

kunsten (11,58 miljoen euro). De overheidssteun voor de openbare omroep VRT bedraagt echter 229,326 miljoen euro (in 2002).

Over de mate waarin de podiumkunsten-sector model kan staan voor andere artistieke disciplines lopen de meningen uiteen, maar over één ding is men het eens: structurele subsidies bieden veel voordelen, zowel voor de kunstenaar (die bevrijd is van de voortdurende stress die samenhangt met een projectmatige subsidiëring) als voor de ontwikkeling van de artistieke discipline. Een vierjaarlijks subsidie-systeem biedt meer mogelijkheden tot samenwerking en gezamenlijke belangenbehartiging, aangezien overlevingsstrijd en onderlinge concurrentie geen dagelijkse realiteit meer zijn. Een sector die goed georganiseerd is, kan zijn sterke punten steeds beter verzilveren, wat op zijn beurt niet alleen productie, maar ook distributie, beeldvorming, archivering, onderzoek en vorming ten goede komt. Het bekende Mattheüseffect dus. Maar ook in functie van een vruchtbare kruisbestuiving van verschillende kunstvormen pleiten de mediakunstenaars voor een autonome uitgangspositie, zowel artistiek als economisch. Anders blijven de mediakunsten 'een weeskind dat graag doodgeknuffeld wordt door heel wat pleegouders.' (Frank Theys)

Artistieke erkenning en interactie

Peter Missotten: 'In de tekst van Dirk de Wit wordt de bijdrage van mediakunstenaars aan theaterproducties omschreven als dramaturgisch verantwoorde, technologische hoogstandjes, die weinig met mediakunst te maken hebben. Dirk de Wit spreekt van "de technologie als uitdrukkingmiddel". Hij zegt letterlijk: "Dit gebruik heeft echter niets te maken met de specifieke nieuwe artistieke praktijken die via die technologieën werden en worden ontwikkeld. Dit gebruik heeft eerder te maken met een soort techniek die zeer doeltreffend kan aangewend worden op een dramaturgisch verantwoorde manier. Deze nieuwe uitdrukkingvormen en nieuwe theatrale elementen moeten dan eerder gewogen worden met theatrale en dramaturgische argumenten." Met andere woorden, het theater eigent zich deze nieuwe technologische uitdrukkingvormen toe. Mediakunstenaars worden dan niet gevraagd om hun ding te doen, maar om hun technologische kennis en bedrevenheid ten dienste te stellen van de theatertaal.

Dat komt ook - onbedoeld - tot uiting in het interview met Guy Cassiers waarin hij vaak het voorbeeld aanhaalt van *The Woman Who*

Walked into Doors (de Munt, Het muziek Lod, ro theater, 2001). Hij formuleert het als volgt: "De nieuwe media hebben de verhouding tussen de technicus en de artiest wezenlijk veranderd. De acteur is een essentieel onderdeel, maar hij is slechts één onderdeel. In *The Woman Who Walked into Doors* hadden we een dirigent, een zangeres, een actrice en een videobeeld. Heel simpel. Alleen de videobeelden hadden een eigen leven (ze zaten in de computer)." De dirigent en de zangeres zijn als persoon aanwezig, ook de technicus bestaat nog als mens. Maar dan is er plots het videobeeld dat uit een computer komt. Nergens in het interview wordt naar een mogelijke rol van de mediakunstenaar verwezen. De videomaker wordt een volledig virtuele entiteit. Nochtans hebben daar drie mediakunstenaars maandenlang aan gewerkt: Wies Hermans, die de interactieve computergrafiek ontworpen heeft, Kurt d'Haeseleer, die de videoachtergronden ontwierp, en ikzelf. Daarnaast stond Marc Warning in voor het decorconcept. Dat zijn allemaal kunstenaars met een autonome digitale kunstpraktijk. En die herkenbare kunstpraktijk had minstens zoveel invloed op de gehanteerde theatertaal als omgekeerd. Uit de gesprekken blijkt hoe groot de invloed wel is die mediakunstenaars van bij het eerste concept hebben op de uiteindelijke performance. En toch verdwijnen ze geruisloos in het gevoerde discours. De reden waarom we bij deze voorstellingen blijven spreken over podiumkunsten (respectievelijk "theater") en niet over mediakunst (respectievelijk "video-performance") komt niet voort uit de artistieke praktijk, maar wel uit de economische onderbouw.'

Communicatie: het recht (of de gewoonte?) van de sterkste

'Ook de manier waarop de podiumkunsten over de bijdrage van de mediakunstenaars communiceren, heeft alles met economie te maken en niets met een artistiek discours. De gevestigde orde bevestigt zichzelf. En dat gebeurt niet bewust. De pers reageert trouwens meestal op dezelfde manier. In het theater wordt er samengewerkt tussen verschillende kunstenaars; dat is een complex verhaal dat bij hen nauwelijks een plaats krijgt. Er wordt met de regisseur, met de auteur, met de acteurs gesproken, allemaal vertegenwoordigers van de "oude" kunsten. Maar zelden of nooit met de mediakunstenaar. Het is de macht van de sterkste, van de structureel gesubsidieerde en dus ook van degene waarmee men het meest vertrouwd is. De podiumkunsten

kunnen eigen communicatiediensten, eigen dramaturgen betalen. Dat bestaat niet bij de mediakunsten.' (Peter Missotten)

Dat deze problematiek de Vlaamse podiumkunsten overstijgt, wordt duidelijk als je het programmaboek van *Vidéodanse 2002* (jaarlijks dansvideofestival in het Centre Pompidou, Parijs) openslaat. Bij de presentatie van elke video staan de choreograaf/regisseur en de compagnie in de kijker, maar de naam van de videomaker wordt slechts heel klein onderaan het rijtje medewerkers vermeld. De beschrijving gaat telkens uitsluitend over de dansvoorstelling. Geen enkele keer heeft men het over de interpretatie of creatie van de videomaker, terwijl het toch om een videofestival gaat.

De context bepaalt de perceptie

Een werk dat in een theater- of danscontext gepresenteerd wordt, wordt 'met theater- of dansogen' bekeken. Het kunstenpubliek mag dan wel steeds meer een zappend consumptiepatroon vertonen, dat belet de toeschouwer blijkbaar niet zijn verwachtingen te koppelen aan de context waarin een werk gepresenteerd wordt. De meeste mediakunstenaars staan voor de keuze tussen de context van de beeldende kunsten en die van de podiumkunsten. De context waarin ze hun werk presenteren, zal bepalen of een dansfilm bekeken wordt met de focus op film of op dans, of hun project zal beschouwd worden als 'theatervoorstelling' dan wel als 'installatie met dansers/acteurs'. Huizen en kunstenaars die multimediale of interdisciplinaire producties en projecten presenteren, moeten dus extra aandacht besteden aan het bijstellen van de publieksverwachtingen en aan het verbreden van de focus.

Het werkdokument kunstendecreet noemt 'multidisciplinariteit en multifunctionaliteit' alvast als een relevante ontwikkeling, die de vernieuwing van het beleid mee gestuurd heeft (Algemene toelichting en commentaar per artikel bij het Kunstendecreet, p. 3). Dat de audiovisuele creatie buiten deze subsidiestructuur valt, is historisch te verklaren, maar staat haaks op de toenemende digitalisering van alle kunsten en op de grensoverschrijdende capaciteiten van de mediakunst. De cross-over, het multimediale zit als het ware in de genen van de mediakunstenaar. En met alle kunstenaars deelt hij een hang naar autonomie en artistieke gelijkwaardigheid.