na of en hoe de resultaten van dit onderzoek het beleid rond popmuziek kunnen informeren.

7.1 Algemene overschouwing: gemengde praktijken.

Het doel van dit eindwerk was het beschrijven van een aantal strategieën die professionele popmuzikanten hanteren om hun carrière uit te bouwen. We wouden meer bepaald nagaan welke facetten er in het dure adj ectief ‘professioneel’ te herkennen vallen in de carrières van Vlaamse popmuzikanten. Daarbij trachten we geen statisch maar een dynamisch beeld te genereren van de muzikale carrières. Na een kwalitatief onderzoek konden we een aantal strategieën concluderen die de dynamiek achter een muzikale carrière onderbouwen (zoals samengevat in tabel 1). Om recht te doen aan die dynamiek -en gezien de breedte van de hoofdvraag- opteerden we theoretisch voor het kapitaalbegrip van Pierre Bourdieu. In hun diverse gedaanten werden de kapitaalsoorten in dit onderzoek gehanteerd als analytische concepten om carrièrestrategieën te bestuderen. In termen van economisch, sociaal en professioneel kapitaal beschreven we vervolgens de carrièreprogressie van een aantal muzikanten. Als toestand waarin de verschillende kapitaalsoorten zich bevinden, bleek het symbolisch kapitaal daarbij een geschikt concept om per kapitaalsoort specifieke kwesties te bespreken (zoals de reputationale gevolgen van te veel studiowerk en de rol van de media in het vergaren van professioneel kapitaal).

Door hun relationele aard en de omzetbaarheid van de diverse kapitaalsoorten in elkaar bleken de verschillende types kapitaal aldus geschikte analytische concepten om muzikale carrières te beschrijven. Daarbij merken we op dat het concept professioneel kapitaal de nodige ‘fine-tuning’ nodig had om de resultaten erin te kaderen. De theoretische opsplitsing tussen enerzijds subjectief ‘belichaamd’ professioneel kapitaal (skills) en anderzijds objectief professioneel kapitaal (lijst met werkervaringen) bleek ontoereikend. Om de resultaten vollediger te kunnen beschrijven, splitsten we dit objectievere

professioneel kapitaal op in enerzijds *diep* en anderzijds *breed* professioneel kapitaal. Ook in deze drieledigheid beschreven we vervolgens de interdependenties (zie figuur 9).

In het algemeen kunnen we concluderen dat de onderzochte carrières gekenmerkt worden door een aantal gemengde praktijken. (1) Ten eerste -en algemeen- kunnen we de onderzochte carrières situeren in een specifiek subveld van het veld van de popmuziek waarin *gemengde kapitaalpraktijken* heersen. Met Bourdieu (1983, 1993) en Keunen (1991) omschreven we dergelijke subvelden immers als mengvormen van enerzijds brede subvelden waarin economisch kapitaal de inzet vormt en anderzijds beperkte subvelden waarin het draait om symbolisch kapitaal als zuiver culturele erkenning. Hoewel de één wat meer belang kan hechten aan economisch kapitaal en de ander zich meer toelegt op de vergaring van symbolisch kapitaal, maakte de beschrijving van de onderzochte carrières duidelijk dat beide structureringsmechanismen het onderzochte subveld doorkruisen.

(2) Naast deze algemene opmerking bedoelen we met gemengde praktijken in tweede instantie ook de praktijken van multiple job holding en occupational role versatility (monoform danwel pluriform) (Menger, 1999, 2001). De absolute meerderheid van de onderzochte muzikanten bricoleerde dan ook zijn inkomen uit bepaalde werkcombinaties in kunst en kunstgerelateerde sectoren. Daarbij verfijnden we het concept occupational role versatility door het op te splitsen in enerzijds monoforme en anderzijds pluriforme versatiliteit. Voor een aantal onderzochte muzikanten bleek dat laatste immers een geslaagde strategie ter behaling van het kunstenaarsstatuut. We beschreven hoe de meerderheid van de muzikanten via monoforme of pluriforme *zijtrajecten* hun hoofdprojecten economisch en artistiek leefbaar trachten te maken. In deze dynamiek tussen trajecten en projecten (lees: carrière) vielen wel eens specifieke symbolische kwesties op (cfr. algemene gemengde praktijken). Sommige respondenten wezen er bijvoorbeeld op dat te veel (economisch gunstig) werk als studiomuzikant het opgebouwde symbolisch kapitaal kan devaluieren. Iedere muzikant zocht dan ook -rekening houdend met de subjectieve waarde en noodzaak van geld en reputatie- naar een haalbaar evenwicht tussen economisch en symbolisch kapitaal.

(3) Ook met betrekking tot opleiding vielen gemengde praktijken op: de meerderheid leek zijn technische kennis à la carte samen te stellen. Uit hogere muziekopleidingen werd meegepikt wat noodzakelijk leek, door autodidactie en werkervaringen evolueerden de vaardigheden voortdurend. Kijken en luisteren naar collega muzikanten bleek ook een belangrijke leermethode.

(4) Met betrekking tot de relatie met de muziekindustrie konden we alweer gemengde praktijken vaststellen. Waar voor een aantal muzikanten de muziekindustriële ondersteuning zijn minimum vindt in de rol van de platenfirma als distributeur en het bookingskantoor bleek uit de verhalen van andere muzikanten het belang van specifieke contracten waarin de rol van de platenfirma per project onderhandeld kan worden en uitmondt in distributie-, promo-, of licentiedeals. De gemengde praktijken betreffen hier de combinatie tussen DIY (eigen beheer, zelf financieren) en muziekindustriële ondersteuning ter bevordering van economische, zakelijke en symbolische slagkracht. Theoretisch zou men deze DIY strategieën als een poging kunnen zien om meer continuïteit te brengen in een artistieke carrière. Om discontinuïteit (cfr. Menger, 2001) te temperen wachten veel muzikanten bijvoorbeeld niet totdat ze een aanbod krijgen van een platenfirma -wat heel lang kan duren en enorme discontinuïteit in de carrière impliceert- maar nemen ze hun muziek op in eigen beheer en stappen nadien naar verschillende platenfirma's voor eventuele distributie (cfr. de idee van trial & error in § 4.2.4)

(5) Op vlak van sociaal kapitaal bleek sprake van subtielere gemengde praktijken. Enerzijds hanteerden de meeste muzikanten namelijk het spontaniteits-discours: sociale contacten ontstaan zonder enige strategische inzet. Anderzijds beschreven we de vele voordelen die deze sociale inbedding kan hebben in een muzikale carrière via het opvangen van informatiestromen, het toegankelijk maken van resources (waaronder de diverse kapitaalsoorten van de alter) en de gewaarborgde steun of career sponsorship (Seibert et. al., 2001). Doorheen de beschrijving van al deze voordelen (en het belang ervan) werd duidelijk dat de muzikanten een evenwicht trachten te vinden tussen sociale inbedding enerzijds en anderzijds 'overdreven' netwerken waardoor geloofwaardigheid kan dalen (wat een respondent 'zielig' noemde) en eventueel ook hoofdprojecten aan engagement kunnen verliezen (door teveel projecten te accumuleren). In ieder geval konden we ook voor de carrières van popmuzikanten het grote belang van zoek- en netwerkactiviteiten -dat we met Menger (2001) theoretisch verwacht hadden- concluderen.

Het zijn onder meer deze gemengde praktijken die een muzikale carrière tot een uniek en ongestandaardiseerd traject maken. Na deze overschouwing zijn we toe aan een dieper beschouwing van de onderzoeksbevindingen.

7.2 Een diepere beschouwing.

Na deze algemene samenvattende *overschouwing* trachten we de onderzoeksbevindingen in wat volgt ook dieper te *beschouwen*. Enerzijds proberen we de bevindingen te kaderen binnen de wetenschap en meer bepaald het onderzoeks domein van artiestenstudies en anderzijds binnen de praktijk van een evoluerend popbeleid.

7.2.1 Theoretische beschouwing.

De zonet beschreven gemengde praktijken van de onderzochte popmuzikanten hangen samen met het beeld van artistieke carrières dat we met Menger (2001, p. 242) schetsten en door de interviews met popmuzikanten deels werd bevestigd: (1) discontinuïteit, (2) het herhaaldelijk wisselen van werk, (3) al dan niet gecompenseerde werkloosheid, (4) groot belang van zoek- en netwerkactiviteiten en (5) het combineren van jobs in art, art related en nonart sectoren.

Doorheen de beschrijving van deze kenmerken in hoofdstuk 4 nuanceerden we met Menger (2001) ook het vermeende overaanbod aan artiesten door te wijzen op het ondernemerschap van artiesten zelf via multiple job holding en occupational role versatility. De term ‘overaanbod’ bleek immers ongepast: ten eerste insinueert ‘overaanbod’ dat er 1 opdrachtgever zou zijn in de kunsten en degenen die er niet aan de bak geraken simpelweg werkloze artiesten zijn, ten tweede heeft ‘overaanbod’ enkel betrekking op slechts 1 van de drie sectoren waarin artiesten kunnen werken (art). In deze context beschreven we het idee van een job-portofolio: kunstenaars zouden dan jobs combineren in de zogenaamde art, art related en nonart sectoren. Throsby & Thompson (1994) becijferden deze driedeling over verschillende kunstvormen heen (cross-sectoraal) en vonden de volgende tijdsverdeling: art: 54%, art related: 28% en nonart: 18%. Wat inkomen betreft, concludeerde Throsby (1996) verder dat de inkomsten uit de kunstsector het laagst waren in vergelijking met inkomens uit art related en nonart sectoren. Wel bleken de marginale opbrengsten uit art related work gemiddeld hoger te liggen dan die uit nonart work. Wat de inkomen uit art related work betreft, bleek nog dat het hebben van een kunstdiploma enerzijds en de opgebouwde ervaring anderzijds inkomensverhogend kunnen werken.

Het globale beeld van artistieke carrières dat we met Menger (2001) schetsten leek ook te kloppen voor popmuzikanten, doch verrasten een aantal conclusies me. Zo bleek slechts 1 respondent te werken in de nonart sector (bovendien slechts periodiek). De overige

respondenten waren allemaal in staat om van hun muziek te leven door jobcombinaties in kunst en kunstgerelateerde sectoren. Waar de gemiddelde kunstenaar die Throsby & Thompson (1994) optekenden 18% van zijn tijd in nonart sectoren werkt, ligt dit percentage in de onderzochte steekproef dus een heel stuk lager. Anderzijds ‘kloppen’ deze resultaten dan weer: Throsby (1996) berekende immers dat de marginale opbrengsten op termijn hoger kunnen liggen wanneer jobcombinaties plaatsvinden met art related work in plaats van met nonart work. Hij benoemde daarbij het hebben van een kunstdiploma en de opgebouwde ervaring als inkomensverhogende factoren. Uit dit onderzoek bleken in dit verband dan ook vele voordelen van deze job-portefeuille die een respondent als de ‘muzikanten-way’ benoemde. Inkomensbricolage uit kunst en kunstgerelateerde sectoren stelt de muzikant niet alleen in staat om economisch kapitaal te accumuleren, ook de accumulatie van sociaal en professioneel kapitaal wordt er sterk door bevorderd. Deze specifieke jobcombinatie maakt namelijk dat de muzikant fulltime aanwezig is in het veld waardoor men ook voortdurend nieuw sociaal kapitaal kan accumuleren en mogelijk kan omzetten in professioneel kapitaal (wat dan weer nieuw sociaal kapitaal kan opleveren). Op deze manier blijft men ook aanwezig in de informatiestroom die sociale netwerken kenmerkt, kan men gebruik maken van resources en het opgehoopte kapitaal van anderen (drieledig professioneel kapitaal, sociaal en symbolisch kapitaal) en kan de carrières nieuwe zuurstof krijgen door nieuwe werkervaringen te accumuleren en skills bij te werken. Met andere woorden: de hogere marginale opbrengsten die art related work in vergelijking met nonart work oplevert (Throsby, 1996) zouden we kunnen toeschrijven aan de diverse carrièrevoordelen met betrekking tot kapitaalaccumulatie die een werkcombinatie van art en art related work mogelijk maakt. Een andere en gerelateerde bevinding die me verraste was de DIY werkwijze die Geert te kennen gaf. Door zijn eigen studio en label op te richten, slaagde hij erin om veel meer over te houden aan zijn inkomsten dan andere artiesten. Waar deze laatsten zich monoforme of pluriforme rollen aanmeten in de samenstelling van hun job-portefeuille, toont Geert deels ook een ander soort occupational role versatility. Hoewel hij in se singer songwriter is (art) en ook lesgeeft (art related) is het hijzelf die ook baas is van zijn eigen platenlabel en zijn studio waardoor hij grotere percentages op zijn verkoop kan genereren (via auteursrechten). Deze twee verrassingen maken dan ook dat ik het concept occupational role versatility niet alleen kon opsplitsen in monoforme rollen (vb. bassist bij drie bands) en pluriforme rollen (vb. gitaar combineren met kindertheater), ook in de doorgedreven DIY aanpak kan men er een specifieke versie van herkennen (studio-, en labelbaas).

Tot slot wijs ik erop dat SA surveys doorgaans met de dichotomie opgeleid of niet opgeleid werken. Uit dit onderzoek bleek echter dat de meeste artiesten aan hogere muziekopleidingen begonnen maar ze bedankten nog voor ze volledig doorlopen waren. Toch bleek die opleiding een handig vertrekpunt om verder belichaamd professioneel kapitaal op te baseren en om bvb. als lesgever te solliciteren. Gezien dit voordeel van een partiële opleiding lijkt het dan ook nuttig om in SA surveys te werken met de driedeling: volledig, partieel of niet hoger opgeleid.

7.2.2 Praktische beschouwing.

Na deze theoretische beschouwing zijn we toe aan de vraag in welke mate de onderzoeksbevindingen een beleid rond popmuziek zouden kunnen informeren. In hoofdstuk 1 bearugmenteerden we immers de relevantie van dit onderzoek door onder andere te wijzen op het stevig dynamisme waardoor het popveld (inclusief en voornamelijk het overheidsbeleid) zich het afgelopen decennium kenmerkte. Het argument was dat een doordacht beleid best vertrekt vanuit de praktijk van de muzikantencarrière zelf. Hieronder bespreken we wat uit dit onderzoek als relevant naar voor kwam in het kader van eventuele beleidssuggesties.

(1) Een eerste punt betreft de gemengde beroepspraktijken in kunst en kunstgerelateerde sectoren. In hun gedaante van economische stabilisator en artistiek/professionele katalysator werden dergelijke jobcombinaties door de meerderheid van de onderzochte muzikanten als absoluut carrière-noodzakelijk benoemd. Vanuit deze noodzaak werd er wel eens gewezen op het belang van **een realistisch sociaal statuut voor kunstenaars**. Bij wijze van verkennend onderzoek konden we alvast 4 kritieken inventariseren. (1) De inpassing van de statutaire maatregelen in de bestaande werkloosheidsverzekering maakt dat een aantal muzikanten bij het afsluiten van bancaire leningen als een werkloze worden beschouwd en daar de gevolgen van dragen in de berekening van de leningsvoorwaarden. ‘Laat het statuut een echt statuut zijn’, werd me dan ook meermaals verteld. (2) Een tweede moeilijkheid situeert zich op vlak van de berekening van de daguitkering. Voor muzikanten die met korte contracten werken via SBK’s wordt deze uitkering berekend als het gemiddelde van de laatste drie maanden van de 18 maanden die men gewerkt dient te hebben. Het heeft iets ironisch dat een statuut dat de instabiliteit van artistieke inkomsten erkent en wenst op te vangen middels een sociaal verzekeringssysteem, net dat gegeven van instabiliteit niet erkent in de berekening van de daguitkering. (3) Een derde kritiek

betreft de enorme onduidelijkheid omtrent de kleine vergoedingsregeling. Het spreekt hier dan ook voor zich dat de beloofde kunstenaarskaart er zo snel mogelijk ook de facto dient te komen. (4) Een vierde kritiek is algemener en betreft het precaire evenwicht dat een statuut tracht te vinden tussen -met een boutade- werkende kunstenaars en knutselende werklozen. Zo werd er wel eens geopperd dat de drempel te hoog zou liggen en het statuut aldus een bias (vertekening) vertoont naar de veelverdiener die via de cachetregeling reeds met één optreden in aanmerking komen. Naast deze specifieke kritieken bleek ook dat ondanks vele inspanningen van Poppunt, Muziekcentrum Vlaanderen en het Kunstenloket de onwetendheid omtrent deze materie nog niet helemaal is uitgeroeid. Een belangrijke en relevante vraag waar enkelen mee zaten was of het art related work van lesgever nu al dan niet meetelt als een artistieke prestatie. De wetgeving maakt hier een onderscheid tussen ‘*artistieke workshops* waarbij de deelnemers ook actief een instrument bespelen, en *lezingen*, waarbij de docent gewoon vertelt’ (Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 112). Lezingen tellen dan niet als artistieke prestaties, artistieke workshops wel. Gelet op het belang van dit art related work in de onderzochte muzikale carrières lijkt het dan ook in de eerste plaats opportuun om te blijven informeren met betrekking tot deze materie. Ook een reflectie lijkt op zijn plaats over de erkenning van diverse doceermogelijkheden (privé-les, lezingen, workshops, ...) als artistieke prestaties. Tot slot zou men ook kunnen nadenken over een mogelijke regeling die het muzikanten toelaat doorgedreven DIY strategieën (eigen label) te combineren met de statutaire maatregelen.

(2) Een tweede punt heeft betrekking op de diverse subsidiemogelijkheden. De meeste respondenten getuigden dat het popveld in Vlaanderen zo klein is dat het mogelijk is om het management zelf te doen. Daarnaast concludeerde ik dat de muzikanten vragende partij zijn voor meer ondersteuning met betrekking tot de accumulatie van internationaal professioneel kapitaal. Uit de interviews bleek dan ook duidelijk dat optreden in het buitenland in vele gevallen verlies maken betekent. Er werd ook meer dan eens de vraag gesteld naar de verdeling van de overheidsmiddelen. In het kader van het kunstendecreet gaat immers een relatief groot deel van de beschikbare middelen naar de ondersteuning van alternatieve managementkantoren die volgens minister Anciaux een belangrijke scharnierfunctie vervullen tussen het ‘prille beginnersniveau’ en ‘het niveau van consolidering, waar de markt zijn rol speelt’ (Anciaux, 2007, p. 39). De subsidiëring van de alternatieve managementbureaus kent echter zijn complement op hoger niveau met CultuurInvest dat zich middels de verlening van risicokapitaal (o.a. goedkope leningen) wil richten op gevorderde kunstenaars die kunnen renderen op de markt en de stap naar het

buitenland trachten te maken⁸⁷ (zie ook de uitweiding in bijlage 11). De meerderheid van de onderzochte muzikanten bleek echter tussen deze twee grote instrumenten in te vallen. Wel worden ze flink geholpen met de subsidies voor opnameprojecten, de punctuele tussenkomsten (reisvergoedingen) en de subsidies voor internationale projecten. Toch kan er gesproken worden van een soort gebrek aan overheidsaandacht voor de popmuzikant die niet kiest voor het geijkte carrièretraject via een alternatief managementbureau naar CultuurInvest toe. Een ‘light’ versie van CultuurInvest zou een mogelijke toekomstpiste kunnen zijn, waarbij de overheid kapitaal investeert in spelers die internationaal voet aan wal willen krijgen zonder daarbij ook meteen zo ver te moeten gaan als CultuurInvest en met een haalbare bureaucratische afhandeling. Men zou daarbij de punctuele tussenkomsten bijvoorbeeld kunnen optrekken om het de muzikant mogelijk te maken een langere termijn visie op te bouwen in de buitenlandse ‘bottom up’ en ‘top down’ carrièrestrategieën die we in dit onderzoek beschreven.

Een laatste bemerking betreft de doorgedreven DIY strategieën die we met de carrière van Geert beschreven. Men kan zich de vraag stellen of de artiesten die zelf zwaar investeren in hun carrière en niet de geijkte paden bewandelen niet meer ondersteund mogen worden in de werking van hun eigen muziekbedrijfjes waarvan de opstartkosten hoog kunnen oplopen. Gezien (1) de meeste respondenten me ook vertelden dat de DIY werkwijze steeds meer opgang zal maken in de toekomst, (2) privé-initiatief in dit land hoog in het vaandel wordt gedragen, (3) niet alle kunstenaars gewonnen zijn of geschikt zijn voor het werken met een alternatief managementbureau of CultuurInvest en alzo (4) de overheidssteun over meer ‘types’ muzikanten wordt verdeeld, lijkt dit een piste om over na te denken naar de toekomst toe.

In het algemeen kan het huidig popbeleid geslaagd genoemd worden. De reden daarvoor ligt vooral in het dynamisme: voortdurend werd er verder nagedacht over de effectiviteit en de efficiëntie van het beleid. Het beleid heeft op een korte periode van ongeveer 10 jaar zowel grotere als kleinere mechanismen in het leven geroepen ter ondersteuning van de popmuzikant en heeft daarbij expertplatformen als Poppunt en Muziekcentrum Vlaanderen in het leven geroepen om de overheid te kunnen informeren over het gevoerde beleid. De uitdagingen voor de toekomst liggen voornamelijk in het vinden van correcte evenwichten tussen de verschillende Vlaamse ondersteuningsmogelijkheden en hun doelgroepen. Over de uitdagingen op federaal niveau kunnen we kort zijn. Enerzijds heeft het sociaal statuut

⁸⁷ Uitvoerig over de opportuniteiten van CultuurInvest in Gielis, 2007.

van de kunstenaar dringend nood aan fine-tuning. Daarvoor lijkt specifiek onderzoek naar deze materie noodzakelijk. Anderzijds ligt een grote uitdaging in een gunstig fiscaal statuut voor de kunstenaar. De inkomsten uit auteursrechten zouden dan apart belast kunnen worden (los van het beroepsinkomen) waardoor wantoestanden -zoals de recente uitbetalingen door Uradex- vermeden kunnen worden of in ieder geval minder zwaar doorwegen op de inkomsten van de muzikant. Een tweede fiscale maatregel betreft een vermindering van het BTW tarief op geluidsdragers, iets waarover menig muzikant zich al jaren opwindt. Een allerlaatste suggestie betreft het onderzoeken van de mogelijkheden van een doorgedreven interactie tussen het Vlaamse en het Waalse popbeleid.

Dit onderzoek beantwoordde niet alleen een aantal vragen, het deed er ook vele andere rijzen. In de nabeschouwing stippen we dan ook een aantal mogelijke toekomstige onderzoekspistes aan en rapporteren we een aantal bedenkingen bij dit breed onderzoek.

8. Nabeschouwing.

In deze nabeschouwing wil ik enerzijds kort ingaan op enkele bedenkingen die rezen tijdens en na het uitvoeren van dit onderzoek, anderzijds wil ik enkele gerelateerde pistes aanwijzen voor verder onderzoek. Op een eerste bedenking werd reeds gealludeerd in het methodologisch hoofdstuk: de eventuele bias of scheeftrekking in de getrokken sneeuwbalsteekproef. Hoewel ik na een eerste insteek interne bias detecteerde (alleen lesgevers) en dus een tweede insteek nam, vroeg ik me tijdens de analyse wel eens af of een supplementaire derde insteek niet zou geresulteerd hebben in een betere steekproefvariatie. De muzikanten uit insteek 1 en 2 bleken elkaar immers wel eens te kennen door vroegere samenwerkingsverbanden of ‘gedeelde’ muzikanten in projecten. De vraag wordt dan natuurlijk voor welke vertekening of bias de sociale verwevenheid van de tweede insteek zou kunnen zorgen en of een derde insteek andere resultaten had gegenereerd. Gezien het belang van sociale netwerken onder de muzikanten en de relatief kleine omvang van deze beroepsgroep⁸⁸ in Vlaanderen ga ik er echter van uit dat de sociale verwevenheid sowieso sterk aanwezig is en een eventuele derde insteek nuttig, maar niet noodzakelijk zou geweest zijn.

Een tweede reeks bedenkingen sluit aan en betreft het bereik van dit onderzoek. Enerzijds maakte de relatief brede onderzoeksfrage dat heel diverse aspecten van de muzikale carrière onderzocht werden: de economische leefbaarheid, subsidiekwesties, het kunstenaarsstatuut, het belang en de manieren van netwerken, de manier van leren en het opbouwen van professionele ervaring, symbolische kapitaalskwesties, etc. Anderzijds bleek een dergelijke breedte het wel eens onmogelijk te maken om heel erg diep in te gaan op deze diverse vlakken. Er werd dan ook gestreefd naar een evenwicht tussen breedte en diepte. Een aantal topics kon ik echter moeilijk in al hun diepte beschrijven. Verder onderzoek lijkt dan ook op zijn plaats naar het kunstenaarsstatuut (zoals door een respondent zelf werd aangehaald) en meer bepaald naar de zelfstandigen-oplossing die te weinig plaats kreeg in dit onderzoek. Ook wees ik in dit onderzoek reeds op het nut van een kwantitatieve analyse naar de verschillen in uitgekeerde subsidies tussen de diverse genres. Binnen de ondersteuningsmogelijkheden van de popmuziek lijkt een toekomstig onderzoek naar de complementariteit tussen de diverse ondersteuningsmechanismen ook op zijn plaats.

⁸⁸ Wat een aantal respondenten benoemde als het ‘ons kent ons’.

Hoewel er dus enerzijds breed onderzocht werd en daarbij sommige topics meer uitgespit werden dan anderen, wijs ik anderzijds nog op de beperktheid van de getrokken steekproef. Eerst en vooral kon ik slechts voor 1 respondent in de steekproef een jobcombinatie met nonart work detecteren, en ook dan ging het slechts om periodiek werk. Achteraf gezien hoeft dat ook niet te verbazen, gezien ik de eerste insteek in muziekcentrum Muziekodroom nam. De muzikanten uit die eerste insteek waren dan ook allen lesgevers, waardoor de kans dat ze daarbij ook nog in nonart sectoren werken, kleiner wordt. Toekomstig onderzoek zou dan ook meer oog kunnen hebben voor dergelijke factoren in het trekken van de steekproef. Een tweede opmerking betreft het feit dat er slechts twee echte singer-songwriters werden gevraagd. Gezien hun engagement in slechts 1 project zouden deze muzikanten in toekomstig onderzoek idealiter in een groter aantal onderzocht kunnen worden. Naast deze beperkingen in de steekproef wijs ik er nog op dat de onderzochte muzikanten zich allen in het zogenaamde pop- en rockcircuit bevinden. Diverse andere types muzikanten zoals klassieke muzikanten, jazzmuzikanten en straatmuzikanten ontbraken daarbij. Ook de makers van échte pop, waar we met Adorno en Frith over spraken, ontbraken in dit onderzoek en verdienen aparte academische aandacht. Ik vermeld nog dat een studie van muzikale carrières vanuit genderperspectief een interessant toekomstig onderzoeksgebied zou kunnen zijn.

Een voorlaatste opmerking betreft de gebruikte kwalitatieve methode. Waar deze methode het een en ander aan het licht bracht omtrent de carrièreprogressie van een aantal muzikanten, rijst bij mij de vraag of en hoe deze bevindingen zich laten generaliseren. Hoewel het survey van De Boodt reeds een en ander duidelijk maakte, zou een SA studie van diverse Vlaamse professionele popmuzikanten waarin aandacht wordt besteed aan onder andere de economische haalbaarheid, processen van multiple job holding en occupational role versatility, het nut van opleidingen en de gebruikte externe ondersteuningsvormen een schat aan relevante en representatieve informatie kunnen opleveren ter informering of evaluering van een popbeleid.

Tot slot wijs ik nog op de noodzaak van onderzoek aan de andere kant van de taalgrens en de mogelijkheden die zouden kunnen bestaan ter bevordering van een culturele interactie via muziek. Hoewel een tegenbeweging op gang lijkt te komen, bleek uit de interviews telkens weer hoe het kleine Vlaanderen en Wallonië ieder op zich heel wat talent herbergt dat gebaat zou kunnen zijn bij een doorgedreven kruisbestuiving. Gezien een meerderheid van de respondenten de noodzaak aangaf van een internationale carrière om het kleine grondgebied te ontvluchten en overkill tegen te gaan, zou het een mooie

gedachte zijn mochten ook muzikale carrières wat meer ‘gefederaliseerd’ raken. In verband met het internationaal maken van Vlaamse carrières en de rol van een overheid daarin wijs ik nog op het nut van een vergelijkende studie met IJsland. Over het IJslandse (of algemener: Scandinavische) popexportbeleid wordt wel eens gezegd dat het heel vruchtbbaar zou zijn, ook door minister van Cultuur Anciaux (2004, p. 30). Een grondige vergelijking tussen België en IJsland zou dan ook veel kunnen bijleren om zo tot een slimmer exportbeleid te komen. Misschien geraken er dan meer Belgische groepen op buitenlandse podia en blijft daarmee niet alleen de spreekwoordelijke Elvis bestaan.

Referenties.

- Abbing, H., 1989, *Een economie van de kunsten, beschouwingen over kunst en kunstbeleid* Groningen: Historische Uitgeverij.
- Abbing, H., 2002a, *Why are artists poor? The exceptional Economy in the Arts.* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Abbing, H., 2002b, *Nederlandstalige samenvatting van ‘Why are artists poor? The exceptional economy in the Arts’.* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Administratie Cultuur, 2008, *Subsidie-overzichten binnen het Muziekdecreet* [05/04/2008 <http://www.wvg.vlaanderen.be/muziek/subsidies.htm>].
- Administratie Cultuur, 2008, *Projectsubsidies binnen het Kunstendecreet* [07/04/2008 <http://www.cjsm.vlaanderen.be/cultuur/kunsten/kunstendecreet/subsidieoverzicht/projectsubsidies/index.html>].
- Administratie Cultuur, 2005, *Muziekdecreet: Analyse van de subsidies in het kader van het Muziekdecreet periode 1999-2004.* Brussel: Administratie Cultuur, Afdeling Muziek, Letteren en Podiumkunsten.
- Adorno, T.W. & Horkheimer, M., 1987, *Dialectiek van de verlichting: filosofische fragmenten*, uit het Duits vertaald door van Nieuwstadt, M.J. Nijmegen: Sun. [Oorspronkelijke uitgave: *Dialektik der Aufklärung*, New York: 1944]
- Adorno, T.W., 1973, *Philosophy of Modern Music.* New York: Continuum.
- Anciaux, B., 2000, *Beleidsnota Cultuur 2000-2004.* Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. [10/10/2007 <http://www.vlaanderen.be/cultuurbeleid>]
- Anciaux, B., 2004, *Beleidsnota Cultuur 2004-2009.* Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. [10/10/2007, <http://www.vlaanderen.be/cultuurbeleid>]
- Anciaux, B., 2007, *Subsidiëring in de periode 2007-2009 van kunstenorganisaties en organisaties voor kunsteducatie binnen de muzieksector.* Brussel: De Vlaamse Minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel. [11/10/2007, <http://www.cjsm.vlaanderen.be/cultuur>]
- APS Vlaanderen, 2008, *Bevolking per gewest.* APS-Online. [13/01/2008, [http://aps.vlaanderen.be/statistiek/cijfers/demografie/1_Bevolking/1_Gewesten/Bevolking-gew001_\(bevolking_per_gewest\).xls](http://aps.vlaanderen.be/statistiek/cijfers/demografie/1_Bevolking/1_Gewesten/Bevolking-gew001_(bevolking_per_gewest).xls)]
- Ardui, J., 2005, “Adorno, rock en Ratzinger” in Geldof, J. (red.), 2005, *Dienstmaagd of vriendin? Een dialoog tussen filosofie en theologie.* Leuven: ACCO.

BEA, 2008, *Belgian Entertainment Association online* [16/04/2008
[http://www.belgianentertainment.be/\]](http://www.belgianentertainment.be/)

Bennett, H. S., 1980, *On becoming a rock musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Becker, H. S., 1973, *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*, New York (NY): Free Press.

Becker, H. S., 1984, *Art Worlds*, Berkeley (Cal.): University of California Press.

Birrer, F.A.J., 1985, “Definitions and research orientation: Do we need a definition for popular music?” in: Horn, D. (red) *Popular Music Perspectives*. (p. 99-105) Göteborg: IASPM.

Billiet, J., 2003, “De selectie van eenheden: steekproeven” in: Billiet, J. & Waege, H. (Eds), *Een samenleving onderzocht, Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek* (p. 181-222). Antwerpen: Standaard Uitgeverij.

Bourdieu, P. (1977), “De productie van geloof” in: Pels, D. (Red.), *Pierre Bourdieu; Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (p. 246-283). Amsterdam: Van Gennep.

Bourdieu, P. (1980), “Enkele eigenschappen van velden” in : Pels, D. (Red.), *Pierre Bourdieu; Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (p. 171-178). Amsterdam: Van Gennep.

Bourdieu, P. (1983), “Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal” in: Pels, D., (Red.), *Pierre Bourdieu; Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (p. 120-141) Amsterdam: Van Gennep.

Bourdieu, P., 1992a, *Argumenten voor een reflexieve maatschappijwetenschap*, Amsterdam: SUA.

Bourdieu, P., 1992b, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.

Bourdieu, P., (1983) 1993, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed” in Bourdieu, P., 1993, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature, (edited and introduced by Randal Johnson)*, Cambridge: Polity Press.

Busscher, F., 2007, *De locale ondersteuning van popmuzikanten, Vlaams Brabant: een veld-analyse*. [Licentiatsthesis] Leuven: KULeuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, departement Communicatiewetenschappen.

- Butler, D., 2000, *Studies of Artists: An Annotated Directory*. Working Paper Series, 12, Princeton: Princeton University Centre for Arts and Cultural Policy Studies, [07/06/2007, <http://www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap/WP12%20%20Butler.pdf>]
- Byrne, D., 2007, “David Byrne’s Survival Strategies for Emerging Artists – And Megastars” in: *Wired Music Magazine Online* [12/01/2008: http://www.wired.com/entertainment/music/magazine/16-01/ff_byrne]
- Cambré, B. & Waege, H., 2001, “Kwalitatief onderzoek en dataverzameling door open interviews” in: Billiet, J. & Waege, H. (Eds), *Een samenleving onderzocht, Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek* (p. 315-342). Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Claerhout, T., 2006, *Crisis in de muziekindustrie: een analyse van de gevolgen voor kleinere labels en artiesten in eigen beheer*. [Licentiaatsthesis] Leuven: KULeuven, Faculteit economische en toegepaste economische wetenschappen.
- Clubcircuit, 2005, *Muziekclubs willen verder groeien*, Persbericht. [9/04/2008, <http://www.clubcircuit.be>]
- Cohen, S., 1991, *Rock Culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford: Clarendon.
- De Boodt, J., 2006, *De sculptuur van de popmuzikant: het culturele gedrag nader bekeken*. [Licentiaatsthesis] Gent: U.Gent, Faculteit politieke en sociale wetenschappen, vakgroep sociologie.
- Dekeyser, J., 2000, *Het popbeleid in Vlaanderen, een beoordeelend onderzoek van het Popbeleid van de Vlaamse Overheid*. Gent: Hogeschool Gent, departement handelswetenschappen en bestuurskunde.
- Dekeyser, L., (red.), 2002, *Conceptueel kader beleidsvoorbereidend onderzoek naar de Amateurkunsten in Vlaanderen*, Leuven: KULeuven; Centrum voor Sociale Pedagogiek.
- De Meyer, G., 1991, “Popmuziek in het debat der culturen, een driehoekig debat op twee niveaus” in: *Populaire Muziek Studies*, 5, International Association for the Study of Popular Music (IASPM), Afdeling Benelux.
- De Meyer, G. & Vandeput, B., 1998, *Cultuurstudies 4: De ondersteuning van de populaire muziek door de overheid*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

- De Meyer, G., 1999, "Culturele globalisering en lokale identiteit: het geval van de (Belgische) populaire muziek" in De Meyer, G., Roe, K. (eds.) *Het zijn maar liedjes, Handboek populaire muziekstudies*, Leuven: Garant.
- De Meyer, G., 2003, *Manifest van een cultuurpopulist, over de media, het middenveld en de cultuur van het volk*. Leuven: ACCO.
- De Meyer, G., 2004, *cultuur met een kleine c*. Leuven: ACCO.
- De Meyer, G. & Trappeniers, A., 2007, *Lexicon van de muziekindustrie, werking en vaktermen*. Leuven: ACCO.
- De Nijs, P. (2006). "Identiteit is ambitie" in: *Marketing en management nieuws voor cultuur en vrijetijd*, 8, p. 6-7.
- DeNora, T., 2003, *After Adorno, Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Potter, S., 2007, "Broodschrijvers en broodspelers, een kwestie van de juiste timing en talent" in: *Poppunt Magazine*, 32, p. 38-41.
- DiMaggio, P., 1977, "Market structure, the creative process, and popular culture: Towards an organizational reinterpretation of mass-culture theory" in: *Journal of Popular Culture*, 11, p. 436-452.
- Djerf-Pierre, M., 2005, "Lonely at the top, Gendered media elites in Sweden" in: *Journalism*, 6, (3), p. 265-290.
- Douglas, J.D., 1985, *Creative Interviewing*. Beverly Hills: Sage.
- Elias, W & Verté, D., 2002, *Eindrapport : Onderzoek naar alternatieve kunstopleidingen*, Brussel: VUB.
- Elias, W., 2007, "De kunst is zelf te leren, het autodidacte als eindterm voor het hoger beeldende kunstonderwijs" in: *Boekman*, 19, (73), p. 42-46.
- Esterberg, K. G., 2002, *Qualitative Methods in Social Research*. Boston: McGraw-Hill.
- Fannes, A., 2006, *We don't need no education, onderzoek naar de muzikale kennis van rockers*. [Licentiaatsthesis] Leuven: KULeuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, departement Communicatiewetenschappen.
- Finnegan, R., 1989, *The Hidden Musicians: music making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Florida, R., 2002, *The Rise of The Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Frey, B. & Pommerehne, W., 1989, *Muses and Markets*. Oxford: Basil Blackwell.
- Frith, S., 1983, *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable.

- Frith, S., 1990, "Afterthoughts" in: Frith, S & Goodwin, A. (red.) *On Record: rock, pop and the written word.* (p. 419-424) London: Routledge,
- Frith, S., 2001, *The Cambridge Companion to Pop and Rock.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S., 2004, "General Introduction" in: Frith, S. (red.) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Volume 1: Music and Society.* London/New York: Routledge.
- Frith, S., 2007, *Taking Popular Music Seriously, Selected Essays.* Hampshire: Ashgate Publishing Ltd.
- Galm, 2007, *Auteurs en Componisten verenigen zich in GALM*, Galm online [16/122007 www.galm.be]
- Gendron, 1986, 'Theodor Adorno meets the Cadillacs' in: Modelska, T., *Studies in Entertainment.* Bloomington (Indiana): Indiana University Press.
- Gielen, P., 2000, "Professionalisering is..." in: *De Witte Raaf*, 14 (84), p. 12
- Gielen, P., 2005, "Enkele verschuivingen in het kunstenbeleid" in Dillemans, R., Schramme, A., (red.), *Wegwijs Cultuur*, (p. 50-51) Leuven: Davidsfonds.
- Gielen, P. & Laermans, R., 2004, *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstlandschap in Vlaanderen.* Tielt: Lannoo/IBK.
- Gielis, B., 2007, *De opportuniteiten van het kunstendecreet versus cultuurindustrieel beleid voor de popmuziek in Vlaanderen.* [Licentiaatsthesis] Brussel: VUB.
- Gillespie, S., 1995, "Translating Adorno: Language, Music and Performance" in: *Music Quarterly*, 79, p. 55-65.
- Ginsburgh, V.A. & Menger, P.M., *Economics of the arts, contributions to economic analysis, selected essays.* Amsterdam: Elsevier Science.
- Goldrosen, J., 1975, *Buddy Holly: His life and music.* Bowling Green, Ohio: Popular Press.
- Goncourt, E. de & Goncourt, J., de, 1979, *Manette Salomon*, Paris: Union Générale d'Editions.
- Groce, S.B. & Cooper, M., 1990. 'Just me and the boys? Women in local-level rock and roll' in: *Gender and Society* 4 (2), 220-229.
- Gross, E., 1958, *Work and Society*, New York: Thomas Y. Crowell.
- Heinich, N., 2003, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie.* Amsterdam: Boekmanstichting.

- Hennion, A. (red.), 1999, "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users" in: Law, J. & Hassard, J. (eds.) *Actor Network Theory and After*. (p. 220-247) Oxford, Blackwell.
- Hesters, D., 2004, *De choreografie van de danscarrière; kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in de Vlaams-Brusselse context* [Licentiaatsthesis]. Leuven: KUL, Faculteit Sociale Wetenschappen, Departement Sociologie.
- Hutchison, R. & Feist, A, 1991, *Amateur Arts in the UK*. London: Policy Studies Institute.
- IFPI, 2008, *Verkopen digitale muziek stijgen met 27%*, Ifpi online [16/04/2008 http://www.ifpi.be/ee/index.php/ifpi_nl/marktinfo/]
- Janssen, S., 2001, 'The empirical Study of Careers in Literature and the Arts' in: Schram, D. & Steen, G. *The Psychology and Sociology of Literature* (p. 323-357). Philadelphia: John Benjamins.
- Jay, M., 1973, *The Dialectical Imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. London: Heinemann.
- Karttunen, S., 1998, "How to identity artists? Defining the population for 'status-of-the-artist' studies" in: *Poetics*, 26, 1-19.
- Keunen, G., 1991, *Popmuziek en postmoderniteit: een verkennend onderzoek naar de veranderende plaats van popmuziek in het culturele veld*. [Licentiaatsthesis] Leuven: KULeuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, departement Sociologie.
- King, G., Keohane, R.O. & Verba, S., 1994, *Designing Social Inquiry: Scientific Inference in Qualitative Research*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Kogan, N., 2002, "Careers in the performing arts, a psychological perspective" in: *Creativity Research Journal*, 14, (l), p. 1-16.
- Kunsthumaniora Anwterpen, 2006, *De popcomponent* [20/11/2006, <http://www.kunsthumaniora.be/popcomponent.htm>].
- Kunstenloket, 2008, *Het Kunstenaarsstatuut in 15 vragen*, Kunstenloket online [15/04/2008, www.kunstenloket.be]
- Laermans, R., 2003, "De noodzakelijke illusies van de kunst; over de kunstsociologie van Pierre Bourdieu" in: Tacq, J., (red.), *Het œuvre van Pierre Bourdieu*. Leuven: Garant.
- Laermans, R. & Vander Stichele, A., 2004, *Deelgroepen binnen het Vlaamse Publiek voor Podiumkunsten: Eindrapport*. Leuven: Centrum voor Cultuursociologie.
- Leadbeater, C. & Miller, P., 2004, *The Pro-Am revolution: How enthusiasts are changing our economy and society*, Demos: online [15/02/2008 <http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf>]

- Loghurst, B., (1995) 2007, *Popular Music and Society*, Cambridge: Polity Press.
- Maenhout, T., De Voldere, I., Onkelinx, J., Sleurwaegen, L., 2006, *Creatieve industrie in Vlaanderen*. Leuven/Gent: Vlerick Management School, Flanders District Creativity Kenniscentrum.
- Menger, P.M., 1989, ‘Rationalité et incertitude dans la vie de l’artiste’ in : *L’Année Sociologique*, 3, (39), p. 111-152.
- Menger, P.M. & Gurgand, 1996, “Work and compensated unemployment in the performing arts. Exogenous and Endogenous uncertainty in Artistic labour markets” in: Ginsburgh, V.A. & Menger, P.M., *Economics of the arts, contributions to economic analysis, selected essays*, (p. 347-381) Amsterdam: Elsevier Science.
- Menger, P.M., 1999, “Artistic Labour Markets and Careers” in: *Annual review of sociology*, 25, p. 541-574.
- Menger, P.M., 2001, “Artists as Workers: Theoretical and Methodological challenges” in: *Poetics*, 28, p. 241-254.
- Middleton, R., 1990, *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press
- Miége, B., 1989, *The Capitalisation of Cultural Production*. London: Journeyman Press.
- Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000, *Decreet betreffende de amateurkunsten*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. [08/08/2007
<http://www.wvc.vlaanderen.be/amateurkunsten>]
- Moels, 2001, *De problematiek van de beginnende muzikant in Vlaanderen* [Licentiaatsthesis] Brussel: VUB.
- Mok, A.L., 1973, *Beroepen in actie*. Boom: Meppel.
- Mortier, F., 2003, “Bourdieu en de intellectuelen” in: Tacq, J., (red.), *Het œuvre van Pierre Bourdieu*. Leuven: Garant
- Moulin, R., 1992, *L’artiste, l’institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Muziekcentrum Vlaanderen, 2008, *Kunstenaarsstatuut, algemene inleiding*, [15/04/2008
<http://www.muziekcentrum.be/professionalinfo/article.asp?CategoryId=1799>]
- Negus, K., 1996, *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Peterson, K., 1997, “The distribution and dynamics of uncertainty in art galleries: A case study of new dealerships in the Parisian art market, 1985-1990” in: *Poetics*, 25, p. 241-263.
- Peterson, R. A. & Ryan, J., 1983, “Success, failure and anomie in arts and crafts work: breaking into commercial country music songwriting” in: *Research in Sociology of Work: Peripheral Workers*, 2, p. 301-323.

- PMV, 2008, *Investeringsbeslissingen*, PMV online [18/04/2008
<http://www.pmvlaanderen.be/pmv/view/nl/KMO/Producten/Cultuurinvest>]
- Putnam, R. (red.), 1994, *Making democracy work: civic traditions in modern Italy*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Rutten, P., 1993, ‘Popular music policy: a contested area: the Dutch experience’. In Bennet, T., Frith, S., Grossberg, L. (Eds.), *Rock and popular music: politics, policies, institutions* (p. 37-51) London: Routledge.
- Rutten, P., 2001, ‘De toekomst van de verbeeldingsmachine, de culturele industrie in de eenentwintigste eeuw’ in: *Boekmancahier* 12, (43), p. 7-25.
- Schlijper, S., 2007, “Klavons, goed voor lichaam en geest” in: *KindaMuzik online* [05/11/2007 <http://www.kindamuzik.net/artikel.php?id=14684>].
- Seghers, K., Buekers, A., Peeters, T., De Meyer, G., en Coenen, R., 2000a, *Promotie van muziek uit Vlaanderen: kenmerken en problemen. Probleemgebieden van de Vlaamse muzikanten. Onderzoeksrapport in opdracht van Muziekcentrum Vlaanderen*, Brussel: Muziekcentrum Vlaanderen.
- Seghers, K., Buekers, A., Peeters, T., De Meyer, G., en Coenen, R., 2000b, *Samenvatting van de besluiten uit het onderzoek naar probleemgebieden m.b.t. promotie van Vlaamse muziek, en de probleemgebieden van de Vlaamse muzikanten bij de uitbouw van hun carrière*. Brussel: Muziekcentrum Vlaanderen.
- Seibert, S.E., Kraimer, M.L. & Liden, R.C., 2001, “A social capital theory of career success” in: *Academy of Management Journal*, 44, (2), p. 219-237.
- Schutz, A., 2004, “Making Music Together”, in: Frith, S. (eds.) *Popular Music: critical concepts in media and cultural studies*. London: Routledge.
- Spirit, 2008, *Actieplan Muziek met Spirit*, Brussel: Spirit.
- Stebbins, R.A., 1971a, *Commitment to deviance*, Westwood, CT: Greenwood Press.
- Stebbins, R.A., 1971b, “The Subjective Career as a Basis for Reducing Role Conflict” in: *The Pacific Sociological Review*, 14, (4), p. 383-402.
- Stebbins, R.A., 1977, “The Amateur: Two Sociological Definitions” in: *The Pacific Sociological Review*, 20, (4), p. 582-606.
- Steenhaut, B. & Van Assche, G., 2007, “Gevonden: Publiek” in: *De Morgen* (27.11.2007).
- Tacq, J., (red.), 2003, *Het œuvre van Pierre Bourdieu*, Leuven: Garant
- Ter Bogt, T., 2003, *Tijd onthult alles...popmuziek, ontwikkeling, carrières*. Amsterdam: Vossiuspers Universiteit van Amsterdam.

- Throsby, D. & Thompson, B., *But What Do You Do For a Living? A New Economic Study of Australian Artists*. Sydney: Australia Council.
- Throsby, D., 1996, 'Disaggregated Earnings Functions for Artists' in: Ginsburgh, V.A. & Menger, P.M., *Economics of the arts, contributions to economic analysis, selected essays*, p. 331-346. Amsterdam: Elsevier Science.
- Towse, R., 1993, *Singers in the Marketplace: the Economics of the Singing Profession*, Oxford: Clarendon Press.
- Towse, R., 1996, 'Economics of Training Artists' in: Ginsburgh, V.A. & Menger, P.M., *Economics of the arts, contributions to economic analysis, selected essays*, p. 303-329 Amsterdam: Elsevier Science.
- Toynbee, J., 2000, *Making Popular Music: Artists, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- UNESCO, 1980, *Recommendation concerning the Status of the Artist*, [20/02/2008 www.unesco.org]
- Vastesaeger, T., 2007, 'Artiestenovereenkomst, licentieovereenkomst, distributiedeal of promodeal. Over de bomen en het bos' in: *Poppunt Magazine*, 32, p. 32-33.
- Vastesaeger, T., 2008, 'Platencontract nieuwe stijl: het 360° model' in: *Poppunt Magazine*, 36, p. 46-47.
- van Bork, R., 2008, *395 minuten popmuziek in Nederland*. [11/01/2008 www.popunie.nl]
- van den Berg, H.O. & van der Blij, M., 1996, *Evaluatie van het popmuziekbeleid van de rijksoverheid*. Amsterdam: Cenario.
- Van den Bergh, P., 1976, 'Structuur en informatie: The Beatles als discrete informatiebron' in: *Rijksuniversiteit Leiden: Publicaties van het instituut voor culturele antropologie en sociologie der niet-westerse culturen*, (17).
- van den Brinck, M., & Brouns, M., 2006, *Gender en Excellence*, Onderzoek in opdracht van het Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap, [16/02/2008 http://www.minocw.nl//gender_excellence.pdf]
- Van Den Broeck, K., 2006, 'Goed geprobeerd, Volgende keer beter' in: KNACK, 12.07.2006.
- Vandeput, 1999, 'Overheidsbeleid ten aanzien van populaire muziek' in De Meyer, G., Roe, K. (eds.): *Het zijn maar liedjes, Handboek populaire muziekstudies*, Leuven: Garant.
- Van der Plas, J. & Vastesaeger, T., 2007, *De Muzikantengids, alles wat je moet weten over de muziekwereld*. Katwijk: Django Music & Publishing.

- Van der Plas, W., 1985, ‘Can Rock be Art?’ in: Horn, D. (red) *Popular Music Perspectives* 2 (p. 397-405) Salisbury: IASPM.
- Van der Plas, J., 2007, “De stille revolutie van de Rockacademie” in: *Boekman*, 19, (73), p. 50-53.
- Van Driessche, W., 2007a, ‘Vergeetput Vlaanderen’ in: *Focus Knack*, 39, (26.09.2007) p. 26-29
- Van Driessche, W., 2007b, ‘Gezocht: Publiek’ in: *Focus Knack*, 48, (21.11.2007) p. 22-24.
- Van Driessche, W., 2008, ‘De Belpopblues’, in: *Focus Knack*, 23, (23.01.2008) p. 20-23.
- Van Langendonck, J., 2005, ‘Sociaal statuut van de kunstenaar’ in: Dillemans, R., Schramme, A., (red.), *Wegwijs Cultuur*, (p. 55-56) Leuven: Davidsfonds.
- van Noort, W.J., 1998, *Van Rock & Roll tot House; popmuziek, subcultuur en leefstijl*, Nijmegen: vakgroep sociologie.
- van Terphoven, A. & Beemsterboer, T. (2004). *Door! Dance in Nederland*. Amsterdam: Contact.
- Vantyghem, P., 2008a, ‘Popbeleid wint veld, waarom het Vlaams popbeleid op de goede weg is’ in: *De Standaard*, 09/05/2008, p. 22.
- Vantyghem, P., 2008b, ‘Vlaamse popjongens reizen steeds meer’ in: *De Standaard*, 09/05/2008, p. 32
- Van Veelen, A., 2006, ‘Netwerken in de Nederlandse dance Industrie, over waardetoekenning en netwerkdynamiek in het DJ veld’. [Doctoraalscriptie] Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Afdeling Communicatiewetenschap.
- Venema, W., 2007, ‘Kunst kan zonder scholing’ in: *Boekman*, 19, (73), p. 47-49.
- Vlaamse Regering, 2004, *Vlaams Regeerakkoord 2004: Vertrouwen geven, Verantwoordelijkheid nemen*. [15/03/2007 <http://www2.vlaanderen.be/ned/sites/regeerakkoord/vlaamsregeerakkoord2004.pdf>]
- Vlamo, 2002, *Beleidsplan 2002-2005*. Brussel: Vlamo.
- Vlamo, 2007, *Over Vlamo* [10/10/2007; <http://www.vlamo.be>]
- Waege, H., 2003, ‘Het onderzoeksplan’ in: Billiet, J. & Waege, H. (eds.), *Een samenleving onderzocht, methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek*. (p. 65-86) Antwerpen: De Boeck.
- Waits, C. R. & McNertney, E. M., 1984, ‘An Economic Model of Artistic Behaviour’ in: *Journal of Cultural Economics*, 8, (1), p. 49-x.

- Warde, A., 1992, 'Notes on the relationship between Production and Consumption' in:
Burrows, R. & Marsch, C. (eds.), *Consumption and Class: divisions and change*,
Basingstoke: Macmillan.
- Willis, P., 1990, *Common Culture: symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. Milton Keynes: Open University Press.
- Zwaan, K., ter Bogaert, T. F. M., & van Zoonen, L., 2006, *Breaking into the popular music industry: An insiders' view on career entry and development of pop musicians*,
Ongepubliceerd manuscript.

Bijlagen.

Bijlage 1: Topiclijst.

1. Profiel (muzikant nu)

- Profiel: muziekinstrument, welke plaatsen en welke manieren werken?
- Bewuste keuze? Opleiding?

2. Carrière (evolutie tot nu)

- Hoogtepunten, scharniermomenten? Dieptepunten?
- Ambities, definitie van succes?

3. Professionaliteit

- Muziek als een beroep zien?
- Autodefinietie: AMATEUR/SEMI PRO/PRO + Waarom? Grens?
- Karakter: expliciet discours.

4. Organisaties en beleid

4.1 Professionele begeleiding (uit De Boodt, 2006)

- Bandcoach?
- Boekhouder?
- Bookingsagent?
- Lesgever?
- Manager?
- Platenmaatschappij? Diverse contracten?
- Producer?
- Andere professionals?

4.2 Belangrijke organisaties en plaatsen.

- Voldoende vereniging muzikanten?
- Significante plaatsen en organisaties?
- Genoeg speelkansen in Vlaanderen?
- Overgang amateur naar professional: moeilijkheden?
- Buitenlandse strategieën?

4.3 Overheid.

- Principe.
- Ondersteuning?
- Welke concrete hulp?
- Kunstenaarsstatuut?
- Mogelijke bemerkingen?

5. Kapitaal:

5.1 Economisch

- Ambities en belang van geld?

- Vast inkomen? Economische leefbaarheid?
- Inkomensbronnen? Specifiek als muzikant?

Jobs.

- Onderscheid ‘jobs’ en artistieke projecten?
- Manier van accumuleren, free-lance?, netwerken?, audities?, ...
- Promotie?
- Imago? myspace?
- Andere mensen die je economisch/symbolisch steunen?

5.2 Sociaal kapitaal

- Belang van talent?
- Over artiesten en ‘artiestenwereldjes’ zegt men wel eens dat het allemaal neerkomt op het hebben van de juiste connecties. Wat denk je daarvan?
- Lijstje belangrijkste ‘connecties’?
- Een drummer die ik interviewde zei me ‘ in plaats van 8 uur te spelen op een dag, kunt ge beter 2 uur spelen en 6 uur bezig zijn met netwerken’ Wat denk jij? Besteed je veel tijd aan ‘netwerken’ ?
- Is het een harde wereld met veel concurrentie?

5.3 Professioneel kapitaal

- Welke diploma’s bezit je?
- Nut/noodzaak opleiding?
- Voordelen (sociaal/symbolisch)?
- Heb je nog andere ‘officiële muzikale kwalificaties’?
- Manieren van bijleren?

5.4 Symbolisch kapitaal

- Prijzen/palmaries/symbolische bankiers/...?
- Bijvoorbeeld een belangrijk voorprogramma, of een bekendere artiest die je steunt

Slot (alle vragen beantwoord?)

Leeftijd?

Diploma?

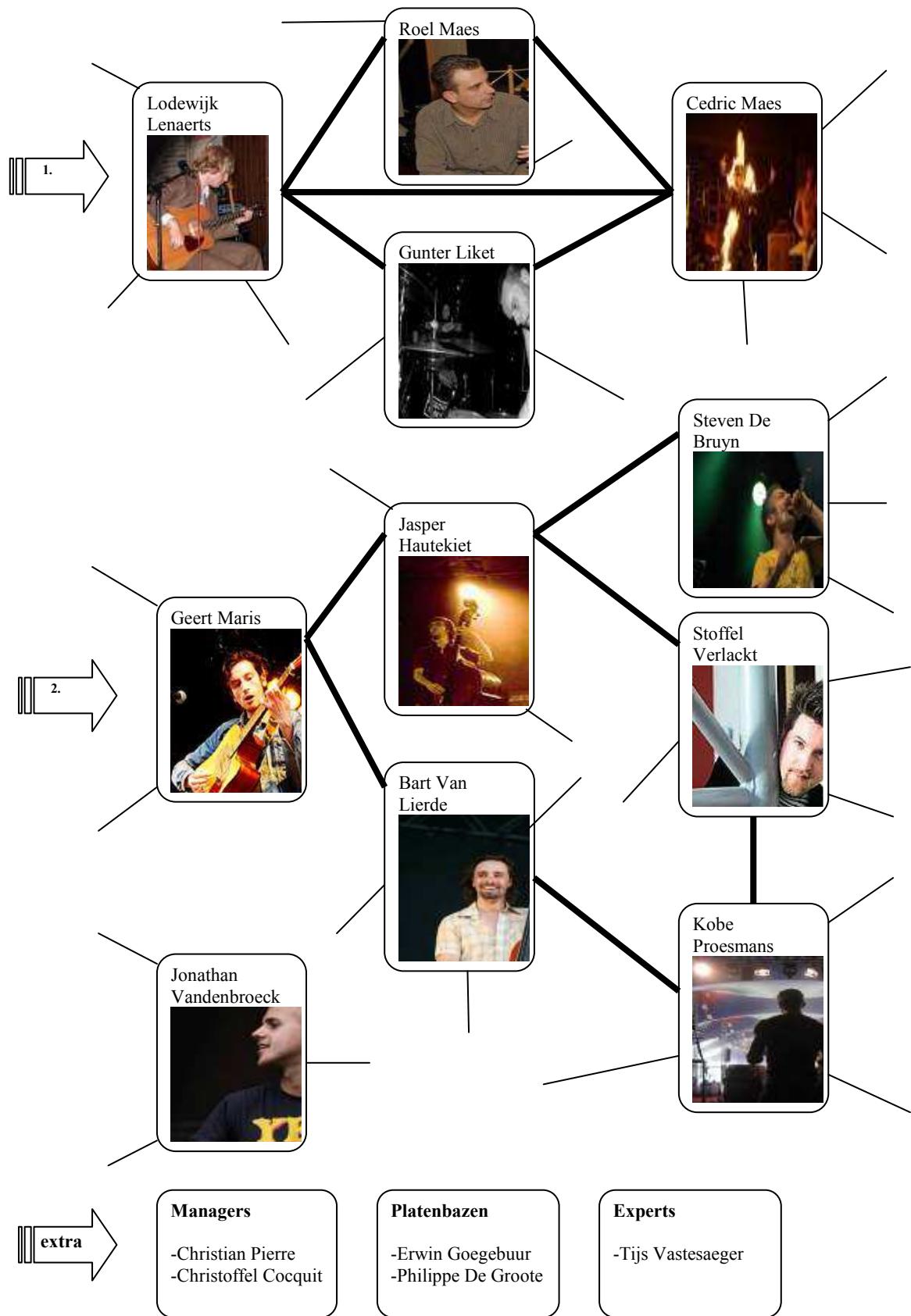
Andere interessante muzikanten geschikt voor dit interview?

Ervaring van dit interview?

Post:

Stel ik ben een amateurmuzikant en ik besluit om na dit interview professioneel muzikant te worden. Stel dat je daar iets om geeft, welke raad/tips zou je me dan geven?

Bijlage 2: Grafische voorstelling van de sneeuwbalsteekproef.



Figuur 10: Sneeuwbalsteekproef: grafisch.

Noot: Vette lijnen duiden het verloop van de sneeuwbal aan. Pijlen duiden de verschillende insteken aan.

Bijlage 3: Korte beschrijving van de respondenten.

1. Lodewijk Lenaerts (Gitaar, singer-songwriter)

Eerste Belg die afstudeert aan de pop- en rockacademie te Tilburg (NL). Geeft gitaarles in muziekcentrum Muziekodroom. Werkt aan verscheidene projecten. Hoofdproject: WIWA. (21/04/2007, MOD, Hasselt)

2. Roel Maes (drums, percussie)

Zet in op verschillende projecten. Momenteel drumt hij bij COIN.

Geeft drumles in MOD. Periodiek non-arts work. Hogere muziekopleiding niet afgemaakt.

(28/04/2007, MOD, Hasselt)

3. Cedric Maes (gitaar, songschrijver)

Hoofdproject: El Guapo Stuntteam; rockband uit Limburg.

Combineert met lesgeven in MOD. Semi-autodidact.

(11/02/2008, MOD, Hasselt)

4. Gunter Liket (drums)

Drumt bij drie ‘opkomende’ bands (Vandal X, The Shovels, Radio Infinity). Geeft daarnaast les in MOD. Geen tijd voor ander werk. Autodidact.

(19/05/2007, MOD, Hasselt)

5. Geert Maris (Gitaar, singer-songwriter ‘Nona Mez’)

Grootste doe-het-zelver (eigen label: tendigitbinary). Verdient veel meer aan zijn muziek op die manier. Geeft ook nog gitaarles in muziekcentrum Noisegate. Hogere muziekopleiding niet afgemaakt.

(18/12/2007, Pellenberg)

6. Jasper Hautekiet (Basgitaar, contrabas)

Hogere Muziekopleiding niet afgemaakt.

Succesvol met The Rhythm Junks, Milow. Ook bassist bij Ballroom Quartet. Af en toe studiowerk.

(09/01/2008, Gent)

7. Bart Van Lierde (Bas, Contrabas)

Relatief laat begonnen, dan ‘blitzcarrière’ via Les Truttes naar Zornik en Zita Swoon.

Naast Zita Swoon tal van kleinere projecten. 2 jaar opleiding gevolgd; nooit afgemaakt.

(10/01/2008, Gent)

8. Stoffel Verlackt (Gitaar, percussie)

Opleiding: niet afgemaakt (Studio Herman Teirlinck (theater) + hogere muziekopleiding). Zeer brede invulling van het muzikantschap: toneel, mambo-orkest en rockband.

Hoofdprojecten met El Tatoo del Tigre (arangeur/componist) en Sukilove (drums), vroeger bekend met Flowers for Breakfast. (26/01/2008, Antwerpen)

9. Steven De Bruyn (vn. Mondharmonica, omnichord, ...)

Aanvoerder van The Rythm Junks. Veel gevraagd gastmuzikant. Internationale contacten. Brede invulling van muzikant zijn: vb. "Krakende Verhaaltjes" (verhalen vertellen onder muzikale begeleiding). Autodidact.

(12/02/2008 & 04/03/2008, Leuven)

10. Kobe Proesmans (Percussie)

Behoort -naar eigen zeggen- tot de top 5 van de percussionisten in Vlaanderen. Vroeger bij Zita Swoon, nu: Trio met Jef Neve en Gabriël Rios en vele andere projecten. Geen diploma van hogere muziekopleidingen (wel een jaar in Havanah, Cuba gestudeerd) (27/03/2008, Antwerpen)

11. Jonathan Vandenbroeck (gitaar, singer-songwriter: Milow)

Succesvol singer-songwriter met de zomerhit van 2007 'You don't know'. Hoog DIY gehalte.

(interview Muzikantendag 10/10/2007, AB, Brussel)

12. Christian Pierre

Manager van topgroep dEUS en Stijn.

(interviewsessie Key Players 1, 18/12/2007, Depot, Leuven)

13. Christoffel Cocquyt

Vroeger manager van Soulwax, nu o.a. Gabriël Rios.

(interviewsessie Key Players 1, 18/12/2007, Depot, Leuven)

14. Philip De Groote

Medewerker BANG! Music: independent.

(interviewsessie Key Players 2, 19/03/2008, Depot, Leuven)

15. Erwin Goegebuer

Algemeen directeur EMI België: major.

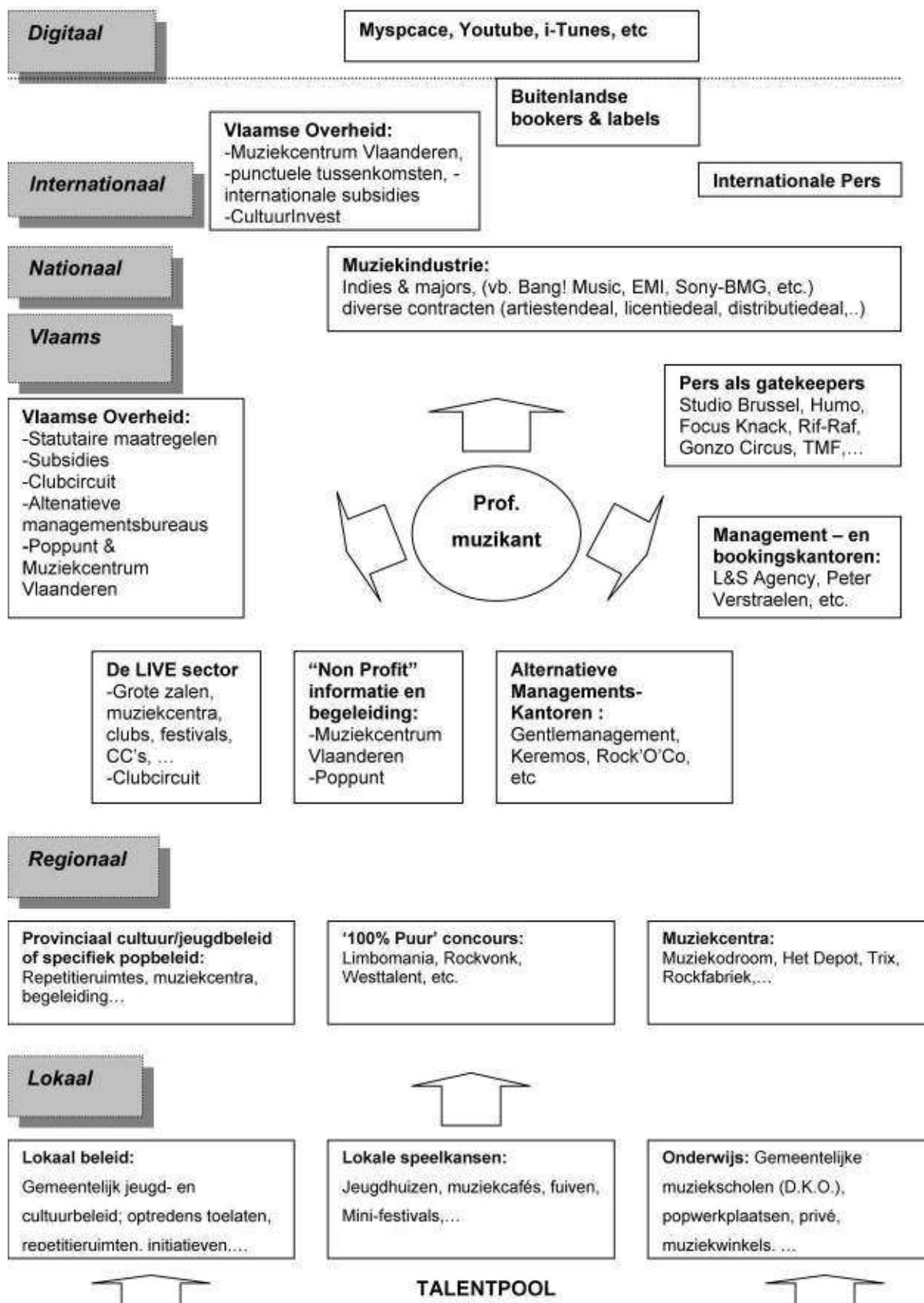
(interviewsessie Key Players 2, 19/03/2008, Depot, Leuven)

16. Tijs Vastesaeger

Adviesmedewerker Poppunt en co-auteur van de Muzikantengids (Van der Plas & Vastesaeger, 2007)

(24/01/2008, Poppunt, Brussel)

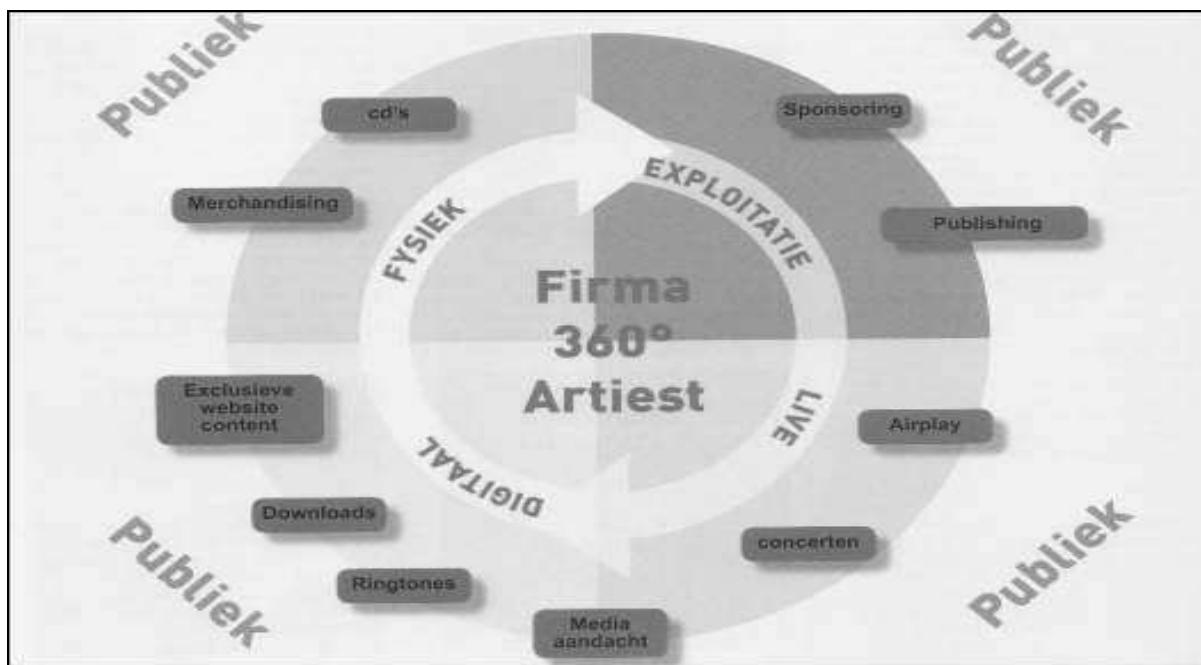
Bijlage 4: Poplandschap grafisch.



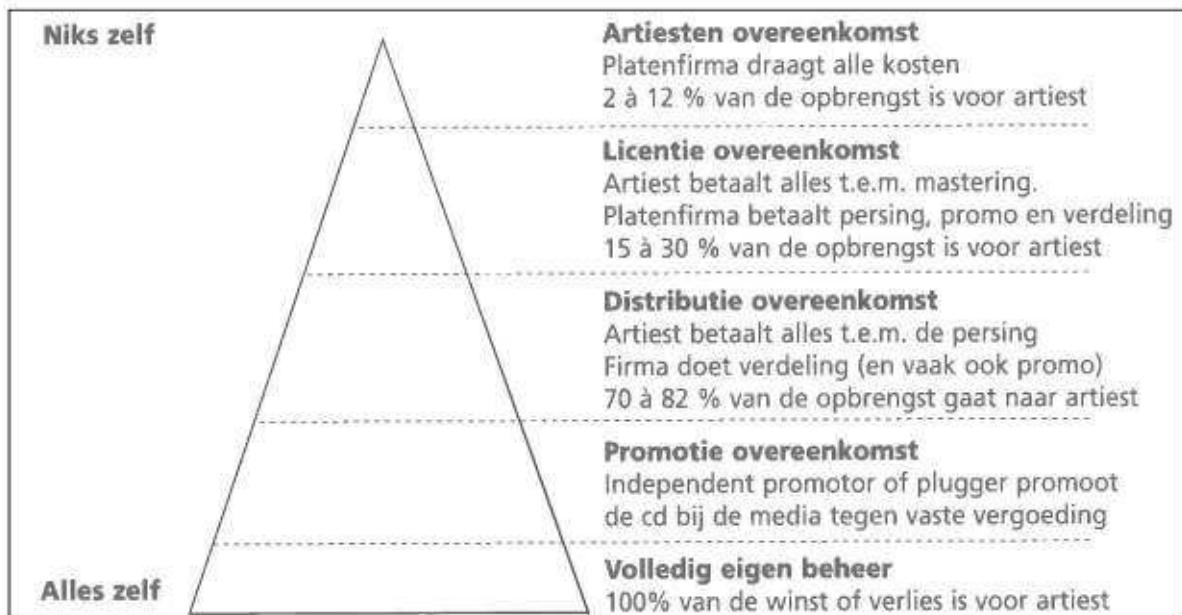
Figuur 11: Schets van het poplandschap.

Bron: De Boodt, 2006 + eigen bewerking/aanvulling.

Bijlage 5: Figuren bij veranderende muziekindustrie.



Figuur 12: Toekomstmuziek: Het 360° model schematisch. (Bron: Vastesaeger, 2008, p. 47).



Figuur 13: Platencovertypen volgens DIY. (Bron: Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 209.)

Opmerking: De winstpercentages slaan op de bruto groothandelsprijs of PPD (Price Published to Dealer) die voor een full album meestal 4 à 5 euro lager ligt dan de prijs in de winkel

Bijlage 6:Uitweiding: Waarom overheidssteun?

De overheid ondersteunt popmuziek. Dat is lang niet altijd zo evident geweest. Op Vlaams niveau kan men pas echt van een echt popbeleid spreken sinds 1998. Onder leiding van ‘Popminister’ Luc Martens (CVP) werden toen een aantal maatregelen onderzocht en geïmplementeerd ter ondersteuning van de popmuzikant. Let wel, hoewel de bijnaam ‘Popminister’ revolutionair aandoet, ging hij eigenlijk niet veel verder dan het opnemen van de niet-klassieke genres in het Muziekdecreet (Gielis, 2007, p. 12). Ook op lokaal en provinciaal vlak zette zich het een en ander in werking doorheen de jaren ’90 (muziekcentra, repetitieruimtes, wedstrijden, etc.) (De Meyer & Vandeput, 1998). Men kan zich nu in eerste instantie afvragen: **waarom**? Het gaat immers om belastinggeld waar overheden *verantwoorde* beslissingen over dienen te nemen. Popmuziek lijkt daarenboven in sterke mate een marktgegeven dat gedomineerd wordt door 4 grote multinationals: Sony-BMG, Universal Music Group, warner Music en EMI, samen goed een marktaandeel van ca. 80% (De Meyer & Trappebiers, 2007, p.207. Wat heeft een overheid hier dan te zoeken? Eerst en vooral kan er gewezen worden op het basisprincipe van overheidssubsidiëring: de overheid ondersteunt wat niet kan overleven zonder overheidssteun (De Pauw, 2005 in Gielis, 2007, p.11). Zoals uit vorige hoofdstukken blijkt, zijn er tal van popmuzikanten die niet simpelweg op de markt kunnen teren. De industrie zou dit overaanbod dan ook als een resource-pool beschouwen om uit te putten volgens wat in vraag is.

Waarom een overheid popmuziek zou ondersteunen, hangt sterk samen met hoe ze over popmuziek denkt. Paul Rutten (2001) onderscheidt 4 mogelijke percepties. Ten eerste kan pop beschouwd worden als een *probleem* voor de jeugd; pop kan de openbare orde bedreigen, rellen uitlokken, met druggebruik geassocieerd raken, etc. Kortom: door zijn negatieve invloed op de jeugd zaait pop morele paniek. Ten tweede -en diametraal- kan men pop zien als een *oplossing* voor de problemen van de jeugd: vb. de rol van muziek in jeugdwelzijnswerk, jeugdhuiswerkingen, breakdance-workshops, ...alles wat de jeugd van de straat houdt. Ten derde: pop als economisch gegeven; een puur commercieel product (dus niet subsidiabel, wel kan de bedrijfstak via wetgeving ondersteund worden). Ten vierde kan men popmuziek ook als een volwaardige kunstvorm zien, evenwaardig aan hoge cultuur [wel subsidiabel, ‘ook als mede-vormgever van de nationale identiteit’ (De Meyer & Trappeniers, 2007, p. 253)]. Deze 4 visies sluiten elkaar echter niet per sé uit. Wanneer men het gevoerde Vlaamse beleid overschouwt, valt op dat benaderingen 1 en 3

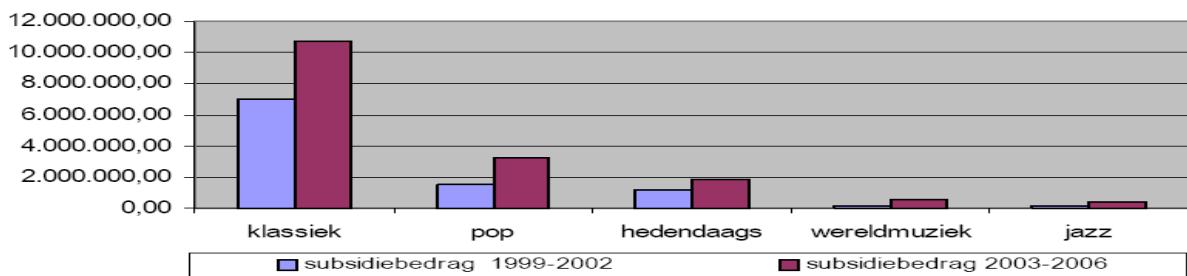
steeds minder zijn gaan doorwegen en plaats hebben gemaakt voor de ‘positievere’ benaderingen 2 en 4. De ‘oplossing-voor-de-jeugd’ benadering valt te herkennen in de provinciale beleidsmaatregelen zoals die in de tweede helft van de jaren 90 ontstonden (De Meyer & Vandeput, 1998). Repetitieruimten en wedstrijden brachten jongeren in de nieuwe clubs (vb. Muziekodroom) samen rond muziek op een zgn. ‘positieve’ manier. Door anders les te geven (minder theorie, vrijer) en ‘andere’ instrumenten aan te leren (vb. djembé, turntables, beatboxing, rap) evolueerde de traditionele perceptie van ‘muziekles’ op een positieve manier.

Benaderingen 3 en 4 vormen een cruciaal punt waar we eerder in dit werk het hoofd reeds over braken; is popmuziek kunst dan wel commerce? We zullen hier niet meer theoretisch op ingaan maar nemen er het popbeleid bij ter evaluering. Daaruit blijkt - conform wat theoretisch werd geconcludeerd (Hoofdstuk 2)- een gemengde beleidspraktijk. Daar Martens ‘in wezen geen onderscheid zag met de andere (lees: hoogculturele) muziekgenres’ (Gielis, 2007, p. 13) trok hij de pop-als-kunst kaart. Er valt echter een moeilijkheid te bespeuren: als popmuziek enkel subsidiabel wordt geacht als het ‘zoals-hoogcultuur’ is, wordt de gevreesde hoog/laag-cultuur dichotomie hier dan niet gereproduceerd? Het SPN (Stichting Popmuziek Nederland) slaagde er bijvoorbeeld enkel in om ‘**artistieke** rock’ te laten erkennen door de overheid (en er dus middelen voor te ontvangen) (Rutten, 1993 in: Gielis, 2007, p. 15). Gielis stelt scherp: ‘*Men kan zich hierbij afvragen of men het popbeleid niet moet onttrekken aan zo’n kunstendiscours, omwille van zijn commerciële karakter, ondanks zijn eventuele hoge kunstwaarde*’ (2007, p. 15).

Het is precies deze laatste bedenking (cfr. beleidsvisie 3: pop als commercieel product) die de Vlaamse overheid lijkt te informeren in haar keuze voor haar nieuwste beleidsinstrument. Gedoopt CultuurInvest tracht de overheid nu ook een *muziekindustrieel* beleid te voeren dat de eigenheid van de popmuziek als commercieel gegeven erkent. Anciaux spreekt in de naam van de waarborging van de culturele diversiteit van een ‘*flankerend en marktcorrigerend beleid met betrekking tot de culturele industrieën*’ (2004, p. 24). De relaties met de industrie passen in enkele algemene pijlers van het beleid zoals de waarborging van de diversiteit, internationalisering en professionalisering (Anciaux, 2004). Of dit beleidsinstrument voldoende complementariteit zal genereren met de bestaande middelen zal de toekomst nog moeten uitwijzen. In de uitweiding in bijlage 11 gaan we hier bij wijze van verkennend onderzoek dieper op in aan de hand van de getuigenissen van enkele geïnterviewde muzikanten.

Bijlage 7: Kort subsidie-overzicht van de popmuziek.

Vlaamse subsidies komen in een hoop vormen⁹³. Ten eerste zijn er de **structurele subsidies** die voor 4 jaar -en sinds het Kunstendecreet (2/04/2004) ook voor 2 jaar- verkregen kunnen worden. Om ze te innen, dient aan een aantal kwalitatieve en financieel-zakelijke voorwaarden voldaan. De artistieke kwaliteitscontrole wordt uitgevoerd door speciaal daarvoor samengestelde expertcommissies uit de sector. Naast deze inhoudelijke, ‘artistieke’ drempel wordt er ook een ‘zakelijke’ barrière opgeworpen: de muzikanten dienen een uitgewerkt financieel plan op te stellen betreffende de werking van hun organisatie (band) dat gekeurd wordt door de Administratie Cultuur. Deze trend tot een meer reflexief beleid (via experts) onderschrijft echter nog steeds het primaat van de politiek, de minister heeft dus het laatste woord. Toch volgt de minister in zo’n 90% van de gevallen de adviezen (cfr. Gielen, 2005, p. 55). Naast deze structurele subsidies regelde het Muziekdecreet de mogelijkheid tot **projectsubsidies** voor ‘concerten, regionale festivals en andere muziekinitiatieven’ (Administratie Cultuur, 2005, p. 24), compositie-opdrachten, opnameprojecten en werkbeurzen. Figuur 14 geeft per genre de evolutie weer van de totale structurele (4jarig) subsidiebedragen voor muziekorganisaties.



Figuur 14: Structurele subsidies in het Muziekdecreet; totaalbedragen voor muziekorganisaties per genre, in € (bron: Administratie Cultuur, 2005, p. 22).

‘Muziekorganisatie’ is de koepelterm voor het geheel der professionele muziekensembles (inclusief popgroepen), concertorganisaties, muziekclubs, festivals en muziekeducatieve organisaties. Uit de figuur blijkt de grote voorsprong die de klassieke muziek heeft in vergelijking met de andere genres. De tweede structurele subsidieronde geeft echter een significante stijging voor de popmuziek weer. Deze voltrekt zich grotendeels in de ondersteuning van de muziekclubs⁹⁴: van 9 in ronde 1 naar 15 gesubsidieerde clubs in de tweede ronde voor € 2.890.000 (Administratie Cultuur, 2005). Anciaux hecht bijzonder

⁹³ Een volledig overzicht in ‘De Subsidiewijzer’, opgesteld door Poppunt (www.poppunt.be)

⁹⁴ Voorbeelden zijn: 4AD, Muziekodroom, Het Depot, Villarte en Democrazy.

belang aan dit **clubcircuit**⁹⁵ dat ‘de steun voor de niet-klassieke sector belichaamt’ (Anciaux, 2007, p. 24). Wanneer we binnen deze muziekorganisaties specifiek naar popensembles zoeken die structureel gesubsidieerd werden, vinden we er... twee. In de eerste subsidieronde is Zita Swoon zelfs de enige popgroep die op structurele ondersteuning kan rekenen: € 64.919,27. De tweede subsidiëringronde verhoogt Zita Swoons bedrag tot € 120.000 en neemt ook Das Pop op in de subsidiepot voor € 100.000 (Administratie Cultuur, 2008). Het Kunstendecreet lijkt vervolgens orde op zaken te willen stellen. Vanaf 2007 vallen er geen popensembles meer te bespeuren die voor een periode van 4 (of nu ook: 2) jaar gesubsidieerd worden. Zita Swoon werd ‘doorverwezen’ naar CultuurInvest of een alternatief managementbureau⁹⁶. Anciaux stelt dat de groep absoluut artistiek verantwoord is, maar dat de vzw-structuur rond de groep -gennaamd ‘Wolvin’- ‘*de facto een alternatief managementbureau is voor één groep*’ en ‘*een te zware, onverantwoorde structuur heeft uitgebouwd*’ (Anciaux, 2007, p. 15-16). Ook Das Pop werd geschrapt uit de structurele subsidies⁹⁷, daar het “onderdak heeft gevonden bij Rock’O’Co”, een gesubsidieerd alternatief managementbureau (Anciaux, 2007, p. 16).

Deze subsidiëring van **alternatieve managementbureaus** -sinds 2007 ook structureel-kadert in de *specifieke maatregelen* die de popsector vraagt gezien haar banden met de commerciële sector. Anciaux ziet de ondersteuning van deze managementkantoren als een moedwillige reactie op een veranderende omgeving: ‘*Al dan niet in een reactie op de muziekindustrie (knechtende platencontracten, monopolisering van concertorganisatie) namen ze [Vlaamse (pop)muzikanten, DV] de voorbije jaren het heft in eigen handen: een eigen of niet-commercieel platenlabel en dito boekingskantoor*’ (Anciaux, 2007, p. 39). De minister ziet tal van voordelen in de structurele ondersteuning van deze spelers. Ten eerste bevorderen ze de autonomie van minder commerciële muzikanten zonder daarmee de banden met de commerciële sector volledig door te knippen. Ten tweede lijken structurele subsidies aan managementkantoren i.p.v. popensembles opportuun, niet alleen door de opgebouwde ‘know-how’, maar ook door de ‘know-whom’ of het geaccumuleerd sociaal

⁹⁵ Let op voor spraakverwarring: Binnen het clubcircuit bestaat er ook de vzw Clubcircuit dat een aantal clubs verenigt: (De Kreun (Brugge), 4AD (Diksmuide), Cactus (Brugge), N9 (Eeklo), Democracy (Gent), Nijdrop (Opwijk), 5 voor 12 (Antwerpen), De Zwerver (Leffinge) en het VUB-Kultuurkaffee (Brussel). VZW Clubcircuit krijgt echter **als koepel** geen subsidies toegedeeld.

⁹⁶ Hoewel het Kunstendecreet spreekt van ‘werkplaatsen’ hanteert Anciaux de term ‘alternatief managementbureau’ om de dienstverlenende, niet-commercieel ingestelde organisaties te benoemen die de kunstenaar op zakelijk vlak bijstaan (i.e. financieel beheer, distributie & promotie) (Anciaux, 2007, p. 38)

⁹⁷ Voorbeelden van initiatieven in CultuurInvest zijn: Megadisc (de platenfirma achter o.a. Gabriël Rios en Play Out!, het jonge label achter Arsenal en Billie King (PMV, 2008). Volledige lijsten met betrekking tot CultuurInvest kon ik echter niet vinden.

kapitaal (via genrespecifieke netwerken). Ten derde gelden ze als een belangrijke schakel tussen ‘*het prille beginnersniveau*’ en ‘*het niveau van consolidering, waar de markt zijn rol speelt*’ (Anciaux, 2007, p. 39). Aldus vormen ze de begeleiders die ‘prille beginners’ op (niche)markten helpen lanceren maar is de steun ook ‘hét middel’ om de ‘vaak complexe professionele parcours’ van ‘*weerbarstige kunstenaars*⁹⁸’ te ontwikkelen (Anciaux, 2007, p. 40). De minister kent dan ook in het kader van het Kunstendecreet voor het eerst *structurele subsidies* toe aan Keremos, Gentlemanagement, Rock’O’Co en Kultuurbureau Link voor bedragen tussen de € 100.000 en € 150.000 per bureau (Anciaux, 2007).

Het Muziekdecreet verleende echter niet alleen structurele subsidies (voor 4 jaar), het voorzag eveneens in ‘kortere’ subsidies: projectsubsidies, compositieopdrachten, opnameprojecten en werkbeurzen. Figuur 15 geeft hieronder de evolutie weer in projectsubsidies⁹⁹ voor de periode 1999-2004. Nu popmuziek toegang kreeg tot overheids geld lijken zowel overheid als popmuzikant nog wat te zoeken naar de exacte plaats van de popmuziek in de subsidiepot. De structurele subsidies gingen voornamelijk naar klassieke muziek. Voor popmuziek steeg daar de aandacht; *niet* in de vorm van popgroepen maar in de vorm van muziekclubs, muziekeducatieve organisaties, festivals en concertorganisaties (fig. 14). Waar binnen de structurele subsidies de klassieke sector de vlag zwaait, merken we in figuur 15 voor de projectsubsidies een enorme inhaalbeweging voor de popmuziek op 6 jaar tijd. Sinds 2001, het jaar dat de overheid haar subsidieprogramma actief ging promoten met de campagne ‘Wij Willen Hits!¹⁰⁰’, verdubbelt de ‘poppot’ zelfs en haalt daarmee de klassieke sector in. Het geld lijkt op het eerste zicht voornamelijk ten koste te gaan van de klassieke sector. De figuur verbergt echter het feit dat verschillende klassieke ensembles die voorheen via projectsubsidies werden ondersteund sinds 2003 *structureel* werden gesubsidieerd. Popgroepen lijken hun nu plek gevonden te hebben in de projectsubsidies¹⁰¹.

Minstens twee zaken vallen op wanneer men deze projectsubsidies bestudeert. Ten eerste valt op dat het zelden bands zelf zijn die de subsidie aanvragen en toegekend

⁹⁸ Weerbarstige kunstenaars: ‘zij die niet gewonnen zijn voor een inbedding in bestaande of nieuwe gezelschapsstructuren’ (Anciaux, 2007, p. 40). Bedoeld wordt allicht zij die geen kansen krijgen/willen in het heersende muziekindustrieel apparaat.

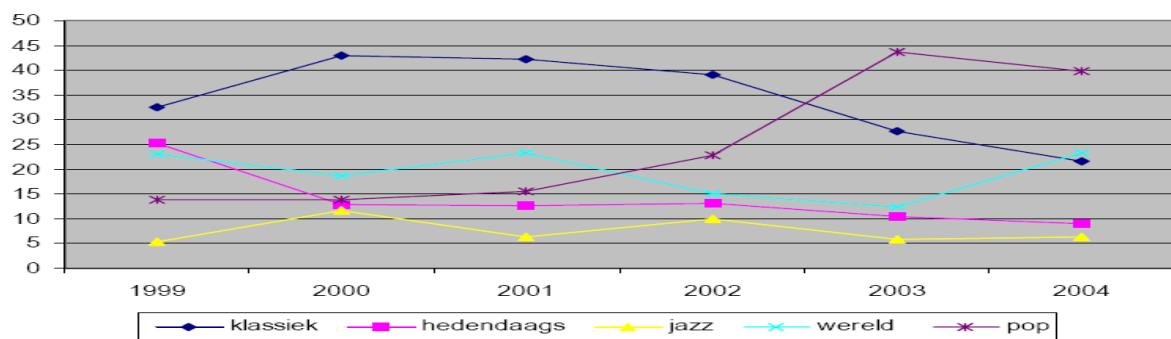
⁹⁹ Projectsubsidies konden aangevraagd worden voor een jaar of per half jaar. Sinds 2002 konden projectsubsidies hetzij voor 1 jaar, hetzij per trimester (jan-april; mei-augustus; sept-dec) aangevraagd worden (Administratie Cultuur, 2002).

¹⁰⁰ Via de oprichting van de website www.popbeleid.be gaf de overheid een overzicht van haar subsidiekanalen.

¹⁰¹ Een tegenvoorbeeld is de band ‘Das Pop’. Waar ze in 2002 nog projectsubsidies ontvangen (€ 19.000), worden ze in 2003 opgenomen in de structurele subsidiëring (€ 100.000).

krijgen¹⁰². Steeds meer vragen ‘middle men’ de dossiers aan in gedaante van managementbureaus. Deze beweging loopt parallel aan de opkomst van de subsidiëring van deze ‘nieuwe’ spelers in het subsidieveld. In 2002 worden voor het eerst 5 managementkantoren projectmatig (voor één kalenderjaar) gesubsidieerd, het jaar erop 6 en in 2004 zijn er dat 8. Voorbeelden van groepen die via deze manier steun ontvingen van de overheid troef; DAAU, Millionaire, Flat Earth Society, Think of One, Ozark Henry, PJDS, Dead Man Ray, Sioen, Absynthe Minded, Lais, The Van Jets, De La Vega, Arsenal, Goose, DJ Grazhoppa, etc. (Administratie Cultuur, 2008).

Zoals we zonet zagen kwamen een aantal van deze managementkantoren sinds 2007 via het Kunstendecreet terecht in de structurele subsidiepot. Dat Kunstendecreet wijzigt trouwens niet veel aan de projectsubsidies; behalve dat het de alternatieve managementbureaus onder een aparte noemer onderbrengt in de dossiers. Wanneer we inzoomen op de ‘overgebleven’ projectsubsidies voor popmuziek zijn dat er niet zo bijster veel. Exacte cijfers *per genre* zijn echter niet beschikbaar waardoor geen grafiek kan worden gemaakt (in het bestek van een licentiaatsthesis). Toch valt op dat er nog amper bands zelf zijn die subsidies krijgen. Het geld gaat naar voornamelijk naar alternatieve managementbureaus, opnameprojecten en het clubcircuit¹⁰³.



Figuur 15: Projectsubsidies in het Muziekdecreet: procentueel bedrag per genre (bron: Administratie Cultuur, 2005, p. 64).

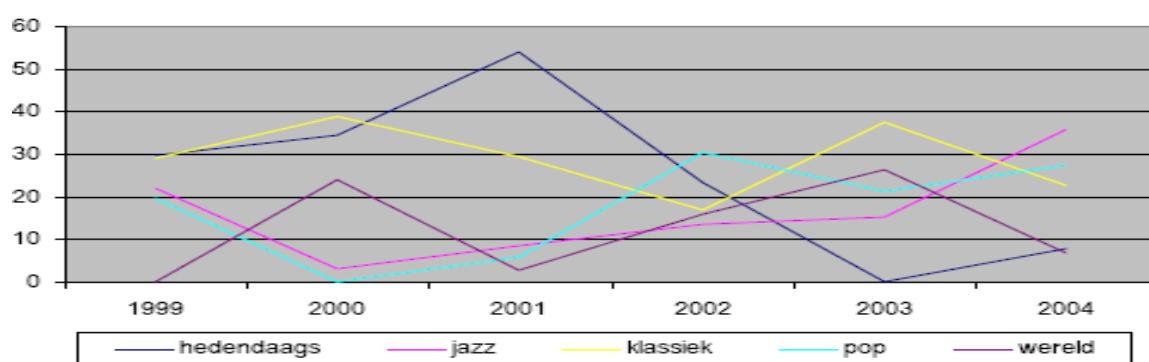
Een aantal geïnterviewde muzikanten maakte gebruik van de subsidies voor **opnameprojecten**¹⁰⁴. Een beschouwing van de cijfers omtrent de subsidiëring van

¹⁰² Uitzondering is bijvoorbeeld ‘Mintzkov Luna’ dat € 4870 ontving voor hun tournee ter promotie van hun debuutalbum (sep-dec 2003), vervolgens € 7500 werkingsgeld (jan-apr 2004).

¹⁰³ Toch zijn er ook nog bands bij, 2 voorbeelden: **Briskey** krijgt € 20.000 werkingsgeld voor jan-apr 2007 en **Zita Swoon** krijgt in 2007 in het totaal € 40.000 werkingsgeld en een toelage van € 30.000 voor internationale concerten; voor jan-apr 2008 nog € 15.000 werkingsgeld (Administratie Cultuur, 2008b). Een overzicht van Zita Swoons punctuele tussenkomsten, structurele -,project- en internationale subsidies bevindt zich in bijlage 8.

¹⁰⁴ Werkbeurzen en compositie-opdrachten bleken zowel in de interviews als in de cijfers irrelevant voor de popmuziek.

opnames leert dat de popmuziek zijn plaats hier heeft leren veroveren. Figuur 16 toont hieronder de evoluties van de opnamesubsidies doorheen het Muziekdecreet. De ‘Wij Willen Hits!’-campagne lijkt ook hier haar vruchten af te werpen; niet alleen worden er meer aanvragen ingediend, er worden er ook meer goedgekeurd. In 2002 haalt popmuziek de klassieke sector zelf in. Na een terugzakking in 2003 gebeurt in 2004 hetzelfde. Merk ook de complementariteit op in de evoluties van de bedragen gespendeerd aan opnameprojecten van beide genres. Als het geld voor klassiek stijgt, daalt dat voor popmuziek en omgekeerd. Achter deze figuur schuilen subsidies voor opnameprojecten die schommelen tussen de ca. 2400 en 5000 euro en aan o.a. de volgende groepen werden besteed: Briskey, Neeka, Gabriël Rios, Mint, Thou, An Pierlé, PJDS, Vive La Fête, Arsenal, De La Vega, Absynthe Minded, Maxon Blewitt en Radio Infinity. Niet alleen debuutplaten, maar ook gevestigde, bekende professionele artiesten en hun managementbureaus worden aldus gesubsidieerd. Het Kunstendecreet zet ook deze beweging verder, exacte cijfers per genre ontbreken echter.



Figuur 16: Opnamesubsidies in het Muziekdecreet: Evolutie van de toegekende bedragen per genre ,in % (Bron: Administratie Cultuur, 2005, p. 146).

Naast de structurele en de projectmatige subsidies valt er ook nog een ‘internationaal’ subsidiemechanisme te bekennen. De belangrijkste¹⁰⁵ vinden we in de zogenaamde ‘internationale culturele projecten’ (voor popbands: tournees) en de ‘punctuele tussenkomsten’ (reisvergoedingen). Ook deze gegevens zijn nog niet beschikbaar per genre¹⁰⁶. Uit een overzicht van de dossiers blijkt in ieder geval dat van deze vormen van ondersteuning gretig gebruik wordt gemaakt, ook door popensembles. Waar er in 2000 slechts voor € 84.000 aan punctuele tussenkomsten werd toegekend, keerde men er in 2007

¹⁰⁵ Internationale werkbeurzen laten we buiten beschouwing door hun klein aantal en irrelevantie in de bevraagde carrières.

¹⁰⁶ Het bestek van deze thesis laat niet toe om hier verder op in te gaan. Een grondige analyse van de generverschillen in alle subsidiërmecanismen zou een aparte eindverhandeling kunnen vormen.

€ 669.370 voor uit (Vantyghem, 2008b). Deze ondersteuningsvorm is een erg belangrijk mechanisme in de carrières van vele popmuzikanten. Het systeem komt dan ook de belangrijke behoefte van de internationalisering van de Vlaamse/Belgische pop tegemoet (cfr. Seghers et. al., 2000). Ten slotte wees nog één muzikant op het fonds ‘Podium’, waarbij de overheid podiumkansen rechtstreeks subsidieert; de organisator wordt 1/3 van de betaalde gage terugbetaald en wanneer het over ‘nieuw talent’ gaat zelf tot de helft. De artiest is dus ook beter af, omdat die ‘goedkoper’ wordt voor de organisator.

Concluderend: Na heel wat zoeken, heeft popmuziek zijn plaats in de subsidiepot gevonden -voornamelijk in de subsidies voor opnameprojecten enerzijds en in de punctuele tussenkomsten anderzijds. Verder blijkt de opkomst van de alternatieve managementkantoren een belangrijke wending in de popsector. In de uitweiding in bijlage 11 gaan we vanuit de onderzochte carrières dieper in op enkele internationale subsidiekwesties.

Bijlage 8: Subsidie-overzicht Zita Swoon.

JAAR	TYPE SUBSIDIE	BESTEDING	Bedrag (n €)
1999-			
2002	Structureel	Werking 4 jaar	64.919,27
2001	Internationaal	"A Pink Monogamy In My Luggage And for Eve She" (Fr, It, Sp., Scandinavië)	26.028,82
2003-			
2006	Structureel	Werking 4 jaar	120.000
	Punctuele		
2005 (1)	tussenkomst	2 optredens in Oostenrijk	3.500
	Punctuele		
2005 (2)	tussenkomst	Verschillende optredens 6 steden in Frankrijk	4.000
	Punctuele		
2005 (3)	tussenkomst	Reeks optredens in Zwitserland, Duitsland en Frankrijk	4.500
	Punctuele		
2005 (4)	tussenkomst	Tournee door Frankrijk	4.500
2007	Internationaal	Internationale concerten Zita Swoon	30.000
2007 (1)	Project	Werking van de groep Zita Swoon jan-apr	20.000
2007 (2)	Project	Werking van de groep Zita Swoon mei-aug	20.000
2008	Project	Werking van de groep Zita Swoon jan-apr	15.000
Totaal			312.448,19

Tabel 2: Vlaams subsidie-overzicht voor Zita Swoon.
Bron: Administratie Cultuur online [www.cjsm.vlaanderen.be/cultuur]

Bijlage 9: Spreiding van de beroepsactiviteiten over de 3 werksectoren.

Muzikant	Werkveld.				
	Art			Art Related	Non Art
	<i>Hoofdprojecten.</i>	<i>Zijprojecten.</i>	<i>Jobs.</i>		
Jasper	2	1	Soms	0	0
Steven	1	3	Vaak	0	0
Gunter	3	0	/	Les geven	0
Lodewijk	1	2	Soms	Les geven	0
Roel	1	3	Soms	Les geven	Periodiek
Cedric	1	2	/	Les geven	0
Jonathan	1	?	?	?	?
Stoffel	2	4	Soms	Live mix	0
Kobe	3	5	Soms	0	0
Bart	1	4	Soms	Backlining	0
Geert	1	0	/	Divers	0

Tabel 3: Overzicht van de beroepsactiviteiten volgens werkveld (geschatte waarden).

Bijlage 10: Kunstenaarsstatuut: toegang tot de werkloosheidsuitkering.

Leeftijd	Periode	Aantal dagen
<36	18 maanden voor aanvraag	312
36 tot 49	27 maanden voor aanvraag	468 dagen
50 en +	36 maanden voor aanvraag	624 dagen

Tabel 4: Kunstenaarsstatuut: toegang tot de werkloosheidsuitkering.

(Bron: Van der Plas & Vastesaeger, 2007, p. 114.)

Bijlage 11: Uitweiding: Subsidiekwesties met betrekking tot internationaal professioneel kapitaal: aanzet tot verder onderzoek en debat.

A. Gesubsidieerde Vlaamse podia en internationale carrières.

De respondenten waren het unaniem eens: Vlaanderen biedt voldoende speelkansen. Niet alleen het jeugdhuis-en cafécircuit biedt kansen, ook de zomerfestivals die de afgelopen jaren uit de grond schoten, brengen vele muzikanten *on stage* en aan de bak. Ook een niveau hoger helpt de overheid een handje via de subsidiëring van het clubcircuit¹⁰⁷ (cfr. infra). Dat circuit speelt een belangrijke rol in de carrières van Vlaamse professionele popmuzikanten. VZW Clubcircuit mikt er bijvoorbeeld op ‘niet commerciële pop en rock te vrijwaren’ door ‘artiesten te programmeren die net voor een grote internationale doorbraak staan of door binnenlandse muzikanten de kans te bieden om zich klaar te maken voor het grote werk in het buitenland’ legt Marc Steens van vzw Clubcircuit uit (Clubcircuit, 2005). Daarnaast staat er in Vlaanderen een apart podiumfonds ter beschikking waarmee de overheid 1/3 tot de helft van de gage van bepaalde bands terugbetaald aan de organisator waardoor niet alleen hij maar ook de band beter af is daar hij goedkoper wordt voor de programmator. Podiumkansen troef dus, ook voor de gevorderde artiest. Men zou zich echter de vraag kunnen stellen naar de invloed van een dergelijk binnenlands circuit op het buitenlandse beleid dat groepen en muzikanten voeren. Katalyseert het de grote sprong naar het buitenland of creëert het een te veilige haven waardoor artiesten liever in België blijven? We schetsen hieronder kort de discussie en illustreren vanuit enkele interviews¹⁰⁸.

De aanleiding van deze vraagstelling was het verschijnen van een artikel in Focus Knack waarin de polemiek geopend werd (Van Driessche, 2007b). Zo stelde Rock Werchter organisator Herman Schueremans ten tijde van mijn onderzoek in reactie op wat voor het eerst in jaren een dalende ticketverkoop zou zijn van Vlaamse artiesten:

“Wat deden veel groepen hier de voorbije jaren? In plaats van een unieke sound te ontwikkelen, wereldsongs te schrijven en internationaal aan de weg te timmeren? Ze gingen allemaal eindeloos in hetzelfde gesubsidieerde circuitje spelen. Omdat daar snel veel geld te rapen viel. Alleen: overdaad schaadt natuurlijk. En daar beginnen ze nu de gevolgen van te voelen”
(Schueremans in: Van Driessche, 2007b, p. 24).

¹⁰⁷ Zo kon vzw Clubcircuit ook putten uit het Fonds Culturele Infrastructuur (FoCI) om verbouwingen en renovaties te bekostigen.

¹⁰⁸ Opgemerkt wordt dat ten tijde van het verschijnen van het artikel in Focus Knack (21/11/2007) waarin deze kwestie wordt aangehaald door Herman Schueremans een groot deel van de muzikanten reeds geïnterviewd was. Toch kon ik nog een aantal reacties verzamelen zowel bij muzikanten als bij Tijs Vastesaeger. Verder onderzoek of reflectie lijkt noodzakelijk.

De ‘anonieme’ veldkenner en ‘veteraan van vele oorlogen’ die het in de rest van het interview overneemt gaat zelfs een stap verder. Volgens hem maken gesubsidieerde podia dat ‘*beginnelingen, amateurs en subtoppers vaak belachelijk hoge gages uitbetaald krijgen, ongeacht het aantal toeschouwers in de zaal*’ (anoniem in: Van Driessche, 2007b, p.24). Daardoor zouden ze ‘*kunstmatig in leven worden gehouden*’. Niet alleen de subsidiëring van speelkansen in het clubcircuit -en bij uitbreiding ook de culturele centra en festivals- wordt in twijfel getrokken, met een boutade stelt hij zelfs:

“*Iedere puber die twee akkoorden kan spelen, wordt tegenwoordig in een gesubsidieerd repetitiekot gestopt. Met een personal coach van Poppunt. Zo maak je je eigen markt kapot he.*” (anoniem in: Van Driessche, 2007b, p. 24).

De oorsprong van deze overkill brengt hij terug op de individuele muzikanten (‘iedereen hier tegenwoordig van zijn muziek wil leven’) in de context van een gesubsidieerd landschap. Oplossingen ziet de anonieme kenner niet: ‘*de dalende ticketverkoop is gewoon een reality check*’, ‘*de Vlaamse pop en rock leeft al jaren boven zijn stand*’. Of de ticketverkoop nu echt daalt of niet¹⁰⁹ dient in het beste geval specifiek onderzocht te worden. In ieder geval kon ik de kwestie voorleggen aan Tijs Vastesaeger en een aantal muzikanten. Eerst en vooral gaven een aantal muzikanten het belang aan van een zekere dosering: teveel spelen in Vlaanderen kan inderdaad tot ongewenste overkill of verzadiging leiden. Geen enkele muzikant legde de schuld daarvan echter bij de gesubsidieerde podia, met andere woorden: of het live-circuit nu gesubsidieerd wordt of niet, muzikanten passen sowieso op voor verzadiging. Bovendien vervult het dit circuit een belangrijke functie voor vele groepen, Steven illustreert:

“[...]hoe ouder ik word, hoe meer ik vind in muziek, is er wel een beetje -los van de echte heel specifieke dingen- hebt ge “the winner takes it all” [...] Het is echt alles of niks. Ofwel breekt ge door en kunt ge massa’s geld verdienen, ofwel is het keihard om gewoon uw kop boven water te houden en zo iets als ge zegt ‘wij gaan die zalen niet meer subsidiëren’, werkt dat alleen maar [...] in de hand, dus. Wat gaat men dan er nog aan doen als hij [de programmator, DV] altijd riskeert van zijn broek te scheuren, gaat hij alleen nog programmeren waar hij zeker van is dat hij zijn zaal mee uitverkoopt. Voor alle beginnende groepen of alle groepen die nog niet echt een groot publiek trekken wordt het dan heel moeilijk, want het is een risico voor die organisator.”

Tijs Vastesaeger vertelde me vervolgens dat het clubcircuit niet de schuld kan krijgen van het in leven houden van -met een boutade- halfdode groepen:

¹⁰⁹ De Morgen reageerde immers 6 dagen later op Van Driessches artikel ‘Gezocht: Publiek’ (2007) met een artikel dat titelde ‘Gevonden: Publiek’.

“De subsidies die dat die clubs krijgen volstaan echt wel niet om dat landschap in leven te houden, of om slechte artiesten in leven te houden, echt niet. Ook clubs moeten een heel pak van hun eigen middelen uit eigen inkomsten halen. Een club kan zich echt niet permitteren om concert na concert geen of te weinig volk in de zaal te hebben. En elke club gaat dat op een andere manier mee om. Elke club ontwikkelt haar eigen strategie om daar oplossingen voor te bieden.”

De uitlatingen van Schueremans riepen in het bestek van dit eindwerk dan ook meer vragen dan antwoorden op. Tijs Vastesaeger verwoordt waar verder onderzoek op kan focussen:

“Zijn er teveel muzikanten die de ambitie koesteren om ervan te leven en om het financieel haalbaar te maken heel veel moeten spelen om op heel veel plaatsen weinig geld te verdienen en alsnog te kunnen overleven? Misschien zijn de clubs dan te weinig gesubsidieerd? Misschien moeten de gages dan verdubbelen?

Waaruit ontstaat dan die verzadiging? Is dat omdat er teveel vanuit het buitenland hier geboekt wordt? Is dat omdat er teveel bands zijn die dat willen spelen en moeten spelen omdat ze anders geen boterhammen meer kunnen smeren omdat ze eigenlijk niet genoeg verdienen? Langs de andere kant is het voor clubs bijna niet meer te doen om die gages te betalen die bands vragen want zij geraken er niet meer aan uit met het publiek dat kaarten koopt. Er zijn heel veel perspectieven om datzelfde probleem te gaan benaderen. Ik ben er zelf nog niet uit van wat de oorzaak is en wat het gevolg is en wat het afgeleid effect is. Maar je voelt wel dat er inderdaad een stuk verzadiging is en dat er voor alle spelers op de markt, de programmatoren, de bookers, de managers en de muzikanten, niet meer evident is ...-alsof het ooit evident geweest is.”

Concluderend kan gesteld worden dat de onderzochte muzikanten tevreden zijn met de talrijke speelkansen die het Vlaamse livecircuit biedt. Iedere muzikant hanteert daarbij op zijn manier een strategie om eventuele verzadiging tegen te gaan. Een mogelijke oplossing is uitwijken naar het buitenland, hoewel daar economische en praktische nadelen aan verbonden kunnen zijn. Een andere mogelijke oplossing ligt in de eerder besproken multiple job holding om in rustigere periodes van ‘ontzadiging’ economisch rond te komen. Hieronder bespreken we kort nog een tweede subsidiekwestie die uit de interviews aan het licht kwam.

B. Het zoeken naar complementariteit tussen steun voor beginners en steun voor gevorderden.

Een van de belangrijkste trends op vlak van de subsidiëring van popmuziek ligt in de recente structurele ondersteuning van alternatieve managementkantoren (zie bijlage 7).

Alternatieve managementkantoren onderscheiden zich van reguliere managementkantoren voornamelijk op gebied van hun doelgroep. Waar reguliere kantoren werken met ‘normale’ artiesten, werken alternatieve bureaus voornamelijk met “kunstenaars die:

- ‘jong’ zijn (weinig ervaring hebben en/of nog geen eigen structuur hebben uitgebouwd)
- of: sterk onderzoeksgericht werken (en moeilijk binnen geijkte structuren onder te brengen zijn)
- of: wier werk zich niet leent tot het onderbrengen binnen een bestaand gezelschap of artistiek huis...” (Anciaux, 2007, p. 38)

De minister benadrukt nog dat deze kantoren niet-commercieel zijn ingesteld, hoewel voor de muzieksector tegelijk geldt dat ze “meer dan in de podiumkunsten” “in een commercieel veld opereren” (Anciaux, 2007, p. 39). Door niet-commerciële actoren in een commercieel veld te plaatsen, kunnen er wel degelijk een aantal spanningen ontstaan. Anciaux ijvert dan ook voor de volgende kritische controles:

- “een transparant en correct financieel beheer;
- selectie en evolutie van de muziekgroepen: alleen overheidssteun voor begeleiding van economisch en artistiek kwetsbare groepen, die evenwel over voldoende artistiek potentieel beschikken;
- goed agendabeheer van de groepen: evenwicht tussen voldoende podiumervaring en ruimte voor ontwikkeling (niet té veel optredens)” (Anciaux, 2007, p. 39).

Belangrijk in onderstaande discussie is dat het nieuwste beleidsinstrument CultuurInvest nog niet op volle toeren draait¹¹⁰. Daar het zich wil richten op culturele spelers die de stap willen maken naar het buitenland en reeds renderen op de markt, zou idealiter een complementariteit kunnen ontstaan. Zo stelt Anciaux immers nog op de valreep van zijn rapport ter motivering v van de structurele subsidies 2007-2009: ‘Nu CultuurInvest operationeel wordt, zullen de complementaire mogelijkheden langzaam maar zeker duidelijk worden’ (2007, p. 39).

De respondenten stonden in het algemeen neutraal tot positief tegenover de subsidiëring van de alternatieve managementkantoren. Opgemerkt dient wel dat slechts 1 respondent met 1 project onderdak vond bij een dergelijk bureau. De overigen kozen ervoor hun

¹¹⁰ Voorbeelden zijn: de lening van 75.000 euro aan PlayOut!, het jonge platenlabel achter Arsenal en Billie King (De Tijd, 01/04/2008, p. 32); het aandeel in Megadisc (vb. Gabriel Rios); de steun aan Absynthe Minded en Sioen via vzw Kabron etc. (PMV, 2008)

management zelf te doen (hoewel sommigen wel een geschikte manager zochten), hadden een regulier managementkantoor of bespraken hun management met hun bookingskantoor. Stoffel is positief over deze alternatieve managementbureaus:

[...]misschien een betere zaak want zij zijn toch degenen die de muzikanten aan werk helpen. Het zijn ook mensen die meestal beter met paperassen kunnen omgaan dan muzikanten. Dat is een enorm voordeel als ge dat niet allemaal zelf moet doen. Ge begint toch overal achter te komen hoe dat ge het moet doen en het is goed dat ge dat ook allemaal weet want anders wordt ge genaaid terwijl dat ge er bij staat. Ja, ik ben er niet tegen, ik vind dat geen slechte beslissing.”

Anderen uiten dan weer hun twijfels aan dergelijke bureaus. We focussen even op Bart die met Zita Swoon geen verdere structurele subsidiëring meer kreeg door de ‘te zware, onverantwoorde structuur’ die Zita Swoon volgens de minister had uitgebouwd waardoor het ‘de facto een alternatief managementbureau voor 1 groep is geworden’ (Anciaux, 2007, p. 15, 16) en op de ironie van de zaak wijst:

“Ik weet niet of dat een verstandige beslissing is. Ik denk dat ge nooit goed werk kunt leveren als managementbureau voor 20 groepen. Ik geloof niet dat het kan. Als ge als bureau 20 groepen hebt waarvan er 5 goed marcheren, en 15 groepen brengen wel wat op maar zijn niet noodzakelijk voor uw zaak, dan investeert ge sowieso veel meer in die 5 groepen. Ik weet niet of dat helpt.[...]En dat is de reden waarom Zita Swoon die subsidie niet gekregen heeft, omdat het management van Zita Swoon alleen Zita Swoon doet...”

Steven is kritischer en betwijfelt of er veel structureel gesubsidieerd moet worden. Volgens hem bevinden er zich in de gesubsidieerde kantoren vaak te veel groepen die zonder de subsidies niet zouden overleven:

“Ge houdt een soort droom in stand die misschien voor heel veel mensen na een aantal jaren een dikke desillusie blijkt te zijn. Wat ik wel denk dat is, waar er moet geïnvesteerd worden, is vb. een bureau dat specifiek op groepen in het buitenland gaat werken, niet in België. In België kunt ge uw dingen zelf doen bij wijze van spreken, echt waar! Die met visie in het buitenland op Belgische muzikanten, op Belgische groepen van kwaliteit, die het eigenlijk hier al wat bewezen hebben, die daarop werken, daar geloof ik wel weer in. Dat is enorm tijdsintensief. Ge kunt niet dat doen en ondertussen nog aan uw muziek werken. Nu hebt ge bureaus a la Rock’O’Co of Gentlemanagement of noem maar op. Sommigen daarvan zijn goed bezig, maar ge voelt soms dat daar een heel pak groepen zijn die de kant nog wal raken en ondertussen gaat er wel 150.000 euro naar dat bureau.”

Ook Jasper heeft zijn bedenkingen wat betreft deze ondersteuningsvorm. We volgen even wat hij me hierover te vertellen had. Eerst en vooral maakt hij de link met de DIY trend:

“[...]daardoor dwingen ze de bands wel om toch maar in die business mee te draaien, terwijl hoe langer hoe meer iedereen alles zelf probeert te doen.”

Vervolgens lijkt hij Steven te volgen wanneer hij het over het buitenland heeft:

“Doordat bijvoorbeeld Keremos subsidies krijgt, kan die uw bookingen of uw management doen maar daar stopt het dan ook. Als ge een organisatie zit rond een groep en ge krijgt subsidies dan kunt ge ook meer aan dat buitenlandverhaal gaan werken. Nu heb ik het gevoel dat het aan de grenzen van Vlaanderen stopt. Binnen Vlaanderen kunt ge wel van de subsidies van die en die meesnoepen maar ge geraakt ook niet verder. Subsidies om in het buitenland iets proberen te forceren dat zou wel nuttig zijn denk ik. Maar waar ligt dan de grens? Wie krijgt dat en wie niet?”

Vervolgens pleit hij net zoals enkele andere geïnterviewden voor een vorm van subsidiëring waarmee de groepen zelf kunnen kiezen welke koers ze ermee varen:

“Als ge zelf het geld in handen hebt kunt ge het gebruiken om daarvoor te gaan. Anders hangt ge af van de subsidies van de die en van de die terwijl ge zelf een heel ander doel voor ogen hebt maar ge kunt daar niet geraken want de subsidies liggen elders”.

Bovenstaande kritieken maken duidelijk dat de complementariteit tussen alternatieve managementbureaus en CultuurInvest voor sommigen nog ver zoek is. Hier lijkt dan ook belangrijke taak te liggen voor de subsidiërende overheid wil ze zowel beginners als gevorderden ondersteunen. Punctuele tussenkomsten voor reisvergoedingen bleken in dit geval wel een geschikt instrument daar ze ‘kort op de bal spelen’ (Vantyghem, 2008a,b) en minder bureaucratische afhandeling vragen. De toekomst zal duidelijk maken in welke mate een evenwicht gevonden kan worden tussen de diverse ondersteuningsmogelijkheden op verschillende niveaus: beginners, gevorderden en groepen ‘op het niveau het niveau van consolidering, waar de markt zijn rol speelt’ (Anciaux, 2007, p. 39).

