

UNIVERSITEIT GENT  
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

**VANONDER DE STERRENHEMEL**  
**Een socio-economisch beleidsonderzoek naar de beroepspositie van**  
**audiovisuele acteurs**

Beleidsrapport

aantal woorden: 24.259

**ILJA VAN AUTREVE**

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN  
afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: PROF. DR. Daniël Biltreyst

COMMISSARIS: Gertjan Willems

ACADEMIEJAAR 2012 – 2013

## Dankwoord

Dit werk kon slechts tot stand komen dankzij de steun en hulp van vele mensen. In de eerste plaats wens ik mijn promotor Prof. Dr. Biltreyst te bedanken voor het geven van gevatte opmerkingen, helder inzicht en enthousiaste begeleiding bij deze masterproef tijdens de vaak korte maar verhelderende contactmomenten.

Vervolgens wil ik alle respondenten, van zowel de voorbereidende interviews als de diepte-interviews, hartelijk bedanken voor hun medewerking. Hun verhalen, impressies en opinies vormden de ruggengraat van dit werk. De groeiende noodzaak om hun zaak naar buiten te brengen zorgde voor een onuitputtelijke bron van motivatie om verder, dieper en langer te graven.

Zoals me op voorhand is gezegd en wat ik ten zeerste heb mogen ondervinden: acteurs kunnen contacteren is een beroep op zich. Daarom wil ik de personen bedanken die ervoor gezorgd hebben dat ik deze contacten kon leggen. Een speciale vermelding is er nog voor Louis Pons van Quartier Ciné en de medewerkers van t-heater Gent en Kunstenloket.

Tot slot heb ik tijdens het schrijven van deze masterproef steeds kunnen rekenen op het woordenschattelijke en grammaticale inzicht van mijn moeder. Ik kon geen betere en strengere eindredactrice bedenken.

Het laatste woord van dank is voor mijn vader, familie, vrienden en Esther. Zonder jullie onvoorwaardelijke en oprechte steun was het niet mogelijk geweest.

# Inhoudstafel

1. Executive Summary .....	4
2. Inleiding .....	7
3. Theoretisch luik.....	10
3.1. Handleiding tot het theoretisch luik .....	10
3.2. De acteur in de kunstensector.....	11
3.2.1. The star en de ster.....	11
3.2.2. Wie is de ster? .....	12
3.2.3. Acteur en zijn beroep(en) .....	14
3.2.4. De acteur op het podium en op het scherm .....	17
3.2.5. De arme acteur.....	18
3.3. Het sociaal statuut van de kunstenaar.....	20
3.3.1. Het kunstenaarsstatuut.....	20
3.3.2. De kunstenaar als werknemer.....	21
3.3.3. De kunstenaar als zelfstandige .....	28
3.4. Naburige rechten .....	34
3.4.1. Definiëring.....	34
3.4.2. Morele rechten.....	35
3.4.3. De vermogensrechten .....	36
3.4.4. Roerende rechten .....	36
3.4.5. Beschermingsduur .....	37
3.4.6. Uitzonderingen .....	38
3.4.7. Fiscaliteit van naburige rechten.....	38
3.4.8. De beheersvennootschap PlayRight .....	39
4. Methodologisch kader .....	40
4.1. Grounded Theory .....	40
4.2. Snowball sampling en selectieproblemen .....	41
4.3. De ongekende populatie .....	42
4.4. Onderzoeksverloop.....	43
5. Empirisch luik .....	45
5.1. De sector.....	45
5.1.1. Artistieke hybriditeit.....	45

5.1.2. Marktwaarde, bekendheid en onderhandelen .....	52
5.2. Het sociaal statuut .....	59
5.3. Naburige rechten .....	64
5.4. Kennis van de sector.....	68
6. Besluit.....	71
7. Aanbevelingen voor het beleid.....	75
8. Bibliografie.....	78
9. Bijlagen .....	85

# 1. Executive Summary

In dit beleidsrapport bestuderen we de socio-economische beroepspositie van audiovisuele acteurs in Vlaanderen. Audiovisuele acteurs zijn professionele acteurs die werken in de audiovisuele sector (film, televisiefictie, commercials,...). Binnen de communicatiewetenschappen bestond tot op heden weinig of geen aandacht voor deze discipline. Binnen de Angelsaksische audiovisuele onderzoekstraditie zijn er de *star studies*, die de invloed van sterren en celebrities op de maatschappij bestudeert. Wij draaien de rollen om: wat is de invloed van de maatschappij op deze ‘sterren’? Enkele opmerkelijke getuigenissen uit de actualiteit vormden het vertrekpunt van deze studie. In 2008 raakte bekend dat Antje De Boeck, bekend van Vlaamse fictie zoals ‘Daens’ en ‘Stille Waters’, in moeilijke papieren terecht kwam door langdurige werkloosheid. Talloze collega-acteurs uitten vervolgens hun ongenoegen in de media. We gaan uit van de veronderstelling dat de beroepspositie van de Vlaamse audiovisuele acteur niet te rijmen valt met de (financiële) glitter en glamour die onderwerp vormt van de *star studies*.

Het doel van deze studie is om een duidelijk zicht te krijgen op de beroepspositie van de Vlaamse audiovisuele acteur. Het onderzoek bestaat uit twee grote delen: een theoretisch luik en een empirisch luik. In het theoretisch luik maken we een schets van de acteur binnen de audiovisuele sector. Daarin hebben we aandacht voor de wijze waarop elementen uit de *star studies* te vertalen zijn naar de situatie in Vlaanderen, hoe de acteur zich handhaaft binnen zijn beroep en welke bevindingen al gerapporteerd werden binnen het onderzoek naar de socio-economische positie van de kunstenaar in het algemeen. Daarnaast bespreken we in ons theoretisch luik de wettelijke bepalingen in verband met het sociaal statuut van de kunstenaar en de regelingen rond de afkoop van naburige rechten, die een belangrijke bron van inkomsten vormen voor audiovisuele acteurs.

In ons empirisch luik toetsen we deze bevindingen aan passages uit onze interviews.

We kozen voor een beleidsonderzoek omdat deze vorm de praktijkgerichtheid van de studie onderbouwt. De methode die we gebruikten voor dit onderzoek is uitsluitend kwalitatief. Gezien het onontgonnen karakter van dit gebied en de praktijkgerichtheid van het onderzoek leek diepte-interviews met audiovisuele acteurs afnemen de beste setting. Deze interviews werden anoniem verwerkt. Op die manier laten we de respondenten zo vrij mogelijk aan het woord en is identificatie en vooringenomenheid van buitenaf niet mogelijk. Aan de diepte-interviews ging een reeks voorbereidende interviews vooraf waar we via gesprekken met verschillende actoren in het veld een duidelijk zicht kregen op enkele problematieken. Door het feitelijke onderzoek dicht bij de acteurs zelf te houden, kregen we een zicht op onderliggende problematieken en tekortkomingen in het beleid. Dat stelde ons in staat om vijf heldere beleidsaanbevelingen te formuleren.

Het acteursberoep is een beroep dat gekenmerkt wordt door een grote hybriditeit aan activiteiten. Een audiovisuele acteur is zelden actief in een enkele sector. Activiteit in de audiovisuele sector wordt gecombineerd met werk in de podiumsector en soms ook met werk als docent binnen het kunstonderwijs. Deze combinatie vertalen in een passend sociaal statuut is niet vanzelfsprekend. Het kunstenaarsstatuut zoals het nu bestaat kan dus niet de hele lading dekken. Onze eerste beleidsaanbeveling is de revisie van het kunstenaarsstatuut om tot een betere afstemming te komen met de realiteit van de hybride acteur.

Daarnaast wordt de beroepspraktijk van de audiovisuele acteur bemoeilijkt door een organisatorisch aspect. In de audiovisuele sector moet een acteur met de producent onderhandelen over een prijs per draaidag. Niet zelden gaat de onderhandeling gepaard met gevoelens van frustratie en onmacht, veelal te wijten aan de onwetendheid van de acteur zelf. We pleiten daarom voor een structureel overleg met alle partners. Dit zou een doorbraak kunnen zijn om over aanvaardbare minimumverloningen en werkomstandigheden te onderhandelen. Zowel acteurs, producenten, wetgevers, vakbonden, vertegenwoordigers, juristen als gespecialiseerde organisaties (zoals Kunstenloket) moeten betrokken zijn in dit debat. We zien hierin een interessante rol voor de pas opgerichte Acteursgilde weggelegd.

Tijdens de onderhandelingen gebeurt ook de afkoop van de vermogensrechten uit naburige rechten. Volgens de huidige gang van zaken maakt deze afkoopsom deel uit van het globale pakket van de dagprijs waartoe ook het loon voor de prestatie behoort. Deze regeling nodigt uit tot -naar ons gevoel- onrechtvaardige situaties. We denken dat een duidelijke regeling waarbij de afkoop van vermogensrechten losgekoppeld wordt van de loononderhandelingen tot een transparantere situatie zal leiden. Zodoende kan dit een opening doen ontstaan om niet alle vermogensrechten in een enkele keer af te staan. Toekomstige honoraria, vergoedingen die voortvloeien uit het succes van de productie door bijvoorbeeld DVD-verkoop, zouden dan ook terecht komen bij de acteurs, iets wat vandaag zelden of nooit het geval was. Tevens stellen we vragen bij het weerlegbaar vermoeden van overdracht van het exclusieve recht op exploitatie van audiovisuele rechten. De bedoeling van deze regeling is om producenten te beschermen tegen de weigering om het werk openbaar te maken door andere acteurs, maar geeft teveel aanleiding tot nadelige gevolgen voor de uitvoerende kunstenaar, de acteur zelf. We zeggen niet dat aan deze regeling moet afgeschaft worden, maar een discussie over de gevolgen van dit weerlegbaar vermoeden is wenselijk.

Vervolgens merken we dat acteurs zich veel te weinig geïnformeerd voelen over deze kwesties. In die mate zelfs dat het voor acteurs bijna onmogelijk is om zich vrij te bewegen in de sector. Het is daarom belangrijk dat er een educatief kader wordt gevormd dat aspirant-acteurs voldoende informeert over de zakelijke aspecten van de audiovisuele sector en met uitbreiding over de hele kunstensector. We

doelen hierbij niet alleen op het hoger kunstonderwijs. Ook het secundair kunstonderwijs kan reeds vorming verstrekken over de kunstensector. Gespecialiseerde organisaties (Kunstenloket, Playright,...) en experts (bijvoorbeeld agents, juristen of productieleders) betrekken in een brede synergetische samenwerking lijkt ons noodzakelijk om deze cursussen voldoende op de realiteit af te stemmen.

Tot slot merken we op dat dit onderzoek maar een beperkt deel van de problematiek beschreven heeft. We hoorden verschillende stemmen over de nood aan beterschap maar we vermoeden dat er nog veel meer stemmen niet gehoord zijn. Daarom pleiten we voor meer en uitgebreider onderzoek over dit onderwerp en over de kunstensector in het algemeen. Zo gingen we in dit onderzoek niet diep in op de problematiek van de naburige rechten, mede omdat we de gespecialiseerde kennis hierover niet bezitten. Daarnaast zijn er nog tal van andere onderwerpen die in dit onderzoek onderbelicht zijn gebleven. Is er bijvoorbeeld een genderproblematiek in de kunstensector te vinden? Hoe verloopt de doorstroom van het hoger kunstonderwijs naar de arbeidsmarkt? Zijn er grote verschillen tussen verschillende generaties acteurs? Wat is de stem van de productiehuisen? De uitwerking van deze en veel andere vraagstukken kunnen een voedzame bodem zijn voor een helder en gezond beleid dat acteurs en bij uitbreiding de hele Vlaamse kunsten- en entertainmentsector ten goede kan komen.

## 2. Inleiding

*‘Only a certain kind of human being can prosper in unstable, fragmentary social conditions’ (Sennet, 2007).*

Het zijn economisch onzekere tijden. Desondanks lijkt de Vlaamse fictie en met uitbreiding de Vlaamse entertainmentindustrie sterk in opgang te zijn (Econopolis, 2012). Acteurs zijn het gezicht van de Vlaamse entertainmentindustrie. Genieten zij mee van de bloei van de sector en uit zich dat voor hen in een meer welvarende levensstandaard?

September 2008 raakte bekend dat Antje De Boeck, actrice bekend van onder andere de film *Daens* (1993) en televisieseries *Terug Naar Oosterdonk* (1997) en *Stille Waters* (2001), geschorst werd door de RVA (Rijksdienst voor arbeidsvoorziening) waardoor ze geen werkloosheidsuitkering meer kreeg (EMS, 2008, 17 september; GVD, 2008, 17 september). De aanleiding hiertoe was dat Antje De Boeck een sollicitatieaanbieding van de VDAB (Vlaamse Dienst voor Arbeidsbemiddeling en Beroepsopleiding) om te werken in de vestiaire van de musical *Daens* afsloeg.

Het verhaal van De Boeck zorgde voor opschudding in de kunstensector.

Collega-acteurs deelden in de frustratie en uitten hun ongenoegen in diverse media (gse, 2008a, 18 september; Martynowski, 2008, 18 september). Vooral het gebrek aan eenduidigheid over het kunstenaarsstatuut werd sterk aangeklaagd door diverse actoren binnen en buiten de sector (gse, 2008b, 18 september; Hillaert, 2008, 17 september).

In het kader van deze problematiek verwijzen we naar een kort bericht in *De Morgen* getiteld: “VDAB schijft werkloze acteurs aan om kerstman te spelen” (RA, 2012, 13 december). De ietwat misleidende kop duidt op het actualiteitsgehalte van de problematiek. Ook onder acteurs zijn er meningsverschillen over hoe je in het leven staat als acteur. Een recente discussie in de krant *De Standaard* tussen acteurs Jos Verbist en Peter Rouffaer illustreert die tweestrijd (Vankersschaever, 2012, 8 december en Rouffaer, 2012, 15 december): voor Verbist moet de acteur de obstakels confronteren die je inhoudelijk kan sterken. De verleiding om mee te spelen in soaps of in ‘snelgeldwinnende’ jobs is groot, maar moet vermeden worden, zo stelt Verbist (Vankersschaever, 2012, 8 december). Rouffaer countert Verbist met de stelling dat de kwetsbaarheid van jonge acteurs het niet gemakkelijk maakt om een strenge selectie in keuzes te maken. Het is, volgens Rouffaer, net de uitdaging voor acteurs om hun grote liefde voor het vak te vertalen naar een realiteit waarin er brood op de plank moet komen (Rouffaer, 2012, 15 december).

Op 1 juli 2003 trad het kunstenaarsstatuut in werking: een wettelijke bepaling die de acteurs zou moeten helpen om de persoonlijke situatie draaglijker te maken (Broeckmeyer, 2002, 6 juli). Door de jaren heen spaarde men echter de kritiek op de regeling niet (nb, 2012, 2 maart; Justaert, 2012, 3 juli; Peeters, 2012, 4 december ). Ook meldingen van misbruik van de regeling (GSE, 2012, 17 augustus; Bertrand, 2011, 8 oktober) tonen aan het kunstenaarsstatuut nog niet op punt staat.

We kozen om een beleidsonderzoek te voeren en dit heeft als voordeel dat we zeer praktijkgericht te werk kunnen gaan. In dit onderzoek willen we meer duidelijkheid scheppen over de huidige socio-economische positie van audiovisuele beroepsacteurs. Die invalshoek bleek achteraf niet de gemakkelijkste te zijn omwille van een gebrek aan academische literatuur.

In dit onderzoek spitsen we ons toe op audiovisuele acteurs. Het zijn acteurs die actief zijn of waren op het scherm. We hebben het dus over acteurs actief in films, televisieseries, commerciële spotjes enzovoort. De cross-sectionele activiteit van acteurs (hiermee bedoelen we zowel de artistieke activiteiten zoals theater, film, televisie en niet-artistieke activiteiten zoals lesgeven) van de laatste jaren (Janssens, 2011) zorgt ervoor dat de onduidelijkheid over de socio-economische situatie groter wordt. In dit onderzoek zal dan ook blijken dat net in het audiovisueel werk de grootste neveligheid heerst.

In de communicatiewetenschappen is er weinig aandacht besteed aan de acteur.

Clark (1995) wijst er in haar “Negotiating Hollywood: the cultural politics of actors' labor” op: een brede waaier van analyses over het beroep van de filmacteur is niet meteen voor handen. Clark (1995) meent dat dit niet hoeft te betekenen dat het vraagstuk van de beroepspositie van de acteur geen plaats heeft in een communicatiewetenschappelijk onderzoeksveld. Evengoed kan het een toevoeging of opvulling zijn van de kloof tussen onderzoek en praktijk en daarom kan het ook een poging zijn om de *star studies* en in uitbreiding de cultural studies, opnieuw te situeren (Clark, 1995).

Vaak wordt er vanuit een bepaald segment van de sociologie van de filmstudies, de *star studies* aandacht besteed aan de filmacteur als ‘ster’. We onderscheiden hier auteurs zoals Richard Dyer, Barry King en Paul McDonald. In deze studie is het echter niet de bedoeling om deze weg te bewandelen. Integendeel, het is de bedoeling om achter het begrip van ‘de ster’ te kijken. In de *star studies* is er volgens Levy (1990) weinig aandacht besteed aan de sociale omstandigheden waar de audiovisuele acteur in leeft. In het verleden was er een formule gebruikelijk bij onderzoek naar *actors on screen*: men koos een bepaalde ‘ster’, maakte een inhoudelijke analyse over zijn/haar werk en diens profiel werd getoetst aan een bepaald publiek (Clark, 1995).

Of zoals Clark het zelf verwoordt:

*‘A few scholars were challenged or were working outside of this formulaic frame. Barry King and Richard deCordova, for example, were concerned with the star system as an economic and enunciative apparatus within the film industry. [...] But, in my mind, the initial excitement surrounding star studies as a potential arena for challenging current modes of thought within film scholarship has been lost’* (Clark, 1995).

In tegenstelling tot die methode uit de *star studies* proberen we, naar analogie met Clark’s (1995) opmerking, dit onderzoek dicht bij de audiovisuele acteur zelf te houden.

Daarom beginnen we ons theoretisch luik met een omschrijving van de sector (zie het hoofdstuk ‘De acteur in de kunstensector’): hoe beweegt de audiovisuele acteur zich in deze bedrijfstak?

Om tot een goede analyse te komen van het gevoerde beleid, moeten we in de eerste plaats bekijken welke de wettelijke regelingen zijn die ervoor te zorgen dat acteurs zich vrijer kunnen bewegen in een sociaal-economisch klimaat (zie hoofdstuk ‘Het sociaal statuut van de kunstenaar’). Daarnaast is er de exploitatie van naburige rechten die een belangrijke bron van inkomsten genereren (Serrure & De Preter, 2012, 28 november). Een uiteenzetting en wettelijke bepalingen hierover zijn te vinden in het hoofdstuk ‘De naburige rechten’.

Vanwege het onontgonnen karakter van het gebied en de praktijkgerichtheid van het onderzoek, gingen we op zoek naar een gepaste onderzoeksmethode om het empirisch deel van deze studie aan op te hangen. We kozen, geleid door de Grounded Theory van Glazer en Strauss (1967, 1995, geciteerd in Mortelmans, 2007), voor een kwalitatieve benadering. Binnen deze benadering leek ons het afnemen van diepte-interviews de meest aangewezen vorm van wetenschappelijk onderzoek. Zoals eerder vermeld is het niet de bedoeling om de geïnterviewden als ‘ster’ te behandelen maar om ze een stem te geven in een globale problematiek. Onze keuze om de interviews anoniem te verwerken past binnen deze opvatting. Meer verantwoording voor de keuze voor het kwalitatief onderzoek en omschrijving van het onderzoeksverloop is te vinden in het hoofdstuk ‘Methodologisch kader’.

Het uiteindelijke doel van deze studie is om de actuele beroepspositie van de audiovisuele acteur helder te beschrijven en aan te vullen met enkele gerichte beleidsaanbevelingen.

Onze beleidsaanbevelingen worden bepaald aan de hand van drie verschillende bronnen:

- De gebundelde opvattingen van de respondenten over het beleid
- De pijnpunten die de respondenten ondervinden in het beleid die aansluiten op onze conclusies
- Onze persoonlijke inzichten opgedaan doorheen het onderzoek

## 3. Theoretisch luik

### 3.1. Handleiding tot het theoretisch luik

In ons theoretisch luik behandelen we de regelingen die het beleid treft met betrekking tot kunstenaars. Deze regelingen worden uiteengezet aan de hand van een analyse van de wettelijke bepalingen. Deze wettelijke bepalingen worden aangevuld met academische literatuur. Hierbij merken we op dat de structuur van dit hoofdstuk tot stand kwam aan de hand van verschillende factoren. Eerst en vooral zorgden onze voorbereidende interviews (zie hoofdstuk ‘Methodologisch kader’) voor een eerste zicht op welke de factoren zijn waarmee een audiovisueel acteur in aanraking komt als hij een beeld wil oproepen van zijn socio-economische situatie. Ook de uiteindelijke diepte-interviews zelf vormden een factor bij het opstellen van deze structuur: vaak kwamen er vanuit opinies of bemerkingen van respondenten interessante invalshoeken over een thema die we vervolgens dieper uitwerkten in ons beleidsoverzicht. Deze keuze ligt in de lijn van de benadering van de Grounded Theory (Glazer & Strauss, 1967, 1995, geciteerd in Mortelmans, 2007) (zie hoofdstuk ‘Methodologisch kader’). Vanuit de academische literatuur was er bijzonder weinig materiaal voor handen om een heldere structuur op te stellen. Toch hielpen enkele werken ons om die helderheid te scheppen. Deze werken boden een welgekomen academische analyse van de behandelde thema’s. We onderscheiden hier onder andere *Sociale en fiscale spelregels voor kunstenaars* (Souvereyns & Vanheusden, 2009), *De ins en outs van podiumland: een veldanalyse* (Janssens, 2011), *Het naburige recht van de uitvoerende kunstenaar* (Brisson, 2008) en de vele infobrochures van het Kunstenloket, het Huis van Auteurs (Roosen & Genin, 2012) en belangenverenigingen.

Het voordeel van deze aanpak is dat het theoretisch luik kan bekeken worden vanuit verschillende perspectieven. Voor de academische lezer enerzijds kan het dienen als een leidraad en voorbereiding op het empirisch luik: de analyse van de diepte-interviews. Anderzijds is het theoretisch luik ook een verzameling van bijzondere regelingen voor kunstenaars, aangevuld met academische literatuur, en kan het als handleiding of samenvatting gebruikt worden voor de geïnteresseerde lezer.

## 3.2. De acteur in de kunstensector

*‘De kunstenaar is de modelarbeider van de nieuwe arbeidsethiek’*

(van Winkel, Gielen en Zwaan, 2012).

### 3.2.1. The star en de ster

Op het eerste gezicht lijkt het dat de schaarse academische literatuur die voorhanden is, vooral Amerikaanse studies betreft. Dit is niet verwonderlijk aangezien de Hollywoodtraditie meer de focus legt op de filmacteur, terwijl in Vlaanderen het beroep van acteur nog steeds in de sector van de podiumkunsten wordt ondergebracht.

Hoewel dit een euvel lijkt te zijn in het kader van dit onderzoek, blijkt de keuze voor de ‘audiovisuele acteur’ eerder dan voor de ‘podiumacteur’ helemaal niet ongerechtvaardigd. Hoewel de *star studies* veelal een tekstuele, semiotische analyse enerzijds en een industriële, economische (de sociologische) analyse anderzijds inhoudt (Dyer, 1979), laat ze ons wel toe het concept af te bakenen tot wat en wie die audiovisuele acteur is.

Het lijkt ons zinvol om op zoek te gaan naar literatuur rond *star studies* en waar mogelijk de nadruk leggen op de acteur zelf eerder dan op het *star system*. Dhoest (2005) wijst er ook op dat vanuit de *star studies* in een Vlaamse dimensie minder kan gesproken worden over een Vlaamse filmindustrie omdat deze gewoonweg niet aanwezig is. In de Vlaamse filmindustrie worden films geproduceerd op een één-op-één basis: er is geen duidelijke cinematografische productielijn te zien (Dhoest, 2005). Daardoor is het volgens Dhoest (2005) moeilijk om vanuit sociologisch niveau te spreken van een *star system* in Vlaanderen zoals dat wel het geval is in Hollywood.

Het beroep als audiovisueel acteur wordt vanuit een Angelsaksisch of ‘Hollywoodiaans’ standpunt gezien als een beroep met een hoge status en hoog inkomen (Lincoln & Allen, 2004; Screen Actors Guild, 2002). In Vlaanderen is dit op vlak van inkomens niet het geval volgens de talloze interviews die tijdens de zaak De Boeck en recentere artikels (gpl, 2010, 13 februari) verschenen zijn. In een artikel waar acteurs als Jan Decler en Chris Lomme hun mening geven over de zaak De Boeck, hekelen de acteurs de mening dat acteurs grootverdieners zijn:

Chris Lomme: *‘Voor de meeste acteurs is het vandaag de dag afschuwelijk.[...] 70% van onze acteurs staat momenteel aan de dop. Godgeklaagd, want we hebben prachtige acteurs!’* (Grobbe, 2008, 18 september).

Jan Declair: *'Ik ben nog een gelukzak in het vak. [...] Ik kan absoluut goed leven van wat ik doe en ik ben nooit moeten gaan stempelen. Als ik al eens iets anders doe, is het niet uit noodzaak, maar om er vrijheid mee te kopen. Maar glitter en glamour? De vetpotten van Egypte? Dat is het in ons vak nooit geweest'* (Grobben, 2008, 18 september).

De Vlaamse audiovisuele acteur zou niet de typische *star* zijn: hij is niet de grootverdiener.

### 3.2.2. Wie is de ster?

Het belang van de 'ster' wordt in de *star studies* niet onder stoelen of banken gestoken. Volgens Walker (1970, geciteerd in Levy, 1990) geeft de ster indirect en direct weer wat de waarden, noden en dromen zijn van een samenleving. Durnat (1967, geciteerd in Levy, 1990) gaat zelfs een stap verder. Hij beweert dat de sociale geschiedenis van een land kan worden beschreven aan de hand van zijn nationale sterren die een reflectie zijn van het beeld dat het publiek zichzelf opdraagt.

Kijken we naar de definitie van de audiovisuele acteur als 'ster', dan vinden we meerdere benaderingen. Voor Levy (1990) is een ster iemand waarvan een productiehuis weet dat als hij die persoon aantrekt, de kans groot is op een kassucces in de zalen of kijkcijferkanon op televisie. Dyer (Geciteerd in Butler, 1998) onderscheidt een ster van een niet-ster door zijn/haar intertekstualiteit.

Die intertekstualiteit komt niet tot stand in één enkele mediatekst maar net in verschillende mediateksten én buiten de tekst zelf (Dyer, 1979, geciteerd in Butler, 1998). Gledhill (1991) sluit hierbij aan: *'Actors become stars when their off-screen life-styles and personalities equal or surpass acting ability in importance'*.

Deze twee definities zijn verschillend, maar ze sluiten elkaar niet uit. Beiden geven een grote lading aan het concept 'ster'. Hoewel beide stellingen een Angelsaksisch standpunt innemen, vinden we in de Meyers "Veddetedom: beroemd in Vlaanderen" (2002) een gelijkaardige definitie. De Meyer (2002) maakt een onderscheid tussen een beroemdheid en een ster:

*'Sterren worden echter, meer dan beroemdheden, op een of andere manier gemaakt. Ze zijn ster omwille van externe factoren, niet omdat ze zichzelf zijn. 'Sterren' krijgen een imago aangemeten'* (de Meyer, 2002).

Er lijkt een constante in de definities van de 'ster': het imago. Hoewel de Meyers (2002) analyse geënt is op het Vlaamse sterrendom, lijkt Dhoest (2005) net te beweren dat er in Vlaanderen amper sprake kan zijn van het sterrendom zoals beschreven in Angelsaksische *star studies*. Onder meer het gebrek aan promotie-infrastructuur en de afwezigheid voor 'tabloïdiaanse' aandacht voor het privéleven van de Vlaamse acteur zorgt ervoor dat het sterrendom in Vlaanderen zijn gelijke niet vindt in zijn Hollywoodbroer (Dhoest, 2005). De centrale waarde in Vlaanderen blijkt dat een acteur eerder een

‘Jan Modaal’ moet zijn. Dit levert meteen een contrast op met de glamour van Hollywood. Overigens past het beeld van de Vlaamse acteur ook binnen een Europese context waar een echte ster, gelijkaardig aan de Hollywoodster, een zeldzaamheid is (Finney, 1997, geciteerd in Dhoest, 2005 en Kauffmann, 1980, geciteerd in Levy, 1990).

Aangezien we de beroepspositie van de audiovisuele acteur in zijn geheel willen bestuderen, is het ook noodzakelijk de notie van de televisieacteur aan te halen. Volgens Ellis (1992) kan televisie nooit de sfeer oproepen waarin een filmacteur werkt. Televisie cultiveert en creëert eerder een gevoel van gewoonte, een gevoel van herkenbaarheid (Ellis, 1992). Het gevoel dat men krijgt bij het kijken naar televisie is anders dan het gevoel dat film-kijken oproept.

Dat geldt ook voor acteurs. Het gevoel van herkenbaarheid, de gewoonte, haalt het van het ‘verrassingseffect’ van de film (Ellis, 1992). Het sterrenstelsel bij televisie wordt dan meer een systeem van persoonlijkheid (Langer, 1981, geciteerd in Dhoest, 2005).

Dhoest (2005) wijst er dan weer op dat in Vlaanderen, televisieacteurs een alternatief kunnen bieden voor de afwezigheid van echte filmsterren zoals omschreven in de opgesomde studies. Redenen daarvoor zijn onder andere de sterke positie van eigen televisiefictie dat ervoor zorgt dat de Vlaamse televisieacteur, vooral in semiotische zin, zijn gelijke vindt in de Vlaamse filmacteur (Dhoest, 2005).

Daarbij verwijzen we weer naar een eerdere bevinding van Dhoest (2005) dat de Vlaamse filmacteur, en dus ook de Vlaamse televisieacteur, niet kan worden geplaatst in het Hollywoodplaatje.

Waar ook mee moet rekening worden gehouden is dat men in Vlaanderen moeilijk kan spreken van een duidelijke afbakening tussen de filmacteur enerzijds en de televisieacteur anderzijds. Door het succes van de eigen televisiefictie maken veel acteurs de overstap van film naar televisie en omgekeerd (Dhoest, 2005; Butler, 1990). Daarom spreken we in deze studie van de audiovisuele acteur, hoewel de beroepsuitoefening wel degelijk een aantal verschillen inhoudt.

Het VAF (het Vlaams Audiovisueel Fonds) publiceerde in 2010 een studie waar de socio-economische positie van de gehele audiovisuele sector in beeld wordt gebracht. Het doel van de studie was een duidelijk socio-economisch profiel van de audiovisuele sector op te stellen. In deze studie komen ook enkele definities en cijfers over audiovisuele acteurs aan bod. Binnen het VAF worden audiovisuele acteurs en actrices binnen de sector onder de categorie ‘ondersteunende creatieve diensten’ geplaatst volgens de NACE-classificatie (IDEA consult en Vlerick Management School, 2010). De NACE-classificatie is een Europees gestandaardiseerd systeem voor het verzamelen van data voor economische sectoren. De classificatie blijkt in deze zeer rudimentair te zijn. Daarom werden nog twee andere soorten databronnen gebruikt: Keynet en Uradox (het huidige PlayRight, de Belgische beheersvennootschap van de naburige rechten van uitvoerende kunstenaars) (IDEA consult en Vlerick Management School, 2010). Volgens een eerste inschatting zouden er ongeveer 1020 Nederlandstalige

of meertalige acteurs of actrices actief hun diensten leveren aan de Vlaamse audiovisuele sector (IDEA consult en Vlerick Management School, 2010).

Helaas bestrijkt de studie geen diepgaandere analyse over deze categorie, iets wat ze wel doet met andere subsectoren. In ons hoofdstuk 'Methodologisch kader' komen we nog terug op de benadering tot populatie van de subsector 'ondersteunende creatieve diensten'.

### **3.2.3. Acteur en zijn beroep(en)**

Vanuit Angelsaksische hoek blijkt hier meteen al heel wat materiaal voor handen. Zo vinden we een soort traditie terug van de Screen Actors Guild, de Amerikaanse vakbond voor audiovisuele acteurs, om volgens een bepaalde regelmaat studies te publiceren over de structurele elementen in het beroep (Screen Actors Guild, 1999 en 2002, geciteerd in Lincoln & Allen, 2004). Gezien de aandacht voor de audiovisuele acteur (zie hierboven), zijn er ook enkele academische studies die ingaan op dit onderwerp. Zo vinden we onder andere de werken van Prindle (1988) over de geschiedenis van de Screen Actors Guild en haar radicalisering, Clark (1995) over het begin van de werking van de Screen Actors Guild en de voorafgaande strijd van de Hollywoodacteurs tijdens de jaren '30 en Seeber (1996) over de werking van de artistieke vakbonden en stijging van stakingen in de sector.

Het is opmerkelijk dat al deze studies een groot belang hechten aan de Screen Actors Guild als drukingsgroep. Dit is een gegeven waarmee we zeker rekening mee moeten houden in deze studie. Hoewel acteurs die werken voor film en televisie in Vlaanderen wel degelijk gebonden zijn door een arbeidsovereenkomst, blijkt uit verslaggeving dat zij hier niet van op de hoogte zijn (GSEa, 2008, 18 september).

In de studie van het VTi (Janssens, 2011), dat hoofdzakelijk het podiumlandschap bestrijkt, vinden we een aantal interessante elementen terug over acteurs, vooral als podiumkunstenaars. In een andere, recente studie beschrijven van Winkel, Gielen en Zwaan (2012) de beroepspraktijk van drie generaties afgestudeerden van beeldende kunstopleidingen in Nederland en Vlaanderen. Ondanks dat onze studie zich niet toespitst op beeldende kunstenaars, kunnen we enkele interessante elementen uit het onderzoek van van Winkel et al. (2012) halen. Zij hechten immers veel belang aan hybriditeit in de kunstbeoefening. Dit concept zal doorheen deze uiteenzetting ook aan bod komen en het zal een belangrijke schakel vormen in ons empirisch luik.

De laatste jaren is er een groei van het aantal podiumkunstenaars merkbaar, terwijl er niet meteen een groei is in het werkaanbod (Janssens, 2011, p.61-62). Bij de personen die deelnemen aan

podiumproducties is er een fenomeen van passanten (personen die eenmaal per jaar meedoen aan een podiumproductie) (Janssens, 2011, p.73).

Hoewel het aandeel van deze personen niet zwaar weegt op het creatieproces van de productie, merkt de studie op dat deze personen ook in andere sectoren actief kunnen zijn zoals televisie, reclame, film, onderwijs... Het is dus mogelijk dat in de podiumkunsten steeds meer beroep wordt gedaan op personen uit deze sectoren, die dus de omgekeerde richting maken (Janssens, 2011, p. 76-77). Hieruit zou blijken dat de praktijk interdisciplinair wordt en vervolgens ook samenwerkingsverbanden het daglicht zien (Janssens, 2011, p. 77).

van Winkel, Gielen en Zwaan (2012) merken op dat gedifferentieerde beroepspraktijken het hart vormen van het artistieke bestaan. Daarom is het nodig om het begrip hybriditeit op te delen in twee soorten: de sociale hybriditeit en de artistieke hybriditeit (van Winkel et al., 2012).

De sociale hybriditeit is te vinden vanuit een sociologische benadering. Boltanski en Chiapello (1999) benoemen sociale hybriditeit als een mix tussen verschillende waardenregimes. Iedere wereld heeft zijn eigen waarden en waardehiërarchieën die wanneer ze door elkaar beginnen lopen op macroniveau, voor hybride vormen zorgen. Volgens Boltanski en Chiapello (1999) is het de verdienste van artiesten dat deze pluriforme beroepspraktijk in een groter sociologisch geheel kan worden geplaatst: creativiteit, flexibiliteit, dynamiek en intensieve communicatie brachten sinds de jaren 1980 een nieuw soort management op een bedrijfsvloer. Dat is de verdienste van een artistieke sociologica (van Winkel, Gielen en Zwaan, 2012 naar Boltanski en Chiapello, 1999).

Met deze waardensociologie leveren Boltanski en Chiapello (1999) impliciet kritiek op Pierre Bourdieu's opvatting over kunstsociologie. Bourdieu (1977) stelde dat er in de kunstwereld een voortdurende strijd aan de gang is waar de illusie van de antinomie van de kunst centraal staat. Die strijd om te verkrijgen en behouden van erkenning door collega's en critici (het symbolisch kapitaal) houdt de kunstwereld staande en daarmee wordt het belang van geld in de sector ontkend, zo stelt Bourdieu (Laermans, 2003). De kritiek op de stelling van Bourdieu, luidt dat de artistieke arbeid op die manier niet serieus wordt genomen. Deze kritiek, die zich vooral in de jaren 1990 manifesteerde (van Winkel et al., 2012), werd ook gevoerd vanuit sociologische- en wetenschapsfilosofische invalshoek (Latour, 1994 en Heinich, 1998).

Naast deze sociale hybriditeit, onderscheiden we in navolging van van Winkel et al. (2012) ook de artistieke hybriditeit. Om tot een definitie te komen van dit begrip moet er volgens van Winkel et al. (2012) een onderscheid gemaakt worden tussen hybriditeit en multidisciplinariteit. Volgens de onderzoekers is het immers niet meer het specifieke medium dat het artistieke project van een kunstenaar vorm geeft. De hedendaagse kunst wordt daarentegen gekenmerkt door een post-medium

conditie (van Winkel et al. 2012). Actief zijn in verschillende sectoren is meer een vanzelfsprekendheid te noemen.

Daarom moet er gezocht worden naar een andere definitie van artistieke hybriditeit. Voor van Winkel et al. (2012) moeten er twee voorwaarden voldaan worden willen we spreken van een hybride kunstpraktijk:

- De kunstenaar is pluriactief: hij combineert autonome en toegepaste kunstvormen;
- Het onderscheid tussen die beide kunstvormen is geheel of gedeeltelijk vervaagd, zowel in de perceptie van de kunstenaar als in die van zijn omgeving.

We duiden deze twee stellingen.

De kunstenaar is pluriactief indien hij twee verschillende rollen of functies vervult binnen het artistieke veld (van Winkel et al., 2012). Een voorbeeld: een acteur kan bezig zijn met zijn eigen theatergezelschap (autonoom) en kan tegelijkertijd actief zijn in opdracht van een televisieserie en een paar uren les geven in een kunstacademie (toegepast). Zowel artistieke als financiële motieven kunnen meespelen om deze praktijken te combineren (van Winkel et al., 2012).

Daarnaast zegt de tweede voorwaarde om een hybride kunstenaar te benoemen dat het onderscheid tussen beide kunstvormen geheel of gedeeltelijk verdwenen zou moeten zijn. Hybride kunstenaars voelen geen noodzaak om het autonome of niet-autonome deel uit elkaar te halen en daardoor wordt de scheiding tussen kunst en niet-kunst erg dun (van Winkel et al., 2012). Als voorbeeld stellen de onderzoekers het kunstenaarsduo Orgacom ([www.orgacom.nl](http://www.orgacom.nl)) voor. Zij kenmerken zich aan de hand van een sterk bedrijfsgerichte kunstpraktijk: vanuit een samenwerking met bedrijven en non-profit organisaties ontwikkelen zij voorstellen voor een kunstwerk (van Winkel et al., 2012).

De hoofdvraag die van Winkel et al. (2012) zich stellen is of die hybride kunstenaar ook echt bestaat en of dit op empirisch niveau kan worden aangetoond. Zij komen tot de conclusie dat een gemengde beroepspraktijk onder de beeldende kunstenaars eerder regel dan uitzondering is. Enkel een kleine minderheid van kunstenaars kan het zich veroorloven om een louter autonome praktijk uit te oefenen. Naast de financiële argumenten zijn er ook kunstinhoudelijke redenen waarom kunstenaars kiezen voor een gemengde praktijk (van Winkel et al., 2012). Uit onze empirische studie zal blijken of we de audiovisuele acteur ook als hybride kunstenaar kunnen bestempelen en of hij zich al dan niet richt op een autonome praktijk.

Uit onze hypothese valt het volgende af te leiden: wij stellen dat er gelijkenissen te vinden zijn tussen de audiovisuele acteur en de beeldend kunstenaar zoals in het onderzoek van van Winkel et al. (2012). Onze stelling wordt gevoed door een bevinding van de studie van het VTi. Janssens (2011) merkt op dat er in de freelancemarkt een opmerkelijke groei te zien is. Een freelancer is een persoon die

verschillende soorten opdrachten uitvoert voor steeds verschillende werkgevers en dit voor een korte duur (Janssens, 2011, p. 76).

Tevens merkt Janssens (2011, p. 77) op dat er een opmerkelijke toename is van het aantal kunstenaars sinds 2005. Meer dan ooit kunnen we zeggen dat podiumkunstenaars zich in een concurrentiële werkomgeving bevinden. Dit zijn elementen die erop kunnen wijzen dat er werkonzekerheid heerst voor de podiumkunstenaar (Janssens, 2011 p. 77).

### **3.2.4. De acteur op het podium en op het scherm**

Binnen deze hybriditeit kunnen we ons meteen ook de vraag stellen of er een verschil is tussen het acteren op het podium als een meer autonome activiteit of acteren voor een camera als een toegepaste activiteit. In de literatuur vinden we een interessant stuk terug over het acteren voor een camera in Pudovkins *Film techniques and film acting* (1978). Daarin beschrijft Pudovkin (1978) het grootste verschil tussen acteren op het podium als zijnde de aanwezigheid van een publiek tijdens het werk. Door de aanwezigheid van publiek is interactie mogelijk, al dan niet direct (Nijo, 1999). Niet alleen de aanwezigheid van een publiek maar ook de context, de plaats van de vertoning en de samenstelling van het publiek zijn variabelen die de acteerprestaties van de acteur op het podium beïnvloeden (Pudovkin, 1978; Barr, 1982; Kattenbelt, 1992). Die interactie is niet mogelijk bij het acteren voor een camera. De acteerprestaties worden kwalitatief al vastgelegd tijdens het filmen zelf, het productieproces (Nijo, 1999). Nijo (1990) komt tot nog een ander essentieel verschil tussen acteren op het podium en acteren voor de camera. In theater stond en staat de acteur steeds centraal: hij is de enige drager van de handeling. In film is de acteur een schakel binnen een groter geheel: hij is een poseur, een model (Kattenbelt, 1992). De prestaties van een acteur worden door meerdere factoren beïnvloed: belichting, montage, cameravoering bepalen hoe een acteur wordt afgebeeld. Deze beslissingen staan los van de acteur zelf (Nijo, 1999).

Tenslotte wijst Pudovkin (1978) op een laatste verschil tussen de theateracteur en de filmacteur op vlak van de continuïteit van handeling. In film worden de opeenvolgende scènes zelden chronologisch opgenomen. Volgens Naremore (1988), die Pudovkin hierin bijtreedt, speelt de acteur daarom in een discontinu, gefragmenteerd proces. Hierdoor kan de emotionele eenheid van het spel bemoeilijkt worden (Naremore, 1988).

Nijo (1999) maakt in zijn onderzoek ook nog een onderscheid tussen het acteren voor film en het acteren voor televisie. Ook dit zou interessant zijn voor onze theoretische uiteenzetting, ware het niet dat Nijo (1999) hier vooral focust op de verschillen die voortkomen door de verschillende

technologieën. Aangezien de laatste tijd de lijn tussen beide technologieën steeds dunner wordt, vinden we dat Nijo's uiteenzetting hier niet van toepassing is.

### 3.2.5. De arme acteur

Het onderscheid tussen de *star* (cfr. eerder) en de ster in Vlaanderen wordt duidelijk gemaakt op vlak van inkomen. In *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts* probeert Nederlands economist en kunstenaar Hans Abbing (2002) een verklaring te zoeken waarom kunstenaars zich ondanks een bloeiende economie moeilijk financieel kunnen handhaven. Volgens Abbing (2002, p. 50) is er een noodzakelijke ontkenning van een economische aanwezigheid in de kunstwereld hoewel de relatie tussen geld en kunst ontegensprekelijk aanwezig is. De ontkenning van deze relatie werkt paradoxaal: zich niet-commercieel opstellen ten opzichte van een buitenwereld maakt de kunstenaar commercieel aantrekkelijk (Abbing, 2002, p. 50). In vergelijking met andere beroepen heeft de kunstenaar ook een bovengemiddeld engagement in zijn beroepspraktijk. Dat engagement wordt gedragen door een drang naar erkenning eerder dan een drang naar (financiële) beloning (Abbing, 2002). Deze stelling wordt bijgestaan door de bevinding dat kunstenaars vaak met een lager inkomen genoegen nemen dan hun collega's die tevens uit het hoger onderwijs stromen (Abbing, 2002; Menger, 1999). Volgens Abbing (2002, p.101) is deze intrinsieke motivatie en drang naar erkenning een eerste verklaring waarom de inkomens laag zijn in het kunstwezen. Dit sluit aan bij de definitie die we vonden van de ster: het imago primeert (Gledhill, 1991; Butler, 1998; de Meyer, 2002)

Een logische redenering die Abbing als econoom hier stelt is dat hoe meer personen kiezen voor het beroep als kunstenaar, hoe groter de sector wordt en hoe onregelmatiger de inkomens worden. Abbing (2002, p. 122) stelt vast dat net steeds meer mensen zich wagen aan een leven als kunstenaar. Dit komt de algemene verloning niet ten goede. Daarbij blijkt dat slechts een klein deel van deze kunstenaars wel kunnen genieten van een aanzienlijk loon (Abbing, 2002, p.107).

Abbing (2002, p. 123) vat de mogelijke verklaringen voor interpretatie van armoede in de kunstwereld samen in zes punten:

- Aspirant-kunstenaars zijn aangetrokken omdat de topinkomens erg aantrekkelijk zijn
- Kunstenaars denken dat ze geen andere job kunnen uitoefenen
- Kunstenaars hechten meer belang aan het verzamelen van status dan aan financiële middelen
- De gemiddelde kunstenaar is stoutmoedig en durft risico's te nemen
- Die overmoedigheid en zelfbedrog zorgt voor een té grote populatie
- Verkeerde inlichting voor de kunstenaar

Dat laatste aspect blijkt voor Abbing (2002, p. 119) een van de belangrijkste verklaringen voor de grote populatie van kunstenaars. Jonge kunstenaars voelen zich teveel aangetrokken tot enkele misleidende mythes van de *sacredness of the art* (Abbing, 2002, p. 121). Illusterend stelt Abbing (2002, p. 140) ook vast dat de inschrijvingen in kunstopleidingen blijven stijgen.

De overheid stelt hierin geen beperking ook al is het duidelijk dat amper een klein deel van de ingeschrevenen de kost zal kunnen verdienen in de kunsten. Hierbij vullen we de bevindingen van van Winkel et al. (2012) aan waarin blijkt dat veel van hun onderzochte respondenten vinden dat hun kunstopleiding hen niet voldoende heeft voorbereid op de zakelijke competenties die nodig zijn om in het kunstberoep te staan. Lessen en cursussen marketing, management en cultureel ondernemerschap zijn daarom absoluut nodig volgens van Winkel et al. (2012).

Abbing stelt dat de structurele armoede persistent blijkt te zijn. Er is namelijk weinig ruimte voor verandering. Deze persistentie wordt paradoxaal in stand gehouden door structurele maatregelen van de overheid om deze armoede te beperken: de organisatie van een subsidiesysteem en de wettelijke regelingen die het kunstwezen aantrekkelijk maken zorgen ervoor dat er meer mensen de weg vinden naar de kunstensector (Abbing, 2002, p. 150). Flexibele regels rond werkloosheidsuitkeringen voor kunstenaars ziet Abbing (2002, p. 142) als een vorm van indirecte subsidiëring (deze bepalingen bespreken we in ons volgend hoofdstuk). Abbing (2012, p. 292) neemt geen duidelijk standpunt in over de al dan niet wenselijkheid van de (directe en indirecte) subsidiëring van de kunstensector. Concluderend stelt hij dat het nog valt af te wachten hoe de demystificatie van de kunst zich zal voortzetten. Indien dit zou gebeuren, dan zou de uitzonderlijke economie van de kunst steeds minder uniek blijken, wat uiteindelijk misschien wel noodzakelijk is om de sector levend te houden (Abbing, 2002, p. 310). Dit ziet Abbing echter nog niet snel gebeuren.

### 3.3. Het sociaal statuut van de kunstenaar

*‘Er dient opgemerkt te worden dat “het sociaal statuut van de kunstenaar” niet bestaat. Deze term wordt in de volksmond wel gebruikt voor de bijzondere regelingen voor bepaalde groepen schouwspelartiesten in de werkloosheid’.*<sup>1</sup>

#### 3.3.1. Het kunstenaarsstatuut

Het kunstenaarsstatuut is een statuut dat kunstenaars in staat stelt een sociale zekerheid op te bouwen die afwijkt van een normaal werknemersstatuut. Op 1 juli 2003 trad een nieuw statuut voor kunstenaars in werking.

Het moet hier wel gesteld worden dat het kunstenaarsstatuut geen apart statuut is in de sociale zekerheid, dit in tegenstelling tot enkele van onze buurlanden. Zo kan een kunstenaar in Frankrijk onder het aparte stelsel van de kunstenaars/auteurs vallen (Justine, 2009) of bestaat er in Nederland een artiestenregeling waar artiesten -indien ze niet vallen onder het werknemersstatuut- worden beschouwd als fictieve werknemers (Sauer en Loudon, 2009).

Dit is overigens niet het geval in het Duitse systeem, dat grotendeels aansluit op het Belgische en het Britse systeem, dat zich vooral focust op het freelancestatuut.

Het kunstenaarsstatuut is dus geen apart statuut: het zijn enkel een paar specifieke regels die het voordelig maken voor een kunstenaar om sociale zekerheid op te bouwen.

Het basisprincipe van het kunstenaarsstatuut stelt dat *‘eenieder die een artistieke prestatie levert en/of artistieke werken produceert, in opdracht van een natuurlijke persoon of rechtspersoon en tegen betaling van een loon, het statuut van werknemer heeft’* (Kunstenloket, 2012). Dit wil meteen ook zeggen dat wie in aanmerking komt voor een kunstenaarsstatuut, loon ontvangt van zijn werkgever. Een kostenvergoeding (zoals de kleine vergoedingsregeling voor kunstenaars of de vrijwilligersvergoeding), de vergoedingen voor exploitatie van naburige rechten en prijzengeld vallen dus niet onder “loon”.

Het kunstenaarsstatuut zorgt ervoor dat de kunstenaar wordt gelijkgesteld aan het statuut van werknemer als hij een artistieke prestatie levert tegen betaling, tenzij de kunstenaar verbonden is door een arbeidsovereenkomst. In dat geval werkt hij als werknemer en valt hij onder de gangbare regels van de sociale zekerheid. Om aan de voorwaarden van het kunstenaarsstatuut te voldoen, wordt dus een gezagsrelatie verondersteld: de kunstenaar moet een prestatie leveren in opdracht. Dit brengt met

---

<sup>1</sup> Vr. en Antw. Senaat. 31 januari 2011. Vr. 5-1085 B. Anciaux.

zich mee dat kunstenaars zonder opdrachtgevers of zonder vergoeding geen beroep kunnen doen op het kunstenaarsstatuut. Deze prestaties deelt Souvereyns (2009) op in occasionele prestaties (waarvoor geen sociale bijdragen maar wel belastingen worden betaald) en regelmatige prestaties (de sociale bijdragen vallen onder het zelfstandigenstelsel). Deze implicatie is bijvoorbeeld van toepassing bij een kunstschilder die zijn werk later verkoopt. Voor acteurs is dit minder of niet van toepassing.

Ook bestuurders van vzw's, die in principe onderworpen zijn aan de rechtspersonenbelastingen, kunnen gebruik maken van het kunstenaarsstatuut indien zij betaalde artistieke opdrachtprestaties leveren voor die vzw. Dit is enkel het geval als de vzw niet onderworpen is aan de vennootschapsbelasting.<sup>2</sup>

De definitie van “een artistieke prestatie” of “een artistiek werk” is niet eenduidig omschreven in de wetgeving. Het is blijkbaar een feitenkwestie waar de rechter het laatste woord in heeft (RSVZ, 2012). De omschrijving is dus voor interpretatie vatbaar.

Gemakkelijkshalve wordt een activiteit waarbij de nadruk ligt op het artistieke, als dusdanig beschouwd. Er wordt hierin geen onderscheid gemaakt tussen scheppende en uitvoerende kunsten, noch tussen amateurswerken en professionele werken of een duidelijke tijdsafbakening tussen de activiteit (Kunstenloket, 2012). Bij twijfel of de prestatie al dan niet van artistieke aard is, kan de kunstenaar of opdrachtgever advies vragen aan de Commissie Kunstenaars.

Hierbij moet nog worden vermeld dat de kunstenaar in aanmerking komt voor een kunstenaarsstatuut als hij dus een vergoeding ontvangt voor een artistieke opdracht en niet verbonden is met een arbeidsovereenkomst aan een werkgever.

### **3.3.2. De kunstenaar als werknemer**

Indien de voorwaarden voor het kunstenaarsstatuut vervuld zijn, dan moet diegene die de kunstenaar uitbetaalt aan alle werkgeversverplichtingen voldoen (Souvereyns, 2009). Deze verplichtingen houden onder andere in: een arbeidsongevallenverzekering sluiten, het loon berekenen en nettoloon uitbetalen, de sociale documenten afleveren, de dimona-aangifte<sup>3</sup> invullen, en de sociale bijdragen betalen...

---

<sup>2</sup> *Vr. en Antw.* Kamer 1999-2000, 17 november 1999, 50 0111 (Vr. nr. 4 VANDEURZEN).

<sup>3</sup> De dimona-aangifte is een onmiddellijke aangifte van tewerkstelling die het mogelijk maakt voor werkgevers om eenvoudig en snel de aanwerving en uitdiensttreding van een werknemer aan te geven bij de Rijksdienst voor Sociale Zekerheid. Dimona is de afkorting van *déclaration immedieate/onmiddellijke aangifte*.

Die sociale bijdragen zorgen ervoor dat de kunstenaar als werknemer sociale bescherming opbouwt (onder de vorm van pensioenopbouw, arbeidsverzekering, ziekteverzekering, werkloosheidsuitkering, jaarlijkse vakantie en gezinsbijslagen).

In onze uiteenzetting bespreken we twee van de pijlers van de sociale bescherming: het pensioen en de werkloosheidsuitkering. We bespreken deze twee omdat ze relevant zijn voor dit onderzoek en qua regelgeving het meest afwijken van het normale stelsel van de sociale statuten. Ziekteverzekering, jaarlijkse vakantie en gezinsbijslagen worden dus niet betrokken in de verdere bespreking. Verder kijken we welke vormen van residuaire regelingen (of sociale bijstand) relevant zijn in onze bespreking van het sociaal statuut van de acteur.

### *Pensioenopbouw*

Net zoals werknemers, heeft de acteur ook recht op een pensioen als hij de pensioengerechtigde leeftijd bereikt heeft en hun beroepsactiviteit stop gezet hebben. In België ligt die nog steeds vast op 65 jaar. Vervroegd pensioen kan vanaf 60 jaar. Het pensioen zelf wordt uitbetaald door de Rijksdienst voor Pensioenen (RVP). De acteur die aan de voorwaarden voldoet voor het kunstenaarsstatuut, zal volgens de pensioenregeling van de RVP vallen. Uiteraard kan het ook dat een acteur tijdens zijn loopbaan wel van statuut veranderd is (bijvoorbeeld als zelfstandige). In dit geval wordt de pensioenregeling ook geregeld door de RVP, die nauw samenwerkt met het Rijksinstituut voor de Sociale Verzekeringen der Zelfstandigen (RSVZ). Een meer uitgebreid stuk over de RSVZ komt later aan bod.

In principe kan de acteur dus zijn recht op een pensioen laten gelden als hij 65 bent geworden (60 jaar in vervroegd pensioen) en als hij een loopbaan van minstens 35 jaar achter de rug heeft. Hierbij moet worden vermeld dat vanaf januari 2013 de leeftijd waar men op vervroegd pensioen kan gaan, jaarlijks verhoogd wordt met een half jaar. In 2016 zal de leeftijd waar men op vervroegd pensioen kan gaan, vastgelegd zijn op 62 jaar. Ook de minimale loopbaanduur wordt opgetrokken tot 38 jaar in 2013 om in 2016 op 40 te komen.

In principe kan een acteur wel nog steeds activiteiten combineren met zijn pensioen. Dit kan zolang de inkomsten een bepaald bedrag niet overschrijden. Voor kunstenaars geldt overigens nog een bijzondere uitzondering: er mag aan “artistieke scheppingen” worden gedaan, voor zover dit geen weerslag heeft op de arbeidsmarkt en voor zover de kunstenaar geen handelspraktijk runt die marktverstrend kan werken. In de praktijk geldt dit eveneens ook voor uitvoerend artistiek werk.

Naast de pensioenregeling (de eerste pijler), is het voor acteurs die als werknemer worden behandeld via het kunstenaarsstatuut, ook mogelijk dat zij via hun instelling in aanmerking komen voor een aanvullend pensioen (tweede pijler).

De derde (het pensioensparen) en de vierde pijler (het eigen vermogen) kunnen we alleen terloops vernoemen als aanvulling op de pensioenregeling voor acteurs.

### *De werkloosheidsuitkering*

De artistieke sector onderscheidt zich van andere sectoren. Ze is namelijk heel fluctuerend en het is dé sector bij uitstek waar contracten van korte duur afgesloten worden (Vanheusden, 2009). Die contracten van korte duur zorgen er vervolgens ook voor dat een uitkeringsregeling zich volgens de aard van de sector gedraagt (Janssens, 2011). Een mobiele, “jobhoppende” carrière, eigen aan de sector van artiesten, wordt hiermee niet verhinderd.

De werkloosheidsuitkering wordt uitgekeerd door de RVA, de Rijksdienst voor Arbeidsvoorziening. Om recht te hebben op de werkloosheidsuitkering moet de acteur aan een aantal voorwaarden voldoen. De wet onderscheidt twee soorten voorwaarden: de toelaatbaarheidsvoorwaarden en de toekenningsvoorwaarden (Vanheusden, 2009).<sup>4</sup>

De toelaatbaarheidsvoorwaarden voor werkloosheidsuitkeringen handelen over een bepaald aantal dagen wanneer een kunstenaar heeft gewerkt in een referentieperiode, een periode die voorafgaat aan de aanvraag voor een uitkering<sup>5</sup>. In het geval dat de kunstenaar in het verleden al heeft genoten van een werkloosheidsuitkering, dan kan hij bij een nieuwe aanvraag vrijgesteld worden van het leveren van het bewijs dat hij aan de toelaatbaarheidsvoorwaarden voldoet.

Dit zijn algemene regelingen, die voor iedereen gelden. Daarom bespreken we ze erg kort.

Enkel die dagen die verricht zijn als werknemer (zowel artistieke als niet-artistieke activiteiten!) komen in aanmerking als werkdagen. Belangrijk om weten is dat een werkdag slechts in aanmerking komt indien van het betaalde loon de bijdragen voor de sociale zekerheid zijn afgehouden en het loon minstens gelijk is aan het minimumloon dat vastgelegd is in een CAO of een wet<sup>6</sup>. Die aantal dagen en referentieperiode (aantal dagen dat moet worden gewerkt om in aanmerking te kunnen komen) verschillen naargelang de leeftijd. Een ononderbroken voltijdse tewerkstelling gedurende een volledig kwartaal bedraagt 78 werkdagen.

---

<sup>4</sup> KONINKLIJK BESLUIT van 25 november 1991 betreffende de werkloosheidsreglementering, *Belgisch Staatsblad*, 31 december 1991 (vanaf hier afgekort met Werkloosheidsbesluit).

<sup>5</sup> Art. 30 Werkloosheidsbesluit

<sup>6</sup> Artikel 37 Werkloosheidsbesluit

<b>Leeftijd</b>	<b>Aantal dagen</b>	<b>Referteperiode</b>
< 36 jaar	312	21 maanden
> 36 < 49	468	33 maanden
> 50	624	44 maanden

Het kan natuurlijk ook voorvallen dat er gewerkt werd met een periode van onderbreking (wat in de artistieke en audiovisuele sector meestal het geval is). In dit geval wordt het vereiste aantal arbeidsdagen, afhankelijk of het om een onderbroken voltijds of deeltijds tewerkgestelde periode ging, berekend volgens de hieronder omschreven formules. Voor beide gevallen mag het aantal arbeidsdagen per kwartaal niet de 78 dagen overschrijden.

Voltijdse tewerkstelling	(Aantal gewerkte dagen in kwartaal * 6) / gemiddelde wekelijkse arbeidsdagen
Deeltijdse tewerkstelling	(Aantal gewerkte uren in kwartaal * 6) / duur van een voltijdse tewerkstelling

We proberen volgende formules te duiden aan de hand van een voorbeeld.

Een acteur werkt voltijds gedurende 2 maand, 5 dagen per week aan een theatervoorstelling bij een theatergezelschap. Zijn aantal arbeidsdagen bedragen dus  $(40*6)/5 = 48$ .

In een ander geval werkt diezelfde acteur voor twee verschillende televisieseries in één maand.

Voor de eerste serie werkt hij 19 uur gedurende één week, voor de andere werkt hij 14 uur gedurende een andere week. Hij werkte dus in totaal 33 uren die maand. Het aantal arbeidsdagen zijn dus  $(33*6)/38 = 5$ .

Op deze berekening bestaat een uitzondering die -hoewel initieel niet toepasbaar op audiovisuele acteurs- wel interessant blijkt te zijn als we het nader bekijken.

De “cachetregel”<sup>7</sup> (zoals genoemd in Vanheusden, 2009) is een bijzondere regel die geldt voor podiumartiesten in de sector muziek en spektakelbedrijf. Onder spektakelbedrijf worden zowel live vertoningen verstaan (theater, circus, straattheater) als opgenomen vertoningen (televisie, film) (Vanheusden, 2013). Volgens deze uitzonderingsregel baseert de RVA zich niet op de formules zoals hierboven beschreven om het aantal arbeidsdagen te berekenen, maar op het verdiende brutoloon (vermeld op de RSZ-aangifte). Het aantal arbeidsdagen is in dit geval gelijk aan de deling van het ontvangen brutoloon door het referteloon voor artiesten. Dit referteloon bedraagt vandaag 39,21 euro

<sup>7</sup> MINISTERIEEL BESLUIT van 26 november 1991 houdende toepassingsregelen van de werkloosheidsreglementering, art. 10, *Belgisch Staatsblad*, 25 januari 1992.; nota van de RVA betreffende de regelen die van toepassing zijn op de artiesten d.d. 10 augustus 2007

per dag (geïndexeerd voor 2013) (Vanheusden, 2013). Het aantal dagen wordt vervolgens niet beperkt tot 78 dagen per kwartaal<sup>8</sup>. Op de aangifte moet de kunstenaar ingeschreven staan onder de werknemerscode 46 (voor kunstenaars) en moet er in de plaats van het uurloon ‘betaald per taak of prestatie’ vermeld staan bij de vergoedingswijze (Vanheusden, 2013).

Een voorbeeld van de praktische toepassing van de cachetregel: een acteur van 30 jaar moet volgens bovenstaand schema 312 dagen gewerkt hebben binnen de referteperiode van 21 maanden om in aanmerking te komen voor een werkloosheidsuitkering. De acteur doet een opdracht waarvoor hij een bruto taakloon ontvangt van 500 euro. Met de berekening van de cachetregel heeft de acteur ( $500/39,21=12,75$ ) 13 dagen gewerkt hoewel hij enkel voor de dag van de prestatie als werknemer in dienst is genomen.

Volgens Vanheusden (2009) passen sommige RVA-kantoren de cachetregel ook toe voor scheppende kunstenaars. Het is immers zo dat zij ook werken met korte en onregelmatige contracten, net als podiumkunstenaars. Volgens Vanheusden (2009) is het onderscheid daarom niet verantwoord. Deze stelling wordt bijgestaan door toenmalig minister Bruno Tobback.<sup>9</sup>

Deze onduidelijkheid wordt geïllustreerd door een persbericht dat verstuurd werd door de vakbond ACV. Het ACV spreekt over een incoherentie inzake de regeling van werkloosheidsuitkering ten opzichte van het Sociaal Statuut van de Kunstenaar (ACV-Transcom Cultuur, 2012). Zo vallen de scheppende kunstenaars niet onder de berekeningsmethode (zie hierboven ‘de cachetregel’) die hun recht op een uitkering kan vergemakkelijken. De vakbond pleit in haar persbericht dan ook onder andere voor een verbreding van het toepassingsgebied voor de cachetregel. Het zou immers de huidige discriminerende situatie tussen scheppende kunstenaars en uitvoerende kunstenaars (actief in het spektakelbedrijf én hun activiteiten uitvoerend in opdracht) opheffen en gelijkheid scheppen tussen de beide (ACV-Transcom Cultuur, 2012). Een gelijkheid die in het werkveld wel geldt.

Naast de werkloosheidsuitkering kunnen we nog de inschakelingsuitkering vermelden. Aangezien de wachttuitkering in essentie niet verschilt met de algemene regeling en er geen speciale regeling is voor kunstenaars, gaan we hierop niet dieper in.

Behalve de toelaatbaarheidsvoorwaarden moet de kunstenaar ook voldoen aan de toekenningsvoorwaarden om te kunnen genieten van een uitkering. De toekenningsvoorwaarden zijn de voorwaarden waaraan moeten worden voldaan tijdens de duur van de werkloosheid om een uitkering te ontvangen.

---

<sup>8</sup> Nota van de RVA d.d. 10 augustus 2007

<sup>9</sup> *Vr. en Antw.* Kamer 2004-2005, 12 juli 2005, 681 (Vr. nr. 7804 TURTELBOOM).

Deze toekenningsvoorwaarden lopen grotendeels parallel met de algemene regeling vastgelegd in hoofdstuk III van het KB houdende de werkloosheidsreglementering (het Werkloosheidsbesluit). De grote lijnen van deze voorwaarden, zoals het zonder arbeid en zonder loon zijn buiten de wil van de persoon om<sup>10</sup> (=het arbeidsverbod), laten we dus achterwege. De uitzonderingen<sup>11</sup> die interessant zijn voor kunstenaars halen we wel aan. Die uitzonderingen staat de cumulatie toe van bezoldigde of onbezoldigde kunstactiviteiten met werkloosheid.

Vooreerst wordt in Art. 45 van het Werkloosheidsbesluit duidelijk gesteld dat de uitoefening van een artistieke activiteit zonder bezoldiging, de uitoefening van een artistieke activiteit als hobby en de aanwezigheid van een kunstenaar bij het publiek tentoonstellen van zijn creaties niet als arbeid wordt beschouwd<sup>12</sup>. Een voorbeeld: een artiest woont zijn filmpremière bij en presenteert deze aan ene publiek. De uitoefening van een artistieke activiteit wordt door de wetgever gedefinieerd als *‘de creatie en vertolking van artistieke werken, inzonderheid op het vlak van de audiovisuele en beeldende kunsten, de muziek, de literatuur, het spektakelbedrijf, het decorontwerp en de choreografie’*<sup>13</sup>. Een ruime omschrijving, waar de artistieke activiteiten en creatieve handelingen van personen die kunst niet als arbeid zien, uitvoerig kunnen worden onder geplaatst.

Vrijwilligerswerk wordt ook als uitzondering opgegeven, mits een voorafgaande aangifte bij het werkloosheidsbureau wordt gedaan<sup>14</sup>. Deze regeling is in het voordeel van de werkzoekende kunstenaar: hij kan steeds vrijwilligerswerk uitoefenen zonder af te zien van zijn uitkering. Vrijwilligerswerk is in principe gratis, zonder bezoldiging. Een kostenvergoeding is wel toegelaten indien ze bewijsbaar is of indien het om een forfaitaire kostenvergoeding gaat, de vrijwilligersvergoeding genoemd in de praktijk (die niet meer kan bedragen dan het wettelijke maximum van 32,71 euro per dag en 1308,38 euro per jaar)<sup>15</sup>.

Naast de vrijwilligersvergoeding onderscheiden we nog een andere vorm van vergoeding die, indien de geldende maximumnormen (maximum 120,90 euro per dag en 2418,07 euro per jaar)<sup>16</sup> niet worden overschreden en alle voorwaarden worden nageleefd, niet geldt als arbeid: de kleine

---

<sup>10</sup> Art. 44 Werkloosheidsbesluit

<sup>11</sup> Deze uitzonderingen zijn te vinden in Artikelen 45, 45bis, 48 en 74bis van het KB houdende de werkloosheidsreglementering (Werkloosheidsbesluit)

<sup>12</sup> Art. 45 Werkloosheidsbesluit 1°, 2° en 3°

<sup>13</sup> Art. 27, 10° Werkloosheidsbesluit

<sup>14</sup> Art. 45bis Werkloosheidsbesluit

<sup>15</sup> Zie infoblad - Werknemers en vrijwilligerswerk op [www.rva.be](http://www.rva.be), bedragen geldig voor 2013

<sup>16</sup> Zie infoblad - Kleine vergoedingsregeling voor artistieke prestaties op [www.rva.be](http://www.rva.be), bedragen geldig voor 2013

vergoedingsregeling<sup>17</sup>. De kleine vergoedingsregeling trad in werking in 2005 en maakt het mogelijk om kunstenaars te vergoeden zonder dat zij hierop sociale bijdragen moeten betalen of belast worden (en dit sinds 2007). Enkele belangrijke voorwaarden voor deze regeling zijn:

- De aangegeven maximumnormen
- Er mag op de regeling niet meer dan 7 dagen na elkaar beroep worden gedaan bij dezelfde opdrachtgever
- Er mag niet meer dan dertig dagen beroep worden gedaan op deze regeling
- De kunstenaar moet de kunstenaarskaart invullen

Bij deze laatste voorwaarde dient worden opgemerkt dat de kunstenaarskaart tot op heden nog niet bestaat. Voormalig Minister van Werk Joelle Milquet benadrukte in 2011 dat de inbruikname van de kunstenaarskaarten hoog in de schuif ligt maar dat de kwestie vertraagd wordt door de discussie of de kaarten al dan niet elektronisch zullen worden verdeeld (naar het idee van “de studententeller”)<sup>18</sup>. Voorlopig stelt de kunstenaar een verklaring op eer op.

Het bewijs dat aan de voorwaarden wordt voldaan, komt dus de kunstenaar zelf toe<sup>19</sup>. In hoeverre op deze regeling wordt toegezien door de dienst Financiën (voor het fiscale luik) en de RSZ (voor het sociale luik), is onduidelijk.

Concluderend stellen we dat zowel de vrijwilligersvergoeding als de kleine vergoedingsregeling voor kunstenaars aan de ene kant regelingen zijn die niet onder “arbeid” vallen. Dit impliceert ook dat de kunstenaar die geniet van deze regelingen geen recht op sociale zekerheid opbouwt. De beide regelingen hebben echter geen invloed op de residuaire regelingen, die hieronder worden aangehaald.

### *Residuaire regelingen*

De residuaire regelingen of bepalingen in verband met sociale bijstand behoren niet tot het sociaal statuut in de brede zin van het woord. Ze zijn evenwel ze een belangrijk onderdeel van de totale sociale zorg. Het doel van sociale bijstand is een minimuminkomen waarborgen aan de gehele bevolking. Ze bevat grofweg de volgende faciliteiten:

---

<sup>17</sup> WET van 27 juni 1969 betreffende de maatschappelijke zekerheid van arbeiders, art. 17sexies, *Belgisch Staatsblad*, 25 juli 1969.

<sup>18</sup> *Vr. en Antw.* Senaat. 17 november 2010. Vr. 5-361 F. Pireyns

<sup>19</sup> *Vr. en Antw.* Senaat. 17 november 2010. Vr. 5-361 F. Pireyns

- Het leefloon
- Tegemoetkomingen voor personen met een handicap
- Gezinsbijslag
- Inkomensgarantie voor ouderen

Enkel voor de eerste kunnen we een bemerking plaatsen die betrekking heeft op kunstenaars, los van de algemene regeling.

Het leefloon is een minimuminkomen voor personen die niet over voldoende inkomstenbronnen beschikken en is afhankelijk van de gezinssituatie. Belangrijk om weten voor kunstenaars en voor onze subjecten, audiovisuele acteurs, is dat alle bestaansmiddelen in rekening gehouden worden voor de berekening van het minimumloon (buiten de inkomsten uit de vrijwilligersvergoeding en de kleine vergoedingsregeling voor kunstenaars). Zo ook worden de exploitatie inkomsten van auteurs- of naburige rechten, die overigens niet gelden als loon en bijgevolg niet meegerekend worden in het opbouwen van sociale zekerheid, tot deze bestaansmiddelen gerekend. Op deze vorm van inkomsten komen we uitvoerig op terug in een volgend deel.

### **3.3.3. De kunstenaar als zelfstandige**

Indien de kunstenaar veel activiteiten in opdracht uitvoert, wat bij audiovisuele acteurs vaak het geval is, kan deze kiezen voor het zelfstandigenstatuut. Als zelfstandige valt de kunstenaar niet onder het kunstenaarsstatuut dat hem gelijk stelt aan een werknemer. Hij moet dus kunnen aantonen dat hij socio-economisch onafhankelijk is om in aanmerking te komen voor het zelfstandig statuut als kunstenaar. Dit statuut kan worden aangevraagd bij de Commissie Kunstenaars<sup>20</sup>.

#### *De Commissie Kunstenaars*

De overheid achtte het noodzakelijk om kunstenaars te ondersteunen bij de zoektocht naar een gepast statuut voor de feitelijke werksituatie (Van Regenmortel, 2009). De oprichting van de Commissie Kunstenaars zorgde ervoor dat de kunstenaar een aanspreekpunt kreeg voor zijn vragen ongeacht zijn statuut. De werking van de Commissie is drieledig.

---

<sup>20</sup> WET van 24 december 2002 Programmawet, art. 172, *Belgisch Staatsblad*, 31 december 2002. (hierna afgekort met Programmawet)

De kunstenaar kan in de eerste plaats bij de Commissie terecht voor informatie over de rechten en plichten in de sociale stelsels van zowel werknemers als zelfstandigen<sup>21</sup>.

De vragen van een kunstenaar waarover de Commissie zich buigt kunnen van algemene aard zijn (bijvoorbeeld vragen over het sociaal statuut van de kunstenaar) of kunnen net zeer specifiek zijn (bijvoorbeeld over loonvoorwaarden) (Van Regenmortel, 2009).

Ook kan de Commissie advies geven over persoonlijke dossiers van kunstenaars<sup>22</sup>. In haar advies spreekt de Commissie zich uit over het al dan niet terecht aangesloten zijn als zelfstandige. Voor het advies baseert de Commissie zich op een aantal indicatoren die de kunstenaar zelf aanreikt en op basis van eventuele inspectie (meer informatie op [http://www.rsvz.be/nl/selfemployed/artist\\_file.htm](http://www.rsvz.be/nl/selfemployed/artist_file.htm)). De kunstenaar is dus grotendeels zelf verantwoordelijk voor een goede doorlichting van zijn statuut. Uit een activiteitenverslag van de Commissie Kunstenaars bleek alvast dat de aard van de prestatie centraal staat in de beoordeling of er al dan niet onder het kunstenaarsstatuut kan worden gepresteerd<sup>23</sup>. Dit komt erop neer dat de kunstenaar zelf zijn activiteit zo goed mogelijk omschrijft en de originaliteit en creativiteit die er bij de verwezenlijking van een activiteit aan te pas komt, zo goed mogelijk toelicht. In principe vallen de activiteiten van acteurs steeds onder de genoemde voorwaarden. Daarbovenop houdt men in de beoordeling of het kunstenaarsstatuut van toepassing is, rekening met het feit of de prestatie in opdracht gebeurt is (zie eerder).

Indien aan de voorwaarden van het kunstenaarsstatuut is voldaan, controleert de Commissie of de vereiste 'socio-economische onafhankelijkheid' aanwezig is (Van Regenmortel, 2009). De controle gebeurt op basis van een mix van socio-economische indicatoren (RSVZ, 2012). Hieronder lijsten we enkele van deze indicatoren op die de RVSZ op zijn website aanhaalt, gebaseerd op het de wet<sup>24</sup>:

- De aansluiting bij een zelfstandigenfonds vormt op zich al een belangrijke, maar geen voldoende aanwijzing.
- De mogelijkheid om een leefbaar inkomen te genereren uit uw artistieke activiteiten (ook rekening houdend met andere inkomensbronnen).
- Een bedrijfsplan of de 'uitlegbrief': wanneer u beginnend kunstenaar bent, kan dit handig zijn om uw onderneming te presenteren.
- Bent u voor uw inkomen afhankelijk van slechts één of meerdere meerdere opdrachtgevers?

---

<sup>21</sup> Artikel 172 §2, 1° Programmawet

<sup>22</sup> Artikel 172 §2, 2° Programmawet

<sup>23</sup> Acitiviteitenverslag van de Commissie Kunstenaars, juni 2008, 38

<sup>24</sup> KONINKLIJK BESLUIT van 26 juni 2003 betreffende zelfstandigheidsverklaring aangevraagd door bepaalde kunstenaars, art. 3, *Belgisch Staatsblad*, 17 juli 2003. (hierna afgekort met KB Zelfstandigheidsverklaring kunstenaars)

- Bent u in het verleden in staat geweest om de sociale bijdragen te betalen?
- Kunt u een analyse van de boekhouding of afschriften van relevante facturen en/of een debiteurenlijst voorleggen?
- Heeft u al beroepservaring als artiest?
- Hoe voert u reclame voor uw producten of diensten?
- Wat zijn de netto en bruto-inkomsten die u de afgelopen jaren heeft gerealiseerd en was de hoogte van het inkomen in belangrijke mate bepaald door de specifieke artistieke kwaliteiten?
- Beschikt u over een relevante opleiding?

Deze indicatoren worden tevens ook in akte genomen bij de toekenning van de zelfstandigheidsverklaring (Van Regenmortel, 2009). Belangrijk om te weten is dat de adviezen die de Commissie uitspreekt niet bindend zijn: de eindbevoegdheid ligt nog steeds bij de sociale administraties en de inspectiediensten (Van Regenmortel, 2009). Uiteraard bezit ook de arbeidsrechtbank zijn volledige rechtsprekende bevoegdheid (Clesse, 2004).

Tenslotte onderscheiden we nog een derde bevoegdheid van de Commissie Kunstenaars: de regulerende opdracht. De kunstenaar kan opteren voor het zelfstandige statuut dat wordt aangevraagd bij de Commissie. De kunstenaar is hier niet toe verplicht.

Als de kunstenaar in het bezit is van een zelfstandigheidsverklaring, dan heeft dit hoofdzakelijk betrekking op de toepassing van het stelsel van sociale zekerheid voor zelfstandigen. Op arbeidsrechtelijke zaken heeft dit geen betrekking (Van Regenmortel, 2009).

De beoordeling gebeurt op basis van een mix van socio-economische indicatoren (zie hierboven). De kunstenaar moet hiervoor een inlichtingenformulier invullen waar de verschillende indicatoren in verwerkt zijn. Van Regenmortel (2009) meldt hier ook bij dat het inlichtingenformulier eerder beperkt is en dat de kunstenaar er alle belang bij heeft zijn persoonlijke situatie zelf te gaan toelichten bij de Commissie.

Na de aanvraag vindt het onderzoek binnen de Commissie plaats<sup>25</sup>. Tijdens deze zittingen kan de kunstenaar aanwezig zijn. Binnen een niet vastgelegde termijn neemt de Commissie een positieve of negatieve beslissing. In het activiteitenverslag van de Commissie Kunstenaars (2005) blijkt dat een beslissing binnen de drie maanden kan worden gemaakt indien alle nodige informatie voorhanden is. De verwerkingstermijn bedraagt maximaal vijf maanden in andere gevallen (Commissie Kunstenaars, 2005). De zelfstandigheidsverklaring is vervolgens voor twee jaar geldig, lopende vanaf de datum van de positieve beslissing.

---

<sup>25</sup> Artikel 2 KB Zelfstandigheidsverklaring kunstenaars

Hoewel de kunstenaar niet verplicht is om de aanvraag tot zelfstandigheidsverklaring te doen, haalt Van Regenmortel (2009) echter redenen aan om het wel te doen. In de eerste plaats voor de kunstenaar zelf: een zelfstandigheidsverklaring zorgt ervoor dat het zelfstandigenstatuut niet in twijfel kan worden getrokken. Vervolgens is een eventuele verdenking tot schijnzelfstandigheid dan ook niet mogelijk (Van Regenmortel, 2009). Bovendien, merkt Van Regenmortel (2009) op, stelt het Kunstendecreet het werken met zelfstandigen met een zelfstandigenverklaring op als basisvoorwaarde op voor subsidiëring. Deze regeling werd overigens op verzoek van OKO vzw (Overleg Kunstenorganisaties) tijdelijk opgeschort omdat er nauwelijks zelfstandige kunstenaars zijn met een zelfstandigheidsverklaring (Van Regenmortel, 2009). Dit toont twee zaken aan: het belang van de Commissie en de relevantie van de zelfstandigheidsverklaring.

### *Sociale bijdragen en bescherming als zelfstandige kunstenaar*

De regelingen inzake sociale zekerheid met betrekking tot zelfstandige kunstenaars (die hun artistieke activiteiten uitoefenen in hoofdberoep) verschillen in principe niet van de regelingen van normale zelfstandigen. De zelfstandige kunstenaar kan dus geen aanspraak maken op een werkloosheidsuitkering.<sup>26</sup> De kunstenaar hoeft zich ook niet in te schrijven als werkzoekende.

Ook bij een periode van arbeidsongeschiktheid is hier geen verschil: de zelfstandige ontvangt voor de periode van arbeidsongeschiktheid een vervanginkomen (dat varieert in de functie van de gezinssituatie) vanaf de tweede maand van de arbeidsongeschiktheid.<sup>27</sup> Indien de periode meer dan een jaar duurt, valt de zelfstandige terug op het stelsel van de invaliditeitsuitkeringen.<sup>28</sup>

De berekening van het aantal sociale bijdragen loopt volgens de gangbare regeling.<sup>29</sup> Hier moet wel worden opgemerkt dat er geen sociale bijdragen zijn verschuldigd op inkomsten die voortvloeien uit auteursrechten die ontvangen werden als zelfstandige in een andere hoedanigheid.<sup>30</sup> Dit zou willen zeggen dat indien een zelfstandige acteur inkomsten genereert die voortvloeien uit de exploitatie van auteursrechten in een andere hoedanigheid (bijvoorbeeld het schrijven van een scenario), is hij hiervoor geen sociale bijdragen verschuldigd. Deze regeling komt echter onder druk te staan door een

---

<sup>26</sup> Zie aangehaalde nota RVA; artikel 74bis, §4 Werkloosheidsbesluit

<sup>27</sup> KONINKLIJK BESLUIT van 20 juli 1971 houdende instelling van een uitkeringsverzekering en een moederschapsverzekering ten voordele van de zelfstandigen en van de meewerkende echtgenoten, art. 23bis, *Belgisch Staatsblad*, 7 augustus 1971. (hierna afgekort met KB 20 juli 1971)

<sup>28</sup> Artikel 23bis KB 20 juli 1971

<sup>29</sup> KONINKLIJK BESLUIT van 27 juli 1967 houdende inrichting van het sociaal statuut der zelfstandigen, art. 11, *Belgisch Staatsblad*, 29 juli 1967. (hierna afgekort met KB 27 juli 1967)

<sup>30</sup> Artikel 5 KB 27 juli 1967

vonnis van de Arbeidsrechtbank van Luik. Die was van oordeel dat alle inkomsten die als “winst” worden aangegeven, dus ook de inkomsten uit exploitatie van auteursrechten, als basis dienen voor de berekening van de sociale bijdragen (Roosen & Genin, 2012). Als dit vonnis wordt bevestigd, dan zou de toepassing van artikel 5 niet meer gelden voor zelfstandige kunstenaars in hoofdberoep (Roosen & Genin, 2012).

### *De zelfstandige kunstenaar in bijberoep*

Indien de kunstenaar zijn hoofdbetrekking niet uitoefent als zelfstandige, dan kan hij nog steeds opteren voor een statuut als zelfstandige in bijberoep. Dit kan in de volgende drie gevallen (Souvereyns, 2009):

1. De kunstenaar heeft nog een andere hoofdactiviteit als werknemer, ambtenaar of docent. Een minimum aan tijd moet worden besteed aan de hoofdactiviteit, naargelang het gaat om een van de voorgaande activiteiten.<sup>31</sup>

- Als werknemer: maandelijks minstens tewerkgesteld zijn voor 50% van de voltijdse arbeidsregeling (19u per week).
- Als ambtenaar: minstens gedurende 8 maanden of 200 dagen per jaar en maandelijks voor minstens 50% van de voltijdse tewerkstelling.
- Als statutair docent: maandelijks moet de onderwijsopdracht minstens 60% van het aantal uren van een volledig uurrooster omvatten (afhankelijk van school tot school).

2. De kunstenaar heeft zijn hoofdberoep stopgezet en heeft ofwel een loonvervangend inkomen dat minstens gelijk is aan het bedrag van het minimumpensioen van een alleenstaande zelfstandige ofwel indien hij een uitkeringsgerechtigde werkloze is of arbeidsongeschikt is verklaard.<sup>32</sup>

3. Als persoon ten laste kan de kunstenaar met sociale bescherming vragen om gelijkgesteld te worden met zelfstandigen in bijberoep indien hij minder verdient dan 5.982,48 euro. Dit kan in vier gevallen.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> KONINKLIJK BESLUIT van 19 december 1967 houdende algemeen reglement in uitvoering van het koninklijk besluit nr 38 van 27 juli 1967, art. 35, Belgisch Staatsblad, 28 december 1967. (hierna afgekort met KB 19 december 1967)

<sup>32</sup> Artikel 36 KB 19 december 1967

<sup>33</sup> Artikel 37 KB 19 december 1967

- Studenten jonger dan 25 jaar
- Personen ten laste van een gehuwde partner
- Weduwen of weduwnaars met recht op een overlevingspensioen
- Statutaire leerkrachten met een lesrooster van minstens 50% (zie eerder)

De kunstenaar mag aan het bijberoep zoveel tijd besteden als hij wil. De regels die gelden voor de zelfstandige kunstenaar in bijberoep zijn overwegend dezelfde als voor zelfstandigen in hoofdberoep (Souvereyns, 2009). Enkele regels betreffende de sociale bescherming en sociale bijdragen (zij zijn geen minimumbijdrage verschuldigd) zijn afwijkend.

Aangezien het statuut als zelfstandige in bijberoep kan worden gecombineerd met het recht op een werkloosheidsuitkering zijn hierbij enkele speciale regels voor kunstenaars opgenomen.

### 3.4. Naburige rechten

*‘De creatieve sector geniet al sinds 2008 van de verlaagde voorheffing, om creativiteit te stimuleren en de sector economisch leefbaar te houden’*  
(Serrure & De Preter, 2012, 28 november).

Vergoedingen uit de afkoop van de vermogensrechten uit de naburige rechten zijn naast het loon een bron van inkomsten voor audiovisuele acteurs. In dit deel gaan we in op de technische kant van de naburige rechten. We kijken in de eerste plaats wat de wettelijke bepalingen zijn over deze rechten. Daarbij houden we rekening met de volledige invulling van de naburige rechten. Naast de vermogensrechten, die worden afgekocht, raken we ook de morele rechten aan en de fiscale bepalingen rond de regeling. Waar nodig geven we enkele voorbeelden ter illustratie. Voorbeelden uit de rechtspraak met betrekking tot audiovisuele acteurs gebruiken we niet. De toegang hiertoe was niet of nauwelijks voorhanden. Deze specifieke materie blijkt niet of nauwelijks te vinden. Tot slot sluiten we dit deel af met een korte bespreking over de beheersvennootschap PlayRight die instaat voor het innen van vermogensrechten.

#### 3.4.1. Definiëring

Hoewel er in de wetgeving geen algemene definitie is gegeven van de naburige rechten, wordt er vaak gebruik gemaakt van drie verschillende categorieën.

- Uitvoerende kunstenaars: categorie van personen die letterkundige of kunstwerken uit- of opvoeren. Het gemeenschappelijke kenmerk is dat de prestatie van de uitvoerende kunstenaars voor het gehoor en/of het zicht waarneembaar is. Hierbij is *de persoonlijke invloed op de verwezenlijking van het werk doorslaggevend*.
- Producenten van fonogrammen of van de eerste vastleggingen van films.
- Uitzendingen van omroeporganisaties.

In dit onderzoek is enkel de eerste categorie van toepassing. Daarom zullen we in onze verdere analyse ons enkel toeleveren op deze categorie.

De uitvoerende kunstenaar is de (fysieke) persoon die de prestatie uitvoert. De prestatie van de uitvoerende kunstenaar staat niet los van de fysieke persoon. Dat wil zeggen dat een theatergroep nooit beschikt over de rechten die gelden voor uitvoerende kunstenaars, maar dat elk individu van een organisatie beschikt over deze rechten.

Gemakkelijkheidshalve zullen wij in volgende uiteenzetting de uitvoerende kunstenaar vervangen door “acteur”. Uiteraard zijn we ons ervan bewust dat de uitvoerende kunstenaar een erg ruim begrip is maar voor dit onderzoek spitsen we ons enkel toe op acteurs.

### 3.4.2. Morele rechten

De acteur heeft een onvervreemdbaar moreel recht op zijn prestatie. De acteur kan dus op geen enkele manier afstand doen van deze rechten. Er worden bij wet twee morele rechten verleend aan de acteur: het recht op eerbied en integriteit en het recht op naamsvermelding.<sup>34</sup>

Het recht op eerbied voor de prestatie heeft zo zijn beperkingen. Zo kan een acteur zich niet verzetten tegen een willekeurige wijziging van zijn prestatie, tenzij de wijziging van de prestatie kan leiden tot het schaden van de eer of reputatie van de uitvoerende kunstenaar of een aantasting is van de geest van zijn prestatie. Zo kan bijvoorbeeld een personage dat gecreëerd wordt door een acteur niet uit zijn context worden getrokken zodat het de eer van de acteurs schaadt. Als een acteur een dramatisch personage neerzet en daar ook de bedoeling toe heeft, dan mag, bijvoorbeeld door een montage, het personage niet zonder toestemming van de acteur in een komisch daglicht worden geplaatst. Dat zou ingaan tegen de morele rechten van de uitvoerende kunstenaars.

Het recht op naamsvermelding echter, is geen absoluut recht. Het recht is immers overeenkomstig met de eerlijke beroepspraktijken. Op die manier wordt vermeden dat bij het uitzenden van een reclamespot niet steeds de namen van alle acteurs moeten worden vermeld. Ook melden we nog dat voor audiovisuele werken een bijzondere regeling bestaat.<sup>35</sup>

De acteur kan zich immers niet verzetten (omdat hij of zij weigert of niet bij machte is) tegen het gebruik van zijn of haar aandeel met het oog op de voltooiing van een audiovisueel werk.

Wijzigingen, toevoegingen of het weglaten van prestaties door een andere acteur worden beschouwd als een uitzondering op het recht op eerbied. De acteur kan dus geschonden worden in zijn eer of reputatie, maar kan geen verzet aantekenen. Enkel voor de oorspronkelijke medewerking geniet de acteur wel van zijn vermogensrechten en zijn recht op naamsvermelding. Dit alles impliceert ook dat, pas wanneer de definitieve versie van het audiovisueel werkt bekend is, de acteur zijn morele rechten kan doen gelden.

---

<sup>34</sup> WET van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten, art. 34, *Belgisch Staatsblad*, 27 juli 1994 (hierna afgekort tot Auteurswet).

<sup>35</sup> Art. 36, lid 2 Auteurswet

### **3.4.3. De vermogensrechten**

De vermogensrechten van de acteur zijn de rechten die in het bezit zijn van de acteur en zich toeleggen op het vermogen van de geleverde prestatie. Het zijn de rechten die vatbaar zijn voor overdracht op contractuele basis. Een afkoop is hier dus mogelijk.

De vermogensrechten zijn een exclusief recht. Dat wil zeggen dat niemand een originele prestatie mag gebruiken zonder voorafgaandelijk de toestemming van de acteur te hebben verkregen en zonder dat een overeenkomst werd afgesloten over een eventuele vergoeding. We onderscheiden hier twee exclusieve rechten: het reproductierecht en het distributierecht.

Het exclusief reproductierecht is het recht dat de acteur bezit om zijn prestatie te reproduceren of de reproductie door een derde toe te staan. Met dit recht kan de acteur de exploitatie (waaronder ook verhuring én uitlening vallen) van zijn prestatie toestaan of verbieden. Een eventuele exploitatie kan dus enkel en alleen via een voorafgaandelijk akkoord van de acteur. Hier gelden wel specifieke regels voor audiovisuele werken. Er geldt immers een weerlegbaar vermoeden van overdracht van het exclusieve recht van audiovisuele exploitatie en andere noodzakelijke rechten voor die exploitatie. De acteur moet dus kunnen aantonen dat de overdracht van het exclusief recht van de exploitatie NIET werd gegeven. Dit is een regeling in het voordeel van de producent.

Het exclusief distributierecht geldt enkel in geval van een eerste verkoop of eerste eigendomsoverdracht van een andere soort van de reproductie van zijn prestatie in de Europese gemeenschap. Met andere woorden, een film waar de acteur in meespeelt, kan de invoer van de DVD versie van de film in bijvoorbeeld Nederland niet verhinderen als deze te verkrijgen is in België.

### **3.4.4. Roerende rechten**

De vermogensrechten van de acteur zijn roerende rechten en zijn daarmee vatbaar voor gehele of gedeeltelijke overdracht. Een acteur kan dus onder de vorm van een contractuele bespreking zijn vermogensrechten verkopen. Het recht op een billijke vergoeding voor de verhuur van fonogrammen en eerste vastleggingen van film en het recht op een billijke vergoeding voor de kopie voor eigen gebruik van geluids- en audiovisuele werken vormen hier echter een uitzondering op.<sup>36 37</sup> Een acteur

---

<sup>36</sup> Art. 55 Auteurswet § 7

<sup>37</sup> Art. 40 Auteurswet

behoudt dus steeds het recht op het innen van deze vergoedingen en kan deze op geen enkele manier afstaan. Het innen van deze vergoedingen gebeurt door PlayRight (het vroegere Uradex) (zie verder).

### **3.4.5. Beschermingsduur**

De acteur behoudt zijn rechten over de prestatie gedurende vijftig jaar na de datum van de prestatie of in geval van geoorloofde publieke mededeling of publicatie, geldt de datum van die gebeurtenis.<sup>38</sup> Voor de volledigheid melden we hier dat de termijn begint te lopen vanaf 1 januari van het jaar dat volgt op de gebeurtenis die de rechten doen ontstaan. Na het overlijden van de acteur worden de vermogensrechten en de morele rechten uitgeoefend door een door de acteur toegewezen persoon of door de erfgenamen. Op dit moment is er op Europees niveau een discussie aan de gang omtrent een mogelijke verlening van de beschermingsduur (Gulinck, 2009). De meeste uitvoerende kunstenaars beginnen hun loopbaan op een relatief jonge leeftijd. De huidige beschermingstermijn van 50 jaar volstaat meestal niet om de activiteiten waarop rechten zijn verworven te beschermen gedurende het hele leven van de uitvoerende artiest. Op een gevorderde leeftijd zou de uitvoerende kunstenaar geconfronteerd worden met een terugval van inkomsten doordat de beschermingstermijn is verlopen. Niet alleen de vermogensrechten vervallen na het verlopen van deze termijn, ook de morele rechten gelden niet meer. Dat zou willen zeggen dat een uitvoerend artiest niet meer beschermd is tegen het ongewenst gebruik van zijn prestatie na het verlopen van de beschermingsduur van 50 jaar. Binnen een wetgevingsresolutie van het Europees parlement werd de verlening herleid tot 70 jaar (wat de beschermingsduur is bij auteursrechten).<sup>39</sup> Deze wetgevingsresolutie werd op 11 oktober 2011 omgevormd tot Europese richtlijn.<sup>40</sup> Belangrijk voor dit onderzoek is op te merken dat deze richtlijn echter enkel geldt voor muziekopnames, niet voor audiovisuele werken. Hierdoor vallen audiovisuele acteurs uit de boot inzake de Europese Richtlijn betreffende de beschermtermijn van naburige rechten.

---

<sup>38</sup> Art. 38 Auteurswet

<sup>39</sup> WETGEVINGSRESOLUTIE van het Europees Parlement van 23 april 2009 over het voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermtermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, COM(2008)0464 – C6-0281/2008 - 2008

<sup>40</sup> Richtl. 2011/77/EG

### 3.4.6. Uitzonderingen

In de wet zijn er enkele uitzonderingen op de naburige rechten opgenomen. Deze uitzonderingen (zoals de kosteloze privé-uitvoering of het citeren van de prestatie) zijn echter niet van belang bij de opbouw van dit onderzoek. Voor de volledigheid melden we dat de uitzonderingen terug te vinden zijn in art. 46 van de Auteurswet.<sup>41</sup>

### 3.4.7. Fiscaliteit van naburige rechten

Inkomsten uit de vergoedingen van de overdracht van naburige rechten zijn fiscaal gezien een interessant gegeven. Sinds de wet van 16 juli 2008 moeten deze inkomsten beschouwd worden als roerende inkomsten.<sup>42</sup> Sinds 1 januari 2009 is deze regeling van kracht (Van Dijck, 2008). Dat wil zeggen dat deze inkomsten, na aftrek van kosten, belast worden aan een roerende voorheffing van 15%. Het is zo dat de uitbetalers van rechten, de beheersvennootschappen, deze 15% al zullen inhouden bij de uitbetaling van de rechten. In dit geval moet de acteur de inkomsten niet meer opnemen in zijn aangifte. Vergoedingen uit de rechtstreekse afkoop van vermogensrechten uit naburige rechten, moeten wel nog worden opgenomen in de aangifte tenzij deze al zijn ingehouden door de schuldenaars (bijvoorbeeld het productiehuis).

Deze gunstige fiscale regeling voor auteursrechten en naburige rechten wordt tevens bijgestaan door een hoge kostenforfait. Er blijkt echter een onduidelijkheid te bestaan over de toepassing van het kostenforfait. Lindemans (2009) merkt op dat in de wet het kostenforfait enkel van toepassing is op de inkomsten uit de ‘concessie van auteursrechten’. Of het kostenforfait ook van toepassing is op de concessie van naburige rechten, is niet duidelijk. Van de afwezigheid van de toepassing op naburige rechten werd echter geen melding gemaakt in de voorbereidende werken en zou dus te wijten kunnen zijn aan een vergissing van de wetgever (Lindemans, 2009).

Voor deze regeling wordt gewerkt met categorieën van inkomstenschijven. Uit onderstaand schema<sup>43</sup> merken we ook op dat inkomsten die 54.890 euro overstijgen niet meer gezien worden als roerende inkomsten, maar als beroepsinkomsten. Deze worden dan belast aan het gewone tarief van beroepsinkomsten.

---

<sup>41</sup> Art. 46 Auteurswet

<sup>42</sup> WET van 16 juli 2008 tot wijziging van het Wetboek in de inkomstenbelastingen 1992 en tot instelling van een forfaitaire belastingsregeling inzake auteursrechten en naburige rechten, *Belgisch Staatsblad*, 30 juli 2008.

<sup>43</sup> Overgenomen uit Lindemans (2009) met aanpassing van de index voor de inkomsten geïnd in 2012.

<b>Inkomsten</b>	<b>Belastbare categorie</b>	<b>Forfaitair kostenforfait</b>	<b>Belastingtarief</b>
0-14.640 euro	Roerend	50%	15%
14.640-29.280 euro	Roerend	25%	15%
29.280-54.890 euro	Roerend	Geen	15%
>54.890 euro	Beroeps	Afhankelijk van inkomsten	Gewoon tarief

### 3.4.8. De beheersvennootschap PlayRight

De beheersvennootschappen werden opgericht omdat het voor de kunstenaar onmogelijk is om zelf controle uit te oefenen op het gebruik en de exploitatie van zijn rechten. De beheersvennootschap staat in voor het innen van de bij wet erkende rechten voor rekening van de verschillende rechthebbenden en het verdelen van de geïnde vergoeding onder de verschillende rechthebbenden.<sup>44</sup>

Daarnaast is de beheersvennootschap ook verantwoordelijk voor de verdediging van de belangen van de rechthebbenden, de promotie van het repertoire, informatieverschaffing, het verlenen van juridisch advies, de mogelijkheid tot het verrichten van een depot en de organisatie van sensibiliseringscampagnes.

De beheersvennootschap die verantwoordelijk is voor de naburige rechten is PlayRight, sinds 2012 de opvolger Uradex. De financieel zorgelijke situatie en bedenkelijke reputatie van Uradex zorgde voor de naamsverandering (Vantghem, 2012, 29 februari).

Playright staat in voor het innen<sup>45</sup> en verdelen van de inkomsten uit de vergoedingen voor de privé-kopie, de leenrechtvergoeding, de vergoeding voor commerciële verhuur en de kabelrechten (daarnaast ook voor de vergoedingen voor de billijke vergoeding, maar die is echter enkel toepasbaar op geluidsopnames). Het innen van andere vergoedingen voor de afkoop van vermogensrechten is dus de verantwoordelijkheid van de individuele artiest.

---

<sup>44</sup> Art. 35 Auteurswet § 1

<sup>45</sup> De feitelijke inning is uitbesteed aan Honebel en Outsourcing Partners.

## 4. Methodologisch kader

In dit onderzoek maken we gebruik van een kwalitatieve onderzoeksetting. In dit onderzoek staan de opinies van de audiovisuele acteur centraal. Die opinie laat toe om onderliggende assumpties en diepgaande gevoelens bloot te leggen (Mortelmans, 2007). Daarom lijkt het afnemen van individuele diepte-interviews ons de best mogelijke onderzoeksmethode. Door de respondenten individueel te bevragen zijn we in staat om dieper in te gaan op verschillende thema's. De persoonlijke waarde die gehecht wordt aan een bepaald thema komt in deze setting dan ook beter tot uiting (Baarda, de Goede, Theunissen, 2005). Daarom moet het onderzoeksopzet de nodige flexibiliteit toelaten zodat we zo dicht mogelijk bij het verhaal van de respondenten kunnen blijven (Baarda et al., 2005).

### 4.1. Grounded Theory

In het verlengde van onze keuze voor kwalitatief onderzoek aan de hand van diepte-interviews, geven we aan dat de Grounded Theory van Glaser en Strauss (1967, 1995, geciteerd in Mortelmans, 2007) een belangrijke benadering is voor de verdere analyse van onze verzamelde data. Het onderzoek dat we voeren heeft namelijk weinig theoretische basis waarop we ons kunnen baseren: het is een vrij nieuw gegeven en we begeven ons op onontgonnen terrein. De procedurele kant van het onderzoek is vrij kwetsbaar. De constructie van onze theorie vloeit voort uit onze data, net als bij de Grounded Theory methode (Mortelmans, 2007). Daarbij is het cyclische aspect van de methode (Glaser en Strauss, 1967, 1995, geciteerd in Mortelmans, 2007) het meest uitgesproken in ons onderzoek. Zowel bij de dataverzameling als bij de data-analyse komt dit aspect terug.

Na een eerste fase van dataverzameling (het afnemen van de interviews) worden de bevindingen geanalyseerd waarna een ander interview wordt afgenomen. Na elke dataverzameling worden weloverwogen aanpassingen gemaakt aan de topiclijst. Zo worden blinde vlekken ingevuld en kunnen verhelderende inzichten naar de vraagstelling toe dieper ingraven op de persoonlijke waarden en opinies van de respondenten (Mortelmans, 2007).

Ook in de analyse zelf houden we rekening met het cyclische aspect van de Grounded Theory. Op basis van het principe van voortdurende vergelijking wordt gekeken of de al bekomen data aansluiten bij de nieuw verworven data (Mortelmans, 2007). Het doel is hierbij niet dat bepaalde concepten of bevindingen overeind blijven maar juist dat tegenstrijdige of nieuwe resultaten ons een breder inzicht geven in de ontvouwing van bepaalde thema's. De deelstappen in de data-analyse die worden gevolgd lopen dan ook grotendeels parallel met die van Strauss en Corbin (1990): het open coderen, het axiaal

coderen en het selectief coderen. Voor de toepassing hiervan verwijzen we graag naar het laatste deel van dit hoofdstuk: 'Het onderzoekverloop'.

## 4.2. Snowball sampling en selectieproblemen

Aangezien onze vraagstellingen handelen over situaties waarover amper empirisch onderzoek over bekend is, wordt het voor dit onderzoek moeilijk om aan de hand van een onbekende populatie enkele relevante gevallen af te bakenen. Dit probleem wordt bevestigd door Hijmans en Wester (2006). Het steekproefkader wordt dan ook deels bepaald door *snowball sampling*: vanuit enkele sleutelactoren wordt een netwerk opgebouwd van potentiële respondenten waaruit kan worden geselecteerd (Rubin, 1980). In het kader van die sneeuwbalmethode worden enkele voorbereidende gesprekken gevoerd met actoren in de sector. Dit kunnen zowel acteurs zijn (die eventueel later als respondent in aanmerking komen) of dit kunnen niet-acteurs zijn die ons kunnen helpen met het verbreden van de kennis en het uitbouwen van een respondentennetwerk. Die gesprekken worden niet opgenomen in de uiteindelijke empirische studie maar dienen louter ter voorbereiding of ter uitdieping.

De uiteindelijke selectie van geschikte respondenten gebeurt aan de hand van verschillende factoren: beschikbaarheid, bereidwilligheid om mee te werken aan het onderzoek en de methodiek van *theoretical sampling* (Hammersley, 2006 naar Glaser & Strauss, 1967). De eerste twee factoren kunnen we toeschrijven aan de aard van de respondenten. Op vlak van beschikbaarheid moet er duidelijk worden gesteld dat het niet evident was voor alle acteurs om tijd vrij te maken voor intensieve gesprekken over hun socio-economische situatie. Hierbij dient te worden opgemerkt dat van de talloze contactpogingen amper 1/3 beantwoord werd. In de meerderheid van de gevallen resulteerde een antwoord wel tot een afspraak voor een diepte-interview. Naast beschikbaarheid, onderscheiden we bereidwilligheid om mee te werken aan het onderzoek als een andere selectiefactor. Daar waar het probleem van beschikbaarheid vaak een manifeste vorm aanneemt, merken we dat de bereidwilligheid om mee te werken aan het onderzoek eerder een latente gedaante aanneemt. Van de uiteindelijk ontvangen antwoorden waren er enkele potentiële respondenten die meldden dat ze geen interesse hadden in het onderwerp. De reden van afwijzing blijft onduidelijk. Maar ook tijdens de gesprekken zelf merkten we een bepaalde terughoudendheid bij sommige respondenten. Dit wijst erop dat de factor bereidwilligheid latent meespeelt. Mogelijke verklaringen kunnen gevonden worden in de aard van onderzoek: niet iedereen is bereid om open te spreken over zijn socio-economische situatie. Dit element nemen we dan ook mee in onze analyse.

Tot slot halen we ook nog de theoriegestuurde keuze van onderzoekseenheden aan: de *theoretical sampling* (Hammersley, 2006 naar Glaser & Strauss, 1967). In tegenstelling tot de twee eerder

aangehaalde factoren wordt deze factor niet bepaald door de aard van de potentiële respondenten maar door de keuze van de onderzoeker zelf. Concreet houdt dit in dat de onderzoeker zelf op zoek gaat naar nieuwe gevallen die eerder verworven bevindingen kunnen verscherpen, bevestigen of corrigeren (Hijmans en Wester, 2006). Deze opvatting is meteen een logische voortzetting van de sneeuwbalmethode. Door een gerichte selectie worden vragen rond representativiteit opgeroepen. Aangezien het hier niet om toevalsteekproeven gaat, is het volgens Hijmans en Wester (2006) gerechtvaardigd om deze toepassing in een kwalitatieve setting te gebruiken: niet het generaliseren van een (onbekende) populatie is hier van belang, maar juist het ontdekken van een structuur en kenmerken in de te onderzoeken verschijnselen (Hijmans en Wester, 2006). Het is de bedoeling om tot een steekproef te komen waarin de variatie tussen de onderzoekseenheden relevant is. Het is namelijk ook de intentie om de gevallen die afwijken gericht te vergelijken met elkaar. Dit is in dit onderzoek cruciaal: door een vergelijking op te stellen van actoren in verschillende situaties kunnen we constanten in de karakteristieken en opinies achterhalen. Deze zullen ons helpen om op het einde aanbevelingen te geven. De betekenis van het begrip representativiteit is in dit onderzoek anders: het accent ligt op de uitdieping van een visie op het beleid.

In de keuze voor *theoretical sampling* schuilen ook valkuilen voor de onderzoeker: respondenten en vraagstelling worden gekozen om opgedane inzichten bevestigd te zien (Hijmans en Wester, 2006; Mortelmans, 2009). Rekening houdend met deze valkuilen, nemen we de cruciale elementen van Silverman (2000) in aanmerking: we selecteren cases in functie van de theorie (zoals eerder besproken), het discriminerend steekproeftrekken (waarbij we de houdbaarheid van reeds gevormde concepten aftasten) en het wijzigen van de steekproefomvang tijdens het onderzoek. Op dit laatste komen we in het volgende deel terug.

### **4.3. De ongekende populatie**

We hebben onvoldoende informatie over de totale populatie (de bevindingen van het IDEA-onderzoek leken ons niet specifiek genoeg). Hijmans en Wester (2006) spreken over een minimum van 20 intensieve gesprekken, meestal zelfs 50-80, voor een goed interviewonderzoek. We kozen er echter voor om in deze studie een beperkt aantal gesprekken te voeren. Deels omdat we onvoldoende informatie hebben over de populatie maar ook omdat we na een aantal gesprekken aan een saturatie van antwoorden waren gekomen. Respondenten herhaalden vaak wat collega's eerder aanhaalden. Zo kwamen we tenslotte tot 11 gesprekken met acteurs en actrices geboren tussen 1948 en 1990.

## 4.4. Onderzoeksverloop

Voor we aan de diepte-interviews met audiovisuele acteurs begonnen, deden we enkele voorbereidende gesprekken en interviews. Die gesprekken en interviews werden afgenomen met actoren binnen de sector: casting directors, agenten, producers, vakbondsmensen, boekhouders, advocaten en social consultants. Deze gesprekken werden gevoerd om enerzijds een netwerk uit te bouwen en gemakkelijker respondenten te vinden (zie eerder) en anderzijds om zoveel mogelijk informatie te verzamelen om het theoretisch luik van dit onderzoek vorm te geven. Deze voorbereidende gesprekken zullen geen deel uitmaken van het empirisch onderzoek. Het onderzoek zelf richt zich enkel op de audiovisuele acteurs.

Voor het empirisch luik werden uitsluitend de diepte-interviews gebruikt die we afnamen van audiovisuele acteurs. De potentiële respondenten werden gecontacteerd en werden op de hoogte gesteld van de redenen, de inhoud en het doel van het onderzoek. Eventuele vragen konden op voorhand worden gesteld. Daarbij werd vermeld dat de gesprekken op audioband zouden worden opgenomen en dat deze anoniem zouden worden behandeld. De anonimiteit van de interviews was een voorwaarde die we voor onszelf instelden: het is immers in dit onderzoek steeds de bedoeling om de socio-economische stand van zaken van de audiovisuele acteur in zijn geheel te onderzoeken.

De anonieme verwerking van de interviews zorgt ervoor dat geen van de respondenten een etiket opgeplakt krijgt. Zoals vermeld in ons theoretisch luik (zie 'De acteur in de kunstensector') gaat het ons niet om het individu (de Bekende Vlaming) maar om de opvattingen van een groep actoren in de sector. Daarbij zorgde de vooraf gegarandeerde anonimiteit van verwerking voor een garantie bij de respondenten zelf dat ze open konden spreken over hun persoonlijke (vaak ook financiële) situatie en hun opinies over het beleid. Vaak gaf deze garantie de doorslag bij het al dan niet instemmen met een interview. Hiermee lijkt onze keuze voor de anonieme verwerking van de interviews voldoende verantwoord. Er werd tevens bij alle respondenten een schriftelijke toestemming verkregen tot het gebruik van het audiofragment in wetenschappelijk onderzoek (gedrukte vorm). Deze toestemmingen kunnen worden opgevraagd bij ondertekende van dit onderzoek mits gegronde reden. Dit om de anonimiteit van de respondenten niet te schenden.

Het interview zelf nam de vorm aan van een semigestructureerd interview (Mortelmans, 2007). Een topiclijst en vragenprotocol (Wester en Peters, 2004) werden voor elk interview voorbereid, maar er bleef tijdens het interview steeds ruimte voor de respondenten om het interview verder te vullen.

De deelstappen in de data-analyse die worden gevolgd zijn die van Strauss en Corbin (1990): het open coderen, het axiaal coderen en het selectief coderen.

### *Open coderen*

In deze eerste analyse fase deelden we onze ruwe gegevens van onze interviews op in kleinere gehelen. Deze gehelen isoleerden en codeerden we. De verschillende delen kwamen zo terecht binnen verschillende thema's. Deze thema's werden bepaald door twee delen van het onderzoek: het theoretisch luik (de sector, het sociaal statuut van de kunstenaar en de naburige rechten) en het empirisch luik (de bevindingen vanuit de interviews zelf).

### *Axiaal coderen*

De isolatie van de verschillende thema's zorgde ervoor dat de labels vaak overlappen. De losse codes werden in deze fase verbonden en vormden een dieperliggend thema. Zo kon de ene respondent het hebben over zijn artistieke activiteiten in de podiumkunsten en beklemtoonde de andere respondent zijn activiteiten in het (kunst)onderwijs. Deze verschillende codes werden onder het thema 'werkgerelateerde activiteiten' geplaatst.

### *Selectief coderen*

Als laatste stap in ons onderzoeksproces verbonden we de verschillende thema's met elkaar om zo te komen tot enkele concepten die onze onderzoeksvraag konden duiden om tot heldere conclusies te komen. Zo konden de activiteiten in de podiumkunsten van de ene respondent en de onderwijsactiviteiten van de andere respondent gekaderd worden binnen het concept "de hybride acteur". Een concept dat ons hielp om conclusies te nemen over onze onderzoeksvraag over de socio-economische positie van audiovisuele acteurs.

Tenslotte vermelden we nog dat alle geanonimiseerde en getranscribeerde interviews en de basis voor de topiclijst terug te vinden zijn in de databijlage.

## 5. Empirisch luik

### 5.1. De sector

*‘Ik heb het een periode erg moeilijk gehad. [...] Dan denk je wel eens aan het romantische beeld van de kunstenaar met zijn glas rode wijn, zonder geld, maar soms kan je het glas rode wijn gewoon niet betalen’ (Interview 8).*

#### 5.1.1. Artistieke hybriditeit

Zoals eerder vermeld in ons theoretisch luik, meldt Janssens (2011) in de VTI-studie dat de toenemende hybriditeit van de kunstenaar een indicator is hoe artiesten zich aanpassen in een sector waar de werkonzekerheid stijgt. Als we deze stelling toepassen bij onze respondenten, merken we dat audiovisuele acteurs vaak niet enkel actief zijn in de audiovisuele sector.

Alle bevroegden zijn naast een activiteit in de audiovisuele sector ook werkzaam geweest of zijn werkzaam in het theater, hetzij als freelancer, hetzij met een vast contract. Naar de toekomst toe geven alle respondenten -mits één uitzondering- aan dat ze dit willen blijven behouden. De podiumsector blijft een belangrijke bron van inkomsten. Vooraleer te kijken naar de wijze waarop deze hybriditeit zich manifesteert binnen een socio-economische situatie, gaan we eerst na hoe acteurs staan ten opzichte van deze twee werkvelden.

Zo blijkt dat bij de meeste respondenten de passie van het spel het best tot uiting komt in de podiumkunsten. Er blijkt een duidelijke voorkeur te zijn voor het theaterwerk. Dit is het geval bij de meeste respondenten ongeacht leeftijd, geslacht of ervaring binnen de audiovisuele sector zelf:

*‘Als ik naar mezelf kijk als uitvoerend speler, dan gaat mijn passie uit naar theater. Live spelen is toch nog iets anders’ (Interview 3, Passage II, f.).*

*‘Het liefst doe ik theater. Daar studeer je toch voor. Schermwerk is meer een uitstapje[...] Dat is niet denigrerend bedoeld maar het is toch iets helemaal anders. Daar is het sprinten, theater is lange adem’ (Interview 5, Passage II, a.).*

*‘Artistiek gezien kan ik in schermwerk misschien minder mijn ei in kwijt. Ik heb nog altijd het gevoel dat ik in theater nog altijd mijn eigen ding kan doen. Terwijl je in film het geluk moet hebben dat je in een verhaal mag meedoen waar je jezelf in thuis voelt’ (Interview 7, Passage II, n.).*

Niet alle respondenten uiten deze voorkeur voor de podiumkunsten. Enkelen geven voorkeur aan schermwerk.

*‘Ik film liever, maar dat is redelijk not-done om dat te zeggen in acteursmilieu. Toch ben ik er zeker van dat als je een goed filmproject naast een goed theaterproject legt, de meeste acteurs gaan kiezen voor het eerste. Een filmproject ligt vast, dat gaat niet weg’* (Interview 1, Passage II, c.).

*‘Ik heb het wat gehad met theater. Schermwerk doe ik veel liever’* (Interview 6, Passage I, c.).

Dit verschil is opmerkelijk. Als we uitgaan van Pudovkin (1978) en Naremore (1988) zou het discontinue, gefragmenteerde proces van het acteren voor een camera er net voor zorgen dat de emotionele eenheid het spel bemoeilijkt. Daarom wordt schermwerk als moeilijker of vermoeiender ervaren. Bij respondenten die net meer genoeg halen uit schermwerk is het vaak die discontinuïteit die aantrekkelijk is. We illustreren dit aan de hand van een treffende opmerking:

*‘Bij film en televisie kan je misschien niet zo snel in een intieme sfeer geraken, maar alles verandert zo snel. Het is een beetje wegwerpwerk. Maar voor mij werkt het zeer creatief bevredigend, zo steeds aan iets nieuws beginnen’* (Interview 11, Passage II, d.).

Wat ook opvalt, is dat bijna alle respondenten zich graag engageren om voor een verminderde prijs - in sommige gevallen zelfs kosteloos - mee te werken aan studentenfilms. Dit doen ze vooral om zich te bekwamen in schermwerk.

*‘Studentenfilms heb ik al veel gedaan. Ik heb nogal een expressief gezicht. Bij film is dat blijkbaar moeilijker om dat te integreren. [...] Soms denk ik dat ik een te expressief gezicht heb om veel op scherm te komen. Studentenfilms doe ik dan wel graag om ook te oefenen’*  
(Interview 8, Passage II, b., c.).

*‘Vele acteurs weten niet hoe ze moeten acteren in film. Ik heb dat geleerd door veel te mislukken. Daarom heb ik veel rollen in studentenfilms aanvaard. Daar mocht ik mislukken. Dat was eigenlijk mijn studie. [...] Ondertussen heb ik 36 films gedaan. Ik doe nog altijd veel studentenfilms, uit een soort... dankbaarheid. Zo kan ik studenten ook wat bijbrengen’* (Interview 6, Passage I, d.).

Deze elementen vinden we bij meerdere respondenten terug. De bereidwilligheid om mee te werken aan een niet-professionele productie is erg hoog en houdt daarenboven voor de meeste acteurs een win-win situatie in.

Naast de voorkeur om een bepaalde activiteit uit te oefenen, vroegen we ook aan de respondenten in welke mate ze meer of minder podium of schermwerk willen doen. We merkten op dat bij jongere respondenten meer de nadruk wordt gelegd op schermwerk. Zij willen immers nog veel groeien en zijn dan ook vastberaden om zich vooral te ontwikkelen als audiovisueel acteur. Bij de oudere generatie heerst er meer een “we zien wel wat er zich aanbiedt”-stemming.

*‘Ik maak me alvast niet teveel illusies dat ik tot mijn dood zal kunnen blijven spelen. Ik hou daar rekening mee. Je gaat vanzelf ook op zoek naar alternatieven. Ik ben bijvoorbeeld nu bezig met een opleiding tot duikinstructeur. Of boswachter of imker, daar heb ik ook nog aan gedacht’*

(Interview 8, Passage V, l.).

Niet alleen spiegelt deze pluriactiviteit zich af op het podiumwerk en het audiovisueel werk, ook andere activiteiten, zoals lesgeven, worden hierbij betrokken.

*‘Ik geef les, maar niet om te overleven. Ik doe dat ook gewoon graag. Ik zou gek worden om te doppen. Ik vind dat niet plezant, dat stilzitten. Lesgeven doe ik dan ook meer om me goed te voelen’* (Interview 2, Passage II, a.).

*‘Een masterclass geven ofzo...Zo’n dingen vind ik interessant en dat dwingt me om op een andere manier over theater te denken. [...] Dus je zou kunnen stellen dat het voor mij artistiek wel een verrijking zou zijn’* (Interview 3, Passage I, f.).

We kunnen dus stellen dat bijkomende activiteiten, zoals lesgeven wel degelijk een invloed hebben op het creatief ontwikkelingsproces van een acteur. Daarmee wordt lesgeven dus een wezenlijk onderdeel van de artistieke hybriditeit, zoals eerder besproken in het theoretisch luik. Een andere respondent plaatst een kritische kanttekening bij dit lesgeven.

*‘Vaak is lesgeven niet zo interessant of uitdagend want in het deeltijds kunstonderwijs is de motivatie van de studenten vaak erg laag. [...] Lesgeven valt niet binnen het kunstenaarsstatuut, wat zorgt voor een probleemsituatie’* (Interview 9, Passage I, q.).

Deze passage is interessant om mee te nemen naar een volgend onderdeel over de statuten. In het besluit houden we hier ook rekening mee.

Naast de creatieve invulling van deze pluriactiviteit, is er uiteraard een financieel aspect mee gemoeid. Hoewel de nadruk op de noodzaak van een uiteenlopende beroepspraktijk vooral vanuit artistieke gedrevenheid wordt gelegd, mogen we het financiële aspect niet uit het oog verliezen.

Wanneer we de respondenten vragen naar een financiële analyse van hun hybride beroepspraktijk, dan blijkt het socio-economische aspect een belangrijke drijfveer te zijn. Vooral bij audiovisueel werk blijkt het aantrekkelijk financieel plaatje vaak de doorslag te geven om de praktijk zo divers mogelijk te houden.

*‘Het is echt wel nodig om beide te doen. Geloof me, het kan zo snel keren. Ik kan zeggen dat ik tot hiertoe een gelukzak ben geweest omdat ik heel gevarieerd kan werken. Maar ik blijf me bewust dat het enorm snel kan keren’* (Interview 11, Passage II, y.).

Veel van de bevroegden geven aan dat audiovisueel werk een welgekomen financiële injectie is. Meer en meer wordt schermwerk dan ook vermeld als een extraatje, naast een andere beroepspraktijk.

*‘Maar het doet toch wel deugd omdat het een fris bad is, je komt collega’s tegen, verfrissend, het is een extraatje, en als freelancer heb je het nodig’* (Interview 5, Passage II, f.).

*‘Ik heb het op een manier ook wel nodig, als financieel extraatje’* (Interview 8, Passage II, i.).

Meer ervaren acteurs wijzen erop dat het vroeger anders was, omdat er meer langdurige contracten waren in het theatermilieu. Schermwerk was meer dan nu een interessante aanvulling op het vaste loon dat in het theater wordt verdiend. Audiovisueel werk was een surplus. Vandaag de dag zijn er minder langdurige contracten voor acteurs in theatergezelschappen mede door de gesubsidieerde context (zie eerder). Dit zorgt ervoor dat de afhankelijkheid van de extra inkomsten groter wordt. Dat dit echter geen hoofdkomen kan zijn, wordt ook bevestigd door een ervaren acteur.

*‘Ik zeg dat je nooit je brood kan verdienen met schermwerk. Het is een bijverdienste. Hoe raar het ook mag klinken naar de buitenwereld toe. [...] Je kan het nooit rondmaken met zo’n dagprijzen’* (Interview 9, Passage I, h.).

De veelheid van de activiteiten veronderstelt ook groot organisatievermogen van de acteurs. ‘De agenda’ is hierbij een belangrijk en terugkerend gegeven tijdens de interviews. Het is vaak moeilijk om een juiste afweging te maken tussen een aanbieding en de opstart van een ander project. Afhankelijk van de persoonlijke ambitie en activiteiten kijken de respondenten hier verschillend naar.

*‘Het subsidiesysteem voor het theater dwingt ons ertoe dat de agenda lang op voorhand gemaakt moet worden. Het tegenovergestelde vind je in film terug. [...] Het beheer van een agenda is daarom redelijk cruciaal. [...] Je moet vaak drie dingen combineren terwijl je de week erop zonder werk zit’* (Interview 1, Passage II, f.).

*‘Over het algemeen gaat theater wel voor, zeker als er iets vastligt. Maar dat is alleen als er dingen echt vast liggen’* (Interview 7, Passage II, hh.).

Uit bovenstaande citaten merken we op dat er een groot verschil is tussen podiumkunsten en schermwerk. In de podiumkunsten worden producties minstens een jaar op voorhand vastgelegd. Het Vlaamse systeem van toekenning van subsidies voor de podiumkunsten werkt deze organisatorische dimensie in de hand<sup>46</sup>. Flexibiliteit speelt hier een belangrijke factor. Sommige acteurs getuigen dat ze in hun activiteiten los van audiovisueel werk een dergelijke flexibiliteit hebben ingevoerd. Zo proberen ze nog steeds tegemoet te komen aan - de vaak last minute - werkaanbiedingen in de audiovisuele sector.

*De combinatie van mijn muziekwerk en mijn artiestenstatuut geeft mij een minimum om te overleven en daardoor ben ik een vrijer mens, ook in termen van een agenda. Dat is een groot voordeel in vergelijking met andere artiesten die geen zo’n flexibele activiteiten hebben’* (Interview 6, Passage II, e.).

Het organisatievermogen wordt vaak op de proef gesteld. Acteurs met meer ervaring, kijken vaak terug naar het verleden waar ze ondanks moeilijke omstandigheden zich moesten inwerken in een drukke agenda die hun ambitie moest uitstralen. Daarbovenop kwam dan nog eens het vraagstuk van het sociaal statuut erbij kijken.

*‘Ik had beslist om zelfstandig te worden, dus ik moest in een bepaalde periode gewoon erg veel werken. Als je achteraf naar die kalender terug kijkt, dan lijkt dat nu fysiek en mentaal gewoon onmogelijk’* (Interview 3, Passage II, j., l.).

---

<sup>46</sup> Voor projectmatige subsidies zijn er twee datums voor het indienen van een voorstel: uiterlijk 15 september van het jaar dat voorafgaat aan het jaar waarin het project van start gaat en uiterlijk op 15 maart voor projecten die vanaf 1 juli van hetzelfde jaar van start gaan. Voor de meerjarige subsidies is dit zelfs uiterlijk op 1 december voor het geheel van de werking in de periode 1 januari van het tweede jaar na de datum van indiening tot 31 december van het derde jaar na de datum van indiening. Voor meer informatie kan men terecht op <http://www.kunstenerfgoed.be/ake/view/nl/397716-Kunsten.html>.

Andere acteurs, die op freelance basis werken, bevestigen deze hoge werklast, die vaak ook gepaard gaat met een dosis stress en vermoeidheid.

*‘Als me in theater ergens voor engageer, dan ga ik er altijd volledig voor. Natuurlijk is er ruimte voor combinaties. Ik heb het wel gedaan, maar dan word je wel echt geleefd’* (Interview 8, Passage IV, a.).

Jonge acteurs worstelen vaak met dit gegeven. Een gestructureerde agenda opmaken blijkt niet vanzelfsprekend te gaan. Een gedrevenheid om zoveel mogelijk te doen en alles aan te nemen wat er zich aanbiedt is groot. Een jongere respondent verklaart:

*‘Op dit moment kan ik profiteren van mijn vitaliteit. Ik ben jong en kan nog veel dingen aan, ook fysiek. Maar later zal dat veel minder worden, dat weet ik wel. Daarom is nu veel doen, op jonge leeftijd, belangrijk voor me. Ook om gewoon later meer mijn ding te doen, projecten waar ik zelf volledig achtersta. Nu is dat wat moeilijker’* (Interview 3, Passage II, i.).

Deze werkdruk is niet alleen een impressie bij freelancers of bij jonge, beginnende acteurs. Ook meer gerenommeerde acteurs merken op dat schermwerk vaak een enorme werklast met zich meebrengt. Dit heeft volgens de acteurs te maken met de planning die de productie opstelt. Vaak is die erg strak opgesteld en moet er veel gedraaid worden op een korte tijd. Bij de interviews was het opmerkelijk dat de meer ervaren acteurs de nadruk legden op het feit dat dit vroeger minder stresserend was. Vandaag de dag is het meer “zo veel mogelijk op een zo kort mogelijke tijd” en dat blijkt geen goede evolutie te zijn.

*‘Ik kan je verzekeren, als in productie X twee actrices in een hoofdrol de ene psychologische scène na de andere moesten spelen, en dat in 6 draaidagen per aflevering, wat enorm weinig is - dat is twee takes en op naar de volgende – dan ga je niet altijd even happy naar huis. Dat kan je niet hanteren als norm. Als je dat doet, dan spreken we binnen vijf jaar over de teloorgang van de fictie. Dat is niet meer haalbaar. Het peil gaat dan zienderogen omlaag, zeker weten’*  
(Interview 11, Passage IV, cc., dd.).

Bij de organisatie van de agenda zijn er ook periodes waarin er minder werk te vinden is. Zo blijken de zomermaanden juli en augustus moeilijke tijden voor acteurs omdat dit een overbruggingsperiode is tussen de theaterseizoenen.

*‘De moeilijkste maanden zijn bij ons half juli tot eind augustus. De theaterwereld staat dan stil. Er zijn wel de zomerfestivals, maar dat is ook maar een beperkte selectie’* (Interview 11, Passage VII, e.).

Een goed beheer van de agenda veronderstelt dat de acteur verschillende artistieke activiteiten juist kan combineren, organiseren of cumuleren. Een talent dat niet aan alle acteurs gegeven is. Bovendien komen niet alle voorstellen in aanmerking om effectief te worden uitgevoerd. De acteurs moeten een bepaalde selectie maken in wat ze aangeboden krijgen en wat ze effectief doen. Motieven voor een selectie zijn zeer verschillend bij de respondenten. Het financiële aspect is zeker niet alleen de drijfveer noch bij de ervaren of minder-ervaren respondent.

*‘Ik ben iets kieskeuriger in schermwerk. Maar hoe kieskeurig kan je zijn? Als je geld nodig hebt, dan doe je het wel. Tenzij, en dat bepaal ik voor mezelf, dat ik echt niet met bepaalde mensen wil samenwerken’* (Interview 8, Passage II, f.).

*‘Voor audiovisueel werk heb ik een duidelijk beeld voor mezelf. Zolang dat het duidelijk is wat het project is, dan wil ik er meestal graag in mee gaan. Helderheid en eerlijkheid. Dat zijn voor mij belangrijke voorwaarden’* (Interview 10, Passage II, i.).

*‘Ik heb al veel afgeslagen in mijn leven. Ik probeer een zekere vorm van kwaliteit na te streven. In soaps zal je me nooit zien’* (Interview 4, Passage III, e.).

Als het neerkomt op een keuze tussen kwaliteit en kwantiteit, dan zeggen de meeste geïnterviewden dat ze kiezen voor kwaliteit. Toch heeft iedereen zijn eigen maatstaven. We bestempelen dit, zoals een respondent dit benoemt, als een soort individuele filter die de acteur voor zichzelf uitmaakt afhankelijk van verschillende factoren zoals een andere betrekking, een financieel moeilijke periode moeten overbruggen of de wil om zich te engageren in een project. Het financiële aspect blijft echter niet te onderschatten.

*‘Ik probeer een balans te vinden tussen kwaliteitswerk en mijn maandloon. Ik ben zeker ook niet vies geweest van het meer commerciële werk. Ik heb veel zo’n werk gedaan. Ik zag ook wel welk verschil dat dat maakte op een maand. Dan ben je niet bezig met de hoge kunst van het acteren hoog in het vaandel te dragen. Natuurlijk ben je daarmee bezig, maar je plaatst zo’n dingen toch ergens anders dan dat je meewerkt aan een boeiende theaterproductie of een fictiereeks’* (Interview 11, Passage II, hh.).

Daartegenover stelt een andere respondent:

*‘Het is ook niet helemaal zo dat ik alleen doe waar ik goesting in heb. Maar ik ben liever berucht dan beroemd. [...] Tot nu toe is dus een beetje een natuurlijke selectie geweest’* (Interview 6, Passage I, f., h.).

Het is een feit dat niet alle acteurs een bewuste keuze maken voor audiovisueel werk. Een van de respondenten verwoordt het als volgt:

*‘Er zijn niet zo heel veel projecten uiteindelijk dat je kan kiezen wat je mag doen. Ik vind het dan ook geen kwestie van kwantiteit. Meestal ben je al blij dat men je vraagt, en dan doe je dat gewoon. Zowel om het financiële als om in het licht te komen. [...] Behalve als iemand echt naam heeft gemaakt, dan kan je kiezen voor iets. Het overgrote deel van de spelers is perfect inwisselbaar’* (Interview 9, Passage I, m., n.).

Zo blijkt dat een keuze maken niet vanzelfsprekend is, omdat men nu eenmaal soms moet toehappen als er zich iets aanbiedt. Dit heeft zowel financiële motieven als ego-economische (het werken aan gezichtsbekendheid) motieven. Bovendien moet het aanbod er nog altijd zijn, en dat is vaak een netelig punt. Hier spelen ook andere mechanismen een rol. In het volgende deel gaan we na hoe acteurs het idee van een arbeidsmarkt voor de audiovisuele sector en een individuele marktwaarde percipiëren.

### **5.1.2. Marktwaarde, bekendheid en onderhandelen**

We vertrekken voor dit deel van de stelling van Hans Abbing (2002) (zie hoofdstuk ‘De acteur in de kunstensector’ in het theoretisch luik van dit onderzoek) dat de kunstwereld niet commercieel ingesteld is omdat ze intrinsiek het commerciële aspect van de kunst ontkent en zichzelf daarmee in stand houdt.

Voor een deel is de stelling van Abbing hier al bekrachtigd, zoals blijkt uit het voorgaande deel waarin de acteurs duidelijk de voorkeur geven om hun artistieke ontwikkeling te stimuleren eerder dan blind werk te doen. Ook de keuze voor weloverwogen artistiek werk eerder dan kwantiteit past binnen de bevestiging van deze stelling.

Toch kijken we verder dan het artistieke. De respondenten erkennen allemaal dat de audiovisuele sector, veel meer dan andere artistieke sectoren zoals de podiumsector, gekenmerkt wordt door economische conjuncturen, commercialisatie en financieel variabele bedragen. Daarom is het interessant om na te gaan of net in de audiovisuele sector de stelling van Abbing minder opgaat.

In de audiovisuele sector is het immers zo dat er over een dagprijs per draaidag moet worden onderhandeld<sup>47</sup>. Het onderhandelen mag erg letterlijk geïnterpreteerd worden.

*‘Het gaat echt over marchanderen, pingelen. [...] Zeker vandaag gaat het echt over hoger, lager’* (Interview 11, Passage IV, ee. ff.).

Er blijkt geen richtlijn te bestaan welke criteria hiervoor worden toegepast, zo vertellen de acteurs.

*Een onderhandeling waar je zelf als verkoopproduct aanwezig bent, dat is het moeilijkste wat er is* (Interview 3, Passage IV, b.).

*Men zegt dikwijls ‘iedereen krijgt hetzelfde’. Ik weet ook wel dat de ene niet voor een prijs zal werken waarvoor een andere wel werkt. Het is echt ondoorzichtig. Het gebeurt echt met de natte vinger* (Interview 5, Passage V, c.).

In de interviews gingen we op zoek naar een aantal criteria die de acteurs zichzelf voorhouden om een prijs voor henzelf te bepalen. Verdergaand op het voorgaande deel over selectie van audiovisueel werk en de individuele filter van de acteur, gaan we na of de acteurs hun activiteiten toetsen aan een idee van marktwaarde. We definiëren marktwaarde hier als een gezichtsbekendheid, iets wat kan meespelen in de frequentie van aanbiedingen en aan de onderhandelingstafel.

Bij jonge acteurs speelt dit enorm mee. Ze willen meer werken om hun bekendheid te doen stijgen en daardoor in een betere positie te komen in toekomstige onderhandelingen.

*‘Ik zou wel meer schermwerk willen doen, maar daarom niet alleen voor het geld. Eerder om die marktwaarde wat op te krikken. Dat ik op een moment kom dat ik iets kan zeggen’* (Interview 8, Passage II, g.).

---

<sup>47</sup> Dit ondanks het feit dat er CAO's bestaan voor de audiovisuele sector waarin loonbarema's voor alle soorten beroepen zijn opgenomen. Voor de audiovisuele sector bestaan de CAO's Audiovisuele sector die gebundeld zijn in Paritair Comité 227. Voor de filmproductie is er een apart Paritair Subcomite, 303.01 met haar eigen CAO's. Wanneer wij dit voorlegden waren zo goed als alle respondenten, inclusief niet-acteurs die we interviewden in het kader van het voorbereidend werk, verwonderd dat er effectief loonbarema's bestonden. Bij het bekijken van deze loonbarema's werd meestal de opmerking gemaakt dat de baremaschalen voor artiesten (klasse 5 in PC 227 en categorie 8 in PC 303) eerder aan de lage kant liggen, ook voor jonge onervaren acteurs. Desalniettemin melden enkele respondenten dat men voorstellen heeft gekregen die onder deze wettelijke loonschalen lagen.

*‘Ja ik denk dat dat zo is (dat de respondent niet of nog niet bekend is, n.v.d.r.). Ik merk dat aan producenten. Ze profiteren misschien wel nog van me omdat ze weten dat ik niet zo’n grote naam heb. Ik voel dat heel erg’* (Interview 2, Passage V, h.).

Voor meer ervaren acteurs speelt het begrip van marktwaarde minder mee. Zij hebben de neiging om te zeggen dat marktwaarde iets latent is, iets waar niet veel over gesproken wordt, maar eerder van belang is als je pas echt bekend bent.

*‘Marktwaarde is een relatief begrip. Er is een tijd geweest dat je als bekendere acteur of actrice echt wel een eigen prijs kon zetten op bepaalde dingen. Ik denk dat het vandaag zo’n versnippering in is, in heel dat gegeven’* (Interview 11, Passage II, kk.).

*‘Je moet vooral gevraagd worden. En dan kun je zeggen ja, heeft dat met marktwaarde te maken. Voor sommige bekendere televisie acteurs wel misschien. Voor anderen dan weer niet. Het is moeilijk te vergelijken’* (Interview 4, Passage II, b.).

Marktwaarde is geen vaststaand criterium in de hoofden van de acteurs mee te nemen in een onderhandelingsituatie. De opvatting die jonge acteurs hebben -veel willen doen om toch in de kijker te komen- strookt met de perceptie van meer ervaren acteurs namelijk dat een marktwaarde meer te maken heeft met een reputatie die je hebt opgebouwd, dan wel met de hoeveelheid opdrachten die een acteur al heeft verricht. Dit wordt ook bevestigd door het verhaal dat een respondent ons toevertrouwt:

*‘Ik kwam in een situatie terecht waar ze wegens besparingen minder wouden betalen en waar een meer gerenommeerde acteur tussen de mazen van dat besparingsnet belandde. Hij had immers al meer awards gewonnen, was de verklaring. Ik vond dat een degoutante situatie’* (Interview 11, Passage II, l.).

Dit blijken geen uitzonderingen te zijn. Bekendheid en aanzien blijken grote troeven te zijn in onderhandelingen. Toch plaatsen we hierbij een kanttekening. Een van de respondenten wijst erop dat de keuze die productioneel gemaakt wordt ook van belang kan zijn.

*‘Er zijn drie dingen: de producent, de productie leider en de regisseur. Als je bekend bent, dan lig je in de juiste schuif bij de eerste twee. Bekendheid is een aspect waarvan dat ze begrijpen dat je meer vraagt dan een doorsnee persoon. [...] Bij een regisseur is dat een heel ander ding. Je kan zeer onbekend zijn, maar een regisseur wil jou. Meestal volgen de productie leiders dan ook de regisseur’* (Interview 3, Passage IV, f., g.).

Een respondent meldt ook dat voor hem niet alleen bekendheid deel uitmaakt van een waarde die je uitstraalt als acteur. Voor hem is het vooral een manier van professionaliteit die het verschil kan maken in hoe men je bekijkt, en dat kan je ook meepakken in een onderhandeling.

*‘Je moet er ook goed bewust van zijn dat je erg professioneel moet zijn. Dat geeft je meteen ook een gevoel dat je iets waard bent. Je moet niet te laat komen op een set of je moet niet dit of dat luidop in twijfel trekken. Doe gewoon je werk. Je waarde is meer dan je talent alleen. Je moet ook leven naar je werk. Je thuis voorbereiden, ermee bezig zijn’* (Interview 10, Passage V, d.).

Bij de vraag welke criteria ze belangrijk vinden bij een prijsbespreking, dan zeggen de meeste acteurs dat ze willen dat er rekening wordt gehouden met hun individuele talenten.

*‘Die prijs wordt misschien wel meer bepaald of je al dan niet een goede acteur bent. Of eerder door het respect dat je afdwingt met het talent dat je hebt en dat je daardoor ook een bepaald bedrag kunt vragen. [...] Ik denk ook aan een bepaalde acteur die echt een specifiek type is. Hij doet niet erg veel werk, maar hij wordt gevraagd voor wat hij doet. Zelf is hij daar ook erg selectief in. Een acteur die specifiek is in iets en uniek is in zijn spel, die vervang je ook niet zomaar. Die zal dan misschien ook wel sneller meer kunnen vragen’* (Interview 7, Passage V, d.).

De stelling dat men in de audiovisuele sector meer op zoek gaat naar een bepaald type acteur, wordt in verschillende gesprekken bevestigd. Dit heeft verschillende gevolgen.

*‘Ik weet dat ik fysiek goed overeenkom met bepaalde collega’s. Daar vergelijken ze me dan mee. Je hoort dikwijls dat ze iemand zoeken van mijn type en dan bellen ze eerst naar een collega. Kan die niet, dan bellen ze naar mij. Kan ik niet, dan bellen ze naar een andere op de ladder. Dat gaat zo. Het heeft minder met speelstijl te maken, want dat is iets voor theater. Het gaat om de smoel’* (Interview 8, Passage XI, d.).

Toen we de vraag stelden of er tussen collega’s wordt gepraat over dagprijzen, kregen we verschillende antwoorden te horen. Niet alle acteurs zijn overtuigd dat er open over wordt gesproken. Zoals één van de respondenten het verwoordt: “het zijn concullega’s: collega’s, maar tegelijk concurrenten”. Bovendien zorgen de ingewikkelde contracten die worden opgesteld door de productiehuisen er soms voor dat een vergelijking moeilijk te maken valt.

*‘Niemand praat graag over geld. En onder acteurs is het eigenlijk een taboe’*  
(Interview 5, Passage V, b.).

*‘Nu, na productie X heb ik een vaste prijs. Een collega van me vraagt ook zoveel, en ik dacht, als hij zoveel mag vragen, dan ik ook, want qua parcours loopt het wel gelijk tussen ons. Daar wordt wel niet gemakkelijk over gepraat. Dat is eigenlijk taboe onder mekaar. Maar ik doe dat wel’* (Interview 4, Passage V, e.).

Sommige respondenten hekelen dit taboe over dagprijzen en wijzen er op dat een grotere openheid zou kunnen leiden tot een betere onderhandelingspositie.

*‘Er wordt daar wel vaak geheimzinnig over gedaan, zeker in het begin. Ik vraag het nu gewoon’* (Interview 1, Passage II, t.).

*‘Ik vind dat er te weinig over gepraat wordt. Misschien omdat ik de mensen rond me heen op een andere manier vertrouw. Anderzijds heb ik er geen scrupules over. Ik ben er redelijk open in’* (Interview 2, Passage VIII, b.).

Uit de interviews blijkt dat onderhandelingen voor acteurs een noodzakelijk kwaad is. In de meeste gevallen, mits enkele uitzonderingen, is men van mening dat zo’n gesprekken niet aangenaam zijn en dat hun acteerprestaties eronder lijden. Onderhandelingssituaties zorgen bij de meeste van de ondervraagde acteurs voor gevoelens van frustratie en onmacht.

*‘Dan zit een producent voor je agent met een script. “Hier moet ze dat doen, hier moet ze dat doen”. Hij deed echt alsof ik een figurant was. Dat stond volledig haaks met hoe ik met de regisseur werkte. Dat voelde echt niet goed’* (Interview 2, Passage V, i.).

*‘Tijdens een onderhandeling heb ik eens gezegd “You are the wolf and I am the sheep. You can kill me.” Ik werd echt bedot. Ik werd niet goed betaald. Je staat tegenover een zakelijk iemand die zo weinig mogelijk wil uitgeven’* (Interview 4, Passage V, c.).

Voor de acteurs is het duidelijk dat een gezonde en heldere onderhandeling alleen kan maar leiden tot een beter werkklimaat waarin ze zich vrijer voelen om hun spelplezier te laten gelden.

*‘Respect, dat klinkt arrogant, maar het is zeker een basis. Dat gaat niet over buitensporige dingen. Maar het gaat over een eerlijke deal naar rato wat je doet. Je gaat ook beter spelen, omdat je verlost bent van die frustraties. Je moet je niet druk maken omdat je je nikkel zit af te draaien voor een sjiek’* (Interview 11, Passage IV, m.).

Als we kijken naar de rol die andere actoren spelen in een onderhandelingsituatie, dan merken we dat veel (jongere) acteurs werken met een agent of vertegenwoordiger. Een agent fungeert als een raadsman voor de acteurs en neemt meestal ook hun plaats in aan de onderhandelingstafel. Toen we aan de respondenten vroegen waarom de rol van een agent interessant kon zijn, kwam het antwoord dat de aanwezigheid van een agent de onderhandelingstress kan voorkomen. De hulp van een professionele tussenpersoon zorgt bij veel acteurs voor een houvast.

*‘Die mensen kunnen dan gepassioneerd met hun werk bezig zijn en ik kan me concentreren op het spelen zelf. Maar zo’n mensen zijn meestal wel moeilijk om te vinden. En ze kosten natuurlijk ook wel iets. Maar je kan je focussen op je eigen werk, je eigen talent en dat is interessanter’* (Interview 10, Passage V, w.).

*‘Ik had tijdens mijn eerste langspeler geen poot om op te staan. Daarom had ik wel hulp nodig. Wat moest ik doen toen ze me een schamel bedrag voorstelden?’* (Interview 7, Passage IV, i.).

Toen we de vraag stelden wat de respondenten juist van hun agent verwachten, kregen we uiteenlopende antwoorden. Bij de ene respondent klinkt het dat de agent zich vooral bezig moet houden met de financiële en organisatorische kant van de zaak, andere respondenten verwachten daarbovenop dat hun agent op zoek gaat naar werk.

*‘Hij zorgt voor de praktische kant van de zaak. De contracten, de communicatie tussen het productiehuis en hemzelf, daarnaast een soort publiciteit rond mezelf. Hij zorgt er daarmee voor dat ik op castings terecht kom waar ik anders niet zou op geraken’* (Interview 7, Passage VII, a.).

*‘Momenteel zoekt mijn agent nog niet naar werk, maar hij zegt wel dat hij dat van plan is. Ik zou dat dan ook wel aangenaam vinden’* (Interview 2, Passage V, e., f.).

*‘Ik ben van de illusie afgestapt dat een agent werk voor mij zal zoeken. Dat gebeurt zo maar niet’* (Interview 10, Passage V, v.).

*‘Ik heb gewoon ook nooit geweten dat een agent me werk aanbracht. Zo gaat het ook wel niet, of toch niet in België’* (Interview 1, Passage II, q.).

De rol van de agent wordt verschillend ingevuld naargelang de acteur.

Niet alle acteurs werken samen met een agent en hebben daar ook meestal hun redenen voor. Zo is het gangbaar dat een agent een bepaald percentage krijgt op de uiteindelijke financiële overeenkomst die

wordt gesloten. Dit blijkt een reden te zijn waarom respondenten niet happig zijn op een samenwerking met een vaste vertegenwoordiger.

*‘Als je een agent hebt, dan wil hij dat je opbrengt en dat wil ik niet. [...] Bij agents moet alles, alles betaald worden’* (Interview 4, Passage V, b.).

*‘Ik heb een tijdje met een agent gewerkt, die krijgen er misschien iets meer uit maar ze vragen soms ook 8 of 10% voor een draaidag. Dus op het einde van het jaar kreeg ik de rekening gepresenteerd. Ik schrok daarvan’* (Interview 1, Passage II, n.).

Desalniettemin kiest een aantal respondenten ervoor om toch samen te werken met een vertegenwoordiger, zij het niet voor alle soorten werk. Die persoon neemt dan niet de volledige organisatie in handen of komt niet tussen in alle soorten werk, maar neemt het op voor zijn cliënt indien dat van hem gevraagd wordt. Dit blijkt vooral het geval te zijn wanneer het om grote opdrachten gaat.

## 5.2. Het sociaal statuut

*‘Ik heb jaren gehad dat ik af en toe moest gaan stempelen. Dan moest ik bij de RVA aanschuiven en keken ze met grote ogen naar je. Zeker als je zei dat je acteur was. “Een watte?”, zeiden ze dan’*  
(Interview 11).

In onze theoretische uiteenzetting gingen we dieper in op de wettelijke bepalingen die een kunstenaar kan aanwenden om zijn of haar beroepspraktijk te vertalen naar een passend statuut. We focusten ons daarbij op de bepalingen die ons het meest interessantst leken voor acteurs. In dit deel van ons empirisch luik staan we stil bij de wijze waarop de respondenten omgaan met hun sociaal statuut en hoe zij die op hun individuele situatie toepassen.

Eerst vroegen we de respondenten onder welk statuut ze vallen. Op deze vraag kwam een grote verscheidenheid van antwoorden. Enkele bevroegden werken onder het werknemersstatuut en laten zich voor opdrachten inschrijven via een Sociaal Bureau voor Kunstenaars (vanaf hier afgekort met SBK), die op dat moment hun werkgever wordt. Daarnaast kan het zijn dat ze een tijdelijke overeenkomst (bijvoorbeeld onder de vorm van een dagcontract) aangaan bij het productiehuis zelf. Niet alle respondenten die werken onder het werknemersstatuut, hebben een kunstenaarsstatuut. Zo komt het voor dat respondenten voor een lange periode zijn ingeschreven bij een theatergezelschap die optreedt als hun werkgever. Andere respondenten melden dat ze niet in aanmerking komen voor het kunstenaarsstatuut omdat ze (nog) niet aan de vereisten voldoen<sup>48</sup>.

Een ander deel van de bevroegden werkt volgens het statuut van zelfstandige. De meeste acteurs werken dus als freelancer, hetzij als werknemer bij een SBK, hetzij als zelfstandige.

Tot slot zijn er enkele bevroegden die zelf een vennootschap hebben. Als zij een opdracht uitvoeren, treden zij ‘in dienst’ bij hun eigen vennootschap, die op hun beurt klant wordt van de opdrachtgever (het productiehuis).

Als we vroegen waarom de respondenten kiezen voor een bepaald statuut, dan antwoordde men doorgaans dat het gekozen statuut op dat moment het beste aanleunt bij de beroepspraktijk, bij sommigen is het omwille van een overtuiging.

---

<sup>48</sup> Hierbij vermelden we dat bij de respondenten heel wat onduidelijkheid bestaat over het kunstenaarsstatuut. Vaak zei een respondent dat hij of zij niet of onvolledig op de hoogte was van wat het kunstenaarsstatuut net inhoudt. We bespreken dit gebrek aan kennis of gevoelens van onduidelijkheid uitgebreider in een volgend deel.

*‘Ik heb een artiestenstatuut en laat me altijd inschrijven. Als zelfstandige moet je echt veel draaien. Daar ben ik nog niet’* (Interview 1, Passage III, a.).

*‘Ik ben voor 90% van mijn opdrachten als werknemer ingeschreven. Ik wil steeds dat men het maximum van mijn belastingen ervan trekt opdat ik dan kan direct zien hoeveel ik netto overhoud [...] Ik wil dan ook wel met alles in orde zijn’* (Interview 11, Passage III, a., m.).

*‘Ik wou direct zelfstandige worden. Je moet direct proactief denken. Of je uiteindelijk gekozen wordt uit een auditie, dat ligt buiten je macht. Maar los daarvan kan je over nadenken wat in jouw macht ligt om dingen te doen, om creatief bezig te zijn. En dat vind ik fantastisch’* (Interview 10, Passage III, a.).

*‘Omdat ik zoveel werk, vind ik dat ik in een veel eerlijkere loon-belastings ratio zit met mijn zelfstandige statuut. Het zou nauwelijks voordeliger zijn om veel te werken als werknemer’* (Interview 3, Passage III, v.).

Uit deze passages leiden we af dat de respondenten bewust kiezen onder welk statuut ze werken. Vragen we aan de respondenten of ze in de toekomst plannen hebben om van statuut te veranderen, dan blijken respondenten die momenteel onder het werknemersstatuut vallen, overwegen om te groeien naar een statuut als zelfstandige, vooral omdat ze denken meer te verdienen.

*‘Als ik dat zou kunnen, dan zou ik graag naar een zelfstandig statuut veranderen. Maar eerst moet ik meer werkzekerheid hebben. [...] Die totale onafhankelijkheid schrikt me ook wel af. Als je geen werk hebt, dan verdien je niets. Maar aan de andere kant is het wel aantrekkelijk want je verdient gewoon meer. Dus op lange termijn zou ik het wel nog willen doen’* (Interview 8, Passage V, g., i.).

Andere respondenten melden dat ze graag onder het kunstenaarsstatuut willen vallen, maar er niet voor in aanmerking komen. Opvallend is dat bij audiovisueel werk van lange duur (bijvoorbeeld meespelen in een langdurige televisieserie) het moeilijk is om aan de vereisten van het kunstenaarsstatuut te voldoen. Wanneer het werk wegvalt, komt men in een situatie terecht waar er geen kunstenaarsstatuut meer kan worden aangevraagd. Ook de combinatie met andere activiteiten zoals lesgeven zorgt ervoor dat men naast de vereiste kwalificaties van het kunstenaarsstatuut valt.

*‘Het is zeer moeilijk om als je schermwerk doet, je nog te kunnen schikken naar het kunstenaarsstatuut. Je maakt gewoon geen aanspraak op een kunstenaarsstatuut als je lang in een televisiereeks hebt gezeten. Dat kan niet. Wat als je plots uit een serie of soap valt? Dan sta je nergens met het kunstenaarsstatuut’* (Interview 8, Passage V, e.).

*‘Lesgeven valt niet binnen dat statuut, dat is ook een probleem’* (Interview 9, Passage II, c.).

Daarenboven zijn er in het onderwijs enkele ontwikkelingen geweest die nefast waren voor acteurs die hun artistieke activiteiten willen combineren met lesgeven. Zo moeten docenten een bewijs van pedagogische bekwaamheid voorleggen of kunnen aantonen dat ze hiervoor in opleiding zijn om hun praktijk te kunnen uitoefenen. Bij een respondent bleek dat ze niet in aanmerking kwam voor bepaalde kwalificaties in het onderwijssysteem (bijvoorbeeld een statuut van vastbenoemde en het opbouwen van anciënniteit) omdat ze niet over een bewijs van pedagogische bekwaamheid beschikte terwijl ze wel al 20 jaar in het kunstonderwijs les gaf.

Daarnaast blijkt dat als men een periode niet onder het kunstenaarsstatuut valt (door bijvoorbeeld een langdurige betrekking bij een theatergezelschap of studie) men niet gemakkelijk meer in aanmerking komt voor het (her)opnemen van het kunstenaarsstatuut. De respondenten beschouwen dit als een ernstige tekortkoming in de regelgeving en dit is vaak aanleiding voor gevoelens van onmacht en frustratie.

*‘Ik vertrok naar het buitenland voor mijn studie. Toen ik terugkwam was ik alles kwijt. Volledig. Ik moest zogezegd volledig opnieuw beginnen. [...] Ik was het kunstenaarsstatuut zo beu. Ik heb daar zo’n enorme saga mee beleefd’* (Interview 10, Passage III, f., d.).

Toen we de vraag stelden of de respondenten het gevoel hadden dat ze voldoende sociale bescherming genieten dankzij hun statuut, antwoordden de meeste respondenten positief. In het geval acteurs onder het kunstenaarsstatuut vallen, zijn ze tevreden met de getroffen. De acteurs die onder het statuut van zelfstandige vallen, proberen hun eigen weg te vinden om zich voldoende te beschermen.

*‘Ik laat me verzekeren. [...] Je kan kiezen hoe je je verzekert. Ik werk met duur materiaal. Je struikelt eens over een kabel van een camera, camera kapot. Ik verzeker me daarop’* (Interview 10, Passage III, o.).

Toch blijkt in geval van ziekte er enkele tekortkomingen te zijn in het systeem. Zo vertrouwde een respondent ons een verhaal toe dat ze een tijd in het buitenland actief was voor een artistieke opdracht: omdat ze die activiteit uitvoerde in het buitenland in opdracht van een buitenlandse werkgever, viel ze onder het sociaal systeem van het land in kwestie. De actrice viel ziek en was langdurig werkonbekwaam. Ze werd op geen enkele manier gedekt door het sociale vangnet dat ze in België had opgebouwd. Acteurs die een activiteit verrichten in opdracht van een buitenlandse werkgever, wat vaak het geval is, zijn dus niet zomaar gedekt door de sociale zekerheid.

Op vlak van pensioensopbouw zien we een verschil in opvatting naargelang de leeftijd. Jonge acteurs zijn hier niet of nauwelijks mee bezig. Oudere respondenten leggen zich neer bij het feit dat ze door hun gefragmenteerde beroepspraktijk zich niet veel moeten voorstellen van hun pensioen.

Wat de werkloosheidsuitkering betreft, merken we dat de respondenten (enkel wie eens werknemersstatuut heeft) wel tevreden zijn dat ze een financieel vangnet hebben voor als het wat minder gaat, maar er liever niet te afhankelijk van zijn. Een grote bereidwilligheid om te werken typeert de bevroegde acteurs.

*‘Ik heb al gedopt en ik vond dat heel erg. Maar ik had er wel recht op, dat is raar. Ik had wel het gevoel dat ik zou kunnen rondkomen’* (Interview 7, Passage III, d.).

*‘Ik heb het gewoon heel moeilijk met stilzitten. Mensen zeggen dat je in die tijd alle boeken kan lezen, alle films zien... Maar na drie dagen weet je het wel, dat ben ik beu’* (Interview 2, Passage II, d.).

*‘Het is niet zo dat ik niet wil werken om te kunnen stempelen. Weinig acteurs zullen dat wel denken’* (Interview 8, Passage V, m.).

Werken met een werknemersstatuut, al dan niet onder het kunstenaarsstatuut, houdt in dat men zich in periodes van werkloosheid moet aanmelden bij de VDAB en de RVA (zie hoofdstuk Het sociaal statuut van de kunstenaar). Tijdens de gesprekken viel op dat de respondenten geen goede ervaringen hadden met die instanties.

*‘Als ik naar de RVA ging, dan zeiden ze dat het kunstenaarsstatuut niet bestaat. Toen ik daar de eerste keer zat, vroegen ze mij of ik uitvoerend of creërend kunstenaar was. Ik maak muziek en ik ben acteur. Dus ik zei dat ik beide was. Maar dat begrepen ze niet’* (Interview 4, Passage III, v.).

*‘Uren, dagen, enorm veel telefoons en bezoeken omdat niemand er wat van snapt om uiteindelijk een klein loontje in ontvangst te nemen. Dat word je heel snel beu. Die hele papierwinkel’* (Interview 11, Passage III, h.).

*‘Ik voelde daar een enorme onbekwaamheid rond de administratie die moest werken met het kunstenaarsstatuut’* (Interview 10, Passage III, e.).

Bovendien wordt de werking van het kunstenaarsstatuut niet als transparant gezien. Een acteur vertelt ons dat de werking van het kunstenaarsstatuut zelfs verschilt naargelang de regio.

*‘De regeling wordt dan ook nog eens per regio anders geïnterpreteerd. In Antwerpen is het anders dan in Gent. Je geraakt er anders binnen in Antwerpen dan in Gent. Je geraakt bijvoorbeeld gemakkelijker binnen in het statuut in Mechelen dan in Gent’* (Interview 9, Passage II, e.).

Daarbovenop blijkt dat er regelmatig misbruik wordt gemaakt van het kunstenaarsstatuut. Hoewel de respondenten ontkennen dat ze zelf ooit misbruik hebben gemaakt van de regeling, vertellen ze dat ze regelmatig horen waaien dat er zich oneerlijke praktijken voordoen. Zo stellen sommige werkgevers gemakkelijk een contract op dat beantwoordt aan de eisen van het kunstenaarsstatuut zonder dat er sprake is van een artistieke prestatie.

In ons volgende deel zullen we het hebben over het andere deel van de inkomsten uit audiovisuele prestaties, de afkoop van vermogensrechten.

### 5.3. Naburige rechten

*‘De rechten, dat is zowat het heilige huisje van de productiehuisen’*

(Interview 11).

De contractuele verkoop van de vermogensrechten van de naburige rechten is een belangrijke bron van inkomsten voor audiovisuele acteurs. In ons theoretisch luik van dit onderzoek bespraken we wat er wordt verstaan onder de naburige rechten en wat de wettelijke en fiscale bepalingen hierover. In de theoretische uiteenzetting was het moeilijk om deze bepalingen te staven aan de hand van voorbeelden uit de praktijk (bijvoorbeeld aan de hand van rechtspraak) omdat er zo goed als geen precedënten hierover bestaan.

In onze gesprekken met de audiovisuele acteurs probeerden we daarom een beeld te krijgen hoe de verkoop van rechten in de praktijk vorm krijgt<sup>49</sup> en hoe de acteurs denken over naburige rechten.

De dagprijs die met acteurs wordt afgesproken is gebaseerd op een factuurbedrag (zie vorige delen). Binnen een deel van dit bedrag is de afkoopsom voor de naburige rechten inbegrepen. Het is dus geen deel van de loonkost. Hoeveel dat deel bedraagt, hangt af van de opdracht. Uit onze voorbereidende interviews blijkt dat bij fictie (zowel film als televisie) men op het totale bedrag (100%) per draaidag 30% aan rechten uitbetaalt. De overige 70% is de loonkost. Bij commerciële opdrachten is het gangbaar dat er van het totale bedrag 50% aan rechten wordt uitbetaald. Deze verdeelsleutels worden bevestigd door de respondenten. In bepaalde gevallen kan worden afgeweken van deze percentages indien dit in onderhandeling is overeengekomen.

Het wordt dus duidelijk dat er geen algemene regels bestaan rond de afkoop van deze vermogensrechten. Het vreemde is dat blijkt dat de afkoopsom zou worden berekend aan de hand van de prestatievergoeding, de wedde. De respondenten onderschrijven dit en vinden deze manier van handelen merkwaardig.

---

<sup>49</sup> Net als in vorige delen moeten we ook hier ook opmerken dat er heel wat onduidelijkheid bestaat bij de respondenten over het vraagstuk van de verkoop van naburige rechten. Veel van de respondenten moesten ons het antwoord op verschillende vragen over naburige rechten schuldig blijven omdat ze niet of onvoldoende geïnformeerd waren. We laten daarom vooral de respondenten aan het woord die wel goed voorgelicht zijn. Ook verwijzen we naar een volgend deel waar we dieper ingaan op het gevoel van gemis aan kennis bij sommige respondenten.

*‘Rechten worden dan ook totaal verkeerd vergoed. Producenten denken puur vanuit een factuurbedrag. Daar begint het probleem al. Acteurs denken zo niet. Zij denken vanuit de redenering wat ze er uiteindelijk aan gaan overhouden. Hoe kan een producent dat aanpakken? Door een deel van die vergoeding uit te betalen in rechten. Dan is iedereen content. Dus wat zijn rechten? Dat is nu totaal belachelijk. Rechten worden nu standaard verkocht, er wordt een prijs op geplakt. Maar dat klopt niet’ (Interview 2, Passage V, a., b.).*

Bovendien zijn naburige rechten fiscaal interessanter dan loonprestaties. Men moet nu eenmaal minder belastingen betalen op onroerende goederen dan op loon. Daarom zijn rechten een erg lucratieve zaak zowel voor de werkgevers als voor de acteurs zelf.

*‘Het is wel zo dat als ze me rechten geven, dat me dat meestal wel goed uitkomt. Het is ook gewoon minder belastbaar’ (Interview 8, Passage IX, d.).*

Die voordelige zaak heeft ook zijn nadelen.

*‘Ik heb wel de indruk dat men steeds meer omwegjes zoekt om ervoor te zorgen dat ik meer uitbetaald krijg in rechten, vanwege de mindere belastbaarheid’ (Interview 2, Passage VII, i.).*

*‘Het loon wordt verlaagd in het voordeel van die rechten. Dat is toch vreemd?’ (Interview 9, Passage IV, f.).*

De vermogensrechten worden in de meeste gevallen afgekocht in één keer. Dat heeft tot gevolg dat er in de afkoop van de rechten geen rekening wordt gehouden met het eventuele succes van de productie door de verkoop op verschillende dragers (bijvoorbeeld op DVD). Het gebrek aan een regeling over honoraria is voor vele respondenten een bron van ontgoocheling.

*‘Ik heb eens meegemaakt dat op een première een verantwoordelijke van Kinopolis naar me kwam en me bedankte voor de film. Hij zei dat ze door ons dat jaar zéér, maar dan ook zéér veel geld hadden verdiend. Als acteur sta je daar dan. Wetende dat je allemaal redelijk onderbetaald bent geweest voor die film’ (Interview 1, Passage IV, l.).*

*‘Het blijft een heel omfloerst gegeven. Zo is er het verhaal van een collega die meedraaide bij een erg bekende productie. Plots ziet hij rekken vol DVD’s van die series in de winkel liggen. Dan kijk je toch wel vreemd op’ (Interview 11, Passage V, u.).*

Dit staat in schril contrast met het buitenland waar de acteurs actief zijn. Daar heeft men een positieve ervaring met de uitbetaling van deze honoraria.

*‘In België is het triestig. In Frankrijk is dat dan weer wel goed geregeld. Ik heb gehoord dat ik weer een cheque uit Frankrijk mag verwachten. Ik had niets gemeld, dat kwam van het productiehuis zelf! Zolang het in de bioscoop speelt, krijg ik geen rechten maar van zodra het op dvd komt, krijg ik weer. Per keer dat de film op TV komt, krijg ik extra rechten. In België is dat uitgesloten’* (Interview 4, Passage VII, a.).

*‘Het zou natuurlijk fijn zijn dat als je weet dat als iets succes heeft, je daar ook mee kan van profiteren. Maar we zijn het zo gewoon. Als ik het dan wel hoor van Nederland of van andere landen, dan val ik wel in mijn stoel’* (Interview 1, Passage IV, b.).

In een onderhandeling kunnen deze zaken besproken worden. Zo vertelt een van de respondenten:

*‘Ik ken er een paar die daar absoluut in hun contract een andere opstelling van maken. Dan zeggen ze “neen, ik wil dat er een aparte categorie komt voor de dvd rechten”’* (Interview 11, Passage V, j.).

Die zaken zijn echter uitzonderlijk. We koppelen hierbij terug aan het deel waar de marktwaarde, onderhandelen en bekendheid besproken werd en waar de respondenten expliciet aangeven dat men in een erg sterke onderhandelingspositie moet staan om deze gesprekken aan te gaan. Meestal is het dan ook geen zaak waarover kan gesproken worden tijdens een onderhandeling.

*‘Je moet er ook niet al teveel op ingaan, want dan zeggen producenten dat ze daar niet aan beginnen’* (Interview 11, Passage V, k.).

*‘Er valt niet meer over te onderhandelen. Als ze zeggen dat je je rechten niet zomaar wil afstaan, dan hoor je ze zelfs niet meer. Zonder te tekenen, sta je nergens’* (Interview 9, Passage IV, e.).

Dat de afkoop van vermogensrechten een bron van frustratie kan zijn, wordt nogmaals bevestigd door een respondent. Deze respondent zegt zelfs dat er berichten zijn dat Vlaamse fictie in het buitenland te zien zou zijn, zonder medeweten (dus ook zonder de noodzakelijke afkoop van rechten) van de acteurs.

*‘Het is een enorm lucratief zaakje voor productiehuizen, die rechten. Men verkoopt naar verluid Vlaamse fictie in het buitenland, zelfs buiten Europa, zonder ons medeweten. Daar wordt het dan gedubt. Dat levert enorm veel geld op. Maar als je het niet weet, wie komt dat dan te weten?’* (Interview 9, Passage IV, b., c.).

De vennootschap voor het beheer van naburige rechten die zich bezig houdt met het innen van rechten en het verdelen van de geïnde vergoeding onder de verschillende rechten, het vroegere Uradex (vandaag heet die vennootschap PlayRight), ontsnapt ook niet aan de kritiek van de respondenten.

*‘Bovendien bestaan er dan nog instanties zoals Uradex, maar ze betalen niet eens uit. Tjah, organisaties die slecht bestuurd worden en dan alles in hun zakken steken. Dat is redelijk wraakroepend’* (Interview 2, Passage V, f.).

Ook informatieve contacten met de instantie kon bij veel respondenten niet voor duidelijkheid zorgen.

*‘Maar die vennootschap is zo ’n confuus ding. Ik ben daar vroeger eens mee aan tafel gaan zitten met twee mensen en die konden toen nog niet in een begrijpelijke taal uitleggen hoe het juist in elkaar zat. Ik stapte daar buiten en ik was niet wijzer geworden’* (Interview 11, Passage V, c.).

Met deze passage eindigen we het deel over de naburige rechten en maken we de overgang naar het deel ‘De kennis van de respondenten over de sector’.

## 5.4. Kennis van de sector

*‘Mijn collega’s hun algemene kennis over het economisch systeem, de basis althans, ontbreekt volledig heb ik de indruk. They don’t have an idea’ (Interview 3).*

Kennis over statuten, rechten en het reilen en zeilen in de sector zijn belangrijk om in een goede positie te staan in het audiovisueel veld. In dit laatste deel van ons empirisch luik kijken we welk gewicht de respondenten geven aan deze kennis, in hoeverre de respondenten deze kennis hebben vergaard en waar ze terecht kunnen met vragen. Tot slot bekijken we in hoeverre de respondenten tevreden zijn met de kennis die ze hebben opgedaan tijdens hun opleiding en welke rol een opleiding kan spelen in het vergaren van noodzakelijke kennis.

Zoals eerder vermeld merken respondenten op dat ze geen of weinig toelichting kunnen geven bij een bepaald thema omdat ze denken te weinig kennis te bezitten over het desbetreffende onderwerp. Als we vragen naar de onderliggende reden, antwoorden respondenten dat ze er weinig mee bezig zijn.

*‘De kennis daarrond, die bestaat niet bij mij. Ik denk dat dat bij de meeste acteurs zo is. Daar zijn wij helemaal niet mee bezig’ (Interview 4, Passage VI, a.).*

Deze desinteresse heeft enerzijds te maken met het feit dat men geen tijd vindt om zich erin te verdiepen. Anderzijds wordt de zware administratieve last die een eigen beheer met zich meebrengt als argument aangebracht. Desondanks beseft men dat een grotere kennis zou kunnen leiden tot een betere situatie.

*‘Misschien moet ik me meer interesseren om meer te verdienen’ (Interview 7, Passage IV, b.).*

Hoe de respondenten kennis hebben opgedaan, hangt vaak af van de persoonlijke situatie. We horen vaak dat de respondenten kennis vergaaren door de jaren heen, door mee te draaien in het systeem.

*‘Ik heb het onder de knie gekregen door veel zweetgeld te betalen’ (Interview 3, Passage III, k.).*

*‘Het is iets dat je al doende leert. [...] Als je hebt geleerd wat het uiteindelijk inhoudt, dan is het allemaal vrij eenvoudig. Maar het is door het te doen, door er mee bezig te zijn, door het te ondervinden dat je het leert’ (Interview 1, Passage III, g.).*

Zoals we al aanhaalden in het deel over de audiovisuele sector, kunnen ook collega's een belangrijke bron van informatie en kennis zijn, hoewel er een taboe leeft over het praten over contracten en dagprijzen.

Kijken we waar de respondenten terecht kunnen met vragen of mogelijkheden om hun kennis te verbreden, dan zien we dat de vakbond en Kunstenloket vernoemd worden.

*'Ik weet dat ik bijvoorbeeld bij de ACOD bij terecht kan'* (Interview 7, Passage IV, c.).

*'Ik heb al eens gebeld naar het Kunstenloket, vooral voor zeer specifieke zaken. Ik had ook wel het gevoel dat die mensen mij echt hebben kunnen informeren'* (Interview 3, Passage III, o.).

Tenslotte vroegen we in hoeverre de respondenten kennis hebben opgedaan tijdens hun opleiding<sup>50</sup>. Zo blijkt dat alle respondenten wel een cursus hebben gehad tijdens hun opleiding die betrekking hadden op het werkveld.

Op de vraag of de respondenten zich voldoende gesterkt voelen door de kennis die aanboden wordt tijdens de opleiding, werd er hoofdzakelijk negatief geantwoord.

*'Er kan op school meer aan worden gedaan. Ik heb een cursus gekregen, maar dat was meer een scheet in een fles. Je krijgt een basis maar dat is niet voldoende'* (Interview 7, Passage IV, a.).

*'Ik heb veel te weinig geleerd tijdens mijn opleiding. De opleiding master in het drama mankeerde echt een zakelijk aspect'* (Interview 3, Passage III, h.).

*'Achteraf gezien had mijn opleiding me misschien wel meer kunnen bieden. Maar op die leeftijd ben je daar niet mee bezig. Je wil spelen. Je denkt niet na over de zakelijke kant van dit alles'* (Interview 8, Passage VI, b.).

De cursussen focussen zich vooral op een loopbaan in de podiumkunsten. Als we de jongere respondenten vragen naar de inhoud van de meer recente cursussen, dan merken we dat ook op een breder werkveld behandelen. Oudere respondenten, die ervaring hebben met lesgeven, onderschrijven dat ze meer belang hechten aan de zakelijke aspecten van het beroep. Deze evolutie is volgens deze respondenten volop in ontwikkeling.

---

<sup>50</sup> Hierbij merken we op dat alle respondenten een opleiding in het Drama of een toneelschool hebben genoten. Dit is evenwel niet het geval bij alle audiovisuele acteurs.

Dat kennis van zaken belangrijk is, dat onderstrepen alle respondenten ondanks dat ze er minder mee bezig zijn.

*‘Ik weet zeker niet alles. Maar kennis is wel belangrijk want dan sta je sterker in onderhandelingsposities. Dat is wel mijn drijfveer om meer informatie te vergaren, om nog cursussen te volgen. Kennis van zaken is zeer belangrijk om je te wapenen tegen mensen die je in de zak willen zetten’ (Interview 8, Passage VI, i.).*

## 6. Besluit

Het doel van dit onderzoek was om een zicht te krijgen op de huidige beroepspositie van de audiovisuele acteur. We zien dat veel van de theoretische componenten over het socio-economisch artistiek beroep worden bevestigd. Het socio-economisch beroepsprofiel van de audiovisuele acteur kan worden gekenmerkt door een pluraliteit van activiteiten, een grote werklust en organisatievermogen en een spel met marktwaardes en onderhandelingen. We stellen ook vast dat er bij acteurs een groot bewustzijn bestaat over de commercialisatie en economie van de audiovisuele sector. Dit bewustzijn staat echter niet garant voor een goede kennis over het systeem, sociale statuten en naburige rechten. Onduidelijkheden over het kunstenaarsstatuut en over de afkoop van de vermogensrechten uit de naburige rechten helpen een stabiele en transparante beroepspositie niet vooruit.

Ten eerste situeert de kern van de audiovisuele acteur in Vlaanderen binnen een andere artistieke sector: de podiumkunsten. Alle respondenten melden dat ze naast audiovisueel werk vooral actief zijn in het theater. Audiovisuele activiteiten (schermwerk zoals we ze noemen) zijn eerder een aanvulling op het artistiek werk. Ook op vlak van inkomen kan de Vlaamse audiovisuele acteur niet worden vergeleken met de *star*: veelverdieners zijn ze niet. We stellen niet verrassend vast dat Dhoest (2005) zijn stelling, de Vlaamse audiovisuele acteur verschilt volledig met zijn tegenhanger in Hollywood, volledig kan bevestigd worden: De beroepspositie van de Vlaamse audiovisuele acteur vindt zijn gelijke niet en zal zijn gelijke nooit vinden met de *star* die menig onderwerp was van *star studies* in de Angelsaksische onderzoekstraditie.

We moesten dus op zoek naar een andere manier om het beroep inhoudelijk vorm te geven. Twee recente studies stelden dat een artistieke werkzaamheid zich kenmerkt door een opmerkelijke diversiteit aan activiteiten (Janssens, 2011; van Winkel, Gielen en Zwaan, 2012). van Winkel et al. (2012) definieerden dit als een hybriditeit. Belangrijk is dat de artistieke hybriditeit geen synoniem is voor multidisciplinariteit maar dat net de combinatie van verschillende artistieke activiteiten ervoor zorgt dat de grenzen tussen de kunstvormen geleidelijkaan vervagen. In onze empirische rapportage vonden we dat het concept van de artistieke hybriditeit volledig kan worden toegepast binnen de omschrijving van de beroepspositie van audiovisuele acteurs in Vlaanderen. De acteurs combineren immers hun acteerwerk met andere activiteiten, zoals lesgeven. Die activiteiten hebben naast financiële ook artistieke motieven, wat de artistieke hybriditeit alleen maar sterker maakt.

Op financieel vlak wordt schermwerk grotendeels beschouwd als een surplus. Anderzijds melden sommige acteurs, zeker zij die als freelancer werken, dat ze de combinatie van scherm- en podiumwerk noodzakelijk vinden om zich financieel te kunnen handhaven. De financiële afhankelijkheid van schermwerk verschilt individueel per acteur.

De combinatie van verschillende artistieke activiteiten vereist een groot organisatievermogen van de audiovisuele acteurs. Een goed beheer van 'de agenda' is een terugkomend gegeven tijdens de gesprekken. De organisatie van activiteiten verschilt naargelang de structurele aard van de verschillende sectoren. De sector van de podiumkunsten wordt gedragen door het systeem van subsidiëring waardoor men lang op voorhand theaterproducties moet inplannen. Dit systeem staat haaks op de korte periodes waarmee men acteurs aanwerft voor audiovisuele producties. Om beide te combineren moeten de acteurs een grote mate aan flexibiliteit inbouwen. Dit gaat gepaard met periodes van enorme werklust. Stressbestendigheid en doorzettingsvermogen zijn ontegensprekelijke factoren binnen het beroep. Dit geldt niet alleen voor jonge en beginnende acteurs. Ook ervaren acteurs melden dat het beroep enorm veel van een persoon vergt. Daarbovenop wordt er meermaals gemeld dat het in de audiovisuele sector meer en meer een zaak is van zoveel mogelijk produceren op een kort mogelijke tijd, zeker in vergelijking met het verleden. Dit werkt de intense bedrijvigheid in de hand.

Bij de vraag of ze een bepaalde selectie hanteren als het gaat over schermwerk, antwoorden alle respondenten dat ze een bepaalde vorm van kwaliteit nastreven. Toch zijn deze selectiecommissies erg individueel bepaald en ze zijn afhankelijk van het aanbod en de individuele financiële situatie van het moment. Niet alleen financiële motieven spelen hierin mee, ook ego-economische motieven, het verkopen van zichzelf, blijkt een realiteit.

Volgens Hans Abbing (2002) is het voor een artiest onmogelijk om zich financieel te handhaven omdat hij zich niet commercieel kan instellen en elke vorm van economisch inzicht in de kunstensector verwerpt. De drang naar erkenning is volgens Abbing groter dan de nood aan een (financiële) beloning. In ons empirisch luik zien we de hypothese van Abbing grotendeels bevestigd. Het is inderdaad zo dat het vergaren van bekendheid (het ego-economische) een belangrijk motief is voor acteurs. Dit heeft echter ook een passende, zelfs commerciële verklaring. De acteurs moeten immers onderhandelen met de producenten over een prijs per opnamedag. Deze prijs is geen brutobedrag, maar een totaal bedrag dat opgesplitst wordt in een loonlast (een factuurbedrag) en een afkoopsom op de vermogensrechten. De vertaling naar een concreet nettoloon en naar een sociaal statuut toe, wordt dan ook een erg moeilijk.

Vooraf jonge acteurs vinden het belangrijk om een soort van marktwaarde te hebben en deze op te waarderen om in een gunstigere onderhandelingspositie te komen. We merken dat het commerciële wel degelijk meespeelt in de hoofden van acteurs, en dan vooral als het gaat om schermwerk.

Bovendien zijn de acteurs zich enorm bewust van het commerciële karakter van de audiovisuele sector. De onderhandelingsituaties met productiehuisen zorgen vaak voor gevoelens van frustratie en onmacht omdat de acteur zich zwaar ondergewaardeerd voelt in een onderhandeling. De stelling van Abbing (2002) gaat hier dus maar deels op. Opvallend is dat er onder acteurs weinig wordt gesproken over dagprijzen, hoewel ze het anders zouden willen zien. Daardoor tasten jonge, onervaren acteurs vaak in het donker als ze in het vak beginnen. Een agent of een vertegenwoordiger kan hierin een welgekomen tussenpersoon zijn, al is de rol van deze persoon erg verschillend naargelang de cliënt.

Vertalen we de beroepspositie van de audiovisuele acteur naar een statuut dan zien we dat de meerderheid van de respondenten werkt onder het werknemersstatuut (al dan niet in aanmerking komend voor het kunstenaarsstatuut). Het overige deel werkt onder het statuut van zelfstandige of heeft een eigen vennootschap. De meeste respondenten maken een weloverwogen keuze in welk statuut ze zich het best zien te functioneren. Jongere respondenten geven het vaakst aan dat ze graag onderzoeken of het mogelijk is om in de toekomst naar een zelfstandig statuut over te stappen. Hoewel het gebrek aan sociale vangnetten hen hierin zou kunnen hinderen, is de overtuiging dat dit tot een voordeligere financiële situatie zou kunnen leiden. Of we hierin een van Abbings (2002) verklaringen voor de armoede van de kunstenaar kunnen toepassen, namelijk als zou een artiest stoutmoedig zijn en veel risico's zou nemen, houden we in het midden.

Hoewel respondenten die onder het kunstenaarsstatuut vallen erg tevreden zijn met de voordelen die het biedt, blijken er toch enkele grote tekortkomingen te zijn aan de regeling. Respondenten die niet onder het kunstenaarsstatuut vallen zouden dit graag anders zien, maar ze vallen niet onder de vastgelegde vereisten. Zo komen acteurs met activiteiten zoals lesgeven of het langdurig actief zijn binnen een audiovisuele productie niet in aanmerking. Ook het heropnemen van het kunstenaarsstatuut na een periode van afwezigheid of langdurige tewerkstelling blijkt niet mogelijk te zijn.

We merken ook duidelijk dat de wil om te werken erg groot is en dat de regeling enkel nodig is om moeilijke periodes te overbruggen. Daarnaast blijkt er enorme onduidelijkheid te zijn over het kunstenaarsstatuut. Bovendien blijkt dat men de regeling anders interpreteert naargelang de regio. Het contact met instanties blijkt bovendien niet altijd even gemakkelijk te zijn. Men acht deze instanties vaak onbekwaam als het gaat over artistiek werk. Ook wordt er gerapporteerd over misbruik van het kunstenaarsstatuut.

De contractuele afkoop van vermogensrechten is een andere bron van inkomsten voor de acteurs. Vreemd genoeg kon geen enkele respondent ons vertellen hoe deze afkoop specifiek gebeurt. Tijdens de onderhandelingen komt het deel over de rechten nauwelijks ter sprake en er wordt meestal een bedrag afgesproken waarvan een percentage bestaat uit de afkoopsom van de vermogensrechten. De uitbetaalde som is fiscaal voordeliger dan loon, waardoor acteurs vaak oor hebben naar een groot aandeel van rechten in het totaalpakket. Dit zorgt er echter voor dat het aandeel loon in dat pakket onderbelicht blijft. Vanwaar de percentuele verdeelsleutel over de afkoop van rechten komt, dat is erg onduidelijk. Er bestaat blijkbaar geen enkele regeling hierover.

Bovendien worden in bijna alle gevallen de vermogensrechten volledig afgekocht met deze afkoopsom en wordt er op geen enkele manier rekening gehouden met eventuele verkoopsuccessen (bijvoorbeeld de verkoop op digitale dragers of een verkoop aan het buitenland) van de audiovisuele productie. Indien de acteurs hier kennis van nemen, dan is dit een bron van ontgoocheling en teleurstelling omdat zij niet kunnen genieten van het succes van hun prestatie. In een prijsonderhandeling komen deze aspecten zelden of niet aan bod en het is daarenboven *not done* om dit boven te halen in een onderhandeling. Het gebrek aan informatie of aan kennis over deze zaak verstevigt de negatieve gevoelens van de respondenten.

Vervolgens bundelden we het besef van gebrek aan kennis van de respondenten in een apart deel. De respondenten geven in grote getale toe dat zij te weinig kennis hebben om zich voldoende gesterkt te voelen om zich vrijuit te bewegen in de audiovisuele sector. Dit heeft enerzijds te maken met een desinteresse in de zakelijke kant van het gebeuren maar anderzijds voelt men zich niet voldoende ondersteund of voorbereid in hun opleiding. Hierin zien we zowel Abbing's (2002) punt bevestigd, de kunstenaar houdt zijn armoede in stand omdat hij onvoldoende en verkeerd ingelicht wordt, als de bevindingen in eerder onderzoek door van Winkel et al (2012). Zij die zich immers wel voldoende informeren en zichzelf scholen, rapporteren dat ze sterker staan in de sector en dat ze zich voldoende gewapend voelen om aan de onderhandelingstafel aan te schuiven.

De beroepspositie van de audiovisuele acteur wordt gekenmerkt door veel valkuilen. De onduidelijke situatie over statuten en naburige rechten leiden teveel tot frustrerende gevoelens. Dit houdt niet tegen dat er een overtuigend element steeds terugkomt in de gesprekken met de respondenten. Hoe moeilijk het ook is om je staande te houden als audiovisuele acteur op allerlei vlakken, de grootste drijfveer om te blijven werken is de passie voor het spel en de liefde voor het vak.

## 7. Aanbevelingen voor het beleid

Ter afsluiting van dit beleidsonderzoek formuleren we een aantal aanbevelingen die voor ons noodzakelijk zijn om de socio-economische positie van de audiovisuele acteur te verbeteren. We hebben deze aanbevelingen gebundeld in vijf verschillende punten.

### 1. *Revisie van het kunstenaarsstatuut*

In de eerste plaats lijkt het ons noodzakelijk om het kunstenaarsstatuut te herbekijken. De huidige regeling heeft absoluut positieve punten, zoals respondenten ook aangeven. Het uitgangspunt voor het kunstenaarsstatuut ging uit van de motivatie om kunstenaars, waaronder acteurs, op een wettelijke manier te laten genieten van een sociaal zekerheidssysteem op maat. Flexibiliteit en grillige periodes van werkgelegenheid zijn de kenmerken waarop de regeling is gebaseerd. Helaas merken we dat op bepaalde vlakken het kunstenaarsstatuut onvoldoende draagwijdte heeft. Zo vallen de vele acteurs die hun artistieke activiteiten combineren met andere activiteiten zoals lesgeven (vaak uit noodzaak) uit de boot. Het lijkt ons opportuun om de strenge regeling van het kunstenaarsstatuut op dit vlak te versoepelen zodat de mogelijkheid bestaat om artistieke activiteiten te combineren met ander werk zonder dat men de voordelen van het kunstenaarsstatuut verliest. Ook kunstenaars die in het verleden konden genieten van het kunstenaarsstatuut, zouden dit terug moeten kunnen opnemen zonder opnieuw aan de oorspronkelijke vereisten te moeten voldoen. Men kan denken aan een soort artistieke loopbaanonderbreking. Dat maakt het mogelijk voor de artiest om zich eventueel bij te scholen of een andere werkactiviteit uit te oefenen zonder dat zijn toekomstige artistieke activiteiten worden gehinderd en hij van dezelfde voordelen kan blijven genieten in de toekomst.

Bovendien is er nood aan helderheid. Kunstenaars rapporteren momenteel dat het statuut per regio anders wordt geïnterpreteerd. Of dit te wijten is aan een gebrekkige kennis van de regeling of dit bewust gebeurt, kunnen we niet zeggen. Een eenduidige regeling en een begrijpelijke afbakening van de wettelijke vereisten om van het statuut te kunnen genieten zijn hierbij dan ook aangewezen.

Een versoepeling van het kunstenaarsstatuut mag geen vrij spel geven aan zogenaamde vrijbuiters. Een streng toezicht door instanties die uitblinken in vakkennis en deskundigheid, is onmisbaar.

### 2. *Overleg met alle partners*

Vervolgens pleiten we voor een structureel overleg met alle betrokken partners. De kloof tussen uitvoerende artiesten en de werkgevers (de productiehuizen) is enorm groot. Het vertrouwen is zoek. Een collectieve toenadering en samenwerking om beleidsvoorstellen op te maken zouden het wederzijds vertrouwen en transparante communicatie mogelijk maken. We denken hier in de eerste

plaats aan een duidelijke regeling over de afkoop van vermogensrechten uit naburige rechten. Andere partners, we denken aan het Kunstenloket, vakbonden, de Commissie Kunstenaars, vertegenwoordigers van acteurs, juristen en overheidsinstanties, moeten worden betrokken. Dit zou een doorbraak kunnen zijn voor een opmaak van een soort van CAO, waarbij er heldere afspraken worden gemaakt over aanvaardbare loonbarema's per dag en werkvoorwaarden. Collectieve vertegenwoordiging kan hierbij helpen. We zien een interessante rol weggelegd voor de pas opgerichte Acteursgilde die een krachtige stem kan zijn binnen dit overleg.

### *3. Richtlijnen voor de afkoop van de vermogensrechten uit naburige rechten*

Er moet een duidelijke regeling komen rond de afkoop van de vermogensrechten uit naburige rechten. Een helderder zicht op de stroom van zogenaamde honoraria, of gelden die na distributie pas komen boven drijven, is een stap in de goede richting. Maar dat is niet genoeg. De huidige regeling waarbij de afkoop van vermogensrechten in een globaal pakket van de dagprijs worden opgenomen, nodigt -naar ons gevoel- uit tot onrechtvaardige situaties. Een onderhandeling over de afkoop van de vermogensrechten zou volledig los moeten staan van een onderhandeling over de vergoeding voor de prestatie. De percentages waarmee momenteel wordt gehandeld zorgen alleen maar voor een vertekend beeld bij de audiovisuele acteurs. Indien de afkoop van vermogensrechten een aparte zaak is, zou men in staat zijn transparanter te werk te gaan en zou het niet zomaar mogelijk zijn om de volledige vermogensrechten in een enkele keer af te staan. Dat maakt een transparante discussie over honoraria, extra afkoopsommen voor verkoop op digitale dragers en buitenlandse uitzendrechten mogelijk. Een organisatie als PlayRight heeft hierin een grote verantwoordelijkheid.

Tevens stellen we vragen bij het weerlegbaar vermoeden van overdracht van het exclusieve recht van exploitatie van audiovisuele rechten. De bedoeling van deze regeling is om producenten te beschermen tegen de weigering om het werk openbaar te maken door onder andere acteurs, maar heeft teveel aanleiding tot nadelige gevolgen voor de uitvoerende kunstenaar, de acteur zelf. We zeggen niet dat aan deze regeling moet afgeschaft worden, maar een discussie over dit weerlegbaar vermoeden is wenselijk.

### *4. Doorgedreven arbeidsmarkteducatie over de kunstensector*

Correcte en voldoende kennis en informatie is belangrijk voor acteurs om een weg te vinden in de audiovisuele sector, bij uitbreiding de hele arbeidsmarkt. We stellen vast dat er te weinig kennis is bij acteurs om zich vrij te bewegen binnen een sector die gekenmerkt wordt door onregelmatige werkomstandigheden en (begrijpelijkerwijze) ongelijke omgangen (een bekende acteur zal altijd meer verdienen). Daarom is het belangrijk dat aspirant-acteurs voldoende worden ingelicht over het reilen

en zeilen in de audiovisuele sector, en met uitbreiding de hele kunstensector. We zien hierin een grote rol weggelegd voor het onderwijs. Het hoger onderwijs dat artistieke studierichtingen aanbiedt, moet een verplichte cursus inplannen die niet alleen de podiumsector bestrijkt. Gespecialiseerde organisaties (het Kunstenloket, Playright,...) en experts (bijvoorbeeld agents, juristen of productieleders) betrekken in een brede synergetische samenwerking lijkt ons noodzakelijk om deze cursussen zinvol te maken.

Het mag niet alleen de bedoeling zijn om deze taak enkel toe te wijzen aan het hoger onderwijs. Steeds meer jongeren worden geconfronteerd met een groot aantal uitdagingen op de arbeidsmarkt. Boeiende thema's zoals arbeidsmarkteducatie verdienen daarom een vaste plaats in het secundair onderwijs. We pleiten daarom voor een doorgedreven kunstensector educatie op niveau van het kunstsecundair onderwijs. Hiermee kan mogelijks de *sacredness of art*-bubble al vroeg worden doorprikt en krijgt men op jeugdige leeftijd al een inzicht in de professionele uitoefening van het kunstenaarsberoep en haar zakelijke aspecten.

Deze oproep tot betere informatie over het kunstenaarsberoep hangt ontegensprekelijk samen met onze vorige punten: om een rijke en zinvolle kennis door te geven, zijn heldere en transparante beleidsmaatregelen nodig.

### 5. Meer onderzoek

Tot slot merken we op dat in dit onderzoek maar een beperkt deel van de problematiek beschreven is. Dit werk had als doel een kijk te werpen op een tot nu toe onontgonnen deel van de uitoefening van het acteursberoep. We hoorden veel verschillende stemmen over een nood aan beterschap en we vermoeden dat er nog veel meer stemmen niet gehoord zijn. Daarom pleiten we voor meer en uitgebreider onderzoek over dit onderwerp en over de kunstensector in het algemeen. Zo gingen we in dit onderzoek niet diep in op de problematiek van de naburige rechten, mede omdat we de gespecialiseerde kennis hierover niet bezitten. Daarnaast zijn er nog tal van andere onderwerpen die in dit onderzoek onderbelicht zijn gebleven. Is er bijvoorbeeld een genderproblematiek in de kunstensector te vinden? Hoe verloopt de doorstroom van het hoger kunstonderwijs naar de arbeidsmarkt? Zijn er grote verschillen tussen verschillende generaties acteurs? Wat is de stem van de productiehuisen? De uitwerking van deze en veel andere vraagstukken kunnen een voedzame bodem zijn voor een helder en gezond beleid dat acteurs en bij uitbreiding de hele Vlaamse kunst- en entertainmentsector ten goede kan komen.

## 8. Bibliografie

### Academische werken

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Baarda, B., de Goede, M., Theunissen, J. (2005). *Basisboek kwalitatief onderzoek: handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Groningen: Stenfert Kroese.
- Barr, T. (1982). *Acting for the camera*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- Bazzini, D., McIntosh, W., Smith, S., Cook, S. & Harris, C. (1997). The aging woman in popular film: underrepresented, unattractive, unfriendly and unintelligent. *Sex roles*. 36(7/8), 531-543.
- Boltanski, L & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Parijs: Gallimard.
- Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance: contributions à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche à les sciences sociales*, 13(1), 3-43.
- Brison, F. (2008). *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*. Brussel: Larcier.
- Butler, J. (1990). College course file: Star images, star performances. *Journal of Film and Video*, 42(4), 49-66.
- Butler, J. (1997). *The Star system and Hollywood*. *Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, D. (1995). *Negotiating Hollywood: the cultural politics of actors' labor*. Minnesota: University Press of Minnesota.
- Clesse, J. (2004). Quel statut social pour les artistes? In M. Dumont (Ed.), *Actualités de la sécurité sociale. Evolution législative et jurisprudentielle*. Brussel: Larcier.
- Ellis, J. (1992). *Visible fictions: Cinema: television: video*. London: Routledge.

- de Meyer, G. & Van Gestel, G. (2002). *Vedettetdom: beroemd in Vlaanderen*.  
Antwerpen: Garant.
- Dhoest, A. (2005). *Stars and national character. An analysis of Flemish star actors*.  
In D. Biltereyst & S. Van Bauwel (Eds.), *Working Papers Film & TV Studies*.  
Gent: Academia Press.
- Durnat, R. (1967). *Films and Feeling*. London: Faber and Faber.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. London: BFI.
- Finney, A. (1997). *The state of European cinema: A new dose of reality*. London: Cassell.
- Glaser, B.G. (Ed.) (1995). *Grounded Theory 1984-1994. A reader*.  
Mill Valley: Sociology Press.
- Glaser, B.G., Strauss, A.L. (1967). *The discovery of grounded theory:  
strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publishing Co.
- Gledhill, C. (1991). *Stardom: Industry of desire*. London: Routledge.
- Gulinck, L. (2009). Verlenging van de beschermingstermijn van de naburige rechten: een must.  
*Auteurs & Media*, 2009(3), 224-226.
- Hammersley, M. (2006). Theoretical Sampling. In V. Jupp (Ed.), *The SAGE Dictionary of Social  
Research Methods*. London: SAGE Publications.
- Heinich, N. (1998). *Ce que fait l'art à la sociologie*. Parijs: Editions de minuit.
- Hijmans, E. & Wester, F. (2006). De kwalitatieve interviewstudie. In F. Wester, K. Renckstorf & P.  
Scheepers (Eds.), *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap* (pp. 507-532).  
Alphen aan den Rijn: Kluwer.
- Janssens, J. (2011). *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse*.  
Brussel: Vlaams Theater Instituut vzw.

- Langer, J. (1981). Television's "personality system". *Media, Culture and Society*, 4, 351-365.
- Latour, B. (1994). *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*. Amsterdam: Van Genneep.
- Laermans, R. (2003). *De noodzakelijke illusies van de kunst; over de Kunstsociologie van Pierre Bourdieu. Het oeuvre van Pierre Bourdieu*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Levy, E. (1990). Social attributes of American movie stars. *Media, Culture and Society*, 12, 247-267.
- Lincoln, A.E. & Allen, M.P. (2004). Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926–1999. *Sociological Forum*, 19(4), 611-631.
- Lindemans, M. (2009). Inkomensbelastingen: Belgische inkomsten. In G. Souvereyns & E. Vanheusden (Eds.), *Sociale en fiscale spelregels voor kunstenaars* (pp. 255-301). Kortrijk-Heule: Uitgeverij UGA.
- Mortelmans, D. (2007). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Leuven: Acco.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Prindle, D.F. (1988). *The Politics of Glamour: Ideology and Democracy in the Screen Actors Guild*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Pudovkin, V. (1978). *Film technique and film acting*. New York: Grove Press, Inc.
- Rubin, L. (1980). *Vrouwen van zekere leeftijd*. Baarn: Ambo.
- Rubin, H.J. & Rubin, I.S. (1995). *Qualitative Interviewing. The art of hearing data*. Thousand Oaks: Sage.
- Sauer, M. & Loudon, M. (2009). Sociale zekerheid in Nederland. In G. Souvereyns & E. Vanheusden (Eds.), *Sociale en fiscale spelregels voor kunstenaars* (pp. 231-244). Kortrijk-Heule: Uitgeverij UGA.

- Seeber, R.L. (1996). *Under the stars: essays on labor relations in arts and entertainment*.  
New York: IRL Press/Cornell University Press.
- Sennet, R. (2007). *The Culture of New Capitalism*. London: Routledge.
- Silverman, D. (2000). *Doing Qualitative Research. A practical handbook*.  
Londen: SAGE Publications.
- Souvereyns, G. (2009). Sociale zekerheid. In G. Souvereyns & E. Vanheusden (Eds.),  
*Sociale en fiscale spelregels voor kunstenaars* (pp. 25-92). Kortrijk-Heule: Uitgeverij UGA.
- Souvereyns, G., Vanheusden, E. (2009). *Sociale en fiscal spelregels voor kunstenaars*.  
Kortrijk-Heule: Uitgeverij UGA.
- Strauss, A.L. & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research: Grounded Theory procedures and techniques*. Newbury Park: Sage.
- Van Dijck, J. (2008). Roerende voorheffing op auteursrecht: uitstel tot 1 januari 2009. *Fiscoloog*,  
1135, 1.
- Van Gerven, J. (1995). Vrouwen, arbeid en sociale positie. Een voorlopig onderzoek naar de  
economische rol en maatschappelijke positie van vrouwen in de Brabantse steden in de late  
Middeleeuwen. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 73(4), 947-966.
- Vanheusden, E. (2009). Werkloosheid. In G. Souvereyns & E. Vanheusden (Eds.),  
*Sociale en fiscale spelregels voor kunstenaars* (pp. 93-113). Kortrijk-Heule: Uitgeverij UGA.
- Van Regenmortel, A. (2009). De Commissie Kunstenaars. In G. Souvereyns & E. Vanheusden (Eds.),  
*Sociale en fiscale spelregels voor kunstenaars* (pp. 231-244). Kortrijk-Heule: Uitgeverij UGA.
- Voorhoof, D. & Van Der Perre, K. (2010). *Handboek Auteursrecht*.  
Gent: Vakgroep Communicatiewetenschappen.
- Walkner, A. (1970). *Stardom: The Hollywood Phenomenon*. New York: Stein and Day.

Wester, F. & Peters, V. (2004). *Kwalitatieve analyse. Uitgangspunten en procedures*.  
Bussum: Uitgeverij Coutinho.

### **Niet-gepubliceerde werken en informatieve brochures**

ACV-Transcom Cultuur (2012). *Scheppende kunstenaars en het kunstenaarsstatuut, nog steeds discriminatie?* Geraadpleegd op 21 januari 2013 op het World Wide Web:

[http://acv-transcom.acv-online.be/belangengroepen/cultuur/nieuws/detail/scheppende\\_kunstenaars\\_kunstenaarsstatuut.asp](http://acv-transcom.acv-online.be/belangengroepen/cultuur/nieuws/detail/scheppende_kunstenaars_kunstenaarsstatuut.asp)

Commissie Kunstenaars (2005). *Activiteiten verslag van de Commissie Kunstenaars*.  
Niet-gepubliceerd werk, Brussel.

Econopolis (2012). *“Made in Flanders”*: *Het exportpotentieel van de Vlaamse audiovisuele sector*.  
Niet-gepubliceerd werk, Antwerpen.

IDEA Consult en Vlerick Leuven Gent Management School. (2010). *De Vlaamse audiovisuele sector in beeld: een socioeconomische profilering*. Niet-gepubliceerd werk, Brussel,  
Vlaams Audiovisueel Fonds.

Kunstenloket (2012). *Het statuut van de kunstenaar: Een aantal voordelen en knelpunten*.  
Infobrochure, Brussel, Kunstenloket.

Nijo, J. (1999). *Acteren voor de camera: Methode van onderzoek naar acteerprestaties in realistisch drama van acteurs en actrices in Nederlandse speelfilms na 1989*. Niet-gepubliceerde scriptie,  
Universiteit Utrecht, Theater-, film- en televisiewetenschap.

Roosen, T. & Genin, A. (2012). *België: welk sociaal statuut? Een dossier van de juridische dienst van het Huis van de Auteurs*. Niet-gepubliceerd werk, Brussel, Huis van de auteurs.

RSVZ (2012, 17 juli). *Kunstenaars*. Geraadpleegd op 20 januari 2013 op het World Wide Web:  
<http://www.rsvz.be/nl/selfemployed/artist.htm>

Vanheusden, E. (2013, 4 februari). *Hoe zit het met werkloosheid als kunstenaar?* Geraadpleegd op 20 maart op het World Wide Web:

<http://www.kunstenloket.be/nl/advies/vergoedingen/werkloosheid>

van Winkel, C., Gielen, P., Zwaan, K. (2012). *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. Niet-gepubliceerd werk, Breda, AKV St. Joost Expertisecentrum Kunst en Vormgeving.

### **Dagbladartikels**

Bertrand, K. (2011, 8 oktober). ‘Artiestenstatuut wordt misbruikt’. *Het Laatste Nieuws*.

Broeckmeyer, I. (2002, 6 juli). Sociaal statuut in wetsontwerp gegoten. *De Tijd*.

EMS (2008, 17 september). ‘Ze stelden me een job voor in de vestiaire’. *Het Nieuwsblad*.

Grobbe, A. (2008, 18 september). 70% van onze acteurs stempelt. *Het Laatste Nieuws*.

GSE (2008a, 18 september). Wij hebben geen vaste uren, vaste dagen of vast verlof. *De Standaard*.

GSE (2008b, 18 september). Het statuut van kunstenaars moet worden verfilmd. *De Standaard*.

GSE (2012, 17 augustus). Misbruik zet kunstenaarsstatuut onder druk. *De Standaard*.

GVD (2008, 17 september). Antje De Boeck wil geen job in vestiaire in ‘Daens’.  
*De Standaard*.

Hillaert, W. (2008, 17 september). Het sociale beleid voor kunstenaars faalt. *De Morgen*.

Justaert, M. (2012, 3 juli). Evaluatie op komst van het kunstenaarsstatuut. *De Standaard*.

Martynowski, J. & Bonne, E. (2008, 18 september). ‘Wij zijn loslopend wild’.  
*De Gazet van Antwerpen*.

nb (2012, 2 maart). Kunstenaars vragen zekerheid van statuut. *De Tijd*.

Peeters, T. (2012, 4 december). Kunstenaars verdienen moeizaam de kost. *De Tijd*.

RA (2012, 13 december). VDAB schijft werkloze acteurs aan om kerstman te spelen. *De Morgen*.

Rouffaer, P. (2012, 15 december). Brief van Dr. Geert aan Armand. *De Standaard*.

Serrure, B. & De Preter, W. (2012, 28 november). Creatieve sector pikt hogere taks niet. *De Tijd*.

Vankersschaever, S. (2012, 8 december). 'Ego interesseert me niet'. *De Standaard*.

Vantyghe, P. (2012, 29 februari). Artiesten wachten op bijna half miljard euro. *De Standaard*.

## **9. Bijlagen**

Alle bijlagen van dit onderzoek, waaronder de getranscribeerde geanonimiseerde diepte-interviews en de topiclijst zijn terug te vinden op digitale drager.