



# De Belgische sound

**Lokale pop en rock ten tijde van een globale  
muziekcultuur**

**Michael Tubex**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding

Master in de Culturele Studies

Promotor: Dr. Mieke Bleyen

Academiejaar 2013-2014

## Inhoudsopgave

|   |    |
|---|----|
| Inhoudsopgave .....   | 1  |
| Voorwoord.....  | 2  |
| Inleiding.....  | 3  |
| 1. Globalisering van populaire muziek.....                      | 8  |
| 1.1 Deterritorialisering en reterritorialisering .....          | 8  |
| 1.2 Global jukebox.....   | 10 |
| 1.3 Lokale muziek en independent labels .....                   | 12 |
| 1.4 Glokalisering en de lokale sound .....                      | 13 |
| 2. Het muzikale dorp 'België' .....                             | 14 |
| 2.1 Kleine markt.....   | 15 |
| 2.2 De Belgische muziekindustrie: troeven en moeilijkheden..... | 16 |
| 2.3 Eén grote familie: de scènes .....                          | 20 |
| 3. Dit is Belgisch .....  | 21 |
| 3.1 Pioniers.....   | 22 |
| 3.2 De nageboorte van de new beat.....                          | 23 |
| 3.3 Belindie.....   | 26 |
| 3.3.1 De betekenisvorming van indie .....                       | 27 |
| 3.3.2 Alternatieve muziek in België.....                        | 29 |
| 3.4 Het culturele kruispunt.....                                | 30 |
| 3.5 Wat met de Belgische sound? .....                           | 32 |
| 4. Made in Belgium.....   | 36 |
| 4.1 Belgen in het buitenland.....                               | 37 |
| 4.2 Export op hoger niveau: een duwtje in de rug.....           | 38 |
| 4.3 Toekomstmuziek? .....                                       | 42 |
| Conclusie.....  | 45 |
| Bibliografie .....  | 47 |

## Voorwoord

Binnen het interdisciplinair onderzoeksgebied van de culturele studies, geniet de studie naar populaire muziek en haar relatie met de maatschappij al langer mijn voorkeur. Academisch verdiepte ik mezelf in dit onderwerp door gedurende het schakelprogramma, in functie van de masteropleiding culturele studies, onderzoek te voeren naar de invloed van globalisering op de complexiteit van popmuziek. Een jaar later, in de periode wanneer deze masterthesis nog in haar kinderschoenen stond, liep ik stage bij Poppunt, een organisatie gevestigd in Brussel die zich inzet voor muzikanten en dj's uit Vlaanderen. Deze meer dan geslaagde leerervaring bevestigde dat mijn keuze voor de populaire muziek gerechtvaardigd was.

Muziek is al langer een groot deel van mijn leven. Als bassist in een band kom ik reeds enkele jaren in contact met het live circuit van Vlaanderen: festivals, grote en kleine wedstrijden, jeugdhuisen en concertzalen. Ik ken deze plaatsen al langer als liefhebber, en leerde ze ook kennen als muzikant. Dankzij mijn ervaringen als concert- en festivalorganisator op kleinere schaal, maakte ik op een derde manier kennis met het live gebeuren, en zo is de cirkel rond. Muziek is een passie, ongeacht ik voor, achter of op het podium sta, een gitaar draag of een koptelefoon op heb. Het deed me dan ook werkelijk plezier om een masterthesis te kunnen schrijven die me zo nauw aan het hart ligt. Het was voor mij eerder een uitdaging dan een opgave, wat een groot voorrecht is.

Ik wil dan ook mijn promotor, Mieke Bleyen, bedanken voor de goede raad en steun, van voor één woord op papier stond, tot de laatste zin van mijn conclusie was neergepend. Evenveel dank gaat uit naar Poppunt en al haar medewerkers, voor de succesvolle stagekansen waarin ik mezelf zag groeien en voor het bezorgen van de nodige contactgegevens van personen waar ik, in functie van deze thesis, mee in gesprek ging. Ook deze personen verdienen mijn dankbaarheid. Zij maakten onbezoldigd en ondanks hun drukke agenda tijd voor mij. Bedankt aan Thomas Van Dingenen, Jan Hautekiet, Bart Steenhaut, Marcus Deblaere, Jasper Wentzel, Jan Delvaux, Jimmy Dewit, Hans Ascrawat, Tim Beuckels en Wouter Van Belle. Zij maakten deze masterthesis mogelijk. Ten slotte wil ik mijn dankwoord richten aan Joël Decroix, voor zijn inhoudelijk advies en aan mijn ouders, die het mogelijk hebben gemaakt mijn academische carrière op te bouwen en af te sluiten.

Veel leesplezier

## Inleiding

*"Belpop is steno voor Belgische popmuziek. Dat is alle populaire muziek die wordt gemaakt tussen Aarlen en Oostende. Het is muziek die sterk gekleurd is door de Angelsaksische traditie. Maar de Belgen hebben duidelijk een eigen dialect. En ze wonen op een bijzondere plek."*

Zo stellen Jan Delvaux en Jimmy Dewit (2012) hun theatershow Belpop Bonanza voor. Tijdens een gesprek met beide heren in Café La Royale te Leuven speelt op de achtergrond *Somebody That I Used To Know* van Gotye, een Belgisch-Australische singer-songwriter met een wereldhit. Hoewel Gotye, oftewel Wouter De Backer, al op zijn tweede levensjaar van Brugge naar Melbourne verhuisde, zorgde hij even voor een nationaal, euforisch gevoel onder muzikaal België. Net als de Rode Duivels kunnen onze artiesten scoren in naam van de natie.

Deze thesis gaat op zoek naar de Belgische, muzikale identiteit: de Belgische sound. Muziek in tijdsvakken opdelen gaat probleemloos. Pop- en rockmuziek werd in de jaren 60 immers anders opgenomen dan nu. Zelfs het instrumentarium dat gebruikt kan worden in een band, is de laatste decennia fel uitgebreid, onder meer door een toenemende digitalisering. Kunnen we pop- en rockmuziek ook geografisch opdelen? Anno 2014 kennen we een globale muziekcultuur, waar alle muziek ter wereld, mits internetverbinding, overal te beluisteren valt. Er wordt een homogenisering van de popcultuur gevreesd. Volgens Adorno (2002) is populaire muziek sowieso een product van de cultuurindustrie dat gekenmerkt wordt door standaardisering en repetitie. Muzikale globalisering bestaat al veel langer, maar haar invloed op lokale pop en rock is er niet kleiner op geworden.

De Verenigde Staten en Groot-Brittannië zijn de twee grote voortrekkers in de globale muziekindustrie. Toch mogen steeds meer andere landen meespelen. Recent zorgde de Zuid-Koreaanse zanger Psy met *Gangnam Style* voor een eerste Aziatische hit in het Westen. Volgens popoptimisten laat de K-pop<sup>1</sup> duidelijke invloeden uit de Zuid-Koreaanse cultuur horen die de popmuziek een nieuwe twist geven, terwijl tegenstanders het een typisch voorbeeld van de Amerikanisering van de popcultuur noemen. (Shin, 2009, p. 509) (Chang-nam, 2012, pp. 146-147) Landen als IJsland, Zweden, Ierland, Frankrijk en Duitsland doen al langer mee op internationaal niveau. Men spreekt dan over een IJslandse of een Ierse sound. Bestaat dan ook de Belgische sound?

Deze masterthesis gaat op zoek naar de betekenis van lokale pop- en rockmuziek in een globale muziekcultuur. België is waarschijnlijk het mooiste land om dit soort onderzoek op toe te passen. Rond de Belgische identiteit bestaat immers heel wat commotie. We zitten op een kruispunt tussen verschillende culturen, en onze kunstenaars laten zich hierdoor

---

<sup>1</sup> Elektronische hiphop, pop en R&B uit Zuid-Korea

inspireren. Ook de problematiek tussen Vlaanderen en Wallonië speelt een grote rol. Ten slotte is België een klein land met relatief veel muzikaal talent, wat een interessante combinatie is.

De probleemstelling van deze thesis luidt als volgt: **Bestaat er zoiets als een lokale, Belgische sound in tijde van een globale muziekcultuur?** Zoals duidelijk zal worden, moet België soms noodgedwongen gereduceerd worden tot Vlaanderen. Cultuur is immers een Vlaamse bevoegdheid, geen federale. Als we in aanraking komen met het beleidsmatige aspect van onze muziekindustrie, spreken we dan ook over Vlaanderen. Toch wil deze thesis pop- en rockmuziek uit Wallonië niet doodzwijgen. Hoewel de Vlaamse media soms doof zijn voor muziek uit Wallonië en omgekeerd (*Delvaux, 2013*), zal deze thesis wel aandacht schenken aan Waalse artiesten.

Omdat een lokale sound niet te vervatten is binnen één genre, wil deze thesis een breed zicht behouden op het muziekbegrip. Toch is een zekere afbakening nodig. Deze gebeurt niet zozeer vanuit een esthetisch of kwalitatief perspectief, dan wel vanuit de muziek die het meest interessant is om naast het globale pop- en rockcircuit te plaatsen. In deze context is het variétégenre met Vlaamse schlagers, charmezangers en kinderliedjes oninteressant, alsook het mainstreamcircuit van onder meer de R&B<sup>2</sup>. Op dezelfde manier heeft het geen zin om de absolute underground te onderzoeken, daar waar we op zoek zijn naar representatieve muziekvormen voor de Belgische sound. Als we het overblijvende deel dan toch moeten definiëren, komt het begrip wat Keunen (*2012, pp. 34-42*) de alternatieve mainstream noemt, waarschijnlijk het dichtst in de buurt. De alternatieve mainstream doorkruist zowel het culturele als het commerciële aspect van de muzieksector, wat een interessante invalshoek is.

De thesis is onderverdeeld in vier hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk handelt over globalisering van pop- en rockmuziek. Hierbij zullen begrippen als The Global Jukebox, deterritorialisering en reterritorialisering behandeld worden. Ten slotte bespreekt dit hoofdstuk waarom het concept van glocalisering belangrijk is voor de zoektocht naar een Belgische sound. Het tweede hoofdstuk, Het muzikale dorp 'België', zoemt in op onze kleine markt, de Belgische muziekindustrie en de nauwe verbondenheid tussen Belgische artiesten. Dit is Belgisch, het derde hoofdstuk van deze masterthesis, schetst onze historische wortels en wat de Belgische pop- en rockmuziek specificeert. Het antwoord op de vooropgestelde probleemstelling krijgt hier vorm. Made in Belgium ten slotte bespreekt de export van Belgische muziek en haar perceptie in het buitenland. Ook handelt dit hoofdstuk over muzikale export op beleidsniveau, waarna een eindconclusie volgt.

---

<sup>2</sup> De reden hiervoor is dat mainstreamgenres als R&B minder of niet gevoelig zijn aan lokale invloeden, maar koppies zijn (en dit niet in de denigrerende betekenis van het woord) van wat in de Verenigde Staten of Groot-Brittannië bestaat.

Literatuur over de Belgische pop en rockmuziek is eerder schaars. In 1990, wat ondertussen bijna 25 jaar geleden is, schrijven De Coster en De Bruycker 'Wit-Lof From Belgium', een werk dat 40 jaar popgeschiedenis in België behandelt. Delvaux publiceert in 1997 'Big in Belgium: Het verhaal van de Belgische pop'. Veertien jaar later schrijft hij in navolging van dit werk 'Belpop: De eerste vijftig jaar'. Het boek geeft een beeld van de popgeschiedenis in België via talrijke anekdotes. In 2008 werd de eerste aflevering van de Tv-reeks 'Belpop' uitgezonden op Canvas. De reeks behandelt per aflevering de historiek van een Belgische artiest of band<sup>3</sup>.

Hoewel deze bronnen een goede basis vormen voor onderzoek naar de Belgische pop- en rockgeschiedenis, geven zij geen antwoord op de vraag of er zoiets bestaat als een Belgische sound. Om het bestaan hiervan toch te kunnen onderzoeken, ging ik op gesprek met experts in het vakgebied. Ik sprak met hen over muzikale globalisering, de Belgische sound, Belgische export, onze muzikale wortels en de Belgische muziekindustrie. Deze gesprekspartners komen uit verschillende hoeken van onze muzieksector. Het is een mix van managers, platendistributeurs, producers, muzikanten, muziekjournalisten en programmatoren. Een korte voorstelling is op zijn plaats.

**Thomas Van Dingenen** is de man achter Devil in a Box, een management- en boekingsbureau dat de motor is van een jonge, opkomende Gents/Kortrijkse hardrock-noise- en metal-scène. Bands als Wallace Vanborn, Kapitan Korsakov, Raketkanon, Amenra en Steak Number Eight vallen onder zijn hoede. Verder is Van Dingenen de zanger van Bulls on Parade, één van Europa's grootste Rage Against The Machine tribute bands.

**Jan Hautekiet** richtte in 1983 samen met Jan Schoukens en Paul De Wyngaert Studio Brussel op, omdat er in Vlaanderen nog geen gewestelijke popradio bestond. Studio Brussel is sindsdien één van de belangrijkste spelers uit het Vlaamse medialandschap. Tot 1998 was Hautekiet er nethoofd. In 2002 maakte hij de overstap naar Radio 1 en later naar de directie Strategie als beleidsadviseur voor omroepdomeinen en belanghebbendenbeheer. Heden presenteert hij op Radio 1 het programma 'Hautekiet'. Naast radiomaker was hij sessie- en studiomuzikant bij onder andere Jean Blaute, Eric Melaerts en The Scabs.

**Bart Steenhaut** is chef muziek bij De Morgen en dus kenner. Al sinds zijn jonge jaren is hij actief bij het gekende dagblad, waar hij gezien zijn grote interesse voor muziek heden deze post bewaakt. Op zijn blog [steenhautzegtzomaarwat.blogspot.be](http://steenhautzegtzomaarwat.blogspot.be) laat hij zich uit over muziek en media. Recentelijk was hij de aanzetter omtrent de discussie over 'De kloof

---

<sup>3</sup> Aan bod kwamen chronologisch: Arno, Lou Deprijck, De Kreuners, The Kids, Front 242, Raymond van het Groenewoud, The Scabs, Roland Van Campenhout, Adamo, Maurice Engelen, Vaya Con Dios, DAAN, Stef Kamil Carlens, The Pebbles, Clouseau, Channel Zero, Will Tura, Zap Mama, dEUS, Wallace Collection, Stijn Meuris, Rocco Granata, Luc Van Acker, CPeX, Jacques Brel, Louis Neefs, Ann Christy, Toots Thielemans, Johan Verminnen en Soulwax.

tussen wat StuBru haar publiek in de maag splitst, en wat het kennelijk wil horen.’  
(*Steenhaut, 2014*)

**Marcus Deblaere** is de jongste van de drie programmatoren van de Ancienne Belgique, één van de belangrijkste concertgebouwen in België. De instelling heeft een rijke geschiedenis en werkte zich op tot essentiële tourhalte voor Vlaamse, Waalse maar ook buitenlandse bands. Onder Belgische muzikanten is de AB uitverkopen ondertussen een sport geworden. Deblaere kent het circuit dan ook door en door.

**Jasper Wentzel** was zeven jaar actief bij het culturele tijdschrift Gonzo Circus. Via Kinky Star Records kwam hij in Belgische muziekindustrie terecht. Later rolde hij via Bang! door naar [PIAS]<sup>4</sup>. Dat laatste is het grootste onafhankelijke muzieklabel van België met internationale takken in onder meer Nederland, Groot-Brittannië, Duitsland, Frankrijk en de Verenigde Staten. [PIAS] beheert de distributie en promotie van tal van binnenlandse en buitenlandse artiesten.

**Jan Delvaux** is een muziekgoeroe in Vlaanderen. Als muziekjournalist werkte hij voor Knack, Studio Brussel, Humo en Radio 1. In 1997 schreef hij *Big in Belgium*, een boek over de Belgische popgeschiedenis. In 2011 kwam een vervolg onder de naam ‘Belpop: de eerste 50 jaar’. Verder werkt Delvaux mee aan tal van muziekprogramma’s, rubrieken of documentaires, waaronder de canvasreeks *Belpop*. Sinds 2013 toert hij samen met Jimmy Dewit door de Vlaamse cultuurcentra met hun theatershow over de Belgische popgeschiedenis *Belpop Bonanza*.

**Jimmy Dewit** oftewel DJ Bobby Ewing is bekend van Discobar Galaxy en als medeoprichter van het techno collectief Shameboy. Via deze projecten schuimde DJ Bobby Ewing tal van muziekfestivals en radioprogramma’s af. Verder verzorgt hij als producer de muziek voor Tv-programma’s als *De neus van Pinokkio* en *Magazinski*. Sinds 2013 toert hij samen met Jan Delvaux door Vlaamse cultuurcentra met hun theatershow over de Belgische popgeschiedenis *Belpop Bonanza*.

**Hans Ascrowat** was na enig managementervaring via Ascrowat Music Management één van de oprichters van de One Call Group. Dit management- en boekingsbedrijf is onderverdeeld in Lobby Call en One Call, waarbij beide takken een eigen focus hebben. One Call verzorgt het management van Belgische artiesten als Bent Van Looy, Das Pop, Black Box Revelation, Goose en SX. Lobby Call staat in voor het tourmanagement van Belgische en buitenlandse artiesten als 2manydjs, Soulwax, Bloc Party, Air, Gotye en Tiga.

**Tim Beuckels** is binnen N.E.W.S. Records verantwoordelijk voor het sublabel Unday Records. Hij staat dus middenin de wereld van de independent labels in Vlaanderen en

---

<sup>4</sup> Play It Again, Sam

heeft vanuit deze positie een mooi overzicht op de Vlaamse muziekindustrie. Artiesten uit de indiescène als Dans Dans, Flying Horseman, Trixie Whitley en Ian Clement zijn aangesloten bij dit relatief jonge label.

**Wouter Van Belle** ten slotte is bekend als producer van onder meer Gorki, Noordkaap, Axelle Red, Flip Kowlier, Novastar, Laïs en Racoon. Zijn voorliefde voor de Nederlandstalige pop en rock steekt hij niet onder stoelen of banken. Rond de eeuwwisseling bouwde Van Belle zelf een carrière op als muzikant met het Dead Man Ray van onder meer Daan Stuyven (DAAN) en Rudy Trouvé (dEUS). Verder was hij te zien als jurylid bij Tv-programma's Can You Duet en Idool 2011.

# 1. Globalisering van populaire muziek

**OV1: Hoe werkt de globalisering van populaire muziek?**

**OV2: Wat is de rol van lokale muziekvormen hierbij?**

**OV3: Wat is glocalisering?**

*"De popmuziek kwam letterlijk via de schepen van Londen ons land binnen. Arno ging vanuit Oostende per boot naar Londen om platen te kopen. Amerikaanse en Britse bands speelden in cafés aan de kust."  
(Steenhaut, 2014)*

In het jaar 2000 krijgt Nederland zijn eerste popprofessor. De man in kwestie, René Boomkens, schrijft naar aanleiding van zijn benoeming 'sign of the times', een pleidooi naar een grotere appreciatie van popmuziek als kunstvorm. Het werk met als ondertitel *De popsong als volkslied van de globalisering*, gaat over de dominante rol van de pop- en rockmuziek binnen de mondiale wereldcultuur. Popmuziek, aldus Boomkens is "een belangrijk, zo niet het belangrijkste voertuig in het voortgaande proces van culturele globalisering." (2000, p. 8). Verder sluit hij zich aan bij de algemeen aanvaarde stelling dat popmuziek in zijn oorsprong een typisch Amerikaans fenomeen is, met Elvis als oude en alom bekende voorbeeld.

Wat echter nieuw is, is dat de popsong zich gedeeltelijk losmaakt van zijn Amerikaanse oorsprong. Daar waar wereldhits in het verleden vrijwel altijd een Amerikaanse of alleszins Angelsaksische oorsprong hadden, is dit nu geen vereiste meer. Toegegeven, Zuid-Koreaanse hits als Gangnam Style zijn nog steeds een marginaal fenomeen, maar wel één dat tien jaar geleden nog ondenkbaar was. Het is logisch dat bij muzikale exportproducten nog steeds Amerikaanse conventies gelden, maar wie goed luistert, hoort hier en daar lokale toetsen.

## 1.1 Deterritorialisering en reterritorialisering

Boomkens (2000, pp. 29-31) legt de globalisering van popmuziek uit aan de hand van de begrippen *deterritorialisering* en *reterritorialisering*. Deze begrippen ontleent hij van Deleuze en Guattari, die de termen introduceren in hun gezamenlijke boek *A Thousand Plateaus*. Het is een postmodern werk dat het rhizoom behandelt, een belangrijk begrip binnen de culturele studies. Het rhizoom wordt voorgesteld als een manier waarop een veelheid aan betekenissen samen een verzameling vormen zonder centraal subject en zonder hiërarchie. (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 3-28) Hierbij kan elk punt in verbinding staan met een ander en is er geen begin of einde. Het rhizoom is met andere woorden gefragmenteerd. De rhizoomstructuur staat tegenover de boomstructuur, waarbij één hiërarchische wortel vertakt in verschillende zijwortels. Bij het rhizoom is dergelijke hiërarchie niet aanwezig.

Voor het verdere verloop van deze thesis, is het van belang te duiden hoe de muzieksector geïnterpreteerd kan worden als een rhizoomstructuur. Allereerst is er geen muzikaal genre dat ontegensprekelijk hiërarchisch boven een ander staat. Er is met andere woorden geen centraal subject. Wel is elke band, elk genre en elk nummer een reactie op iets wat al bestond. Zo zijn alle punten op één of andere manier met elkaar verbonden op een laterale manier. Die verbondenheid is van groot belang bij onderzoek naar de Belgische identiteit binnen muzikale globalisering. Onze eigen pop- en rockmuziek staat immers steeds in verhouding met wat buiten België gebeurt. Verder zal een rhizoom dat beschadigd wordt of in een andere context wordt geplaatst, zich steeds aanpassen. Pop- en rockmuziek kent zijn oorsprong bij zwarte slaven, geïmporteerd naar Amerika, maar heeft andere vormen aangenomen door tijd- en ruimtedeviatie. Zo is het net als een rhizoomwortel erg moeilijk om populaire muziek te “vernietigen”.

Door middel van globalisering en vernieuwde technologieën verplaatste de pop- en rockmuziek zich van Amerika naar Groot-Brittannië en continentaal Europa (deterritorialisering). Daar nam ze nieuwe vormen aan (reterritorialisering), om vervolgens weer onder het proces van globalisering verspreid te worden (deterritorialisering)<sup>5</sup>. Deze nieuwe vormen kunnen aansluiten bij of zich afzetten tegen bestaande muzikale structuren. Een voorbeeld van dit laatste is de vorming van genres als punk en indie. Vooral in Groot-Brittannië ontstonden bands die zichzelf wilden afzetten van de mainstream popcultuur uit de Verenigde Staten<sup>6</sup>. Dit afzetten kan geïnterpreteerd worden als betekenisverwerving. Zo schrijft indierock zichzelf kenmerken toe als authenticiteit en lokaliteit. Vervolgens waaide de indiemuziek over naar continentaal Europa. Hoe dit in België vorm kreeg, wordt later in deze thesis besproken.

Overall ter wereld ontstaan dus muzikale mengvormen en reacties die steeds minder Amerikaans klinken. In een eerste fase wordt popmuziek gezien als een bedreigend fenomeen, maar daarna start het proces van toe-eigening, imitatie of afkeer met een eigen, cultuurspecifieke toets. (*Boomkens, 2000, p. 30*) Deterritorialisering gaat met andere woorden steeds samen met reterritorialisering. Enerzijds maken muzikanten de geadopteerde stijl eigen door er iets lokaal of eigens aan toe te voegen, anderzijds wil het dit product weer deterritorialiseren, dus grensoverschrijdend maken. Rockmuziek wordt met andere woorden als rhizoom uit zijn oorspronkelijke, Amerikaanse context gehaald en krijgt elders nieuwe vormen met een cultuurspecifieke toets.

---

<sup>5</sup> Opgemerkt moet worden dat hiervoor al verschillende vormen van deterritorialisering en reterritorialisering plaatsgevonden hebben. Rock en popmuziek vindt immers haar oorsprong in de eerste vormen van de Rhythm-and-blues, ontstaan vanuit de muzikale activiteiten van zwarte slaven rond het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw.

<sup>6</sup> Ook in de Verenigde Staten zelf kregen deze genres vorm in interactie met wat in Groot-Brittannië gebeurde.

## 1.2 Global jukebox

*"Enerzijds is er via kanalen als Youtube of Spotify enorm veel aanbod vanuit de hele wereld, waardoor het moeilijker is om op te vallen, anderzijds vallen enorm veel grenzen weg."  
(Wentzel, 2014)*

Meer als een decennium geleden beschrijft Burnett (1996) het principe van de global jukebox in zijn gelijknamige werk. Populaire muziek, zo verkondigt hij, is één van de sterkste uitingen van de cultuurindustrie. De gelijkenissen met Boomkens' visie op popmuziek als het volkslied van de globalisering zijn groot. Maar liefst 80% van de populaire muziek wordt beheerd door major platenlabels die over de ganse wereld opereren<sup>7</sup>. Slogans als 'The world is our audience' (Time Warner) en 'A truly global organization' (EMI) spreken boekdelen. Hun doel is steeds om zo groot mogelijk te gaan en zoveel mogelijk te verkopen.

Dankzij kanalen als Youtube, iTunes of Spotify, is bijna alle muziek onmiddellijk te beluisteren, wat weer nieuwe mogelijkheden oplevert. Google lanceert op 17 januari 2014 Google Music Time. Met gegevens die zij verzamelde via gebruikers van Google Play Music, werkte de internetgigant de evolutie van de populariteit van verschillende muziekgenres sinds de jaren 50 uit. Een simpele muisklik laat de populairste artiesten binnen het gekozen genre zien, onderverdeeld per decennia. Na een tweede muisklik kunnen nummers of albums tegen betaling legaal gedownload worden. Slechts twee dagen eerder maakte muziekstreamdienst Spotify bekend dat de beperking van tien uur muziek per maand opgeheven wordt. Gebruikers kunnen met andere woorden, mits internetverbinding, gratis en legaal onmiddellijk een ongelooflijk groot arsenaal van artiesten, albums en singels beluisteren.

De Global Jukebox is overal en blijft zich uitbreiden. Belangrijk om op te merken, is dat onder meer door de komst van iTunes een singlecultuur ontstaat die rond hits draait. *"Dit is nefast voor de kwaliteit en diversiteit. Platenfirma's kunnen het zich niet meer permitteren géén hit te hebben en hebben geen reserve om te investeren in minder commerciële muziek. Een hele cultuur van 'moeilijkere', minder 'hapklare' muziek waarbij het albumformaat essentieel is, dreigt verloren te gaan."* (Van Belle, 2013, p. 3)

Maar het internet was niet de eerste indicatie van popglobalisering. Eind 20<sup>ste</sup> eeuw verspreidde de Amerikaanse muziekzender MTV zich eerst over Europa (1989) en later over Latijns Amerika (1990), Japan (1992), Azië (1995) en Oceanië (1997). Amerikaanse popmuziek verschijnt vanaf dan op beeldbuizen overal ter wereld. Muziekvideo's dienen

---

<sup>7</sup> De vier grootste majors zijn: Universal Music (26%), Sony BMG (22%), EMI (13%) en Warner Music (11%). (Van der Plas & Vastesaegeer, 2007)

als mondiaal promomateriaal, ze worden duurder en creatiever. (*De Meyer & Roe, 2001, pp.33-42*) Overall ter wereld inspireert de Amerikaanse popcultuur lokale, vaak jonge muzikanten. Globalisering kan je in deze periode reduceren tot Amerikanisering.

Bij een analyse van muzikale globalisering is de discussie rond standaardisering onoverkomelijk. Hoewel optimisten globalisering zien als een kans voor de popmuziek om zich te ontwikkelen en te vernieuwen, zijn er ook stemmen die zich trachten te verzetten tegen de Amerikanisering van de popcultuur. Zo introduceert Frankrijk in 1996 een nationale muziekquota van 40% op Franse radiozenders om haar eigen nationale muziekindustrie te beschermen. (*Breidenbach & Zukrigl, 2001, p. 111*) Ook ontstaan er op lokale basis bands en genres die de strijd aangaan tegen de Amerikanisering van de popcultuur. Lalitte (*2011, pp. 85-86*) stelt dat het pure, lokale karakter van muziek verloren gaat door de mondialisering ervan. Het componeren van iets esthetisch en authentiek gaat volgens hem niet samen met vermengen en maximaliseren van de popcultuur. Muziek onderhevig aan globalisering is volgens deze redenering slechts een oppervlakkig fenomeen. Een vaak gehoorde kritiek is dat commercieel succesvolle popmuziek steeds gebruik maakt van dezelfde vierkwartsmaat en simpele melodieën.

Om internationaal door te breken, moet je opvallen uit de global jukebox. Dit kan door de beste, meest populaire artiest(e) te zijn in een genre, of door uniek te zijn. *"dEUS wordt opgepikt in Groot-Brittannië op het moment dat grunge op haar retour is en Britpop nog moet ontkiemen. Selah Sue vult in Frankrijk helemaal alleen het gat tussen soul en urban."* (*Delvaux, 2011, p. 94*) Als rock- en popmuziek uit België iets wil betekenen op internationaal niveau, moet dat via een vernieuwende sound. Op die manier is bijvoorbeeld de Belgische new beat groot geworden. Het was iets nieuws en ongehoords, zelfs in het grote Amerika. *"Technotronic en de Confetti's danken hun wereldlijke faam aan het ontbreken van andere spelers in dezelfde markt. Soulwax heeft met 2manydjs en Radio Soulwax een eigen universum gecreëerd, ook dat is vrij uniek. Op die manier zijn er, vooral vanuit de new beat en de elektronica, een aantal vlagjes opgestoken vanuit België."* (*Hautekiet, 2014*)

Naast Groot-Brittannië en de Verenigde Staten beginnen steeds meer andere landen mee te spelen op internationaal niveau. De muzikale export van IJsland en Zweden is enorm. Toch zijn dit landen met een kleinere populatie dan België. Dit muzikale succes berust op het principe van uniciteit, kwaliteit, commercialiteit en investeringen op beleidsniveau (zie infra). Vooral IJsland is sterk in het verkopen van hun muziek als typisch IJslands product<sup>8</sup>. Lokale pop- en rockmuziek zou dus wel eens een belangrijke rol kunnen spelen in een globale muziekindustrie, zoals de volgende paragraaf verder zal verduidelijken.

---

<sup>8</sup> Artiesten als Björk en Sigur Rós nemen hierbij het voortouw.

### 1.3 Lokale muziek en independent labels

Enkele jaren na het invoeren van MTV in Europa gebeurt er iets merkwaardig. De zender verliest haar unieke positie en moet inboeten voor plaatselijke muziekzenders met lokale muziek en taal. (*De Meyer & Roe, 2001, pp. 40-42*) Hier in Vlaanderen zijn dat TMF en JIM<sup>9</sup>. Als tegenaanval begint MTV zich te regionaliseren. Vooral de invoer van lokale muziek en taalaanpassingen zorgen voor meer succes. Hoewel nu ook meer plaatselijke muziek uitgezonden wordt, behouden artiesten uit de Verenigde Staten en Groot-Brittannië toch hun dominante positie. Op deze manier demonstreert MTV dat er nog steeds nood is aan lokalisatie, precies in tijden van een globale muziekindustrie. Om het idee van een globale muziekindustrie in stand te houden, is het lokale essentieel.

Ook op de Vlaamse radio is deze situatie herkenbaar. Om de lokale muziek te beschermen, schrijft de Vlaamse radio- en tv televisieomroeporganisatie<sup>10</sup> zichzelf enkele quota toe rond het promoten van lokale muziek. Zo moet 25% van de gedraaide nummers van Vlaamse productie zijn. Nederlandstalige muziek, die toch een unieke rol vervult binnen de lokale muziekcultuur, krijgt extra bescherming. Daarom is 15% muziektijd op Radio 1 en 25% op Radio 2 gereserveerd voor Nederlandstalige songs. (*Muziekbeleid VRT, 2012*) "*Als radiozender is het van belang om naast de mainstream popmuziek lokale muziek airplay te geven. Dat was zo met de oprichting van Studio Brussel, en zo is het nog steeds. Ook bij Radio 1 is dit een noodzaak.*" (*Hautekiet, 2014*)

Grote muzieklabels erkennen het belang van lokale muziek en passen hun strategieën hier naar aan. (*Burnett, 2001, pp. 9-19*) Toch zijn het vooral de kleinere platenlabels die van belang zijn voor de distributie van lokale pop en rock. Ze krijgen vaak de noemer van 'independent labels' of kortweg 'indies'. Terwijl de majors zich met alle marktsegmenten bezighouden, richten de indies zich op een bepaald deel van de markt. (*Van der Plas & Vastesaegeer, 2007, p. 205*) Verder zouden de independent labels een lossere werkaanpak hanteren in vergelijking met de conventionele majors. De indies zijn van oorsprong goedkopere en meer democratische alternatieven voor grotere platenlabels. Ze zijn opgestart uit eigen beheer en sluiten mooi aan bij de do-it-yourself filosofie die heerste in de punkscène uit de jaren 70-80.

In een globale muziekcultuur is de relatie tussen deze indies en majors erg belangrijk. Hierbij fungeert de indiemuziek, ondersteund door de onafhankelijke, kleinere labels, als kweekvijver voor nieuwe muziekvormen. Als die aanslaan, nemen de majors, die internationaal een grotere slagkracht hebben, de exploitatie over. Dit is geen verhaal van David versus Goliath, maar één van nauwe relaties en zakelijke banden.

---

<sup>9</sup> Toen JIMtv

<sup>10</sup> Afgekort VRT, waaronder radiozenders Radio 1, Radio 2, Klara, Studio Brussel en MNM

"Independentlabels hebben vaak (economische) banden met majorlabels. Ze kunnen een licentiedeal met majors opzetten of hun distributie door een major laten doen. Majors kunnen een controleaandeel in indies verwerven of het label opkopen. (...) Vaak starten majors ook 'nep-indies' als sublabel om ook makkelijk in de indie-charts te komen." (Keunen, 2012, p. 67) Net als een strikte definiëring van indiemuziek niet haalbaar is, is dus ook een precies onderscheid tussen majors en indies onduidelijk. Independent zijn, is met andere woorden vaak eerder een ideologisch concept. (*ibid*, pp. 68-69)

#### 1.4 Glokalisering en de lokale sound

"Two trends dominate current economical, political and cultural developments: globalization and localization." (Burnett, 2001, p. 9) Het globale heeft het lokale nodig om in stand te blijven en omgekeerd. Het concept van een lokale sound kan door plaatselijke culturen ingevuld worden, om zo als voedingsbodem te dienen voor de globale muziekindustrie. Anderzijds drukt lokale pop- en rockmuziek zich uit als alternatief circuit van de globale muziekindustrie. De samensmelting van het globale en het lokale wordt aangegeven door de term glokalisering. Daar waar globalisering voor het homogeniseren van de wereldcultuur staat, waarbij een dominante cultuur het overneemt, hecht de term glokalisering belang aan heterogene aspect van de wereldcultuur. (Robertson, 2014, p. 191) Lokale culturen kunnen zich met andere woorden verzetten tegen globale trends, en dus ook tegen de homogenisering van de wereldcultuur.

Omdat glokalisering het globale verbindt met het lokale, is het een dialectisch fenomeen dat berust op spanningspolen. Het idee van een Belgische sound moet ook in dit paradigma van glokalisering bekeken worden. Het is vanuit dialectische spanningsvelden als globaal versus lokaal dat pop- en rockmuziek vorm krijgt. "*Homogenisation went hand in hand with heterogenisation, universalisation with particularisation. They made each other possible.*" (Robertson, 2014, p. 201) De globale muziekindustrie is een gevestigde waarde, maar toch worden lokale muziekstijlen steeds belangrijker. De globalisering van muziek kenmerkt zich door meer homogeniteit, maar tevens meer diversiteit. Er zijn meer hybride stijlen en tegelijk is er meer purificatie. Ook de spanningspool tussen gemedieerde- versus livemuziek is van belang. Op dezelfde manier wordt muziek tegelijk individueler sinds de opkomst van de walkman en collectiever sinds het principe van sharing op sociale media. (Malm, 2001, pp. 89-95) Spanningspolen zijn dus essentieel bij de betekenisvorming van populaire muziek.

Als er zoiets bestaat als de Belgische sound, is dat omdat deze zich onderscheidt van de dominante pop- en rocksound. De vraag hierbij is of de heterogenisering van pop- en rockmuziek geen utopie is. Zo is het belangrijk om de kritiek in het hoofd te houden dat de globalisering van populaire muziek voor homogenisering zorgt. De zoektocht naar een

Belgische sound is er dus ook één naar het bestaan van lokaliteit binnen een globale muziekindustrie. Daar waar globalisering het verzet van lokale culturen tegenover de dominante hegemonie inhoudt, zou het bestaan van een Belgische sound dit paradigma kunnen bevestigen. Of alsnog: mits de Belgische sound bestaat, kunnen we Boomkens theorie over deterritorialisering en reterritorialisering van pop- en rockmuziek als waar beschouwen.

## 2. Het muzikale dorp 'België'

**OV4: Wat zijn de gevolgen van onze kleine muziekmarkt?**

**OV5: Wat zijn de sterke en zwakke componenten van onze muziekindustrie?**

**OV6: Waarom is de verbondenheid van Belgische artiesten van belang?**

In ons land is leven van muziek mogelijk. *"België is wellicht het beste land ter wereld om aan muziekbeoefening te doen. Het is een welvarend en overzichtelijk gebied met een warm muzikaal klimaat, een sterke ontwikkelde beleving en een goede tot beter wordende omkadering."* (Delvaux, 2011, p. 13) Daartegenover staat, verduidelijkt ook Delvaux, dat België enorm klein is, zeker als we in acht nemen dat weinig Vlaamse artiesten iets betekenen in Wallonië en visa versa. Het overgrote deel van Vlaanderen blijft, op enkele uitzonderingen uit het verleden als Telex na, doof voor alles wat uit Wallonië komt. *"Wallonië en Vlaanderen zijn op muzikaal gebied eigenlijk twee verschillende landen. Er zijn acts als Arno, An Pierlé en Stromae die in beide landsdelen werken, maar dat zijn eerder uitzonderingen. Zeker voor beginnende groepen is de taalgrens oversteken enorm moeilijk."* (Wentzel, 2014) Als we binnen deze thesis spreken over de Belgische muziekindustrie, moeten we dit dus met een stevige korrel zout nemen. De problematiek tussen Vlaanderen en Wallonië is namelijk ook hier voelbaar. Zo moet Selah Sue langs een label in Parijs passeren om in Wallonië gehoord te worden. (Delvaux & Dewit, 2014)

Verder is muzikaal België, en Vlaanderen nog meer, een dorp. Iedereen kent iedereen. Toch laat België zich als dorp kennen. Onze scène heeft haar eigen wortels en invloeden. We zijn een kruispunt van vele culturen, en dat is soms hoorbaar. België is dan wel klein, maar net groot genoeg om mee te tellen. Onze lokale pop- en rockcultuur is kwalitatief van hoog niveau en ook in het buitenland zijn we af en toe van de partij. Maakt dit van België een muzieklant? Dat is een ander verhaal. Barrières en kansen maken het zowel moeilijk als mogelijk, zoals dit hoofdstuk verder zal verduidelijken.

## 2.1 Kleine markt

*"Eigenlijk is het absurd dat er in België bands zijn die goed kunnen leven van hun muziek zonder ooit een voet in het buitenland te zetten, zeker als we rekening houden met het Vlaanderen-Wallonië verhaal."*  
(Van Dingenen, 2014)

België is klein en Vlaanderen nog kleiner, wat financiële moeilijkheden met zich meebrengt. De grootste pot van onze muziekindustrie is weggelegd voor artiesten die om voorgenoemde redenen geen deel uitmaken van deze thesis (zie inleiding). De top 10 (cijfers dateren van 2011) van de rijkste personen uit onze muzieksector bestaat uit: Gert Verhulst (€6.600.000)<sup>11</sup>, Koen Wauters (€5.000.000), Helmut Lotti (€3.800.000), Chris Van den Durpel (€3.500.000), Walter Grootaers (€3.200.000), Urbanus (€2.700.000), Danny Verbiest (€2.500.000), Kris Wauters (€2.450.000), Patrick Busschots, platenbaas van ARS (€2.300.000) en Dani Klein (€2.200.000). Wat verder in de lijst vinden we artiesten en bands terug als Jan Leyers op #19 (€1.129.000), Arno op #27 (€580.000), Alex Callier (Hooverphonic) op #30 (€485.000) en Soulwax op #35 (€395.500). Bands en artiesten als Zornik, Milow, Frank Vanderlinden (De Mens), Ozark Henry en dEUS hebben een geschatte waarde die tussen €200.000 en €250.000 ligt. (Debels, 2011, pp. 289-292)

De kleine, lokale afzetmarkt (Vlaanderen, Wallonië of eventueel België) heeft een grote invloed op onze muzikale export. Muzikaal rondkomen binnen de Belgische of Vlaamse grens is theoretisch haalbaar. Voor Waalse artiesten is dit al problematischer. Als we België vergelijken met nog kleinere lokale exploitatiegebieden, bijvoorbeeld IJsland, zien we dat IJslandse artiesten genoodzaakt zijn om naar het buitenland te trekken om van muziek hun beroep te maken. Hetzelfde effect zien we bij nichegenres in ons land. Minder radiovriendelijke artiesten moeten de grens over. Belgische metalbands bijvoorbeeld verzamelen fans in Nederland, Duitsland en Groot-Brittannië. Het buitenland is voor vele bands een noodzaak, wat in het begin van hun carrière moeilijkheden met zich meebrengt. Het is vaak een kwestie van blijven investeren, terugkomen en de juiste contacten leggen, ook na tegenvallende resultaten. De export van Belgische muziek wordt in het laatste hoofdstuk verder behandeld.

Nog een nadeel aan onze kleine markt, is dat het voor platenfirma's en uitgevers in Vlaanderen of Wallonië erg moeilijk is om rendabel te zijn. *"Door het gebrek aan budgetten (om risico's te nemen) zijn de artiesten die niet de gave of het talent hebben om alles in eigen beheer te doen bijna verplicht om dit toch te gaan doen, wat ongetwijfeld hun artistieke en creatieve dwarsboomt of keldert."* (Van Belle, 2013, p. 4) In grotere landen, met een groter afzetgebied, komt dit probleem minder voor. Daar zijn budgetten

---

<sup>11</sup> De waarde van de vennootschap

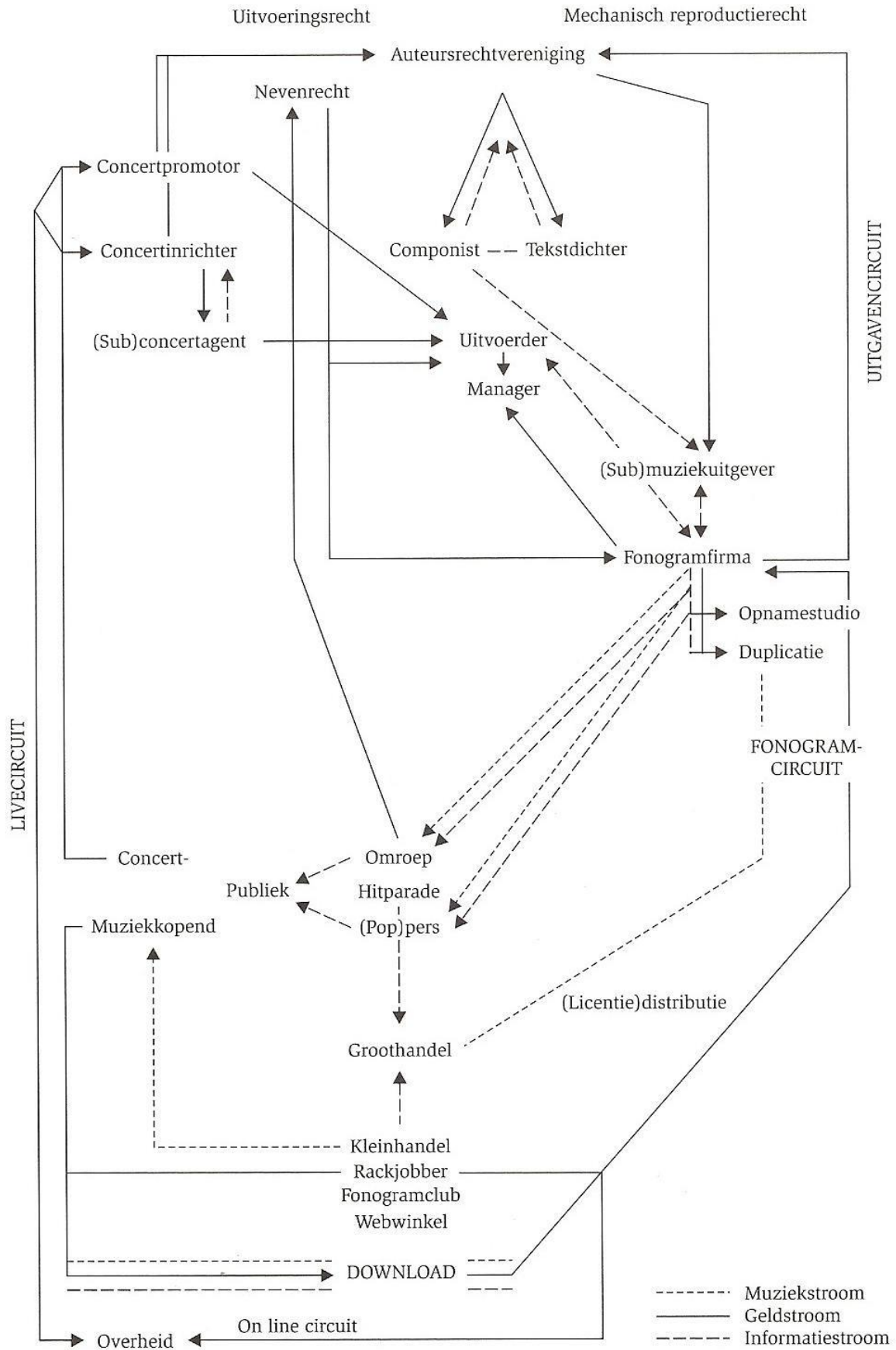
om met minder commerciële producten toch op een kwaliteitsvolle manier af te leveren. Vooral bij kleinere rockbands is de opnamekwaliteit een factor die het mogelijk maakt om Belgische bands te onderscheiden van bands uit Groot-Brittannië.

Toch zijn er ook voordelen aan onze kleine markt. Het is namelijk makkelijker om op te vallen in een klein land. Als jonge, talentvolle, Vlaamse band is het relatief snel haalbaar om gedraaid te worden op Studio Brussel. Toch zijn ook hier risico's aan verbonden. *"Het nadeel is dat je internationaal het deksel op de neus krijgt. Dit is vergelijkbaar met het voetbal, waar spelers die de ster zijn van Anderlecht naar Chelsea transfereren om daar op de bank te zitten."* (Ascrowat, 2014) Londense rockbands die er in slagen om uit de mierennest van de grootstad op te vallen, kunnen ook internationaal meedraaien. Belgische bands die het goed doen in het binnenland, zijn niet altijd klaar voor de internationale markt. Ze trekken naar het buitenland met grote verwachtingen en komen soms terug met teleurstellende resultaten.

## **2.2 De Belgische muziekindustrie: troeven en moeilijkheden**

*"Je moet als Belgische artiest al in het buitenland gaan wonen om wereldwijd door te breken. Vanuit België is dat praktisch onmogelijk."*  
(Delvaux, 2014)

De muziekindustrie in haar ruime definitie is alles wat de artiest met het publiek verbindt. Grofweg wordt deze onderverdeeld in live-uitvoeringen, productie (met alle mogelijke geluidsdragers, die zeker de laatste jaren een sterke evolutie hebben doorstaan) en de muziekwitgeverij. De Meyer en Trappeniers (2007, pp. 7-13) voegen hier, gezien de toenemende rol van het internet, de cyberspace toe als vierde bouwsteen. Deze laatste heeft immers een grote invloed op eerste drie domeinen. Denk hierbij maar aan het livestreamen van concerten of de online muziekverkoop. Volgend schema verduidelijkt de muziekindustrie met haar verschillende circuits en stromen. Gezien de probleemstelling van deze thesis, bespreken we in haar verdere verloop enkel de aspecten van onze muziekindustrie die van belang zijn voor de Belgische muzikale sound.



Bron: De Meyer & Trappeniers, 2007, p. 27

De afgelopen vijftien jaar is de Belgische muziekindustrie enorm geprofessionaliseerd. We zijn anno 2014 rijk aan kleine, toegankelijke platenlabels, managementbureaus, concertgebouwen, festivals en wedstrijden. Ook de aandacht die de populaire media schenkt aan lokale rock- en popmuziek valt niet te onderschatten. Zo was Studio Brussel sinds de jaren 90 als volwaardige nationale rockzender het ideale steunpunt voor lokale rock. De jongerenzender schenkt veel aandacht aan Belgische producten en ondersteunt piepjonge carrières. (Delvaux, 1997, p. 20) Dit gebeurt onder andere via projecten als De Week Van Eigen Kweek en De Nieuwe Lichting. *"Studio Brussel speelde en speelt een grote rol om jonge, talentvolle en niet-commerciële groepen in de kijker te zetten. Samen met de Humo's Rock Rally is het een belangrijk opstapplatform voor aanstormend talent."* (Beuckels, 2014)

De Humo's Rock Rally, moeder aller rockwedstrijden, en de provinciale popcontouren brengen lokaal talent in het voetlicht. De lijst van artiesten wiens carrière begon bij een podiumplaats op de Rock Rally is lang en dicht tweejaarlijks aan<sup>12</sup>. Ook naast de rockrally zijn er steeds meer kansen voor jonge en talentvolle artiesten. Zo lanceerde Poppunt, steun- en informatiepunt voor muzikanten en DJ's, vrij recentelijk een nieuwe versie van vi.be, het online muziekplatform voor Vlaamse bands, solomuzikanten en DJ's. Via dit hernieuwde platform kunnen artiesten zich snel en eenvoudig inschrijven voor diverse wedstrijden over gans Vlaanderen om zich zo in de kijker te zetten.

Een andere grote troef voor Vlaamse bands zijn de talrijke concertzalen en festivals. Als we kijken naar de grootte van Vlaanderen, hebben wij een ongelooflijk grote 'speelkansdichtheid'. Onze festivalorganisatoren weten ook qua aanpakken. *"Kijk naar Tomorrowland of Rock Werchter, dat zijn festivals op wereldniveau. Belgen hebben visie en smaak."* (Delvaux en Dewit, 2014) Al moeten we 'België' weer reduceren tot Vlaanderen. *"Het verschil tussen Vlaanderen en Wallonië is qua infrastructuur hallucinant. Je speelt in Wallonië soms bijna letterlijk op enkele lege bakken bier."* (Ibid)

Toch brengt de Belgische festivalcultuur ook problemen met zich mee. *"Festivals blijven hier in Vlaanderen vaak op dezelfde bands mikken: de Belgische top. De subtop heeft het hier veel moeilijker in vergelijking met andere landen. Ze hebben weinig mogelijkheden om te spelen, laat staan om te touren. Zo zijn er bepaalde genres waarin België een aantal acts heeft die een heel hoog niveau halen, maar er niet kunnen van leven en dus ook niet kunnen doorgroeien. Onze metalscène is daar typisch voorbeeld hiervan."* (Deblaere,

---

<sup>12</sup> Luna Twist, The Machines, 2 Belgen, Elisa Waut, Noordkaap, Gorki, Evil Superstars, Novastar, Tom Helsen, Das Pop, Mintzkov, Admiral Freebee, Venus In Flames, Goose, The Van Jets, Absynthe Minded, The Hickey Underworld, The Black Box Revelation, Steak Number Eight, Jasper Erkens, Team William, School Is Cool, The Sore Losers, Willow, Compact Disk Dummies, Float Fall, ...

2014) Onze subtop heeft het in vergelijking met grotere landen dus erg moeilijk om boven water te blijven.

Hoewel we de laatste twee decennia een grote vooruitgang hebben geboekt, staan landen als Groot-Brittannië en de Verenigde Staten qua infrastructuur en knowhow veel verder. *"Dat merk je ook aan de attitude van die bands. Voor hen is het zwemmen of verzuipen, want in Londen alleen al zijn er meer bands dan in België. Elke Belgische band zal ook zeggen dat uit België komen een nadeel is, ik ben daar niet van overtuigd. Het enige nadeel in België zijn de platenfirma's. Als je in het buitenland iets wil betekenen, moet je bij een buitenlands label tekenen. Zij hebben meer slagkracht."* (Steenhaut, 2014) Dat Belgische bands tekenen bij buitenlandse labels, is vooral een fenomeen van de laatste vijf jaar. Belgische artiesten met internationale ambities als Selah Sue, Stromae, Milow, Balthazar of Triggerfinger tekenen in Frankrijk, Nederland of Groot-Brittannië. *"Om het internationaal te maken als Belgische artiest, moet je België verlaten. We blijven jammer genoeg graag thuis. Nochtans is het belangrijk om te netwerken, kijk maar naar het succes van Milow."* (Ascrowat, 2014) De vraag is echter in hoeverre Belgische artiesten op deze manier nog als Belgisch beschouwd worden in het buitenland.

Toch kunnen Belgische bands ook terecht bij lokale, independent labels. Zulke kleinere, alternatieve labels ontstonden in Vlaanderen al vanaf de jaren 60 met als doel de kwaliteitsvolle, plaatselijke artiesten te promoten. (De Coster & De Bruycker, 1990, pp. 31-35) Tegenwoordig zijn vele van deze plaatselijke labels onderverdeeld in sublabels. *"N.E.W.S. bijvoorbeeld bevat een twintigtal kleinere labels die elk hun schouders zetten onder bands die op één of andere manier bij elkaar passen, en toch divers kunnen zijn."* (Beuckels, 2014) Het publiek weet op die manier wat op hun bord komt. Bij een major zit op hetzelfde label zeer diverse muziek, maar gaat het om potentieel grote namen. De independent labels zijn daarentegen een bron voor lokale pop- en rockmuziek. Van al de Vlaamse independent labels is [PIAS] de grootste. *"Zo heeft [PIAS] via haar internationale takken ongetwijfeld een grote rol gespeeld in het internationaal succes van Soulwax en 2manydjs."* (Wentzel, 2014)

Toch kunnen we er niet omheen dat recente Belgische succesverhalen vaak getekend zijn in het buitenland. *"Belgische muzikanten maken met andere woorden carrière met buitenlands investeringskapitaal. Het Vlaamse ondernemerschap op export van Belgische muziek is aan verbetering toe. We voeren promotiecampagnes op rond onze eigen kazen, ons eigen vlees, maar nauwelijks rond onze eigen muziek, terwijl die ook zeer kwaliteitsvol is."* (Ascrowat, 2014) Onze muziekindustrie bezit over te weinig kapitaal om een product te promoten naar het buitenland toe. In landen als IJsland of Zweden krijgen bands en artiesten overheidshulp om internationale promo te maken. *"Hier in België gebeurt dat*

*nauwelijks. Je stoot als producer of als artiest steeds tegen een financiële muur.” (Van Belle, 2014)*

Wat zou er dan kunnen gebeuren? Vlaanderen zou voor haar eigen muziek zendtijd kunnen pluggen op buitenlandse radiozenders. *“Media is immers een enorme macht, maar het grote investeringskapitaal dat hiervoor nodig is, hebben we helaas niet.” (Van Belle, 2014)* Een bijkomende vraag is in hoeverre het beleid moet tussenkomen in iets dat een commercieel gegeven is. Een alternatief zou zijn dat Vlaanderen via tax shelter vennootschappen aanmoedigt om te investeren in Vlaams muzikaal talent. *(Ascrawat, 2014)* Tot op heden gebeurt dit in Vlaanderen enkel voor audiovisuele en cinematografische werken. Via deze tax shelter verkrijgt de vennootschap in kwestie fiscale voordelen. Verder voorziet de wetgeving dat de risico's voor de investeerders beperkt blijven. Concreet kan een vennootschap die in de productie van audiovisuele werken investeert een vrijstelling krijgen van haar belastbare gereserveerde winst tot 150% van de sommen die voor de productie zijn betaald. Tax Shelter ook invoeren voor de muziekindustrie, zou extra kapitaal kunnen opleveren, wat een stap vooruit is naar de oplossing voor de te kleine budgetten in onze sector.

### **2.3 Eén grote familie: de scènes**

Muzikaal Vlaanderen is klein. Dit resulteert in een grote verbondenheid onder onze muzikanten. Artiesten nodigen elkaar uit in de studio en staan met elkaar op het podium. Een voorbeeld: Tim Vanhamel werd met Millionaire opgemerkt door Josh Homme van het Amerikaanse Queens Of The Stone Age. Samen maakte ze later deel uit van Eagles of Death Metal, en zo speelde een Belg bij een Amerikaanse supergroep<sup>13</sup>. Eerder speelde Van Hamel bij Evil Superstars, met Mauro Pawlowski als frontman. Deze laatste werd vanaf 2005 vaste gitarist bij dEUS, waar ook Van Hamel eerder mee toerde. Mintzkov wordt qua sound en vooral stemgeluid vaak vergeleken met dEUS. Hun bassiste en backingzangeres Lies Lorquet verzorgde ook de backings van enkele dEUS nummers. De frontman van Mintzkov, Philip Bosschaerts, is overigens de neef van een andere gekende frontman: Ruben Block van Triggerfinger. De groepsleden van Ruben Block: Mario Goossens en Paul Van Bruystegem, zijn naast muzikant ook producer. Zo doken zij elk de studio in met bands en artiesten als Psycho 44, Guy Swinnen, The Black Box Revelation en Team William.

Producers, sessiemuzikanten of zijprojecten, zo goed als alle artiesten in Vlaanderen zijn op één of andere manier met elkaar verbonden. Met enkele stappen kan je het ganse Vlaamse muziekveld doorkruisen. Beweren dat dit een rechtstreekse invloed heeft op de Belgische sound, is te voorbarig. Wel hangt dit gegeven vast met het belangrijke concept

---

<sup>13</sup> Het begrip 'supergroep' wordt gebruikt voor bands die gevormd zijn door muzikanten die hun strepen al verdiend hebben via andere muzikale projecten.

van de scènes. Hierbij verbreedt lokale bands, meestal binnen een stad, zich met elkaar. Muzikanten binnen zo'n scène spelen elkaars voorprogramma, helpen met studiowerk of videoclip en vooral: inspireren elkaar. Dit gebeurt niet alleen in België, maar wat wel uniek is, is dat België zo klein is dat er ook op nationaal niveau een soort scène vorm krijgt. *"Het voordeel van België is dat je op een erg condens terrein zit. Muzikanten kennen elkaar en komen elkaar tegen op het circuit. Op die manier ontstaan in België scènes met een specifieke sound op dezelfde manier als dit in steden als Londen of Manchester gebeurt."* (Steenhaut, 2014)

Nu stelt zich de vraag die tamelijk dicht bij de onderzoeksvraag van deze masterthesis komt: vormt er zich in België een lokale sound op dezelfde manier als dat in steden als Londen of Manchester gebeurt? Het probleem bij het beantwoorden van deze vraag is dat er voor elk voorbeeld een tegenvoorbeeld bestaat. We mogen niet al te gauw een besluit nemen. Ja, er bestaan bands in België die hetzelfde klinken, maar er zijn evengoed bands en artiesten in Groot-Brittannië, de Verenigde Staten of eender waar die klinken al deUS, Soulwax of Stromae. Als we dan toch op zoek gaan naar een Belgische factor, is de indiescène van groot belang. Volgend hoofdstuk, dat handelt over wat muzikaal België kenmerkt, zal verder ingaan op deze indiescène en welke rol zij speelt in onze zoektocht naar de Belgische sound.

### **3. Dit is Belgisch**

**OV7: Wat zijn onze muzikale roots?**

**OV8: Waarom was de Belgische elektronische muziek belangrijk?**

**OV9: Waarom is onze indiescène van groot belang?**

**OV10: Wat is de invloed van onze geografische positie op onze muziek?**

**OV11: Wat is de Belgische sound?**

Nu deze thesis een beknopt overzicht gaf van de werking van muzikale globalisering en de specifieke, Belgische situatie, is het tijd om stil te staan bij de muziek zelf. Dit hoofdstuk wil aan het licht brengen wat de Belgische sound zou kunnen zijn. Het doel hierbij is niet om een volledig overzicht te geven van wat muzikaal België te bieden heeft, dat zou overigens onbegonnen werk zijn. Wel wil dit hoofdstuk tendensen aanhalen die betrekking hebben op de probleemstelling van deze thesis: Bestaat er zoiets als een Belgische sound in tijde van een globale muziekcultuur?

Om dit te doen, is 'Dit is Belgisch' min of meer chronologische opgebouwd. Eerst zal dit hoofdstuk een bondige samenvatting geven van wat pop- en rockmuziek in België betekende tussen de jaren 60 en midden jaren 80, om zo een overzicht te hebben van de belangrijkste pioniers in de Belgische pop- en rockgeschiedenis. Daarna zoomen we verder in op de belangrijke rol die elektronische dancemuziek vervulde voor België tijdens de jaren 80 en 90. Als er in het verleden op wereldniveau een Belgische sound bestaan heeft, was

dat immers dankzij de new beat en haar voor- en nalopers. Daarna behandelt de thesis de Belgische indiescène, omdat deze sinds de jaren 90 tot op heden een belangrijke rol vervult binnen onze eigen muziekindustrie. Nog voor dit hoofdstuk afsluit met een poging tot het schetsen van de Belgische sound, staan we stil bij de essentiële rol van onze geografische positie.

### 3.1 Pioniers

*"Pop- en rockmuziek in Vlaanderen is begonnen bij groepen als The Pebbles en de Wallace Collection. Zij haalden hun inspiratie puur uit het buitenland. Eén van de grootste inspiratiebronnen in die tijd waren uiteraard The Beatles."*

*(Hautekiet, 2014)*

Popmuziek kreeg in België vorm vanaf de vroege jaren 60. In die tijd werd Jacques Brel met zijn Franse chansons een internationale vedette. Van een Belgische sound was er echter nog geen sprake. Gitaarbands als The Jokers, The Cousins en The Pebbles waren kwaliteitsvolle replica's van wat in de Verenigde Staten of Groot-Brittannië al aanwezig was. *"Het belang van The Cousins en The Jokers zat 'm niet zozeer in de muzikale diepgang van hun hersenspinsels, maar veeleer in de zakelijke gevolgen ervan."* (De Coster & De Bruycker, 1990, p. 40) Zij waren het bewijs dat er met eigen rockgroepen geld te verdienen was. Nationale platenfirma's kregen belangstelling voor de Belgische rock en *"Belgische bands schoten als pisploemen uit de grond"*. (ibid) De Belgische pop- en rockindustrie werd geboren.

Groepen als The Beach Boys, The Rolling Stones of The Beatles kwamen niet naar België. Ons land was te klein en internationaal niet aantrekkelijk. Toch vond pop- en rockmuziek en de sfeer die het met zich meebracht haar weg naar ons land. *"Er was nood aan livemuziek, en aangezien de internationale toppers niet naar ons land kwamen, maakten we onze eigen vedetten."* (Delvaux, 2014) Zo waren The Pebbles de Belgische equivalent van The Beatles. Enkele van hun nummers wisten zelfs in het buitenland te scoren, en The Pebbles tekende bij het Franse label Disques Barclay. Het verhaal gaat dat zij net naast een deal met Apple Records<sup>14</sup> grepen. (Belpop: The Pebbles, 2010) Of deze deal voor de internationale doorbraak zou gezorgd hebben, blijft een onbeantwoorde vraag. Hun *Seven Horses In The Sky* deed het vrij goed in Europa, maar Amerika bleef een verre droom.

Enkele jaren later, eind '60, tekende het Belgische sextet Wallace Collection bij EMI in Londen, waar de band ook haar studiowerk deed. Met een cellist, violist en toetsenist was Wallace Collection een relatief vernieuwende groep, en minder een kopie. Toch waren de raakpunten met The Beatles niet ver zoek<sup>15</sup>. Net als The Pebbles weet de Wallace Collection

---

<sup>14</sup> De platenmaatschappij opgericht door The Beatles in 1968

<sup>15</sup> Zo is bijvoorbeeld de outro van hun grootste hit Daydream geïnspireerd op The Beatles' Hey Jude.

enkele bescheiden hits te scoren in het buitenland. Doorbreken in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten blijft voor Belgische bands in deze periode een lastige opgave. "*Vanaf dan is muzikaal België eigenlijk een woestijn. Tot de jaren 80, wanneer Belgische artiesten hun ding vinden in de elektronische muziek.*" (Delvaux, 2014)

Wel hebben bands als The Pebbles, The Jokers, The Cousins en Wallace Collection de weg vrijgemaakt voor andere groepen. Er was een rockcircuit met platenlabels en media-aandacht. In 1976 krijgt in Groot-Brittannië de punk als subcultuur vorm, voornamelijk onder leiding van de Sex Pistols. Ditmaal zijn The Kids het Belgisch equivalent. In tegenstelling tot de invasie met vertraging van pop- en rockmuziek in België, vond de punk vrij snel haar weg naar ons land. De dip die The Kids midden jaren 80 kende, was representatief voor de algemene dip van de Belgische rockmuziek die periode. (*Belpop: The Kids, 2008*) Punk heeft in België echter nooit grote vormen aangenomen. De ironie gaat dat we wel de grootste hit uit de punkgeschiedenis maakten: *Ca Plane Pour Moi* van Plastic Bertrand, geschreven en ingezongen door Lou Deprijck. (Delvaux, 2011, p. 177) Onze '80 rebellie uitte zich voornamelijk binnen een andere muziekvorm: de new beat.

### **3.2 De nageboorte van de new beat**

*"New beat heeft internationaal een enorme impact gehad, wat over de ganse wereld deuren heeft geopend voor de Belgische muziekindustrie."*  
(Wentzel, 2014)

Tot de jaren 80 bestond er eigenlijk geen typisch, Belgisch muzikaal product. "*De meeste Belgische acts gunden overigens elkaar het licht in de ogen niet. Als ze ergens door beïnvloed werden, was het wel door de Verenigde Staten of Groot-Brittannië.*" (Steenhaut, 2014) Het was pas vanaf eind jaren 80 dat er zoiets bestond als een typisch Belgische muziek. "*Terwijl de rocklijn helemaal aan de grond zat, schreef het land vanaf 1987 echt wereldgeschiedenis met new beat. Alles begon bij Front 242 dat met elektronica experimenteerde en daar heftige beats uithaalde. Zo uniek dat de groep in de hele westerse wereld en dus ook in eigen land druk werd nagevolgd.*" (Delvaux, 1997, p. 20)

In 2012 was de Engelstalige documentaire *The Sound of Belgium* van de Brusselse filmmaker Jozef Devillé na zes jaar af. *The Sound of Belgium* vertelt het verhaal van de Belgische dancemuziek. Dat verhaal begint in 1920 met de Decap orgels: Antwerpse draaiorgels gemaakt door de gebroeders Decap. Aanvankelijk waren deze mastodonten vooral op Vlaamse kermissen erg populair. Na Wereldoorlog II werd er in ons land een netwerk van autostrades aangelegd. Terwijl in het buitenland cafés, pubs en discotheken enkel in grootsteden te vinden waren, schoten ze hier langs onze hoofdwegen als paddenstoelen uit de grond, tot in de meest afgelegen locaties toe. Er was welvaart en vooral gepensioneerden konden met hun geld terecht in deze baancafés. Er ontstond een

feestindustrie die de tweede helft van de 20<sup>ste</sup> eeuw bepalend zal zijn voor de Belgische elektronische muziek.

Toen in de jaren 50 de soul haar intrede deed in continentaal Europa, was dat totaal nieuw voor ons. Het was onder andere in de Oostendse club The Groove waar Belgen zich realiseerden dat er veel meer muziek bestond dan hier in de winkels te vinden was. Enkele kilometers verder, in het Oost-Vlaamse Vrasene, ontstond rond 1970 de popcornscène in en rond de gelijknamige club The Popcorn. Popcorn DJ's speelden hun plaatjes trager af, wat een grote invloed heeft gehad op de verdere evolutie van Belgische dancemuziek. Overal in België werd er in clubs geëxperimenteerd met het vertraagd afspelen van onbekende platen. *"The sound of Belgium is niet zozeer de muziek die hier gemaakt is, maar vooral de manier waarop de dj's van toen omgingen met de invloeden van overal. Het nachtleven in België speelde daarbij een essentiële rol."* (Dewit, 2014) Dit waren de glorie dagen voor Belgische platenzaken. Dj's kochten massaal nieuwe platen aan.

Het discotijdperk werd begin jaren 80 een erg commercieel gegeven met de punkscène als tegenhanger. In België werd de punk relatief lauw ontvangen. Met de Belgische feestindustrie als basis, ontstond in ons land zeer eigen, elektronische dancemuziek, gevoed door de antimainstream ideeën van de Britse punk. Het was zwarte elektronische muziek die qua attitude inspiratie putte uit de new wave. Jonge bands als Telex en Arbeid Adelt! experimenteren met elektronica en synthesizers. Een groep als Front 242 kon niet anders dan Belgisch zijn. Het collectief werd opgericht in Aarschot maar vervoegde zich snel bij de nieuwe, Brusselse scène. De muziek die Front 242 maakte, kreeg de naam van Electronic Body Music (EBM). Dergelijke muziek werd niet op de radio gedraaid<sup>16</sup>, maar was erg populair in clubs en discotheken.

Elektronische muziek in België was geprogrammeerd, rauw en repetitief. België was het enige land waar een nationale sound gecreëerd werd door dj's en niet door muzikanten. Zelfs de leden van Front 242 werden amper als muzikant beschouwd. (*Belpop: Front 242, 2008*) België vindt haar culturele identiteit door die van andere te vermengen, en in onze elektronische dancemuziek uit deze periode gebeurt dat letterlijk. Vanuit deze basis kreeg de new beat vorm. Oorspronkelijk werden bestaande platen trager en dus lager afgespeeld (45 toerenplaten werden op 33 toeren gedraaid), waardoor de bassen beter hoorbaar werden. Pas later maakte Belgische producers nummers met de specifieke new beat sound. Zij wilden niet langer wachten op materiaal uit de Verenigde Staten of Groot-Brittannië, maar zelf muziek maken.

---

<sup>16</sup> Uitgezonderd op het programma 'Liaisons Dangereuses' op de Antwerpse vrije radio SIS. (Vlerick, 2013)

New Beat was in deze periode een underground genre. De Boccaccio in Destelbergen en de Ancienne Belgique in Antwerpen waren internationaal bekend als de heilige tempels van de muziekstijl die meer en meer een subcultuur werd. Jongeren kwamen vanuit omliggende landen naar België om te dansen. De repetitieve bassen werkten als (of soms ook in samenwerking met) een drug. Publiek, muziek en dansvloer waren één. Omwille van de duistere en grauwe sfeer werd de Boccaccio de zwarte hel genoemd. Geleidelijk aan breidde het succes van de new beat uit. Het genre werd internationaal herkend als typisch Belgische dancemuziek en inspireerde een ganse generatie producers.

Zoals het hoort bij elke hype, was de new beat een korte levensduur beschoren. Eigenlijk heeft het genre het maar twee jaar uitgehouden, waarschijnlijk omdat het inhoudelijk te zwak was. De Confetti 's worden met hun Sound Of C vaak gezien als hoogtepunt van het commerciële succes, maar als laagtepunt van alles waar de new beat oorspronkelijk voor stond. Eind jaren 80 maken commerciële acts hun opgang, tot groot ongenoegen van de oorspronkelijke new beat liefhebbers. Playbackshows op VTM werden de norm. De markt werd opgeblazen en de new beat werd dood verklaart.

Uit het graf van de new beat, waar er ruimte was om te experimenteren met synthesizers en digitale klanken, werden nieuwe vormen van elektronica geboren. Hieruit ontstaat een nieuwe Belgische sound, een scène. Artiesten als Nacht Und Nebel en 2 Belgen geven een nieuwe dimensie aan elektronische muziek. Maurice van Engelen weet tijdens, maar ook na de new beat internationaal te scoren met diverse projecten als Lords of Acid, Praga Khan, Digital Orgasm en Major Project. (*Belpop: Maurice Engelen, 2009*) Belgische House en Techno krijgen door de new beat een eigen kleur. Tijdens de jaren 90 is er een grote inbreng van ons land in de internationale, elektronische muziekindustrie. Acts als Technotronic en 2Unlimited werden internationaal goed ontvangen en wisten zelfs enkele wereldhits te scoren<sup>17</sup>. "*Als er in het verleden iets is geweest waarin België zich heeft kunnen onderscheiden, dan is het onze elektronische dancemuziek.*" (Steenhaut, 2014)

Samen met vele discotheken en clubs verdwenen de meeste van deze Belgische acts rond de millenniumwisseling. Belgische dance-acts met internationale hits zijn sinds 2000 veel schaarser geworden (met enkele uitzonderingen als D.H.T., Lasgo, Ian Van Dahl en bescheiden hits in Groot-Brittannië van onder meer Danzel, Minimalistix, Dee Dee en Milk Inc). Of deze elektronische boom een effect heeft gehad op de hedendaagse Belgische sound, is een belangrijke vraag binnen deze masterthesis. Belgische dancemuziek haalt sinds 2005 de internationale hitlijsten niet meer. Omdat deze masterthesis de

---

<sup>17</sup> Technotronic geraakt vijf keer in Billboard Hot 100 (V.S.) met Pump Up The Jam (#2), Move This (#6), Get Up (#7), Move It To The Rhythm (#83) en Rockin' Over The Beat (#95) en acht keer in de UK Singles Chart (met noteringen van #2 tot #40). 2Unlimited haalt twee keer de Billboard Hot 100 met Get Ready For This (#38) en Twilight Zone (#49) en drie keer de UK Singles Chart waarvan No Limit op #1 en Get Ready For This en Twilight Zone beide op #2. (*Delvaux, 2011, p. 182*)

hedendaagse Belgische sound wil onderzoeken, is het antwoord niet (meer) in dit genre te vinden.

Toch is het belangrijk om stil te staan bij de erfenis van de Belgische elektronica. *"De new beat en andere elektronica hebben de Belgische rockmuziek op lange termijn zeker beïnvloed. Vele Belgische bands vermengen onze elektronische roots met rockmuziek. Dat is typisch Belgisch."* (Deblaere, 2014) Zo heeft Front 242 nog voor de new beat de dancemuziek met de punkattitude versmolten. Hedendaagse voorbeelden van dit fenomeen zijn bands als Soulwax, Stromae, Goose, Waxdolls, SX en The Subs. Zij creëren een eigen, erg herkenbare sound door elektronische beats en digitale synthesizers te verwerken binnen de rockmuziek. Zij zijn de nageboorte van de new beat.

Het gaat hier niet om restanten van de Belgische elektroscène, maar om een nieuwe generatie muzikanten die op hun eigen manier digitale sounds combineren met (elektronische) drums en gitaren. De twee recentste winnaars van de Humo's Rock Rally, Compact Disk Dummies en Warhola, zijn hier het levende bewijs van. Ook bij grotere, internationaal bekende bands als Soulwax zijn, sinds zij de weg van de elektronica insloegen, de invloeden uit België 's elektronische verleden duidelijk hoorbaar. Zij brengen, soms onder nevenprojecten als 2manydjs of pseudoniemen als Samantha Fu, ode aan de new beat en al haar verwanten. Nog steeds geprogrammeerd, rauw en repetitief.

### **3.3 Belindie**

*"Indiemuziek wordt in België meer op de voorgrond gesteld dan in andere landen. De rol van Studio Brussel is hierbij erg belangrijk."*  
(Ascrawat, 2014)

In deze thesis worden de begrippen indie en alternatieve rock door elkaar gebruikt. In feite vindt de indierock haar oorsprong in Groot-Brittannië en vormt ze samen met andere subgenres als grunge of lo-fi het overkoepelende genre van de alternatieve rock. Sinds de millenniumwisseling inspireren alternatieve rockbands zich echter op al deze subgenres, waardoor de termen elkaar vaak afwisselen. Onafhankelijkheid en vernieuwing staan centraal bij dergelijke bands, maar tegelijk kan het genre gezien de media-aandacht en het behoorlijk grote publiek (kijk maar naar Rock Werchter of Pukkelpop) moeilijk underground genoemd worden. Zeker in België bekleedt de indiescène een centrale positie binnen de muziekindustrie, waar onder meer Studio Brussel en Humo medeverantwoordelijk voor zijn.

Eerst en vooral is het belangrijk om op te merken dat onze markt zo klein is, en de budgetten binnen onze muzieksector zo laag, dat eigenlijk alle Belgische rockbands onder het indiegenre vallen. Indie wordt immers meer gedefinieerd door haar underdogpositie tegenover de mainstream popmuziek dan door haar sound. Om dezelfde reden horen meer

en meer diverse genres als gitaarrock, dance of elektro bij de indiescène. Belgische muzikanten verkeren steeds in een underdogpositie in verhouding met internationale toppers, vaak uit de Verenigde Staten of Groot-Brittannië. Voor artiesten als dEUS, Mintzkov, Ghinzu, Balthazar, Millionaire, My Little Cheap Dictaphone, The Van Jets of Girls In Hawaii (en de lijst is onnoemelijk veel langer) zou de term Belindie toepasselijker zijn dan Belpop. Toegegeven, het klinkt minder sexy.

### 3.3.1 De betekenisvorming van indie

Er zijn twee redenen voor het belang van onze indiescène voor het onderzoek naar een Belgische, lokale sound:

1. Indie en alternatieve rock vervullen sinds midden jaren 90 een essentiële rol in onze muziekindustrie. De paragraaf 'Alternatieve muziek in België' zal dit verder verklaren.
2. Ideologisch profileert indierock zichzelf als een lokaal gebeuren en als tegenpool van de mainstream, globale muziekcultuur. Als we terugkijken naar de spanningspool tussen het globale en het lokale, zoals besproken in het begin van deze thesis, kunnen we het globale invullen als de commerciële successen uit de Verenigde Staten of Groot-Brittannië. Aan de lokale zijde bevinden zich de Belgische artiesten die vanuit een kleine markt met weinig financiële middelen moeilijker internationaal kunnen meedraaien.

Indie is een begrip dat naast de muzieksector ook aanwezig is in andere cultuurvormen als fotografie, film of games. Het refereert steeds naar de Engelse term 'independent'. Onafhankelijkheid is dan ook het kernwoord als het om de betekenisvorming van indierock gaat. Het genre vindt haar oorsprong in de do-it-yourself filosofie van de Britse punk uit de jaren 70. Men kocht een gitaar, vormde een band en ging onafhankelijk van de muziekindustrie plaatjes maken. Zo ontstonden in Groot-Brittannië, maar later ook in België, tal van kleine, onafhankelijke platenlabels die muzikanten en producers uit eigen beheer opstartten. Deze zijn nog steeds van groot belang voor de indiescène.

In *Empire of Dirt* maakt Wendy Fonarow een uitvoerige analyse van de esthetiek en de rituelen rond Britse indierock. Groot-Brittannië is het land waar zowel punk (eind '70) als indie (eind '80), die veel gemeenschappelijke kenmerken vertonen, hun oorsprong vinden. Al vrij snel vinden deze genres hun weg naar continentaal Europa. Met behulp van vijf karakteristieken doet Fonarow (2006, p. 26) een poging om de betekenis van indiemuziek te duiden:

1. Indiebands zijn meestal aangesloten bij kleinere, onafhankelijke platenlabels (indies) met eigen distributiekkanalen.
2. Het is een muziekgenre dat gekarakteriseerd wordt door een specifieke sound en bepaalde stijlconventies, waarin vaak gitaren het voortouw nemen.

3. Daarnaast communiceert indierock een bepaalde ethos waarbij onafhankelijkheid en individuele, artistieke vrijheid centraal staan.
4. Indie staat als genre kritisch tegenover de mainstreampop en andere subculturen. Zo wordt aan indiemuziek een lokaal en authentiek karakter toegeschreven, terwijl mainstream rockmuziek geassocieerd wordt met globale commercialisering en een gebrek aan puurheid.
5. De indiescène is opgebouwd vanuit een zekere distantiëring van mainstreammuziek, pop en dance.

Centraal in de ideologie van het genre staan streefdoelen als eigenheid, vrijheid, vernieuwing en authenticiteit. De onafhankelijkheid van commerciële en conventionele factoren is hierbij belangrijk. Om meer duidelijkheid te scheppen, plaatsen we indie tegenover mainstream aan de hand van een aantal kernbegrippen<sup>18</sup> (Fonarow, 2006, pp. 66-67):

| <b>Indie</b>         | <b>Mainstream</b>            |
|----------------------|------------------------------|
| independent labels   | major labels                 |
| onafhankelijkheid    | gecentraliseerde autoriteit  |
| lokaal               | globaal                      |
| intiem/persoonlijk   | gedistantieerd/onpersoonlijk |
| authentiek/origineel | vals/algemeen                |
| rauw                 | afgeborsteld                 |
| doordacht            | smakeloos                    |
| kunst                | commercialiteit              |

Hoewel indie zich wil onderscheiden van de mainstream en andere muziekgenres, is er geen sprake van een duidelijke onderverdeling. Zo hebben de laatste jaren andere genres zoals dance, pop of elektro zich via kruisbestuivingen aangesloten bij de indiescène. De typische indiesound is allesbehalve een statisch gegeven en heeft zich verder ontwikkeld onder een golf van grote innovatie via nieuwe elektronica en digitale mogelijkheden. Ook de grens tussen indie en mainstream is vaag. Zo zijn er tal van indiebands zoals Arcade Fire, R.E.M, Radiohead of hier in België dEUS die op commercieel succes kunnen rekenen.

---

<sup>18</sup> Deze kernbegrippen dienen eerder als richtingaanwijzers van de betekenisvorming van indie tegenover mainstream dan als vaste regelgeving van het indiegenre. Er bestaan immers tal van mengvormen en uitzonderingen die deze zwart op wit verhoudingen sterk in vraag kunnen stellen.

### 3.3.2 Alternatieve muziek in België

*"Ik was voor een paar maand in het buitenland. Toen ik terug in België was, hoorde ik in Café Allee 'Suds en Soda' van dEUS. Iedereen werd knettergek en ik wist niet wat er gebeurde. Frank en Adriaan (Discobar Galaxy) zeiden me: "Dat is iets van hier!". Ik dacht: "Dat kan niet". Dit was nieuw."*

*(Dewit, 2014)*

Wat opvallend is, is dat de indiescène in België haar plaats heeft opgeëist in de media. Jonge, talentvolle bands worden vrij snel opgemerkt. Belangrijke rollen hierbij zijn weggelegd voor Studio Brussel en Humo<sup>19</sup>, al wordt de pertinente rol van Studio Brussel recentelijk in vraag gesteld. *(Steenhaut, 2014)* Hoe dan ook, dienen we te onderlijnen dat bij een studie naar de Belgische sound onze indiescène niet te overzien valt. Toch moeten we voorzichtig zijn met het beeld dat de indiescène in België een grotere rol vervult in vergelijking met andere landen. Wat van het buitenland komt, is immers reeds gefilterd. *"Niet alles wat in het buitenland gebeurt komt tot in België. Wat ons land bereikt, heeft zich in het buitenland reeds bewezen. Zo staan er filters op kwaliteit, maar zeker ook op commercialiteit."* *(Van Belle, 2014)*

De hoofdrol in dit verhaal is weggelegd voor dEUS. Hun eerste album<sup>20</sup>, Worst Case Scenario uit 1994, wordt onder muzikliefhebbers algemeen aanvaard als hun beste, zo niet het beste Belgische rockalbum tot op heden. Rommelig, chaotisch en avant-gardistisch. Als er zoiets bestaat als de Belgische rocksound, was Worst Case Scenario hiervan de geboorte. Suds en Soda doet het als single het best, en schopt het zelfs tot in de Amerikaanse cartoonreeks Beavis and Butt-head. *"Ik interviewde Tom Barman ooit op een terras in het centrum van Antwerpen. Net op het moment dat het over Suds & Soda gaat, passeert er een ambulance, waar de viool van het nummer in te herkennen is. "Kijk", zei Tom, "dat is nu het geluid van Antwerpen.""* *(Steenhaut, 2014)*

Het tweede album van dEUS, My sister = My clock, is geen groepsalbum maar een verzameling van individueel werk. Een deel van het publiek haakt af, net als sleutelfiguren Rudy Trouvé en Stef Kamil Carlens die hun eigen project prioritair vinden. De bezetting van de groep kent een grillig parcours, maar dat staat de productie van nieuwe albums niet in de weg. *(Belpop: dEUS, 2011)* Rond de millenniumwisseling gaan er in Europa veel deuren open voor dEUS. Na enkele teleurstellende tours in de Verenigde Staten, laten ze Amerika voor wat het is. De grote frustratie blijft dat de Europese doorbraak nog groter kon zijn geweest, indien hun tweede album even sterk was als het eerste.

Veel buitenlandse bands (Snow Patrol, Placebo, Elbow, Bloc Party, Muse, The Verve, ...) beschouwen dEUS als inspiratiebron. Belangrijker: dEUS is de eerste Belgische band die

---

<sup>19</sup> Vooral via de Humo's Rock Rally

<sup>20</sup> Na de ep 'Zea'

als inspiratiebron heeft gediend voor andere Belgische bands, zowel uit Vlaanderen (Millionaire<sup>21</sup>, Mintzkov), als uit Wallonië (Ghinzu, Girls In Hawaii). *"Zelfs bij relatief nieuwe bands als Balthazar, The Hickey Underworld, Absynthe Minded of School is Cool hoor je de invloed van dEUS, al is het maar het gebruik van de viool of de avant-gardistische insteek. Er zijn jaren geweest dat tijdens de rockrally tal van bands dEUS coverden. Er is toen zeker een Belgische rocksound uit ontstaan."* (Deblaere, 2014) Belgische bands laten zich vanaf nu ook inspireren door hun voorlopers of tijdgenoten uit eigen land. (Hautekiet, 2014)

dEUS is niet de enige Belgische rockband die het in deze periode goed doet. Net zoals onze muziekindustrie gedurende de jaren 90 professionaliseert, krijgt de Belgische alternatieve sound vorm. (Wentzel, 2014) Soulwax, toen nog een rockband, doet het bijzonder goed in Groot-Brittannië. K's Choice zet vooral met hun singel *Not an Addict* voet aan grond in het buitenland, zelfs in de Verenigde Staten. Met bands als Evil Superstars, Moondog Jr., Metal Molly en later Millionaire kreeg de alternatieve rockscène in Vlaanderen vorm. Ook poprockgroepen en -artiesten als Das Pop, Hooverphonic, Noordkaap (later Monza), Tom Helsen, Novastar, Gorki en Ozark Henry worden in deze periode opgemerkt. *"De lichting 95-96 is even talrijk als die van 1980, maar doet het veel beter."* (Delvaux, 1997, p. 45)

Vandaag de dag stappen nog steeds tal van jonge bands in de voetsporen van deze alternatieve 90's generatie. The Van Jets, Absynthe Minded, Balthazar, Freaky Age, Ghinzu, The Black Box Revelation, Girls In Hawaii, Kapitan Korsakov, The Hickey Underworld, School Is Cool, Amatorski, My Little Cheap Dictaphone, Wallace Vanborn, Willow, ... Het is slechts een greep uit de prijzenkast en de lijst wordt steeds langer. Hoewel de sounds ver van elkaar verwijderd liggen, delen deze bands een belangrijke component die ze allen meedragen uit de dEUS generatie: hun innoverend karakter. Het Belgisch publiek is op een goede manier veeleisend als het gaat om een vernieuwing. (Beuckels, 2014) Hoe meer eigen de sound, hoe beter. Alternatieve rock stelt als genre maar één eis, en dat is net de doorgedreven alternativiteit.

### **3.4 Het culturele kruispunt**

*"Belgische artiesten hebben altijd heel open gestaan voor invloeden uit allerlei hoeken, niet alleen uit Amerika. Dat hoor je sterk in bands als T.C. Matic, Arno of Stromae"*  
(Hautekiet, 2014)

Wat België kleurt, is dat wij ons op een kruispunt bevinden tussen vele culturen. Niet alleen liggen wij tussen Noord- en Zuid-Europa, ook is België omringd door Luxemburg, Nederland, Frankrijk, Groot-Brittannië en Duitsland. De Belgische identiteit kan daarom misschien best gedefinieerd worden als een non-identiteit, of alleszins een mix van

---

<sup>21</sup> Naast dEUS wordt ook Millionaire door buitenlandse bands zoals Muse en Queens of The Stone Age aangehaald als belangrijke inspiratiebron.

verschillende identiteiten. Typend aan identiteit is dat als zij zich bedreigd voelt, culturele wortels erg belangrijk worden. We laten ons graag inspireren door het buitenland, veel meer dan het buitenland dat doet door ons. Hier komt alles als het ware samen tot een culturele smeltkroes.

Belgische kunstenaars laten zich dus inspireren door omringende culturen. Dat geldt voor de modewereld, literatuur, film, maar zeker ook voor de muzieksector. De doorsnee Belg begrijpt ook één of meerdere vreemde talen, waardoor wij de mogelijkheid hebben om op een rechtstreekse manier in contact te komen met Duitse, Franse of Engelse kunst. (Delvaux & Dewit, 2014) Wij maken muziek in het Nederlands, Frans en Engels, soms zelfs door elkaar (Arno, T.C. Matic, dEUS, 2manydjs). Hier wordt zowel Franstalige (Jacques Brel, Stromae, Axelle Red), Nederlandstalige (Yevgueni, Monza, De Mens, Gorki, Raymond van het Groenewoud, ...) als Engelstalige muziek gemaakt.

We kunnen stellen dat de basis van een Belgische muzikale identiteit de openheid naar andere culturen toe is. Toch bestaat er vanuit deze openheid een soort belgitude of eigenheid die onze muziek beïnvloed. *"In T.C. Matic hoor je bij wijze van spreken de Brabançonne en Ensor. Dat kan alleen maar uit België komen. Bij Ierse groepen, zelfs punkgroepen, hoor je steeds een zekere Ierse traditie. In België is dat niet anders. Bij Stromae komen Technotronic, Arno en Jacques Brel samen. Dit vermengt zich dan met de muziek waarmee hij is opgegroeid: Hiphop."* (Steenhaut, 2014)

Stromae maakt van deze nieuwe belgitude zijn handelsmerk. Een deel van een artikel uit De Morgen (Calvo, 2013) verduidelijkt: *"Vrijdagavond, op de Brusselse Grote Markt: Stromae zet de markt en omgeving in lichterlaaie. "Spreken jullie Vlaams?", klonk het. En duizenden Brusselse tieners antwoordden luidkeels "ja". Stromaes statement is meer dan zomaar een bindtekst. Het is de best mogelijke promotie voor het vak Nederlands. Een gedurfd statement, zeker op het Feest van de Franstalige Gemeenschap. Met een knipoog, maar daarom niet minder fundamenteel. Maatschappijkritiek nieuwe stijl: niet met een folkgitaar, maar met kosmopolitische beats. Terwijl Antwerpen zocht naar een echte burgervader, heette vrijdag de burgemeester van Brussel heel even Paul 'Stromae' Van Haver."* Vincent Kompany en Stromae zijn ambassadeurs van dit nieuw soort Belgiëgevoel, dat gezien de superdiverse samenleving waarin we ons bevinden steeds belangrijker zal worden.

### 3.5 Wat met de Belgische sound?

*"Een Belgische sound herkennen is te vergelijken met bier proeven.  
Na drie pinten haal je de Stella er niet meer uit."  
(Delvaux & Dewit, 2014)*

Zoals besproken in het vorige hoofdstuk, slaagde de Belgische new beat er even in internationaal door te breken. De sound, die zijn oorsprong vindt in de Electronic Body Music<sup>22</sup>, wordt als typisch Belgisch beschouwd. *"Het genre was echter inhoudelijke te zwak om overeind te blijven."* (Van Belle, 2014) Nu, enkele decennia later, zoeken we terug naar een identificeerbare Belgische sound. Op het eerste zicht lijkt deze zoektocht mogelijk te zijn. Toch blijkt het een complex gegeven. *"Er is geen enkele band ter wereld die klinkt als T.C. Matic of dEUS. Dit zijn bands waar een swing in zit, maar tegelijk iets hoekig. Of dat dan typisch Belgisch is, is een moeilijker vraag. Belgische muzikanten maken muziek die gebaseerd is op een Amerikaanse traditie. Landen als IJsland met een typisch eigen geluid zijn eerder zeldzaam."* (Steenhaut, 2014)

Waar we wel van kunnen uitgaan, is dat op kleinere schaal scènes ontstaan die duiden hoe lokale rockmuziek zich kan weren tegen de homogenisering van de culturele globalisering. *"Op een gegeven moment ontstond er een Antwerpse scène rond dEUS. Men kon spreken van een Antwerpse alternatieve sound. In Brussel kwam er een vergelijkbaar fenomeen tot stand onder leiding van T.C. Matic."* (Steenhaut, 2014) Bands uit een scène binnen dezelfde stad inspireren elkaar en dagen elkaar uit om te experimenteren met hun muzikale sound. *"Hetzelfde gebeurt onder Gentse hardrock- en noisebands als Wallace Vanborn, Kapitan Korsakov en Raketkanon. Hoewel zij allen een verschillende stijl hebben, loopt er toch een rode lijn door hun sound die je nergens anders terugvindt."* (Van Dingenen, 2014)

We stellen ons de vraag of er naast de 'stadssound' ook zoiets bestaat als een nationale of Belgische sound. Taal is in de spanningsverhouding globaal/lokaal een belangrijke factor, maar wij Belgen hebben niet onze eigen taal. Frans, Nederlands en Duits zijn genoemd naar onze grotere, omringende buurlanden. Zelfs al zou de Belgische taal bestaan, dan is nog maar de vraag of deze voor een eigen sound zorgt. *"Net zoals er geen typische Franse of Duitse pop en rock meer bestaat, bestaat er geen Belgische rocksound. Zeker nu niet meer. Er bestaat Franse pop omdat de tekst Frans is, maar daar stopt het. Laat Rammstein in het Engels zingen, en niemand merkt nog dat het een Duitse band is. Zelfs als we de 'holletrollenpraat' wegfilteren, blijft er maar weinig over van de IJslandse sound. Er bestaan*

---

<sup>22</sup> Met Front 242 als belangrijkste, Belgische pion

*immers elders groepen die hetzelfde doen als Sigur Rós. Neem nu Mogwai<sup>23</sup> bijvoorbeeld: zelfde sound, andere taal.” (Delvaux & Dewit, 2014)*

Toch lijkt er zoiets te bestaan als een lokale component, die onze artiesten onderscheidt van artiesten uit de Verenigde Staten, Frankrijk, Duitsland of Nederland. *“Neem de Blackbox Revelation. Hun muziekstijl is typisch Amerikaans. Zulke groepen zijn daar talrijk. Toch slagen zij er in om voet aan wal te zetten in Amerika. Hoe komt dat? Omdat zij in hun sound een extra dimensie steken, een Belgische dimensie, gevoed door Belgische invloeden.” (Ascrawat, 2014)* Hoe dan ook zijn er tendensen die typerend zijn voor de plaatselijke pop- en rockcultuur: Ierland, waar rockmuziek gevoed wordt door een folk traditie, of de Engelse Britpop uit de jaren 90, waarbij bands als Oasis, Blur of The Verve zich laten inspireren door hun voorgangers uit de jaren 60 als The Beatles en The Who. Op dezelfde manier kunnen we de avant-gardistische insteek in onze indiescène of het balanceren tussen rock en elektronica als typisch Belgisch beschouwen.

Toch moeten we hiermee oppassen, en wel om twee redenen. Eerst en vooral is wat wij als typisch Belgisch beschouwen, vaak ook aanwezig in het buitenland. Een avant-gardistische indiescène bestaat ook in steden als Londen of Berlijn, en sinds de toenemende digitalisering experimenteren steeds meer bands over de hele wereld met de combinatie van rock en elektronica (Radiohead, LCD Soundsystem, Klaxons, ...). Ten tweede is voor elk typisch Belgisch voorbeeld een tegenvoorbeeld te vinden. Er zijn tal van, of zelfs meer, artiesten en bands die de Belgische equivalent zijn van wat in Groot-Brittannië of de Verenigde Staten al bestaat.

De lokale sound moet dus misschien eerder als discours bekeken worden dan als werkelijkheid. Muziek definiëren volgens geografische oorsprong zorgt immers voor orde in de globale pop- en rockindustrie en maakt zelfs het bestaan van een globale industrie mogelijk. Zonder lokaliteit vervaagt de betekenisgeving van een globale cultuur en omgekeerd. Lokaal en globaal hebben elkaar met andere woorden nodig om als begrip te bestaan. Zo geven platenlabels hun product een unique selling proposition, is het voor het publiek makkelijker om in de globale muziekindustrie de bomen door het bos te zien en maakt het lokale beleid haar land cultureel aantrekkelijk door te investeren in muziekexport (zie infra). Of lokale muziek in werkelijkheid dan ook effectief gevoed wordt door de plaatselijke cultuur en daardoor een zekere herkenbaarheid vertoont, is in deze discoursvorming minder van belang.

Als we dan toch op zoek gaan naar wat de Belgische sound typeert, is het begrip alternativiteit van groot belang. *“Wat Belgische muzikanten kenmerkt, is dat zij hun eigen ding doen met muzikale invloeden. Nederlanders bijvoorbeeld kopiëren veel sneller, al zijn*

---

<sup>23</sup> Schotse post-rock band

*natuurlijk ook daar tegenvoorbeelden van.” (Ascrowat, 2014) Net het feit dat Belgische artiesten vaak een alternatief, experimenteel imago hebben, maakt het erg moeilijk om een eenduidige nationale sound te onderscheiden. Toch loopt er een zekere rode draad door het geluid van vele van onze artiesten. Zo zouden Belgische bands vaak bands zijn met een hoek af. “Het moet in ons land niet mooi afgeschuurd zijn, onze muziek voelt vaak ruw aan.” (Hautekiet, 2014) (Van Dingenen, 2014)*

Onze rockmuziek is met andere woorden alternatiever dan in Frankrijk of Nederland. *“Je merkt duidelijk aan dEUS dat het geen Britse of Amerikaanse groep is. Daar zit iets Belgisch, iets dwars in.” (Steenhaut, 2014) We houden van alternativiteit en een experimentele, vernieuwende sound. Dat is typisch in een klein land als België. Het verhaal rond onze non-identiteit heeft hier zeker ook iets mee te maken. We zijn als het ware nog op zoek naar ons eigen ding, en blijkbaar laten we ons graag inspireren door de Britse indiescène. “Gatekeepers in muzikaal België<sup>24</sup> zijn geïnteresseerd in bands met een alternatieve UK-twist. Typisch Amerikaanse mainstreamfenomenen als emorock zijn hier, op enkele uitzonderingen na, veel minder populair. Groot-Brittannië drukt hier als inspiratiebron veel meer haar stempel.” (Deblaere, 2014)*

Toch is dit nauwelijks voldoende om te spreken van een typisch Belgische sound. Gemeenschappelijke karaktertrekken zoeken is haast onbegonnen werk. *“Je gaat misschien wel een zekere lijn kunnen trekken die in België prominenter aanwezig is dan in andere landen, maar er zijn steeds te veel tegenvoorbeelden om een conclusie te maken.” (Steenhaut, 2014) Belgische artiesten doen vaak hun eigen, alternatieve ding, maar wat ze doen ligt te ver uit elkaar om een zekere Belgische sound te kunnen benoemen. “Vaak hoor je of een band Belgisch is of niet, maar dat gaat eerder over de knullige drums of rommelige bassen dan over een doelbewuste sound. In zekere zin is het te vergelijken met een onderbelichte film. Wel geloof ik in Belgische inhoud. Het multiculturele aspect, Brussel, Antwerpen. Ik denk dat zulke elementen hoorbaar zijn in populaire muziek.” (Van Belle, 2014)*

Wat de probleemstelling extra moeilijk maakt, is dat een Belgische sound even onbenoembaar is als de Belgische identiteit. We kunnen wel het gevoel hebben dat ze bestaat, maar wat het nu juist is, is vaak tasten in het duister. Hoe kunnen we immers een sound als typisch Belgisch beschouwen als we niet juist weten wat dat Belgiëgevoel inhoudt. Een Belgische cultuur bestaat niet, en toch is ze er. Er is geen Belgische minister van cultuur en geen Belgische identiteit. We kunnen ze alleszins niet benoemen. Belgitude werd als term geïntroduceerd om culturele fenomenen dan toch een nationaal karakter toe te eigenen, zelfs wanneer een officiële Belgische cultuur niet bestaat. (Baetens; Van Gelder

---

<sup>24</sup> Humo's Rock Rally, platenlabels, programmatoren, radiozenders, ...

& Bleyen, 2011 pp. 71-74) Het ontbreken van een Belgische identiteit is medeverantwoordelijk voor de afwezigheid van een perceptie over de Belgische cultuur, of meer specifiek: de Belgische pop en rock.

We spreken dus beter over gemeenschappelijke tendensen onder Belgische (of Vlaamse) artiesten dan over een Belgische sound. Zo is de combinatie van de Nederlandse en de Franse taal door een artiest of band, soms zelfs in één nummer, tamelijk Belgisch. Ook onze Nederlandstalige muziek heeft dankzij artiesten als Flip Kowlier, Goriki, Noordkaap, Yevgueni of De Mens een specifieke kleur. We hebben dan niet onze eigen taal, maar wel onze eigen dialecten, zowel tekstueel als instrumentaal. Zoals deze thesis eerder besprak, zijn Belgische artiesten geïnspireerd door verschillende culturen, en niet alleen door wat uit de Verenigde Staten komt.

Verder zijn onze muzikanten vaak vernieuwend. Kwalitatief halen we een hoog niveau. *"Belgen zijn vaak inventiever. Ze moeten immers opboksen tegen bands die het al gemaakt hebben in het buitenland. Belgische bands zoeken sneller de avant-garde sferen op en balanceren op een dunne grens van commercieel succes en vernieuwing."* (Ascrowat, 2014) Onze muzikanten experimenteren dus sneller met nieuwe klanken. Op die manier zijn er bijvoorbeeld tal van Vlaamse bands waarbij de viool een prominente rol vervult binnen het instrumentarium<sup>25</sup>, iets wat in het buitenland minder frequent voorkomt. Het gebrek aan een muzikale identiteit kan met andere woorden ook als een sterkte gezien worden. Belgische artiesten zijn immers minder gedwongen door bepaalde conventies en kunnen zichzelf continu heruitvinden.

---

<sup>25</sup> Wallace Collection, dEUS, School Is Cool, Absynthe Minded, Balthazar, ...

## 4. Made in Belgium

**OV12: Welke perceptie kent onze muziek in het buitenland?**

**OV13: Hoe doen Belgische muzikanten het over de grens?**

**OV14: Welke inspanningen levert Vlaanderen om artiesten te steunen in hun weg naar het buitenland?**

**OV15: Wat is het toekomstperspectief voor onze Belgische export?**

*"It's raining, it's friday, it's Belgium and it's boring. Dat is hoe België gezien wordt in het buitenland, vaak door mensen die niet beter weten. Wat Belgen missen, is chauvinisme. Wij hebben ons te lang geëxcuseerd over het feit dat we op een podium staan."*  
(Steenhaut, 2014)

Pop- en rockmuziek uit België wordt in het buitenland niet als sexy ervaren. We zijn op internationaal niveau geen gevestigde waarde zoals Zweden, Groot-Brittannië, IJsland of Duitsland dat wel zijn. Er zijn uiteraard uitzonderingen. dEUS kan sinds de release van Worst Case Scenario kleinere en grotere zalen in Europa platspelen, Selah Sue en Stromae scoren goed in Frankrijk, Milow is erg populair in Duitsland en Oostenrijk en Balthazar probeert over gans Europa een sterke live reputatie op te bouwen. Af en toe geraken onze rockbands zelfs in de Verenigde Staten, bijvoorbeeld als gastoptreden op The Late Show with David Letterman door de Blackbox Revelation.

Onze elektronische dancemuziek doet het sinds de new beat beter dan onze pop en rock. De lijst van Belgische nummers in de Billboard Hot 100 of de UK Singles Chart wordt dan ook gedomineerd door danceacts. Soulwax en 2manydjs zijn sinds hun Radio Soulwax tour over de hele wereld gekend, dj-duo Dimitri Vegas & Like Mike stond in 2013 genoteerd op #6 in de DJ Magazine Top 100 en Netsky is een prominente naam onder dubstep en drum and bass liefhebbers. In Nederland zijn Belgische muzikanten al langer populair. We durven er meer en meer voor uitkomen dat we Belg zijn. Net als Vincent Kompany ambassadeur is voor het Belgisch voetbal, is Stromae dat voor onze muziekindustrie. Niet voor niets werd *Ta Fête* geselecteerd als officieel WK-lied van de Rode Duivels.

Op showcasefestivals en muziekbeurzen als Eurosonic (Nederland), MaMA (Frankrijk), Popkomm (Duitsland) of Waves Vienna (Oostenrijk) krijgen Belgische bands vaak het label 'kwaliteit' opgeplakt. (Deblaere, 2014) Toch ziet Vlaanderen niet meteen een prioriteit in de export van Vlaamse muziek. We hebben het talent, maar Belgen blijven vaak te graag thuis. Nochtans zijn labels en boekers in Los Angeles, Londen of Parijs de sleutel naar internationaal succes. (Delvaux & Dewit, 2014) (Ascrowat, 2014) Een tweede belangrijk aspect, is dat Belgen niet chauvinistisch genoeg zijn. *"Een band uit Londen of Manchester heeft attitude. Je gelooft dat het de beste bands ter wereld zijn."* (Steenhaut, 2014) Belgische muzikanten zijn ondanks hun kwaliteit op internationaal niveau de underdog, en gedragen zich daar ook naar.

## 4.1 Belgen in het buitenland

Voor de jaren 90 was er in België nauwelijks infrastructuur voor onze artiesten om internationaal door te breken. Af en toe was er een Belgische hit, maar een geslaagde buitenlandse carrière was dan een stap te ver. Daarbij bleven deze hits in internationaal perspectief meestal bescheiden, hoe heroïsch de verhalen ook mogen zijn. Sinds de jaren 90 is de Belgische muziekindustrie volwassen geworden. Bands als dEUS, K's Choice, The Radios, Pragma Khan (of zijproject Lords of Acid) en Soulwax steken in deze periode de plas over om aan te kloppen in Groot Brittannië en de Verenigde Staten. Voor enkelen van hen was het buitenland zelfs prioriteit. *"Lords of Acid en Praga Khan waren in Amerika groter dan hier. Ze namen hun tijd om daar bijna letterlijk overal te spelen, met resultaat."* (Steenhaut, 2014)

Als er gesproken wordt over een buitenlandse carrière van een Belgische band, wordt vaak dEUS bovengehaald als voorbeeld. Ze hebben de reputatie het gemaakt te hebben in het buitenland en alle deuren te hebben geopend. *"Maar dat is niet helemaal waar. Ze hebben overal aangeklopt en hier en daar zijn deuren opengegaan. Meer hoeft het misschien niet te zijn voor een Belgische band. We verkeren constant in een underdogpositie."* (Hautekiet, 2014) dEUS maakt nog steeds straffe platen, maar is internationaal niet meer zo populair als ze geweest zijn. *"Hetzelfde geldt voor groepen als K's Choice, die behoren zelfs in eigen land niet meer tot de top."* (Steenhaut, 2014) The Radio's splitte in 1994, K's Choice deed hetzelfde in 2003, om zes jaar later terug samen te komen. Rond Praga Khan werd het naar analogie met de Acid House wat stiller. Soulwax en hun succesvolle zijproject 2manydjs genieten wel nog van internationale bekendheid.

Opvallend, maar niet spectaculair, is dat onze Nederlandstalige muziek, die het in eigen land erg goed doet, veilig binnen eigen landsgrenzen blijft. Bands als Gorki, De Mens, Yevgueni en 't Hof van Commerce zijn een vaste waarde binnen de Vlaamse muziekindustrie, maar komen zo goed als nooit in het buitenland, zelfs niet in Nederland. *"Nochtans is het universele muziek die goed klinkt. Verstaanbaarheid is daarbij minder van belang. Helaas is er vanuit de buitenlandse media geen aandacht voor onze Nederlandstalige artiesten. Dat komt omdat onze kleine markt het niet toelaat om de budgetten vrij te maken die nodig zijn voor de promotie van Nederlandstalige of Franstalige muziek in het buitenland."* (Van Belle, 2014)

Een belangrijke kanttekening is dat Belgische artiesten die succes hebben in het buitenland met de taal die daar gesproken wordt, vaak niet meer als Belgische artiesten worden bekeken. Er bestaat dus geen perceptie over onze Belgische muziek aangezien onze exportproducten steeds in het Frans of Engels zingen. *"Moesten er budgetten zijn om buitenlandse promotie, creatie en distributie te voeren rond onze muziek, bijvoorbeeld*

*door een muziekfonds op te richten naar analogie van het Filmfonds, dan zijn het deze Nederlandstalige of Franstalige artiesten die ervoor kunnen zorgen dat er een buitenlandse perceptie bestaat over onze Belgische muziek. Ik sta immers sceptisch tegenover het hebben van een muziekcarrière in een taal die niet de jouwe is. Als je kijkt naar succesvolle Engelse hits van de Belgen de laatste jaren, zijn dit vaak covers. Daarbij zijn hits geen carrière.” (Van Belle, 2014) Verstaanbaarheid is hierbij eerder een optie dan een must, kijk maar naar groepen als Sigur Rós of Rammstein, of Flip Kowlier zelf, die door de grote meerderheid van zijn publiek in Vlaanderen ook niet verstaan wordt. Iets wat goed klinkt, is universeel. “De vraag is echter: Hoe krijg je Nederlandstalige artiesten in het buitenland met een gebrek aan kapitaal.” (ibid)*

Zelfs voor Belgische artiesten met Engelstalige songs is export naar het buitenland toe erg zwaar en langdurig werk. *“Het is een lange en harde weg, maar het kan. Steak Number Eight tourde een paar keer als headliner door Engeland. Soms speelde ze voor tien man terwijl ze er al voor de derde keer terugkeerde. Het is een kwestie van op je bek gaan en verder durven doen. Wallace Vanborn deed de support van Blood Red Shoes<sup>26</sup>. Toen stonden er in Duitse zalen 700 mensen, dolenthousiast. Daarna tourde ze zelf als headliner in dezelfde steden en dan kan je het publiek bijna op twee handen tellen. Nu, na hard werken, kan Wallace Vanborn op zo’n 150 verkochte tickets rekenen als ze in Duitsland optreden.” (Van Dingenen, 2014)*

## **4.2 Export op hoger niveau: een duwtje in de rug**

*“Wij Belgen hebben geen sexappeal zoals bijvoorbeeld IJsland dat wel heeft. Naar het buitenland toe zijn er weinig voordelen aan een Vlaamse of Belgische band te zijn. We zouden kunnen inzetten op onze alternatieve scène, die kwalitatief erg sterk is. Helaas krijgen Vlaamse artiesten nauwelijks steun tijdens hun tocht naar het buitenland.” (Van Dingenen, 2014)*

BMEx of Belgium Music Export is een organisatie gevestigd in Brussel ter promotie van onze Belgische muziek in het buitenland. Zij wordt solidair ondersteund door de Vlaamse en de Waalse overheid, maar ook vanuit de muzieksector zelf, om Belgische muziek hoorbaar te maken in het buitenland. BMEx werkt voor allerlei muziekgenres. Zij wonen muziekbeurzen bij in het buitenland om Belgische muziek te promoten en organiseren opleidingen voor managers, boekers, muzikanten en uitgevers om zo onze muzieksector een zo groot mogelijke knowhow aan te bieden over de globale muziekindustrie. De drie hoofddoelen van BMEx zijn dus:

1. Een platform zijn voor de Belgische muziekindustrie en participeren aan internationale beurzen en showcasefestivals.
2. Opleidingen aanbieden aan de actoren uit onze eigen muziekindustrie.

---

<sup>26</sup> Britse tweemans band die alternatieve indierock brengt.

3. Informatie verzamelen over de globale muziekindustrie en die doorspelen aan onze muzieksector.

Helaas is BMEx een fictieve organisatie. Fictief, maar niet onrealistisch. Bovenstaande beschrijving is die van ExMS, Export Music Sweden. (*About Export Music Sweden, 2014*) De twee voorwaarden van ExMS om artiesten ondersteuning te geven, zijn professionalisme en een langetermijnplanning. (*Thorsson, 2014*) IJsland, ook een gevestigde waarde in de globale muziekindustrie, heeft met IMX (Iceland Music Export) een soortgelijke organisatie. IMX promoot IJslandse muziek wereldwijd door als informatieplatform te dienen rond en voor IJslandse artiesten, door samen te werken met labels, boekers en managementbureaus en door opleidingen, festivals en events te organiseren. (*About Iceland Music Export, 2013*)

Op dezelfde manier zou BMEx een meerwaarde kunnen zijn voor de Belgische muzieksector, zoals deze thesis verder zal uitlijnen. BMEx zou een initiatief kunnen zijn vanuit onze muzieksector zelf. Zo zouden onafhankelijke platenlabels of managementbureaus in eigen land lidgeld kunnen betalen met als return extra internationale promotie voor hun artiesten, analoog met hoe bijvoorbeeld de Belgian Brewers, de vereniging van Belgische bierbrouwers, ontstaan is en financieel overeind blijft. Idealiter zou BMEx solidair ondersteunt worden door de Vlaamse én Waalse overheid, om zo een overkoepelende, Belgische vereniging te zijn ten voordele van onze eigen muzikanten.

Laten we eerst de bestaande organisaties ExMS en IMX nader bekijken. Net als ExMS, wordt IMX gefinancierd door zowel de privésector als de overheid. Het doel is om de verschillende actoren binnen de IJslandse muziekindustrie samen te brengen onder één dak, om zo hun slagkracht op internationaal niveau te vergroten. "*Na de visvangst is in IJsland de muzieksector de belangrijkste sector. Dat is sinds de crisis zelfs toegenomen, aangezien mensen verplicht werden van hun hobby hun beroep te maken. In IJsland wordt er beleid gevoerd naar export van eigen muziek. In België gebeurt dit te weinig.*" (*Ascrawat, 2014*)

Zweden en IJsland, landen met beide een zeer kleine populatie en dus een beperkte lokale afzetmarkt, spelen internationaal een grotere rol dan België. Tot 2003 was Zweden zelfs de derde grootste exporteur van populaire muziek na Groot-Brittannië en de Verenigde Staten. (*Johansson, 2010, p. 135*) Ook de IJslandse overheid heeft begrepen dat investeringen van de staat en privésector in IJslandse muziekexport economisch en cultureel rendabel zijn. De IJslandse staat en een van hun grootste banken, Landsbanki,

financieren IMX voor 85%<sup>27</sup>. Dit is een zege voor de IJslandse muzieksector. De IJslandse bevolking koopt dan wel vooral lokale muziek (binnenlandse artiesten zijn daar goed voor zowat 65% van de lokale verkoop), de markt zou toch te klein zijn om binnen eigen land te overleven als muzikant. (*Icelandic music tops world, 2008*) De IJslandse markt is één van de kleinste in Europa, en toch is hun muzieksector internationaal van belang.

Organisaties als IMX of ExMS kennen we in België of Vlaanderen dus niet. Wel kunnen professionele muzikanten ondersteuning krijgen via het kunstendecreet van de Vlaamse overheid. Zo is er naast de structurele en projectmatige subsidies voor organisaties ook een subsidiëringsspot voor kunstenaars. Muzikanten kunnen langs deze weg beroep doen op tegemoetkomingen in reis-, verblijf- en transportkosten vanuit en naar het buitenland. (*Subsidies & fondsen, 2014*) Belangrijk om op te merken, is dat het hier vooral om klassieke- of koormuziek, wereldmuziek en jazz gaat. Populaire muziek, dus pop- en rockbands met internationaal potentieel, krijgen weinig of geen ondersteuning in hun weg naar het buitenland. Concreet zal in 2014 het Vlaams Agentschap Kunst en Erfgoed €17.800 investeren in reis- verblijf- en transportkosten van pop- en rockmuziek. (*Vlaanderen, 2014*) Dit zijn geen mainstream muzikale acts, maar bands en artiesten voor een nichepubliek. Ter vergelijking: Export Music Sweden investeert jaarlijks rechtstreeks meer dan €200.000 in de export van populaire muziek. (*Thorsson, 2014*)

De Britse overheid hecht, op enkele lokale muziekcentra na, geen belang aan de financiering van populaire muziek. Een belangrijke reden hiervoor is dat sinds The Beatles de Britse muziekindustrie succesvol genoeg is om op haar eigen benen te staan. (*Frith, 1993, p. 14*) Dat is een ander verhaal voor kleinere landen zoals Denemarken, Nederland of België, waar de budgetten in de muziekindustrie eerder schaars zijn (zie supra). Landen met een groter binnenlands afzetgebied, en dus meer kapitaal, hebben de betrokkenheid van de overheid niet nodig. (*Breen, 1993, p. 66*) Organisaties gefinancierd door de overheid en de privésector, zoals ExMS of IMX, lijken een interessante troef voor landen met weinig inwoners en bijgevolg een kleine, lokale markt.

Het zou niet correct zijn te beweren dat het internationaal succes van IJslandse of Zweedse muzikanten enkel te danken is aan organisaties als IMX of ExMS. Zweden en IJsland waren immers al belangrijke landen in de internationale muziekindustrie alvorens deze instanties bestonden. Ook is het fout te veronderstellen dat enkel talent een rol speelt. De economie van de cultuurindustrie is allesbepalend op de globale markt. Zo is de Zweedse muziekindustrie niet langer Zweeds, maar een broeihaard van internationaal potentieel voor majors met internationale takken. (*Burnett, 2001, p. 13*) Toch zijn organisaties ter

---

<sup>27</sup> Dit cijfer dateert van 2008, dus nog voor de zware bankencrisis die kort daarna de IJslandse economie domineerde. Toch is IMX anno 2014 nog steeds een bestaande en actieve organisatie die dezelfde doelen vooropstelt.

ondersteuning van de muzikale export een grote hulp voor lokale artiesten. Om te onderzoeken of een organisatie als Belgium Music Export ook in België nuttig zou zijn, vergelijken we het Zweedse succesverhaal met de muzieksector in België. Dit gebeurt op basis van zes stellingen die Johansson (2010, pp. 3-10) geeft rond de Zweedse muziekindustrie.

1. **Het hebben van een rolmodel:** De populariteit van ABBA toonde voor Zweedse artiesten dat hun internationale dromen waar kunnen worden. Een wereldgroep als ABBA hebben we niet, al komt Jacques Brel behoorlijk dicht in de buurt. Wel kunnen Belgische muzikanten zich spiegelen aan artiesten als dEUS, Stromae, Soulwax en Milow, die duidelijk maken dat een buitenlandse carrière mogelijk is.
2. **Een early adopter cultuur:** Zweden is snel mee met nieuwe technologieën. Ook nieuwe Britse en Amerikaanse rockacts werden in Zweden sneller populair dan in andere niet-Angelsaksische landen. België kent eigenlijk dezelfde voortrekkersrol. Vooral onze elektronische dancemuziek was gedurende de jaren 80 innoverend met het gebruik van synthesizers. Ook vonden genres als punk en indie snel hun weg naar België, waarschijnlijk omdat ze enkel de plas moesten oversteken.
3. **Kennis van het Engels:** De Engelse taal wordt doorgaans door de Zweden goed gesproken. 89% van de Zweedse populatie spreekt vlot Engels. Belgen zijn ook taalvaardig, maar het Engelse accent van onze zangers en zangeressen zit vaak wat stroef, wat de geloofwaardigheid niet steeds ten goede komt.
4. **De troeven van muzikale globalisering:** In hun vroege carrière kon ABBA niet doorbreken op de Britse markt. Anglo-Amerikaanse artiesten hebben lang een grote bevooroordeelde rol gehad, maar daar komt stilaan verandering in (zie supra). Van dit fenomeen kunnen ook andere Europese en enkele Aziatische landen profiteren, alsook België.
5. **Het hebben van een kleine markt:** Door de kleine lokale afzetmarkt, zijn Zweedse artiesten genoodzaakt om publiek te vinden in het buitenland. Vooral voor nichemuziek is dit het geval. Zo staat Zweden ook bekend als centrum van de deathmetal. Voor radiovriendelijke muziek is de Belgische markt net groot genoeg. Artiesten uit nichegenres moeten echter wel de grens oversteken. Ook deze situatie is met andere woorden herkenbaar.
6. **Rijke industrie:** De Zweedse muziekindustrie is een mix van indies en majors die samenwerkingsverbanden met elkaar hebben, waardoor lokale artiesten snel kunnen doorgroeien naar een internationaal niveau. Daarnaast speelt Export Music Sweden een belangrijke rol in het promoten van Zweedse muziekacts in het buitenland. De Zweedse overheid begrijpt ook het belang van muzikale export als branding tool voor de Zweedse cultuur. In België is dit een ander verhaal. Onze muziekindustrie is de laatste twee decennia dan wel geëvolueerd, toch is deze nog

niet sterk genoeg om internationaal genoeg slagkracht te hebben. België kent ook geen organisatie die zich louter bezighoudt met de promotie van muzikale export.

We kunnen besluiten dat de Belgische muzieksector heel wat gelijkenissen vertoont met die van Zweden. Internationaal zouden we misschien wel iets kunnen betekenen, mits meer kapitaal door ondersteuning van de overheid of door initiatief vanuit de sector zelf. Een organisatie als Belgium Music Export zou kunnen bijdragen tot het versterken van onze Belgische muziekindustrie op internationaal niveau. IJsland is meester in het verkopen van haar muziek als typisch lokaal product dat representatief zou zijn voor de IJslandse cultuur. Ook Zweden maakt gebruik van muzikale export om hun land cultureel aantrekkelijk te maken.

Belgische muziek heeft geen aantrekkingskracht naar het buitenland toe, waardoor er internationaal geen perceptie bestaat over de Belgische sound. Nochtans is onze alternatieve rockmuziek kwalitatief van een hoog niveau. Een organisatie zoals het fictieve Belgium Music Export kan participeren op internationale beurzen en showcasefestivals, opleidingen aanbieden om de Belgische muzieksector rijper te maken voor de globale muziekindustrie en informatie verzamelen over de globale muziekindustrie om deze door te spelen naar de sector. België kent echter geen federaal cultuurbeleid, en dus heeft een dergelijke organisatie geen voedingsbodem. Dat het Vlaamse en Waalse cultuurbeleid de handen in elkaar zouden slaan om een organisatie ter promotie van muzikale export op federaal niveau op te bouwen, is waarschijnlijk te naïef. Belgium Music Export reduceren tot Vlaanderen zou absurd zijn. Het is al moeilijk om een positieve perceptie op te bouwen over Belgische pop en rock, laat staan dat dit zou lukken op gewestelijk niveau. Wie kent immers Vlaanderen? Initiatief van Belgische platenlabels en/of managementbureaus die lidgelden betalen, lijkt de enige mogelijkheid, maar dan zal weer het probleem rond kapitaalgebrek de kop opsteken.

### **4.3 Toekomstmuziek?**

*"De dag dat Belgische rock in het buitenland even fel gesmaakt wordt als ons Belgisch witlof, zal een heuglijke dag zijn. We zijn goed op weg, dat wel, maar of de tegenwind ooit helemaal zal verdwijnen, is zeer de vraag. Waarom? Omdat België met tegenwind is geboren."*

*(De Coster & De Bruycker, 1990, p. 7)*

Het bovenstaande citaat dateert 1990, en dus van voor de groei van Belgische rockbands tijdens de jaren 90. Toch is het nog steeds actueel. Belgische bands zijn geboren met tegenwind, dat werd eerder in deze thesis al duidelijk. Toch kunnen we voorzichtig beweren dat we op een kantelmoment zitten. Of het nu dankzij of desondanks de global jukebox is, zeker is dat een jonge generatie Belgen van zich laat horen buiten onze landgrenzen. In

hoeverre is het mogelijk om iets te zeggen over de toekomst voor onze Belgische muzikanten in het buitenland? Het laatste deel van deze masterthesis doet een poging om deze vraag te beantwoorden. Het is hierbij niet de bedoeling om losse voorspellingen te doen, maar om stil te staan bij de huidige situatie.

Belangrijk is om de vraag te stellen waarom Belgische artiesten last hebben van die zogenoemde tegenwind. *"Eerst en vooral is onze Engelse uitspraak vaak niet goed genoeg. Wij zelf horen dit vaak niet, maar in Engeland of Amerika is ons accent soms lachwekkend. Daarnaast zit men in Londen of in Los Angeles niet te wachten op een Belgische band, net zoals wij niet zitten wachten op de volgende Egyptische band."* (Van Dingenen, 2014) Verder is het ook een kwestie van de juiste omkadering. De vorige paragraaf trachtte duidelijk te maken hoe landen met een kleinere populatie als IJsland en Zweden er toch in slagen internationale toppers af te leveren, wat voor België moeilijker blijkt te zijn. Toch is een buitenlands carrière niet onmogelijk, ook daar zijn voorbeelden van.

We spreken binnen deze paragraaf over een nieuwe, jonge generatie Belgen die het goed doet in het buitenland. Milow is een schoolvoorbeeld. In Europa, en in bijzonder in Duitsland, is hij erg populair. *"Hij pakt het dan ook ongelooflijk slim aan. Internationaal doorbreken is een kwestie van tijd hebben, werken en handjes schudden met de juiste personen. Als je dat niet wil doen, zal het nooit lukken."* (Steenhaut, 2014) Hij is zijn eigen manager, boeker en promotor, en heeft puur op eigen kracht een droomstart genomen. In Europa zijn er voor hem al heel wat deuren opengegaan. *"Toch zal hij zich met z'n volgend album weer moeten bewijzen. Dat geldt voor alle Belgische groepen. We moeten ons constant blijven bewijzen via nieuwe platen en optredens, ook grotere groepen als dEUS en Soulwax. Dat is anders bij groepen uit de V.S. of Groot-Brittannië, die vaak kunnen rekenen op hun reputatie."* (Hautekiet, 2014)

Tegenwind of niet, Milow is niet alleen. Stromae, Selah Sue, My Little Cheap Dictaphone, Goose, Girls in Hawaii, Balthazar, Netsky en Triggerfinger zijn slechts enkele namen van het steeds langer wordende lijstje 'Belgische artiesten die het goed doen in het buitenland'. Uiteraard is het moeilijk te bepalen wanneer een artiest internationaal iets te betekenen heeft. Toch kunnen we niet ontkennen dat we een positieve evolutie doormaken die al bezig is sinds de professionalisering van onze muzieksector tijdens de jaren 90. *"We staan momenteel op een kantelpunt, zeker naar het buitenland toe. dEUS heeft een mooie basis gelegd, maar trok in het buitenland niet zoveel volk als de hedendaagse Belgische bands dat nu doen. Plotseling gelooft iedereen in het feit dat wij over de grens ook iets kunnen betekenen. In de jaren 90 had men veel meer het idee dat dit niet ging lukken omdat we de knowhow niet hadden die de concurrentie wel had."* (Deblaere, 2014)

Er zit dus toekomstmuziek in onze Belgische artiesten. De rol van sociale media en kanalen als Youtube, Spotify, iTunes of Deezer mag hierbij niet vergeten worden. Zij geven een nieuwe dynamiek aan de globale muziekindustrie. Er zijn geen gigantische budgetten meer nodig om je muziek in de Verenigde Staten hoorbaar te maken. Airplay krijgen is natuurlijk een ander verhaal. Die grote budgetten hebben we door onze kleine markt overigens nooit gehad. Belgische muziek zou met andere woorden in de toekomst wel eens belangrijker kunnen zijn dan vroeger, vandaar dat een organisatie zoals Belgium Music Export misschien wel op haar plaats is. Kwalitatief kan onze muziek mee. *"Met de nieuwe generatie Belgen zijn de glorie-dagen absoluut niet voorbij. Met alle middelen die er nu zijn, zowel de professionele entourage als de nieuwe distributiekkanalen, is er zeker een internationale toekomst voor Belgische artiesten weggelegd."* (Wentzel, 2014) Het is enkel nog een kwestie van de juiste accommodatie en financiële ondersteuning door de staat en/of de privésector. De globale muziekindustrie blijft immers een industrie waarbij economische belangen voorop staan.

## Conclusie

We besluiten dat volgens deze thesis het model van deterritorialisering en reterritorialisering van populaire muziek herbekeken moet worden. Volgens dit model geven lokale culturen een nieuwe dimensie aan populaire muziek, waardoor deze zichzelf blijft vernieuwen. Het blijkt echter niet alleen dat het aandeel van een lokale sound in de globale muziekindustrie beperkt is, het bestaan van zo'n lokale sound is anno 2014 een complex gegeven dat moeilijk te definiëren is. Toch is lokale muziek, hoe divers die ook binnen één cultuur ook kan zijn, een belangrijke voedingsbodem voor vernieuwing. Bijvoorbeeld de zakelijke relaties tussen independent labels en major labels maken dit concreet. Het globale en lokale zijn dus concepten die elkaar nodig hebben. Het is duidelijk dat de muziekindustrie gekenmerkt wordt door spanningspolen, waar het begrip globalisering staat voor de praktijken waarin het lokale en het globale met elkaar in contact komen.

Voor de jaren 80 waren Belgische bands equivalenten van iets dat in het buitenland al bestond, daar groter was, maar niet of nauwelijks naar België kwam. Pas sinds midden jaren 80 ontstond er een Belgisch muzikaal product door de specifieke manier waarmee onze producers omgingen met elektronische dancemuziek. De new beat en haar nageboorte is nog steeds bepalend voor de buitenlandse perceptie van Belgische muziek. Daarnaast is de alternatieve scène in België van kwalitatief hoog niveau, maar deze bands hebben het vaak moeilijk over de grens. Onze indiescène, die vernieuwend en experimenteel is, krijgt dan wel in eigen land appreciatie, toch zijn buitenlandse, succesvolle carrières van dergelijke rockbands eerder uitzonderlijk. Ten slotte is onze geografische positionering van belang. Belgische muzikanten laten zich inspireren vanuit verschillende hoeken, niet alleen door wat uit de Verenigde Staten komt.

Onze Belgische muziekmarkt is voor radiovriendelijke muziek net groot genoeg om te kunnen leven binnen de eigen, lokale markt. Nichemuziek moet echter wel de grens oversteken. Door de kleine afzetmarkt en het gebrek aan financiële steun door de staat en privésector, zijn de budgetten in onze muziekindustrie laag in vergelijking met onze buurlanden. Dit resulteert in productionele en artistieke problemen. Internationaal succes via de Belgische markt lijkt bijna onmogelijk. Belgische muzikanten die de potentie hebben om op internationaal niveau mee te draaien, tekenen bij een buitenlands label. Onze meest talentvolle muzikanten worden met andere woorden groot met buitenlands investeringskapitaal. De vraag is echter in hoeverre artiesten als Brel, Axelle Red of Stromae, hoewel deze laatste net zijn Brusselse achtergrond gebruikt als verkoopstrategie, nog als Belgen gepercipieerd worden. Hetzelfde geldt voor Belgische artiesten die Engelstalige muziek maken onder een label in Groot-Brittannië of de Verenigde Staten.

Hoewel er wel enkele gemeenschappelijke tendensen zijn onder Belgische muzikanten, zoals het opzoeken van de avant-gardesferen en het balanceren tussen rock en elektronica, moet de Belgische sound eerder als een onderstroom in voortdurende beweging bekeken worden dan als feitelijk gegeven. Dergelijke tendensen komen immers ook voor in het buitenland. Het geografisch opdelen van muziek blijkt een onmogelijke opgave. Voor ieder argument bestaat immers een tegenvoorbeeld. Analooq met de Belgische identiteit hebben we wel het gevoel dat er zoiets bestaat als een Belgische sound, maar het is moeilijk om hier de vinger op te leggen. Taal is nog steeds een belangrijke factor om pop en rock een lokaal karakter te geven, maar verder is het zoeken van een lokale sound binnen de globale muziekindustrie vergelijkbaar met de zoektocht naar een speld in een hooiberg, waarbij die hooiberg de global jukebox representeert.

Toch slagen naties als Groot-Brittannië, Zweden en IJsland er in tegenstelling tot België wel in om muziekvormen te exporteren die dienen als branding tool voor de lokale cultuur. In Groot-Brittannië gebeurt dit volledig organisch. Zij genieten van een voortrekkersrol en lanceerde een nationale sound via genres als punk, indie of Britpop. In Zweden en IJsland herkent de staat het economisch en cultureel belang van hun muzikale export, en worden artiesten logistiek en financieel ondersteunt in hun weg naar het buitenland. Dit gebeurt onder meer via organisaties als Iceland Music Export en Export Music Sweden. Dergelijke ondersteuning is er in België niet, wat vooral de eerste stappen voor onze artiesten in het buitenland erg moeilijk maakt. Door de kleine binnenlandse afzetmarkt zijn er geen budgetten om buitenlandse promotie te voeren voor Belgische muziek. Pluggen op buitenlandse radio's zou een stap vooruit zijn voor onze export, maar daar is een groot kapitaal voor nodig. Onrechtstreekse (Tax Shelters) of rechtstreekse investeringen op beleidsniveau zouden een oplossing kunnen bieden, de vraag is echter in hoeverre dit een prioritair gegeven is in het huidige cultuurbeleid, waar ondersteuning van populaire muziek niet bepaald bovenaan op de agenda staat.

Toch ondergaat de Belgische muzieksector een positieve evolutie, zowel door een verbetering van de infrastructuur en de knowhow als door een nieuwe generatie artiesten die hun weg naar het buitenland vinden. De vraag is hoe we hiermee omgaan. Op korte termijn de budgetten binnen onze muziekindustrie verhogen, zodat Belgische artiesten niet meer van buitenlands kapitaal moeten afhangen om internationaal succes te boeken, is onrealistisch. Nochtans zou een organisatie als Belgium Music Export zou, afgezien van het communautaire probleem, een interessante speler kunnen zijn om in het buitenland een positieve perceptie over Belgische muziek te creëren. De return op korte en/of lange termijn is een economisch rendabel muzieklanschap dat niet meer kampt met een gebrek aan kapitaal in een cultureel aantrekkelijk land.

## Bibliografie

- "About Export Music Sweden." *Exms*. Export Music Sweden, 2014. Web. 20 april 2014.
- "About Iceland Music Export." *Icelandmusic*. Iceland Music Export, 2013. Web. 20 april 2014.
- Adorno, Theodor. *Essays on music*. Ed. Richard Leppert. Californië: University of California Press, 2002. Print.
- Ascrowat, Hans. Persoonlijk interview. 13 februari 2014.
- Baetens, Jan; Van Gelder, Hilde & Bleyen, Mieke. "Belgian photography: Towards a minor photography." *Image and Narrative* 12.3 (2011): 71-80. *University Catholique of Leuven*. Web. 17 mei 2014.
- Beuckels, Tim. Persoonlijk interview. 20 februari 2014.
- Belpop: dEUS*. VRT, Canvas, 2011. Documentaire.
- Belpop: Front 242*. VRT, Canvas, 2008. Documentaire.
- Belpop: Maurice Engelen*. VRT, Canvas, 2009. Documentaire.
- Belpop: The Kids*. VRT, Canvas, 2008. Documentaire.
- Belpop: The Pebbles*. VTR, Canvas, 2010. Documentaire.
- Boomkens, René. *Sign of the times: De popsong als volkslied van de globalisering*. Amsterdam: Vossiuspers AUP, 2000. Print.
- Breen, Marcus. "Making music local." *Rock and popular music: Politics, policies, institutions*. Ed. Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd & Graeme Turner. London: Routledge, 1993. 66-82. Print.
- Breidenbach, Joana & Zukrigl, Ina. "Up and down the music world. An anthropology of globalization." *Global Repertoires: Popular music within and beyond the transnational music industry*. Ed. Andreas Gebesmair & Alfred Smudits. Aldershot: Ashgate, 2001. 105-117. Print.
- Burnett, Robert. *The global jukebox: The international music industry*. Londen: Routledge, 1996. Print.
- Burnett, Robert. "Global strategies and local markets." *Global Repertoires: Popular music within and beyond the transnational music industry*. Ed. Andreas Gebesmair & Alfred Smudits. Aldershot: Ashgate, 2001. 9-19. Print.

- Calvo, Kristof. "Een nieuwe belgitude voor de superdiverse samenleving." *De Morgen* (2013). Web. 5 april 2014.
- Chang-nam, Kim. *K-pop: Roots and blossoming of Korean popular music*. Elizabeth: Hollym International Corporation, 2012. Print.
- De Coster, Gust & De Bruycker, Geert. *Wit-lof from Belgium: 40 jaar popgeschiedenis in België*. Brussel: BRT, 1990. Print.
- De Meyer, Gust & Roe, Keith. "One planet – one music? MTV and globalization." *Global Repertoires: Popular music within and beyond the transnational music industry*. Ed. Andreas Gebesmair & Alfred Smudits. Aldershot: Ashgate, 2001. 33-44. Print.
- De Meyer, Gust & Trappeniers, Alex. *Lexicon van de muziekindustrie: werking en vaktermen*. Leuven: Acco, 2007. Print.
- Debels, Thierry. *De rinkelende kassa van de Vlaamse popmuziek: de top 100 van rijkste Vlaamse zangers*. Antwerpen: Houtekiet, 2011. Print.
- Deblaere, Marcus. Persoonlijk interview. 23 januari 2014.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Print.
- Delvaux, Jan. *Big in Belgium: Het verhaal van de Belgische pop*. Antwerpen: Hadewijch, 1997. Print.
- Delvaux, Jan. *Belpop: De eerste vijftig jaar*. Gent: Borgerhoff & Lamberigts, 2011. Print.
- Delvaux, Jan. "Kennen wij Waalse groepen?." *Vier*. De Kruitfabriek, 1 mei 2013. Web. 15 januari 2013.
- Delvaux, Jan & Dewit, Jimmy. "Theatershow." *Belpopbonanza*. Belpop Bonanza, 2012. Web. 5 februari 2014.
- Delvaux, Jan & Dewit, Jimmy. Persoonlijk interview. 12 februari 2014.
- Fonarow, Wendy. *Empire of dirt: The aesthetics and rituals of British Indie music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006. Print.
- Frith, Simon "Popular music and the local state." *Rock and popular music: Politics, policies, institutions*. Ed. Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd & Graeme Turner. London: Routledge, 1993. 14-24. Print.
- Hautekiet, Jan. Persoonlijk interview. 13 januari 2014.

- "Icelandic music tops world." *Music week* 2 februari (2008). 12. *Cengage Learning*. Web. 20 april 2014.
- Johansson, Ola. "Beyond ABBA: The globalization of Swedish popular music." *Focus on Geography* 53.4 (2010): 134-141. *Wiley Online Library*. Web. 20 april 2014.
- Keunen, Gert. "Alternatieve mainstream: een cultuursociologisch onderzoek naar selectiologica's in het Vlaamse popmuziekcircuit." K.U.Leuven, 2012. Print.
- Lalitte, Philippe. "La tempérament « équitable » de La Monte Young." *Musique et globalisation: musicologie – ethnomusicologie*. Ed. Jacques Bouët & Makis Solomos. Parijs: L'Harmattan, 2011. 69-86. Print.
- Malm, Krister. "Globalization – localization, homogenization – diversification and other discordant trends: A challenge to music policy makers." *Global Repertoires: Popular music within and beyond the transnational music industry*. Ed. Andreas Gebesmair & Alfred Smudits. Aldershot: Ashgate, 2001. 89-95. Print.
- Robertson, Roland. "Globalisation or glocalisation?." *The journal of international communication* 18.2 (2012): 191-209. *Taylor & Francis Social Science & Humanities with Science & Technology*. Web. 16 maart 2013.
- Shin, Hyunjoon. "Have you ever seen the Rain? And who'll stop the Rain? The globalizing project of Korean pop (K-pop)." *Inter-Asia Cultural Studies* 10.4 (2009): 507-523. *Taylor & Francis Social Science & Humanities with Science & Technology*. Web. 18 december 2013.
- Steenhaut, Bart. "De kloof tussen wat StuBru haar publiek in de maag splitst, en wat het kennelijk wil horen." *De Morgen* (2014). Web. 28 januari 2014.
- Steenhaut, Bart. Persoonlijk interview. 20 januari 2014.
- "Subsidies en fondsen." *Muziekcentrum*. Muziekcentrum Vlaanderen, 2014. Web. 19 april 2014.
- "Tax Shelter." *Financiën Belgium*. Federale Overheidsdienst Financiën, 2014. Web. 26 maart 2014.
- The Sound of Belgium*. Dir. Jozef Devillé. Visualantics, 2012. Documentaire.
- Thorsson, Jesper. Interview via mail. 15 april 2014.
- Van Belle, Wouter. *Visietekst Vlaamse muzieklandschap*. Januari 2013. Print.
- Van Belle, Wouter. Persoonlijk interview. 26 februari 2014.
- Van der Plas, Jan & Vastesaegeer, Tijs. *De muzikantengids*. Brussel: Poppunt, 2007. Print.

Van Dingenen, Thomas. Persoonlijk interview. 2 januari 2014.

Vlaanderen. Kunsten en Erfgoed. *Internationale projecten 2014, reis-, verblijf- en transportkosten*. Brussel: Vlaamse overheid, 2014. Print.

Vlerick, Katia. "Belpop: new beat." *Humo* (2013). Web. 14 februari 2014.

"Muziekbeleid VRT." Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie, 2012. Web. 15 februari 2014.

Wentzel, Jasper. Persoonlijk interview. 25 januari 2014.