CULTURAL & CREATIVE INDUSTRIES IN BRUSSELS

In the last decade, the cultural and creative sector has been a central topic on the agenda of researchers and policymakers alike. Some argue that the sector has responded exceptionally well to the changing economic reality. Others are more critical and point to the potential harmful social, economic and political consequences of such an urban development model.

Brussels is a particularly interesting case study in this regard, because the 'superdiverse' city seems to have become a centre of attraction for international artists and 'creative' people, while also being characterized by a divided landscape of cultural, institutional and policy actors that is almost impossible to navigate. Nevertheless, local policymakers do not hesitate to publicly promote the importance of a flourishing cultural and creative sector for Brussels, but at the same time, relatively little is known about the sector and about the changes it brings forth in the cultural field and elsewhere.

This book brings together different cases studies that document how the Brussels cultural and creative sector relates to the social and political diversity of the city. We hope that this book reflects the diversity of the cultural and creative sector of Brussels today and contributes to the enrichment of the political cultural imaginary for Brussels.

Ces dix dernières années, le secteur culturel et créatif est devenu l'objet d'une attention particulière tant du côté des chercheurs que des décideurs politiques. Certains soutiennent que le secteur réagit exceptionnellement bien aux variations de la conjoncture économique, d'autres se montrent plus critiques et insistent sur les conséquences sociales, politiques et économiques négatives qu'un tel modèle de développement urbain est susceptible d'engendrer.

Bruxelles est un cas d'étude intéressant dans le sens où la ville « superdiverse » semble être devenue un pôle d'attraction pour artistes internationaux et « créatifs », et se caractérise par un paysage culturel, institutionnel et politique fragmenté et difficile à cerner. Cette nébulosité n'empêche toutefois pas les autorités politiques locales de proclamer l'importance d'un secteur culturel et créatif florissant à Bruxelles, et ce malgré le fait que relativement peu de chose soit connu à propos de ce secteur et des bouleversements que son émergence provoque au sein du champ culturel et ailleurs.

Ce livre rassemble différentes études de cas qui présentent de quelles manières le secteur culturel et créatif bruxellois fait écho à la diversité sociale et politique de la ville. Nous espérons que cet ouvrage reflète l'actuelle diversité du secteur et contribue ainsi à enrichir l'imaginaire culturel de Bruxelles et de ses politiques.

ISBN 978 90 5718 802 2

The series Urban Notebooks/Stadsschriften/ Cahiers Urbains treats subjects that deal with the city and urbanity.

GPRC
Guaranteed
Peer Reviewed
Content
www.gprc.be

9 789057 188022

Urban Notebooks

CULTURAL & CREATIVE INDUSTRIES IN BRUSSELS

Urban Notebooks
Stadsschriften
Cahiers urbains

François Rinschbergh,
Eva Swyngedouw &
Jef Vlegels (eds.)

CULTURAL & CREATIVE INDUSTRIES IN BRUSSELS

CREATIVITY IN A DIVIDED CITY
LA CRÉATIVITÉ DANS UNE VILLE DIVISÉE

innoviris.brussels
empowering research

VUBPRESS

CULTURAL & CREATIVE INDUSTRIES IN BRUSSELS

CREATIVITY IN A DIVIDED CITY

LA CRÉATIVITÉ DANS UNE VILLE DIVISÉE

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 1 22/11/18 10:11

CULTURAL & CREATIVE INDUSTRIES IN BRUSSELS

CREATIVITY IN A DIVIDED CITY
LA CRÉATIVITÉ DANS UNE VILLE DIVISÉE

François Rinschbergh,
Eva Swyngedouw
Jef Vlegels (eds.)

Urban notebooks
Stadsschriften
Cahiers urbains

VUBPRESS

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 3 22/11/18 10:11

The GPRC label (Guaranteed Peer Review Content) was developed by the Flemish organization Boek.be and is assigned to publications which are in compliance with the academic standards required by the VABB (Vlaams Academisch Bibliografisch Bestand).
La dénomination GPRC (Guaranteed Peer Reviewed Content) est développée par l'institution flamande Boek.be. Elle est attribuée aux publications conformes aux standards académiques de la VABB (Vlaams Academisch Bibliografisch Bestand).

This book came into being under the impulse of the Innoviris Project entitled "the diversity of work in the creative and cultural industries" under the direction of Jean-Louis Genard, Judith le Maire, Christine Schaut, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur and Walter Ysebaert.

Ce livre a pris forme dans le cadre du projet Innoviris intitulé "The diversity of work in the creative and cultural industries" dirigé par Jean-Louis Genard, Judith le Maire, Christine Schaut, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur et Walter Ysebaert.

© 2018 VUBPRESS Brussels University Press
VUBPRESS is an imprint of/est un fonds d'ASP nv/sa
(Academic and Scientific Publishers nv/sa)
Keizerslaan 34 / Boulevard de l'Empereur
1000 Brussel/Bruxelles
Tel. +32 (0)2 289 26 50
Fax +32 (0)2 289 26 59
E-mail: info@aspeditions.be
www.aspeditions.be

ISBN 978 90 5718 802 2
NUR 611/694/758
Legal depot/Dépôt légal D/2018/11.161/089

All rights reserved. No parts of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Tous droits réservés. Aucun extrait de cet ouvrage ne peut être reproduit, ni saisi dans une banque de données, ni communiqué au public, sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie, film ou autre, sans le consentement écrit et préalable de l'éditeur.

0. INTRODUCTION
REPENSER LA « CRÉATIVITÉ » DANS UNE VILLE COSMOPOLITE ET INÉGALE 7
RETHINKING 'CREATIVITY' IN A COSMOPOLITAN AND UNEQUAL CITY 29
Jean-Louis Genard, François Rinschbergh, Eva Swyngedouw, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur & Jef Vlegels

1. CREATIVE BRUSSELS. MAPPING CULTURAL AND CREATIVE EMPLOYMENT AND SELF-EMPLOYMENT IN THE BRUSSELS-CAPITAL REGION 47
Jef Vlegels & Walter Ysebaert

2. BRUSSELS' MEDIA INDUSTRY. A FIRST LOOK INTO ITS SIZE AND COMPOSITION 73
Marlen Komorowski & Victor Wiard

3. TRAVAIL CULTUREL, ENTRE REDISTRIBUTION ET RECONNAISSANCE. ENQUÊTE DANS LE MILIEU (SOCIO)ARTISTIQUE D'UN QUARTIER POPULAIRE BRUXELLOIS 91
François Rinschbergh

4. POUR UNE ETHNOGRAPHIE DES ESTHÉTIQUES DÉCOLONIALES. TENSION ET ENRÔLEMENT INSTITUTIONNEL DES ARTISTES NOIR.E.S AU SERVICE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE 107
Véronique Clette-Gakuba

5. VILLE, CULTURE ET DIVERSITÉ. QUELLE CONTRIBUTION DES EXPRESSIONS ARTISTIQUES DES MINORITÉS ETHNIQUES DANS LE MILIEU CULTUREL URBAIN BRUXELLOIS ? 125
Fatima Zibouh

6. THE SOCIOECONOMIC DIMENSIONS OF ARTISTIC LABOUR. LESSONS FROM THE CONTEMPORARY DANCE SCENE IN BRUSSELS 141
Annelies Van Assche

7. BACKSTAGE TROUBLE. SURVIVING THE PERFORMING ARTS SECTOR OF BRUSSELS 163
Eva Swyngedouw

8. DIT (DO-IT-TOGETHER). TRACING COLLECTIVE ANSWERS TO THE PRECARIOUS POSITION OF ARTISTS IN BRUSSELS 181
Delphine Hesters & Joris Janssens

9. ÉQUIPEMENTS CULTURELS ET DEVELOPPEMENT URBAIN : ANALYSE DES LOGIQUES D'IMPLATATION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN WIELS DANS LE BAS DE FOREST 199
Simon Debersaques

10. L'URBANISME LUDIQUE. SUSCITER LA CRÉATIVITÉ PAR LE JEU 221
Sophie Hubaut

11. LE DIALOGUE ENTRE LES OPÉRATEURS DU SECTEUR DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS À BRUXELLES. PERCEPTIONS ET PERSPECTIVES D'UN TERRITOIRE CRÉATIF 237
Anne-Sophie Radermecker & Emilie Garcia Guillen

BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS/BIOGRAPHIES DES AUTEURS 259

0.1

REPENSER LA « CRÉATIVITÉ » DANS UNE VILLE COSMOPOLITE ET INÉGALE[1]

Jean-Louis Genard, François Rinschbergh, Eva Swyngedouw, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur & Jef Vlegels

Ces dix dernières années, le secteur culturel et créatif[2] est devenu l'objet d'une attention particulière du côté tant des chercheurs que des décideurs politiques. La nouvelle conjoncture économique, la mondialisation et les (r)évolutions technologiques ont incontestablement contribué à faire évoluer ce secteur et à transformer ses travailleurs pour les rendre plus hybrides et malléables face aux nouvelles réalités économiques. Cependant, l'évaluation des résultats de ces changements fait l'objet de nombreux débats. Certains soutiennent que le secteur réagit exceptionnellement bien face aux nouvelles opportunités et aux défis que posent ces transformations sociales et économiques, comme en témoignent le développement d'une main-d'œuvre flexible et créative, la création de start-up innovantes et d'espaces dédiés aux arts et à la culture. Chacun à sa manière, ces changements contribueraient à la revitalisation des villes, à accroître leur attractivité et à améliorer la mobilité sociale de leurs habitants. D'autres, en revanche, adoptent un point de vue plus critique et insistent sur les conditions de travail précaires et la croissance des inégalités ethniques, de genre et de classe au sein de ce secteur, mettant en avant les phénomènes de gentrification des quartiers populaires qu'un tel modèle de développement est susceptible d'engendrer et, de manière générale, se penchant sur les conséquences sociales, politiques et économiques d'un discours néolibéral ambiant.

Bruxelles est un cas d'étude particulièrement intéressant dans le sens où la ville semble être devenue un pôle d'attraction pour artistes internationaux et « créatifs ». Tout récemment, le *New York Times* publiait un article affirmant « qu'il existe une vraie volonté ("*a huge drive*") de faire de Bruxelles le nouveau Berlin » (2015), et de nombreux

1 Traduction par François Rinschbergh.

2 Ce domaine couvre principalement les activités du secteur culturel (arts visuels, arts de la scène et patrimoine), les industries culturelles (médias, audiovisuel, jeux vidéo, musique, édition) et les industries et activités créatives (design, architecture et publicité).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 7 22/11/18 10:11

projets culturels et créatifs émergent quotidiennement dans les différents quartiers de la ville. D'un autre côté, la fragmentation de la structure institutionnelle de la Région de Bruxelles-Capitale a pour conséquence que les autorités communales, communautaires, régionales et fédérales détiennent toutes l'une ou l'autre compétence relative au secteur culturel et créatif. Le résultat en est un paysage culturel et politique extrêmement complexe et difficile à cerner (Genard, 2009). Cette opacité institutionnelle n'empêche toutefois pas les autorités politiques locales de proclamer l'importance d'un secteur culturel et créatif florissant à Bruxelles, et ce, malgré le fait que relativement peu de choses sont connues à propos de ce secteur et des bouleversements que son émergence provoque au sein du champ culturel et ailleurs.

Depuis une vingtaine d'années, l'on voit en effet une rupture s'opérer progressivement vis-à-vis des conceptions jusque-là dominantes de la culture. Cette rupture se marque surtout sur le plan des institutions des Communautés linguistiques qui détiennent officiellement les compétences culturelles. Il faut cependant noter que, de manière particulièrement intéressante, cette rupture est principalement induite par les évolutions internes à la Région bruxelloise qui n'a en principe quasiment aucune compétence culturelle. Entraînée par un mouvement qui affecte les villes, et particulièrement les grandes villes de la globalisation, la culture tend à occuper une place de plus en plus importante au cœur des enjeux auxquels fait face la Région : des enjeux d'emploi et de développement économique, de cohésion sociale et territoriale, mais aussi d'attractivité, un défi auquel les villes postfordistes doivent désormais faire face. Ce déplacement est important à relever parce qu'il rompt – en partie du moins – avec l'imaginaire culturel qui fut dominant jusqu'alors et avec les rôles traditionnels d'instrument d'éducation, d'émancipation et de réflexivité qui étaient associés à la culture (Genard, 2001). Bruxelles travaille désormais à se positionner sur la carte des « villes créatives » en se montrant « attractive », en mettant en avant le dynamisme de ses emplois culturels et en donnant une image pacifiée de ses quartiers populaires centraux, dont le « bouillonnement culturel » et l'atmosphère « authentique » feraient la richesse et la spécificité. Le nouveau Plan régional de développement durable (PRDD) souligne ainsi que « la Région est reconnue internationalement comme une ville créative, pépinière de talents » et que désormais, « il importe que Bruxelles joue et tire davantage bénéfice de sa carte "Culture" sur la scène internationale, comme levier de développement urbain » (GPDO/PRDD, 2018 : 69-70).

Ces changements affectent bien sûr profondément les politiques culturelles menées jusqu'ici. Mais on aurait tort de n'y voir qu'une nouvelle forme d'« économisation de la culture » qui prolongerait et dépasserait largement ce que visaient les critiques des industries culturelles par l'École de Francfort dès le milieu du siècle dernier. Ce ne sont plus seulement des secteurs d'activités culturelles (comme le cinéma hollywoodien, cible privilégiée d'Adorno et Horkheimer) qui s'industrialisent, ou s'« économicisent », ce sont désormais de multiples politiques publiques et le capitalisme lui-même qui se « culturalisent » (Boltanski & Chiapello, 1999). Non seulement des valeurs qui furent,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 8 22/11/18 10:11

un temps, portées par le secteur culturel – créativité, originalité, authenticité… – font désormais partie intégrante du néomanagement, mais c'est aussi à un progressif processus de « culturalisation » de la société et des politiques publiques que nous assistons. De nouveaux emplois créatifs et de nouveaux types d'acteurs culturels, situés à la jonction entre business et création par exemple, émergent et travaillent en dehors du secteur culturel et créatif « classique ». Que l'on pense à la création du métier de designer en politiques publiques par exemple, à des artistes ou des travailleurs culturels engagés dans le cadre de politiques de revitalisation urbaine, au recours de plus en plus courant aux formes d'expressivité artistique dans les politiques d'insertion, ou encore aux nouvelles formes d'esthétisation des ambiances urbaines et des politiques de la ville. Ces nouveaux acteurs constituent une part importante, parfois « informelle », de plus en plus formelle, d'une créativité qui tend à se transversaliser en s'étendant à différents secteurs de l'économie et, de plus en plus, de la société et des politiques publiques.

Néanmoins, cette nouvelle économie culturelle – bien qu'elle se voie mise en avant pour son dynamisme supposé au travers de divers documents d'orientation stratégique bruxellois (le Plan de développement international et le Plan régional de développement durable par exemple) – n'a pas encore de définition claire sur laquelle le gouvernement régional pourrait s'appuyer. La difficulté à faire transparaître un véritable « secteur culturel et créatif » à travers le formatage des statistiques des différentes catégories d'emploi (Martens et al., 2014) témoigne ainsi de la nouveauté de ce secteur, en même temps que de son artificialité et de son instabilité dans le champ économique lui-même.

Les constats émis ci-dessus soulignent l'importance de repenser de manière critique le concept de « créativité » à l'ère de la superdiversité, de la gentrification des villes et de la croissance des inégalités urbaines, en même temps que de réfléchir sur le futur des politiques culturelles pour Bruxelles. Nous espérons que cet ouvrage – dont l'ambition a été de rassembler des recherches menées au sein de différentes universités bruxelloises sur divers aspects du secteur culturel et créatif à Bruxelles – aidera à aller dans le sens de cette réflexion.

Dans ce texte introductif, nous présenterons d'abord le contexte dans lequel les concepts de créativité et d'« industries culturelles et créatives » (ICC) ont émergé, et résumerons les débats scientifiques à propos de « l'économie culturelle et créative ». Nous passerons ensuite au cas plus spécifique de Bruxelles et de ses politiques culturelles et mettrons en évidence les décalages actuels entre l'organisation institutionnelle de la culture, les différents imaginaires culturels qui coexistent sur le territoire de la ville et la réalité urbaine de Bruxelles. Enfin, nous terminerons en présentant l'objectif et l'économie générale de l'ouvrage.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 9 22/11/18 10:11

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES (ICC) ET LA VILLE : L'ÉMERGENCE D'UNE RECETTE DE DÉVELOPPEMENT URBAIN NÉOLIBÉRALE

Nous commencerons par situer les concepts de créativité et d'ICC au sein du contexte postfordiste qui les a fait naître, et insisterons sur les critiques qui ont été formulées dans la littérature à propos de la vision particulière de développement urbain sous-tendue par ces notions.

À Bruxelles, l'intérêt vis-à-vis des ICC est relativement récent et, donc, tardif dans la mesure où d'autres villes à travers le monde ont « découvert » et développé des politiques et des outils pour soutenir et développer ce secteur au cours des deux dernières décennies. Construite sur les débats antérieurs à propos de la croissance des industries de services et de l'économie informationnelle (Bryson & Daniels, 2007) et prenant place au cœur de la transition macroéconomique du fordisme au postfordisme qui se caractérise par une spécialisation flexible et une production de niches (Amin, 1994), les ICC tendent à être considérées comme des secteurs clés contribuant au développement économique et à l'épanouissement des villes postindustrielles. Ce contexte a conduit à la production d'un large éventail de documents politiques et académiques sur les ICC au sein desquels cet ouvrage peut d'ailleurs être situé.

Dans ce scénario de développement, les espaces urbains sont considérés comme les sites privilégiés de la restructuration capitaliste et les ICC sont reconnues comme le fer de lance de la transformation économique, préfigurant ainsi – de manière avant-gardiste – ce qui est susceptible de se produire dans d'autres secteurs économiques dans un avenir proche. Dans un tel contexte, les politiques urbaines et économiques s'orientent vers une exploitation économique de la créativité. Parallèlement à ce mouvement d'économisation, la persistance de l'importance des secteurs culturels subventionnés par l'État (théâtre, arts plastiques, musique, etc.) au cœur de l'univers des ICC crée des tensions entre manières d'envisager les valeurs culturelles et esthétiques, l'identité et la citoyenneté. Reconnaître et étudier ces ambivalences et contradictions est la clé d'une compréhension plus fine de l'organisation et de la dynamique réelle des ICC, un souci de complexification qui se trouve au centre de cet ouvrage.

Malheureusement, ces ambivalences et contradictions sont généralement ignorées ou minimisées dans la littérature grise et politique, et cela est particulièrement vrai concernant la notion même de créativité qui se présente comme une notion forte, mais bien souvent creuse et autour de laquelle peuvent facilement se coaliser des acteurs radicalement différents : après tout, qui peut bien être contre la créativité ? (pour une brève critique du consensus autour de cette notion, voir BAVO, 2007). Souvent présentée comme la réconciliation ultime de la culture et de l'économie, l'émergence de la notion va pourtant également de pair avec une reconfiguration des politiques publiques aux

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 10 22/11/18 10:11

intérêts disparates et aux visées souvent contradictoires (Garnham, 2005), et nous invite à évaluer de façon critique les idéologies qui la sous-tendent. En effet, de plus en plus d'acteurs des politiques urbaines adoptent ce vocabulaire ou suivent ce que l'on pourrait appeler des « scénarios créatifs » (« *creative scripts* »), ce qui a des implications normatives non négligeables (Rich, 2013 ; Van Criekingen & Decroly, 2009). En suivant Markusen, l'on peut affirmer que le terme est problématique pour trois raisons : 1° le flou d'une telle notion ; 2° la fragilité des données prouvant son existence ; 3° le mutisme politique le concernant (Markusen, 2006 : 1924). Concrètement, cela signifie que, dans l'utilisation qui en est faite, la créativité se confond avec le fait d'avoir un haut niveau d'éducation et que la distinction entre le travail qui serait créatif et celui qui ne le serait pas est impossible à opérer. Par ailleurs, le lien de causalité établi entre la créativité et le développement urbain reste largement contesté. En conséquence, les décideurs politiques se trouvent incapables de rendre ce concept opérationnel et tergiversent largement quant au domaine d'activités à cibler et aux mesures à adopter.

Ces critiques s'adressent tout particulièrement au travail de Richard Florida, devenu riche et célèbre grâce à ses conférences promotionnelles sur la classe créative et le modèle de « pleine liberté et de mobilité sociale sans entraves » qu'il véhicule (Florida, 2004 : 321), réduisant la créativité à une caractéristique individuelle décontextualisée : la réussite ou l'échec dans les ICC dépendraient du talent de chacun et de l'ambition individuelle. Une tendance économique et libérale semblable figure dans la plupart des politiques sur les pôles d'activités (*clusters*) culturels et créatifs, des politiques qui sont devenues un moyen répandu de spatialiser les relations entre les ICC et l'espace urbain. Le problème dans cette littérature n'est pas tant l'affirmation selon laquelle les acteurs culturels et créatifs ont tendance à s'installer et à se regrouper dans des villes et des quartiers urbains spécifiques (ce qui – dans une certaine mesure, bien que dépendant des spécificités sectorielles – est vrai), mais que cette stratégie de localisation serait principalement le résultat de motivation économique. Dans cette perspective, les regroupements géographiques des entreprises culturelles et créatives sont compris comme la résultante de leur volonté de faire partie d'un système de production et d'une communauté d'acteurs économiques. Non seulement cette hypothèse ne tient pas compte du fait que les ICC ont tendance à créer des liens avec d'autres entreprises à travers le monde par le biais de canaux d'échange et de communication mondiaux, ou « *global pipelines* » (Bathelt et al., 2004), mais elle ignore surtout le fait que les décisions de localisation des acteurs culturels et créatifs ne sont pas prioritairement motivées par des préoccupations entrepreneuriales, mais plutôt par l'attrait pour un certain style de vie ou par la proximité d'infrastructures culturelles subventionnées (van Heur, 2009). C'est un des points sur lesquels Florida n'a pas eu tort : dans son étude de la classe créative, il a clairement compris que les travailleurs créatifs sont attirés par certaines villes en raison de leur « ambiance bohème » et d'un style de vie urbain qu'ils jugent attractif. En revanche, ce qu'il ignore – lui et une grande partie de la littérature à propos des *clusters* –, c'est que la décision de déménager dans une certaine ville n'entraîne pas

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 11 22/11/18 10:11

forcément le lancement d'une entreprise et/ou la conversion en entrepreneur culturel et créatif.

Au cœur de nombreux de ces débats, mais rarement formulée comme telle, se trouve la question de l'emploi et de ce quoi est fait le travail culturel et créatif. Des travaux critiques récents se sont attaqués à la perspective méritocratique adoptée par les décideurs et les consultants à propos des ICC et ont mis en évidence les inégalités sociales systémiques qui caractérisent ces dernières. D'après Doris Ruth Eikhof et Chris Warhurst (2013), ces inégalités sont inhérentes au système de production caractéristique des ICC qui implique de fonctionner par projet et sur la base d'équipes flexibles. Cela a une incidence sur les conditions de travail, notamment parce que le travail dans les ICC a tendance à reposer sur des contrats temporaires entraînant une forte instabilité de l'emploi et des revenus entre chaque projet. En raison de cette structure particulière et du fait qu'il est fort probable que les travailleurs restent peu de temps au sein d'une entreprise, les employeurs montrent peu d'intérêt pour la formation de leur personnel par le biais de stages rémunérés ou d'autres programmes de formation. De plus, en raison de la nature de la production culturelle et créative basée sur une logique de projets et en évolution constante, peu de temps est consacré aux procédures formelles de recrutement. Par conséquent, les employeurs ont tendance à se fier aux travailleurs et à leurs réseaux sociaux existants, ou à ceux recommandés par des collègues de confiance, pour recruter. Enfin, de nombreux secteurs des ICC sont caractérisés par ce qu'Andy Pratt (2000) a appelé des modèles de travail boulimique, impliquant des temps serrés, de longues heures de travail, un travail fréquemment effectué le soir et durant le week-end, et l'obligation d'être régulièrement en déplacement.

Ce système de production génère donc des inégalités structurelles qui, à leur tour, soulèvent d'importantes questions en termes de diversité. La précarité du travail dans les ICC souvent évoquée pourrait être quelque peu exagérée : les données disponibles montrent en effet que les travailleurs des ICC gagnent un revenu nettement supérieur à celui de l'ensemble de la population active. Cela masque néanmoins de fortes disparités intersectorielles : les professions associées à la musique, aux arts visuels et aux arts de la scène – en d'autres termes, le « cœur » des ICC – ont « des taux de rémunération moyens nettement plus bas et plus proches de ceux des professions intermédiaires et courantes » (O'Brien et al., 2016 : 122). Mais le revenu n'est qu'une dimension de la précarité et ne nous dit pas grand-chose à propos de la diversité : en d'autres termes, à propos de ceux qui gagnent réellement leur vie dans les ICC. Compte tenu de l'ensemble du système de production des ICC caractérisé par une offre excédentaire de travailleurs culturels du fait du nombre limité de postes (rémunérés) disponibles, la question demeure de savoir qui parvient à accéder à ces postes et à faire carrière au sein des ICC.

Des recherches récentes relèvent *a minima* les quatre dimensions suivantes de l'inégalité sociale. Premièrement, le caractère sélectif de l'accès aux emplois dans les ICC, une sélectivité qui commence dès le moment de la scolarité : en raison du fait

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 12 22/11/18 10:11

que certains parcours scolaires sont fortement associés à des appartenances sociales particulières, les étudiants issus d'une minorité ethnique ou de la classe ouvrière sont non seulement moins susceptibles de poursuivre des études supérieures, mais sont également moins susceptibles de s'engager dans des filières qui débouchent sur des emplois dans les ICC (O'Brien et al., 2016). Deuxièmement, parmi ceux qui se sont fixé comme ambition de travailler dans les ICC, l'accès à ce domaine d'activités nécessite d'avoir le bon capital social et économique : pour obtenir un emploi, des conseils, de l'inspiration ou des contacts, les nouveaux diplômés dépendent en effet fortement des réseaux sociaux qu'ils ont à portée de main (O'Brien & Oakley, 2015). Et pour parvenir à survivre avec des emplois et des périodes de stages souvent sous-payés – voire non rémunérés –, les diplômés doivent pouvoir compter sur des sources de revenu alternatives, provenant souvent des parents ou d'un partenaire ayant une source de revenu plus stable, ou en combinant leur travail dans les ICC avec l'un ou l'autre job en dehors de ce secteur (Eikhof & Warhurst, 2013 ; Siebert & Wilson, 2013). Étant donné que les diplômés de la classe ouvrière ne peuvent généralement pas s'appuyer sur ces réseaux de relations ni sur les ressources financières nécessaires à leur survie dans les ICC, ces exigences favorisent de façon disproportionnée les diplômés issus des classes moyenne et moyenne supérieure. Ces deux éléments mettent en lumière la problématique plus large des « transitions fragiles entre l'enseignement et le marché du travail » caractéristique de l'ère de l'économie du savoir que nous connaissons et dans laquelle la massification de l'enseignement supérieur et l'expansion du nombre d'étudiants qui en résulte ont créé une « offre excédentaire de diplômés en concurrence pour des emplois dans le secteur créatif » (Allen et al., 2013 : 432). Troisièmement, il est prouvé que la vie professionnelle dans les ICC est fortement genrée. Conor et al. (2015 : 7) soulignent ainsi une « ségrégation horizontale et verticale des sexes », les femmes occupant souvent certains types d'emplois au sein des ICC et étant plus ou moins représentées au sein de sous-secteurs culturels et créatifs particuliers. Bien que cela dépende du secteur, Hesmondhalgh et Baker (2015) avancent que les hommes ont souvent tendance à occuper les emplois créatifs du « cœur » des ICC ainsi que les postes de technicien spécialisé, tandis que les femmes sont davantage présentes dans le domaine des relations publiques et du marketing ou occupent des postes de facilitation de la production (rôle d'appui et de gestion logistique et administratif). Ces constats font écho aux chercheurs qui soutiennent qu'une approche sectorielle ne permet pas de saisir les écarts importants entre les diverses professions qui existent au sein des ICC et, surtout, ne tient pas compte des emplois créatifs qui existent en dehors de ces secteurs (voir, p. ex., Higgs & Cunningham, 2008). Par ailleurs, dans la mesure où le sexe a tendance à interférer avec l'âge et le statut parental – de nombreuses femmes de plus de 35 ans quittant les ICC –, il est fondamental de développer une approche intersectionnelle pour saisir cette complexité. Enfin, quatrièmement, au sein d'une industrie où la réputation individuelle est essentielle aux carrières, la manière dont la vie professionnelle au sein des ICC est représentée – à la fois dans les médias et par les travailleurs eux-mêmes – est liée à la production d'inégalités sociales. L'on peut en effet noter que la tendance à s'investir dans les ICC repose sur un ensemble de goûts

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 13 22/11/18 10:11

culturels partagés par la classe moyenne, ce qui a une large incidence sur les pratiques d'embauche (O'Brien et al., 2016 : 119) et a amené Dave O'Brien et ses collègues à observer que les ICC sont « un secteur où prédominent les enfants des cadres et managers » (2016 : 123). Par ailleurs, sachant que les travailleurs issus de l'immigration sont nettement sous-représentés dans les ICC, il est frappant de constater que très peu de recherches sont consacrées au rôle de la « race » et de l'ethnicité dans les ICC (voir Saha, 2017) et à la façon dont les goûts culturels mentionnés ci-dessus reproduisent des traits culturels spécifiques à la blanchitude.

Dans ce qui suit, nous montrerons comment et dans quelle mesure cette conception économique de la culture coexiste avec les politiques culturelles développées par les deux Communautés linguistiques au fil du temps et de quelle manière elles ont envisagé de répondre à la réalité urbaine bruxelloise et à la diversité de sa population.

LA FRAGMENTATION DES INSTITUTIONS, DES PRATIQUES ET DES IMAGINAIRES CULTURELS À BRUXELLES

Une impressionnante complexité institutionnelle

Les deux caractéristiques principales du paysage des politiques culturelles en Région de Bruxelles-Capitale sont la fragmentation et la décentralisation. La Région bruxelloise est en effet détentrice d'un certain record en termes de nombre de gouvernements responsables pour une même zone géographique. Comme nous le montrerons plus en détail ci-dessous, presque tous possèdent des compétences pertinentes pour agir sur les secteurs culturels et/ou créatifs, et cela d'autant que, comme nous y avons déjà insisté, les compétences culturelles ne cessent d'interférer avec d'autres compétences, économiques, urbanistiques, sociales, touristiques… La coexistence de ces différents niveaux de pouvoir dotés chacun de compétences particulières liées, d'une manière ou d'une autre, à des activités culturelles ou créatives conduit à une multiplication d'imaginaires culturels qui s'entrecroisent parfois et créent des tensions. Ces dernières peuvent se produire entre les différents niveaux de pouvoir institutionnels, mais aussi entre les initiatives culturelles émergentes qui apparaissent sur le terrain et les pouvoirs publics qui ne parviennent pas à leur faire écho.

Face à ce paysage culturel complexe, les autorités régionales bruxelloises ont développé une véritable expertise dans l'art de ruser avec les limites de leurs propres compétences et ont ainsi inventé une forme originale de politique culturelle non officielle (Genard, 2009). D'un côté, nous retrouvons à Bruxelles les politiques des Communautés qui, elles, détiennent officiellement les compétences en matière de culture, mais, de l'autre, l'on voit de nombreux dispositifs et mesures régionales qui, eux, parviennent à toucher au secteur culturel et créatif par des voies plus ou moins détournées. Dans le texte qui suit, notre objectif sera de présenter un aperçu concis de l'ensemble des différents

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 14 22/11/18 10:11

niveaux politiques ayant une compétence culturelle et/ou créative, illustrant ainsi la fragmentation et la décentralisation caractéristiques de la gestion institutionnelle de Bruxelles.

Étant donné que, depuis la première réforme de l'État de 1970, la culture est devenue officiellement une compétence des **Communautés**, le niveau de pouvoir communautaire paraît être un point de départ logique pour démarrer cette vue d'ensemble. Les deux Communautés, française et flamande, étant présentes sur le territoire de la Région bruxelloise, celles-ci sont toutes deux actives en tant qu'entités productrices de politique culturelle et sont chargées de subventionner la plupart des organisations culturelles à Bruxelles. Du côté de la Communauté néerlandophone, les *kunsten- en erfgoeddecreet* du Gouvernement flamand sont les principales sources de subventions. Du côté de la Fédération Wallonie-Bruxelles, les acteurs culturels sont soutenus par différentes sources et administrations gouvernementales chargées, entre autres, de la création artistique, de la littérature, de la jeunesse, de l'éducation permanente, etc.

Les deux gouvernements communautaires ont également créé un poste de ministre pour Bruxelles. La Communauté flamande a un tel ministre depuis la première réforme de l'État de 1970 tandis que la Fédération Wallonie-Bruxelles n'a créé un poste analogue qu'en 2014, après la sixième réforme de l'État. Bien qu'ils n'aient pas de compétence culturelle officielle, ces deux ministres pour Bruxelles sont connus pour régulièrement soutenir divers projets culturels à Bruxelles.

À côté de ces deux postes, il existe également trois commissions communautaires : la *Vlaamse Gemeenschapscommissie* (VGC), la *Commission communautaire française* (COCOF) et la *Commission communautaire commune* (GGC/COCOM). Les commissions communautaires sont officiellement responsables des compétences de niveau communautaire sur le territoire de la Région bruxelloise. Seules les deux premières, la VGC et la COCOF, ont des compétences appropriées pour toucher au domaine du secteur culturel et créatif. Plus spécifiquement, les organisations néerlandophones actives à Bruxelles qui sont subventionnées par le *kunstendecreet* sont également soutenues par la VGC *kunsten*, avec un budget relativement limité cependant. En ce qui concerne la COCOF, celle-ci travaille en partie sous la supervision de la Fédération Wallonie-Bruxelles, mais bénéficie aussi d'une dotation spécifique qui lui permet, dans le cadre de ses compétences (culture, éducation permanente, mais aussi, p. ex., cohésion sociale), de développer des politiques ciblées insistant sur les spécificités de Bruxelles dans le cadre de ses appels à projets et subventions.

Bien que la première réforme de l'État ait assigné la majorité des compétences culturelles aux Communautés, certaines institutions spécifiques localisées sur le territoire de la Région bruxelloise sont restées sous la responsabilité du **Gouvernement fédéral**. Ces institutions sont en effet considérées comme relevant d'un patrimoine commun et supposées servir les intérêts de l'ensemble de la population du pays. Parmi celles-ci,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 15 22/11/18 10:11

on distingue trois « institutions culturelles fédérales » : De Munt/La Monnaie, Bozar et l'Orchestre National, mais aussi plusieurs « établissements scientifiques fédéraux » situés à Bruxelles et dépendant de divers ministères du Gouvernement fédéral. S'agissant d'institutions à vocation culturelle, on peut citer différents musées, les musées royaux d'Art et d'Histoire, les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et l'Institut royal du patrimoine artistique, ou la Bibliothèque royale, qui dépendent du Service public de programmation de la Politique scientifique fédérale (BELSPO), ou encore un autre musée, le Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire qui dépend, lui, du ministère de la Défense nationale.

Par ailleurs, le Gouvernement fédéral a également les capacités de mettre en œuvre diverses mesures fiscales et d'emploi qui influencent le secteur culturel et créatif, notamment en ce qui concerne le statut d'artiste et le *tax shelter*, une mesure de réduction d'impôt destinée à encourager l'investissement dans l'audiovisuel et les arts de la scène en Belgique et qui a très largement favorisé le développement de l'industrie et de la production cinématographique sur le territoire national.

Vient maintenant la **Région de Bruxelles-Capitale**. Depuis 2014 et la sixième réforme de l'État, la Région bruxelloise a reçu la compétence pour pouvoir soutenir les « organisations biculturelles d'intérêt régional ». À l'heure actuelle, si la Région n'a pas encore élaboré de règle de subvention pour cette compétence, elle a néanmoins soutenu quelques nouvelles organisations culturelles, notamment la fondation CIVA ainsi que la fondation Kanal. En outre, la Région influence également l'emploi culturel et créatif à travers la mesure d'aide à l'emploi « article 60 ». Cette mesure permet aux centres publics d'action sociale (CPAS) d'engager pour des durées déterminées des personnes dans des situations de précarité de manière à les remettre, à l'issue de leur période d'engagement, dans les conditions de pouvoir bénéficier des protections sociales, les CPAS pouvant mettre ces personnes à disposition d'autres institutions, parmi lesquelles celles du secteur culturel et créatif qui en ont largement bénéficié et continuent de le faire. Sans compétence officielle (excepté pour les affaires biculturelles), la Région bruxelloise peut ainsi développer une forme de politique culturelle en inscrivant son action culturelle dans ses autres domaines de compétence : via sa politique de revitalisation urbaine par exemple, de tourisme, de développement économique, d'image de la ville ou encore d'emploi. Ces voies d'intervention sur la culture au travers d'autres compétences permettent à la Région notamment de développer des conceptions plus économiques de la culture, motivées, par exemple, par un intérêt pour l'attractivité de la ville, par la création d'emplois, par le développement du tourisme… La campagne d'image de la ville baptisée « Mixcity » lancée en 2016 qui visait à valoriser la diversité culturelle de Bruxelles est un bon exemple de cette politique culturelle régionale située à cheval entre culture et marketing urbain.

Ensuite, il y a **les dix-neuf communes**. Les gouvernements locaux des différentes communes de Bruxelles ont chacun leur propre politique culturelle avec des priorités

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 16 22/11/18 10:11

différentes. Toutes les communes ont un échevin pour les compétences culturelles, mais, d'une commune à l'autre, les budgets diffèrent considérablement. La plupart des communes possèdent et gèrent des infrastructures culturelles (par exemple, des bibliothèques, des centres culturels) et se concentrent sur le soutien aux initiatives locales, des initiatives locales qui peuvent toutefois avoir des ambitions bien plus larges, comme les festivals par exemple. De plus, les Communautés linguistiques soutiennent également les communes dans leurs activités culturelles. Le Gouvernement flamand subventionne ainsi les communes qui développent une politique culturelle locale (à la condition, pour les communes bruxelloises, d'avoir un conseiller pour les questions flamandes). La Communauté française, de son côté, cofinance des centres culturels.

Enfin, l'**Union européenne** dispose également de compétences particulières pour intervenir sur le secteur culturel et créatif de Bruxelles. D'abord, il y a le programme Creative Europe qui soutient toutes sortes de projets culturels et créatifs en Europe dans l'objectif de stimuler son développement économique, montrant par là un intérêt plus prononcé pour la dimension entrepreneuriale de la créativité que pour la notion plus classique de participation culturelle par exemple. Ensuite, plusieurs fonds spécialisés proposent de soutenir les organisations culturelles et créatives à travers différents programmes tels que, par exemple, le Fonds social européen et le Fonds européen de développement régional.

Nous avons montré que les compétences culturelles à Bruxelles sont réparties entre différentes institutions, elles-mêmes linguistiquement organisées, et imprégnées de conceptions très différentes de la culture. La Région bruxelloise et l'Europe en particulier développent ainsi une vision de la culture dans laquelle les aspects économiques occupent souvent une place importante, une vision parfois fort éloignée de la vision qu'en ont les Communautés. Sans que l'on puisse totalement généraliser, les communes, par contre, suivent globalement des visions de la culture assez proches de celles de la communauté linguistique à laquelle se rattache chaque échevin de la Culture. Pour saisir cette distance entre les imaginaires culturels, une rapide explicitation de l'héritage porté par les politiques culturelles des Communautés peut néanmoins être utile.

Un système institutionnel historiquement divisé : deux Communautés, deux imaginaires culturels

Les imaginaires culturels des Communautés linguistiques ont commencé à différer les uns des autres à partir des années 1960. Avant cette période, il n'y avait qu'un seul ministre national de la Culture (De Pauw, 2005) et c'est avec les réformes de l'État successives et le dédoublement communautaire de l'organisation institutionnelle de la culture que l'idée de culture a progressivement évolué dans deux directions différentes.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 17 22/11/18 10:11

Du côté francophone, les référentiels à partir desquels les politiques culturelles ont été pensées ont fait la part belle à deux approches de la culture : la première, héritière d'une vision de la culture réduite à celle des Beaux-Arts et inspirée de la politique de « démocratisation de la culture » imaginée dans les années 1960 par le ministre français André Malraux, a permis aux autorités publiques de mener un véritable travail de quadrillage culturel du territoire en y implantant une série d'infrastructures (musées, théâtres, etc.) pensées pour permettre à chacun d'accéder à une certaine éducation à l'art et d'être sensibilisé aux grandes œuvres. L'on est face ici à un modèle de politique culturelle « *top down* ».

La seconde approche a pris le contre-pied de la précédente, tout en adressant à cette dernière une critique forte à l'égard de ses prétentions hégémoniques et de la politique de domination culturelle qui se cachaient derrière son paradigme éducationnel. Portée en Belgique par Marcel Hicter et pensée dans une perspective critique, la politique de « démocratie culturelle » défend ainsi une conception politisée de la culture orientée vers l'émancipation des travailleurs et des classes populaires auxquels sont prêtées des qualités créatives qui se distinguent des valeurs (esthétiques et morales) de la « grande culture » légitime et, surtout, dominante. C'est à travers cet imaginaire culturel qu'ont été promus des genres culturels (p. ex., le théâtre-action, les arts de la rue...) et des institutions culturelles très spécifiques (le financement culturel du tissu associatif, les centres d'expression et de créativité...), mais aussi qu'ont été assignés aux institutions culturelles plus classiques des objectifs d'éducation permanente et qu'est née la figure de l'animateur socioculturel. Plutôt que de travailler à éduquer à l'art un public qui serait *a priori* « non cultivé », ce dernier acteur culturel qu'est l'animateur était censé travailler de manière ascendante (ou « *bottom-up* ») dans le but de faire émerger l'expressivité et les ressources culturelles inhérentes à chaque individu, à chaque groupe social aussi, les manifestations culturelles des groupes socialement défavorisés ayant toutefois été l'objet de dépréciation et de refoulement sociaux. Le résultat en est une politique culturelle francophone hybride alliant de manière novatrice un soutien à une culture savante et populaire à la fois et qui a su créer un réseau d'acteurs artistiques, culturels et socioculturels diversifié, dense et fort actif à Bruxelles.

Du côté néerlandophone, les années 1960 virent le mouvement émancipateur flamand battre son plein et la culture devenir l'outil par excellence pour parvenir à cette émancipation du « peuple flamand » (De Pauw, 2005). Si l'idée de démocratiser la culture – en investissant dans le travail socioculturel ainsi qu'en créant des centres culturels afin de rendre la culture plus accessible – ressemblait à l'imaginaire des politiques culturelles francophones, le vocabulaire utilisé par les autorités était différent. À Bruxelles en particulier, à partir des années 1980, la Culture avec un grand C devient de plus en plus un médium utilisé pour promouvoir la présence flamande dans cette ville à prédominance francophone (Witte, 2008). Le Gouvernement flamand investit massivement dans des lieux tels que le KVS, l'Ancienne Belgique, le Beursschouwburg et de nouvelles compagnies de danse dirigées par des chorégraphes flamands reconnus

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 18 22/11/18 10:11

tels qu'Anne Teresa De Keersmaeker ou Jan Lauwers. Dans les années 1990, tandis que Bruxelles devient de plus en plus diversifiée et que le nombre de néerlandophones se met à décroître, plusieurs institutions ainsi que les autorités publiques se sont intéressées aux néerlandophones non originaires de Belgique en tant que public potentiel pour leurs politiques culturelles. Toujours largement focalisée sur l'ambition d'affirmer la présence flamande à Bruxelles, voire, pour certains, l'identité flamande de Bruxelles, la culture à Bruxelles en vient petit à petit à être perçue et mobilisée par le pouvoir néerlandophone comme un outil orienté vers les minorités ethniques et culturelles de la ville ; et ceci à la fois dans l'objectif d'émanciper ces minorités, mais aussi pour des raisons politiques stratégiques et électoralistes. Supposé avoir une influence positive sur la citoyenneté, le développement des capacités culturelles individuelles est devenu une priorité politique. Moins axé sur la notion de classe sociale et sur des indicateurs de type socioéconomique que du côté francophone, l'imaginaire culturel flamand, en phase avec les revendications identitaires de cette Communauté, était d'une certaine façon mieux préparé à faire place aux questions importantes d'identité et de reconnaissance des minorités. À travers leurs politiques culturelles, les autorités néerlandophones ont ainsi accordé une place plus importante aux questions identitaires centrées sur le cas particulier des minorités ethniques, comme en témoignent des lieux culturels tels que le Beursschouwburg ou le KVS qui furent particulièrement attentifs aux attentes émergentes de ces acteurs créatifs bruxellois.

Néanmoins, comme *Les États généraux de Bruxelles/Staten-Generaal van Brussel* l'avaient déjà mis en évidence en 2009, les politiques tant francophones que néerlandophones n'ont, malgré leur originalité, jamais véritablement su remplir certaines des missions qu'elles s'étaient données : les institutions culturelles flamandes sont aujourd'hui encore fort « blanches », à quelques exceptions près[3], tandis que la politique socioculturelle francophone – qui peine à atteindre les populations d'origine immigrée qu'elle ambitionnait d'intégrer et d'émanciper – est encore aujourd'hui prise dans une perspective universaliste rétive à reconnaître les différences culturelles au sein de la population et, du coup, à développer des politiques ciblées à leur égard.

En outre, l'actuel formatage bicommunautaire de ces politiques paraît montrer ses limites, et ce, non seulement sur le plan institutionnel, mais aussi sur celui des pratiques culturelles et créatives des Bruxellois dégageant de nouveaux horizons émancipatoires et s'ouvrant sur de nouvelles conceptions du rôle social de la culture. Plusieurs institutions culturelles, parmi les plus actives et les plus novatrices – telles que Recyclart, la Zinneke Parade ou le Réseau des arts à Bruxelles (RAB/BKO) – se sont d'ailleurs constituées d'emblée comme bilingues et bicommunautaires, affrontant les difficultés administratives que cela suppose, mais cherchant à imposer aux pouvoirs politiques, notamment aux Communautés, une vision autorisant la mise en place d'une

3 L'on ne peut, p. ex., nier l'influence que le KVS et son ancien directeur, Jan Goossens, ont eue sur la réorientation des débats sur la culture à Bruxelles.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 19 22/11/18 10:11

politique culturelle bruxelloise dépassant les clivages linguistiques, soucieuse de penser et d'agir à Bruxelles en fonction de ses spécificités (Genard et al., 2009).

Creative Brussels et le tournant économique de la créativité

Si nous changeons maintenant de focale et que nous nous tournons vers le pouvoir régional, les choses changent quelque peu. Même si la sémantique est partagée, le sens des mots est loin de toujours être le même. Prenons, par exemple, le mot « créativité ». Dans les politiques culturelles que nous venons d'évoquer, la créativité est plutôt envisagée comme une qualité individuelle, un pouvoir de la pensée et de l'action qui permettrait d'imaginer d'autres possibles, de sortir de soi, d'exprimer nos richesses intérieures, aussi comme un vecteur d'émancipation individuelle (Taylor, 1998). Dès lors, au contraire que l'on parle de la ville créative et de ses industries, ce qui est en vue, c'est prioritairement la promotion d'un nouveau secteur de l'économie. Les deux conceptions peuvent évidemment parfois se rencontrer, mais elles peuvent aussi être lourdement en tension, à la fois sur le plan théorique, mais aussi dans leurs effets concrets, dans les marquages urbains qu'elles engendrent.

Considérée à travers une perspective marchande, s'appuyant sur un imaginaire entrepreneurial, la référence à un secteur culturel et créatif émerge et prend une place de plus en plus significative dans le discours des politiques régionales. Ces dernières présentent ainsi le domaine des ICC comme créateur d'emplois et porteur de croissance, et, surtout, voient en son développement une manière de surmonter la crise de relance à laquelle font face les villes postfordistes ainsi que d'attirer des travailleurs créatifs dont la seule présence permettrait d'en attirer davantage, créant de la sorte une forme de cercle vertueux pour le développement urbain (Florida, 2004). Là où les politiques de la démocratie culturelle et de l'éducation permanente se pensaient à la petite échelle, celle du quartier par exemple, l'échelle des politiques de l'économie culturelle est celle de l'international et la ville est pensée en termes d'avantages comparatifs par rapport aux autres espaces urbains vis-à-vis desquels elle est en compétition sur le plan de l'attractivité. Les « villes créatives » deviennent ainsi les « villes gagnantes », et la question qui obsède les tenants d'une telle vision urbaine est de savoir comment faire en sorte de rendre Bruxelles attrayante tant pour ces nouveaux travailleurs que pour d'autres, permanents ou de passage, congressistes, touristes ou investisseurs. Il est par exemple évident que le devenir touristique de l'îlot sacré a voué celui-ci au public des touristes, des visiteurs, des congressistes... et de moins en moins aux habitants. Il est tout aussi évident que le public visé par une politique d'éducation permanente ou de *sociaal-cultureel werk* est loin d'être le même que celui visé par une politique d'attractivité des industries culturelles, de tournage de films et de séries, des studios d'enregistrement... Ou encore, ce n'est évidemment pas la même chose de promouvoir un maillage culturel dense avec la présence d'institutions culturelles de proximité – notamment voire prioritairement dans les quartiers populaires – ou de souhaiter

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 20 22/11/18 10:11

la création de salles ou de stades de grande contenance pour pouvoir accueillir des spectacles ou des manifestations sportives de grande ampleur, faisant de Bruxelles un passage obligé dans les tournées des vedettes du show-business et des grands meetings sportifs.

Par ailleurs, depuis une vingtaine d'années, un nouveau genre d'acteurs culturels apparaît à Bruxelles. En particulier, une nouvelle classe d'« entrepreneurs culturels » (Menger, 2002), incarnant une forme nouvelle d'hybridation entre le privé et le public. Ces acteurs intermédiaires font ainsi la jonction entre le marché et le monde artistique, brouillant les frontières symboliques entre la culture, l'art, la créativité et l'économie, tout en dépassant les divisions communautaires et linguistiques qui structurent l'organisation institutionnelle de la ville (Chiapello, 1998). Ce sont des gestionnaires de la culture – opérateurs et programmateurs culturels privés, galeristes, *businessmen* gérant des espaces de travail créatifs, organisateurs d'événements culturels, consultants, entrepreneurs culturels autodidactes et informels... –, parfois fort éloignés de la figure du travailleur socioculturel que nous évoquions plus haut. Néanmoins, il est important de garder à l'esprit que le concept confus de « classe créative » que propose Richard Florida masque les divisions internes à la catégorie des « entrepreneurs culturels » et, surtout, minimise l'importance des inégalités qui la traverse. L'utilisation de la notion de classe créative est, en effet, souvent une façon de parler d'une nouvelle élite urbaine sans la nommer (Keil & Boudreau, 2010), tandis que la « vraie classe créative » – comme le disent Wilson et Keil de manière plutôt provocatrice (2008) –, celle des artisans de la débrouille entrepreneuriale qui tentent de s'en sortir avec les faibles ressources financières qui sont les leurs, est peut-être la part la plus dynamique et inventive de ces entrepreneurs culturels à Bruxelles.

Défis urbains

La Région de Bruxelles-Capitale se caractérise par une structure de revenus duale et un marché du logement similaire. Cette dualité se reflète largement dans la manière dont se structure la population d'origine immigrée à Bruxelles et, *a fortiori*, dans la structure territoriale de la ville. S'agissant donc de ses populations d'origine étrangère, dans sa partie est et sud, Bruxelles est ainsi principalement peuplée par une population originaire d'Amérique du Nord et du nord de l'Europe, de classes moyenne et supérieure. La partie nord et ouest de la ville, dite « zone du Canal », accueille, quant à elle, principalement des familles originaires des pays méditerranéens et, plus récemment, de l'Europe de l'Est, de classes ouvrière et populaire. En outre, de manière générale, de plus en plus d'habitants de Bruxelles ont leurs racines ailleurs. La population bruxelloise est composée de seulement 44 % de Belges sans origine étrangère. Deux tiers de la population, 66 % précisément, n'est pas belgo-belge et plus d'un tiers de la population a des origines non européennes. Et cette réalité démographique « superdiverse » (Vertovec, 2007) entre en totale contradiction avec l'organisation bicommunautaire

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 21 22/11/18 10:11

actuelle des politiques culturelles qui présupposent que chacun appartient à l'une ou l'autre des deux Communautés linguistiques officielles de Bruxelles. La conséquence en est que cette réalité urbaine hyperdiversifiée fait naître de nouvelles formes d'expressions culturelles qui se développent en dehors du réseau institutionnel bicommunautaire et de son système éducatif.

Parallèlement à l'émergence de la « classe créative » apparaît également une multitude d'autres artistes qui, sans être passés par de grandes écoles d'art, font néanmoins aussi le dynamisme culturel de Bruxelles. Malgré le fait qu'ils soient fort nombreux, ils se retrouvent souvent sous le radar des politiques et des institutions culturelles classiques. Certaines d'entre elles – comme les maisons de jeunes et les centres culturels – essaient d'y être attentives, les accueillent et promeuvent certains genres artistiques comme le hip-hop (rap, graffiti…), le stand-up ou d'autres, plus « classiques », comme la musique ou le théâtre, qui donnent à ces artistes émergents de nouvelles formes et de nouveaux espaces d'expression. Parce qu'elles vivent les difficultés de la reconnaissance (symbolique et matérielle) qui les obligent à inventer leurs propres stratégies de survie et de développement pour leurs projets, les populations d'origines immigrées se montrent à ce niveau très actives et très présentes.

Ces nouvelles formes d'art enracinées dans les arts de la rue et la culture urbaine remettent aujourd'hui en question les conceptions plus anciennes de la culture et de la créativité, tout en offrant de nouvelles possibilités de représentation et de reconnaissance (Genard, 2014). Bruxelles est un laboratoire privilégié pour ces initiatives. Les décideurs politiques ont d'ailleurs également découvert ce potentiel et cherchent maintenant à intégrer ces dynamiques dans leurs stratégies de marketing urbain (*cf.* la campagne Mixcity que nous avons mentionnée plus haut). Cependant, la réalité sociodémographique de Bruxelles est plus complexe, plus résistante et aussi plus contradictoire que ce que ce genre de campagne renvoie généralement comme image de la ville.

Sur le plan de l'enseignement supérieur artistique, Bruxelles n'est guère préparée à ces nouveaux défis démographiques. Le multilinguisme, par exemple, est une donnée fondamentale qui n'a aucune réalité institutionnelle à Bruxelles. Comme on l'a vu, politiquement et administrativement, il n'y a pas de secteur artistique bruxellois, même si de plus en plus d'acteurs culturels s'efforcent de lui donner corps ; et il n'y a pas d'enseignement artistique supérieur *sui generis* bruxellois, puisque l'enseignement demeure une compétence communautaire, chaque Communauté développant et finançant ses propres institutions. À l'heure actuelle, l'architecture même du secteur culturel et créatif à Bruxelles, sur les plans tant mental que physique, de même que l'enseignement artistique supérieur institutionnalisé, sont fort mal adaptés à la réalité sociodémographique de Bruxelles : ni le potentiel ni les défis que la démographie bruxelloise appelle à relever ne peuvent être sérieusement considérés aujourd'hui, même s'il existe bien sûr un certain enthousiasme de la part d'enseignants et

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 22 22/11/18 10:11

autres professionnels qui expérimentent de nouvelles stratégies pédagogiques et réimaginent les présupposés qui sous-tendent leur pratique quotidienne. Cependant, le multilinguisme qui accompagne la diversité culturelle semble être une préoccupation marginale au sein de notre système éducatif. Les obstacles administratifs sont multiples (la législation linguistique en est l'exemple le plus frappant), mais il existe également de nombreux défis culturels à relever : comment créer des espaces pour (le développement) de nouveaux langages et de nouvelles pratiques artistiques ? Les ICC ont besoin de nouveaux laboratoires, des espaces hybrides et interstitiels qui rendent possibles la recherche et le tâtonnement et où les artistes peuvent expérimenter sans être jugés sur un quelconque résultat.

À côté de la tension entre une conception de la culture et de la créativité comme instruments de critique sociale et une vision de celles-ci en tant que nouvelles planches de salut des villes postfordistes, les projets émergents mentionnés ici font apparaître une nouvelle tension entre la réalité sociodémographique de Bruxelles et la manière dont la culture est organisée sur le plan institutionnel. Cette dernière tension se traduit dans l'ambivalence entre les besoins d'intégration et de reconnaissance. De nombreux projets culturels et artistiques sont, en effet, *déjà* conduits à Bruxelles – et ce, en grande partie dans les quartiers populaires de la ville qui sont bien loin d'être les déserts culturels qui nous sont parfois présentés –, et ces initiatives demandent à être représentées dans l'imaginaire culturel de Bruxelles et de ses institutions, de même qu'à être reconnues en tant que composantes à part entière du paysage cosmopolite de la ville.

OBJECTIFS ET ÉCONOMIE DE L'OUVRAGE

Cet ouvrage est le résultat d'une journée de recherche organisée en décembre 2016 à la Bibliothèque royale de Belgique et que nous avions intitulée « Comprendre le milieu culturel et créatif de Bruxelles : Bruxelles, "le nouveau Berlin" ? »[4]. Au cours de cette journée, nous avions réuni des chercheurs de différentes universités qui travaillent à éclairer la créativité et les arts à Bruxelles sous différents angles. L'objectif était de parvenir à amorcer un dialogue entre les différents académiques et les chercheurs présents afin de faire avancer collectivement notre connaissance du milieu culturel et créatif de Bruxelles. Nous pensons être parvenus à remplir cet objectif et sommes fiers de partager avec vous les résultats des différents efforts de recherche réunis dans ce livre. Bien que nous ayons acquis une connaissance plus précise des différents sous-secteurs culturels et créatifs de Bruxelles, ce livre n'a pas la prétention d'offrir une vue d'ensemble

4 Cette journée de recherche fut organisée dans le cadre de notre recherche intitulée « The diversity of work in the creative and cultural industries ». Cette recherche fut supervisée par une équipe interdisciplinaire de six professeurs (Jean-Louis Genard [ULB], Judith Le Maire [ULB], Christine Schaut [USL-B], Karel Vanhaesebrouck [ULB], Bas van Heur [VUB] et Walter Ysebaert [VUB]) et parrainée par le Réseau des arts à Bruxelles/Brussels Kunstenoverleg (RAB/BKO) et Perspective.Brussels. Notre projet a été rendu possible grâce au soutien financier de l'organisme bruxellois pour la recherche et l'innovation Innoviris. La part empirique de cette recherche a été menée par François Rinschbergh (ULB/USL-B), Eva Swyngedouw (VUB) et Jef Vlegels (VUB).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 23 22/11/18 10:11

exhaustive de toutes les initiatives créatives qui sont menées dans la ville. L'ouvrage présente essentiellement différentes études de cas centrées sur les ICC de Bruxelles qui mettent en lumière différents modèles, tendances et formes des développements culturels actuels. Les différentes recherches combinent des méthodes tant quantitatives que qualitatives, recourant à l'analyse statistique, l'enquête par observations et entretiens ou l'analyse de discours. L'objectif principal de l'ouvrage est ainsi d'offrir à son lecteur une plongée dans l'univers éclectique des industries culturelles et créatives de Bruxelles.

Les différentes contributions – rédigées tantôt en français, tantôt en anglais – proposent chacune un éclairage particulier du milieu de la création bruxelloise. Les deux premières donnent un aperçu d'ensemble des ICC de Bruxelles. Le chapitre de *Jef Vlegels* et *Walter Ysebaert* présente la taille, l'évolution et la composition de la main-d'œuvre culturelle et créative active sur le territoire de la Région de Bruxelles-Capitale. Les auteurs démontrent qu'en dépit du fétichisme dogmatique dont la créativité fait l'objet, certaines tendances inquiétantes peuvent être observées, notamment en ce qui concerne les conditions de travail et la diversité de la main-d'œuvre. Le chapitre de *Marlen Komorowski* et *Victor Wiard* qui suit nous présente quelques chiffres à propos de la taille et la composition de l'industrie des médias à Bruxelles. Les deux auteurs nous montrent que, bien que Bruxelles dispose d'une industrie des médias forte, le secteur rencontre aussi de nombreuses difficultés. Ces deux chapitres ont pour ambition d'éclairer le débat sur les politiques culturelles à l'aide de leurs statistiques.

Les trois chapitres suivants explorent les questions d'inclusion ou d'exclusion à travers le milieu culturel et créatif en concentrant leur attention sur les minorités ethniques, les habitants des quartiers populaires et/ou les artistes émergents de la capitale. *François Rinschbergh* expose les tensions qui structurent le milieu socio-artistique d'un quartier populaire de Bruxelles. Il présente les différentes conceptions que les acteurs étudiés se font de leur travail, de leur environnement et de leur public, et montre comment ces conceptions reflètent ou contredisent le discours des politiques culturelles francophones. Il souligne ainsi que le travail culturel peut à la fois valoriser l'égalitarisme et respecter un certain droit à la différence. *Véronique Clette-Gakuba* aborde la question de la participation institutionnelle et les tensions rencontrées par le milieu artistique afro-descendant au sein des organisations publiques qui promeuvent la diversité culturelle. Elle analyse les stratégies que trois acteurs institutionnels – qui ont chacun une compréhension différente de la diversité culturelle – déploient pour « enrôler » les artistes noirs de Bruxelles. *Fatima Zibouh* étudie la manière dont les expressions artistiques des minorités ethniques sont intégrées dans le secteur culturel et créatif bruxellois. Elle analyse quatre formes différentes d'expression artistique qui mobilisent les minorités culturelles. Plus particulièrement, elle observe les contributions artistiques des minorités à la cohésion sociale, la redéfinition des identités urbaines, le marketing urbain et la redéfinition des goûts culturels. Elle montre ainsi comment les activités artistiques urbaines ont révélé, remis en question et transformé les relations que les citadins entretiennent avec leur ville.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 24 22/11/18 10:11

Viennent ensuite trois contributions qui présentent une analyse critique des conditions de travail au sein du secteur des arts de la scène. Les différents auteurs montrent que la précarité est une condition omniprésente dans ce secteur. Dans son chapitre, *Annelies Van Assche* présente une description de la situation socio-économique des artistes de danse contemporaine travaillant à Bruxelles. Bien que Bruxelles soit décrite comme La Mecque de la danse contemporaine, les conditions de travail y sont précaires. Elle avance que la précarité des artistes est le résultat d'une autoprécarisation par laquelle l'artiste choisit volontairement de travailler pour un salaire inférieur à un juste niveau de rémunération. Les auteurs des deux chapitres suivants détaillent les différentes stratégies utilisées par les artistes pour faire face à ces conditions de travail précaires. *Eva Swyngedouw* souligne dans son chapitre que la précarité est le résultat de l'actuel contexte néolibéral et du style de management qui lui correspond. Elle analyse dans cette perspective les stratégies de survie économique individuelles déployées par ceux qu'elle appelle les « artistes Do-It-Yourself ». L'article de *Delphine Hesters* et *Joris Janssens* complète la réflexion en se concentrant sur les stratégies collectives et les réponses que les artistes donnent – « Do-It-Together » – à la situation de précarité qu'ils vivent.

Les trois derniers chapitres creusent la question de la relation entre culture et développement urbain. *Simon Debersaques* montre de quelle manière le centre d'art contemporain WIELS contribue au développement urbain du Bas-Forest et à la transformation en cours de l'espace urbain local. *Sophie Hubaut* développe une réflexion autour de « l'urbanisme ludique » et montre comment le jeu peut être utilisé comme outil de participation ou de mobilisation par les acteurs de la société civile pour inclure les habitants des quartiers dans les processus de planification et de rénovation urbaines. Elle montre ainsi comment les travailleurs créatifs commencent à travailler en dehors de leur sphère d'exposition classique et formelle en s'investissant dans des politiques de rénovation urbaine. *Anne-Sophie Radermecker* et *Émilie Garcia Guillen* analysent le dialogue et le mode de coopération entre les différents acteurs – intermédiaires publics et privés – de la scène des arts plastiques contemporains. Plus particulièrement, elles examinent comment le cas du nouveau musée Kanal bouleverse les modalités du dialogue actuel.

De manière générale, l'ensemble des chapitres a pour caractéristique d'éclairer le secteur culturel et créatif bruxellois à la lumière d'analyses empiriques originales. Le présent ouvrage a ainsi pour ambition de rendre compte des différentes contributions que nous avons pu entendre lors de la journée d'études organisée ainsi que de témoigner de leurs hétérogénéités, signe de la diversité des manières d'envisager la culture à Bruxelles dans le champ de la recherche aujourd'hui.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 25 22/11/18 10:11

Bibliographie

Allen, K., Quinn, J., Hollingworth, S., & Rose, A. (2013). Becoming employable students and « ideal » creative workers: exclusion and inequality in higher education work placements. *British Journal of Sociology of Education*, *34*(3), 431-452.

Amin, A. (1994). *Post-Fordism: A Reader*. Oxford/Cambridge, Mass.: Blackwell.

Bathelt, H., Malmberg, A., & Maskell, P. (2004). Clusters and knowledge: local buzz, global pipelines and the process of knowledge creation. *Progress in Human Geography*, *28*(1), 31-56.

Boltanski, L., & Chiapello, È. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.

Bryson, J. R., & Daniels, P. W. (2007). *The Handbook of Service Industries*. Cheltenham: Edward Elgar.

Chiapello, È. (1998), *Artiste* versus *manager. Le management culturel face à la critique artiste.* Paris : Métailié.

Conor, Br., Gill, R., & Taylor, St. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, *36*(1), suppl., 1-22.

De Pauw, W. (2005). *Minister Dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*. Antwerp-Apeldoorn: Garant.

Eikhof, R., & Warhurst, C. (2013). The promised land? Why social inequalities are systemic in the creative industries. *Employee Relations*, *35*(5), 495-508.

Florida, R. L. (2004). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York, NY: Basic Books.

Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the « creative industries » approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, *11*(1), 15-29.

Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Région de Bruxelles-Capitale. (2018). *Ontwerp van gewestelijk plan voor duurzame ontwikkeling (GDPO) / Plan régional de développement durable (PRDD)*. Brussels: Brussels-Capital Region.

Genard, J.-L. (2001). *Les pouvoirs de la culture*. Bruxelles : Éditions Labor.

Genard, J.-L. (2009). Réflexions sur la gouvernance de la Région de Bruxelles-Capitale. In collectif, *Bruxelles (dans) 20 ans*, Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, Agence de développement territorial (p. 163-183).

Genard, J.-L., Corijn, E., Franck, B., & Schaut, Chr. (2009). Bruxelles et la culture. In É*tats généraux de Bruxelles*, accessible sur http://www.brusselsstudies.be/archives.aspx.

Genard, J.-L. (2014). Cultures urbaines et politiques culturelles, *SociologieS* [en ligne], Dossiers, Diversification artistique et politiques culturelles, mis en ligne le 7 mars 2014, consulté le 17 juillet 2018.

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2015). Sex, gender and work segregation in the cultural industries. *The Sociological Review*, *63*(1), 23-36.

Keil, R., & Boudreau, J.-A. (2010). Le concept de la ville cr**é**ative : la création d'une réelle ou imaginaire forme d'action politique dominante. *Pôle sud*, *32*(1), 165-178.

Markusen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists. *Environment and Planning A*, *38*(10), 1921-1940.

Martens, B., Dobbels, J., Amez, L., & Ysebaert, W. (2014). Culture et créativité : ébauche d'un instrument de mesure pour la métropole bruxelloise. *Brussels Studies* [en ligne], Collection

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 26 22/11/18 10:11

générale, n° 79, mis en ligne le 8 septembre 2014, consulté le 29 juin 2018 sur http://journals.openedition.org/brussels/1233.
Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris : Éditions du Seuil.
Lynch, E. (2015). Why Brussels is the new Berlin. *New York Times*, 11 décembre 2015.
O'Brien, D., Laurison, D., Miles, A., & Friedman, S. (2016). Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey. *Cultural Trends*, *25*(2), 116-131.
O'Brien, D., & Oakley, K. (2015). *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review*. Swindon: Arts and Humanities Research Council.
Pratt, A. (2000). New media, the new economy and new spaces. *Geoforum*, *31*(4), 425-436.
Rich, M. A. (2013). « From coal to cool »: the creative class, social capital, and the revitalization of Scranton. *Journal of Urban Affairs*, *35*(3), 365-384.
Saha, A. (2017). *Race and the Cultural Industries*. Cambridge: Polity Press.
Siebert, S., & Wilson, F. (2013). All work and no pay: consequences of unpaid work in the creative industries. *Work, Employment and Society*, *27*(4), 711-721.
Taylor, Ch. (1998). *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Paris : Éditions du Seuil.
Van Criekingen, M., & Decroly, J.-M. (2009). « Le Plan de développement international de Bruxelles » (PDI) – Promesses de développements immobiliers et d'inégalités croissantes ? *Brussels Studies* [en ligne], Collection générale, n° 25, mis en ligne le 11 mai 2009, consulté le 14 mai 2018. URL: http://journals.openedition.org/brussels/646 ; DOI : 10.4000/brussels.646.
van Heur, B. (2009). The clustering of creative networks: between myth and reality. *Urban Studies*, *46*(8), 1531-1552.
Vertovec, St. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, *30*(6), 1024-1054.
Wilson, D., & Keil, R. (2008). The real creative class. *Social and Cultural Geography*, *9*(8), 841-847.
Witte, E. (2008). Een terugblik op vijftien jaar VGC-beleid (19892004), *Brussels Studies* [en ligne], Collection générale, n° 17, mis en ligne le 7 avril 2008, consulté le 28 juin 2018 sur http://journals.openedition.org/brussels/557 DOI: 10.4000/brussels.557

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 27 22/11/18 10:11

0.2

RETHINKING 'CREATIVITY' IN A COSMOPOLITAN AND UNEQUAL CITY

Jean-Louis Genard, François Rinschbergh, Eva Swyngedouw, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur & Jef Vlegels

In the last decade, the cultural and creative sector[1] has been a central topic on the agenda of researchers and policymakers alike. This sector has undoubtedly undergone significant changes under the influence of new economic realities, globalization and technological (r)evolutions. The creative workforce has changed with it, and has arguably become more hybrid, flexible and easily adaptable to the prevailing economic conditions. The evaluation of the outcomes of these changes, however, is debated at great length. Some argue that the sector has responded exceptionally well to the opportunities and challenges posed by recent changes in society. This has resulted in a growing creative workforce, in the development of innovative start-ups, and in the creation of cultural and artistic infrastructures that facilitate urban regeneration, increase the attractiveness of cities, and improve the social mobility of their residents. Others take a more critical position and point to the precarious working conditions, to the growing inequalities in terms of ethnicity, gender and class, to gentrification issues that such a development model might generate, and to other potential harmful social, economic and political consequences of the ongoing process of neoliberalization.

Brussels is a particularly interesting case study in this regard, because the city seems to have become a centre of attraction for international artists and 'creative' people. The *New York Times* recently stated that 'there's a huge drive to make Brussels the new Berlin' (2015), and numerous cultural and creative projects are emerging on a daily basis in different neighbourhoods around the city. Further, the divided institutional structure of the Brussels-Capital Region means that municipalities, communities, regions and

1 This sector mainly covers the activities of the cultural sector (visual arts, performing arts and heritage), cultural industries (media, audio-visual, video games, music and publishing) and creative industries and activities (design, architecture and advertising).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 29 22/11/18 10:11

the federal government all have some sort of competence relevant to the cultural and creative sector. This creates a complex landscape of cultural policy actors that is almost impossible to navigate (Genard, 2009). Nevertheless, local policymakers do not hesitate in publicly promoting the importance of a flourishing cultural and creative sector for Brussels, but, at the same time, relatively little is known about the sector and about the changes it brings forth in the cultural field and elsewhere.

It is apparent that, for some two decades, there has been a gradual break away from the previously held conceptions of 'culture' in Brussels. This predominantly affects the linguistic communities that officially possess the competence for culture. However, what is particularly interesting to observe is that these changes are the result of internal developments within the government of the Brussels-Capital Region, which has in principle almost no cultural competences. Driven by globalization processes affecting cities, culture is becoming increasingly important for issues facing the region: employment, economic development, and social and territorial cohesion; but also attractiveness, a new challenge that every post-Fordist city of today has to face. This evolution is important to note because it forms, at least partly, a rupture from the cultural policies that were dominant until recently, and from the traditional role of culture as an instrument of education, emancipation and reflexivity (Genard, 2001). Brussels is now working to position itself on the global map of 'creative cities' by being 'attractive', by highlighting the dynamism of its cultural jobs, and by portraying a peaceful image of its central disadvantaged neighbourhoods and their 'cultural dynamic' and 'authentic' atmosphere as cultural 'enrichment'. In this regard, the new regional plan for sustainable development highlights that Brussels is 'an internationally recognized creative city, a breeding ground for talent' whereby 'it is important for Brussels to play and benefit more from its "Culture" card on the international scene, as a lever for urban development' (GPDO/PRDD, 2018, pp. 69-70).

These changes, of course, profoundly affect the cultural policies pursued to date. However, it would be a mistake to only see this as a new form of 'economization of culture' that would simply go further than what the Frankfurt School's criticism of cultural industries has targeted since the middle of the last century. It is no longer only the cultural sectors (such as Hollywood cinema and Adorno and Horkheimer's 'privileged target') that are industrializing or 'economizing'; the world of public policies and capitalism itself are also 'culturalizing' at the same time (Boltanski & Chiapello, 1999). The values promoted by the cultural sector – creativity, originality, and authenticity – are now an integral part of neo-management. Nevertheless, more generally we are witnessing a process of the 'culturalization' of society and of public policies. New creative jobs and new types of cultural actors (between business and creation, for example) that work outside the 'classic' cultural and creative sector have emerged. One can think of designers in public policies, or artists in urban renewal policies. These new actors are a significant, but often 'informal', part of the current creativity that tends to spread across different sectors. Nevertheless, this new cultural

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 30 22/11/18 10:11

economy does not yet have a clear definition; it is, however, mentioned for its supposed vitality in various documents that describe Brussels' strategic orientation (the International Development Plan and the Regional Plan for Sustainable Development for example). As a result, the Brussels Regional Government cannot really get a grip on it. This is, for instance, reflected in the difficulty one has in measuring the 'cultural and creative sector' using statistical categories (Martens et al., 2014).

The above developments highlight the fact that we need to critically rethink the concept of 'creativity' in the current age of superdiversity, gentrification and increasing urban inequality, as well as to reflect on new cultural policies for Brussels. We hope that this book – which brings together research conducted at the different universities of Brussels on different aspects of the cultural and creative sector within the city – will aid a shift toward this reflection.

In this introductory chapter, we first present the context in which the concepts of creativity and cultural and creative industries (CCIs) emerged, and retrace the scholarly debates about the 'cultural and creative economy'. We subsequently focus on the domain of culture in Brussels, and discuss what types of challenges are presented by the current mismatch between the cultural institutional organization, the different cultural imaginaries and the urban reality of Brussels. Lastly, we conclude by presenting the aims of this book and the different contributions contained within.

CCIs AND THE CITY: THE EMERGENCE OF A NEOLIBERAL RECIPE FOR URBAN DEVELOPMENT

We start by introducing the concepts of creativity and CCIs within the post-Fordist context, as they have been used in literature. In doing so, we are determined to take seriously the criticisms that have been made of this perspective on urban development. The recent interest in Brussels with regard to CCIs has come relatively late, in the sense that other cities across the world have 'discovered' and developed policies and tools to support and grow the sector in the last two decades. Building on earlier discussions about the growth of the service industries and the informational economy (Bryson & Daniels, 2007) and discursively situated within the macro-economic shift from Fordism to post-Fordism characterized by flexible specialization and niche production (Amin, 1994), the CCIs tend to be understood as key sectors contributing to the economic development and flourishing of post-industrial cities. As a result of this sustained interest over two decades, there is already a wide range of policy and academic literature available about CCIs, within which this edited volume can be situated.

In this narrative, urban spaces are seen as key sites of capitalist restructuring, and the CCIs are understood as being at the forefront of economic transformation, thus foreshadowing, as a kind of avant-garde, what is likely to happen in other economic

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 31 22/11/18 10:11

sectors in the near future. Urban and economic policies in such a setting are best understood as being oriented towards the economic exploitation of creativity. At the same time, the continuing importance of largely state-subsidized cultural spheres (e.g. theatre, visual arts and music) as central within the wider CCI sector implies that this economistic 'bias' in policymaking is mediated by often conflicting narratives of aesthetics, cultural value, identity and citizenship. Acknowledging and investigating these ambivalences and contradictions is key to a more sophisticated understanding of the true dynamics and organization of the CCIs, and central to this edited volume.

Unfortunately, in most of the policy literature these ambivalences and contradictions are ignored or downplayed. This applies most obviously to the very notion of creativity itself, which has emerged as a bold but often empty signifier, surrounded by clusters of radically different actors: after all, who can be against creativity? (For an early critique of this new consensus, see BAVO, 2009). Often coined as the ultimate reconciliation between culture and the economy, the emergence of the notion itself goes hand-in-hand with a reconfiguration of public policies addressing a series of disparate – and often contradictory – interests (Garnham, 2005), and invites us to critically evaluate the ideologies underlying the concept of creativity. Indeed, the fact that progressively more urban political actors are adopting this vocabulary and following what could be described as 'creative scripts' has clear normative implications (Rich, 2013; Van Criekingen & Decroly, 2009). In line with Markusen, one could claim that the term is problematic for three reasons: (1) fuzziness of conception, (2) weakness of evidence, and (3) political silence (Markusen, 2006, p. 19-24). In particular, this means that creativity becomes conflated with having a high level of education, and one is unable to make a distinction between creative and non-creative work. Moreover, the direction of causality between creativity and urban development is contested. Accordingly, policymakers and politicians do not know what to make of this concept and diverge greatly in terms of the groups they target and the policies they adopt.

This is most evident in the work of Richard Florida (2004) on the creative class. Florida has become famous and wealthy with his promotional talk that the creative class offers 'full opportunity and unfettered social mobility for all' (Florida, 2004, p. 321). This effectively reduces creativity to an individual, as opposed to a contextual characteristic: both success and failure in the CCIs thus become a matter of individual talent and ambition. A similar liberal economic bias appears in many of the policies on cultural and creative clusters, which has become popular shorthand for spatially 'fixing' the relationships between the CCIs and urban location. In this field of literature, it is not so much the claim that cultural and creative actors tend to locate and 'cluster' in particular cities and urban neighbourhoods that is problematic (although to some extent, depending on sectoral specificities, it is true), but that this locational strategy is primarily driven by economic motives. In this realm of policy theorizing, cultural and creative companies are seen to spatially cluster because they want to become part of a production system and a community of economic actors. This assumption does

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 32 22/11/18 10:11

not just ignore the extent to which these companies link up with others across the world through 'global pipelines' (Bathelt et al., 2004), it also, and more importantly, ignores the extent to which the location decisions of CCI actors are not primarily motivated by entrepreneurial concerns, but rather, for example, by lifestyle decisions or proximity to publicly funded cultural infrastructure (van Heur, 2009). This is one of the things Florida did get right: in his discussion on the creative class, he clearly understood that creative workers are attracted to particular cities because of a certain 'bohemian atmosphere' and an urban lifestyle that is deemed attractive. However, what he and most of the cluster literature ignores is that the decision to move to a particular city does not automatically translate into starting a cultural and creative firm and/or becoming a cultural and creative entrepreneur.

At the core of many of these debates, but rarely articulated as such, is the question of labour and what constitutes cultural and creative work. More-recent critical research has paid particular attention to this meritocratic claim made by policymakers and consultants on behalf of the CCIs, and has argued that the latter are characterized by systemic social inequalities. According to Doris Ruth Eikhof and Chris Warhurst (2013), these inequalities are inherent to the CCI production system, which involves a project-based model of production based on flexible project teams. This impacts on working conditions, since work in the CCIs tends to be based on temporary contracts with substantial employment and wage instability 'between' projects. Due to this particular structure, employers also have little interest in training staff through funded apprenticeships or other training schemes, since workers are unlikely to stay for a longer period of time with one firm. Further, due to the project-based and fast-moving nature of CCI production, there is limited time for formal recruitment procedures. As a result, employers tend to rely on workers in their existing social networks or on those recommended by trusted colleagues. Lastly, many sectors in the CCIs are characterized by what Andy Pratt (2000) calls 'bulimic working patterns', involving tight deadlines, long hours, regular work in the evenings and at weekends, and the requirement of frequently travelling to different locations.

This production system thus creates structural inequalities, which in turn raises important diversity issues. The frequently proclaimed precariousness of CCI work might be somewhat overstated: the limited available data shows that workers in the CCIs earn a substantially higher income than those in the labour force as a whole, but this masks strong inter-sector differences: occupations associated with music, the visual arts and the performing arts – in other words, the 'core' cultural sectors – have 'markedly low average rates of pay closer to that of intermediate and routine occupations' (O'Brien et al., 2016, p. 122). However, income is only one dimension of precarity, and does not tell us much about diversity: in other words, about who actually earns a living in the CCIs. In the context of the overall CCI production system – in which there is an oversupply of cultural workers considering the limited (paid) positions available – the question

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 33 22/11/18 10:11

remains as to who manages to access these positions and is able to establish a career in the CCIs.

Recent research identifies at least the following axes of social inequality: First, the selectivity of access into the CCIs already starts at the stage of education: due to particular educational pathways being strongly associated with particular social class belongings, ethnic minority students or those with a working-class background are not only less likely to pursue higher education, but are also less likely to enrol in the degrees that are destined to lead to jobs in the CCIs (O'Brien et al., 2016). Second, among those who have set themselves the ambition of working in the CCIs, gaining access to the sector requires the right social and economic capital: in order to obtain jobs, graduates rely heavily upon available social networks for advice, inspiration and connections (O'Brien & Oakley, 2015). Further, in order to finance often underpaying or non-paid entry-level jobs and work placements, graduates rely on alternative sources of income: often from parents or from a partner with a more stable income, or by combining a job in the CCIs with one or more jobs outside the sector (Eikhof & Warhurst, 2013; Siebert & Wilson, 2013). This disproportionately benefits graduates with middle-class and upper-middle-class backgrounds, since working-class graduates largely lack these connections or the financial resources to survive in the CCIs. Both elements point to wider problematics of 'unstable education to labour market transitions' in this era of the knowledge economy in which the 'massification' of higher education and the resulting expansion of student numbers has created an 'oversupply of graduates competing for creative-sector jobs' (Allen et al., 2013, p. 432). Third, there is evidence that working life in the CCIs is heavily gendered, with Conor and colleagues (2015, p. 7) pointing to 'horizontal and vertical segregation by gender', with women often occupying certain jobs within the CCIs and being more or less represented in particular CCI sectors. Although it depends on the specific CCI sector, Hesmondhalgh and Baker (2015) argue that men often tend to take the core creative and technical jobs, whereas women are more visible in public relations and marketing, or in production facilitation roles. This finding resonates with scholars arguing that a sectoral approach to studying the CCIs fails to grasp important differences between occupations within them, and importantly overlooks the creative jobs outside the CCI sectors (see, for example, Higgs & Cunningham, 2008). Intersectional approaches are essential to grasping this complexity, since gender tends to be mediated by age and parental status, with many women over the age of 35 leaving the CCIs altogether. Lastly, in an industry in which individual reputation is so important to careers, the ways in which working life in the CCIs is represented – both in the media and by the workers themselves – relates to the production of social inequality. We can observe that participation in the CCIs builds on a substratum of shared middle-class cultural tastes, which are highly influential in hiring practices (O'Brien et al., 2016, p. 119), leading Dave O'Brien and colleagues to conclude that the CCIs are 'a sector dominated by the children of managers and professionals' (2016, p. 123). Strikingly, very little research is available on the role of race and ethnicity in the CCIs (although see Saha, 2017) and how

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 34 22/11/18 10:11

cultural tastes reproduce specific cultures of 'whiteness', considering that workers with migrant backgrounds are dramatically underrepresented in the CCIs.

In what follows, we show how and to what extent this economically inspired concept of culture co-exists with the cultural policies that the two linguistic communities have developed over time, and how it fits with the current urban diverse reality of Brussels.

THE FRAGMENTATION OF CULTURAL INSTITUTIONS, PRACTICES AND IMAGINARIES IN BRUSSELS

An impressive institutional complexity

The two main characteristics of the cultural policy landscape in the Brussels-Capital Region (BCR) are fragmentation and decentralization. The BCR is an infamous record holder in terms of the number of different government levels responsible for the same geographical area. In addition, as we show in detail below, almost all of them have a competence relevant to the cultural and/or creative sectors. The co-existence of these different levels of power – each holding a peculiar competence linked, in one way or another, to cultural or creative activities – leads to a multiplication of cultural imaginaries that sometimes intersect and often create tensions. These tensions can occur between the various institutional levels of power, but also between informal initiatives that emerge from the field and the public authorities that are often blind to these emerging projects.

In this complex cultural landscape, the Brussels regional authorities have developed real expertise in the art of 'playing' with the limits of their own competences, and thereby have invented an original form of unofficial cultural policy (Genard, 2009). As a result, on the one hand there are direct cultural and creative policy competences in the BCR led by the communities, and, on the other, there is an important alternative stream of policy measures coming from the Brussels-Capital Region that indirectly influences the cultural and creative sectors. Over the next paragraphs, our goal is to present a concise overview of all the different policy levels with a cultural and/or creative competence, in order to demonstrate the fragmentation and decentralization taking place in Brussels.

A logical starting point for this overview is **the community level**, as, since the first state reform of 1970, culture has officially become a competence of the communities. Because both the French and the Flemish communities are present in the BCR, both are active as cultural policymakers and are, in practice, responsible for subsidizing most of the cultural organizations in the city. In the Dutch-speaking community, the Arts Decree and the Cultural Heritage Decree (*Kunstendecreet en Cultureelerfgoeddecreet)* from the Flemish Government (FG) are the main subsidy frameworks. For the francophone *Fédération Wallonie-Bruxelles* (FWB), cultural actors are supported by several different

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 35 22/11/18 10:11

frameworks by different government administrations responsible for, among other things, artistic creation, literature, and lifelong education.

Each community government also has a Minister for Brussels. The *Vlaamse Gemeenschap* (VG) has had a minister since the first state reform of 1970, the *Fédération Wallonie-Bruxelles* (FWB) created a comparable post after the sixth state reform in 2014. Although they do not have an official cultural competence, the two ministers are known to regularly support cultural projects and organizations indirectly.

Furthermore, also at the community level, there are three community committees: the *Vlaamse Gemeenschapscommissie* (VGC), the *Commission communautaire française* (COCOF) and the *Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie* (GGC/COCOM). The community committees are officially responsible for the community-level competences in the BCR. Only the first two, VGC and COCOF, have competences relevant for the cultural and creative sectors. More specifically, the Dutch-speaking organizations active in Brussels that are subsidized by the *kunstendecreet* are also supported by the VGC *kunsten*, although with a more limited budget. The COCOF, in turn, operates partially under the supervision of the FWB and implements the decrees of the French community while taking into account the specificities of Brussels in its subsidy frameworks.

Although the first state reform delegated the main cultural competences to the communities, some specific institutions based in the BCR remained under the responsibility of the **federal government**. These institutions are considered as shared heritage, and are expected to serve the common interests of the entire country. Consequently, there are three federal cultural institutions: De Munt/La Monnaie, Bozar and the National Orchestra. In addition, there are federal art museums: the Royal Museums of Art and History, the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, the Royal Library and the Royal Institute for Cultural Heritage. All of them fall under the competence of the Belgian Federal Science Policy Office (BELSPO).

Further, the fact that the federal government deploys several fiscal and employment measurements that influence cultural and creative sectors is also relevant and important. Most noteworthy among these are the artist statute and the tax shelter, a tax reduction measure to encourage investment in audio-visual and performing arts.

Next, there is the **Brussels-Capital Region**. Since the sixth state reform in 2014, the BCR has been given the competence for 'bicultural organizations with a regional appearance'. At the time of writing, the BCR has not yet developed a subsidy framework for this competence. However, it has supported a few new cultural organizations, most notably the CIVA foundation and the Canal foundation. Furthermore, the region also influences cultural and creative employment with the so-called Article 60 employment measure. This measure allows the Public Social Action Centres (CPAS/OCMW) to recruit people in administrative precarious positions for limited periods of time,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 36 22/11/18 10:11

in order to give them back the conditions needed to benefit from social security at the end of their commitment period. The CPAS/OCMW can place these people in various institutions, including those in the cultural and creative sectors, which have significantly benefited from this measure, and continue to do so. Without having the official competence (except for bicultural affairs), the Brussels-Capital Region can therefore develop some form of cultural policy by inscribing its cultural action into its other fields of competence, for example urban regeneration, tourism, city marketing, economic development and employment. As a result, a more economically oriented conception of culture is promoted, driven by an interest for the attractiveness and image of the city. The 2016 'Mixcity' campaign of urban marketing designed to valorise the cultural diversity of Brussels is a good example of this regional cultural policy.

Then, there are the **19 municipalities**. The local governments of the municipalities in Brussels each have their own cultural policy with different priorities. Each of the municipalities has an alderman for culture, but budgets differ substantially between municipalities. Most of them exploit and own cultural infrastructure (e.g. libraries and cultural centres) and focus on supporting local initiatives (that can, however, have much broader ambitions, such as festivals, for example). Furthermore, the linguistic communities support the municipalities in their cultural activities. The Flemish government gives subsidies to municipalities developing a local cultural policy (with the extra condition for Brussels municipalities of having an alderman for Flemish matters). The francophone community, for its part, co-finances cultural centres.

Lastly, the **EU** also has relevant frameworks for the cultural and creative sectors of the BCR. First, there is the Creative Europe framework, which supports all kinds of cultural and creative projects within Europe with the aim of stimulating its economic development, although the Creative Europe programme is aimed more toward the entrepreneurial dimension of creativity than cultural participation. Second, there are several specialized funds that offer programmes relevant for cultural and creative organizations, such as the European Social Fund and the European Fund for Regional Development.

All of this demonstrates that the cultural competences within Brussels are distributed over different linguistically organized institutions and guided by very different understandings of culture. The Brussels Region and Europe in particular have an economic vision of culture that is sometimes very far removed from the communities' understanding of it, whereas, although it is not possible to generalise completely, the municipalities' level globally follows the same vision of culture as the linguistic community to which each local alderman belongs. In order to grasp the distance between the cultural imaginaries carried out by the different institutional entities, a quick explanation of the history of the communities' imaginaries of culture can be helpful.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 37 22/11/18 10:11

A HISTORICALLY DIVIDED INSTITUTIONAL SYSTEM: TWO COMMUNITIES, TWO CULTURAL IMAGINARIES

The cultural imaginaries of the linguistic communities started to differ from one another in the 1960s. Before then, there was only one minister for culture in the national government (De Pauw, 2005). Together with the consecutive state reforms and the dual institutional organization of culture, the concept of culture gradually started to evolve in two different directions.

On the francophone side, the frameworks from which cultural policies were conceived showcase two approaches to culture: the first comes from a vision of culture limited to the fine arts, and is inspired by the idea of 'cultural democratization' designed in the 1960s by the French minister André Malraux. This concept allowed the state to work on a territorial partitioning of culture by implanting a series of infrastructures (museums, theatres, etc.) designed to give everyone access to a high arts education and to be aware of great artistic masterpieces. We face here a top-down conception of cultural policy.

The second approach opposes the previous one, which was largely criticized for its hegemonic perspective and the cultural domination policy that was hiding behind this educational paradigm. Conceived in Belgium by Marcel Hicter and conceived from a critical perspective, the policy of 'cultural democracy' defends a politicized conception of culture that is oriented towards the emancipation of the working class, to which creative skills are attributed; skills that are distinguished from values (aesthetic and moral) of the 'legitimate' and dominant 'classic' and 'bourgeois' cultural expressions. It is through this cultural imaginary that genres (such as action theatre or performing street arts) and specific cultural institutions (such as the publicly funded associative and socio-cultural network or the centres of expression and creativity) have been promoted. In this framework, the objectives of éducation *permanente* (lifelong education) were incorporated into more traditional cultural institutions and the figure of the socio-cultural animator was born. This last new cultural actor was supposed to work in a bottom-up way in order to bring out the creativity inherent in each person and social group. Nevertheless, the cultural expression of socially disadvantaged communities has often been subject to exclusion and a lack of appreciation. The result is a hybrid francophone cultural policy that combines both classic and popular culture in an innovative way, and that has created a network of diverse, dense and very active artistic, cultural and socio-cultural actors in Brussels.

On the Flemish side, in the 1960s the Flemish emancipatory movement was in full swing, and culture became the tool *par excellence* to emancipate the 'Flemish people' (De Pauw, 2005). The idea resembled in a way the francophone idea of culture, whereby the authorities wanted to democratize culture by investing in socio-cultural work and by establishing cultural centres in order to make culture more accessible, although the

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 38 22/11/18 10:11

vocabulary was different. In Brussels in particular, from the 1980s onwards, Culture with a capital 'C' became increasingly a vehicle to promote the Flemish presence in a predominantly francophone city (Witte, 2008). The Flemish government invested massively in cultural venues such as the Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS), Ancienne Belgique (AB) and Beursschouwburg, and new dance companies under the guidance of Anna Theresa De Keersmaeker, Jan Lauwers and others. In the 1990s, as Brussels became increasingly diverse and the number of native Dutch speakers declined, cultural institutions and authorities discovered the potential of non-native Dutch speakers as an audience and as cultural participants. Culture in Brussels became progressively perceived as a culture for ethnic and cultural minorities; a tool to emancipate minorities, but also a political strategy adopted for electoral reasons. The development of individual cultural competence became a political priority, as it was assumed to have a positive influence on citizenship. Less focused on social class and socioeconomic indicators than on the francophone side, the Flemish cultural imaginary, in line with the identity claims of its community, was, in theory, better prepared to tackle the important issues of the identity and recognition of minorities. It paid greater attention to the questions of identity by targeting ethnic minorities in their cultural policies and practices. Cultural venues such as Beursschouwburg and KVS were particularly attentive to the emerging expectations of creative actors of different ethnic origins in Brussels.

Nevertheless, despite their originality, both the Dutch-speaking and francophone approaches to culture have had difficulties achieving their goals, as the research *Les Etats Généraux de Bruxelles/Staten-Generaal van Brussel* conducted in 2009 had already highlighted: the Flemish cultural institutions are still predominantly white bastions, with a few exceptions,[2] and the francophone socio-cultural policy – that never really managed to reach the target population of 'immigrant workers' they wanted to integrate and emancipate – is today still stuck in a universalist tradition, reluctant to recognize cultural differences in the population and, as a result, to develop policies focused on particular ethnic communities. Moreover, the current bi-communitarian organization of these policies seems to be more and more showing its limits; not only at the institutional level, but also at the level of the cultural and creative practices of the Brussels population from which new emancipatory voices emerge and which gives a new social role to culture and creativity. Several cultural institutions, such as Recyclart, the Zinneke Parade and the Brussels Arts Network (RAB/BKO), can be considered among the most active and innovative. They were established as bilingual and bi-communitarian institutions, facing head-on the administrative difficulties that this creates. Nevertheless, these projects have always worked to impose on the public authorities – and especially on the communities – a vision of a Brussels' cultural policy

2 One cannot deny, for example, the influence Jan Goossens' KVS had on the reorientation of the debate on culture in Brussels.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 39 22/11/18 10:11

that goes beyond the bi-linguistic divisions, making a plea to think about Brussels according to its urban specificities (Genard et al., 2009).

CREATIVE BRUSSELS AND THE ECONOMIC TURN

If we turn our focus to the Brussels-Capital Region, things change. Even if the semantics are shared, the meaning of words is far from the same between the communities and the region. For example, take the word 'creativity': In the cultural policies mentioned above, creativity is considered to be an individual quality; a power of thought and action that allows us to imagine other possibilities, to overcome ourselves, to express our inner riches and also as a vector of individual emancipation (Taylor, 1998). By contrast, when we talk about creative cities and their industries, what is highlighted is, first and foremost, the promotion of a new sector in the economy. The two conceptions can be heavily in tension, both at the theoretical level and in their concrete effects; through public policies or through their urban and infrastructural manifestations.

In a market-oriented perspective that relies on an entrepreneurial imaginary, the cultural and creative sector gradually occupies a significant place in the regional policy discourse, where it is presented as a job and growth creator. These are seen as ways to overcome the crises that face post-Fordist cities, and to attract creative workers whose presence alone could eventually lead to even more creative workers, creating a virtuous circle (Florida, 2004). From the regional public authorities' perspective, the scale of reference for this cultural economy is the international one, and the city is thought of in terms of competitive advantages and attractiveness compared with other urban areas. 'Creative cities' thus become 'winning cities' and the question that the promoters of such an urban vision have in mind is how to make Brussels attractive to these new workers, tourists, congress participants or investors, distancing themselves from the more traditional actors of cultural production and diffusion and their audience. For example, it is clear that the activities around the Îlot Sacré target a public of tourists, visitors or congressmen rather than inhabitants. It is equally obvious that the target audience for a policy of éducation *permanente* or *sociaal-cultureel werk* is different to that targeted by a policy of attractiveness for cultural industries, film or series production, and recording studios, for example. Similarly, it is not the same thing to promote a dense cultural network of local cultural institutions – especially in the disadvantaged neighbourhoods of the city – as it is to create large stadiums in order to host major shows or sporting fixtures, making Brussels a must for show business stars on tour and for large sporting events.

Otherwise, for twenty years now, new actors have been appearing on the scene in Brussels. In particular, a new class of cultural entrepreneurs (Menger, 2002) has emerged, resulting from a new form of hybridization between private and public funding. These intermediate actors connect the market and the artistic world. They tend to overcome

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 40 22/11/18 10:11

the communities' linguistic divisions and to blur the symbolic boundaries between culture, art, creativity and the economy (Chiapello, 1998). They are managers of culture – private cultural operators and promoters, gallery owners, businesspeople managing creative working spaces, organizers of cultural events, consultants, informal self-made entrepreneurs, etc. – and are far removed from the socio-cultural workers mentioned above. Nevertheless, it is important to bear in mind that the fuzzy creative class concept of Richard Florida (2004) does not capture the internal divisions within the category of 'cultural entrepreneurs' and downplays questions of inequalities. The use of the creative class notion is indeed often a way to talk about the urban elite without naming it as such (Keil & Boudreau, 2010), but the 'real creative class' – as Wilson and Keil (2008) call them somewhat provocatively – comprising the DIY entrepreneurs trying to cope with few financial resources, is maybe the most inventive and active part of the group of cultural entrepreneurs in Brussels, resulting from its peculiar urbanity.

URBAN CHALLENGES

The Brussels-Capital Region is characterized by social and economic polarization and a segmented housing market. This duality is also largely reflected in the complex dynamic immigration patterns and the territorial structure of the city. In the eastern and southern parts, Brussels is mostly populated by middle and upper-class immigrants from Northern Europe and North America, while the western and northern parts, the so-called Canal Zone, mainly host families who have their roots in Mediterranean and, more recently, Eastern European countries. Further, an increasing number of inhabitants of Brussels have their roots elsewhere. The population of Brussels is composed of only 34% native Belgians. Two thirds of the population, 66% to be precise, is not native. More than a third of the population have roots outside of Europe. This 'superdiverse' demographic reality (Vertovec, 2007) is not in line with the bi-communitarian organization of culture, whereby the authorities assume that a person belongs to one or the other linguistic communities. As a result, this hyper-diverse urban reality leads to new forms of cultural expression taking place outside the linguistic communities' influence and educational systems.

For instance, a multitude of artists are appearing on the local scene, sharing a multicultural background and – sometimes without having any art school training – also contributing to Brussels' vibrant cultural scene. Despite the fact that they are very numerous, they often find themselves under the radar of cultural policy initiatives and traditional cultural institutions. Some of these institutions – such as youth clubs and cultural centres – try to be attentive to this; they welcome the artists and promote certain specific artistic genres: hip-hop, rap music, graffiti, stand-up and other more traditional genres, such as instrumental music or theatre. This offers the emerging creators new forms of and new spaces for expressiveness. Because they experience the

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 41 22/11/18 10:11

difficulties of (symbolic and material) recognition, the artists are forced to invent their own survival and development strategies for their projects.
These new art forms, with their roots in street art and urban culture, are currently challenging more established conceptions of culture and creativity, while at the same time offering new possibilities for representation and recognition (Genard, 2014). Brussels is a privileged laboratory for these developments. The city's policymakers have also discovered this potential, and are now seeking to integrate these dynamics into their city marketing strategies (for example, think of the Mixcity campaign mentioned above). However, the socio-demographic reality of Brussels is more complex, more resistant, and also more contradictory.

Moreover, the higher arts education system in Brussels is barely prepared for these new demographic challenges. Multilingualism, for example, is a crucial idea which has no institutional reality in Brussels. There is no Brussels arts sector and there is no Brussels higher arts education *sui generis*; both are the responsibility of either the Dutch-speaking or the francophone community. Currently, the basic infrastructure for the cultural and creative sector in Brussels – both in terms of a theoretical and physical infrastructure, and the institutionalized higher arts education – is poorly adapted to the city's present-day socio-demographic reality. Further, the potentials and challenges of the current demographic trends cannot be properly addressed, even though teachers and other professionals are enthusiastically experimenting with new pedagogic strategies and are currently rethinking the assumptions that underlie their day-to-day practice. However, the inherent multilingualism seems to be a marginal concern in the output-driven educational system. The administrative obstacles are manifold (language legislation being the most poignant example), but there are also many cultural challenges to tackle: how can spaces be created for (the development) of new artistic languages and practices? The CCI needs new laboratories; hybrid, in-between spaces that allow for process-oriented practices where artists can experiment with culture without being judged on their output.

In addition to the tension between an understanding of culture and creativity as an instrument of social criticism on the one hand, and as a miracle recipe for post-Fordist cities on the other, the emerging projects we have mentioned and the mismatch between the demographic reality of Brussels and the institutional organization of culture described above, reveal a new tension between the need for integration and for recognition. A large number of projects are *already* being conducted in Brussels – predominantly in the so-called 'disadvantaged' areas of the city that are far removed from being cultural deserts – and those initiatives wait to be recognized as an integral part of the current cosmopolitan landscape of Brussels and to be reflected in its cultural institutions and imaginary. One of the main challenges for Brussels remains that of promoting its cultural diversity and the richness of its differences.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 42 22/11/18 10:11

AIM OF THE BOOK

This book emerged out of a research workshop entitled 'Understanding culture and creativity in Brussels. Is Brussels the new Berlin?' that we organized at the Royal Library in December 2016.[3] During this day, we brought together researchers from different universities who were working on various aspects of creativity and the arts in Brussels. The goal was to develop a dialogue between the different academics and researchers involved, in order to collectively increase our knowledge of the creative sectors in Brussels. We believe that we succeeded in this commitment, and in this book we are very proud to share with you the findings of our research efforts. Although we managed to obtain a deeper understanding of several different creative sectors in Brussels, the book is not an exhaustive overview of every creative initiative that has been implemented in the city. The book predominantly presents different case studies on the creative industries in Brussels that reveal the interesting patterns, trends and developments occurring today. The researchers have used a mix of quantitative and qualitative methods such as statistical analysis, interviewing, observations and discourse analysis. The aim of the book is to provide the reader with an introduction into the eclectic universe of the creative industries of Brussels.

The different contributions – written in either French or English – each develop a distinctive angle on the creative sector in Brussels. The first two contributions provide a birds-eye view of the CCIs in Brussels. The first chapter by *Jef Vlegels* and *Walter Ysebaert* illustrates the size, evolution and composition of the cultural and creative workforce of the BCR. The authors demonstrate that despite a 'creative dogma fetish', some worrying trends can be discerned in terms of working conditions and diversity of the workforce. The second chapter by *Marlen Komorowski* and *Victor Wiard* presents numbers for the size and composition of the media industry in Brussels. The authors find that although Brussels has a strong media industry, the sector is struggling and in decline. Both chapters aim to inform the cultural policy debate with statistics.

The three subsequent chapters study patterns of inclusion or exclusion within the creative industries by focusing on ethnic minorities, residents of disadvantaged neighbourhoods and/or informal artists. *François Rinschbergh* exposes the tensions that structure the socio-artistic milieu in a disadvantaged neighbourhood of Brussels. He presents the different conceptions the actors under study have of their work, their environment and their audience, showing how these conceptions reflect or contradict

3 This research workshop was organized within the framework of our research: 'The diversity of work in the creative and cultural industries'. This research is supervised by an interdisciplinary team of six professors – Jean-Louis Genard (ULB), Judith Le Maire (ULB), Christine Schaut (USL-B), Karel Vanhaesebrouck (ULB), Bas van Heur (VUB) and Walter Ysebaert (VUB) – and is supported by the Brussels Arts Network/Brussels Kunstenoverleg (RAB/BKO) and Perspective.Brussels. Our project was made possible thanks to the financial support of the Brussels organization for innovation and research 'Innoviris'. The empirical part of the research was conducted by François Rinschbergh (ULB/USL-B), Eva Swyngedouw (VUB) and Jef Vlegels (VUB).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 43 22/11/18 10:11

the political discourse of francophone cultural policies. He thereby highlights that cultural work can value egalitarianism and respect the right to difference at the same time. *Véronique Clette-Gakuba* discusses the institutional participation of – and the tensions encountered by – the African artistic milieu in civic organizations that promote cultural diversity. She analyses the strategies of three institutional actors, who each have a different understanding of cultural diversity, in enlisting African artists. *Fatima Zibouh* investigates how the artistic expressions of ethnic minorities are incorporated within the cultural and creative sector of Brussels. She examines four different artistic forms of expression that mobilize cultural minorities. More specifically, ethnic minorities use the arts as a tool for social cohesion, for the redefinition of urban identities, for urban marketing and for redefining cultural tastes. In this regard, she shows how urban artistic activities have revealed, questioned and transformed the relationships that people have with their city.

The next three contributions offer a critical perspective on the working conditions within the performing arts sector. The different authors show that precarity is an omnipresent condition in this sector. In her chapter, *Annelies Van Assche* develops a description of the socioeconomic position of contemporary dance artists working in Brussels. Although Brussels is described as a Mecca for contemporary dance, the working conditions are precarious. She argues that the artists' precarity is a result of self-precarization, whereby artists voluntarily choose to work for less than fair pay. The authors of the following two chapters document the different strategies the artists use to deal with these precarious working conditions. *Eva Swyngedouw* argues in her chapter that precarity is a result of the current neoliberal climate and the corresponding management style. In light of this, she analyses the individual economic survival strategies of what she calls 'Do-It-Yourself Artists'. The chapter by *Delphine Hesters* and *Joris Janssens* supplements the discussion by focusing on the collective strategies and answers – 'Do-It-Together' – to the precarious position of artists within the sector.

The remaining three chapters clarify the relationship between culture and urban development. *Simon Debersaques* demonstrates how the contemporary art centre WIELS has contributed to the local urban development of Bas-Forest and the ongoing transformation of urban space. *Sophie Hubaut* develops an understanding of 'playful urbanism' and demonstrates how games can be used as a participatory or mobilization tool by civil society actors to include neighbourhood residents in planning and urban renewal processes. She thereby shows how creative workers start working outside their traditional and formal sphere of exposition by investing in policies for urban renewal. *Anne-Sophie Radermecker* and *Émilie Garcia Guillen* analyse the dialogue and cooperation between different actors – public intermediaries and private actors – in the contemporary plastic arts scene. More specifically, they examine how the case of the new museum Kanal in a former Citroen garage could upset the modalities of the current dialogue.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 44 22/11/18 10:11

In general, the chapters in this book provide interesting empirical accounts of what is happening in the creative sector of Brussels today. As is apparent, the diversity of the CCIs is reflected in the contributions themselves. The aim of this book is to give an account of the various contributions that we heard and to testify to their heterogeneities, a sign of the diversity of ways of viewing culture in Brussels in the field of research today.

Bibliography

Allen, K., Quinn, J., Hollingworth, S., & Rose, A. (2013). Becoming employable students and 'ideal' creative workers: exclusion and inequality in higher education work placements. *British Journal of Sociology of Education, 34*(3), 431–452.

Amin, Ash. (1994). *Post-Fordism: A Reader*. Oxford/Cambridge, Mass.: Blackwell.

Bathelt, Harald, Malmberg, Anders, & Maskell, Peter. (2004). Clusters and knowledge: local buzz, global pipelines and the process of knowledge creation. *Progress in human geography, 28*(1), 31–56.

BAVO (2009) On behalf of an uncreative city. *Metropolis M 28*(1): 27-31.

Boltanski, Luc, & Chiapello, Eve (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris, Gallimard.

Bryson, John R., & Daniels, Peter W. (2007). *The Handbook of Service Industries*. Cheltenham: Edward Elgar.

Chiapello, Eve (1998), *Artiste versus manager. Le management culturel face à la critique artiste.* Paris, Métailié.

Conor, Bridget, Gill, Rosalind, & Taylor, Stephanie. (2015). Gender and Creative Labour. *The Sociological Review, 36*(1), suppl., 1–22.

De Pauw, Wim. (2005). *Minister Dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*. Antwerp-Apeldoorn: Garant.

Eikhof, Ruth, & Warhurst, Chris. (2013). The promised land? Why social inequalities are systemic in the creative industries. *Employee relations, 35*(5), 495–508.

Florida, Richard L. (2004). *The rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York, NY: Basic Books.

Garnham, Nicholas. (2005). From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the 'creative industries' approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy, 11*(1), 15–29.

Brussels Hoofdstedelijk Gewest. (2018). *Ontwerp van gewestelijk plan voor duurzame ontwikkeling (GDPO) / Plan régional de développement durable (PRDD)*. Brussels: Brussels-Capital Region.

Genard, Jean-Louis. (2001). *Les pouvoirs de la culture.* Brussels: Editions Labor.

Genard, Jean-Louis. (2009), Réflexions sur la gouvernance de la Région de Bruxelles-Capitale, in Collectif, *Bruxelles (dans) 20 ans,* Bruxelles, Région de Bruxelles Capitale, Agence de Développement Territorial, p. 163-183.

Genard, Jean-Louis; Corijn, Eric; Franck, Bernard, & Schaut, Christine. (2009). Bruxelles et la culture. In *Etats généraux de Bruxelles*, accessed at http://www.brusselsstudies.be/archives.aspx

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 45 22/11/18 10:11

Genard, Jean-Louis. (2014). Cultures urbaines et politiques culturelles, *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Diversification artistique et politiques culturelles, mis en ligne le 07 mars 2014, consulté le 17 juillet 2018.

Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah. (2015). Sex, gender and work segregation in the cultural industries. *The sociological review, 63*(1), 23–36.

Keil, Roger & Boudreau, Julie-Anne. (2010). Le concept de la ville créative: la création d'une réelle ou imaginaire forme d'action politique dominante. *Pôle sud, 32*(1), 165–178.

Markusen, Ann. (2006). Urban development and the politics of a Creative Class: Evidence from a Study of Artists. *Environment and Planning A, 38*(10), 1921–1940.

Martens, Birgitte, Dobbels, Jelena, Amez, Lucy, & Ysebaert, Walter. (2014). Culture et créativité: ébauche d'un instrument de mesure pour la métropole bruxelloise, *Brussels Studies* [online], Collection générale, No. 79, mis en ligne 08 septembre 2014, accessed 29 June 2018 at http://journals.openedition.org/brussels/1233

Menger, Pierre-Michel. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur: metamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil.

Lynch, Eimaer. (2015). *Why Brussels is the new Berlin*. New York Times, 11 December 2015.

O'Brien, Dave, Laurison, Daniel, Miles, Andrew, & Friedman, Sam. (2016). Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey. *Cultural Trends, 25*(2), 116–131.

O'Brien, Dave, & Oakley, Kate. (2015). *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review*. Swindon: Arts and Humanities Research Council.

Pratt, Andy. (2000). New media, the new economy and new spaces. *Geoforum, 31*(4), 425–436.

Rich, Meghan Ashlin. (2013). 'From Coal to Cool': The Creative Class, Social Capital, and the revitalization of Scranton. *Journal of Urban Affairs 35*(3)*,* 365-384.

Saha, Anamik. (2017). *Race and the Cultural Industries*. Cambridge: Polity Press.

Siebert, S., & Wilson, F. (2013). All work and no pay: consequences of unpaid work in the creative industries. *Work, employment and society, 27*(4), 711–721.

Taylor, Charles. (1998). *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris: Éditions du Seuil.

Van Criekingen, Mathieu, & Decroly, Jean-Michel. (2009). *"Le Plan de Développement International de Bruxelles" (PDI)_Promesses de développements immobiliers et d'inégalites croissantes? Brussels Studies* [Online], General collection, no 25, Online since 11 May 2009, connection on 14 May 2018. URL: http://journals.openedition.org/brussels/646; DOI : 10.4000/brussels.646

van Heur, Bas. (2009). The Clustering of Creative Networks: Between Myth and Reality. *Urban Studies, 46*(8), 1531–1552.

Vertovec, Steven. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and racial studies, 30*(6), 1024–1054.

Wilson, David, & Keil, Roger. (2008). The real creative class. *Social and cultural geography 9*(8), 841–847.

Witte, Els. (2008). Een terugblik op vijftien jaar VGC-beleid (19892004), *Brussels Studies* [online], Collection générale, n° 17, mis en ligne le 07 avril 2008, accessed 28 June 2018 at http://journals.openedition.org/brussels/557; DOI: 10.4000/brussels.557

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 46 22/11/18 10:11

1

CREATIVE BRUSSELS. MAPPING CULTURAL AND CREATIVE EMPLOYMENT AND SELF-EMPLOYMENT IN THE BRUSSELS-CAPITAL REGION

Jef Vlegels & Walter Ysebaert

INTRODUCTION

Although it might have taken the Brussels government a few years, or even decades, longer than most other Western European governments, since 2013 the Regional Plan for the Sustainable Development of Brussels has acknowledged the importance of the Cultural and Creative Industries (CCIs) for the economic and social development of the region (Cabinet du Ministre-Président de la Région de Bruxelles-Capitale, 2013). In this policy plan, the Brussels government explicitly states the importance of CCIs to the general economy, employment, image and urban regeneration of the region. More specifically, the government argues that a flourishing CCI sector interlocks with social development and economic development in other sectors. Consequently, CCIs are well worth investing in, according to policymakers. At the same time, and in the same document, the government of Brussels acknowledges the lack of appropriate statistics for CCIs in the city. The economic and social impact of the sector is 'difficult to estimate today', they state, and it is argued that there is a need for a statistical instrument that measures the economic and social features of CCIs in the Brussels-Capital Region.

The storyline of this policy document accurately reflects the current international policy discourse on cultural and creative industries. Creativity and CCIs have been at the centre of regional, national and international policies in Western Europe since the 1990s, and more recently in the BRIC nations (Brazil, Russia, India and China) and developing economies (Hesmondhalgh, 2008) as well. Creativity has taken on a status almost beyond critique, and has been referred to as the 'wonderstuff of our time' and

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 47 22/11/18 10:11

'the oil of the 21st century' (Ross, 2016). Policymakers, supported by some academics, have lauded the CCIs for their capacity to challenge unemployment, regenerate depressed urban areas, stimulate national economies, social inclusion and cohesion, and even national health (for an overview, see O'Connor, 2007). A 'creative fetish' has emerged; there is nothing, it seems, that the CCIs cannot solve (Banks, 2007; Conor, Gill, & Taylor, 2015).

In addition, and notably in line with international literature on this topic, there is a lack of relevant data and statistics regarding CCIs in Brussels. For years, researchers have been pointing to the fact that there is an empirical evidence gap concerning the 'creative fetish' discourse (O'Connor, 2007). Regional, national and cross-national governments often fail to provide reliable statistics for CCIs. This applies to basic indicators such as employment figures, but especially to more detailed statistics on diversity and inequalities related to such employment indicators. Some scholars suggest this is due to a lack of interest on the part of policymakers, but it also reflects a genuine difficulty in collecting data for a sector that has only relatively recently been defined within literature. This novelty leads to issues regarding defining and delineating the concepts of creativity and CCIs, the perforce use of outdated classification systems and problems in identifying small-scale and temporary organizations that are believed to be at the core of the CCIs (Banks, 2007; Banks & Hesmondhalgh, 2009; Hesmondhalgh, 2008; Hesmondhalgh & Baker, 2010; Menger, 1999).

As a result, policymakers often lack the statistics necessary to back up their assumptions about the importance of CCIs for their region. Scholars are therefore critical of what policymakers often present as a 'win-win situation': that what is good for culture is good for the economy. Researchers question the assumptions of growth and job creation, they are worried about the elitist characteristics of the cultural and creative workforce, and there are indications that there is a major issue regarding working conditions in the CCIs (Banks, 2007; Banks & Hesmondhalgh, 2009; Conor et al., 2015; Menger, 1999; Oakley & O'Brien, 2016; O'Brien, 2014).

In this chapter, we respond to these shortcomings by providing a descriptive overview of the CCIs in Brussels. For this purpose, we use official secondary data compiled by the Crossroads Bank for Social Security (CBSS), accessed with the permission of the Privacy Commission. Unlike statistics based on survey responses, official social security data provides exact figures on the population level of Brussels without the margin of error associated with survey data. The Crossroads Bank data allows us to put together basic statistics on employment in the CCIs of Brussels, but also some indicators concerning diversity and working conditions.

With this data overview, we want to provide some factual foundations for policymakers, as well as researchers interested in the CCIs in the Brussels-Capital Region. The figures, and our brief overview on the emerging international cultural policy discourse

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 48 22/11/18 10:11

on the CCIs, can act as a context in which to frame policy discussions and more detailed research into the sector, as they situate the relativity and broader relevance of argumentations and statements concerning the CCIs. In the next paragraph, we start by proposing how to map cultural and creative industries. Further on, we introduce the specificities of our dataset, present the results, and conclude with a short discussion.

HOW TO MAP THE CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES

Although the term 'Cultural and Creative Industries' is widely used in policy documents and other related policymaking publications, the definition of the term is still a subject of debate (Hartley, 2005; Hesmondhalgh & Pratt, 2005; O'Connor, 2007; Throsby, 2008a). Discussions among academics focus on the differences – if any – between cultural industries and creative industries, leading to theoretical discourses on the meaning of vague concepts such as 'culture', 'creativity' and 'industries'. Moreover, alongside these conceptual discussions, the political context of the term is also important. The CCIs have been subjected to policy claims about their economic potential and their open and meritocratic nature. Consequently, a broad overarching definition would be beneficial for advocates of the job-creating potential and meritocratic character of CCIs. This also explains the evolution in the relevant literature from the term 'Cultural Industry', as originally proposed by Adorno and Horkheimer (1979), to 'Cultural and Creative Industries', in plural (Hesmondhalgh & Pratt, 2005; O'Connor, 2007). In any case, the political discourses surrounding the CCIs have imposed a policymaking meaning on the concept; one that is not always in line with attempts to construct an academic definition.

The conceptual ambiguities surrounding CCIs lead to difficulties for researchers who want to map the sector. Without a clear definition, it is difficult to align the population of interest, and consequently to design a relevant research methodology. At present, a plethora of different methods and datasets have been used to map the sector. Researchers have proposed value chain analysis, input-output analysis, locational analysis, contract and property rights analysis, and trade and development analysis (for an overview, see Cunningham, 2011; NESTA, 2013; UNESCO, 2010).

Notwithstanding all these creative solutions, a more traditional industrial organizational theory approach is still most widely used. This industry-focused methodology is proposed by researchers, particularly economists, as a more pragmatic solution. Instead of involvement in theoretical discussions, it focuses on using existing statistical frameworks and classification systems to delineate CCIs from other industries within the economy. According to this approach, the general economy can be divided into various different industries based on product groups. These are goods or services with specific common characteristics that make them complementary or substitutes in the consumption chain (DCMS, 1998, 2001; Throsby, 2001, 2008a, 2008b). Consequently,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 49 22/11/18 10:11

the cultural and creative industries can be captured by describing the products and services they provide, and the CCIs comprise all the individuals involved in producing this product group.

Defining the cultural and creative industries product group is far from straightforward when compared with an industry that produces a defined set of physical products. However, it can be argued that the CCI product group encompasses all the products and services that have at least a partially cultural or creative component. In line with Throsby (2008a, p.219), this means it includes all goods and services (1) that require some input of human creativity, (2) that are vehicles for symbolic messages, and (3) that contain, at least potentially, some intellectual property. Consequently, these cultural and creative goods not only possess a monetary value, but also some cultural and/or creative value according to the individuals who make them and who consume them. This cultural and creative value complements or transcends a purely economic evaluation, and this is what distinguishes cultural and creative goods from other types, and consequently from other sectors. Furthermore, this industry organizational classification approach also allows for a hierarchical classification of cultural and creative goods based on the proportion of cultural and creative value versus commercial value. More specifically, Throsby (2008b) proposes a concentric circles model, where the cultural and creative aspect of a CCI subsector decreases from the core to the periphery, where in the latter, commercial considerations overrule cultural or creative aspects.

An important advantage of this concentric circles model is that it coincides closely with existing classification systems at the European level (i.e., NACE classification and ISCO classification) so it can be applied to existing datasets, as for example The Work Foundation has done in the UK and KEA in Europe (KEA, 2006; Work Foundation, 2007). Further, it allows for an analysis that distinguishes between different subsectors (i.e., core versus wider circles), because it is as important to study the internal diversity among CCIs as it is to study external comparisons (Banks & Hesmondhalgh, 2009).

On the other hand, different emphases on what should be considered as cultural and creative have led to different selections of sectors to be included or excluded. As a result, there are considerable methodological differences in economic mapping studies of CCIs, even if they follow an industry classification methodology (for a detailed comparison, see Throsby, 2008a). Nevertheless, thanks to the influential work of Throsby, the DCMS and UNESCO, a common understanding of what should be considered cultural and creative sectors seems to have emerged (DCMS, 1998; Throsby, 2008a; UNESCO, 2010).

In this chapter, we therefore use Throsby's (2008b) concentric circles model as a basis for our methodological approach. We aim to provide reliable statistics on the size and evolution of the creative workforce of the Brussels-Capital Region, and the socio-demographic composition of the people working in the CCIs. As far as is possible with

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 50 22/11/18 10:11

the available data, we also aim to shed some light on their working conditions. These results should enable policymakers as well as researchers to assess the potential of the CCIs in Brussels in the past, present and future, and to identify potential issues related to the existing cultural policy discourse.

DATA AND SAMPLING

Data source and procedure

As noted above, we collected data from the Crossroads Bank for Social Security (CBSS) using its data warehouse infrastructure. The CBSS connects all social security institutions of Belgium and its different regions to compile a data warehouse in which data for all citizens can be found using a unique identification key. In addition, other so-called 'secondary sources' containing socioeconomic variables are merged with the social security data to compile a relatively detailed population-level data structure.

The data warehouse is intensively used by administrative institutions, but is also available for research purposes. Some basic statistics are freely available using a web tool, but more detailed figures – as were necessary for our study – can be requested by submitting an official application to the CBSS. Requests are evaluated in terms of proportionality and assured anonymity of the dataset population. Only requests for data for non-commercial research purposes and data in which it is impossible to (re-) identify individuals are approved by the sectoral committee of social security and health, the body responsible for approving requests. In practice, this means that it is not possible to obtain individual-level data from the CBSS, but aggregated frequency tables can be provided. Consequently, official data requests to the CBSS must contain a precise layout of the univariate and bivariate tables requested. The fact that individual data is not available is, of course, a disadvantage for researchers aiming to undertake multivariate regression analysis. However, the main advantage of the CBSS is the availability of complete, population-level data instead of, for example, incomplete survey data with associated margins of error.

Research population and sampling procedure

Our goal for this research project was to request employment and socio-economic information from the CBSS about people working in the cultural and creative sector of the Brussels-Capital Region. Our request was officially accepted by the sectorial committee on 7 June 2016. A detailed overview of our official application with all the variables and sampling methods is available online (reference number SCSZG/16/123). Therefore, this chapter is restricted to a brief overview of the main choices in our data and sampling procedure.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 51 22/11/18 10:11

Due to the structure of the CBSS dataset and social security administration of Belgium in general, we first had to differentiate between employees and self-employed people. The available variables and classification systems for each of these two groups differ substantially, as we will explain in more detail in the next paragraph, which made it necessary to split up the request.

Employees

With regard to employees, given the geographical focus of our research project, we first selected people employed in companies established in the Brussels-Capital Region. Second, we used the NACE-bel classification system for economic activities in Belgium to identify the sector in which employees were active. The use of the harmonized European statistical classification system for economic activities to define cultural and creative industries is fairly common in literature on the sector.[1] Although there is no single generally accepted list of NACE codes that encompasses CCIs, differences between policy and academic studies are generally small.

For the current study, we followed recommendations from the highly-regarded European ESSnet Culture studies, and, in addition, made a synthesis of Belgian studies using NACE-bel codes to define CCIs (Amez, Dobbels, Ysebaert, & Martens, 2013; De Voldere, Mertens, Wautelet, & Berckmoes, 2011; ESSnet-Culture, 2012; Guiette, Jacobs, Schramme, & Vandenbempt, 2011; Lazzaro & Lowies, 2014; Schrauwen, Demol, Van Andel, & Schramme, 2014). This resulted in a list of 84 NACE-bel five-digit codes, aggregated into ten cultural and creative subsectors, a division commonly used in literature. Following Throsby's (2008b) concentric circles model, we then aggregated these subsectors into a core, a first circle and a second circle. The core subsectors in our research are visual arts and performing arts. The first circle includes audio-visual, music, printed media and books, and heritage services. The second circle includes design, architecture, advertising and fashion. For all the sectors, the whole creative value chain is included, which means creation, assembly, post-production, distribution and retail. For a detailed overview of NACE-bel five-digit codes and the classification used, see Appendix 1 of this chapter.

It should be noted that there are some limitations related to using NACE classifications to define CCIs (for a detailed overview of possible issues, see Amez et al., 2013). Most notably, these standardized NACE categories do not necessarily capture all the different activities of companies in the economy. This is especially true for relatively new economic branches such as CCIs. Furthermore, companies might be registered in an out-of-date or inappropriate NACE code because of administrative errors or an evolution of activities within a company. Nevertheless, the advantage of using NACE

1 The NACE classification system for economic activities is harmonized across the European community up to the four-digit level. From the five-digit level onwards, NACE-bel is a classification system with some specificities only applicable to the Belgian economy. However, none of them are relevant in defining the CCIs.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 52 22/11/18 10:11

codes is their standardization across the national and international economy, which makes comparisons at a particular point in and over time possible. In addition, and from a more pragmatic point of view, it is actually the only workable option when analysing national employment statistics.

Self-employed

With regard to self-employed persons, we first selected the self-employed living in the Brussels-Capital Region according to the national register. As a work address is not available for those who are self-employed, this is the only valid option to restrict the geographic focus to Brussels. Second, to define self-employed people working in the CCIs we had to develop a new strategy, as the social security dataset for self-employed people in Belgium (RSVZ) is not organized by NACE categories. Instead, the RSVZ has its own classification system based on occupational categories to group self-employed people based on their type of profession. Only four categories can be considered relevant for CCIs. First, an art category – including painters, instrument tuners, decorators, composers, actors, cineastes, artists and model makers – labelled artistic craftwork. A second art category – including artistic performers and producers of artistic works in the audio-visual or performing arts, in music, in literature, in spectacles, in theatre or choreography – labelled artistic performances. Third, a separate category for architects. Lastly, a category exists for literature and printed media that includes journalists, translators, librarians, interpreters and publicists.

Clearly, the occupational categories are broad. Furthermore, they are certainly not exhaustive. These four categories do not capture all possible cultural and creative occupations. However, these categories are the only tools available in the CBSS dataset to define cultural and creative self-employed people. So, even if not complete, they are usable to compare over time and to cross-reference with the other available socio-demographic variables to see how they relate to socioeconomic and demographic variables.

It is also important to consider the fact that the occupational approach used for self-employed people differs substantially from the sectorial approach commonly used for employment figures in the CCIs. It should be noted that creative occupations, as captured in the four above-mentioned categories, are potentially – but not necessarily – located in the cultural and creative sector. For example, a creative designer might work in the automotive sector. On the other hand, employment in the CCIs, as captured by NACE codes, includes not only creative jobs in these sectors, but also all other types of employment within them. A typical example is a stage technician working in the performing arts sector. All of this means that the figures presented below from employment and self-employment cannot simply be compared; they should be interpreted differently as they measure two different things: employment in the cultural

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 53 22/11/18 10:11

and creative sectors of Brussels versus self-employed cultural and creative occupations in all sectors of the Brussels economy.

Variables

For employees, we have information on the number of people employed annually, from 2008 up to 2014. Furthermore, we obtained information about age, gender, nationality, total number of jobs, income and part-time employment. For the self-employed, we have information about the number of self-employed people annually from 2008 up to 2014. In addition, we were able to collect information on age, gender, nationality, income and the total number of jobs.

In the following paragraphs, we present the most important univariate and bivariate figures related to our research interest. Due to space limitations, we do not show all possible tables and figures available in our data. Instead we have selected the most relevant and striking results.

RESULTS

Size

The first interesting measurement is the size of the CCIs in Brussels. At the end of 2014, the CCIs were responsible for 4.52% of the total employment in the Brussels-Capital Region (BCR). In absolute numbers, this translates to no fewer than 25,239 jobs. As far as comparisons are possible given the small differences between NACE code selections in international studies, this percentage is somewhat comparable to that in other European capitals, or possibly slightly higher than average (for an overview of EU studies, see ESSnet-Culture, 2012). If we break down these figures in a core-periphery structure (see Figure 1), it is apparent that the first circle is responsible for 2.05% of the CCI employment, the second circle for 1.77% and the core for 0.69%. A more detailed breakdown into subsectors is presented in Figure 2 and shows the relative importance of the audio-visual sector and fashion and performing arts for Brussels.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 54 22/11/18 10:11

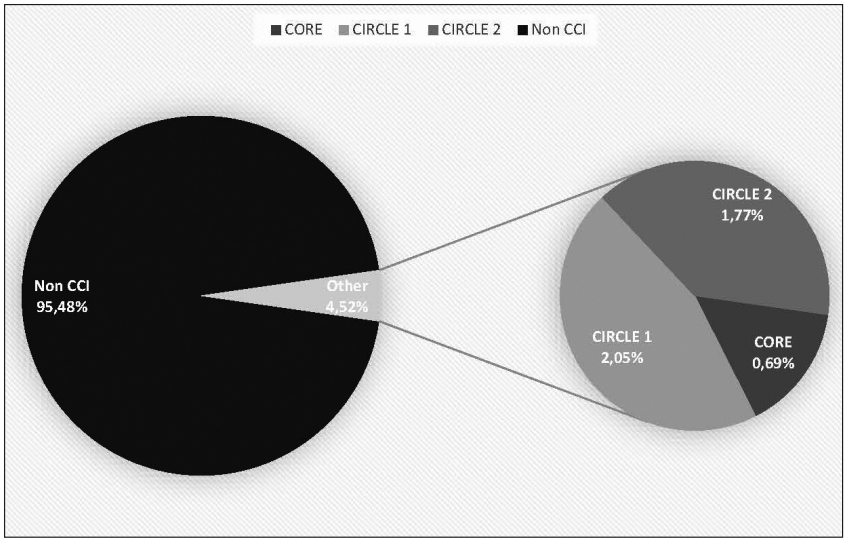


Figure 1: CCI employment size by core periphery

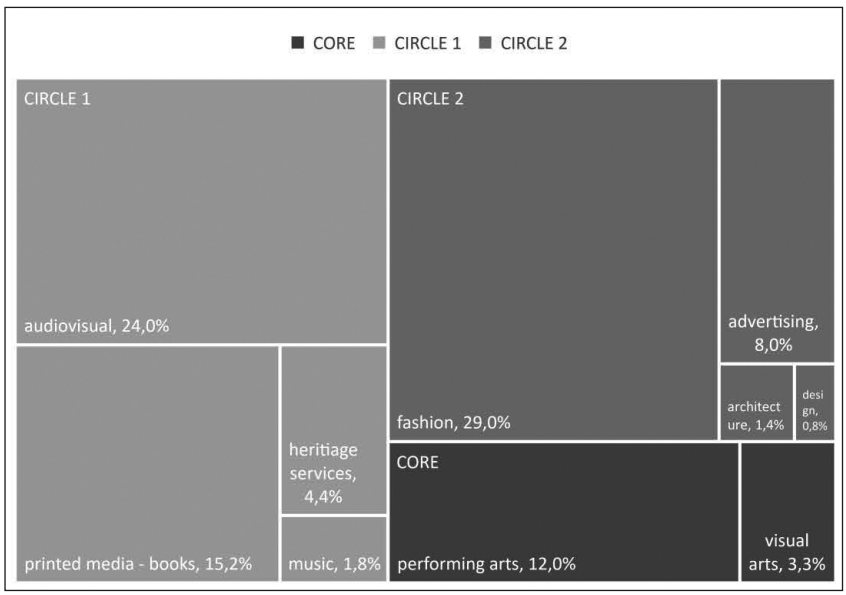


Figure 2: CCI employment size by subsector

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 55 22/11/18 10:11

Looking at self-employment, we find that 8.43% (or 8008 people) of all self-employed in Brussels at the end of 2014 were working in a cultural or creative occupation. Figure 3 shows a more detailed disaggregation. Clearly, architects are the largest group here (2.89% of the total self-employed) and literature and printed media is the smallest (1.48% of the total). These relatively large percentages show the high prevalence of self-employment in cultural and creative work.

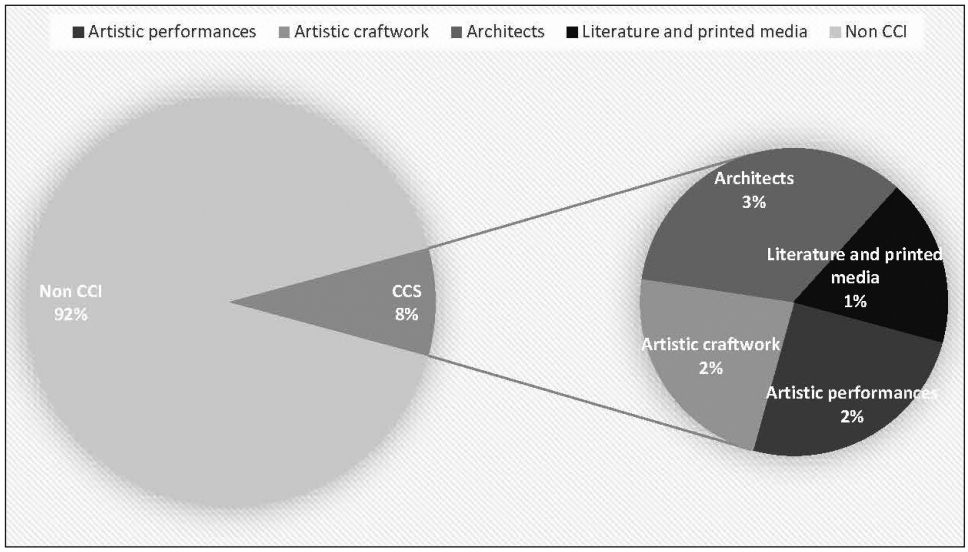


Figure 3: CCI self-employment size by occupation

A timeline of the size figures from 2008 up to 2014 shows an interesting pattern, both for employed and self-employed people (see respectively Figure 4 and Figure 5). First, employment figures in the CCIs declined, both in absolute and in relative terms. In 2008, 5.15% of total employment in the BCR could be found in the cultural and creative sector. This percentage gradually declined to 4.52% in 2014: a loss of almost 4000 jobs. Both the first and the second circle are responsible for this decline. However, remarkably, the core of the cultural and creative sector was notably stable over the years. We even see a small increase from 0.61% to 0.69% (or from 3454 to 3854 people in absolute figures). This is not surprising; the core sector typically relies heavily on government subsidies which tend to be relatively stable over time, except when major cultural policy changes occur. For self-employment, the trend is different: we see a steady increase in those working in cultural and creative self-employed occupations from 2008 to 2014. Absolute figures increased from 6054 to 8008, and relative percentages from 7.61% to 8.43%. This trend is visible in all four categories of cultural and creative self-employed work.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 56 22/11/18 10:11

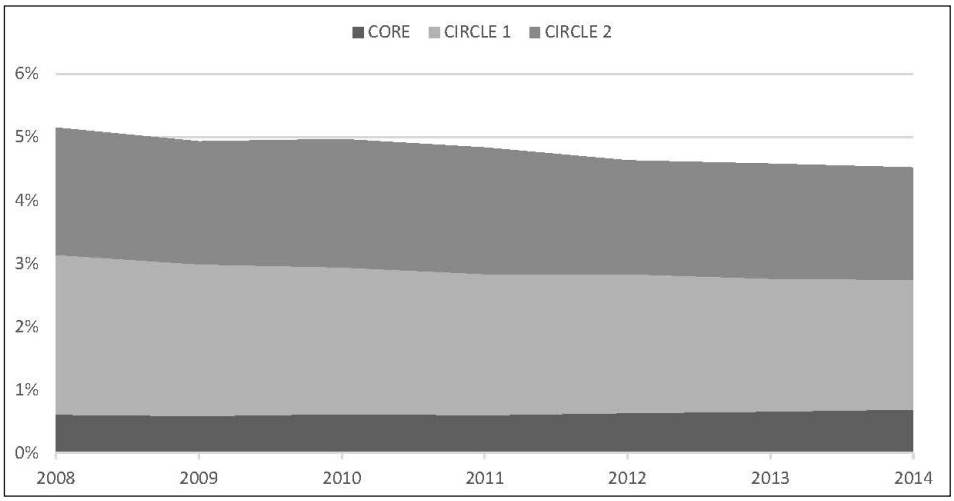


Figure 4: CCI employment size (in %) evolution 2008-2014

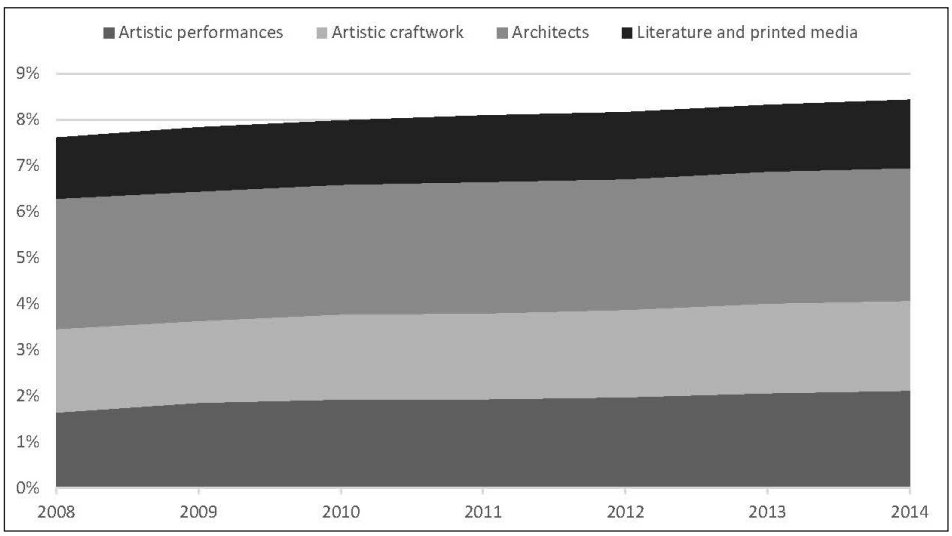


Figure 5: CCI self-employment size (in %) evolution 2008-2014

The decline in employment versus the increase in self-employed might seem unexpected and contradictory at first sight. Many policy publications assume a thriving and growing cultural and creative sector – as also indicated in the theoretical section of this chapter – whereas the figures from Brussels show a decline in the core and second circle for employment in the CCIs between 2008 and 2014. However, at the same time, the increase in self-employment figures suggests that at least some of the loss in sectoral employment can be explained by individuals beginning to undertake

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 57 22/11/18 10:11

cultural or creative activity on a self-employed basis. The net result of this balancing effect still appears negative, however: the absolute difference between the decrease in employment and increase in self-employed can only account for half of the total loss in employment. Second, in more substantial terms, there are indications that self-employed creative work is much more precarious than being employed in CCIs (see below), which suggests that the change from employment to self-employment is not necessarily a good evolution for creative people.

Working conditions

While the size of employment is important, we are also interested in more detailed statistics that describe working conditions and diversity within the CCIs. Looking at working conditions, there are a few variables that could provide us with some relevant insights regarding both employees and self-employed people. As we work with official statistics at the population level instead of more detailed individual survey data, most of the variables we can use are indirect indicators of working conditions, for example the work regime or the tendency to have more than one job. Although these indicators are indirect, population-level official statistics are very reliable and complete, and an analysis of these indicators is therefore relevant.

The first interesting indicator is the tendency to combine different jobs. As shown in Figure 6, we clearly see that employees working in the core and first circle of the CCIs are much more likely to combine more than one job than people working outside the CCIs. Slightly above 13% of all employees in the CCIs have more than one job, while the equivalent figure is only 8.43% in non-CCI sectors. It is not known whether combining different jobs for those people is a voluntary or involuntary choice. However, these figures suggest that it is more difficult to get by if you work in the core or first circle of the CCIs than outside the CCIs, which means that employees have to find an extra job. Interestingly, the figures are different for the second circle. Employees from the second circle are actually less likely (6.17+0.21= 6.38%) to have multiple jobs than persons working outside the CCIs. The necessity to have more than one job is apparently less prevalent for the more commercially oriented sectors. The same trend is visible in the self-employed dataset (see Figure 7); self-employed people with a cultural or creative occupation are more likely to combine different jobs, with the exception of architects.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 58 22/11/18 10:11

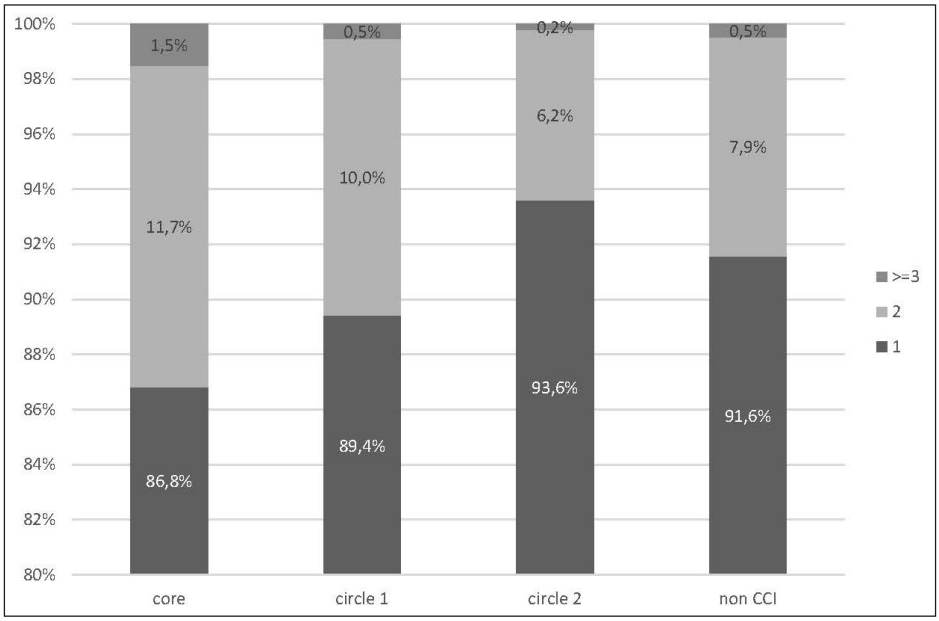


Figure 6: Combining different jobs for employees

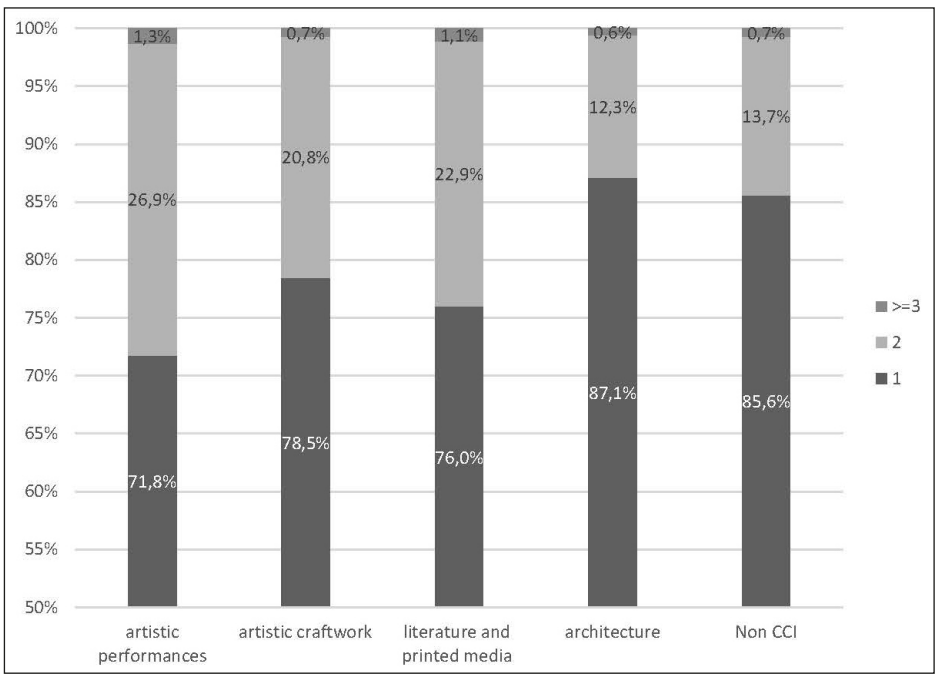


Figure 7: Combining different jobs for self-employed persons

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 59 22/11/18 10:11

A second interesting indicator is work regime, capturing whether a person is employed full- or part-time. Although this is again an indirect indicator of working conditions, as we do not know whether employees are deliberately working part-time – it can be argued that an over-representation of part-time employment in the CCIs is an indicator of precarious work (Kalleberg, 2009). A part-time contract is often the result of the fact that there is an insufficient workload or budget to employ a person full-time. As a result, employees are forced to work part-time, which is generally seen as more precarious than one line of employment. Unfortunately, a similar variable is not available for self-employed people, so we can only report on employees. The results (see Figure 8) show that part-time employment is over-represented in the core and second circle of the CCIs compared with non-CCI sectors. Somewhat surprisingly, even moreso given the results for the previous indicator, employees from the first circle are less likely to work part-time than those in the non-CCI sectors.

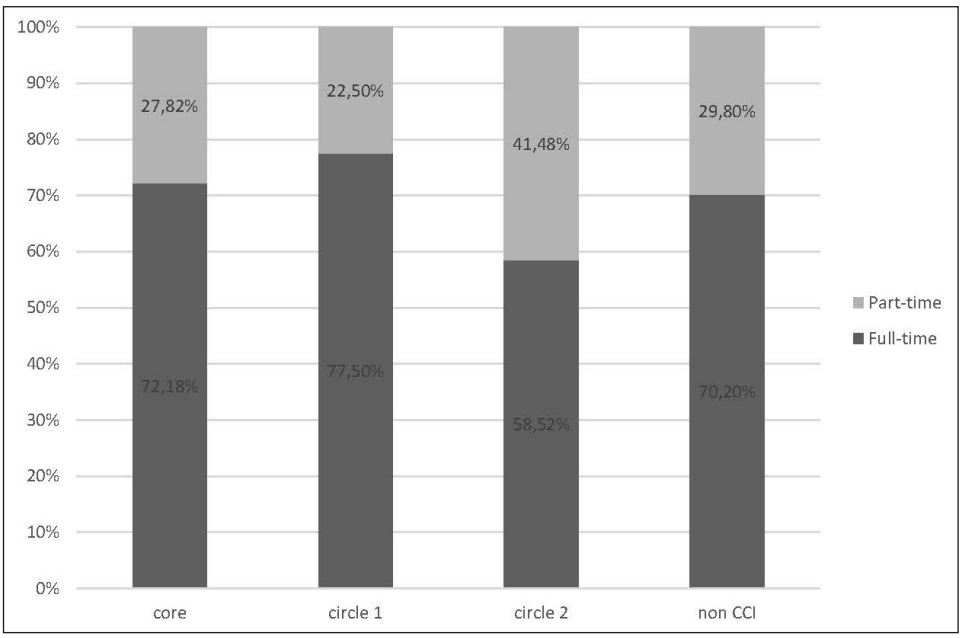


Figure 8: Work regime employees

A final and more direct indicator of working conditions is income. More specifically, we have information on yearly income before taxes in seven classes. Figure 9 shows this division for employees in the core-periphery structure of CCIs and employees outside the CCIs. It is immediately apparent that the income division for the core and the second circle is much greater on the left-hand side of the histograms, indicating an over-representation of low-income categories. At the same time, the higher-income categories are clearly under-represented for the core and second circle subsectors compared with the non-CCI sectors. For the first circle, the picture is somewhat

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 60 22/11/18 10:11

different: the income division is actually remarkably similar to non-CCI sectors, with a slight over-representation of higher incomes. In Figure 10 we present a similar figure for self-employed people. The over-representation of low incomes and under-representation of high incomes is also very apparent here. Only architects differ; their income division is comparable to that of non-creative jobs, with a slight under-representation of the lowest income categories.

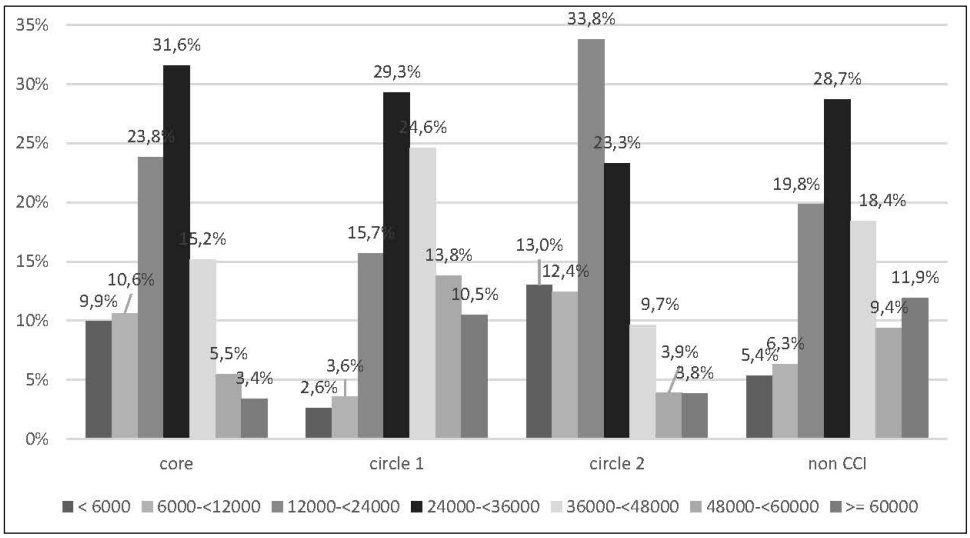


Figure 9: Income division CCI employees

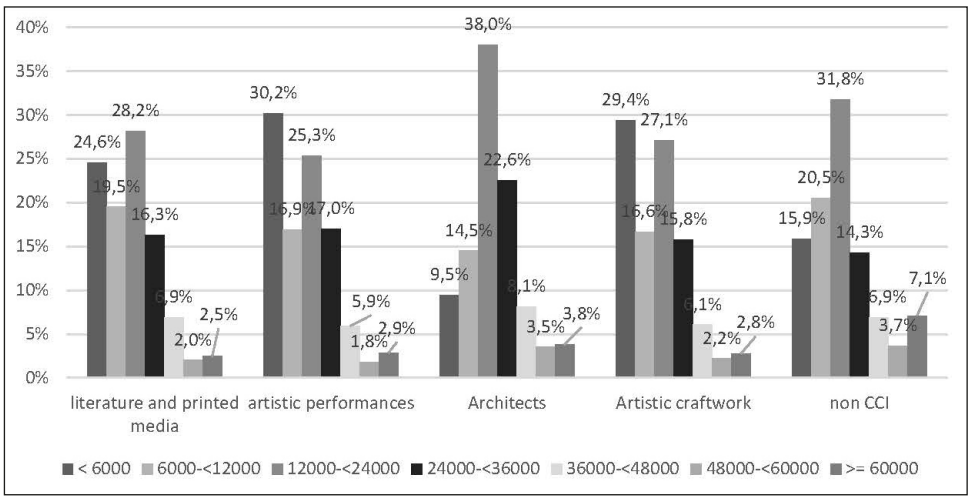


Figure 10: Income division CCI self-employment

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 61 22/11/18 10:11

These results indicate that income for people working in the cultural and creative sectors or performing a creative job is, on average, lower than for people working outside the CCIs, with the exceptions of architects and people included in the first circle. These income divisions make more sense when combined with the above-presented work regime and job-combining indicators. A person working part-time is of course more likely to end up in a lower gross income category, which can be compensated for by trying to combine different lines of work. This suggests that working conditions within the CCIs of Brussels are more precarious than outside the CCIs, at least for people working in the core and second circle sectors, and also for self-employed people.

Diversity

Lastly, we can examine some diversity measurements. Policymakers and CCI 'believers' claim that CCIs are characterized by openness. However, empirical proof of these assumptions is rare. The CBSS dataset links employment data with other datasets that contain some socio-demographic variables, and thus allows us to explore diversity within the CCI workforce. Due to privacy regulations, only relatively broad categories can be used. Nevertheless, some interesting patterns and variables can be explored. More specifically, we have information on gender, age and nationality.

Looking at gender divisions (see Figure 11), we can see that women are strongly over-represented in the second circle of CCI employees. Almost 70% of all employees in this circle are female, much higher than the 50% in non-CCI sectors. In the core and the first circle, the differences are less marked. Around 47% of core employees are female, and almost 45% in the first circle. For the self-employed, the story is slightly different (see Figure 12). Self-employment is male-dominated in general: around 72% of all self-employed people outside the CCIs are male.

We can see similar gender divisions in the literature and printed media and architects categories, but artistic performances and craftwork is different, with females representing respectively 41.17% and 45.77% of the self-employed workers. These figures show that in the CCIs in Brussels, women are actually more likely to be present in the second circle subsectors and artistic jobs. While this can be considered a positive result for gender balances, a more negative interpretation is also possible. As we have shown above, there are some indications that working conditions in those sectors and jobs are actually quite poor compared to other sectors and jobs. An over-representation of women in those sectors also means that they are more likely to work in precarious circumstances.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 62 22/11/18 10:11

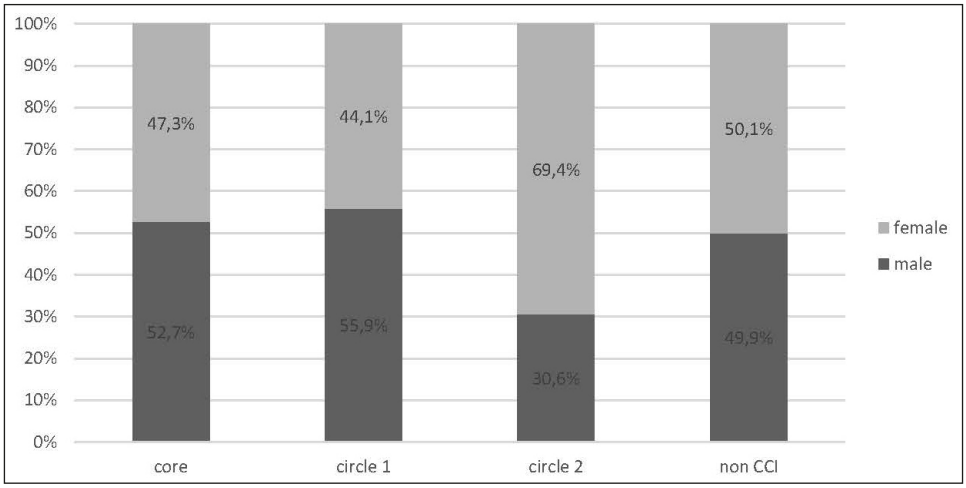


Figure 11: Gender diversity CCI employment

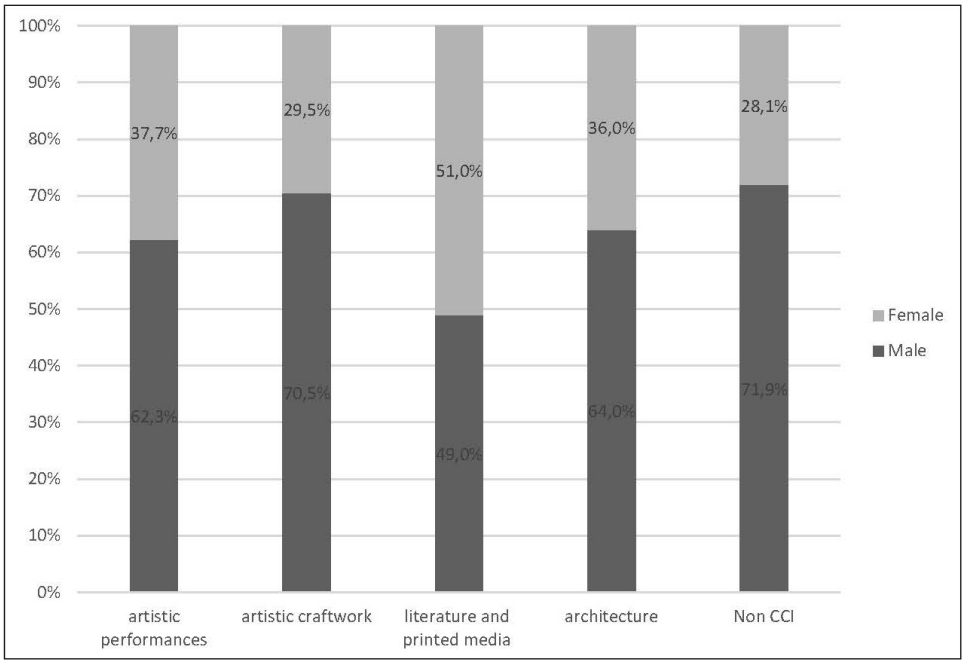


Figure 12: Gender diversity CCI self-employment

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 63 22/11/18 10:11

Age distributions in sectors and occupations are interesting to analyse, because they are a measurement of diversity, but also indirectly of working conditions. If there is an apparent tendency for over-representation of young people and under-representation of the middle-aged and older categories, this might be an indication of difficult working conditions (Kalleberg, 2009). Middle-aged and older people are less inclined to work in precarious conditions, which are characterized by insecurity and a difficult work-life balance. Hence, a typical age distribution for this situation is a normal curve with an extended right-hand tail, with its balancing point on the left-hand side. Figure 13 shows that this situation is present in the core and, although less pronounced, in the second circle. For self-employed people (Figure 14), we see the same trend for the artistic performance category and for architects. This shows, first of all, an age diversity issue, as middle-aged and older people are under-represented. Second, this can likewise be interpreted as an indicator of problematic working conditions.

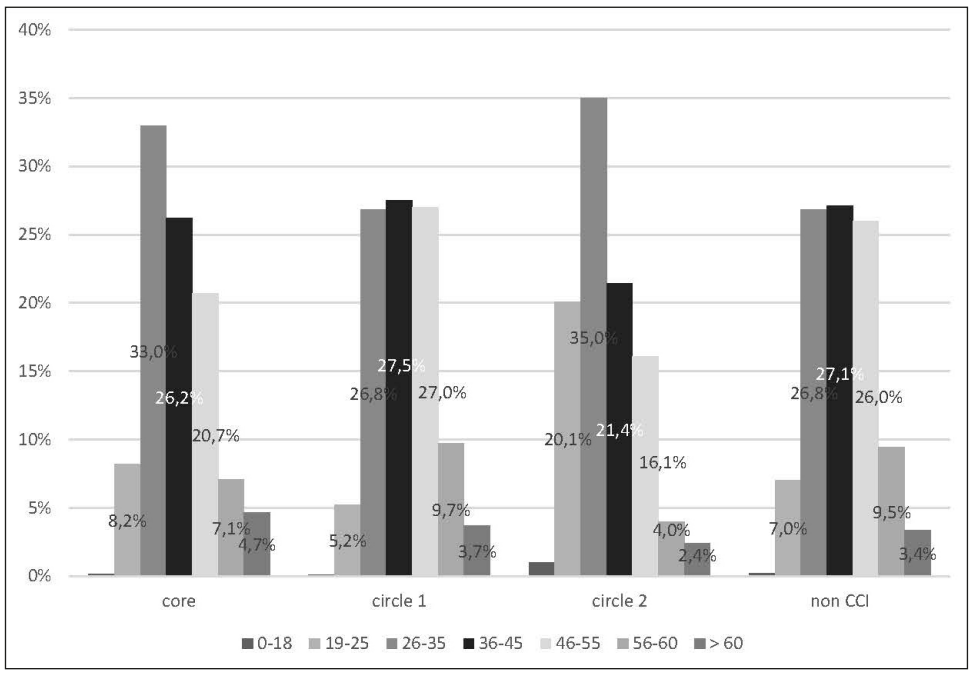


Figure 13: Age diversity CCI employment

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 64 22/11/18 10:11

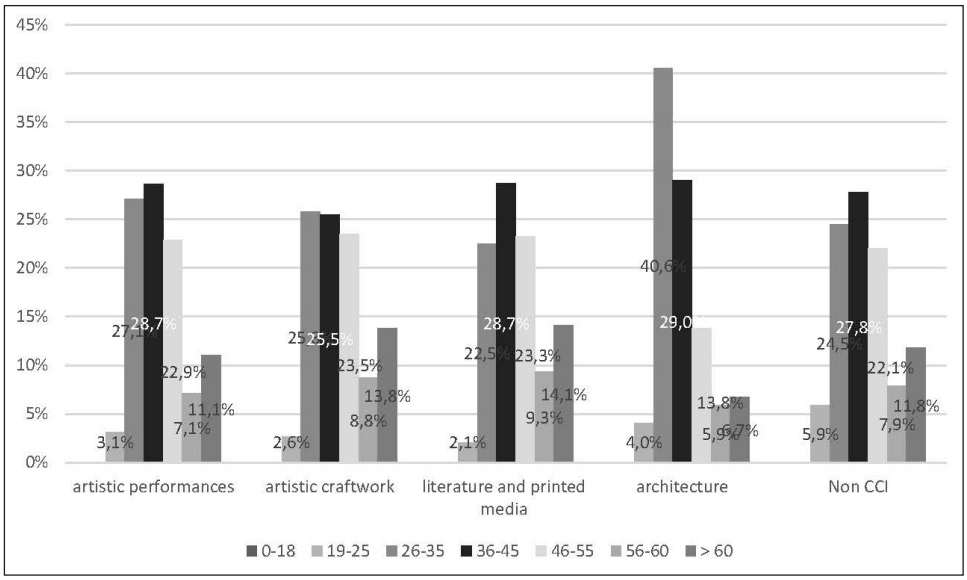


Figure 14: Age diversity CCI self-employment

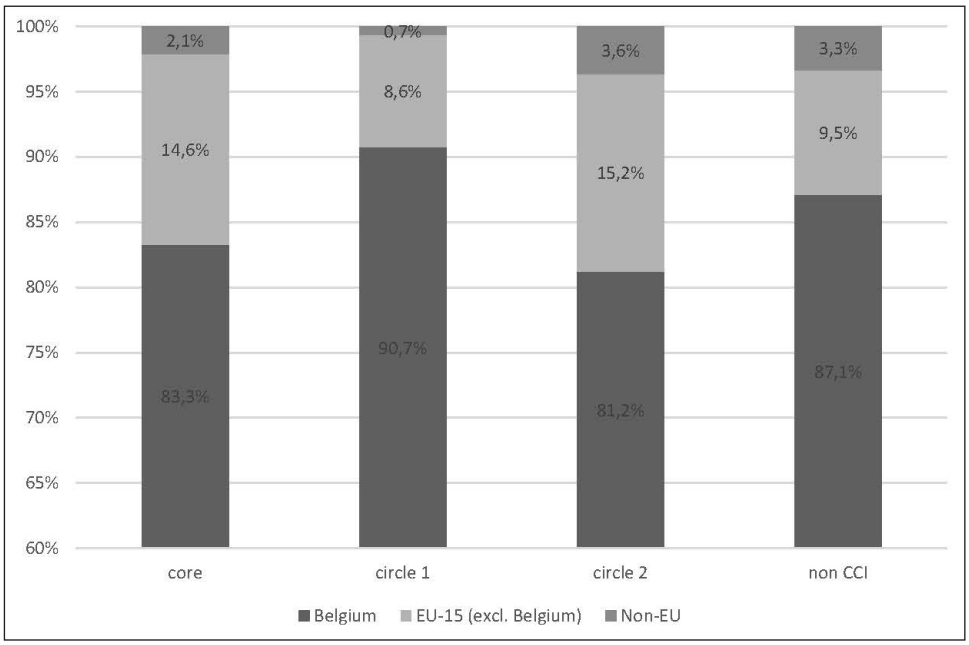


Figure 15: Nationality diversity CCI employment

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 65 22/11/18 10:11

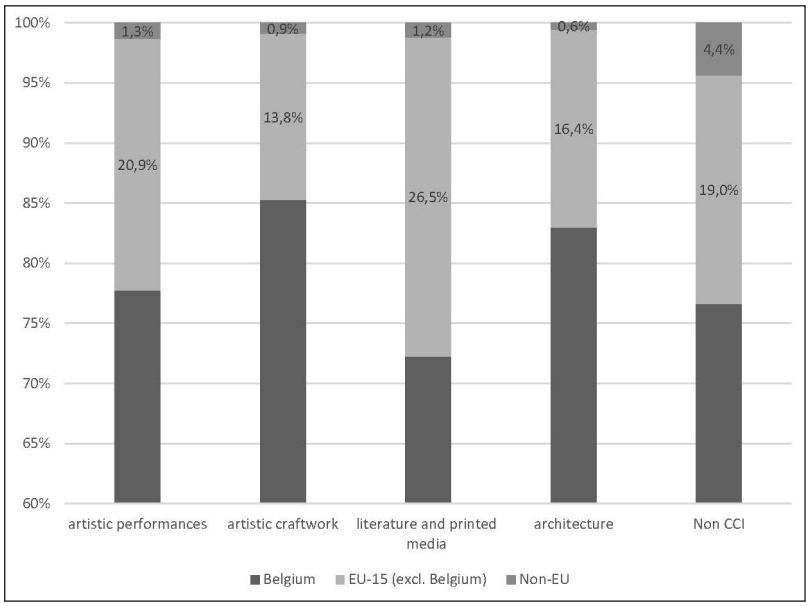


Figure 16: Nationality diversity CCI self-employment

Lastly, we analysed diversity in terms of nationality within the different sectors. In Figure 15, we can see that employees with Belgian nationality are under-represented in the core and the second circle of the CCIs. This seems to be an indication that nationality diversity is high in these sectors. However, the figures are due to an over-representation of EU-15 nationalities (excluding Belgium). Non-EU nationalities are proportionally less present in the core and the second circle subsectors. Moreover, in the first circle, there is less diversity in nationality than in sectors outside the CCIs. For the self-employed (see Figure 16), we see that architects and artistic craftwork follow the same pattern as the first circle, while literature and printed media workers have the same trends in nationality as the core and second circle sectors. Hence, in general, these figures show that diversity in nationality is slightly higher in the CCIs when considering the EU-15. However, nationality diversity regarding those from outside the EU is actually lower.

CONCLUSION AND DISCUSSION

The goal of this chapter is to provide official and reliable statistics on the size, evolution and composition of the cultural and creative workforce of the Brussels-Capital Region. By compiling these statistics, we want to provide a basis for cultural policy discussions about the BCR, both for policymakers and for researchers interested in the sector. As argued at the beginning of this chapter, policy documents tend to be based on

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 66 22/11/18 10:11

assumptions concerning the growth and composition of CCIs. Instead of starting from these assumptions – often based on questionable sources – our results can now be used as a starting point to show the potential of CCIs in Brussels, both positive and negative.

Looking at the results, our figures first of all confirm the importance of CCIs for Brussels in terms of employment size. About 4.5% of all jobs in 2014 were within the sector, which shows the economic importance of CCIs. For self-employed people, the relative size is even more impressive: almost 8.5% of all the self-employed could be classified as having a cultural or creative occupation. This percentage is probably even an underestimation: because of limitations related to the occupational classification system, our definition of self-employed creative work is relatively conservative.

Although the absolute and relative size figures are impressive, a deeper look into the creative work market of Brussels shows some interesting trends. First of all, unlike the widely-spread assumption of growth, the size of the CCI sector in Brussels did not increase from 2008 to 2014. On the contrary: employment decreased, resulting in a loss of almost 4000 jobs. Although this was compensated for by a growth in self-employment, the net effect is still negative, resulting in almost 2000 fewer employed and self-employed people in 2014 than in 2008. It is important to emphasize that this negative trend is not necessarily a problem specific to Brussels. Recent European reports have also shown similar trends (Eurostat, 2016). The reason for this general decline is not yet clear, but it suggests that the whole 'creative fetish' growth story is more a fairy tale than a story proven by facts. Creative occupations might be growing slightly, as the self-employed figures show, but the sector itself is not necessarily increasing in size.

In addition to the size analysis, we also examined some indicators of working conditions and diversity. As explained in the theoretical section of this chapter, some scholars are worried about working conditions and diversity issues within the CCIs. The growth-driven cultural policy discourse that has nowadays become widely spread largely ignores potential problems concerning inclusivity and working quality in the CCIs. Although the official population-level statistics only allow for relatively indirect indicators of working conditions, our results at least suggest that working conditions in the core and the second circle of the CCIs are more precarious than in the rest of the economy. Moreover, in terms of diversity we also find some worrying results: diversity in terms of age, gender and nationality is, in general, less present in the CCIs than in the rest of the workforce. Although these results might seem surprising to followers of the 'creative fetish' dogma, the results are actually in line with recent international research on this topic. Nevertheless, the consequences of these working conditions and diversity results should not be underestimated. If CCIs are indeed characterized by precarious working conditions and low levels of diversity in Brussels, this somewhat controversially implies that investing in growth for the sector could actually increase problematic working conditions and inequality. Our recommendation for policymakers is therefore not to focus exclusively upon growth and sheer job creation. Instead, a sustainable policy

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 67 22/11/18 10:11

should emerge focusing on inclusion, equality and working conditions. Moreover, in addition to these economic indicators as the 'usual suspects' for an impact analysis, policymakers could also consider more 'soft' indicators, such as social cohesion, integration and wellbeing.

While the results presented above are, we believe, the most relevant statistics available in the BCR dataset for people interested in the composition of CCI work, this chapter certainly does not explore all the possibilities offered by the data. Other researchers or policymakers could, for example, compare Brussels with other regions, focus on a more detailed analysis of a specific subsector, or explore the available geographical information. Much more work could – and should – be undertaken on these topics in the future. Furthermore, our results would benefit from additional, more detailed data, especially with regard to working conditions and diversity issues. The official BCR dataset we used provides highly reliable population-level data, but consequently lacks more detailed variables that are typically present in a dedicated survey. A survey design focusing on the same issues would certainly enhance knowledge about the CCIs in Brussels, especially if such a design can avoid the limitations imposed by classification systems such as NACE or occupational classification systems.

Bibliography

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1979). *Dialectic of enlightenment*. London: Verso.

Amez, L., Dobbels, J., Ysebaert, W., & Martens, B. (2013). *Creatieve metropool Brussel. Ontwikkeling van een indicatorenprofiel voor de monitoring van culturele en creatieve sectoren in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*. Brussels: VUB Department of Research & Development.

Banks, M. (2007). *The politics of cultural work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Retrieved from http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=736373

Banks, M., & Hesmondhalgh, D. (2009). Looking for work in creative industries policy. *International Journal of Cultural Policy*, *15*(4), 415–430. https://doi.org/10.1080/10286630902923323

Cabinet du Ministre-Président de la Région de Bruxelles-Capitale. (2013). *Plan régional de développement Durable*.

Conor, B., Gill, R., & Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, *63*, 1–22. https://doi.org/10.1111/1467-954X.12237

Cunningham, S. (2011). Developments in measuring the "creative" workforce. *Cultural Trends*, *20*(1), 25–40. https://doi.org/10.1080/09548963.2011.540810

DCMS. (1998). *Creative Industries Mapping Document 1998*. Department for Culture, Media and Sport.

DCMS. (2001). *Creative Industries Mapping Document 2001*. Department for Culture, Media and Sport.

De Voldere, I., Mertens, K., Wautelet, A., & Berckmoes, T. (2011). *De sector van creatieve en culturele bedrijven in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*. Idea Consult in opdracht van

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 68 22/11/18 10:11

de Kamer van de Middenstand van de Economische en Sociale Raad voor het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.
ESSnet-Culture. (2012). *ESSnet-Culture European statistical system network on culture: final report*.
Eurostat. (2016). *Culture statistics - 2016 edition*. Eurostat.
Guiette, A., Jacobs, S., Schramme, A., & Vandenbempt, K. (2011). *Creatieve Industrieën in Vlaanderen: mapping en bedrijfseconomische analyse: SAMENVATTING*. Antwerp Management School, Flanders DC.
Hartley, J. (Ed.) (2005). *Creative industries*. Malden, MA: Blackwell Pub.
Hesmondhalgh, D. (2008). Cultural and Creative Industries. In T. Bennett & J. Frow (Eds.), *The Sage handbook of cultural analysis* (pp. 552 – 570). Los Angeles: Sage.
Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). 'A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, *38*(1), 4–20. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001
Hesmondhalgh, D., & Pratt, A. C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, *11*(1), 1–13. https://doi.org/10.1080/10286630500067598
Kalleberg, A. L. (2009). Precarious Work, Insecure Workers: Employment Relations in Transition. *American Sociological Review*, *74*(1), 1–22. https://doi.org/10.1177/000312240907400101
KEA. (2006). *The economy of culture in Europe. Report prepared for the European Commission*. Brussels: Directorate-General for Education and Culture.
Lazzaro, E., & Lowies, J. -G. (2014). *Le poids économique des Industries culturelles et créatives en Wallonie et à Bruxelles*. Brussels: Université libre de Bruxelles (Cultural Management).
Menger, P. -M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers, *Annual Review of Sociology* (25), 541–574.
NESTA. (2013). *Classifying and measuring the Creative Industries*.
Oakley, K., & O'Brien, D. (2016). Learning to labour unequally: understanding the relationship between cultural production, cultural consumption and inequality. *Social Identities*, *22*(5), 471–486. https://doi.org/10.1080/13504630.2015.1128800
O'Brien, D. (2014). *Cultural policy: management, value and modernity in the creative industries*. London: Routledge.
O'Connor, J. (2007). *The cultural and creative industries: a review of the literature: a report for Creative Partnerships*. London: Creative Partnerships, Arts Council England.
Ross, A. (2016). *Nice work if you can get it: life and labor in precarious times*. Retrieved from http://dx.doi.org/10.18574/nyu/9780814776292.001.0001
Schrauwen, J., Demol, M., Van Andel, W., & Schramme, A. (2014). *Creatieve industrieën in Vlaanderen - update*. Flanders DC and Antwerp Management School.
Throsby, D. (2001). Defining the artistic workforce: The Australian experience. *Poetics*, *28*(4), 255–271. https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)80003-6
Throsby, D. (2008a). Modelling the cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, *14*(3), 217–232. https://doi.org/10.1080/10286630802281772
Throsby, D. (2008b). The concentric circles model of the cultural industries. *Cultural Trends*, *17*(3), 147–164. https://doi.org/10.1080/09548960802361951
UNESCO. (2010). *Creative economy report 2010 - Creative economy: a feasible development option*. UNESCO.
Work Foundation. (2007). *Staying ahead: the economic performance of the UK's creative industries*. London: The Work Foundation.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 69 22/11/18 10:11

1. Appendix 1

Concentric circle	Subsector	Label	NACE code
Core	Visual arts	Production photographique, sauf activités des photographes de presse	74201
		Autres activités photographiques	74209
		Création artistique, sauf activités de soutien	90031
		Activités de soutien à la création artistique	90032
		Commerce de détail d'objets d'art neufs en magasin spécialisé	47787
		Commerce de détail d'antiquités en magasin	47791
	Performing arts	Réalisation de spectacles par des artistes indépendants	90011
		Réalisation de spectacles par des ensembles artistiques	90012
		Autres activités de soutien au spectacle vivant	90029
		Conception et réalisation de décors	90022
		Services spécialisés du son, de l'image et de l'éclairage	90023
		Promotion et organisation de spectacles vivants	90021
		Gestion de salles de théâtre, de concerts et similaires	90041
		Gestion de centres culturels et de salles multifonctionnelles à vocation culturelle	90042
Circle 1	Audio-visual	Production de films cinématographiques	59111
		Production de films pour la télévision	59112
		Production de films autres que cinématographiques et pour la télévision	59113
		Post-production de films cinématographiques, de détail et de progr. de télévision	59120
		Production de programmes pour la télévision	59114
		Projection de films cinématographiques	59140
		Programmation de télévision et télédiffusion	60200
		Distribution de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision	59130
		Location de vidéocassettes et de disques vidéo	77220
		Diffusion de programmes radio	60100
	Music	Production d'enregistrements sonores	59201

		Autres services d'enregistrements sonores	59209
		Studios d'enregistrements sonores	59202
		Edition musicale	59203
		Reproduction d'enregistrements	18200
		Commerce de gros de supports enregistrés d'images et de sons	46432
		Commerce de détail d'enregistrements musicaux et détail en magasin spécialisé	47630
		Commerce de détail d'instruments de musique en magasin spécialisé	47594
	Printed media - books	Édition de livres	58110
		Reliure et activités annexes	18140
		Activités des agences de presse	63910
		Activités des photographes de presse	74202
		Édition de journaux	58130
		Édition de revues et de périodiques	58140
		Autres activités d'édition	58190
		Autre imprimerie (labeur)	18120
		Activités de prépresse	18130
		Imprimerie de journaux	18110
		Commerce de gros de journaux, de livres et de périodiques	46491
		Commerce de détail de livres en magasin spécialisé	47610
		Commerce de détail de journaux et de papeterie en magasin spécialisé	47620
	Heritage services	Gestion des bibliothèques, des médiathèques et des ludothèques	91011
		Gestion des archives publiques	91012
		Gestion des sites et monuments historiques et des attractions touristiques similaires	91030
		Gestion des musées	91020
Circle 2	Design	Création de modèles pour les biens personnels et domestiques	74101
		Activités de design industriel	74102
		Activités de design graphique	74103
		Autres activités spécialisées de design	74109
		Décoration d'intérieur	74104

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 71 22/11/18 10:11

	Décoration d'étalage	74105
Architecture	Activités d'architecture d'intérieur	71112
	Activités d'architecture de construction	71111
	Activités d'architecture d'urbanisme, de paysage et de jardin	71113
Advertising	Activités des agences de publicité	73110
Fashion	Fabrication de vêtements en cuir	14110
	Fabrication de vêtements de travail	14120
	Fabrication d'autres vêtements de dessus	14130
	Fabrication de vêtements de dessous	14140
	Fabrication de chapeaux et de bonnets	14191
	Fabrication d'autres vêtements et accessoires n.c.a.	14199
	Fabrication d'articles en fourrure	14200
	Fabrication d'articles chaussants à mailles	14310
	Fabrication d'autres articles à mailles	14390
	Fabrication de chaussures	15200
	Intermédiaires du commerce en textiles, habillement, fourrures, chauss. et articl. en cuir	46160
	Commerce de gros de vêtements de travail	46421
	Commerce de gros de sous-vêtements	46422
	Commerce de gros de vêtements, autres que vêtements de travail et sous-vêtements	46423
	Commerce de gros d'accessoires du vêtement	46424
	Commerce de gros de chaussures	46425
	Commerce de détail de vêtements pour dame en magasin spécialisé	47711
	Commerce de détail de vêtements pour homme en magasin spécialisé	47712
	Commerce de détail de vêtements pour bébé et enfant en magasin spécialisé	47713
	Commerce de détail de sous-vêtem., de ling. et de vêtem. de bain en mag. spécialisé	47714
	Commerce de détail de vêtements, de sous-vêtements et d'accessoires pour dame, homme, enfant et bébé en magasin spécialisé, assortiment général	47716
	Commerce de détail de chaussures en magasin spécialisé	47721

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 72 22/11/18 10:11

2

BRUSSELS' MEDIA INDUSTRY. A FIRST LOOK INTO ITS SIZE AND COMPOSITION

Marlen Komorowski & Victor Wiard

This research was conducted as part of the Media Clusters Brussels (MCB) project, financed by Innoviris under the Anticipate programme (Prospective Research – Anticipate – 66 – 2014/2018). More information on MCB is available online (www.mediaclusters.brussels).

INTRODUCTION

The importance of the media industry as an economic asset for cities has been broadly recognized by a growing number of studies and governments from multiple levels. For instance, Krätke (2003) argues that media firms are highly influential in the development of cities. The European Commission states that the media industry plays 'a key economic, social and cultural role in Europe', and 'creates growth and jobs' (European Commission, 2015). Scott (2000) furthermore stresses that the media industry has been part of many urban regeneration schemes throughout the world. This is also the case for the Brussels-Capital Region. In the Sustainable Regional Development Plan, the regional government identified the creative and cultural industries, including the media industry, as a key sector for economic development. In more detail, the government plans on supporting the development of an audio-visual (AV) media cluster, an agglomeration of the media industry (Komorowski, 2016) and the so-called mediapark.brussels (2013, p.44; 2016, pp.20, 65).[1] The argumentation in favour of public support for the media industry in Brussels is strongly influenced by its ability to generate economic benefits for the city. However, little is known about its size and composition. This chapter intends to fill this gap by providing reliable quantitative descriptive insights. The overarching research question is: What is the size and composition of Brussels' media industry? In order to answer this question, we look

1 For more information about the plans of the Government of the Brussels-Capital Region, see www.mediapark.brussels

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 73 22/11/18 10:11

at the industry from two angles: media organizations and media workers. We examine the size of the industry, its evolution, the different sectors involved, and geographic distribution in Belgium. The chapter is structured as follows: First, insights from studies on Brussels' media industry are discussed and the methodology applied in this chapter is described. Second, insights into the media industry are given from the two angles. Finally, the chapter concludes with a discussion.

INVESTIGATING BRUSSELS' MEDIA INDUSTRY

Existing studies

Through an iterative online search and a review of bibliographies, we identified 17 studies discussing Brussels' media industry in one way or another (see Table 1). The industry is often discussed in research focusing on wider geographical areas (francophone Belgium, Flanders or Belgium as a whole) or on different thematic levels, such as creative and cultural industries (CCIs). There are hardly any studies that have Brussels' media industry as their main focus. We found only one report that explicitly discusses the state of the media industry in Brussels. In this study, the private consultancy firm IdeaConsult investigated the AV, press and ICT sectors in Brussels (Verheyen & Franck, 2012).

Author/year	Area	Industry	Summary
Antoine & Heinderyckx in 2011	Francophone Belgium	Media	'État des lieux des médias d'information en Belgique francophone': Report for the Parliament of the French Community documenting the state of the news media presenting financial information, diffusion, confidence in the press, etc. (https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/80391/1/EGMI_EDL_fullv6_5.pdf)
Bogte & Verbruggen in 2016	Flanders / Belgium	Video games	'Gaming in Vlaanderen': Report of the Flemish Gaming Association (FLEGA) presenting numbers on local gamer profiles and usage, an industry impact analysis and trends. (https://drive.google.com/file/d/0B_cWZ4z363ZmRoN5MTk1b3MycFk/view)
De Voldere & Maenhout in 2007	Flanders	Creative industries	'3 sectoren in de Vlaamse Creatieve industrie': Report by the Vlerick Management School on the book, music and visual arts sector, presenting financial information, media workers and concentration. (https://www.vlaanderen.be/nl/publicaties/detail/drie-sectoren-in-de-vlaamse-creatieve-industrie)
De Voldere, et al. in 2011	Brussels	CCI	'De sector van creatieve en culturele bedrijven in het Brussels Hoofdstelijk Gewest': Report by IdeaConsult for the Kamer van de Middenstand van de Economische en Sociale Raad with a focus on needs and sector statistics. (http://rabbko.be/uploads/Comptes-rendus_Verslag/Archives-avant-2016/nl_eindrapportage_cci_bxl_v150711_0.pdf)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 74 22/11/18 10:11

Lazzaro & Lowies in 2014	Wallonia / Brussels	CCI	'Le poids économique des Industries culturelles': Report for the IWEPS by the ULB presenting numbers on employment, self-employed, value added, turnover and its impact and evolution. (https://www.iweps.be/sites/default/files/rapport_final_icc.pdf)
Magis in 2011	Brussels	AV	'Etat des lieux de l'industrie cinématographique en Région Bruxelles Capitale': Report of Bruxellimage presenting numbers of companies and employees active, SWOT analysis, governmental support, policy action points, etc. (http://www.unizo.be/images/res4856624_15.pdf)
Deloitte in 2015	Belgium	Adver-tising	'Advertising Pays': Report for the Raad voor de Reclame Belgium, presenting numbers on the impact and influence of the media sector including direct and indirect employment, etc. (http://www.conseildelapublicite.be/images/stories/docs/studie_deloitte_2015_EN.pdf)
Flanders Smart Hub in 2012	Vlaams-Brabant / Brussels	Creative industries	'SWOT Analyse Creatieve Sector Vlaams Brabant Brussel': Report on the CI sector in Vlaams-Brabant for the newly started creative cluster Createch in 2012, presenting a SWOT analysis for the creative sector in the province, including other numbers. (http://www.flanderssmarthub.be/files/SWOT_ANALYSE_CREATIEVE_SECTOR_VLAAMS_BRABANT_BRUSSEL_lifetech_food_health_createch.pdf)
Idea Consult & Vlerick Management in 2010	Flanders / Brussels	AV	'De Vlaamse audiovisuele sector in beeld': Report for the Vlaams Audiovisueel Fonds, presenting sector numbers, the value network and geographical distribution. (http://www.vaf.be/fileadmin/media/VAF/upload_pdf/Finaal_rapport_VAF_studie.pdf)
Ineum Consulting & Kurt Salmon Associates in 2010	Brussels	Cultural industries	'Culture and economic performance': Report on economic performance prepared as a case study for an international conference presenting a SWOT analysis, development, educational information and other general data about Brussels related to culture. (http://www.forum-avignon.org/sites/default/files/editeur/Forum_Avignon_2010_-_Case_Study_Brussels_-_UK_0.pdf)
Mediarte.be in 2014	Belgium	AV	'De Audiovisuele Sector': Report for the Audiovisuele sector & Fonds voor de filmproductie focusing on the AV labour market. (https://drive.google.com/file/d/0B78CUPtGimrhMjFCSotoaEtmNGs/view)
PIM, Partners in Marketing in 2010	Belgium	Copyright industries	'Economische bijdrage van de industrie van het auteursrecht': Report for Arthena presenting sector numbers, including multiplicators and international comparison. (http://www.cjsm.be/cultuur/onderzoek-en-publicaties/de-economische-bijdrage-vande-industrie-van-het-auteursrecht-en-de)
Service Général de l'Audiovisuel et des Médias in 2016	Wallonia	AV	'Annuaire de l'audiovisuel': Report prepared by the Service Général de l'Audiovisuel et des Multimédias de la Fédération Wallonie- Bruxelles, presenting a collection of different statistics from various sources. (http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=15745)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 75 22/11/18 10:11

Vlaamse Regulator voor de Media in 2016	Flanders	Media	'Mediaconcentratie in Vlaanderen 2015': Report of the Flemish media regulator about media concentration, including information on structures, detailed analysis of media groups also including productions, audience numbers, price evolutions, etc. (http://www.vlaamseregulatormedia.be/sites/default/files/pdfversions/20151116_mediaconcentratierapport_2015.pdf)
Schrauwen, Demol, Van Andel & Schramme in 2014	Flanders / Dutch-speaking Brussels	CCI	'Creatieve industrieën in Vlaanderen': Report by Flanders DC and the Antwerp Management School that is regularly updated (annually), presenting a detailed sector analysis, geographical analysis and value network approach. (http://www.flandersdc.be/sites/default/files/Flanders%20DC%20Studie%20-%20Creatieve%20Industrieee%CC%88n%20in%20Vlaanderen%20-%20update_0.pdf)
Surlemont, Pirnay & Aouni in 2013	Wallonia	Creative industries	'La concentration géographique de la classe créative en Wallonie': Report of the University of Liège for the CPDT presenting numbers on the creative class, and attractiveness factors for the creative class. (http://cpdt.wallonie.be/sites/default/files/cpdt_rf_octobre_2013_annexe_rc3_1_quantitatif.pdf)
Verheyen & Franck (2012)	Brussels	Media	'Etude de faisabilité d'un Pôle Média sur le site Reyers': Report of Idea Consult presenting feasibility of Pole media Reyers for the A.D.T. presenting numbers on employees and value added, etc. (http://www.adt-ato.brussels/sites/default/files/documents/IdeaConsult_ADT_Pole_media%20_Rapport_13022013.pdf)

Table 1: Literature study on Brussels' media industry: an overview

We can learn two lessons from research into Brussels' media industry: (1) There is a strong political interest in knowledge about this sector. Numerous studies have been funded, and/or conducted by political bodies or public organizations, such as the report of the Flemish Games Association or the report of the Parlement de la Communauté Française de Belgique Wallonie-Bruxelles (Parliament of the French Community of Belgium). Public bodies have also commissioned consultancies to conduct research for them, such as Deloitte, IdeaConsult, Ineum Consulting, PIM or university research facilities. Interest in the sector appears to have increased recently, as the majority of these studies have been produced within the last six years. (2) Being an emerging field of research, there is a lack of common standards that would enable comparativeness and deeper insights. For instance, two studies were published in 2014 on cultural and creative industries, one encompassing Wallonia and Brussels (Lazzaro & Lowies, 2014) and the other Flanders (including Brussels) (Schrauwen, Schramme, Demol, & Van Andel, 2014). However, the studies use different categorizations of the industries and different methodologies for the analyses, meaning that their results cannot be compared. Brussels' media industry can therefore be considered as a topic in need of critical academic research that can support the current policy development in the city.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 76 22/11/18 10:11

Scope and methodology

In order to analyse Brussels' media industry and its economic contribution, we focus on two types of actors: media organizations and media workers. Both entities are part of media dynamics that can be used to investigate the media industry in a geographical area (Komorowski, 2016). The framework developed hereafter is inspired by the World Intellectual Property Organization (WIPO) guidelines for measuring the economic contribution of the copyright industries (WIPO, 2015). It is therefore necessary to (1) delineate the scope and definitional approach of the research, (2) delineate the data sources to be used, and also (3) to understand the limitations of the methodology:

(1) The 'foundational ideas' of the media industry emerged as early as in the 1920s in 'critical/scholarly writing' (Holt & Perren, 2009, p. 1961). Related concepts include, among others, 'cultural industries' (O'Connor, 2000), 'cultural and creative industries' (Hesmondhalgh, 2008), 'copyright industries' (WIPO, 2015) and 'content industries' (OECD, 2011). The media industry has been directly defined under the title 'media and content industries' by the OECD. Thereby, the OECD (2011) defines the media industry as an industry with products and services that are primarily 'intended to inform, educate and/or entertain humans through mass communication media'. The industry actors are 'engaged in the production, publishing and/or the distribution of content'. The European Commission also adopted this approach in their Joint Research Centre Scientific and Policy Report. Within this report, the media industry covers 'the book, broadcasting, cinema, music, newspapers, and video games industries' (Leurdijk et al., 2012). In the current chapter, we adapt this approach to make comparisons between international studies possible. For the same reason, the sectors as developed by the European Commission have been grouped into new media, advertising, print and audio-visual (AV) activities.

The indicators we use to study the media industry are based on 'the most widely used macroeconomic indicators in sectorial and national comparison' (Leurdijk et al., 2012): turnover, value added and employment. Value added is defined as turnover minus cost at the level of media organizations, and can be used to measure the size of an industry. Media organizations are seen as legal entities including employers (companies, associations, etc.), but also independents that compose the media industry. Value added can be compared with the general gross domestic product (GDP). This key indicator is also used in order to observe the growth level of an industry (Eurostat, 2016b). The employment in an industry is expressed in this study by the number of employed and self-employed. Hereafter the term 'worker' refers to employees as well as the self-employed. A self-employed person is defined in this context as anyone who is not employed by an organization for the performance of his or her professional activity, including freelancers, self-employed entrepreneurs, etc. Employment is the clearest indicator of activity in an industry (OECD, 2016).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 77 22/11/18 10:11

(2) In order to access data, NACE codes (Nomenclature des Activités Économiques dans la Communauté Européenne) for economic activities were used on a four-digit level. The chosen NACE codes are based on the delineation of the media industry as elaborated above. The delineation started out by including the codes that serve the definition directly. After that, other studies were consulted to compare the results. This includes the NACE codes used by the OECD (2011), those used by Verheyen and Franck (2012) and those used by the European Commission (KEA European Affairs, 2006). Based on this, we attempted to find a minimal commonly used group of codes remaining true to the concept of the media industry as defined above (see Table 2). We chose to work on a four-digit level to make the study comparable, as most identified studies that analyse topics in the context of Brussels' media industry are also based on this level (e.g., Idea Consult & Vlerick Management School, 2010; Verheyen & Franck, 2012). The identified NACE codes were used to extract data from two sources: Bel-first for media organizations, and the National Social Security Office (NSSO) for media workers. Bel-first, developed and published by Bureau van Dijk Electronic (2016), includes financial data on the complete population of Belgian and Luxembourg companies, independents, associations and foundations with or without an obligation to submit accounts to the National Bank of Belgium (in total about 2.2 million entities). Economic entities with active statuses and whose principal activity falls under the identified four-digit NACE codes of the media industry between 2007 and 2016 were retrieved.

The data extracted required further harmonization. The reason for this is that some figures are only available to a limited extent due to the different filing obligations each entity has to the National Bank. Smaller entities are not obliged to provide as much data. However, the media industry is substantially represented by a large number of small and medium-sized firms and only a small number of major players (Leurdijk et al., 2012). Empty data fields for turnover and net added value were therefore harmonized by applying the median value.[2] The same harmonization process has been applied in many industry studies by institutions and in academic research (cf. Britton & Legare, 2005; KEA European Affairs, 2006; Mateos-Garcia, Bakhshi, & Lenel, 2014; Schrauwen et al., 2014; Scott, 2002). Applying the median value is a common method to achieve a typical value in industrial statistics, as it is especially helpful if the weight of a small number of major firms could cause distortions in measurements, as would be the case for the media industry (KEA European Affairs, 2006).

2 The calculations of the median value gave the following results: The net added value was harmonized based on 28,000 to 34,000 euros depending on the year; the turnover was based on 167,000 to 205,000 euros depending on the year. An exception was made for the entity RTBF *(RADIO-TELEVISION BELGE DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE)*, the francophone public broadcaster. As RTBF is registered as 'public utility funding', the public broadcaster has no filing obligation, and therefore no net added value, turnover or number of employees are reported in the dataset. However, RTBF is one of only three media organizations that have been identified as having more than 1,000 employees. It would distort the results to adjust this entity in the same way as the others. Therefore, data for RTBF was retrieved from different reports (see Antoine & Heinderyckx, 2011; Service Géneral de l'Audiovisuel et des Multimédias de la Fédération Wallonie- Bruxelles, 2016).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 78 22/11/18 10:11

NACE number	NACE classification	SECTOR	OECD (2011)	IdeaConsult (2012)	KEA European Affairs (2006)
C18.1.1	Printing of newspapers	PRINT		X	X
C18.1.3	Pre-press and pre-media services	PRINT		X	X
C18.1.4	Binding and related services	PRINT		X	X
C18.2.0	Reproduction of recorded media	AV		X	X
G47.6.1	Retail sale of books in specialized stores	PRINT			
G47.6.2	Retail sale of newspapers in specialized stores	PRINT			X
G47.6.3	Retail sale of music and video recordings in specialized stores	AV			X
J58.1.1	Book publishing	PRINT		X	X
J58.1.2	Publishing of directories and mailing lists	PRINT	X	X	X
J58.1.3	Publishing of newspapers	PRINT	X	X	X
J58.1.4	Publishing of journals and periodicals	PRINT	X	X	X
J58.1.9	Other publishing activities	PRINT	X	X	X
J58.2.1	Publishing of computer games	NEW MEDIA	X	X	X
J59.1.1	Motion picture, video and television programme production	AV	X	X	X
J59.1.2	Motion picture, video and television programme post-production	AV	X	X	X
J59.1.3	Motion picture, video and television programme distribution	AV	X	X	X
J59.1.4	Motion picture projection activities	AV	X		X
J59.2.0	Sound recording and music publishing activities	AV	X	X	X
J60.1.0	Radio broadcasting	AV	X	X	X
J60.2.0	Television programming and broadcasting activities	AV	X	X	X
J63.1.1	Data processing, hosting and related activities	NEW MEDIA	X	X	
J63.1.2	Web portals	NEW MEDIA	X	X	
J63.9.1	News agency activities	PRINT	X	X	X
M73.1.1	Advertising agencies	ADVERTISING		X	X
M73.1.2	Media representation	ADVERTISING		X	X
N77.2.2	Renting out of video tapes and disks	AV			X

Table 2: NACE codes selected as part of the media industry (as depicted by the authors) compared with other studies

The NACE classification was also used to retrieve data on media employees from the National Social Security Office (NSSO). The NSSO collects and publishes data on employees based on their social contributions used to finance the various branches of social security (NSSO, 2016). The dataset contains data from 2011 to 2015. Additionally,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 79 22/11/18 10:11

the insights generated from Bel-first and NSSO data were enriched through statistics gathered from other public data sources to calculate the proportions and comparisons with the media industry. This includes statistics published by the Brussels Institute of Statistics and Analysis (including the GDP, data to calculate the growth levels, the number of employees, number of independents and domestic employment in Brussels) (IBSA/BISA, 2016), Eurostat statistics (including the proportion of other industries in the Brussels economy and data to calculate the growth level of Belgium) (Eurostat, 2016a), and statistics from the National Bank of Belgium (including the GDP of Belgium) (NBB, 2016).

(3) It is necessary to report explicit limitations of the method applied that need to be borne in mind when considering the findings of the analysis. The applied method has limitations with regard to the application of NACE codes to the media industry. For some activities in the media industry, especially in new media, there is no code (e.g. mobile app development), or organizations are engaged in activities covered by a number of codes (e.g. a broadcaster that also publishes texts on their website). Irregularities have also been encountered between entities' attributed activity codes and the actual activities carried out. Additionally, data unavailable due to the different reporting requirements of entities to the National Bank needed to be harmonized (see above). This means that the findings of this research are dependent on assumptions made during the harmonization process. Furthermore, the NSSO only provides data for registered organizations, while there are organizations acting in the media industry that are not obliged to file data with the NSSO. As a reaction to these distorting factors, the findings here need to be seen as estimations. Whilst not forgetting the above-mentioned limitations, we are confident that the applied and developed methodology provides the most accurate estimates possible.

THE FINDINGS: THE SIZE AND COMPOSITION OF BRUSSELS' MEDIA INDUSTRY

Brussels' media industry and organizations

According to the data extracted from Bel-first, 5,946 million euros in turnover was generated by the Brussels media industry in 2014. With 1,699 million euros net added value produced in 2014, the industry contributes 2.4 percent to Brussels' total economy (71,744 million euros) and 0.4 percent to Belgium's total economy (400,643 million euros) (see Table 3). For comparison, the contribution of the construction industry to the city's economy in 2014 was the same as that of the media industry (2.4 percent). Based on the total net added value produced by the industry from 2007 to 2014, the yearly average growth level of the media industry in Brussels (2.5 percent) was higher than the overall growth level of Brussels' economy (2.1 percent) and that of Belgium

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 80 22/11/18 10:11

as a whole (2.2 percent) (see Figure 1). The media industry is composed of media organizations that act as employers and independent entities. Around 6,500 media organizations were active in Brussels' media industry in 2014 as employers. This means that 6.4 percent of all employers in Brussels (99,388 in total) belong to the media industry (see Table 3).

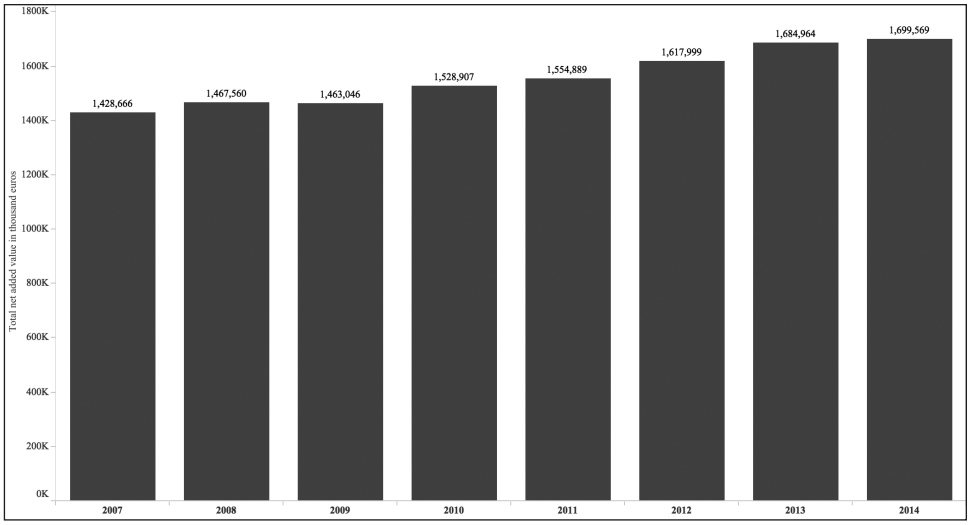


Figure 1: The growth of the net added value produced by Brussels' media industry (calculated using data from Bel-first, 2016)

Brussels' media industry:	in millions of euros	in % of Brussels' GDP
Net added value	1,699	2.4
	total number	% of Brussels' employers
Employers	6,409	6.4

Table 3: The net added value and the employers of Brussels' media industry in 2014 (calculated using data from Bel-first, 2016, and statistics from IBSA/BISA, 2016)

The data extracted from Bel-first shows that the media industry in Brussels is characterized by a small number of very large media organizations and many small and micro organizations. Only 17 media organizations create around 50 percent of the total net added value of Brussels' media industry. The largest of these include VRT, RTBF, RTL BELGIUM and KINEPOLIS GROUP from the AV sector, ROSSEL ET CIE, VERBRUIKERS UNIE TEST and MEDIAFIN from the print sector, and JC DECAUX and IP BELGIUM from the advertising sector (see Table 4).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 81 22/11/18 10:11

When broken down, the AV industry is the largest sector, contributing 828 million euros net added value (48.7 percent) to Brussels' media industry. This is due to several very large players in this sector. VRT alone contributes 11.8 percent. The new media sector is by far the smallest in the industry, with 0.1 percent net added value of Brussels' media industry produced through the publishing of computer games and activities of web portals. Data processing, hosting and related activities make up 13.1 percent of the total media industry economy of the city. However, these findings need to be considered as mere estimations of the real extent of the new media sector, largely due to the limitations in the activity classification system (see above).

	Proportion of Brussels' total media industry in %
New Media	13.2
Data processing, hosting and related activities	13.1
Publishing of computer games / web portals	0.1
Print	18.8
Publishing of journals and periodicals	3.6
VERBRUIKERS UNIE TEST AANKOOP	3
Publishing of newspapers	3.9
ROSSEL ET CIE MEDIAFIN	1.9 1.8
Advertising	19.3
JC DECAUX IP BELGIUM	1.5 1.4
AV	48.7
Television programming and broadcasting activities	23.3
VRT	11.8
RTBF	10.0
RTL BELGIUM	3.1
Motion picture, video and TV programme (post-) production activities	17.4
Sound recording and music publishing	1.3
TOTAL	100

Table 4: The sectors of Brussels' media industry in 2014 based on the proportion of net added value (including selected activities and organizations with a high proportion) (calculated using data from Bel-first, 2016)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 82 22/11/18 10:11

Brussels' media workers and employees

According to the NSSO dataset, there were around 15,000 employees working for media organizations in Brussels in 2015. This means that the media industry accounted for around 2.4 percent of Brussels' total number of employees in 2015 (615,615 employees). Based on the Bel-first dataset, we additionally found around 1,300 independents (self-employed) engaged in the city's media industry. This means that there are in total around 16,000 media workers, which makes up 2.3 percent of the total employment in Brussels (see Table 5). Looking more closely at the number of media employees in Brussels in the NSSO dataset over time, we can observe a slow but steady decline. From 16,169 employees registered in 2011, the figure fell to 14,825 in December 2015 (see Figure 2). This means that the number of media employees declined by 8.4 percent. In comparison, the total number of employees in Brussels declined by 0.5 percent over the same period of time.

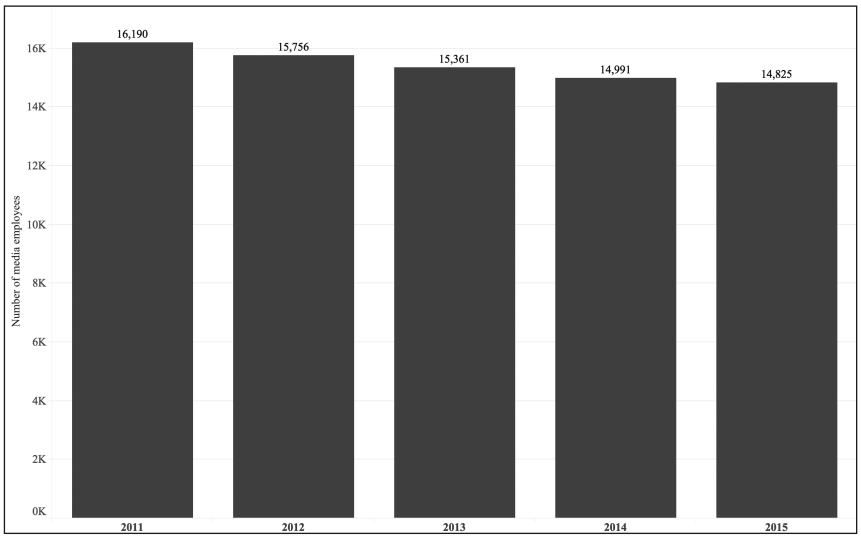


Figure 2: The decline in the number of media employees in Brussels' media industry (calculated using data from NSSO, 2016)

Brussels' media industry:	Total number	% of Brussels total
Media workers	16,101	2.3 (of employment)
Media employees	14,825	2.4 (of total number of employees)
Media independents	1,276	1.6 (of independents)

Table 5: Media workers based on media employees and independents in Brussels' media industry in 2015 (calculated using data from NSSO, 2016, and statistics by IBSA/BISA, 2016)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 83 22/11/18 10:11

Based on the NSSO dataset, we can see that almost half (42.4 percent) of Brussels' media employees work in the AV sector, namely the major public and private broadcasters. The second-largest sector in terms of employment is advertising (20.7 percent), followed by the print sector (19.8 percent) and the new media sector (17.1 percent) (see Table 6).

	Proportion of total Brussels' media employees in %
New Media	17.1
Data processing, hosting and related activities	16.7
Publishing of computer games / web portals	0.01
Print	19.8
Publishing of newspapers	4.3
Publishing of journals and periodicals	3.5
Advertising	20.7
Media representation	7.0
Advertising agencies	13.7
AV	42.4
Television programming and broadcasting	29.9
TOTAL	100

Table 6: The sectors of Brussels' media employees based on the proportion of media employees in 2015 (and selected sectoral activities with high proportions) (calculated using data from NSSO, 2016)

The geographic distribution of Belgium's media industry

Based on the Bel-first dataset, in 2014 Brussels created 39.0 percent (1,699 million euros) of the total net added value of Belgium's media industry (4,353 million euros). This is followed by Antwerp with just 16.8 percent and Flemish Brabant with 9.5 percent of the total value created by Belgium's media industry. Similar observations can be made looking at the NSSO dataset on media employees. When looking at the proportions across provinces, Brussels encompasses 35.9 percent (14,825) of all media employees in Belgium (41,258), which is more than double that of Antwerp (14.5 percent) (see Figure 3).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 84 22/11/18 10:11

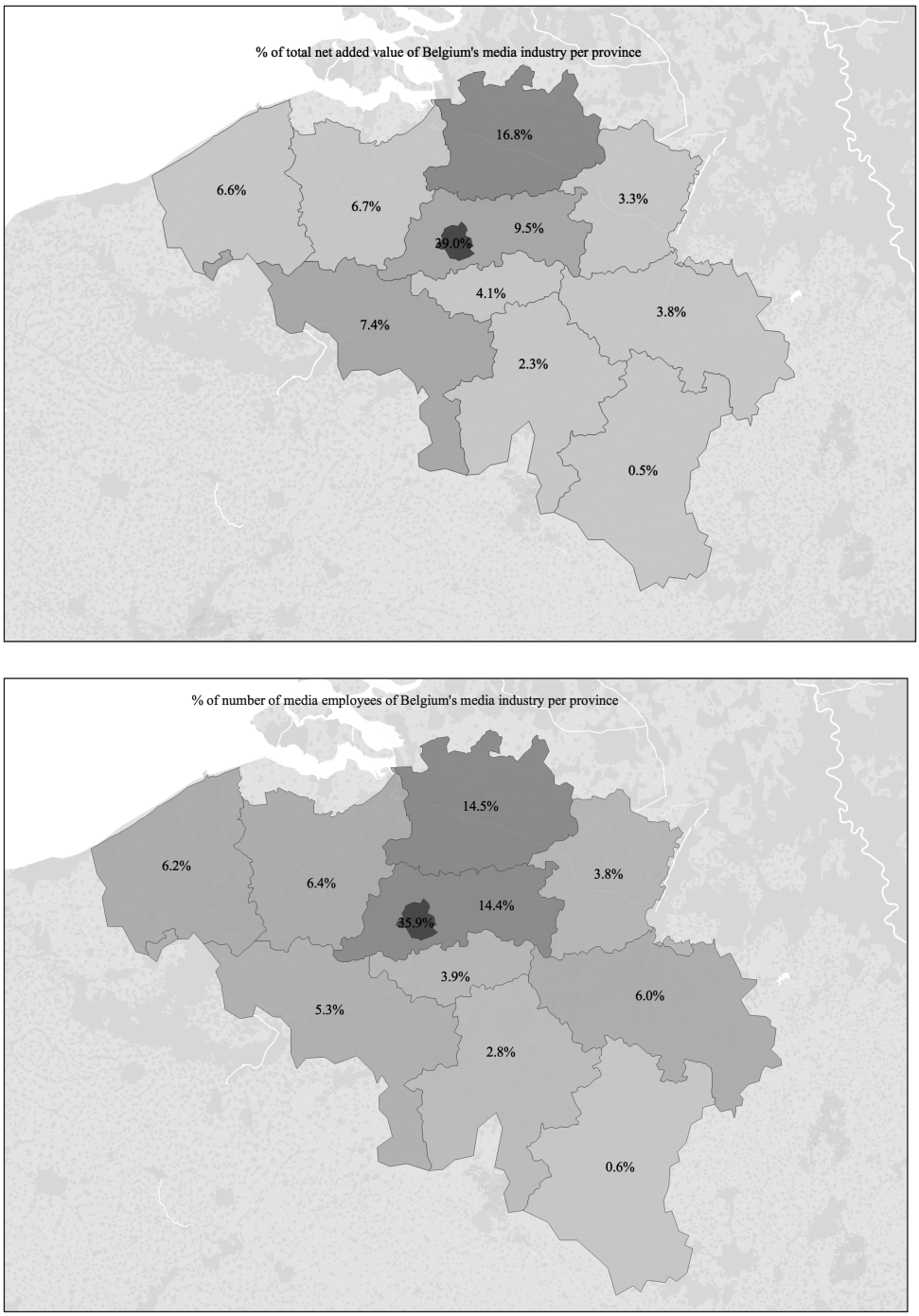


Figure 3: The geographic distribution of Belgium's media industry based on the proportion of net added value of the media organizations and the proportion of media employees (calculated using data from Belfirst, 2016 and NSSO, 2016)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 85 22/11/18 10:11

Discussion

In 2013, the regional government of Brussels approved a plan to stimulate the promotion of the local media industry. The plan foresees the development of the so-called mediapark.brussels, an AV media cluster in the Reyers neighbourhood, effectively restructuring the location of the two public broadcasters VRT and RTBF. The mediapark.brussels is supposed to 'create a new centre for the development of the Brussels Region' and to 'strengthen the economic fabric, among other means through the emergence of an innovative ecosystem centred on the media and the creative industries' (mediapark.brussels, 2017). However, little is known about Brussels' media industry and whether these plans are viable. Hence, the overarching research question of this chapter: *What is the size and composition of Brussels' media industry?*

The analysis demonstrates that the media industry in Brussels makes a significant contribution to the city's economy and employment. In addition, it is evident that Brussels is the leading location for media activities and employment in Belgium. The AV sector in particular contributes a great deal to Brussels' media industry and includes many large players. The city's media industry is growing faster than the total economy of Belgium, making Brussels more significant with every year that passes. The analysis shows that there is a diversity of mediated content producers. Major key national and regional companies such as public and private TV broadcasters, newspapers and advertising agencies employ a large number of staff. These findings lead us to the conclusion that the plans of Brussels government are built on already observable strengths of Brussels as a media centre. The plan to create an AV cluster in the city is built around the most important players in the city's media industry (VRT and RTBF).

It is also apparent that the number of employees in Brussels' media industry is declining. Christopherson (2008) found that, while the demand for media products is rising, there is pressure on media organizations to reduce labour costs. Additionally, the media industry in Brussels is defined by major players and otherwise only micro and small media organizations exist. This can be interpreted as a sign that the Brussels' media industry is not dynamic. Flew (2002) states that the opportunity for the media industry lies especially in the creation of SMEs. Brussels mostly hosts micro and small businesses. This leads to the conclusion that the Brussels' media industry is, despite its strengths, struggling. Therefore, the plans of Brussels' government can be a great opportunity for the future of the media industry within the city.

The findings presented here are estimations of the size and composition of Brussels' media industry. However, the findings need to be interpreted with care because of a number of issues with the data. Nevertheless, 'in order to make well-informed policy choices' policymakers are 'increasingly reliant on the timely availability of relevant data' (DG Communications Networks, Content & Technology, 2015). This leads us to a final conclusion: More work needs to be done at the different levels of government

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 86 22/11/18 10:11

in Belgium to adopt appropriate standards and definitions as well as to prioritize the collection of statistically sound data across the activities of the media industry and the CCIs. This study can act as the starting point for improving data and also to commence constant monitoring of the media industry in the future.

Bibliography

Antoine, F., & Heinderyckx, F. (2011). *État des lieux des médias d'information en Belgique francophone*. Brussels: Parlement de la Communauté française de Belgique Wallonie - Bruxelles. Retrieved from https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/80391/1/EGMI_EDL_fullv6_5.pdf

Britton, J. N., & Legare, G. (2005). Clustering and the digital economy: New media in Toronto. *Canadian Journal of Regional Science*, *28*(2), 329–348.

Brussels-Capital Region. (2013). *Sustainable Regional Development Plan - Gewestelijk Plan voor Duurzame Ontwikkeling - Plan régional de Développement Durable*. Retrieved from http://www.gpdo.be

Brussels-Capital Region. (2016). *Sustainable Regional Development Plan - Gewestelijk Plan voor Duurzame Ontwikkeling - Plan régional de Développement Durable*. Retrieved from http://www.gpdo.brussels/sites/default/files/gpdo_nl_web.pdf

Bureau van Dijk. (2016). *Amadeus - Information on companies across Europe*. Retrieved 5 April 2016, from https://www.bvdinfo.com/en-gb/our-products/company-information/international-products/amadeus

Christopherson, S. (2008). Beyond the self-expressive creative worker: An industry perspective on entertainment media. *Theory, Culture & Society*, *25*(7–8), 73–95.

DG Communications Networks, Content & Technology. (2015). *Monitoring the Digital Economy & Society 2016 - 2021* (Report). Brussels: European Commission. Retrieved from http://ec.europa.eu/eurostat/documents/341889/725524/Monitoring+the+Digital+Economy+%26+Society+2016-2021/7df02d85-698a-4a87-a6b1-7994df7fbeb7

European Commission. (2015, July 22). *Media Policies - Digital Economy & Society*. Retrieved 18 August 2016, from https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/media-policies

Eurostat. (2016a). *Eurostat - Your key to European statistics*. Retrieved 3 September 2016, from http://ec.europa.eu/eurostat/about/overview

Eurostat. (2016b). *Eurostat Statistics Explained: National accounts and GDP*. Retrieved 12 May 2016, from http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/National_accounts_and_GDP

Flew, T. (2002). Beyond ad hocery: defining creative industries Paper presented to Cultural Sites, Cultural Theory, Cultural Policy, The Second International Conference on Cultural Policy Research, Te Papa, Wellington, New Zealand, 23-26 January 2002.

Hesmondhalgh, D. (2008). Cultural and creative industries. In T. Bennett & J. Frow (Eds.), *The SAGE handbook of cultural analysis* (pp. 553–569). SAGE Publications Limited.

Holt, J., & Perren, A. (2009). *Media industries: history, theory, and method* (1st ed.). Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 87 22/11/18 10:11

IBSA/BISA. (2016). Brussels Institute for Statistics and Analysis. Retrieved 23 November 2015, from http://www.statistics.irisnet.be/?set_language=en#.VlOPq3sooqc

Idea Consult, & Vlerick Management School. (2010). *De Vlaamse audiovisuele sector in beeld: een socio-economische profilering* (Studie voor het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF)). Gent: Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Retrieved from http://www.vaf.be/fileadmin/media/VAF/upload_pdf/Finaal_rapport_VAF_studie.pdf

KEA European Affairs. (2006). *The Economy of Culture in Europe* (Study prepared for the European Commission). Retrieved from http://ec.europa.eu/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf

Komorowski, M. (2016). The seven parameters of media clusters: An integrated approach for local cluster analysis. *International Journal of Media & Cultural Politics*, *12*(2), 171–191.

Krätke, S. (2003). Global media cities in a world-wide urban network. *European Planning Studies*, *11*(6), 605–628.

Lazzaro, E., & Lowies, J. -G. (2014). *Le poids économique des Industries culturelles et créatives en Wallonie et à Bruxelles* (Report for IWEPS – Institut wallon de l'évaluation, de la prospective et de la statistique) (p. 70). Brussels: ULB. Retrieved from https://www.iweps.be/sites/default/files/rapport_final_icc.pdf

Leurdijk, A., De Munck, S., Van den Broek, T., Van der Plas, A., Manhanden, W., & Rietveld, E. (2012). *Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: A Quantitative Overview* (JRC Technical Reports). Luxembourg: European Commission. Retrieved from http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC69435.pdf

Mateos-Garcia, J., Bakhshi, H., & Lenel, M. (2014). *A Map of the UK Games Industry*. London: NESTA. Retrieved from https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/map_uk_games_industry_wv.pdf

mediapark.brussels. (2017, September 1). mediapark.brussels - Ambitions. Retrieved from http://www.mediapark.brussels/en/strategic-areas/ambition

National Social Security Office. (2016). *RSZ - ONSS - LSS - NSSO*. Retrieved 17 November 2016, from http://www.rsz.fgov.be/en

NBB. (2016). *National Bank of Belgium | nbb.be*. Retrieved 17 November 2016, from https://www.nbb.be/en

O'Connor, J. (2000). The definition of the 'cultural industries'. *The European Journal of Arts Education*, *2*(3), 15–27.

OECD. (2011). *OECD Guide to Measuring the Information Society 2011*. Paris: OECD Publishing. Retrieved from http://dx.doi.org/10.1787/10.1787/9789264113541-en

OECD. (2016). *OECD: Glossary of Statistical Terms - Employees*. Retrieved from http://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=766

Schrauwen, J., Schramme, A., Demol, M., & Van Andel, W. (2014). *Creatieve industrieën in Vlaanderen - Update: Mapping en bedrijfseconomische analyse*. Antwerp: Flanders DC - Antwerp Management School. Retrieved from http://www.flandersdc.be/sites/default/files/Flanders%20DC%20Studie%20-%20Creatieve%20Industrieee%CC%88n%20in%20Vlaanderen%20-%20update_0.pdf

Scott, A. J. (2000). *The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Scott, A. J. (2002). A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures. *Regional Studies*, *36*(9), 957–975.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 88 22/11/18 10:11

Service Géneral de l'Audiovisuel et des Multimédias de la Fédération Wallonie- Bruxelles. (2016). *Annuaire de l'audiovisuel* (Yearly report) (p. 40). Brussels: Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Retrieved from http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=15745

Verheyen, J., & Franck, P.-A. (2012). *Etude de faisabilité d'un Pôle Média sur le site Reyers* (Idea Consult). Brussels: L'Agence de Développement Territorial pour la Région de Bruxelles Capitale (A.D.T.). Retrieved from http://www.adt-ato.brussels/sites/default/files/documents/IdeaConsult_ADT_Pole_media%20_Rapport_13022013.pdf

WIPO. (2015). *Guide on Surveying the Economic Contribution of the Copyright Industries - 2015 Revised Edition*. Geneva: World Intellectual Property Organization. Retrieved from http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/893/wipo_pub_893.pdf

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 89 22/11/18 10:11

3

TRAVAIL CULTUREL, ENTRE REDISTRIBUTION ET RECONNAISSANCE. ENQUÊTE DANS LE MILIEU (SOCIO)ARTISTIQUE D'UN QUARTIER POPULAIRE BRUXELLOIS[1]

François Rinschbergh

Se basant sur une enquête de terrain menée entre 2016 et 2017, cet article explore les tensions qui structurent l'univers culturel et créatif d'un quartier populaire proche du centre historique de Bruxelles. Comme nous le verrons, la culture et les arts, tantôt considérés pour leurs valeurs universelles et intégratrices, peuvent aussi être mobilisés pour valoriser l'hétérogénéité des identités et souligner ce qui distingue les groupes sociaux et culturels qui composent tout espace urbain postmigratoire. Cependant, si ces deux approches, égalitariste et différentialiste, se contredisent parfois sur le terrain et contribuent à une certaine conflictualité entre acteurs, celles-ci ne sont peut-être pourtant pas si antinomiques que cela, répondant toutes deux à des besoins différents, mais bien réels, rencontrés par la population des quartiers populaires, à savoir le besoin d'être à la fois traité en tant qu'égal et respecté dans ses différences.

Après un bref état des lieux de la culture à Bruxelles, la partie empirique de cet article sera l'occasion de mettre à plat les différentes conceptions que les acteurs rencontrés se font de leur travail, de leur environnement et des publics qu'ils estiment être les leurs. Nous verrons ainsi que, si certains tâchent de faire accéder leurs publics à la culture (légitime), de combler les manques au sein de leurs quartiers ou d'aider à l'intégration, d'autres, en revanche, insistent davantage sur le caractère à la fois thérapeutique et

1 Je remercie les participants au Midi de l'IRIB organisé à l'Université Saint-Louis – Bruxelles (USL-B) le 3 mai 2017 dans le cadre duquel j'ai eu l'occasion de présenter une première version (longue) de cet article. Leurs remarques et commentaires m'ont été grandement utiles et, en particulier, ceux de Jacinthe Mazzocchetti de l'UCL, Alexandre Ansay du CBAI, Florence Delmotte et Christine Schaut, toutes deux de l'USL-B.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 91 22/11/18 10:11

politique de leurs projets[2]. La dernière partie du texte se centrera sur cette dernière perspective et aura pour ambition de faire porter notre regard au-delà des discours et de témoigner de ce qui se vit au quotidien au sein d'un atelier-théâtre qui se propose de contribuer à l'émancipation de ses jeunes participants. Nous arrêter un instant sur cet espace de création particulier permettra de soulever quelques points aveugles dans le chef des politiques publiques qui veulent contribuer au « vivre ensemble » en apportant leur soutien aux acteurs culturels et créatifs bruxellois.

BRUXELLES ET LA CULTURE : DES ACTEURS « SOUS LE RADAR » DES POLITIQUES

Il n'est pas rare aujourd'hui d'entendre parler de Bruxelles comme d'un « vivier international des arts et de la culture » (Genard *et al.*, 2009). En 2015, le *New York Times* affirmait, par exemple, que la capitale belge serait devenue le « nouveau Berlin »[3] en référence à ce haut lieu de la culture électro, alternative et d'avant-garde. Les autorités publiques, quant à elles, soucieuses de faire entendre la voix de leur ville-région dans le jeu actuel de concurrence interurbaine (Brenner, 2004), nous présentent pêle-mêle la culture à Bruxelles et son dynamisme comme étant à la fois un facteur de rayonnement et d'attractivité internationale, un secteur créateur d'emploi et de croissance économique, ainsi qu'un outil de pacification et de cohésion sociale (Chaudoir & de Maillard, 2004)[4].

Mais, à côté de ce constat, qui frise parfois l'appel incantatoire, Bruxelles fait aussi face à des contradictions qu'elle n'a pas encore su dépasser. L'évolution démographique de la ville (Deboosere *et al.*, 2009) – particulièrement de ses quartiers centraux et populaires, à la fois jeunes et cosmopolites – se reflète de moins en moins dans ses politiques culturelles qui restent marquées par un bicommunautarisme néerlandophone/francophone – voire un double monocommunautarisme qu'Éric Corijn n'hésite pas à qualifier de régime d'apartheid politique et institutionnel (2007) – parfois vu comme anachronique par les acteurs de terrain. En Belgique, la culture est, en effet, une compétence principalement communautaire qui dépend d'abord de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FW-B) et de la Communauté flamande, ainsi que de leurs commissions respectives actives sur le territoire spécifique de la Région bruxelloise : la Commission communautaire

2 Pour cette première phase de récolte des données, j'ai été aidé par Louise Grillon de Morati, ancienne étudiante en sociologie à l'ULB qui a fait son stage au Centre d'études sociologiques de Saint-Louis et a apporté son aide à cette recherche durant quelques mois de l'année 2016. Ensemble, nous avons mené une quinzaine d'entretiens auprès d'acteurs socioculturels, artistes-animateurs, porteurs de projets créatifs, acteurs de seconde ligne (publics et parapublics). Ces entretiens ont également été complétés par la lecture de la presse ainsi que par la consultation de sites Web d'organisations culturelles et de leurs programmes.

3 E. Lynch, « Why Brussels is the New Berlin », *The New York Times Style Magazine*, 11 décembre 2015.

4 Pour une analyse des références à la culture et au « secteur culturel et créatif » au travers de divers documents d'orientations stratégiques du développement de la Région bruxelloise, voir le document « Les "industries culturelles et créatives" : perspective multiscalaire et état des lieux à Bruxelles » (Rinschbergh & Eubelen, 2015) disponible sur le site internet de notre recherche : https://workccsbrussel.wordpress.com/2016/03/31/work-package-1-analytical-framework/.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 92 22/11/18 10:11

française (Cocof) et la Vlaams Gemeenschapscommissie (VGC). Si, pour pallier les limites de ce bicommunautarisme en matière de culture, la Région de Bruxelles-Capitale sait ruser avec les limites de ses compétences (Genard, 2009) et atteindre les acteurs culturels bruxellois à travers ses politiques d'emploi, de tourisme ou, encore, de revitalisation et d'attractivité urbaines, cette manière d'intervenir malgré tout dans le champ culturel privilégie un regard économique sur celui-ci – l'instrumentalisant à des fins de développement territorial – et n'a pas abouti à une politique culturelle qui fasse écho à la réalité du nouveau paysage (multi)culturel bruxellois. Certains pointent en effet l'émergence d'une nouvelle culture urbaine à Bruxelles, que nos politiques se trouvent incapables de cerner, échappant à leur cadre de pensée national (doublement) monoculturel. Apparaissent ainsi de nouvelles pratiques, de nouvelles demandes et de nouveaux acteurs qui ne se reconnaissent ni dans un discours sur le marketing urbain ni dans le bicommunautarisme institutionnel, s'adressant de plus en plus indistinctement à un public multilingue[5] et dont les référents culturels sont de moins en moins ceux des strictes communautés linguistiques francophone ou néerlandophone. Cette culture urbaine émergente est à la fois liée à une nouvelle élite urbaine (parfois appelée « la classe créative »), mais également à des groupes sociaux issus des quartiers populaires et, souvent, de l'immigration, et qui développent des projets qui se trouvent actuellement « sous le radar des politiques culturelles » (Fassi-Fihri, 2013 ; Genard, 2014). L'on pense ici aux disciplines des « arts urbains », rap, slam, breakdance, graff, mais aussi à la pratique du théâtre, au stand-up ou à des réalisations cinématographiques « de quartier », par exemple. Des pratiques souvent portées par des acteurs qui peinent à être reconnus comme légitimes vis-à-vis des institutions culturelles auxquelles l'accès est bien souvent restreint[6] ou qui suscitent une certaine méfiance du côté des politiques. Ces derniers craignent, en effet, que les « entre-soi » que l'on retrouve parfois au sein de collectifs émergents portés par une jeunesse issue de l'immigration n'aillent à l'encontre du « vivre ensemble » et d'une certaine conception de l'intégration sociale et culturelle.

LA DIVERSITÉ CULTURELLE : QUELLE BIENVEILLANCE POLITIQUE POUR QUEL EFFET SUR LE TERRAIN ?

Si l'analyse des contradictions du système d'apartheid institutionnel bruxellois et de son imaginaire politique antiurbain qui refuse de considérer la sociologie postmigratoire de la ville (Corijn, *op. cit.*) ne manque clairement pas d'intérêt, notre enquête s'est ici davantage plongée dans la vision de l'un des deux camps linguistiques majoritaires à Bruxelles en s'intéressant à la vision francophone des politiques de la culture afin de

5 Dans cette perspective, le prisme bicommunautaire empêche de voir que la population bruxelloise n'est pas seulement le résultat de la cohabitation de francophones et de néerlandophones. À Bruxelles, si le français reste la langue dominante, plus de 40 % des ménages seraient multilingues, et une culture (des pratiques culturelles et artistiques) singulière par rapport au reste du territoire belge se développe dans la ville (Genard *et al.*, 2009).

6 Pour le cas des disciplines du hip-hop, voir, par exemple, Lapiower, 2010, ou Quittelier, 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 93 22/11/18 10:11

saisir les effets concrets de ses soubassements imaginaires particuliers. Cette vision se distingue de celle adoptée par les politiques culturelles néerlandophones, et ce, notamment dans son rapport à la diversité culturelle, comprise ici dans le sens de la gestion de la multiplicité des cultures (Lowies, 2013). Sans développer ici l'analyse, précisons seulement que les politiques culturelles flamandes sont davantage marquées par une perspective multiculturaliste[7] qui s'incarne dans une politique bruxelloise dirigée en faveur de la reconnaissance (politiquement stratégique) des minorités ethnoculturelles de la ville. Ce souci affiché pour les minorités tiendrait à la fois à la réaction des politiques néerlandophones (progressistes) face au succès électoral de l'extrême droite flamande à la fin des années 1980 (Adam & Martiniello, 2013) et au statut des Flamands à Bruxelles qui forment eux-mêmes un groupe « minoritaire » (sur le plan quantitatif) qui cherche à se rendre plus visible et à développer des « stratégies d'accrochage » des Bruxellois d'origine étrangère à sa communauté linguistique (Genard *et al.*, 2009 ; Romainville, 2005).

Du côté francophone, en revanche, les référents qui ont contribué à penser les politiques susceptibles de toucher les acteurs culturels bruxellois sont d'une autre nature, davantage ancrés dans une perspective sociale qu'identitaire. Les politiques urbaines – dont celles de cohésion sociale mises en œuvre par la Cocof et qui représentent une source de subventions importante pour les acteurs socioculturels francophones des quartiers populaires de la ville – sont ainsi pensées à partir des référentiels de handicap socio-économique et de mixité. Insistant sur le brassage social et culturel des populations et sur l'égalisation des conditions d'existence et de traitement de chacun à travers, notamment, les arts et la culture, le principe d'action de cette politique est ici celui de la « (re)mise à niveau » des quartiers diagnostiqués par leurs difficultés économiques et leur manque de lien social. Englobant les institutions culturelles francophones de la Région bruxelloise ainsi que celles de l'ensemble de la Communauté française de Belgique établie hors de la capitale, les politiques culturelles de la FW-B héritent, quant à elles, d'outils historiquement pensés dans une double logique articulant une politique d'accessibilité à l'art et de diffusion de la culture (désignée sous les termes de politique de « démocratisation de la culture ») à une politique d'animation culturelle et d'éducation permanente favorisant la libre expression et créativité de chacun sous l'égide de la figure d'un « animateur socioculturel » agréé (appelée politique de « démocratie culturelle »). Cette politique, et les deux logiques qui la composent (d'éducation et d'émancipation), est, elle aussi, marquée par un imaginaire égalitariste, peu réceptif à la question des minorités et attentes sociales émergentes (Genard, 2014). Les revendications de reconnaissances identitaires trouvent ainsi peu d'écho dans les politiques culturelles de la FW-B ou de cohésion sociale de la Cocof qui charrient une conception de la justice

7 D'origine anglo-saxonne, l'approche multiculturaliste privilégie la valorisation de la diversité culturelle qui passe par une certaine reconnaissance institutionnelle et politique de celle-ci (au travers des politiques volontaristes de l'identité, antidiscriminatoires ou en faveur de la visibilisation des « minorités ethniques », par exemple).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 94 22/11/18 10:11

sociale qui est celle de l'État social redistributeur aveugle aux différences culturelles et qui se veut intégrateur et universalisant.

La question traitée dans cet article sera ainsi de savoir comment se traduit sur le terrain, parmi des acteurs de la culture subventionnés (ou non) par les pouvoirs publics francophones, cette tension entre, d'une part, la pensée universaliste qui valorise la redistribution d'une certaine culture et travaille à favoriser une meilleure intégration de chacun à la fois sur les plans socio-économique et culturel, et, d'autre part, la pensée différentialiste, soucieuse de la reconnaissance des différentes cultures et communautés qui composent la ville.

L'hypothèse est que, s'il existe à Bruxelles des politiques d'attractivité qui mobilisent les arts et la culture, des politiques de démocratisation de la culture pensées pour favoriser l'accès à la culture, ainsi que des politiques socioculturelles aux visées intégratrices, en revanche, l'absence (du côté francophone) de véritable politique de reconnaissance des initiatives culturelles émergentes, traduit une suspicion à l'égard des groupes minoritaires dont on craint que leur trop grande visibilisation puisse menacer un certain « vivre ensemble » et favorise des mouvements de « repli communautaire ». Sur le terrain, cette absence de politique de reconnaissance et cette suspicion ambiante ont pour effet de diviser et de créer des tensions parmi les acteurs de première ligne, entre ceux qui fonctionnent avec l'aide structurelle de subventions publiques et dont le travail contrôlé et avalisé par l'État s'inscrit dans une perspective de mixité (sociale, culturelle, générationnelle) et d'universalisation aveugle aux différences, et ceux qui, avec ou sans subvention, travaillent à partir de groupes sociaux et culturels particuliers (et reconnus comme tels) dans l'optique de contribuer à leurs visibilisation et émancipation.

INTÉGRER, TRANSCENDER, RECONNAÎTRE : TROIS CONCEPTIONS DU RÔLE SOCIAL DE LA CULTURE

Sans prétendre à l'exhaustivité, trois diagnostics posés sur le quartier et sa population par les acteurs rencontrés se dégagent des entretiens et, en regard de ces définitions de ce qui fait « problème », trois modes d'intervention par l'art, la culture et les activités créatives sont proposés. Le premier point s'attachera à décrire une manière de travailler qui envisage la culture comme médium par lequel redistribuer d'autres ressources (cognitives ou matérielles). Ensuite, nous aborderons le travail culturel qui n'envisage plus la culture comme prétexte, mais pour elle-même, c'est-à-dire en tant qu'objet à redistribuer lui-même pour les valeurs intrinsèques dont il serait porteur. Enfin, dans le troisième et dernier point, ce sera à la culture comme outil de reconnaissance symbolique et comme médium thérapeutique que nous nous intéresserons. Chacune des trois conceptions de la culture et du travail culturel n'est bien sûr pas (toujours) exclusive par rapport aux autres. Par ailleurs, ces conceptions ne sont pas non plus forcément le résultat des convictions et sensibilités personnelles de ceux qui les incarnent et les

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 95 22/11/18 10:11

mettent en œuvre sur le terrain. Nous le verrons, les discours et pratiques des acteurs rencontrés trouvent parfois leurs origines dans le champ des politiques publiques qui véhiculent une conception particulière de la culture et de son rôle social à travers leurs référentiels d'action, ainsi que par l'intermédiaire de leurs subventions qui contribuent à orienter le travail des acteurs de terrain qui en dépendent.

La culture comme prétexte pour « intégrer »

Lors des entretiens menés auprès des acteurs socioculturels rencontrés, ce sont d'abord les manques du quartier qui sont mis en avant, et c'est en regard de ceux-ci que ces acteurs disent orienter leur travail. L'on parle de donner accès à des espaces au sein d'un quartier qui en offre peu et de redistribuer des emplois ou, à tout le moins, des compétences valorisables sur le marché du travail.

Ainsi, face aux manques de perspectives professionnelles et à un taux de chômage particulièrement élevé chez les jeunes[8], ce sont de petites expériences professionnelles (de jobs de courtes durées) qui sont proposées par certaines structures. La question de la discrimination à l'embauche à l'égard des demandeurs d'emploi habitant les quartiers immigrés et populaires de la ville (Vandermotten, 2008) est également prise en compte par les acteurs de terrain. L'ambition ici est de proposer des formations qualifiantes aux jeunes à travers le secteur des arts et de la culture ou, de manière plus informelle, des petits boulots rémunérés qui permettraient, selon les personnes interviewées, d'offrir des perspectives d'avenir aux jeunes du quartier ou, du moins, de faire office d'expérience constructive qui puisse les aider à « s'intégrer ». Le responsable d'une structure culturelle du quartier explique ainsi sa démarche :

> « On essaie de créer un cercle vertueux avec eux [les jeunes du quartier] en les incluant dans nos activités (autour de l'hospitalité, l'accueil au vestiaire, la billetterie, la sécurité dans la salle) pour lesquelles ils sont petit à petit rémunérés, en tant que bénévoles. Ça veut dire 30 euros par jour, ce qui est toujours mieux puisqu'ils ont 45 % ou 35 % moins de chances d'avoir un job étudiant s'ils s'appellent Rachid ou Éric, tu vois ? »

Ensuite, face au manque d'espaces, notamment de structures dédiées à la petite enfance[9], certains acteurs rencontrés donnent accès à leurs locaux pour diverses associations, permettent à des jeunes de venir étudier « au chaud » et développent des activités d'encadrement hors du temps scolaire qui permettent de pallier le manque de place dans les crèches du quartier ainsi que de familiariser les enfants au français. La mauvaise maîtrise de la langue et l'importance des échecs et retards scolaires[10] sont sans

8 Parmi la tranche des 15-24 ans, ce taux atteint 43 % en 2013 (contre 36 % pour l'ensemble de la Région bruxelloise) (Wayens [dir.], 2016).

9 À peine une place pour six enfants de moins de 3 ans (Wayens [dir.], 2016).

10 32 % des filles de la commune et 38 % des garçons ont au moins deux ans de retard scolaire (Wayens [dir.], 2016).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 96 22/11/18 10:11

doute les points le plus souvent mis en avant par les acteurs socioculturels rencontrés. Ce sont alors des cours de français qui sont donnés « sans en avoir l'air », à travers un atelier cuisine, vidéo ou théâtre, par exemple.

Finalement, c'est bien souvent en rupture avec un travail occupationnel, présenté comme désormais insuffisant et dépassé, que ces acteurs socioculturels définissent leurs pratiques. Il ne s'agirait plus tant de « simplement » occuper les jeunes durant leur temps libre que de leur donner des outils d'émancipation qui passeraient par un apprentissage pratique et valorisable sur le marché du travail compris comme espace d'intégration. L'ambiguïté du terme « intégration » (Rea, 2015) et la gêne – ou le « tabou », diront certains – sont ici levées. Ce n'est pas d'assimilation sur le plan culturel dont il est question à travers des activités socio-artistiques. Ces dernières servent ici de prétexte pour apprendre à s'exprimer « en bon français », à donner confiance en soi et, *in fine*, aider à s'intégrer sur le marché du travail.

Cette vision utilitaire du travail socioculturel qui veut apporter des solutions concrètes à des problèmes concrets rencontrés dans le quartier, et qui met l'accent sur le volet socio-économique de l'intégration, est le reflet d'une certaine vision politique de ce à quoi peut servir la culture et de ce par quoi devrait passer la « cohésion sociale » (Vallet, 2014). On pourrait dire ici que l'horizon conceptuel qui sous-tend l'action des acteurs de terrain est celui de l'imaginaire fordiste des années 1960-1970 caractéristique du modèle de l'État social (Genard, 2014). Un imaginaire au sein duquel il s'agit avant tout de combler les manques des quartiers populaires et de rééquilibrer les ressources dont chacun devrait pouvoir disposer à chance égale. Un point de vue qui imprègne les appels à projets des pouvoirs publics et qui, à leur tour, imprègnent le travail des acteurs de terrain subventionnés. Depuis l'entrée en vigueur du décret cohésion sociale de la Cocof en 2006, l'accent mis sur le soutien scolaire et l'alphabétisation témoigne bien de la volonté des deux ministres (socialistes) successifs en charge de cette matière d'orienter le travail des acteurs socioculturels dans une optique redistributrice centrée sur les discriminations de type socio-économique[11]. Sur le seul territoire de la commune à laquelle appartient le quartier observé, ce sont ainsi près de trente associations différentes, dont une dizaine d'entre elles sont des acteurs culturels et socioculturels, qui sont financées par ce décret et dont le travail s'oriente en fonction des priorités fixées par le politique.

11 D'après Philippe Sterckx, ex-conseiller de l'actuel ministre en charge de la Cohésion sociale à Bruxelles, la non-maîtrise de la langue française d'une partie de la population reste un problème prioritaire dans les quartiers populaires, avec, comme conséquence, une relégation de cette population hors du marché du travail. C'est pourquoi 50 % du budget de cohésion sociale sont aujourd'hui consacrés au soutien scolaire (Vallet, 2014).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 97 22/11/18 10:11

Transcender les divisions culturelles

Jusqu'ici, il a été question de ce que les acteurs culturels, par leurs outils et structures, permettent en termes de redistribution matérielle ou quasi matérielle. Il s'agit maintenant de nous pencher sur une conception du travail culturel et créatif qui considère son objet moins comme « prétexte » que pour lui-même. En étant ici relative à la redistribution de valeurs immatérielles, la démarche des acteurs culturels et créatifs rencontrés s'inscrit sur un plan symbolique, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de « transcendante ». L'on parle ici d'un travail plus strictement idéologique dont l'enjeu vise à l'élaboration d'une « image du monde »[12] à travers les arts et la culture, c'est-à-dire à la « construction d'une identité urbaine commune qui transcenderait les divisions ethniques, religieuses, culturelles » (Winkel, 2013).

Dans cette perspective, les acteurs socioculturels rencontrés et, plus largement, les artistes et porteurs de projets créatifs plus récemment arrivés dans le quartier décrivent leur territoire d'implantation à partir d'un certain « état d'esprit » jugé problématique et supposé partagé par une part de ses habitants. Le membre d'un collectif de plasticiens et organisateur d'événements installé dans un ancien entrepôt du quartier explique ainsi que certaines portions du territoire appartiennent à « un autre monde », séparé des normes culturelles « belgo-belges ». « Y a beaucoup de barbus, ça ressemble un peu à un ghetto », dira le responsable d'une structure socioculturelle. Pour un artiste-comédien du quartier, « on assiste à un repli identitaire […]. On te dit : "on peut pas parler de la religion", "c'est sacré", "on touche pas !" ». En parlant des « jeunes », le responsable d'un atelier d'artistes arrivé il y a peu dira « qu'ils sont fort enfermés et […] ont peu d'opportunités d'apprendre des choses d'autres cultures » ; un autre ajoutera qu'il faudrait « un peu ouvrir le quartier, pour que les gens du quartier voient aussi […] des gens d'en dehors […], comme ça c'est plus facile aussi pour un peu changer leurs valeurs ».

L'atmosphère locale ainsi décrite fait dire à ces acteurs que quelque chose est à faire du côté des « mentalités ». C'est un rapport subjectif au monde qu'il faudrait transformer à travers les arts et la culture. Ceux-ci doivent permettre, selon la formule d'un artiste rencontré, de passer « du particulier à l'universel », et ce, par l'intermédiaire de deux outils : la démocratisation de la culture et le dialogue interculturel censé amener au dépassement des « rancœurs identitaires » qu'éprouveraient certains. L'éditorial du programme culturel de la commune publié pour l'été 2016 nous offre une belle illustration du premier de ces outils : l'échevine locale de la Culture francophone déclare ainsi que « [l]a culture, dans un quartier populaire, n'est pas un luxe ! » Elle poursuit : « La culture doit pénétrer les maisons, toucher les enfants, leurs parents ; les amener à découvrir le théâtre, l'opéra, toutes sortes de musiques. Bref, la culture doit

12 Pour reprendre une formule chère à Alexandre Ansay, coordinateur général du Centre régional d'appui en cohésion sociale (CRAcs) au sein du Centre bruxellois d'action interculturelle (CBAI).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 98 22/11/18 10:11

les amener à s'ouvrir au monde. » Il s'agit ici de favoriser une politique soucieuse de redistribuer la culture comme on le fait avec les soins de santé par exemple, dans une visée de « rééquilibrage » de la répartition des équipements et événements culturels sur le territoire censée permettre un meilleur accès de la population aux œuvres et, ainsi, son émancipation.

Cette conception élévatrice de la culture que prescrit la représentante du pouvoir local s'inscrit pleinement dans la politique culturelle communautaire francophone. Et, si la récente réforme mise en œuvre par la ministre de la Culture de la FW-B[13] semble accorder une place importante à une « politique de la diversité », c'est à nouveau dans le sens d'un meilleur accès à la culture des francophones « issus de la diversité » (c'est-à-dire de l'immigration populaire) que l'expression est à comprendre. Néanmoins, si, pour certains, il importe de lutter contre le « désengagement culturel » des plus précaires vis-à-vis de « la culture bourgeoise », comme le dit le responsable d'une institution culturelle du quartier, la culture à redistribuer ne peut cependant se comprendre de manière restrictive comme synonyme de culture savante ou élitiste. De manière générale, parmi les artistes et acteurs socioculturels rencontrés, celle-ci doit avant tout être vectrice des « bonnes valeurs » qui sont définies, par ceux qui les défendent, comme étant celles de l'ouverture, du dialogue et du développement d'esprits critiques s'opposant à celles promouvant l'entre-soi assimilé à une forme de « communautarisme ».

Être reconnu comme différent et comme semblable

Fondées sur une lecture du monde social en termes de manques matériels et d'inégalités d'accès à la culture, les conceptions universalistes de la politique culturelle de la FW-B et de cohésion sociale de la Cocof évoquées ci-dessus se trouvent ainsi en décalage avec les aspirations d'acteurs culturels « émergents » présents dans le quartier et, spécifiquement, avec les projets qui rassemblent des populations issues de l'immigration pour qui l'émancipation passe, en partie, par la reconnaissance positive de leurs différences, et non par leur effacement. Ici, la différence ne porte cependant plus sur les inégalités entre ceux qui ont les bonnes ressources (matérielles et symboliques) et ceux qui en sont dépourvus, mais sur les écarts de considération entre ceux qui sont bien placés au sein de la structure d'évaluation culturelle en vigueur (Fraser, 2005) et ceux qui s'y trouvent dénigrés. On touche ici à la question de la domination culturelle, et c'est face aux diverses formes de stigmatisations subies par les habitants des quartiers populaires et issus de l'immigration que se positionnent ainsi les tenants de notre troisième perspective.

13 Voir document « Les "industries culturelles et créatives" : perspective multiscalaire et état des lieux à Bruxelles », disponible en ligne, *op. cit*.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 99 22/11/18 10:11

Pour illustrer ce point de vue, j'ai choisi de me concentrer sur un collectif de jeunes comédiens qui a retenu mon attention sur le terrain pendant quelques mois, non seulement parce qu'il tranchait avec les perspectives et manières de faire des acteurs culturels et artistiques rencontrés jusqu'alors, mais aussi parce qu'il suscitait un certain engouement parmi les jeunes issus des quartiers populaires régulièrement dépeints par leur manque d'intérêt pour la culture (au-delà du cliché du hip-hop). Pendant environ six mois, j'ai ainsi eu l'occasion d'assister à plusieurs activités de ce collectif et me suis inscrit comme participant à leur atelier-théâtre, auquel j'ai assisté à raison d'une fois par semaine.

Ce collectif est composé de comédiens non professionnels qui développent leurs propres créations et qui proposent des ateliers-théâtre à des jeunes âgés de 15 à 20 ans, en se finançant par l'entremise de subventions publiques ponctuelles et de fonds privés. Si, parmi les acteurs politiques ou de seconde ligne rencontrés, l'on entend parfois s'exprimer un intérêt pour ce projet, l'absence de considération objectivée dans une véritable politique de reconnaissance qui passerait par une subvention structurelle ou par toute autre forme de valorisation « officielle » de celui-ci alimente une certaine suspicion à son égard au sein du milieu culturel et créatif local. Certains se demandent comment ces acteurs parviennent à financer leurs activités en fonctionnant sans subvention conséquente, d'autres craignent « leur manque de neutralité » s'ils ne sont ni des professionnels agréés ni soumis au contrôle des autorités publiques, laissant ainsi courir rumeurs et fantasmes qui tendent à renforcer malaises et crispations.

À travers les projets de ce collectif, la culture est mobilisée comme moyen d'exposition de soi (de ses référents culturels et sociaux) ainsi que comme outil thérapeutique et politique. Les fondateurs de cette structure se présentent, en effet, dans une triple identité : celle d'être « jeune, bruxellois et de culture arabo-musulmane », une identité qu'ils disent vouloir assumer pleinement malgré les stigmates associés au fait d'être « jeune » dans un quartier populaire et, de surcroît, « arabo-musulman » dans une conjoncture où les amalgames vont bon train. Cette conception ambitieuse du rôle social de la culture et de la création se traduit de manière parfois plus modeste dans le quotidien de l'atelier-théâtre observé qui, au-delà d'être un espace de valorisation identitaire, remplit également d'autres fonctions sociales que viennent chercher les jeunes apprentis comédiens.

À l'origine, ce sont quelques étudiants universitaires amateurs de théâtre qui se sont rencontrés sur un campus et décident de créer leurs propres spectacles avec, comme envie, de « faire passer un message » par une autre voie que la carte blanche classique. D'emblée, la démarche se veut engagée à la fois sur le plan politique et identitaire. L'envie de ce collectif est de pouvoir s'exprimer à travers sa propre structure, selon ses propres moyens, avec ses propres mots dans le double objectif de dénoncer ce qu'ils considèrent comme étant des injustices, ainsi que de se montrer « engagés » dans des référents culturels, dans une histoire et un patrimoine particuliers. Dans cette

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 100 22/11/18 10:11

perspective, être reconnu, ce n'est pas qu'attendre une reconnaissance de la part de l'autre (ou du pouvoir), c'est aussi se doter des moyens de sa propre représentation, c'est être maître du contenu des catégories par lesquelles nous sommes désignés. Les figures et situations mises en scène par la troupe de comédiens témoignent ainsi de leur souci d'importer au théâtre des objets qui y sont généralement peu représentés : le personnage du « drari », ce jeune garçon des quartiers populaires qui incarne la figure du « poseur de mur » ou du « menaçant » (Schaut, 1999), est un bel exemple de mise à l'honneur d'un pan du patrimoine culturel et social bruxellois habituellement déprécié dans les médias, mais ici présenté avec humour et dignité. À travers leurs créations, c'est aussi une source d'identification hybride qui est invoquée. Il y a, d'une part, toutes les références faites à « la culture d'origine », dite « arabo-musulmane », et, d'autre part, les références aux « bricolages » identitaires. Comme le dit l'un des comédiens, certaines créations mettent ainsi en scène « le côté "brusseleir" de l'Islam ».

Si le travail du collectif de comédiens s'inscrit dans une perspective identitaire qui, au premier regard, tend à réifier des identités, s'arrêter à cette première impression empêche de voir ce qui se joue réellement dans les ateliers-théâtre et dans ce que les jeunes en font. S'ils aspirent à être respectés pour ce qu'ils sont, ces derniers n'hésitent pas à déstabiliser les étiquettes identitaires dont ils sont porteurs, que celles-ci soient celles du « jeune », du « menaçant » ou du « musulman ». Sur scène, les rôles sont ainsi parfois inversés : il est, par exemple, arrivé que l'on me fasse jouer le personnage d'un jeune de quartier « suspect » et plutôt nerveux, tandis qu'un autre incarnait la figure de l'État à travers le personnage d'un fonctionnaire spécialisé en « prévention » ou « antiradicalisation »[14]. C'est parfois en grossissant les traits des images dont ils sont porteurs que, paradoxalement, la distance des jeunes avec eux-mêmes apparaît, vociférant sur scène une compilation d'expressions et onomatopées associées aux « jeunes des quartiers » et, ainsi, se jouant de leurs propres caricatures.

À côté de leur travail de création originale, quelques comédiens animent donc des ateliers-théâtre. Quand on leur demande de parler de leur approche, la réponse est systématiquement la même : l'approche est « politique et thérapeutique ». L'objectif des ateliers est de créer un spectacle avec les jeunes en partant de leur vécu, mais, à leurs yeux, ils sont surtout l'occasion de permettre aux jeunes de parler de leurs expériences diverses de discrimination ou, le cas échéant, de leur faire prendre conscience des discriminations dont ils ont été l'objet sans parfois le savoir eux-mêmes. La perspective est celle du dévoilement. Dans les premières semaines, les ateliers commencent systématiquement par la même question : l'animateur demande à chaque jeune de raconter sa journée, sa semaine ou toute anecdote marquante. C'est ainsi l'occasion

14 Sans essayer de m'effacer complètement lors de moments d'observation ethnographique de l'atelier-théâtre, j'évitais néanmoins d'émettre des suggestions et de prendre des décisions concernant les scénarios ou la distribution des personnages afin de laisser les jeunes comédiens libres de projeter sur moi quel serait « le bon rôle » à me faire jouer selon eux.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 101 22/11/18 10:11

pour Naïm[15] (19 ans) de faire part de sa propre expérience de la petite délinquance pour la questionner et essayer d'en comprendre le sens. Cela permet à Medhi (17 ans) de remettre en scène les moments difficiles des contrôles qu'il subit de la part des militaires dans les transports en commun, d'en parler aux autres et d'en rire parfois. Pour Bilal (18 ans), l'atelier est l'occasion de redorer l'image de son cousin aujourd'hui emprisonné en nous présentant une autre de ses facettes que celle du « braqueur raté ». En citant l'anthropologue J. Mazzocchetti, l'on peut dire ici que cet atelier est « un espace de démarcation qui permet de construire des passerelles pour sortir des déterminismes sociaux » ou, en tout cas, de les mettre à distance. Ce qu'elle appelle un « espace de reconnaissance » (Mazzocchetti, 2011) où les jeunes développent, de manière consciente ou non, de véritables « stratégies de réparation » (Schaut, 1999) qui leur permettent de se construire de manière positive en étant reconnus à la fois dans leurs particularités et, même si cela peut sembler paradoxal, en tant que semblables à tout le monde (*idem*, p. 93).

Enfin, à côté du travail de création originale et de l'animation des ateliers, cet espace remplit une troisième fonction qui, sans être présentée comme telle par les animateurs, paraît être tout aussi importante que les autres aux yeux des participants. Cette dernière fonction est celle d'offrir des moments de répit à ces jeunes. L'atelier est un espace où règne une certaine confiance et au sein duquel s'estompent les rapports de verticalité sociale subis dans l'espace public, face à la police ou aux militaires, à l'école, face au professeur, ou en famille. L'atelier est ainsi une sorte d'espace « d'horizontalité sociale » (Wacquant, 2000) où les jeunes disent se sentir « à leur place », où ils peuvent souffler un instant et se détacher de l'oppression de professeurs qui, parfois, leur « cassent la tête » ou des contrôles de police réguliers et insultants, un espace où les jeunes peuvent aussi « ne rien faire » ensemble (comme cela arrive de temps à autre pendant les ateliers, mais aussi parfois en dehors) sans crainte d'être regardés avec méfiance ou interpellés. Cette fonction que remplit l'espace de l'atelier-théâtre pourrait bien sûr être taxée d'occupationnelle et rapidement dénigrée. Elle m'est pourtant apparue comme occupant une place importante, et que certains jeunes viennent chercher au sein de cet entre-soi protecteur[16] et des moments de répit qu'il offre.

CONCLUSION

Finalement, l'enquête de terrain menée révèle que le rôle social de la culture ne peut se réduire à son potentiel universalisant et intégrateur. Une aspiration à la reconnaissance

15 Tous les prénoms cités ici sont des prénoms d'emprunt.

16 Un « entre-soi » que je qualifierais de « non exclusif », ni vraiment contraint ni vraiment choisi. Celui-ci est plus « de fait » – résultat du jeu des affinités électives et interconnaissances – que calculé. Les personnes rencontrées ayant généralement découvert le lieu par le biais du bouche-à-oreille dont l'efficacité tient au fait qu'elles partagent un même réseau de sociabilité (le milieu associatif et culturel arabo-musulman bruxellois est, comme beaucoup d'autres milieux sociaux, « un petit monde »).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 102 22/11/18 10:11

des différences existe et se fait également entendre parmi de nouveaux acteurs culturels « émergents » bruxellois issus de l'immigration. Néanmoins, la suspicion politique à l'égard des « entre-soi » dans lesquels évoluent ces acteurs et sa contagion parmi les acteurs de terrain empêchent de considérer les fonctions sociales que ces espaces peuvent remplir pour certains jeunes Bruxellois. Celles-ci s'incarnent parfois dans le simple fait d'offrir des moments de répit ou d'horizontalité sociale, que certains qualifient d'occupationnels, mais qui présentent l'intérêt de rompre, temporairement du moins, avec un quotidien fait de rapports hiérarchiques vécus de manière oppressante.

Les pouvoirs subsidiants sont un puissant outil de légitimation symbolique ; parce qu'ils donnent du crédit à certaines pratiques, ils contribuent par là même à en disqualifier d'autres. Rejoignant les prescriptions déjà formulées en 2009 à l'occasion des « États généraux de Bruxelles », il paraît intéressant de pousser les politiques culturelles à mener une réflexion sur leur double pouvoir de légitimation et d'illégitimation et de les inviter à dédramatiser les entre-soi (Genard *et al.*, 2009, p. 9), sans pour autant abandonner leurs visées universalisantes. Une distinction importante entre universalisation sur le plan des ressources matérielles et sur le plan symbolique est cependant à opérer. Si les politiques redistributrices de l'État social (en matière de soins de santé, de revenu minimum, d'éducation, de logement, etc.) ne sont généralement pas soupçonnées de vouloir imposer (volontairement du moins) une vision du monde particulière, il en va tout autrement concernant la culture et de ce qu'un tel objet charrie sur le plan symbolique (Genard, 2011, p. 11). Quand il touche à des valeurs, l'universalisme n'est souvent que l'universalisation d'un point de vue particulier qui ignore les conditions sociales et politiques qui sont à l'origine de cet « universel » en même temps qu'elles y donnent accès. « La logique est l'inconscient d'une société qui a inventé la logique » disait Bourdieu (1997, p. 230), soulignant par là le caractère toujours historiquement construit et socialement situé de ce que « la société » (majoritaire) considère comme « logique » ou « universel ». L'accès à « un universel » dépend ainsi des ressources sociales, politiques et culturelles dont chacun dispose et qui, elles, sont inégalement distribuées et, parfois, inégalement considérées. Tout l'enjeu réside dès lors dans l'équilibre à trouver entre politiques de redistribution et de reconnaissance (Fraser, 2005), soit des politiques qui correspondent à la réalité urbaine postmigratoire de Bruxelles et, surtout, qui fassent une place aux acteurs culturels bruxellois émergents, à l'expression de leurs besoins et différences, tout en poursuivant leur rôle d'instrument de lutte contre les inégalités en matière d'éducation, de perspectives d'avenir et d'accès aux différentes formes de cultures, qu'elles soient « savantes », « légitimes » ou « populaires ».

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 103 22/11/18 10:11

Bibliographie

Adam, I. & Martiniello, M. (2013). « Divergences et convergences des politiques d'intégration dans la Belgique multinationale. Le cas des parcours d'intégration pour les immigrés ». *Revue européenne des migrations internationales*, *29*(2), 77-93.

Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil.

Brenner, N. (2004). *New State Spaces. Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. New York : Oxford University Press.

Chaudoir, P. & de Maillard, J. (dir.) (avec la participation de Sophie Le Coq et Maurice Blanc) (2004). *Culture et politique de la ville*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

Corijn, E. (2007). « Bruxelles n'est pas le problème, c'est la solution ». In *Imagine. Demain le monde*, n° 64, novembre-décembre 2007, 18-19.

Deboosere, P., Eggerickx, T., Van Hecke, E. & Wayens, B. (2009). « États généraux de Bruxelles. La population bruxelloise : un éclairage démographique ». *Brussels Studies*, note de synthèse n° 3, 12 janvier 2009 (corr. 17 mars 2009).

Fassi-Fihri, H. (2013). *Bruxelles, Métropole culturelle. Pour un dialogue entre culture et territoire*. Bruxelles, éditeurs responsables : E. Poncin, Centre permanent pour la citoyenneté et la participation & A. de Borman, Centre d'études politiques, économiques et sociales.

Fraser, N. (2005), *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*. Paris : La Découverte.

Genard, J.-L. (2009). « Réflexions sur la gouvernance de la Région de Bruxelles-Capitale ». In *Bruxelles (dans) 20 ans*. Bruxelles : Agence de développement territorial, 163-183.

Genard, J.-L. (2011), « Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ? », communication à la conférence « Cinquante ans d'action publique en matière de culture au Québec », organisée les 4 et 5 avril par HEC Montréal, à l'Université de Montréal, publication électronique, mise en ligne en février 2011, http://www.gestiondesarts.com/index.php?id=2121

Genard, J.-L. (2014). « Cultures urbaines et politiques culturelles ». *SociologieS,* Dossiers, Diversification artistique et politiques culturelles, mis en ligne le 7 mars 2014, consulté le 1er juillet 2017.

Genard, J.-L., Corijn, E., Francq, B. & Schaut, C. (2009). « États généraux de Bruxelles. Bruxelles et la culture ». *Brussels Studies*, note de synthèse n° 8, 26 janvier 2009.

Institut bruxellois de statistique et d'analyse, Observatoire de la santé et du social de Bruxelles-Capitale, Institut de recherches interdisciplinaires sur Bruxelles, Université Saint-Louis – Bruxelles (Wayens, B. [dir.]) (2016). *Zoom sur les communes : Molenbeek-Saint-Jean*.

Lapiower, A. (2010). « Culture urbaine et démocratie culturelle », Présence et Action culturelles – Analyse – 2010/10.

Lowies, J.-G. (2013). « La diversité culturelle ». *Repères*, *3*, mai 2013.

Lynch, E. (2015). « Why Brussels is the New Berlin », *The New York Times Style Magazine*, 11 décembre 2015.

Mazzocchetti, J. (2011). « Dénis de reconnaissance, luttes et affirmation de soi. Enquête auprès de jeunes d'origine subsaharienne à Bruxelles ». *Uzance*, vol. 1, 89-105.

Quittelier, B. (2015). « Les lieux du hip-hop à Bruxelles : vers la fin du ghetto ? ». *Brussels Studies*, *86*, 18 mai 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 104 22/11/18 10:11

Rea, A. (2015), « L'intégration entre injonction et réalité ». In A. Medhoune, S. Lausberg, M. Martiniello & A. Rea (dir.). *L'Immigration marocaine en Belgique*. Bruxelles : Couleur Livres, 95-103.
Romainville, A. (2005). « Une "flamandisation" de Bruxelles ? ». *Belgeo*, 3, 349-372.
Schaut, C. (1999). « Dénis de reconnaissance et stratégies de réparation ». *Recherches sociologiques*, vol. XXX, n° 2, 85-101.
Vallet, C. (2014). « Cohésion sociale : le changement dans la continuité ? ». Conseil bruxellois de coordination sociopolitique.
Vandermotten, C. (2008). É*volution socio-économique, reproduction sociale et formation à Bruxelles*. Commission consultative Formation Emploi Enseignement en Région de Bruxelles-Capitale-CCFEE, février 2008.
Wacquant, L. (2000). *Corps et âme*. Marseille : Agone.
Winkel, J. (2013). « Une politique de cohésion sociale, deux "écoles" ». *Alter Échos*, *352-353*, 24 janvier 2013.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 105 22/11/18 10:11

4

POUR UNE ETHNOGRAPHIE DES ESTHÉTIQUES DÉCOLONIALES. TENSION ET ENRÔLEMENT INSTITUTIONNEL DES ARTISTES NOIR.E.S AU SERVICE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE

Véronique Clette-Gakuba

INTRODUCTION

À Bruxelles, les migrations subsahariennes se sont, à plusieurs reprises, articulées à des trajectoires artistiques (Kagne & Martiniello, 2001)[1]. À l'instar de Stuart Hall (Hall, 2013), dans un contexte artistique différent, celui de l'art engagé de la diaspora noire en Grande-Bretagne, on peut y repérer plusieurs *moments* ou espaces-problèmes[2], dessinant à travers les créations artistiques des sensibilités et des subjectivités politiques distinctes. Ainsi, dans les années 1960 et 1970, les orchestres de rumba congolaise[3] fleurissent dans les villes estudiantines comme Liège, Bruxelles ou Mons, répandant la vitalité anticoloniale qui accompagne les indépendances africaines. De même, des auteurs comme Sony Labou Tansi ou Aimé Césaire sont interprétés par des troupes

1 De manière générale, en Belgique, la migration subsaharienne relève d'initiatives individuelles (et non d'accords bilatéraux entre États). Depuis les années 1960, la poursuite des études représente le facteur prépondérant dans les migrations subsahariennes vers la Belgique. Néanmoins, à partir des années 1980, la domination culturelle de l'Occident semble avoir incité plusieurs artistes-musiciens à tenter une carrière en Europe. Voir aussi le documentaire *Sigui* de José Bakonga (1998) sur la présence des musiciens africains à Paris et leurs conditions de travail. Aujourd'hui, avec un marché de l'art contemporain qui s'ouvre de plus en plus aux artistes d'origine africaine, l'on constate une présence plus marquée qu'avant d'artistes d'origine africaine sur le territoire belge qui, pour certains, sont ici en transit alors que d'autres s'y sont installés.

2 « D'un point de vue épistémologique, un "espace-problème" peut être pensé comme l'agencement d'une série de questions cognitives, politiques et artistiques qui fournissent un horizon de futurs possibles, questions à l'intérieur desquelles nous pensons le présent, et auxquelles nos pratiques constituent des réponses, des répliques et des ripostes » (Hall, 2013, p. 231). Dans *Identités et cultures 2. Politiques des différences,* Stuart Hall emprunte la notion d'« espace-problème » à l'anthropologue caribéen David Scott.

3 Citons, parmi ces chorales estudiantines, celles qui ont été les plus populaires : Los Nickelos, Afro Negro et le Yeye National.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 107 22/11/18 10:11

de théâtre amateurs[4]. Aujourd'hui, de jeunes générations d'artistes comme Nganji Laeh[5], Gioia Kayaga[6] ou Nadine Baboy[7] performent et positionnent au centre de leurs récits les présences minoritaires racisées et genrées, relocalisant ainsi le sujet noir dans le « champ de la vision » (Hall, 2013). Entre ces deux périodes, ce sont les modes d'exposition ethnographiques et eurocentrés de l'art africain qui sont critiqués par des artistes de la diaspora noire[8].

L'enjeu de la diversité culturelle, telle qu'appréhendée par les acteurs politiques l'ayant en charge, est habituellement relié aux transformations sociétales provoquées par les migrations d'après-guerre. Face à la dislocation croissante des villes occidentales, que décrivent Donzelot *et al.* (2003), il s'agit de « faire société » dans des contextes globaux pris dans des processus de globalisation, d'une part, et des phénomènes d'hétérogénéisation culturelle, d'autre part (OPC, 2013). Rarement, pour ce qui concerne la Belgique, il n'est question de ramener cet enjeu à une autre historicité, celle de la colonisation, qui pourtant participe à structurer les relations culturelles qui se nouent entre les institutions et les groupes afrodescendants. Vu sous ce prisme, les coordonnées du problème tendent à changer. Les dimensions à considérer portent alors moins sur l'existence de minorités culturelles spécifiques à intégrer que sur les effets à long terme de la colonisation, compte tenu du fait, comme le souligne Paul Gilroy, que les *Black creativities* ont été exclues « *from the aesthetic citadels of modernity and post-modernity* » (Gilroy, 1998). Dès lors, il s'agit de comprendre que les formes artistiques rapidement décrites ci-dessus constituent des propositions aussi bien esthétiques que politiques de transformation s'exprimant depuis les marges. Si la rumba congolaise, dans ce qui fait son territoire, a plutôt comme caractéristique de tourner le dos à la modernité occidentale, les deux autres moments, quant à eux, s'y confrontent en fabriquant et en faisant valoir des points de vue situés dans des mondes de l'art eurocentrés.

Si, jusqu'à présent, la Belgique n'a pas vu naître de larges mouvements similaires à celui du *British Black Arts Movement*[9] du Royaume-Uni, aujourd'hui, un nombre de plus en plus important d'artistes émergents ou à mi-carrière rompent avec le principe d'universalité et les différentes assignations identitaires dont ils sont l'objet en élaborant des pratiques artistiques ancrées dans leurs trajectoires et l'entrelacement des rapports de domination où ils se situent. Il est difficile de quantifier l'importance de ces nouvelles scènes, mais leur influence se fait ressentir via le nombre diversifié d'institutions qui,

4 Parmi ces troupes de théâtre, citons notamment le JTA (Jeune Théâtre Africain), le Théâtre Mwinda et le Théâtre du Fleuve. Les lieux de recrutement et de représentation y étaient en priorité l'ULB, la Maison africaine et le Foyer africain (entretien avec F.K., cinéaste).

5 Photographe et cinéaste.

6 Slammeuse.

7 Danseuse.

8 Je pense notamment au volet art contemporain de l'exposition ExitCongoMuseum, curaté par Toma Muteba Luntumbue, qui eut lieu en 2000 au Musée royal de l'Afrique centrale.

9 Le British Black Arts Movement est un mouvement qui naît à partir des années 1980 en Grande-Bretagne, inspiré par la critique anti-raciste et féministe et qui, à travers plusieurs auteur.e.s (Sonia Boyce, Rasheed Araeen, Eddie Chambers, Lubaina Himid, etc.), éclaire les enjeux de la race et du genre dans les politiques de représentation.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 108 22/11/18 10:11

de façon ponctuelle, produisent ces artistes[10]. Notons également que la population d'origine subsaharienne, qui représente 6,8 % de la population bruxelloise, est très jeune (45 % ont moins de 24 ans. Une tranche d'âge qui représente 31 % au niveau de la Région bruxelloise dans son ensemble)[11]. Cette jeunesse subsaharienne, dans une telle proportion, est un phénomène nouveau à Bruxelles qui correspond à l'avènement d'une « deuxième », voire d'une « troisième génération », issue d'une migration qui s'est accentuée à partir des années 1990 seulement (Schoumaker & Schoonvaere, 2014). Il n'est donc pas étonnant que ce renversement de la pyramide des âges s'accompagne de nouvelles formes artistiques.

Dans le texte qui suit, je n'approfondirai pas la nature de ces nouvelles formes artistiques. Je partirai de la proposition selon laquelle le potentiel de transformation que recèlent ces formes artistiques peine à monter à la surface. Je ferai l'hypothèse que le plein déploiement de ces propositions de milieu est empêché, car les artistes afrodescendants sont souvent mobilisés en faveur des attentes reliées aux marchés et/ou aux institutions artistiques culturelles où ils circulent ; des attentes relativement hermétiques au rang desquelles réside la mise en œuvre de la diversité culturelle en tant que référentiel majeur aujourd'hui. Mon hypothèse se fonde sur plusieurs entretiens avec des artistes ou témoignages ayant rendu palpable l'existence d'un réel malaise dans leurs relations aux institutions culturelles et artistiques[12]. Partant de leurs échecs ou de leurs pénibles réussites à transformer leur environnement, ces entretiens mettent en exergue les mécanismes institutionnels qui structurent les déplacements des artistes afrodescendants. Comme le fait ressortir le témoignage de Rokia Traoré, chanteuse malienne de renommée internationale, ce malaise n'est pas uniquement l'apanage des artistes en manque de consécration :

> « Je suis arrivée dans un milieu où, au bout de deux ans, je me suis dit : ce n'est pas possible, ça ne va pas marcher. Car nous ne pouvons pas exister dans un marché qui est totalement extrait du continent tout en continuant à travailler sur nos richesses et nos valeurs. […] Un public européen est né à partir de la volonté de certains grands artistes européens. Je parle de "RealWorld" avec Peter Gabriel, de l'avènement de la World Music et d'un marché existant désormais qui a pu faire exister beaucoup de nos grands artistes musiciens africains. Certes. Mais, je me suis toujours dit : jusqu'où ça va aller ? Quand il [ce public] disparaîtra pour une raison ou pour une autre – parce que

10 Comme exemples, je cite quelques événements récents ayant reposé en partie sur des performances de slam et de poésie, pratiques très investies par de jeunes artistes, notamment afrodescendants. *Beyond the Binary* au Koninklijke Vlaamse Schouwburg (18 octobre 2017) ; *We will not give you the satisfaction*, Sophia (20 octobre 2016), l'Afropolitan Festival, BOZAR (3-4-5 février 2017).

11 Données issues du *datawarehouse* de la Banque-carrefour de la sécurité sociale (application en ligne), 4e trimestre 2012. Ces données ne permettent pas de comptabiliser les personnes demandeuses d'asile ni celles qui sont en séjour irrégulier.

12 D'après nombre de mes entretiens, lorsqu'il est question du déploiement des trajectoires des artistes, l'appel institutionnel à des repositionnements selon la catégorie « art africain » que ces institutions portent constitue un véritable « turning point ». Entretien avec A.M. (plasticien) le 14 novembre 2015, L.N. (plasticienne) le 11 décembre 2015 et D.M. (cinéaste) le 15 janvier 2016.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 109 22/11/18 10:11

> la mode est passée ou que cette génération est passée à autre chose – que va devenir la musique africaine ? Et, à un moment donné, la frustration grandissant, j'ai décidé de rentrer au Mali pour essayer de prendre la chose quelque part et mieux structurer les apports ponctuels que je pouvais déjà produire à travers le soutien à de jeunes artistes qui s'adressaient à moi. » *Afrotopia* : une utopie pour féconder l'avenir ? 7 juin 2015 (BOZAR).

Je distinguerai ici trois orientations en matière de *diversité culturelle* au nom desquelles des acteurs institués de la culture (publics comme privés) tentent de s'arrimer aux milieux artistiques africains et de les *enrôler*[13] (Hall, 2013). La première – via les politiques interculturelles – défend la conservation de la diversité culturelle au niveau international. La deuxième – via la coopération culturelle – œuvre à la production d'une citoyenneté mondiale et la troisième – via les politiques locales de cohésion – travaille en faveur du « vivre ensemble » dans la ville. Selon moi, ces trois orientations façonnent de façon distincte des espaces sélectifs de circulation pour les artistes d'origine africaine, perçus ou définis comme tels. Ces espaces ne sont pas le résultat exclusif ni des politiques culturelles ni des logiques de marché, mais plutôt le produit d'un agencement hybride entre des intermédiaires divers. Cet article ne vise pas à identifier le caractère de ces différents intermédiaires, mais se limitera à évaluer comment ces espaces officiels de la culture sélectionnent les artistes noirs africains.

À travers cet article, je tenterai donc de faire sentir combien ces espaces institutionnels et/ou institués, pris dans la poursuite de leurs propres finalités, se montrent souvent aveugles et hermétiques aux potentialités internes des milieux précités.

En préambule, faisons remarquer pour la Belgique francophone que les espaces culturels tracent historiquement une première ligne de distinction entre les groupes et artistes nord-africains et ceux originaires de l'Afrique subsaharienne. Alors que les premiers font l'objet des politiques de cohésion sociale menées notamment localement par le biais des centres culturels francophones, les deuxièmes, quant à eux, sont davantage pris à partie par les politiques de coopération au développement – dans leur volet culturel – se déployant depuis le niveau fédéral. Autrement dit, sous l'effet de ces politiques distinctes s'adossant chacune à des publics cibles spécifiques, une partie des artistes noirs et maghrébins ayant leur ancrage à Bruxelles sont amenés à se déployer dans des espaces culturels séparés. Bien entendu, il conviendrait de tenir compte des logiques organisationnelles des différentes disciplines artistiques pour comprendre finement les mécanismes de façonnement de ces espaces. Cet article n'a pas cette prétention-là, mais plutôt celle, spécifique, de pointer certaines logiques d'organisation des espaces

13 Stuart Hall reprend également cette notion d'« enrôlement » à David Scott pour désigner la structure disciplinaire de pouvoir et de raison qui constitue la modernité coloniale. S'ensuit un enrôlement forcé des populations colonisées qui était tout à la fois « civilisateur » et « démoralisant » (Hall, 2013, p. 228). Je m'inspire ici de cette notion pour l'appliquer à la période contemporaine afin de considérer les effets à la fois mobilisants et assujettissants de certains leitmotivs idéologiques, comme celui du développement ou celui de la diversité culturelle.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 110 22/11/18 10:11

cultuels sur la base des origines réelles ou supposées des artistes. C'est donc ainsi que j'entre dans mon sujet, non pas via les disciplines artistiques en tant que telles, mais par la diversité culturelle comme enjeu qui a cette caractéristique de se présenter comme argument légitime, voire supérieur, de découpage des espaces artistiques et culturels.

Méthodologie et terrain d'investigation

L'analyse qui suit s'appuie sur des entretiens semi-directifs menés avec des responsables d'institutions culturelles à Bruxelles (5), des responsables d'associations culturelles de la diaspora africaine (5) et des artistes à propos de leurs relations à ces institutions (5). Dans un premier temps, à l'aide d'entretiens exploratoires avec plusieurs artistes et grâce à une observation directe et participante de nombreux événements culturels, j'ai identifié et délimité trois espaces institutionnels ou institués au sein desquels les artistes d'origine africaine, différemment selon leurs profils, circulent fréquemment. Je distingue ces trois types d'espaces – pour lesquels la diversité culturelle prend chaque fois un sens particulier –, car s'y façonnent des manières spécifiques de s'intéresser aux artistes afrodescendants, basées sur la sélection de certains traits ou caractéristiques présupposés.

Le premier espace s'est constitué à la faveur de la mondialisation des mondes de l'art – ici, le cas de l'art contemporain dit africain et celui de la World Music ; un espace structuré par une logique de marché au niveau international se manifestant par la labellisation ethnique des œuvres produites. Les opérateurs locaux (maisons de disques, ASBL de promotion des musiques du monde, etc.) de cet espace globalisé ont à cœur de défendre la diversité culturelle telle que promue par l'Unesco[14] et, ce faisant, ouvrent ou ferment des espaces de circulation pour les artistes d'origine africaine, notamment.

Le deuxième espace, composé d'Africalia (acteur de coopération culturelle), du CEC (ONG Coopération Éducation Culture) et du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), représente ce que j'appelle « le champ institutionnel des préoccupations postcoloniales ». L'enjeu de la *diversité culturelle* n'y est pas lié à l'historicité des migrations économiques de l'après-Seconde Guerre mondiale (ni à la question subséquente du « vivre ensemble »), mais il est lié à celle de la colonisation et aux asymétries causées par elle. Cela signifie deux choses. Premièrement, ces organismes, dans leurs missions structurelles, ont comme objectif de gérer le passif colonial, existant aujourd'hui sous des formes concrètes et palpables (qu'il s'agisse des collections ethnographiques provenant des pillages de l'art africain ou encore des stéréotypes coloniaux). Et, deuxièmement, persistent sous des dehors renouvelés des ports d'attache en Afrique et des programmes d'aide en matière culturelle. Autrement dit, le passé colonial, comme élément de contexte donnant naissance à ces trois organismes, recèle une part d'effectivité dans sa

14 Voir Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle de 2005.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 111 22/11/18 10:11

façon de susciter tantôt la réflexion, tantôt l'élaboration de projets culturels s'adossant notamment sur la vitalité des artistes d'origine africaine.

Le troisième espace ou réseau, local cette fois-ci, est façonné par les dispositifs de médiation culturelle et de diversité culturelle qui ont affaire à la faible présence remarquée des artistes issus de l'immigration dans les institutions culturelles. Servant alors les enjeux du « vivre ensemble », cette orientation crée également des espaces de circulation pour les artistes issus de l'immigration, dépendant alors des politiques culturelles communautaires, francophone d'un côté ; néerlandophone de l'autre. Parmi ces dispositifs, l'on compte bien entendu les centres culturels, côté francophone, dont certains veillent particulièrement à diffuser les productions d'origine africaine (le Senghor notamment) ou, selon une autre approche, à travailler plutôt avec les formations artistiques locales (le Jacques Franck par exemple). Côté néerlandophone, il s'agit notamment des centres communautaires culturels qui travaillent à créer des réseaux de création au niveau territorial local (le Pianofabriek par exemple) ou encore le Centre pour les amateurs (Zinnema).

TENSIONS ET ENRÔLEMENT DANS LES ESPACES INSTITUTIONNELS DE LA CULTURE

Internationalisation d'un marché, captures locales : autour de la World Music

Au tournant des années 1980, la World Music va progressivement s'affirmer en tant que genre spécifique à l'intérieur du vaste ensemble de musiques dites non classiques. Une petite dizaine d'années plus tard, ce sont l'espace mondialisé de l'art contemporain et ses intermédiaires qui vont se mettre à manifester un intérêt grandissant pour les œuvres dites auparavant non occidentales. Sans entrer dans les controverses soulignant notamment la création de sous-catégories artistiques à connotation ethnique (Kantuta & Aliocha, 2013), l'on verra que ce sont des logiques globales qui agissent directement comme critères de sélection au niveau local pour identifier les artistes susceptibles de prétendre au label de la World Music.

Un espace globalisé aux ancrages locaux

Le phénomène de la World Music a grandement participé à élargir l'espace de circulation des artistes-musiciens africains, dont ceux résidant en Belgique, notamment par la participation à différents festivals (comme Couleur Café), ayant parfois donné accès à une renommée internationale dans un laps de temps réduit. Dans le champ de la World Music, contrairement à l'art contemporain dit africain, résident en Belgique

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 112 22/11/18 10:11

de nombreuses structures locales (maisons de production[15], festivals, lieux et centres culturels promotionnant la musique du monde, commissions spéciales au sein des instances pourvoyeuses de subsides, etc.) directement connectées au réseau international de la World Music, constitué, notamment, de différents salons professionnels – le Womex, le Womad ou encore Visa for Music – où, plusieurs fois par an, se rencontrent des intermédiaires professionnels ; certains artistes s'y produisent en showcase, bénéficiant dès lors d'une visibilité accrue. Donc, très clairement, contrairement aux impressions immédiates, via ces connexions internationales, les intermédiaires locaux bruxellois jouent un rôle structurant dans cet espace globalisé.

Cet ancrage au niveau local n'a pas signifié pour autant une très grande malléabilité, ni des codes esthétiques ni des conventions organisationnelles et professionnelles de cet espace vis-à-vis des trajectoires migratoires qui caractérisent Bruxelles. À cet égard, deux constats doivent être tirés. Premièrement, cette scène ne s'est pas greffée sur les productions hybrides de la rumba belgo-congolaise pourtant bien présente à Bruxelles. Deuxièmement, elle ne s'est pas non plus appuyée sur le terreau métissé bruxellois ayant accouché de plusieurs groupes mélangeant rythmes d'Afrique de l'Ouest, reggae et rumba congolaise[16]. La World Music, à Bruxelles comme ailleurs, découpe et sélectionne une part de ses milieux, sans embarquer avec elle l'ensemble des réseaux qui constituaient pourtant, également, les ressorts de ces groupes.

Ce sont les artistes originaires de l'Afrique de l'Ouest que l'on va retrouver le plus souvent à l'intérieur des circuits locaux bruxellois, dans un premier temps en tout cas, car davantage reliés à une scène internationale, mais aussi parce qu'ils semblent proposer une offre convenant davantage aux attentes de la musique *dite* traditionnelle mise en valeur par de nombreux segments de la World Music. L'extrait d'entretien qui suit, réalisé avec une personne travaillant dans une association de promotion et de production du secteur, illustre ce propos : « On connaît les musiciens via les salons professionnels internationaux comme le Womex. Tous les professionnels s'y retrouvent et cela influence les circuits, car les musiciens qui arrivent à être pris dans des *showcases*, du coup sont connus dans ces réseaux-là ; ce qui fait que tous les professionnels les connaissent. Puis, ils ont des *bookers* qui envoient des newsletters, ce qui fait aussi qu'on les connaît. Et, effectivement, dans le réseau de la World Music, l'Afrique de l'Ouest, à un moment donné, a été vachement mise en avant. Donc, il y a cela qui fait qu'ils sont plus présents. Mais je pense qu'il y a aussi que, eux, maintiennent leur musique traditionnelle actuelle. Ils utilisent par exemple encore la kora. Alors que, par exemple, pour la musique d'Afrique centrale, on aimerait bien avoir plus de connexions, mais c'est super difficile de trouver des musiciens qui pourraient correspondre à ce qu'on fait ici. » Entretien avec L.D. 27 mai 2017.

15 La liste de ces maisons de production est longue. Citons Fonti Musicali (Claude Flagel), Carbon 7, Michel De Bock de Contre-Jour, Crammed Disc, Colophon, Ocora, etc.

16 Je pense notamment au groupe Bula Sangoma des années 1980.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 113 22/11/18 10:11

Plusieurs autres facteurs doivent pouvoir expliquer cette orientation, mais probablement est-ce avant tout un effet de marché. De fait, les grands noms de la World Music dans les années 1970-1980 sont des musiciens de l'Afrique de l'Ouest[17], des noms classés au top 10 qui vont influencer par la suite les premiers choix des opérateurs locaux bruxellois. Les sonorités particulières ouest-africaines ainsi que leurs instruments (balafon, djembé, kora, etc.) sont les premiers à disposer d'un public blanc féru d'une World Culture (des développeurs, des scènes défendant une idée de la mondialisation culturelle, des émissions de radio, une scène mondiale en constitution).

Ainsi, alors que Bruxelles représentait un lieu de production important de la rumba congolaise, connecté au Congo, fonctionnant dans le cadre d'une économie informelle, voire souterraine (Tarrius, 1992), connaissant des formes transnationales de valorisation symbolique plus qu'économique[18], les intermédiaires de la World Music vont s'adosser à toute la masse critique formée par les musiques locales basées sur des rythmes de l'Ouest africain. Éventuellement, ils vont même suggérer des sonorités ou des arrangements à des musiciens pourtant fortement reconnus dans d'autres styles, notamment des musiciens de rumba. C'est le cas de Papa Wemba ayant été édité chez RealWorld avec comme distinction, par rapport à ces autres productions, de reposer sur un groupe de musiciens non plus seulement congolais, mais internationaux. Dans le documentaire *Sigui* de José Bakonga (1998), Papa Wemba, fondateur du groupe Viva la Musica, explique qu'il a constitué sa deuxième formation pour répondre aux codes et aux goûts d'un marché occidental :

> « Vu mon installation ici en France, j'ai croisé des techniciens qui m'ont dit : "voilà, si t'as envie de faire une carrière internationale, faudra le faire depuis Paris". C'est par la suite que j'ai créé un groupe à partir de Paris. Y a pas que des Africains dedans, y a des Amerloques, y a des Japs dedans. C'est pour la cause que j'ai deux formations. J'ai mon propre groupe, Viva la Musica, mon propre groupe du pays, qui fait de la musique zaïroise moderne, de la rumba moderne, et puis j'ai le groupe Molokai, qui est le groupe international. »

Un réseau limité d'intermédiaires et des traditions musicales remodelées

Ainsi l'on comprend que, pour un marché large, les musiques qui se vendent sont celles qui manifestent explicitement leur dimension métissée et qui reconduisent des sonorités ayant déjà fait leur preuve, dimension « métissée » culturellement défendue comme « valeur » par les tenants d'une diversité culturelle mondiale. Adossés à un réseau délimité – labels, maisons de production, studios d'enregistrement, agents –, ces

17 Youssou N'Dour, Habib Koité, Ali Farka Touré, le groupe Touré Kunda, etc.

18 Entre le milieu des années 1960 et le milieu des années 1980, les chorales estudiantines de rumba congolaise sont foisonnantes à travers la Belgique. Ces groupes ont fortement influencé le répertoire transnational de cette musique, y compris au Congo (entretien avec F.K.).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 114 22/11/18 10:11

codes renforcent alors les critères de professionnalité artistique (s'être produit autant de fois dans tels festivals, avoir enregistré sa musique dans tel studio, etc.).
L'extrait d'entretien ci-dessous avec un membre d'une association culturelle africaine occupant le rôle d'interface entre artistes et instances subsidiantes suggère comment, dans la relation aux intermédiaires, des processus d'homogénéisation des musiques dites du monde sont susceptibles de s'opérer.

> « J'ai rencontré M^me^ F. à la Fédération Wallonie-Bruxelles qui s'occupe de la musique du monde, musique non conventionnelle. K.M., un artiste africain, avait soumis une demande de financement qui avait été rejetée. J'ai pris rendez-vous pour comprendre ce rejet car cela pouvait aider les autres, et même celui-là, à améliorer son dossier. Elle m'a expliqué que quand un musicien… (elle avait fait un mémoire sur la musique africaine ou non européenne) dans leur politique de financement, ils financent des musiciens qui s'adaptent au public belge. Si vous faites la musique comme vous l'avez faite en Afrique, ils considèrent que vous vous adressez à un public très réduit des Africains vivant ici. Sur le plan du marché, cela n'est pas un produit très intéressant. Si vous n'arrivez pas à vous libérer un petit peu des chaînes de la tradition pour vous intéresser à un public un peu plus large, vous êtes très limités et vous ne serez pas financés. Ils n'encouragent pas les gens à abandonner leur identité musicale, mais quand même… » Entretien avec T.L., artiste, membre d'une association culturelle africaine, mars 2016.

L'extrait ci-dessus illustre la façon dont les artistes se heurtent à ces critères informels. Ceci se marque à tel point que des associations – l'ASBL FORA par exemple – travaillent à la définition et à l'explicitation de ces critères de façon à encadrer les artistes dans leur composition musicale. C'est alors que l'on perçoit combien, derrière l'apparence très ouverte de la World Music, se loge en réalité toute une série de pratiques artistiques de modulation, d'imitation et de sélection auxquelles certains artistes seulement sont initiés. Cette opération se déploie à une échelle d'autant plus mondiale que les critères de reconnaissance sont stabilisés et « s'appliquent » comme une grille extérieure de mise en équivalence « sur » ces artistes.

En conséquence de la stabilisation de ces « critères », une hiérarchie verticale forte s'établit entre les acteurs qui repèrent et font vivre ces critères (des milieux de production et de diffusion composés le plus souvent d'interlocuteurs blancs) et les acteurs « repérés » (des artistes « ethnicisés », dont les artistes noirs). Il est plusieurs fois arrivé que des artistes m'expriment une gêne face à certaines politiques pratiquées par des maisons de disques : « Nous, on trouvait que c'était une politique pour artistes qui viennent de loin, parce qu'il y a une sorte de mentalité : tu vas chercher les gens dans un pays où ça ne va pas forcément bien, tu prends des subsides ici, tu les fais travailler au rythme d'ici et tu les paies au prix de là-bas. Ils ne tenaient pas compte de nos réalités. X était sans papier. Moi j'étais au chômage. Y aussi. On avait besoin d'être payés tout de suite. On ne pouvait pas se permettre d'attendre dix jours après notre prestation. Mais ils ne tenaient pas compte de notre réalité. » Entretien avec N.S., chanteuse, le 6 octobre 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 115 22/11/18 10:11

S'est également exprimé plusieurs fois un malaise face à une pratique plus générale visant à s'adosser sur le carnet d'adresses des artistes résidant en Belgique afin d'identifier les artistes musiciens vivant sur le continent africain sans rien proposer d'autre en retour sur le plan professionnel. À travers ces manifestations d'un malaise se dessine une ligne de fracture symbolique et matérielle entre les intermédiaires professionnels – blancs – et les relais informels – africains.

Ce rapport inégalitaire semble amener certains musiciens à s'écarter de ce monde et à développer d'autres formes d'expression, quitte à abandonner des formes de reconnaissance financière offertes par la World Music. Je pense notamment à plusieurs cas de musiciennes ayant, après une trajectoire ascendante dans le milieu de la musique, développé leur propre association sans but lucratif pour mener des activités socioculturelles axées notamment sur la transmission de la mémoire culturelle dans des contextes migratoires. Il est symptomatique que les personnes interviewées relevant de ce profil m'aient en général demandé de préserver leur anonymat, s'agissant d'une recherche à destination notamment de lecteurs blancs.

Les acteurs culturels soutenus par la coopération au développement : l'art comme mode de résolution des tensions postcoloniales ?

Trois organismes (l'ONG Coopération Éducation Culture – CEC, le Musée royal d'Afrique centrale – MRAC – et Africalia), financés en tout ou en partie par la DGD (Direction générale de Coopération au développement), sont directement engagés dans des activités de sensibilisation ou de coopération culturelle avec l'Afrique. Ces organismes sont, à leur manière, porteurs d'actions postcoloniales plus que décoloniales[19]. Le Musée de Tervuren, en prétextant l'instabilité des pays africains (en particulier la RD Congo), a déplacé la question de la restitution des objets ethnographiques vers l'enjeu de la préservation, se présentant ainsi comme garant de ce patrimoine africain (principalement des objets provenant de la RD Congo) (Van Beurden, 2015). Depuis 1977, le CEC travaille activement à déconstruire les images stéréotypées des populations noires véhiculées notamment à travers les campagnes de propagande que furent les expositions universelles ou encore la littérature coloniale. De son côté, Africalia apporte un soutien financier et technique à des opérateurs culturels africains, cherchant ainsi à contribuer à un développement humain durable. L'enjeu postcolonial est présent chez Africalia, affirmant, dès sa naissance, ne pas vouloir constituer un nouvel espace de culpabilité, mais vouloir, au contraire, adopter une

19 Le champ des *Postcolonial Studies* comptant parmi ses principaux intellectuels Gayatri Spivak, Homi Bhabha et Edward Said théorise l'existence d'un rapport social dérivant de la colonialité, tout en pensant les possibilités de transformation à l'intérieur de ce rapport. Les approches décoloniales, d'origine latino-américaine (Anibal Quijano, Boaventura de Sousa Santos, Ramon Grosfoguel), réfléchissent la mise en place de dispositifs d'une transformation plus profonde de ces rapports à partir d'une critique de la géopolitique du pouvoir et du savoir.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 116 22/11/18 10:11

attitude nouvelle à l'égard du continent, notamment celle du partenariat tourné vers l'action et l'autonomisation (Africalia, 2000).

Des liens organiques

Chronologiquement, le CEC, suivi du MRAC et, ensuite, d'Africalia, sont certainement, en Belgique, parmi les organismes institutionnels les plus en lien avec les artistes d'origine africaine (que cela soit via la présence dans le conseil d'administration, au sein de l'assemblée générale, dans une commission consultative ou via des conventions de partenariat). Pour refléter ces liens, évoquons différentes collaborations entre ces organismes et plusieurs artistes qui pour la plupart sont de nationalité ou d'origine congolaise[20] : celle du CEC concernant des projets d'animation, d'exposition ou de sensibilisation avec la cinéaste Monique Phoba, l'auteur de bandes dessinées Barly Baruti, le cinéaste Jean-Michel Kibushi, le conteur Maurice Boyikasse ou, encore, avec le cinéaste Balufu Bakupa-Kanyinda ; celle du MRAC concernant des productions, des animations ou des prestations avec le rappeur et comédien Pitcho Womba Konga, le chanteur et compositeur Yan Koy, avec Césarine Sinatu Bolya, spécialiste de l'histoire du pagne africain, avec la comédienne et chanteuse Aline Bosuma ou encore avec l'artiste pluridisciplinaire (danseur, comédien, musicien) Ken Ndiaye. Le cinéaste Georges Kamanayo ou le comédien Dieudonné Kabongo (décédé en 2011) ont, quant à eux, participé aux réflexions menant à la constitution d'Africalia. Autant d'artistes relativement connus des intermédiaires mainstream de la culture, mais néanmoins centraux au sein des dynamiques artistiques africaines.

Donc, très clairement, un certain milieu artistique africain gravite autour du champ que j'appelle « de préoccupations postcoloniales », y trouve des ressources matérielles et symboliques et, surtout, permet à ce champ de déployer ses enjeux et ses thématiques. Les milieux artistiques africains qui se sont constitués main dans la main avec ces organismes culturels (essentiellement le CEC et Africalia) n'ont pas fait l'objet, comme dans le cas précédent, d'une sélection sur la base de critères définis par un marché préexistant. Il s'agit avant tout de relations d'affinité s'étant constituées hors institutions pour se poursuivre dans la formalisation de ces organismes. Ces relations d'affinité s'ancrent dans l'espace de rencontre entre le milieu développementaliste (composé d'acteurs émanant du monde des ONG et d'intellectuels ayant une trajectoire personnelle en Afrique) et le milieu associatif culturel africain des années 1980-1990 en Belgique (Grégoire, 2014), composé de nombreux artistes. S'il ne s'agit pas ici de sélection, je voudrais montrer, dans ce qui suit, comment s'opère une différenciation très forte de statut entre les artistes dits de la diaspora et les artistes dits du continent.

20 La communauté congolaise représente, parmi les communautés subsahariennes, la communauté la plus importante en nombre en Belgique, ce qui s'explique par les liens historiques qui existent entre la Belgique et le Congo qui fut entre 1908 et 1960 une colonie belge. Avant cette période-là, de 1885 à 1908, le Congo faisait partie de la propriété privée du roi Léopold II.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 117 22/11/18 10:11

Des mondes de l'art pris dans des géographies (post)coloniales : la catégorie « Sud »

L'ensemble des activités de coopération culturelle repose sur une polarisation binaire entre, d'un côté, les activités du volet « Nord » (regroupant les activités de sensibilisation à la citoyenneté mondiale à destination des pays dits « du Nord ») et, de l'autre côté, les activités du volet « Sud » (le support technique et financier aux partenaires des pays dits « du Sud » en vue de leurs consolidation et autonomisation). Cette répartition de même que cette scission géographique des activités s'imposent également aux artistes d'origine africaine qui, ponctuellement, travaillent avec l'un de ces organismes. En dépit des liens tissés à travers le processus de migration entre le pays d'origine et la Belgique, inscrivant certains de ces artistes dans des territoires de circulation transnationaux, ce découpage binaire situe chacun d'eux quelque part entre deux propositions d'une alternative qui n'admet pas les situations hybrides, les positions de milieu : ils sont soit identifiés comme étant de la « diaspora » – vivant au Nord – et, dans ce cas, à travers leurs créations artistiques, participent aux missions de « sensibilisation », soit comme faisant partie des « Africains » du continent devenant, dès lors, des candidats potentiels pour recevoir un soutien et une aide financière.

Un artiste confirmé d'origine africaine basé et domicilié en Belgique explique son souhait d'initier des formations artistiques au Congo dans une optique de développement, mais l'impossibilité pour lui, identifié comme étant de la « diaspora », d'accéder à des subsides conçus à cet effet. « Je n'ai jamais compris. Entre-temps, il y avait des gens comme X qui, à l'époque, habitait au Congo et qui était financé pour ses projets. X, lui, avait compris que, pour avoir des sous d'Africalia, il fallait être résident là-bas et faire des projets au Congo. Il a créé sa structure et il a demandé de l'argent. » Entretien avec M.A., plasticien, le 23 septembre 2016.

Ce cas de figure est intéressant. Il montre une impasse, celle dans laquelle sont les artistes dits de la diaspora. Du point de vue du volet « Sud », étant perçus comme reliés au continent africain, ils font partie, pour Africalia, du public cible (catégorie « à aider », et non pas susceptible de « venir en aide ») non subsidiable, car résidant en Belgique. Du point de vue du volet « Nord », étant considérés depuis leur ancrage en Europe et non en Afrique, ils ne peuvent prétendre à aucune aide qui viendrait consolider un projet artistique. Néanmoins, leur est assigné un rôle prépondérant dans cet agencement géospatialisé qu'est la coopération culturelle, étant entendu que ces artistes servent d'appoint pour la concrétisation des projets de « sensibilisation ». Ainsi, beaucoup de partenariats avec le CEC s'inscrivent dans cette optique, celle d'instruire le public blanc des réalités africaines : « On a beaucoup travaillé avec Jean-Michel Kibushi Ndjate Wooto qui a fait une série de dessins animés […]. On a travaillé avec lui sur tout un programme d'animation pour les gamins […], c'était une initiation aux jeux des gamins au Sud. On a travaillé à l'expo "Femmes d'Afrique" avec Monique Phoba, une exposition présentant un ensemble de portraits de femmes remarquables à travers

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 118 22/11/18 10:11

l'histoire, à travers la politique, etc. ». Entretien avec V.F., membre du CEC, le 4 avril 2016.

Ce cantonnement à des projets de sensibilisation, excluant tout subside pour des projets artistiques extérieurs à ce champ, se trouve renforcé par la façon dont, en Belgique, se répartissent les compétences politiques en matière culturelle. En finançant les projets artistiques de la « diaspora » africaine, la DGD (administration fédérale – Direction générale de la Coopération au développement) marcherait sur les plates-bandes des pouvoirs communautaires chargés de mettre en place les politiques culturelles. Dès lors, étant donné les liens organiques décrits ci-dessus, une part de ce milieu artistique africain évolue dans le tissu institutionnel fédéral avec comme mission de représenter le Sud. On peut dès lors distinguer, ici, comment concrètement cette répartition sémantique du monde en deux pôles opposés, le Nord *versus* le Sud, conduit à produire des phénomènes d'altérisation[21].

Des ambassadeurs locaux de la catégorie « Sud »

C'est donc en tant qu'ambassadeurs locaux de la catégorie « Sud », voire relais, que certains de ces artistes seront soutenus. Ils ne font alors, le plus souvent, qu'habiter un statut très précaire, celui de personnes ressources paradoxalement pourtant nécessaires – et présentes à ce titre organiquement auprès de ces institutions – au déploiement des activités précitées. S'il s'agit de la « sensibilisation » pour le CEC, du point de vue du MRAC, la stratégie diffère. Leurs collaborations avec les artistes d'origine africaine s'inscrivent dans une démarche globale visant la participation des communautés africaines (« communautés sources » ou « groupes légitimes ») aux activités du Musée afin de leur faciliter l'accès à ses collections. À nouveau, il s'agit d'un contexte institutionnel qui réduit toute portée des propositions artistiques aux seules préoccupations de ces institutions occidentales préoccupées par l'avenir des relations Nord/Sud, voire de leurs collections. C'est ainsi que certains artistes plasticiens, comme me le signala d'ailleurs le directeur du MRAC, refusent d'exposer dans les musées ethnographiques. Sans doute est-ce au nom du fait, comme me le fit remarquer R.V. (artiste plasticien) qu'en ces lieux, leurs œuvres serviront uniquement de « témoin » (et non pas de catalyse) pour dire ce à quoi l'Afrique contemporaine peut ressembler ou parvenir.

Si l'on remarque des transformations au cours de ces trois dernières années – notamment un travail de réflexion au CEC sur les conditions de travail des artistes africains en Europe dans une approche postcoloniale – et que l'on note des tentatives cherchant à rompre avec une vision paternaliste – mobilisation récente des productions artistiques africaines (dont celles de la diaspora) à des fins de « développement humain » des

21 « Altérisation » dans le sens où l'appellation « Sud » désigne non pas un strict positionnement géographique, mais une distribution des populations sur un plan binaire et mutuellement exclusif opposant « les modernes » et les « non-modernes », « les développés » et ceux « en voie de développement ». Voir notamment Dufour (2007).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 119 22/11/18 10:11

sociétés occidentales – il n'en reste pas moins que c'est à ce titre (l'aide au développement et la citoyenneté mondiale) que ces dernières suscitent un intérêt, et non pas en raison du déploiement de leurs propres espaces-problèmes.

Les expressions minoritaires au niveau local : entre médiation culturelle et ethnicisation d'une offre culturelle à l'avenir incertain

La Région de Bruxelles-Capitale se caractérise par la coexistence sur son territoire d'au moins deux politiques distinctes en matière de diversité culturelle : une politique néerlandophone (dépendant de la VGC[22] et des politiques culturelles flamandes) basée sur le décret des minorités (1989)[23] (Carewijn & Ouali, 1998), visant l'émancipation culturelle des minorités dites ethniques, et des politiques francophones (dépendant de la Cocof[24] et des politiques culturelles francophones) davantage orientées vers les problématiques d'insertion sociale et professionnelle, promouvant l'interculturalité et les dispositifs de médiation culturelle (Ben Mohammed & Rea, 2000). Dans ce dernier cas, c'est au nom d'une « mixité » des publics culturels que les artistes d'origine migrante apparaissent au sein des programmations.

Les politiques francophones se fondent sur la logique suivante : le refus d'orienter les actions sur la base d'une différenciation ethnique, par crainte de participer à la production d'enclaves identitaires, privilégiant le déploiement d'approches interculturelles sur une base locale. Les centres culturels ont, en effet, comme mission de s'ancrer dans leurs quartiers afin que les habitants ou citoyens puissent bénéficier de « droits culturels ». Ils définissent des actions à destination de certains publics prioritaires selon leurs présences remarquées dans le voisinage (telle classe d'âge, telle origine nationale, etc.). Les artistes afrodescendants ne font l'objet d'aucune action ciblée particulière. Ils apparaissent dans des lignes programmatiques comme marqueurs de diversité. Dans cette perspective, leur présence les définit en tant que faisant partie – ou étant susceptibles d'attirer – des publics cibles dits absents. Ceci s'accompagne d'une méconnaissance des critères de qualité des productions culturelles émergentes desdits publics. Cette « médiation culturelle » revient à un appel à la participation à la vie culturelle de la ville, sans pour autant qu'ils fassent partie des comités de programmation, voire du personnel des centres[25]. Les exceptions s'expliquent ainsi plutôt par des préférences affinitaires de directeurs artistiques de centres en faveur de certaines lignes de production. Ainsi, la

22 Vlaamse Gemeenschapcommissie (plaque tournante de la Communauté flamande dans la Région de Bruxelles-Capitale).

23 Ministère de la Communauté flamande, décret relatif à la politique flamande reconnaissant l'existence des minorités dites « ethnoculturelles », 28 avril 1998, *M.B.*, 19 juin 1998.

24 Commission communautaire française (qui assure, au sein de la Région bruxelloise, les compétences communautaires relevant de la Communauté française).

25 Pour une critique de l'usage de la « médiation culturelle » – influence restreinte sur la composition des instances de décision (y compris programmatiques), effets mineurs en termes d'attribution de postes de décision, etc. – voir, à propos des centres culturels bruxellois, Jamar et Sacco (2014).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 120 22/11/18 10:11

Vénerie à Boitsfort a programmé beaucoup d'artistes africains à la suite de l'impulsion donnée par son directeur de l'époque, Mirko Popovitch.

Les artistes comme les associations néerlandophones semblent, pour leur part, entretenir des liens plus fréquemment structurels avec les centres communautaires flamands. La reconnaissance et les modes de subven-tionnement attribués par la Flandre aux fédérations organisées sur base ethnoculturelle, impulsés par le décret de 1989, ont participé à la constitution d'acteurs autonomes. Ainsi le FORA qui, ayant fait partie du Minderhedenforum, méconnu dans le monde institutionnel et académique francophone, joue un rôle important de médiation entre les artistes africains et les organismes institutionnels. Il se donne, par le biais de cette politique de reconnaissance, un statut d'interlocuteur institutionnel en matière artistique, lui permettant notamment de s'intégrer au RAB-BKO (Réseau des arts bruxellois/Brussels Kunstenoverleg), de prendre place dans des commissions d'avis et, de ce fait, d'influer plus directement sur la forme des productions culturelles (entretien avec T.L., membre de FORA). Depuis cette position, l'ASBL est non seulement en mesure d'encadrer les artistes dans leur processus de création, de négocier certains critères d'accès à des subsides en défendant la spécificité de certaines trajectoires artistiques, mais aussi de permettre à toute une série d'initiatives culturelles et artistiques de s'ancrer dans le tissu urbain.

Pour comprendre la perméabilité entre artistes afrodescendants (y compris francophones) et le réseau culturel local néerlandophone, il faut saisir l'existence de logiques de programmation spécifiques. Celles-ci s'appuient sur l'existence de milieux artistiques en voie de constitution qui travaillent et expérimentent de nouvelles formes d'expressions esthétiques hybrides du point de vue des formes disciplinaires classiques. Ces formes s'appuient également sur des propositions politiques qui ne se réduisent ni à la « reconnaissance » ni à « l'insertion sociale ». En témoignent des espaces-problèmes articulés à l'affirmation de spécificités issues des expériences partagées au sein de ces communautés.

Plutôt que comme publics cibles « à atteindre », ces groupes sont pensés comme émergents certes, mais avant tout existants. De nombreux lieux néerlandophones visent, en effet, à rechercher, sur le territoire bruxellois, ce qu'ils savent exister en lien avec des tendances à l'œuvre à un niveau transnational : le festival LGBT d'Afrique et de ses diasporas qui se tient tous les ans à Bruxelles, au Bronks, se déroule également tous les ans au Canada ; le Slam Poetry trouvant ses espaces au Pianofabriek accueille, à l'initiative d'un opérateur bruxellois – Warrior Poets – Aja Monet, *poetry* slameuse américaine de renommée internationale ; etc. Ceci suppose une connaissance des critères de qualité qui comptent pour ces publics. Ceci suppose également, du point de vue pratique, ce que l'on pourrait nommer des « ouvertures de salles », à savoir des mises à disposition des espaces-temps des lieux culturels pour des groupes bénéficiant de cartes blanches, aux dépens d'un programme en « ligne claire ».

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 121 22/11/18 10:11

La mise à disposition offerte par les espaces culturels néerlandophones permet à des initiatives d'éclore et de se représenter, à un niveau local, selon des termes qui leur sont propres (le festival Congolisation[26] au Pianofabriek[27], Massimadi Festival[28] au Bronks, dernièrement Black Dream à Zinnema[29]).

Il y a certainement, pour mieux comprendre cette perméabilité, la nécessité de l'appréhender en tant que le résultat, non achevé, d'une lutte sociale et politique menée par les groupes issus des minorités dans le champ culturel. Ainsi, un ancien travailleur du Pianofabriek me disait ceci : « Du côté néerlandophone, les minorités sont parvenues à entrer à l'intérieur de certaines institutions culturelles et d'influer sur leur programmation. C'est le cas du Pianofabriek, de Zinnema et du KVS (Koninklijke Vlaamse Schouwburg). Le Beursschouwburg aussi est en train de changer. Mais, bien sûr, c'est encore loin d'être le cas dans l'ensemble du monde culturel flamand. Beaucoup d'autres pensent encore les relations dans le registre de l'interculturalité et pas en adoptant le point de vue qu'apportent les minorités. » Entretien avec F.C., ancien travailleur du Pianofabriek, le 5 décembre 2017.

CONCLUSION

Cet article laisse, à rebours, transparaître l'existence d'un milieu artistique noir africain fait de réseaux se déployant de diverses manières, y compris au contact des institutions culturelles belges. Dans un contexte de (post)migration, avec le lot de fragilités administratives et financières que cela implique, ces institutions ou acteurs institués constituent très clairement une ressource pour ce milieu. Inversement, les productions artistiques en question procurent une force vitale à ces espaces institutionnels. Cela a comme effet que chacune des institutions culturelles présentées tend à capturer, à sectorialiser ou à segmenter une part du travail de création de ce milieu selon des critères qui lui sont pour partie largement étrangers.

Enfin, soulignons aussi que, si un milieu artistique africain vit bel et bien, c'est aussi qu'à partir de son hétérogénéité, celui-ci est traversé de *comptes rendus* (Garfinkel, 2007) d'expériences de création heureuses ou malencontreuses, une sorte de conscience partagée des situations et des problèmes que les communautés noires cherchent à résoudre. Ce texte, comme nos entretiens de recherche, en est aussi l'expression. Ainsi en témoigne un ensemble d'échanges publics[30] mettant au centre de leurs analyses

26 Festival multidisciplinaire initié par l'artiste Pitcho Womba Konga qui a pour ambition de valoriser la contribution des productions artistiques de la diaspora congolaise et subsaharienne dans le paysage culturel belge.

27 L'un des vingt-deux centres communautaires néerlandophones de Bruxelles.

28 Festival des films LGBT d'Afrique et de ses diasporas, organisé par l'ASBL Identités du Baobab.

29 La Maison flamande des arts amateurs de Bruxelles située à Anderlecht.

30 Citons notamment et à titre indicatif les projets Afropean+ à BOZAR (17 janvier 2015), Congolisation (du 17 janvier 2015 au 17 février 2015, organisé par Pitcho Womba Konga), Cycle Colonies, Héritages et Tabous (Point Culture, décembre 2015), etc.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 122 22/11/18 10:11

et réflexions le déploiement de forces collectives d'opposition et de négociation, y compris avec ces institutions. Toute la question contemporaine sera donc de savoir si et dans quelle mesure les institutions concernées seront capables d'une plasticité organisationnelle et programmatique, susceptible de rencontrer cette part importante d'une créativité bruxelloise, de fait, mondiale.

Bibliographie

Africalia (2000). *Overwegingen en voorstellen voor een cultureel programma in Afrika en in Belgïe (2001-2003).* Rapport interne.

Becker, H.S. (2010). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Ben Mohammed, N. & Rea, A. (2000). *Politique multiculturelle et modes de citoyenneté à Bruxelles (Partie II)*, Rapport final, recherche effectuée à la demande de la Région de Bruxelles-Capitale.

Carewijn, V. & Ouali, N. (1998). Politique flamande à l'égard des minorités ethniques : l'apport du nouveau décret. *L'Année sociale*, 297-301.

Ciarcia, G. (dir.). (2011). *Ethnologues et passeurs de mémoires*. Paris-Montpellier : Karthala-Maison des sciences de l'homme.

Donzelot, J., Mevel, C. & Wyvekens, A. (2003). *Faire société : la Politique de la ville aux États-Unis et en France*. Paris : Seuil.

Dufour, F. (2007). « "Dire le Sud" : quand l'autre catégorise le monde ». *Autrepart*, *41*(1), 27-39.

Garfinkel, H. (2007). *Recherches en ethnométhodologie*. Paris : PUF.

Gilroy, P. (2003). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris : Édition de l'Éclat.

Gilroy, P. (1998). « Art of Darkness : Black Art and the problem of belonging to England ». In N. Mirzoeff (dir.), *Visual Culture Reader* (pp. 331-337). London : Routledge.

Grégoire, N. (2014). « Redéfinir les frontières de l'entre-soi en situation postmigratoire ». In J. Mazzochietti, *Migrations subsahariennes et condition noire en Belgique. À la croisée des regards*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan.

Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2. Politiques des différences*. Paris : Éditions Amsterdam.

Jamar, D. & Sacco, M. (2014). *La Médiation culturelle dans les centres culturels bruxellois. Pratiques, représentations et perspectives*. Bruxelles : Concertation des centres culturels bruxellois.

Kagne, B. & Martiniello, M. (2001). « L'immigration subsaharienne en Belgique ». *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 1721.

Kantuta, Q. & Aliocha, I. (2013). « Historiographie de l'art, depuis l'Afrique. Fragments pour un chantier de traductions des discours africains sur l'art ». *Multitudes*, *53*, 33-46.

Menger, P.-M. (2009). *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Gallimard.

Observatoire des politiques culturelles (2013). « La diversité culturelle », *Repères*, n° 3, Bruxelles.

Schoumaker, B. & Schoonvaere, Q. (2012), « L'immigration subsaharienne en Belgique. État des lieux et tendances récentes ». In J. Mazzochietti, *Migrations subsahariennes et condition noire en Belgique. À la croisée des regards*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 123 22/11/18 10:11

Tarrius, A. (1992). *Les Fourmis d'Europe : migrants riches, migrants pauvres et nouvelles villes internationales*. Paris : L'Harmattan.

Van Beurden, S. (2015). « Restitution or cooperation? Competing visions of post-colonial cultural development in Africa ». *Global Cooperation Research Papers, 12*, 1-25.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 124 22/11/18 10:11

5

VILLE, CULTURE ET DIVERSITÉ. QUELLE CONTRIBUTION DES EXPRESSIONS ARTISTIQUES DES MINORITÉS ETHNIQUES DANS LE MILIEU CULTUREL URBAIN BRUXELLOIS ?

Fatima Zibouh

INTRODUCTION

Comprendre le milieu culturel et créatif dans une ville multiculturelle comme Bruxelles, c'est aussi accorder une attention particulière aux expressions culturelles et artistiques des minorités ethniques. Dans quelle mesure est-ce qu'elles participent aux dynamiques culturelles, mais aussi et surtout de quelle façon sont-elles considérées par les institutions politiques et culturelles ? Bien que la Région de Bruxelles-Capitale soit devenue un pôle d'attraction pour les artistes en provenance des quatre coins du monde, de quelle manière inclut-elle dans ses politiques culturelles la valorisation et la reconnaissance des expressions artistiques des acteurs issus de sa propre diversité culturelle ? Il existe une effervescence artistique portée par les deuxième et troisième générations issues des différentes vagues migratoires, anciennes et récentes, qui ne trouve que peu de place dans l'agenda culturel bruxellois. Elle se développe de façon informelle au sein des quartiers populaires et s'auto-organise avec de la débrouillardise créative, développant ainsi une véritable scène underground qui est peu connue et reconnue par les institutions politiques et culturelles. Ces productions artistiques trouvent beaucoup de peine à accéder à ces lieux institutionnalisés, à bénéficier des subventions publiques ou à trouver un écho médiatique. D'ailleurs, la grande majorité de ces performances portées par les minorités ethniques n'est que rarement publicisée dans les vitrines des agendas culturels relayés par la presse ou les sites internet mainstream. On passe dès lors à côté d'un large pan de ce secteur artistique et créatif qui pourrait contribuer au rayonnement national et international de Bruxelles.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 125 22/11/18 10:11

L'objet de cette contribution porte sur l'étude des expressions artistiques des minorités ethniques à travers l'examen de leur rapport à la ville, et plus précisément de la façon dont ces artistes issus de minorités ethniques s'identifient à leur milieu urbain. De ce point de vue, la combinaison des champs de recherche liés à la culture, la politique et la migration (Martiniello & Lafleur, 2008) ouvre de nouvelles perspectives d'études, notamment parce qu'elle aborde de façon originale les processus d'ethnicisation en cours dans la société, mais aussi les transformations des dynamiques culturelles dans un espace urbain caractérisé par la multiculturalité.

Dans le cadre d'une recherche doctorale portant sur les significations identitaires et politiques des expressions artistiques des minorités ethniques, je me suis intéressée à leur influence sur les dynamiques culturelles dans un espace urbain. De façon plus précise, j'ai examiné la façon dont ces différentes formes d'expression artistique redéfinissent les cultures urbaines, tout particulièrement dans une ville comme Bruxelles, notamment à travers les festivals, les animations urbaines ou les activités culturelles. J'ai observé la manière dont ces expressions artistiques permettent la rencontre entre les différentes cultures et contribuent ainsi à créer du lien social. Le questionnement de départ a consisté à interroger le développement de nouvelles formes de mobilisation des minorités ethniques fondées sur les événements culturels, les fêtes, les festivals ou les carnavals dans leur caractère urbain. Dans cette perspective, j'ai tenté d'analyser les événements culturels sous l'angle de leur contribution dans les cultures des villes.

Sur le plan méthodologique, cette recherche s'est inscrite dans une démarche qualitative où trois types d'outils ont été utilisés pour collecter les données : 1° les observations ethnographiques ; 2° les entretiens semi-directifs ; 3° les collectes de données écrites, orales et virtuelles. Entre janvier 2010 et décembre 2016, j'ai effectué des observations ethnographiques en participant à près de quatre-vingts événements culturels et prestations artistiques (concerts de musique, pièces théâtrales, one-man-show, expositions et fêtes culturelles) organisés en Région bruxelloise. J'ai aussi mené près de cinquante entretiens semi-directifs avec des artistes issus de minorités ethniques (chanteurs, acteurs, musiciens ou comédiens) et effectué une dizaine d'entretiens avec des responsables d'institutions culturelles, des organisateurs d'événements et des responsables politiques. Par ailleurs, j'ai collecté et archivé des sources écrites, telles que la publicité (tracts, affiches, programmes de centres culturels), les articles issus de la presse écrite et les documents administratifs. À cela, il faut ajouter l'analyse du discours à travers les textes (chansons, théâtre et autres), mais aussi d'autres techniques de collecte de données, telles que les informations qui se trouvent sur Internet, notamment par le biais des forums de discussion, des réseaux sociaux (Facebook et Twitter), des sites tels que MySpace, Viméo ou YouTube. Ces documents ont été particulièrement précieux dans la mesure où ils étaient révélateurs des symboliques mobilisées à travers des dessins, images ou objets qui présentaient des significations pertinentes sur le rapport à la ville.

Dans ce contexte, l'hypothèse est que les différentes formes d'expression artistique des minorités ethniques représentent un indicateur révélant une phase nouvelle dans l'évolution sociologique des relations interculturelles dans les villes. À partir de ces

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 126 22/11/18 10:11

données ethnographiques incluant une observation des expressions artistiques, des circulations transnationales et des entretiens avec des artistes issus de minorités ethniques, mais aussi des acteurs institutionnels, mon but a été de vouloir mieux comprendre comment les dynamiques urbaines se transforment à travers l'art et la culture. Et, de façon réciproque, comment l'art et la culture sont également transformés par ces dynamiques urbaines.

Cette contribution est composée de quatre parties examinant les expressions culturelles et artistiques des minorités ethniques comme : 1° un outil au service de la cohésion sociale ; 2° un outil pour la redéfinition des identités urbaines ; 3° un outil de marketing urbain ; 4° un outil de redéfinition des goûts culturels. Ces quatre dimensions, qui ne sont pas mutuellement exclusives, permettent de saisir l'impact des expressions culturelles des minorités ethniques sur les redéfinitions et les transformations culturelles dans un espace urbain.

L'ART ET LA CULTURE AU SERVICE DE LA COHÉSION SOCIALE DANS LA VILLE

Comment l'art et la culture permettent-ils de créer du lien entre les différents groupes qui composent la société, et la ville en particulier ? Cette question est ce qui permet de saisir les échanges lorsque l'art et la culture contribuent à illustrer les nouvelles dynamiques des cultures locales urbaines, mais aussi les interactions entre les différents groupes dans un contexte multiculturel et post-migratoire (Martiniello, 2017). L'expression culturelle et artistique permet dans cette perspective de constituer une sorte de liant entre des personnes qui n'ont pas la même origine ethnique, mais qui partagent l'expérience du vécu d'un quartier ou d'une ville, ou alors des causes et des intérêts communs.

Les recherches académiques ont beaucoup questionné les recompositions culturelles des minorités ethniques, mais abordent peu les transformations des cultures locales mainstream des villes post-migratoires par l'entremise des minorités ethniques. L'un des premiers ouvrages traitant du rôle des minorités ethniques sur ces transformations culturelles a été publié assez récemment, par DiMaggio et Fernandez-Kelly (2010 : 1) qui mettaient en évidence le rôle clé de ces expressions artistiques pour comprendre les dynamiques culturelles : « Immigration and art thus become key elements to understanding life, culture, and creativity in contemporary America. »

Les études portant sur les villes et les minorités ethniques sont légion, mais elles traitent souvent ce rapport sous l'angle de la ségrégation urbaine (Massey & Denton, 1993) ou de la ghettoïsation (Wirth, 1979 ; Wacquant, 2005 ; Lapeyronnie, 2008) et plus généralement de la question des banlieues. Considérée souvent dans une approche qui inscrit plutôt ces populations dans le registre des problèmes et moins de leur contribution, la littérature qui traite des villes et des minorités ethniques accorde moins d'intérêt à leurs expressions artistiques. Cette perspective revient aussi à poser

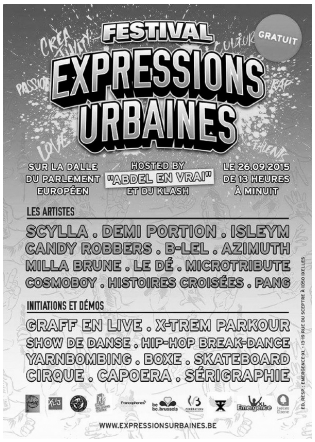
Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 127 22/11/18 10:11

la question : en quoi les expressions culturelles et artistiques des minorités ethniques influencent-elles les cultures locales et impactent-elles la cohésion sociale ?
Il est utile d'examiner la façon dont ces différentes formes d'expression artistique auraient un impact sur les grandes villes, et tout particulièrement dans la manière dont elles permettent les rencontres entre les différentes cultures et de rétablir ainsi le lien social, notamment à travers les festivals, les animations urbaines ou les activités culturelles dans la cité. En effet, comme le souligne Jeudy (1999 : 47), « pris comme un facteur d'institutionnalisation, l'art devient une arme sociopolitique pour gérer la dislocation présumée des liens sociaux ». À cet égard, Arnaud (2008) a étudié de façon intéressante la façon dont la culture et, en particulier, les fêtes urbaines sont des moyens favorisant la cohésion sociale. Il a surtout mis en évidence les « conversions sociales et économiques, depuis le statut de cultures marginales à celui de cultures valorisées, voire institutionnalisées par les pouvoirs publics » des expressions artistiques. Son questionnement de départ consiste à interroger le développement de nouvelles formes de mobilisation des minorités ethniques fondées sur les loisirs, les fêtes et, plus largement, les « pratiques culturelles » dites émergentes. Cela montre l'intérêt de l'analyse des événements culturels sous l'angle de la contribution au développement urbain.

Ces festivités culturelles sont légion à Bruxelles. En effet, depuis le milieu des années 1980, on assiste à une effervescence d'organisations festives célébrant la diversité culturelle dans la capitale belge, engendrant des animations et des ambiances particulières transformant le rapport subjectif à la ville. Des rendez-vous annuels tels que des festivals ou des événements thématiques font désormais la renommée de Bruxelles au-delà de ses propres frontières. L'exemple le plus connu étant la Zinneke Parade. Nous y reviendrons.

Ils permettent de célébrer la diversité culturelle de la capitale, tout en renforçant la création de liens sociaux entre les différents groupes qui composent la ville. En disposant de financements publics, ces festivités culturelles permettent d'institutionnaliser certaines cultures qui étaient considérées comme underground et informelles, permettant, dès lors, une forme de reconnaissance par les pouvoirs publics. Parmi les nombreux événements observés, on peut citer trois exemples organisés chaque année et qui font aujourd'hui partie intégrante de l'agenda culturel bruxellois : le festival Babel Bruxelles, le festival Mimouna et le festival Expressions urbaines.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 128 22/11/18 10:11



Ces trois événements ont la particularité de s'organiser chaque année, et ce, depuis plus de dix ans, cette pérennité leur conférant une certaine légitimité dans le secteur culturel. Aussi, ils prennent appui sur des expressions culturelles et artistiques issues des quartiers populaires leur donnant ainsi une tribune et une visibilité qui contribuent à leur reconnaissance. Enfin, ces trois festivals sont portés par des entrepreneurs culturels issus des minorités ethniques, ce qui illustre leur contribution effective sur la scène culturelle bruxelloise.

Il faut relever que ces événements bénéficient de financements publics à travers des subventionnements réguliers. À côté de ces festivals qui sont devenus quasi incontournables dans le paysage culturel bruxellois, il existe aussi toute une série d'autres festivals qui s'organisent de façon plus informelle et qui ne bénéficient d'aucune subvention publique, mais qui disposent plutôt de fonds privés venant principalement de commerçants ou d'entrepreneurs. Cette scène culturelle informelle fait également partie intégrante de la vie culturelle bruxelloise et touche plusieurs centaines, voire plusieurs milliers de personnes.

À travers ce que j'ai pu observer sur le terrain, on peut constater que ces projets urbains, comme l'organisation de festivals, permettent de créer de l'attractivité du lieu, mais aussi de susciter du lien social et de faire communauté au-delà des origines culturelles ou sociales, sur base d'une affirmation forte à l'appartenance à la ville ou au quartier. Il ressort des observations que la cohésion sociale repose fortement sur cet attachement territorial.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 129 22/11/18 10:11

L'ART ET LA CULTURE AU SERVICE DE LA REDÉFINITION DES IDENTITÉS URBAINES

Les expressions culturelles et artistiques sont particulièrement révélatrices des processus identitaires en cours dans un contexte donné. Dans cette contribution, je m'intéresse tout particulièrement au sentiment d'appartenance à la ville, à travers le concept d'urbanité. Cette dimension a systématiquement été posée lors de mes entretiens auprès des artistes. L'urbanité est un processus qui se construit à travers une série d'initiatives permettant de susciter un sentiment d'appartenance fortement ancré dans la ville. Les événements festifs jouent un rôle important pour renforcer ce sentiment d'adhésion. Comme le montrent Toussaint et Zimmerman (1998), la réflexion et la mise en œuvre des projets culturels urbains participent à l'élaboration de la définition même de l'urbanité. L'implication des acteurs politiques, institutionnels, associatifs contribue à redéfinir la ville pour permettre la vie collective. Les initiatives culturelles et artistiques participent de cette réflexion sur les projets urbains. Pradel (2007) montre, à travers l'exemple des festivités urbaines comme l'événement des Plaisirs d'Hiver à Bruxelles, la façon dont elles permettent de poser un regard novateur sur la ville : « Après des décennies d'un urbanisme considérant les espaces publics comme le support des flux motorisés, l'urbanisme soft les reconnaît comme des lieux de construction de l'urbanité » (Pradel, 2007 : 5). Le sociologue montre la façon dont ces événements constituent des « outils privilégiés d'une politique urbaine au service de la valorisation des villes centres comme lieux principaux de l'identité métropolitaine » (Pradel, 2007 : 11). Bien que Pradel ne prenne pas en considération la variable ethnique dans ses travaux, on voit comment des projets culturels et artistiques permettent de renforcer le sentiment d'appartenance à la cité.

Le carnaval est, à cet égard, une mise en scène chargée en termes de significations sociales et politiques sur la société mais aussi sur les identités. Le carnaval et les autres parades permettent une plus grande visibilité des mises en scène qui ont souvent été confinées dans des salles de fête. D'ailleurs, certains voient dans les manifestations publiques une sorte de défense symbolique de l'espace commun (Hebdige, 1979). Le carnaval peut aussi être étudié sous l'angle du syncrétisme, comme espace de rencontre entre des cultures et des identités plurielles (Ndagano, 2010). Le carnaval joue aussi un rôle important pour créer du lien social, tout particulièrement lorsqu'il implique la participation des minorités ethniques. Je ne vais donc pas m'attarder sur la littérature qui porte sur les rituels et les carnavals, même si elle dispose d'une portée sociale et politique intéressante pour l'objet de cette contribution (Turner, 1957, 1974 ; Tilly, 1986 ; Cohen, 1991), ni même sur les études empiriques qui ont pour objet les rites particuliers des fêtes dans un contexte migratoire (Chevalier, 1996 ; Cordeiro & Hily, 2000 ; Agier, 2000 ; Rinaudo, 2000). Certains carnavals comme celui de Notting Hill (Cohen, 1980) ont, par exemple, véritablement contribué à transformer la culture locale de ce quartier de Londres.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 130 22/11/18 10:11

À Bruxelles, l'événement culturel biennal Zinneke Parade illustre la façon dont les identités sont questionnées à travers l'urbanité (Costanzo, 2012). La Zinneke Parade est une sorte de carnaval organisé tous les deux ans en Région de Bruxelles-Capitale avec la participation des habitants dans une perspective de « collaboration créative ». Je me suis également intéressée à cette manifestation culturelle, car elle pose de façon intéressante une réflexion collective autour de l'identité bruxelloise, en intégrant notamment les minorités ethniques, sans que cet événement soit qualifié d'ethnoculturel, mais plutôt d'interculturel.

À travers le processus de travail collaboratif dans différents quartiers bruxellois, la Zinneke Parade montre la façon dont un événement culturel peut constituer un rôle majeur dans le développement d'une identité collective basée sur le quartier vers une identité commune (Bruxelles), dépassant ainsi les appartenances culturelles et ethniques. Comme Salzbrunn l'écrit pour le festival de Sainte-Marthe à Paris, il s'agit d'un « lieu de production d'identités locales et globales. La manifestation festive est enchâssée dans un contexte local et translocal. Elle le structure et elle est en retour structurée par le contexte » (Salzbrunn, 2007 : 2). On peut affirmer le même constat pour la Zinneke Parade où la dimension transnationale et translocale est prise en considération, car elle influe sur les processus d'élaboration et de créativité en cours dans l'organisation d'une manifestation publique.

Zinneke Parade, 19 mai 2012 © Fatima Zibouh

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 131 22/11/18 10:11

La Zinneke Parade est une belle illustration des symboles et des signes identitaires d'appartenance individuelle et collective qui sont particulièrement mis en scène, à travers les déguisements, les maquillages et les musicalités. Ces stratégies de visibilisation par la mobilisation d'un appareillage symbolique ont une portée chargée de significations pour l'observateur, car elles illustrent les tentatives de redéfinitions de ces identités qui s'ancrent davantage sur le quartier et qui fédèrent des individus issus de milieux culturels et ethniques divers. Les projets culturels peuvent non seulement renforcer l'appartenance à la cité, mais aussi créer plus de cohésion sociale.

L'ART ET LA CULTURE AU SERVICE DU MARKETING URBAIN

La culture présente un enjeu économique important dans des espaces urbains. Que ce soit pour promouvoir la ville au niveau touristique, pour organiser des événements culturels ou pour vendre des produits spécifiques, la culture et les arts génèrent des chiffres d'affaires significatifs. Ce niveau économique est envisagé par Martiniello (2015 : 5) comme « *the issue of the impact of immigrant and ethnic artistic expressions on the local economy through ethnic tourism (Rath, 2006), festivals but also the development of a local immigrant and ethnic artistic life deserves specific attention. Some cities market efficiently their ethnic, artistic and cultural diversity and see it as an asset for their economic development by attracting global visitors and consumers. Members of immigrant and ethnicized groups find there opportunities for cultural recognition but also for economic integration and empowerment by seizing the opportunities supplied by the market of diversity. The local economic impact of the growing industry of artistic diversity is another area of research that needs further development* ». Il s'agit, par exemple, de l'impact économique des productions culturelles et artistiques, que ce soit à travers la promotion du tourisme ethnique ou de la commercialisation de produits à label ethnique (World Music).

La dimension économique reste un atout important de l'organisation de ces festivals pour les politiques publiques qui développent un marketing commercial (Nurse, 1999 ; Hannigan, 2000) pour contribuer au rayonnement de la ville.

Dans les espaces urbains caractérisés par une forte multiculturalité comme Bruxelles, le cosmopolitisme est parfois artificiellement ou réellement célébré, mais aussi labellisé, telle une marque s'inscrivant dans une stratégie marketing pour « vendre » les atouts d'une ville. Dans ce cadre, certains artistes issus des minorités peuvent être instrumentalisés pour des raisons de marketing urbain, en vue de redorer l'image de l'identité multiculturelle de la ville. Par ailleurs, pour certaines grandes villes cosmopolites, promouvoir une certaine forme de culture urbaine serait la démonstration « d'un multiculturalisme qui devrait servir de modèle à la vie urbaine dans les mégapoles du futur » (Jeudy, 1999).

Dans le secteur du tourisme, des acteurs ont rapidement pris conscience de l'importance de la valorisation des expressions culturelles et artistiques des minorités ethniques pour

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 132 22/11/18 10:11

des finalités économiques. La diversité est désormais présentée comme un label pour faire vendre. Les discours publicitaires offrent l'image d'une ville perçue comme un lieu de rassemblement d'individus, ouvert à tous. Au-delà de la cohésion sociale, l'un des objectifs est économique, il consiste à investir sur l'image de la ville pour contribuer à son rayonnement international, en vue d'attirer les touristes. C'est dans cette vision que s'inscrivent parfois certains décideurs politiques.

Dans une interview accordée au journal *Le Soir*, le ministre en charge de la promotion de Bruxelles en Communauté française, Rachid Madrane, avait mis en évidence que « Bruxelles est un petit New York, pas un Washington D.C. »[1]. Dans ce cadre, le thème choisi pour promouvoir Bruxelles à l'international était consacré à la diversité bruxelloise. En collaboration avec un consortium de ministres et Visit.Brussels, l'organisme régional chargé de la promotion du tourisme à Bruxelles, le projet Mixity a été lancé en 2016 afin de mettre à l'honneur les identités multiples qui composent Bruxelles durant l'année 2017.

Au-delà de cette campagne de promotion et de valorisation de la diversité bruxelloise lancée à travers Mixity, qui a aussi montré les tensions entre les acteurs culturels, notamment sur la question de la légitimation et de la réappropriation de cette thématique, d'autres événements s'inscrivent dans cette célébration de la diversité comme le festival Couleur Café, consacré à la World Music. À côté de cela, d'autres événements culturels plus informels contribuent au rayonnement international de Bruxelles, notamment à travers des concerts dans de grandes salles bruxelloises, attirant plusieurs milliers de personnes par le biais de grands noms d'artistes de la musique arabe, congolaise ou turque.

1 A.-C. Bersipont, « En 2016, Bruxelles sera Zinneke », dans *Le Soir*, vendredi 30 octobre 2015, p. 5.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 133 22/11/18 10:11

L'IMPACT DES EXPRESSIONS ARTISTIQUES DES MINORITÉS ETHNIQUES SUR LES DYNAMIQUES CULTURELLES DANS UNE VILLE MULTICULTURELLE

Dans une ville aussi multiculturelle que Bruxelles, l'effet des expressions artistiques des minorités ethniques peut être encore plus subtil que ce qui a été abordé dans ce chapitre. En effet, au-delà de permettre la cohésion sociale, de redéfinir des identités urbaines et d'être un outil de marketing urbain, ces modes d'expression peuvent aussi contribuer à redéfinir les distinctions classiques entre culture savante et culture populaire, mais aussi les liens entre classe sociale et goût culturel.

En effet, le développement des cultures urbaines questionne les frontières entre les classes sociales par la transversalité des pratiques et des productions culturelles urbaines qui ne sont plus l'apanage des jeunes issus des quartiers populaires. Comme le soulignent Fridman et Olliver (2004 : 106), « avec l'émergence de cultures jeunes, le brouillage des frontières entre culture savante et populaire, l'explosion d'affirmations identitaires multiples, la prolifération des objets de consommation et la fluidité des significations qui leur sont attachées, c'est la notion même de culture légitime qui est remise en cause ».

À travers mes différentes observations, on peut remarquer que le hip-hop est une belle illustration de ce phénomène où une forme particulière d'expression artistique qui a émergé dans les quartiers populaires devient une culture institutionnalisée et réappropriée par d'autres milieux socioculturels. Alors que les concerts de rap se jouaient dans des lieux culturels informels, il n'est plus rare de voir des rappeurs sur des scènes d'institutions culturelles plus prestigieuses.

Concert de Pitcho au Bozar, 17 janvier 2012.
© Fatima Zibouh

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 134 22/11/18 10:11

Il en est de même pour le graffiti qui est passé d'une sorte d'acte de vandalisme aux salles d'exposition de centres culturels. D'ailleurs, cette institutionnalisation n'est pas toujours acceptée par les acteurs de cette scène underground. L'exposition « Yo Brussels Hip Hop Generations » organisée dans le cadre de Mixité au Bozar avait donné lieu à une campagne de protestation à travers la diffusion d'autocollants « Fuck Yo » pour entre autre témoigner de la désapprobation de cette exposition consacrée aux trente-cinq ans du hip-hop belge.

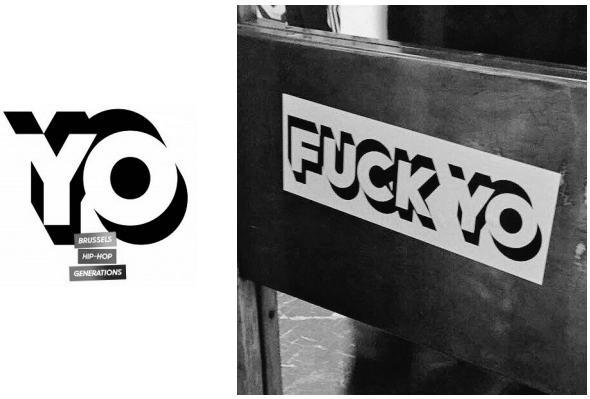


Photo prise au Bozar lors du vernissage de l'exposition, 27 juin 2017.
© Fatima Zibouh

Ces tensions illustrent bien ce qu'affirmait Bourdieu (1979) sur le rôle des reproductions des consommations et des pratiques culturelles en corrélation avec l'origine sociale, entre ceux qui seraient issus de milieux défavorisés *versus* ceux issus de milieux plus aisés. Sa thèse a été de démontrer la corrélation entre l'appartenance à une classe sociale avec la pratique culturelle et les différenciations dans les goûts culturels. Cette interdépendance conduit à la définition, mais aussi à la reproduction d'une culture légitime par opposition à une culture populaire. Ces résultats ont fait l'objet de nombreux débats, notamment parce que la constitution et la définition des classes sociales sont profondément questionnées par des changements sociologiques importants qui complexifient les modalités d'appartenance à une classe sociale en particulier. En effet, les brouillages et les frontières entre ces catégorisations ont longtemps servi de démarcation entre les différents groupes sociaux dans les sciences humaines, notamment pour expliquer les différenciations des comportements, des pratiques et des discours. Aujourd'hui, l'accentuation de la diversité de nos villes amène à redéfinir ces interactions entre classe sociale et pratique culturelle.

Les nouvelles configurations des classes sociales vont même jusqu'à être redéfinies notamment avec cette proposition de David Ley (1997) qui propose « *the new middle classes* » ou « *cultural classes* » pour désigner des personnes issues du secteur tertiaire, mais aussi issues de ce qui est usuellement considéré comme étant la classe moyenne. Ces dernières sont caractérisées par un intérêt marqué pour les cultures populaires (entre autres, le hip-hop), mais aussi par un capital culturel et scolaire très élevé,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 135 22/11/18 10:11

pas nécessairement corrélé avec un capital économique important. Ces concepts ont principalement été utilisés pour étudier les phénomènes de gentrification dans les grandes villes, dans le contexte post-fordiste.

Dans cette perspective, les différentes évolutions des configurations sociologiques et culturelles des populations questionnent le déterminisme posé par ces interdépendances entre culture et classe sociale. Fridman et Ollivier (2004) démontrent, par exemple, le développement d'une nouvelle culture légitime qui n'est plus basée sur les différenciations sociales dans son rapport à la culture savante *versus* culture populaire. Cette nouvelle culture légitime est fondée sur de nouvelles valeurs liées à la valorisation de la diversité, à l'éclectisme et à l'ouverture aux cultures du monde. Cette logique est qualifiée, par les auteurs, d'« ouverture ostentatoire à la diversité » (Fridman & Ollivier, 2004). L'exemple du succès et de l'attrait de la « World Music » ou du « Street Art », comme tout ce qui se développe dans ces disciplines artistiques à Bruxelles, illustre ce type de phénomène. Par extension, ce déplacement pourrait même expliquer l'intérêt porté aux cultures populaires urbaines et, de manière plus générale, aux expressions artistiques produites par ceux qui sont issus des quartiers populaires. Selon ces auteurs (2004 : 113), « la valorisation de l'éclectisme et de la diversité s'inscrit dans un mouvement de fond de la pensée contemporaine ».

Ces évolutions culturelles qui dépassent les déterminismes des goûts culturels liés à l'origine sociale ou ethnique permettent de mettre en lumière les redéfinitions des cultures urbaines où les minorités ethniques jouent un rôle significatif, avec ceux qui appartiennent à cette classe créative.

Enfin, ces questions de redéfinitions identitaires posent de véritables enjeux en termes de reconnaissance culturelle. L'objectif de certains groupes d'artistes est de pouvoir contribuer à la vie culturelle bruxelloise et d'être reconnus dans l'espace culturel, politique et médiatique. Pour arriver à ces fins, ils usent de différentes stratégies pour pouvoir ouvrir des portes qui ne leur sont pas toujours ouvertes (Constanzo & Zibouh, 2016). Ces artistes sont caractérisés par une volonté forte visant la réussite et le succès dans le secteur artistique. Sans nécessairement bénéficier de fonds, que ce soit du secteur public ou privé, la plupart des artistes rencontrés autoproduisent leur propre spectacle ou clip vidéo, ils s'occupent de la promotion de leur événement et de l'organisation complète de leur performance scénique, développant ainsi une véritable culture de la débrouillardise pour s'autofinancer. Ils rencontrent des difficultés pour trouver des financements pour leurs projets, soit parce qu'ils ne sont pas inscrits dans les canaux de renseignements ou de réseaux permettant d'être informés des appels à projets ou, lorsqu'ils y participent, leurs projets se voient systématiquement refusés. D'autres ont su développer un véritable carnet d'adresses avec un réseau de connaissances issu du monde politique pour bénéficier de subventions ponctuelles qui ne passent pas par ces appels à projets ou du monde médiatique pour faire connaître leur performance. Les expressions artistiques dans lesquelles s'investissent la plupart des artistes rencontrés ne sont pas toujours prises en considération par les politiques ou les institutions culturelles,

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 136 22/11/18 10:11

car ils sont souvent considérés comme des amateurs et manquant de professionnalisme, ce qui les conduit à développer un champ informel d'activités culturelles (Zibouh, 2016) dans un entre-soi où, chaque semaine, se développent des événements culturels et où se réunissent des milliers de personnes, à Bruxelles, sous le radar des institutions culturelles publiques.

CONCLUSION

Les expressions culturelles et artistiques des minorités ethniques dans le milieu culturel bruxellois montrent la façon dont celles-ci révèlent, questionnent et transforment le rapport à la ville. Au-delà de ça, elles brouillent également les distinctions habituelles entre la haute culture et les cultures populaires. Les institutions culturelles ouvrent parfois leurs portes aux artistes amateurs et les quartiers populaires peuvent devenir des espaces d'expression culturelle et artistique pour des artistes professionnels. Des réflexions au niveau institutionnel sont constamment en cours pour interroger le rôle de la culture dans la ville selon trois niveaux : 1° dans une perspective esthétique dans le cadre des politiques de réaménagement urbain ; 2° dans une perspective sociale, en termes d'égalité des chances et de cohésion sociale ; ou encore 3° dans une perspective commerciale, pour encourager le tourisme en valorisant les expressions artistiques des villes multiculturelles. Cependant, ces espaces restent encore enfermés dans leur propre circuit de réseaux constituant des entre-soi culturels.

Tout au long de ce chapitre, j'ai tenté d'examiner la façon dont l'expression artistique des minorités a permis de comprendre une partie du milieu culturel et créatif d'une ville comme Bruxelles. Pour cela, j'ai d'abord abordé l'art et la culture comme un outil favorisant la cohésion sociale de cette ville multiculturelle, ensuite comme un outil redéfinissant de nouvelles identités urbaines, puis comme un outil permettant le rayonnement national et international de Bruxelles à travers le marketing du label « diversité », enfin, comme contribution à la vie culturelle urbaine. Ces quatre aspects m'ont permis de saisir une dimension plus subtile, celle de l'impact des expressions artistiques des minorités ethniques dans une ville cosmopolite sur la redéfinition des goûts culturels et plus précisément sur la distinction entre culture populaire et culture savante. Celle-ci est corollaire à l'émergence de cette classe culturelle moyenne d'individus riches en capital culturel, mais pas nécessairement en capital économique. Ces derniers jouent un rôle majeur dans les processus culturels, notamment à Bruxelles, dans la mesure où ils sont fort mobilisés dans les redéfinitions des cultures des villes postmigratoires. En développant une « contre-culture moyenne » (Arnaud, 2008), ces acteurs accordent une plus grande attention et une valorisation aux expressions artistiques des minorités ethniques. Bien entendu, cela ne veut pas dire que les rapports de pouvoir et de domination entre culture légitime et culture populaire ont disparu. Ceux-ci s'inscrivent toujours dans un brouillage plus large entre les tenants d'une

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 137 22/11/18 10:11

culture institutionnalisée et ceux qui sont investis dans le secteur culturel informel. Force est de constater que l'éloge de la diversité par le monde politique ou le secteur culturel n'est pas toujours synonyme de plaidoyer pour l'égalité, entre ceux qui sont (ill) légitimés par les institutions. Il reste encore corrélé à la réalité des inégalités. Bruxelles, le nouveau Berlin ? Pour cela, la ville doit encore casser quelques murs.

Bibliographie

Arnaud, L. (2008). *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain. Une comparaison franco-britannique*. Rennes : PUR.

Bianchini, F. & Parkinson, M. (Eds.). (1993). *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*, Manchester and New York : Manchester University Press.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

Cohen, A. (1991). « Drama and politics in the development of a London Carnival ». In P. Werbner & M. Anwar, *Black and Ethnic Leaderships in Britain: The Cultural Dimensions of Political Action* (pp. 170-202). London/New York : Routledge.

Cordeiro, A., Hily, M.-A. & Meintel, D. (2000). « La fête des Portugais, héritage et invention ». *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 16, *2*, 59-76.

Costanzo, J. (2012). *Practicing Local Culture as a Vehicle of Integration? Creative Collaborations and Brussels' Zinneke Parade* (thèse de doctorat), University of Maryland & University of Liege.

Dimaggio, P. & Fernandez-Kelly, P. (Eds.). (2010). *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States.* New Brunswick and London : Rutgers University Press.

Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York : Basic Books.

Fridman, V. & Ollivier, M. (2002). Les « cretons autant que le caviar » ou l'érosion des hiérarchies culturelles. *Loisirs et Sociétés*, vol. 25, *1*, 37-54.

Hannigan, J. (2003). Symposium on branding, the entertainment economy and urban place building: introduction. *International Journal of Urban and Regional Research*, *27*(2), 352-360.

Hebdige, D. (2008). *Subculture. Le sens du style*. Paris : Zones/La Découverte (1re éd. en langue anglaise, 1979).

Jeudy, H.-P. (1999). *Les Usages sociaux de l'art*. Dijon : Éditions Circé.

Kazepov, Y. (dir.). (2005). *Cities of Europe. Changing Contexts, Local Arrangements, and the Challenge to Urban Cohesion*. Oxford : Blackwell.

Landry, C., Greene, L., Matarasso, F. & Bianchini, F. (1996). *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*. Stroud : Comedia.

Lapeyronnie, D. (2008). *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*. Paris : Éditions Robert Laffont.

Ley, D. (1997). *The New Middle Classes and the Remaking of the Central City*. Oxford : Oxford University Press.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 138 22/11/18 10:11

Martiniello, M. & Lafleur, J.-M. (2008). « Ethnic minorities cultural practices as forms of political expression ». *Special Issue, Journal of Ethnic and Migration Studies*, *34*(8), 1191-1335.

Martiniello, M. (2017). « Rap, antiracisme et identités locales en région liégeoise ». *Hommes et Migrations*, *1317-1318*, 158-164.

Massey, D.S. & Denton, N. (1993). *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass*. Cambridge : Harvard University Press.

Ndagano, B. (2010). *Penser le carnaval : variations, discours et représentations*. Paris : Éditions Khartala.

Nurse, K. (1999). « Globalization and Trinidad carnival: diaspora, hybridity and identity in global culture ». *Cultural Studies*, *13*(4), 661-690.

Peterson, R.A. (2004). « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives ». *Sociologie et Sociétés*, vol. 36, *1*, 145-164.

Poirrier, P. (1997). « L'histoire des politiques culturelles des villes ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, *53*, 129-146.

Pradel, B. (2007). « Mettre en scène et mettre en intrigue : un urbanisme festif des espaces publics ». *Géocarrefour* [En ligne.], vol. 82/3, mis en ligne le 1er octobre 2010, consulté le 5 septembre 2015. URL : http:// geocarrefour.revues.org/2177

Pradel, B. (2010). *Rendez-vous en ville ! Urbanisme temporaire et urbanité* événementielle *: les nouveaux rythmes collectifs* (thèse de doctorat en sociologie). Paris : Université Paris-Est.

Quinn, B. (2005). Arts festivals and the city. *Urban Studies*, Vol. 42, *5/6*, 927-943.

Rinaudo, C. (2000). *L'Ethnicité dans la cité*. Paris : L'Harmattan.

Salzbrunn, M. (2007). Enjeux de construction des rôles communautaires dans l'espace urbain : le cas du quartier de Belleville à Paris. *Esprit Critique*, *10*(1), disponible en ligne sur : http://www.espritcritique.fr/dossiers/article.asp?to3code=65&varticle=esp1001article05&vrep=1001

Tilly, C. (1986). *La France conteste de 1600 à nos jours*. Paris : Fayard.

Toussaint, J.-Y. & Zimmerman, M. (Eds.). (1998). *Projet urbain : ménager les gens, aménager la ville*. Sprimont : Mardaga.

Tremblay, R. & Tremblay, D.-G. (dir.). (2010). *La Classe créative selon Richard Florida. Un paradigme urbain plausible ?* Québec : Presses de l'Université du Québec/Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Turner, V. (1957). *Schism and Continuity in African Society*. Manchester : University Press.

Turner, V. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*, London : Cornell University Press.

Wacquant, L. (2005). « Les deux visages du ghetto. Construire un concept sociologique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, *5*(160), 4-21.

Wirth, L. (1979). « Le phénomène urbain comme mode de vie ». In Y. Grafmeyer & I. Joseph, *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine* (pp. 255-281). Paris : Les Éditions du Champ urbain.

Zibouh, F. (avec Costanzo, J.) (2016). « Mobilization strategies of individual and institutional actors in Brussels' artistic and cultural scenes ». In M. Martiniello (Ed.), *Multiculturalism and the Arts in European Cities*. New York : Routledge.

Zibouh, F. (2016). « L'enjeu culturel à Molenbeek ». *Agir par la Culture*, *47*, automne 2016, 14-15.

Zukin, S. (1998). « Urban lifestyles: diversity and standardization in spaces of consumption ». *Urban Studies*, *35*(5/6), 825-839.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 139 22/11/18 10:11

6

THE SOCIOECONOMIC DIMENSIONS OF ARTISTIC LABOUR. LESSONS FROM THE CONTEMPORARY DANCE SCENE IN BRUSSELS

Annelies Van Assche

At the intersection of the sociology of art and culture and the sociology of labour, a substantial amount of research has been conducted on artistic careers and working processes. French sociologist Pierre-Michel Menger, for example, has explored the constitutive uncertainties of creative work in numerous publications (amassed in Menger, 2014). Other examples include the work of Austrian scholar Bernadette Loacker (2010), who delivered stimulating insights into the precarious nature of artistic labour in her 2010 theatre-oriented study *Kreativ Prekär: Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus* (*Creative Precarious: Artistic work and subjectivity in post-Fordism*), the different volumes on the topic written and edited by Flemish sociologist Pascal Gielen, such as *Being an Artist in Post-Fordist Times* (De Bruyne & Gielen, 2012), and the publications by Slovenian philosopher Bojana Kunst on 'the artist as a worker' (see Kunst, 2015). The field of contemporary dance, however, has received comparatively little attention. In the Belgian context, professional trajectories within the performing arts have been the subject of empirical research, but, similar to studies in other countries, this research has predominantly focused on actors (see Forrier, 2007; Bresseleers, 2012. Also Siongers et al., 2014, which was updated in 2016 with a comprehensive study on artists from other fields and receives detailed attention in the chapter by Hesters and Janssens further in this book).

In the few studies on the professional position of contemporary dance artists in Belgium, dancers and choreographers emerge as job-hoppers; working on temporary contracts and performing many hours of unremunerated labour (Hesters, 2004; T'Jonck, 2013). Yet despite these working conditions, Brussels, the capital of Belgium, attracts many contemporary dance artists from around the world and has recurrently been described

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 141 22/11/18 10:11

as a European Mecca for contemporary dance (Hesters, 2006, p.4; Janssens, 2007, p.9). In an outline of the dance landscape in Flanders, Flemish writer and critic Pieter T'Jonck observes that many Brussels-based dance artists have to manage with project-based (and therefore conditional) funding, which engenders a precarious position. Interestingly, T'Jonck notes that this precarious position is not necessarily unattractive to artists, for example because this enables them to work autonomously on their own projects. Nevertheless, the question remains as to how long such an unstable work life can be endured (T'Jonck, 2013). These statements and questions call for further empirically informed research into dance artists' actual working conditions. In this chapter, I therefore investigate the socioeconomic position of contemporary dance artists working within the Flemish context in Brussels. The data used here is taken from an e-survey conducted among members of the Brussels contemporary dance scene during the spring and summer of 2015, which was released in a descriptive report in 2016 (Van Assche & Laermans). The survey examined the respondents' general working conditions and their motivations within their profession. I aim to gain understanding of what seems to be a contradiction at first sight: if Brussels is indeed a Mecca for international contemporary dance artists, should the city then not offer appealing working conditions rather than precarious ones? I conducted an exploratory study to investigate the status quo and the extent of socioeconomic precarity prevalent in the contemporary dance profession in Brussels. In the rest of this chapter, I begin by contextualizing the relevance of this study in general and by introducing Brussels as the field of inquiry. I then share my findings about the overall working conditions within the contemporary dance scene, and focus in particular on the precarious situation of meagre incomes. Next, I analyse the social security advantage that Belgium offers for artists – the artist status – in the light of the obtained data, and explore how this system may provide artists with greater socioeconomic protection when they are not employed. Lastly, I complete the chapter by concluding with a summary of the status quo and the lessons learned, whilst pointing out where there might be room for improvement.

GUINEA PIGS FOR THE NEW ECONOMY

The status of Brussels as creative city is partly attributable to its thriving contemporary dance scene, and it is an interesting field of inquiry as both its internal composition and its professional networks are highly internationalized. Although no official specific facts and figures are available for the Brussels dance community, it is widely known, for example, that regardless of their nationality, many Flanders-based dance artists move back and forth between different places in Europe due to international co-productions, temporary residencies or when touring their pieces (see T'Jonck, 2013; Laermans, 2015). The quantitative study presented here addresses the gap in research into the socioeconomic facts and figures about contemporary dance artists living and working in the capital. At the same time, the findings contribute to a better understanding of culture and creativity in Brussels by looking at a small – yet very specific – branch

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 142 22/11/18 10:11

of the performing arts sector. Although only a limited number of scholars have devoted their research in the arts toward the socioeconomic circumstances of the contemporary dance profession, the dance artists' work might tell us much about where the contemporary work economy is heading. Andrea Ellmeier argues that in the post-Fordist work regime, 'the new creative workforce is meant to be young, multi-skilled, flexible, psychologically resilient, independent, single and unattached to a particular location' (2003, p.3). In the digital era, Western European societies promote the idea that (and create a reality in which) artists should become entrepreneurial individuals who work anywhere and anytime in exchange for low wages or immaterial income. They are dependent on (often meagre) public funding for their projects, and they are often without recourse to social security benefits. Various scholars, including Virno (2004), Pewny (2011), Njaradi (2014) and Kunst (2015), have nominated the performing artist as the paradigmatic example of this new creative workforce, kept occupied with immaterial and transnational project work. In contrast to classical dance, contemporary dance tends to focus on creative and collaborative processes rather than on skills and technique. Therefore, contemporary dance artists appear to favour project-oriented work formats rather than commitment to an ensemble. And in contrast to theatre, dance does not necessarily demand language skills, and hence allows for a more transnational orientation. Thus, hybrid career paths have become standard, and the idea of a steady job is perhaps not even the most desirable career path within this professional category of the arts (see also Hesters, 2006; Janssens, 2007). Owing to the hybrid nature of contemporary dance as an artistic field, but also to the need for a suitable infrastructure, the mentioned transnational mobility, the dominance of networking and researching activities, and the permanent and intensive bodily training, the contemporary dance artist thus becomes the poster child for the new creative workforce illustrated by Ellmeier above. In the recent words of Dutch artist Jan Ritsema:

> What [is described] here is what neoliberal semio-capitalistic economies foresee for their future workforce: … Instead of slaving for somebody else, many more people will become their own slaves. Artists seem to be the explorers, guinea pigs, and teasers for this new economy (Ritsema, 2015).

In the 2008 report commissioned by the International Organization for the Transition of Professional Dancers, titled *Dancers Keep Moving: International Careers and Transition*, dance artists are indeed depicted as pioneers of the transnational labour market, because their 'double mobility (across borders and across careers) constitutes a case that may very well be taken as a model for mobility and employability of workers in general' (IJdens et al., 2008, p.15). In line with Ritsema and IJdens and colleagues, I thus argue that contemporary dance artists provide an example of the socioeconomic changes, and that an adequate understanding of their work informs us about the future of work in general and project work in particular. Additionally, it should be noted that contemporary dance artists in Flanders seem to have been working in this way ever since

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 143 22/11/18 10:11

the term 'contemporary dance' emerged in the early 1980s, because the subsidies and decrees for 'dance beyond ballet' only came into effect after popularization of the artistic work of the 'Flemish Wave' (i.e., the early works of Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre and Wim Vandekeybus). However, long-term and full-time contracts for dance artists are still scarce today, even in a dance capital such as Brussels: only a minority of dancers are able to work in the same company for several years (T'Jonck, 2013; Laermans, 2015). In my investigation, I thus approach contemporary dance artists' socioeconomic position in Brussels as a symptom of the post-Fordist work regime.

BRUSSELS AS A FIELD OF INQUIRY

The status of Brussels as a dance capital is attributable to a number of factors, such as a regulated public funding system – especially on the part of the Flemish government – and a consistent influx of new dance talent since the end of the 1990s, particularly through P.A.R.T.S., the international dance school inaugurated and directed by Anne Teresa De Keersmaeker. Many of the institutions, companies and individuals active in the Brussels dance scene receive funding from the government. Owing to the complex federal structure of Belgium, several governments are active in Brussels as funding agencies. Here, I focus on the dance scene connected to subsidies from the Flemish Government, as it provides the largest and most frequently used forms of artistic funding. The methodology and consulted database of respondents do not allow an in-depth consideration of the dance artists who mainly rely on support from the francophone part of Belgium.[1] It should therefore be noted that the data I use throughout this chapter only provides relevant information about the Brussels dance scene as viewed through a Flemish lens. Interestingly, applicants for Flemish art subsidies are not officially required to hold Belgian citizenship.

The reasons mentioned above are only two of the many for Brussels being repeatedly referred to as a Mecca for contemporary dance. Furthermore, Brussels has a vibrant dance scene in general, hosting several established companies, such as Rosas, Ultima Vez and Damaged Goods, which have come to belong to the international canon. In addition to these structurally supported institutions, a wide variety of artists and companies that work with project subsidies or through co-production budgets are based in the Belgian capital. Most interestingly, Belgium offers an exceptional framework for artists in general: first, in 2003, Belgium established an official status for artists that facilitates social security for project-hopping artists through allowing the employee status in a freelance work regime (see further in this chapter for a more detailed overview of this social security advantage). Additionally, the Collective Labour Agreement for

1 A comparative study of the socioeconomic position of dance artists supported by the Walloon government is certainly required to complement this study.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 144 22/11/18 10:11

Performing Arts determines minimum wages for performing arts employees when employed in the Flemish or Brussels-Capital Region. Second, Flanders and Brussels in particular provide a suitable infrastructure in the form of research-based workspaces without an obligation to produce. Several of these workspaces specifically focus on dance and are tailored to the profession's needs. Lastly, in the first part of his most recent book *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance* (2015), sociologist and dance theorist Rudi Laermans provides a detailed introduction to the development of the contemporary dance scene in Flanders since the 1980s. His empirically informed account proves that Flemish dance has had a strong influence on dance and its global discourse today. A community of international and like-minded dance artists has settled in Brussels and has contributed to the widely known 'dance made in Flanders': a mixture of conceptual, discursive, hybrid and collaborative dance. Today, Brussels is the base for highly territorially mobile and network-oriented dance professionals, and thus appears to play host to an appealing yet increasingly virtual dance community (Bauer, 2007). The city seems to have become a temporary home for a constantly changing network of individual contemporary dance artists, who constitute a mobile community of potential colleagues. In theory, the Belgian capital seems to be one of the rare places in the world where a dancer or choreographer can cherish the illusion that it is possible to make a living as an artist. However, if even a superficial acquaintance with the field suggests that most contemporary dance artists are in a precarious professional situation, then why does this dance community continue to grow and exercise its magnetic power to pull artists towards Brussels? The findings of the quantitative study provide a more empirically informed insight into the socioeconomic position of Brussels-based contemporary dance artists (seen through a Flemish lens) and confirm the picture portrayed above, while at the same time outlining the multi-dimensional situation of socioeconomic insecurity prevalent within the profession.

BRUSSELS AND CONTEMPORARY DANCE: FACTS AND FIGURES

In this chapter, I employ quantitative data collected for the comprehensive research project funded by Research Foundation Flanders, *Choreographies of Precariousness: A Transdisciplinary Study of the Working and Living Conditions in the Contemporary Dance Scenes of Brussels and Berlin*.[2] The illustrated fleeting nature of the Brussels dance community already indicates that mapping it is an almost impossible task. Assembling data on the size of the population of Brussels-based contemporary dance artists and its substrata is a significant challenge due to the ephemeral character of the corresponding scene. I therefore asked seven authorities within the Flemish contemporary dance

2 This project is supervised by dance scholars Katharina Pewny and Christel Stalpaert from Ghent University (S:PAM) and sociologist Rudi Laermans from KU Leuven (CeSO).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 145 22/11/18 10:11

field to estimate the number of people making up the scene linked to the Flemish policy, production and distribution context, which resulted in an average estimate of 375 contemporary dance artists working in Brussels. I acquired the contact data for personally distributing the e-survey in three different ways, in order to contact as many people as possible that had been active in the contemporary dance community in Brussels during the last five years. First, I put together an overview of all supposedly Brussels-based applicants for dance subsidies (Flanders Dance Commission) or residencies (in workspaces) for the last five years. Second, I composed a list with the names of all ex-students from PARTS and removed any duplicate respondents. The third and final list was based on all productions that were produced or co-produced in Flanders and/or Brussels during the last five years (provided by the Flanders Arts Institute). Evidently, the second and third lists did not allow the details to be restricted to dance artists based in Brussels. I drew the process of collecting contact data to a close when I reached the number of 767 email addresses, which is approximately double the average estimated size of the population provided by the experts in the field.[3] Accordingly, this method might hamper the inclusion of emerging artists who are not yet part of the formal circuit. I tried to avoid this in part by encouraging my contacts to forward the call for participation and share the survey link on social media.

The survey was started by 221 respondents, of whom 115 completed it. However, only 94 completed questionnaires were truly valid, which means that they were filled out by respondents who were both active in the contemporary dance field as a choreographer and/or performer, and actually based in Brussels. This response level is not high, but suffices within the context of an exploratory study that aims to gain a deeper insight into the working conditions of contemporary dance artists. I am aware that the methodology used can result in sampling bias or a distortion generated by the selection of units. Indeed, the sample from the population was not taken systematically since the aim was to reach as many respondents as possible. Given this research design, self-selection was unavoidable because the respondents decided for themselves whether to participate in the study (Van Assche & Laermans, 2016).

The sample consists of a predominantly female (68 percent), young and highly-educated group. Up to 81 percent of the respondents have a higher education degree (split into 62.8 percent with a Bachelor's or equivalent level and 18 percent with a Master's level). Particularly within the context of Brussels as a Mecca for contemporary dance, it made sense to ask contemporary dance artists whether they had studied at P.A.R.T.S. Since 1995, the school has generated a network of ex-students and teachers in Brussels, which facilitates inclusion in the contemporary dance scene (and this notwithstanding the

3 In the distribution and collection of the survey data, the response rate was strictly followed up (cf. Dillman, 2011). The first mailing was followed by up to three reminders. Faulty email addresses, non-eligible respondents and respondents who had already participated were removed from the mailing list. Thus, the link to the survey was sent out to 589 potentially valid email addresses.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 146 22/11/18 10:11

diminished importance of a diploma testifying to specific competences or qualifications within the contemporary art world). Almost half of all respondents (46 percent) had studied at P.A.R.T.S., which supports the former statement. The average age of respondents is between 34 and 35, with an average of 11 to 12 years of work experience. Due to the high level of physicality and the dependence on the body, people active as performers in the dance profession are relatively young. It is therefore not surprising that dancers and performers tend to be younger than those choreographing, teaching or directing rehearsals. The latter occupations indeed allow dance artists to practice their profession at an older age. Additionally, the precarious position of dance professionals and the interweaving of work time and private life become especially problematic when people get older (for example, combining the dance profession with parenthood). This brings us back to T'Jonck's earlier-mentioned question of how long one can endure such an unstable work life. Indeed, the majority of the respondents are younger than 40, and the oldest is 53 years old. More than half of the respondents are between 26 and 35 years of age. Even though it is impossible to assess the sample's representativeness, the data does seem to be in line with the 'ominous awareness of the short duration of a dance career' (T'Jonck, 2013, p. 12). Furthermore, almost all the respondents indicate their principal occupation is a performer, of whom 71 percent combine this with other primary occupations. In accordance with the reality of flexible work or project work, many respondents combine the positions of performer and choreographer either simultaneously or over a certain period of time (meaning that they swap positions according to the project they are involved in at a specific time).

When asked about the reasons for living in Brussels, the most frequent answers to this open question were 'work opportunities', 'the Brussels scene' and 'Brussels as a base'. The top motive for living in Belgium's capital, work opportunities, also includes training opportunities, job offers and lifelong learning prospects. When referring to the attractive scene, the respondents may mean the dance scene in particular or the cultural or arts scene in general. Those valuing Brussels as a base do so by stating that the city is 'geographically interesting', a 'travel hub' or a 'strategic place'. Another open question probed the respondents' feelings about their social standing as a professional dance artist: do people in general take the dance profession seriously? Several respondents actually compared the profession's standing in Belgium (or Europe) with the respect it receives elsewhere, claiming, for instance, that the social standing of a professional dance artist is taken particularly seriously in Belgium. Up to 24 percent of the respondents observed that although the dance profession is respected as a fully-fledged one, this esteem does not translate into proper working conditions.[4] Accordingly, one respondent remarked:

4 At first sight this percentage may not seem very high, but, bearing in mind that this percentage resulted from an open question, this number can certainly be considered as significant.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 147 22/11/18 10:11

> We are expected to work for little pay, the production aspects of a creation are rarely compensated for or taken into consideration for the total amount of work, and when you're leading your own project, most things are paid out of pocket. It is too hard to find residencies and subsidies; they always go to the same people. Yet in conversation, generally, there is great interest in my dance work and people respect what I do, or at least they say so, but society does not 'pay' so. (Respondent A, April 20, 2015)

Or, as another respondent puts it:

> In general I am taken seriously. In financial terms, however, my work is less valued than that of administrators or technicians working in the same field, which is weird. (Respondent B, April 26, 2015)

Respondents mention issues such as the amount of payment in relation to work effort and invested time, and the abundance of voluntary expenses, for example:

> I am respected and sometimes even admired for my choice to work within dance. However, it is often questioned whether dance should be considered a profession at all. I am definitely not paid enough in relation to my work effort and the amount of time I invest in it, and my expenses (rent, gym card, physiotherapy, classes, etc.). (Respondent C, May 1, 2015)

Most significantly, it seems that the dancers' bodies are not acknowledged as their primary means of production. In turn, a small but significant number of respondents consider themselves 'lucky' or even 'privileged' to have made it as a dance professional with an established income or working in a steady company job, yet without perceiving their situation as being average within the profession.

Contemporary dance artists not only hop from job to project, but are also considered to be highly territorially mobile: they temporarily work or train abroad, have residencies across the world and tour their dance productions (Hesters, 2004; T'Jonck, 2013; Laermans, 2015). In order to gain more insight into their mobility level, the respondents were asked where they had worked during the previous five years. The majority of them had mostly worked in residencies or workspaces, followed by working from home and/or in a theatre. More than half of the respondents conducted their work anywhere, such as in a café, train, airplane or hotel room. Evidently, different activities (e.g. preparation, administration, research, communication, text editing, among other things) will probably be carried out in these different locations, related to art making itself to varying extents. Of the many respondents working in residencies or workspaces (nine out of ten), more than half stated that they actually worked in Belgium: 13 percent were primarily active in Brussels, about 30 percent in Flanders (including Brussels) and 10 percent in the whole of Belgium. The other half of the respondents predominantly worked in Western Europe, including Belgium. In fact, most respondents were born in

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 148 22/11/18 10:11

Europe (70 percent) with about one in five having been born in Belgium. Overall, these figures confirm the standard picture painted above of the transnational character of the contemporary dance profession, yet they simultaneously put it into perspective, as about half of our respondents working in residencies or workspaces did not regularly (have to) cross the Belgian border in order to do so. This finding seems to confirm that the previously outlined public funding system and well-developed infrastructure for dance in Belgium (or rather Flanders and Brussels) enable Brussels-based artists, or at least the respondents here, to continue working to a great extent within the country's borders.

MONEY TALKS

Average monthly net income	Valid percent	Cumulative percent
< 500 euros	11.7	11.7
500–750 euros	9.6	21.3
750–1,000 euros	8.5	29.8
1,000–1,250 euros	25.5	55.3
1,250–1,500 euros	20.2	75.5
1,500–1,750 euros	9.6	85.1
1,750–2,000 euros	7.4	92.6
2,000–2,250 euros	3.2	95.7
2,250–2,500 euros	4.3	100
Total	100	

Figure 1: Average monthly net income

In Brussels, the median average monthly net income of the dance artists in the survey (defined in relation to the year preceding the questionnaire being completed) lies within the category of 1,000 to 1,250 euros net. However, it must be borne in mind that the respondents were asked to estimate their average monthly net income, which does not exclusively have to come from salaried work. It should be noted that we are dealing with multiple incomes, a patchwork of several earnings not necessarily stemming from artistic activities alone (Abbing, 2008; Siongers, 2016). Moreover, when taking about an estimated *average* monthly income, it must be taken into account that a person might earn 500 euros in month X and 1,500 euros in month Y. Unfortunately, this aspect of potential precarity coming with an unstable, unpredictable income remains invisible in the stated monthly average incomes. Therefore, the wage scales according to the CLA Performing Arts serve as a reference point in this study, rather than as actual

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 149 22/11/18 10:11

steady salaries.[5] In this regard, the data in figures 2.1 and 2.2 shows a mean of 24 paid working hours out of 43 working hours per week on average (which I will return to further in this chapter). The minimum wage according to the CLA Performing Arts results in a monthly net income of 1,460.04 euros.[6] Observing that three-quarters of our respondents indicate that they earn less than 1,500 euros net per month (shown in Figure 1), I can tentatively conclude that the majority of the respondents have a monthly income that is lower than the official minimum wage for performing artists.[7] Naturally, in light of the obtained data on their financial situation (Figure 1) and their working hours (Figure 2.1 and Figure 2.2), this is most likely due to the fact that contemporary dance artists tend to work many hours unpaid.

Working hours	Valid Percent	Cumulative Percent
Less than 10 hours	5.3	5.3
11–20 hours	3.2	8.5
21–30 hours	14.9	23.4
31–40 hours	28.7	52.1
41–50 hours	23.4	75.5
51–60 hours	17	92.6
61–70 hours	3.2	95.7
71–80 hours	2.1	97.9
81–90 hours	1.1	98.9
More than 90 hours	1.1	100
Total	100	

Figure 2.1: Total of working hours (paid and unpaid) per week2

5 Note that minimum wage scales are always determined per sector; we therefore cannot make a comparison with a general minimum wage scale for Flanders or Belgium. The website of www.podiumkunsten.be provides the latest updated wage scales within the CLA Performing Arts. The CLA acknowledges the project-based and short-term nature of the work through offering adapted wage scales for contracts of less than four months.

6 The gross minimum wages are slightly higher as they include legal benefits, which the long-term employed receive throughout the year. The gross-net calculator by *sdworks* converts the gross minimum salary of wage scale C (1,766.25 euros gross at the time of the survey) to a net salary fitting the following profile: single and living alone, no children, employee, full-time, 38-hours-per-week-contract and no extra benefits. See http://www.vacature.com/testen-tools/bruto-netto-calculator

7 More comparisons and references (with the Belgian living wage and minimum unemployment allowance) can be found in the annexe of the report, regardless of how numbers have been indexed in the meantime (see Van Assche & Laermans, 2016).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 150 22/11/18 10:11

Working hours	Valid Percent	Cumulative Percent
Less than 10 hours	26.6	26.6
11–20 hours	20.2	46.8
21–30 hours	21.3	68.1
31–40 hours	27.7	95.7
41–50 hours	2.1	97.9
51–60 hours	2.1	100
Total	100	

Figure 2.2: Total of remunerated working hours per week

According to their indicated average net income, the respondents can be categorized into four approximately equal-sized groups. These four categories are shown in Figure 3, combined with the age categories of the respondents. Among them, the youngest generation is the poorest: half of those between 21 and 30 years old only earn up to a maximum of 1,000 euros per month. Not even a fifth of the youngest category has an income higher than a monthly average of 1,250 euros. Within the second age category, more than half of the respondents earn a *maximum* of 1,250 euros. By contrast, within the third category the majority earn a *minimum* of 1,250 euros. The oldest respondents all earn more than 1,500 euros, yet it must be kept in mind that the aspect of 'drop out' probably plays a significant role here: those who are still earning less than 1,500 euros at a certain age are more likely to leave the profession. Furthermore, a mere 8 percent of the respondents earn more than 2,000 euros net. In light of the high education level of the group in question, as indicated earlier, the respondents generally do not seem to earn very much.[8]

8 As a comparison, Statistics Belgium offers an overview of the average gross monthly wages of inhabitants of the Brussels-Capital Region in 2015. When adding a filter to distinguish the wages according to Bachelor's and Master's level, the wages are 3,772 and 5,536 euros respectively. The *Sdworks* gross-net calculator determines the average net wage based on these numbers, which in the simplest situation results in 2,240 and 2,953 euros respectively. However, it should be kept in mind that these wages reflect incomes from full-time employment. As the data shows, the respondents here indeed tend to work full-time (43 hours per week), but they are only paid for much less (23 hours per week). For more points of comparison, consult Hesters, 2016. See: https://bestat.economie.fgov.be/bestat/crosstable.xhtml?view=a7a748a8-15aa-439e-8664-f024950728d7

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 151 22/11/18 10:11

Average monthly net income	21–30 years old	31–40 years old	41–50 years old	≥ 51 years old	Total
≤ 1,000 euros	53.1%	23.3%	12.5%		30.9%
1,000–1,250 euros	28.1%	30.2%	6.3%		24.5%
1,250–1,500 euros	9.4%	16.3%	56.3%		20.2%
≥ 1,500 euros	9.4%	30.2%	25.0%	100%	24.5%
Total	100%	100%	100%	100%	100%
Approximate significance: 0.0					

Figure 3: Cross tabulation of average monthly net income with age categories, with mention of the approximate significance[9]

Despite the actual figures, do the dance artists consider themselves as 'under-earners'? The respondents were asked about the average monthly net income they actually needed. Quite strikingly, more than half of all the respondents stated that they only needed 1,250 euros or less per month. Brussels is certainly a relatively economical capital in which to live, compared with London and Paris, but it is certainly not the cheapest place to rent in Belgium. Moreover, dance artists have to invest in their bodies in order to remain employable. This entails costs for training (master classes, workshops, auditions, yoga, etc.) and health (osteopathy, physiotherapy, massage, etc.). In addition to this, there are costs for networking (such as buying theatre tickets) and travel expenses. Nevertheless, it seems that most respondents have learned to cover all of these costs with their relatively limited income and to survive on it: they state that they do not really need much more than they actually earn. To put it differently: as well as being dance artists, they also appear to be survival artists.[10] A combination of factors is probably at play here: the factual accommodation of their material situation, thus also avoiding feelings of relative deprivation (i.e., knowing that there are few genuine opportunities to substantially improve their situation, or realizing that the situation is likely to become more challenging – especially physically – as they age); the choice of a relatively non-consumerist lifestyle; and – perhaps most importantly – compensating for a relatively low income by a professional activity they truly enjoy, which involves an often direct, positive reinforcement of the self and personal capacities (cf. Abbing, 2008). Indeed, it seems as though money is not an end but a means. In line with David Throsby (1994), Hans Abbing points out that a survival constraint exists among artists,

9 Approximate significance: the Cramer's V measurement indicates whether a connection exists between two variables in our sample. The p-value indicates whether the connection found also exists within the population. When this value equals 0.05 or less, the likelihood is high that there is a significant relationship, which means that the connection also exists within the population.

10 It should be noted that the respondents were not asked to what extent they could depend on a partner's income, or on support from others, such as parents or relatives. This is further investigated in the qualitative phase of the research project.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 152 22/11/18 10:11

which can be interpreted as a minimum income zone; an area in which money rapidly loses its importance. As soon as artists reach this minimum level, they quickly lose interest in earning more money and prefer to spend more time making art (Abbing, 2008, p.85).

Income categories	Average monthly net income	Average monthly income needed	Average monthly income deemed appropriate
≤ 1,000 euros	29.8%	20.2%	5.3%
1,000–1,250 euros	25.5%	33.0%	6.4%
1,250–1,500 euros	20.2%	22.3%	9.6%
≥ 1,500 euros	24.5%	24.5%	78.7%
Total	100%	100%	100%

Figure 4: Categories of average monthly net income, needed and deemed appropriate

Subsequently, the respondents indicated the average monthly net income they deem appropriate for the work they perform. As Figure 4 shows, the balance now shifts to the higher-income categories. When considering the previous division into four categories, the majority of the respondents appertain to the highest category of more than 1,500 euros. Taking a closer look reveals that now about a quarter of respondents can each almost equally be found in the categories of 1,500 to 1,750 euros, 1,750 to 2,000 euros and 2,000 to 2,500 euros. These numbers seems to confirm what the respondents claim about the social standing of the contemporary dance profession: even though the profession is respected as a fully-fledged one (with the implementation of minimum wage scales for the performing arts and a social status for artists), this symbolic esteem does not translate into proper financial compensation for the actual work effort.

THE 'ELEVATOR' ROLE OF THE ARTIST STATUS?

Established on 1 July 2003, the artist status in Belgium has enabled the employee status to be applied to a work regime of holding multiple jobs and flexible contracts. Although it is often regarded as such, the artist status is in fact not a separate category within the Belgian social security regime (with distinct social security contributions and specific protection). Instead, the regime places artists within the existing employment statuses. It comes with employee benefits, but the coverage of periods of non-employment through unemployment allowances is most significant, since it creates a situation in which artists can have a stable income. The artist status effectively attempts to offer socioeconomic protection that is customized to the corresponding sector by taking into account the predominance of short-term employment and uncontracted work

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 153 22/11/18 10:11

in-between. In Brussels, more than half of the respondents (53 percent) have access to the artist status, which conversely means that a large number of the dance artists are not entitled to this benefit. The artist status can be obtained when someone engaged in artistic labour can prove that she or he has worked a specified number of days or earned a stipulated amount of wages[11] over a certain period of time. Most importantly, the artist status serves as a legal regulation requiring employers to follow the official wage scales of the CLA Performing Arts. The obligation to pay an employee according to seniority in particular contributes significantly to the recognition of dance artists' work in the form of a pay increase. In the Flemish and Brussels-Capital Region, to earn the status – and to keep it – an artist has to build up proper contracts according to the CLA wage scales, but employers can still easily use these wage scales to their advantage. For example, in a project-oriented work regime dominated by short employment contracts, different paths can be taken in order to calculate the number of years of work experience. Either an employer adds up all the short contracts – which is relatively disadvantageous for the employed dance artist – or they simply calculate in calendar years, which, as well as being more advantageous, is simply a matter of fairness since work experience in the arts can also be enhanced when someone is not under contract. As the data on the paid and unpaid working hours in Figure 2.1 and Figure 2.2 suggests, most artists keep on practicing their profession in a situation of non-employment, especially since dancers and performers have to continue training and choreographers or creators have to keep applying for funding.

Figure 5 shows that those without the artist status predominantly belong to the lowest average monthly net income categories. Only 16 percent of those with access to the artist status earn 1,000 euros or less net per month, whereas almost half of those without access belong to this group.

Average monthly net income	Without artist status	With artist status	Total
≤ 1,000 euros	45.5%	16.0%	29.8%
1,000–1,250 euros	15.9%	34.0%	25.5%
1,250–1,500 euros	11.4%	28.0%	20.2%
≥ 1,500 euros	27.3%	22.0%	24.5%
Total	100%	100%	100,0%
Approximate significance: 0.004			

Figure 5: Cross tabulation of average monthly income categories and the artist status

11 A 'job wage' (in Dutch *taakloon*, in French *un salaire à la tâche*) is a payment method for an artist employee where the agreed wage is not directly related to the number of hours worked. In other words, someone is paid to create and/or perform something, but it does not matter how long the job takes.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 154 22/11/18 10:11

Additionally, those who benefit from the artist status are on average older (the majority are over 30 years old with more than 25 percent being over 40) and have already been working for several years, which is in part related to the specific requirements of acquiring this status, such as the proof of a sufficient income from artistic work: usually the number of working days is used as proof. Figure 6 demonstrates that more than half of those without access to the artist status belong to the youngest age category.

Age categories	Without artist status	With artist status	Total
21–30 years	54.5%	16.0%	34.0%
31–40 years	34.1%	56.0%	45.7%
41–50 years	6.8%	26.0%	17.0%
Older than 50	4.5%	2.0%	3.2%
Total	100%	100%	100%
Approximate significance: 0.0			

Figure 6: Cross tabulation of age categories and the artist status

The data and analysis of the artist status reveal that it may effectively reduce socioeconomic precarity to semi-precarity through income stability and the statutory securities it actually provides, and thus effectuates upward social mobility.[12] However, the findings uncover some problem areas within the regime. As argued, these numbers indicate that the artist status is important in improving the socioeconomic situation within the profession, but at the same time the status is relatively exclusive and very conditional, as it only seems to benefit 53 percent of respondents here.

TEMPORARY DANCE ARTISTS?

What drives people to continue in the profession, despite the fact that it entails – in most cases – a precarious professional situation? The data reveals that the top three motives for being active within the field of contemporary dance are artistic pleasure (70 percent), lifelong learning (49 percent) and self-development (35 percent). Overall, the respondents seem (very) satisfied with their profession. Most importantly, no significant relationships result from the statistical comparison of the satisfaction level and the average income categories through cross tabulation analysis, which indicates that professional satisfaction does not seem to be dependent on income. Analogously,

12 The upward effect of the artist status becomes more evident when compared with the socioeconomic position of contemporary dance artists in Berlin, who generally work as self-employed freelancers. Their average incomes are lower, and at the same time their insurance costs are higher, causing, for example, several respondents to not have any pension insurance, even though it is supposedly mandatory (Van Assche & Laermans, 2017).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 155 22/11/18 10:11

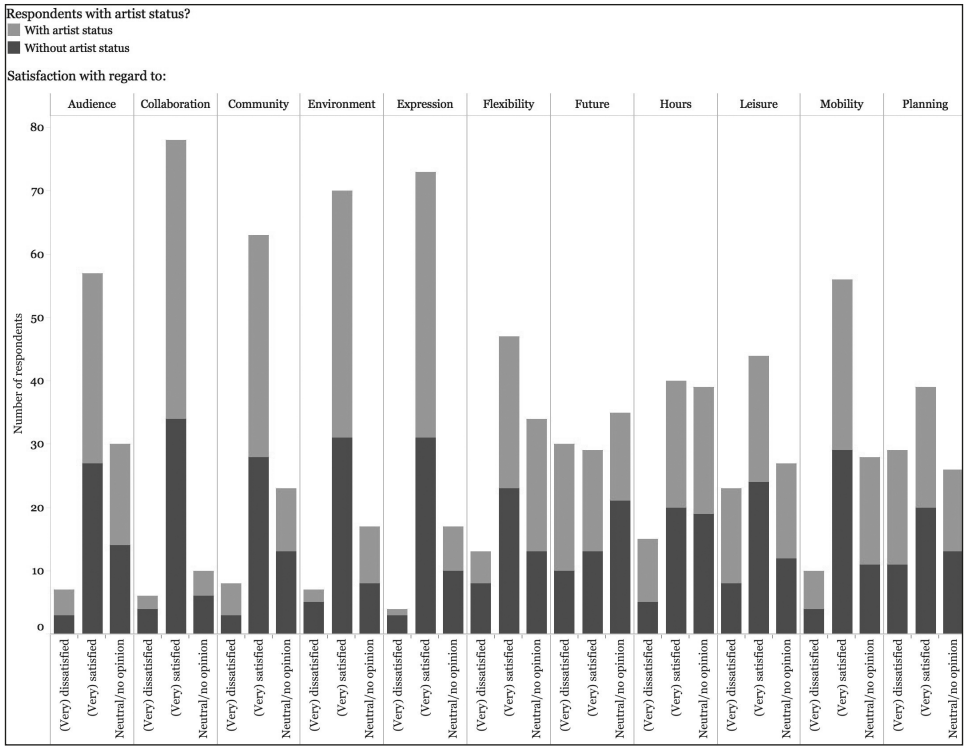


Figure 7: Satisfaction levels and the artist status

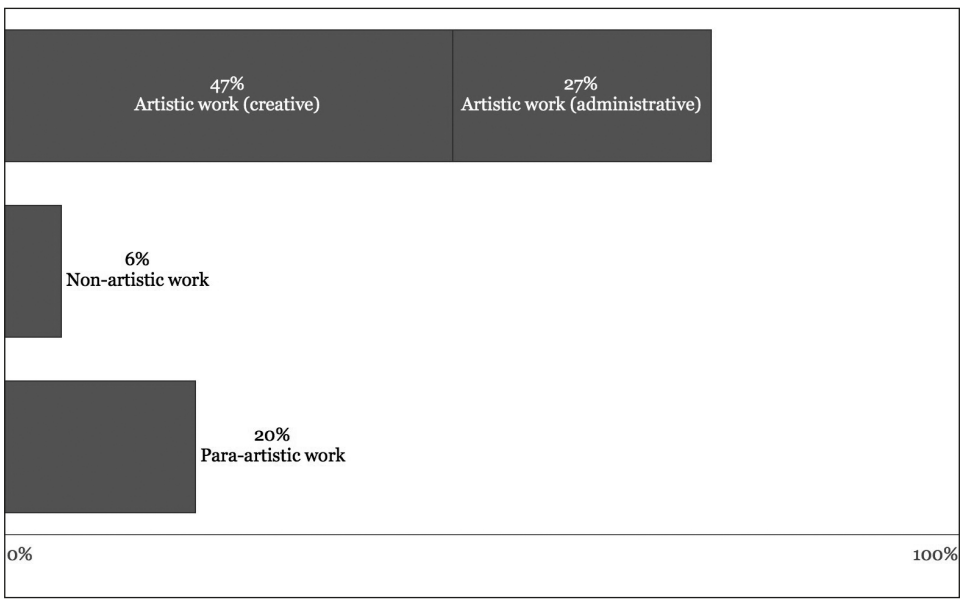


Figure 8: Average percentage of time spent on artistic, para-artistic and non-artistic work

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 156 22/11/18 10:11

Figure 6 illustrates that when comparing satisfaction level with access to the artist status, which makes a notable difference to socioeconomic (in)security, no significant relationship is found. Artists thus tend to be driven by immaterial remuneration, and they are looking for other forms of currency such as recognition or visibility (see also Abbing, 2008). This can be connected to the earlier-mentioned observation that most of the respondents do not feel that they need a higher income, although they would find a modest raise appropriate.

In this regard, the survey data reveals that a substantial number of contemporary dance artists tend to work many hours unpaid. The data in Figure 2.1 and Figure 2.2 shows a mean of 24 paid hours out of 43 working hours per week on average. Almost half of the respondents were paid for half or less than half of the actual average working hours they indicated. This suggests that work time and private life are becoming increasingly blurred. The excessive demands and the interweaving of paid and unpaid tasks often lead to a fragmented sense of time, which may result in overburdening, or a feeling of constantly having too much to do. Thus, contemporary dance artists are often temporary dance artists, who, between and during projects, take up many other jobs for which, in established companies for instance, trained personnel are commonly hired: applying for funding (60 percent), administration and production (52 percent), costumes and set (39 percent), promotion and communication (26 percent), etc. In fact, the level of multiple jobholding seems very high: in Brussels, the majority of the respondents (86 percent) had worked freelance in the five years before the survey and nearly eight out of ten of them had more than one job at the time they participated in the survey.

Nonetheless, as Figure 8 shows, most jobs performed in a situation of multiple jobholding are still activities related to artistic labour (i.e., 74 percent of a hypothetical work time budget of 100 percent).[13] The average time budget for para-artistic activities amounts to 20 percent, which leaves an average work time budget of 6 percent for non-artistic work. The artistic activities can be divided into two categories, one comprising creative-productive work and the other administrative-organizational tasks. Taking a closer look, it can be seen that two-thirds of all respondents are able to devote more than half of their artistic work time to creative-productive work. On average, 47 percent of the work time budget is spent on creative-productive activities. The percentage of their work time spent on administrative or organizational tasks related to art creation fluctuates somewhat, ranging from less than 10 percent up to 70 percent, with a high concentration of respondents in the lower time budget categories. These results suggest that the respondents can, in fact, still devote a reasonable amount of their time to predominantly artistic activities, but it must be kept in mind that these also entail

13 Artistic labour includes creating, rehearsing and performing, as well as related preparatory and administrative work, and para-artistic activities, such as teaching, related to the artistic practice (see also Menger, 2014). Non-artistic work, such as bartending or babysitting, is not related to the arts and tends to be relatively easy to combine.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 157 22/11/18 10:11

administrative tasks. However, as indicated earlier, this does not necessarily mean that the respondents are paid for all their time spent working on artistic activities.

CONCLUSION AND DISCUSSION

The contemporary dance profession seen through the lens of these 94 respondents seems marked by multifaceted socioeconomic precarity, and the described status quo seems to confirm what is often taken for granted in the field: our sample of Brussels-based dance artists comprises a highly-educated and relatively young group, with a relatively low average monthly net income of between 1,000 and 1,250 euros. Additionally, the level of multiple jobholding seems very high, although most of the jobs performed by the dance artists in a situation of multiple jobholding are activities related to artistic labour. Furthermore, the sample suggests that the contemporary dance profession is highly transnational, and generally involves international dance artists who are active in a mobile working environment. However, the data also puts this picture into perspective: many artists can in fact mostly work within the country's borders, and when they do travel for work, they tend to remain within Western Europe. Despite the implementation of a CLA for Performing Arts and social security advantages for artists, the greatest concern seems to be the absence of fair payment for work, since almost half of the respondents were only remunerated for half of their actual working hours or less.

Most importantly, the answers to the questions concerning the average monthly income they need and deem appropriate prove that dance artists (or at least those contacted) were prepared to work for relatively little money. Together with the observation that professional satisfaction does not seem to be dependent on income or access to the artist status, this illustrates that a form of *self-precarization* exists within the sample: the data shows a certain willingness to carry out unpaid or underpaid work, which suggests that the socioeconomic precarity revealed is partly voluntary, and that this may stem from the desire to be a creative subject (see Abbing, 2008; Lorey, 2015; Laermans, 2015). However, the question remains as to whether this is really the case, or whether the respondents truly have no other option should they wish to continue working in this profession. This is a highly debated issue in the field: advocating fair practices in the arts is trending, and numerous debate panels and working sessions about working conditions have been organized, both in Brussels and elsewhere.[14] Nevertheless, it is precisely this self-precarization that is reflected in the results on the average income of the respondents, and their attitudes toward it: a voluntary basis, or a self-exploitative tendency, exists among the respondents, which is driven by a supposed immaterial income, such as the benefits of a relatively autonomous life that is first and foremost dedicated to artistic preoccupations (seeing as artistic pleasure, lifelong learning, and

14 See particularly the events organized in 2016 and 2017 by State of The Arts (SOTA) in the framework of the long-term project 'Towards Fair Practices in The Arts' and the Flanders Arts Institute's initiative 'Do It Together' (DIT).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 158 22/11/18 10:11

self-development are the primary motives of the respondents). A respondent even explicitly mentioned this self-precarization, concluding that they undervalue their personal work and underestimate the need for, or right to, a proper salary:

> It is confronting that when asked 'how much I feel I need' or 'how much I should earn', I was first tempted to keep the amounts very low. It is interesting to be confronted with that and I believe we need to change this attitude. (Respondent D, April 16, 2015)

Thus, despite the precarious working conditions – which may be reduced to semi-precarious through access to the artist status – the Brussels-based respondents are generally satisfied with their profession. Perhaps, as several respondents suggested, Brussels is still better than elsewhere. This is yet another challenging study to undertake.[15] Nevertheless, the findings suggest that there is certainly room for improvement. In order to enhance the socioeconomic position of Brussels-based dance artists, the symbolic respect the profession receives should be better translated into financial compensation. Furthermore, in light of a multifaceted work-centred approach in the social regulation of artistic labour, the system of the artist status should be principally considered as a social 'elevator'. As the findings regarding age and years of work experience also confirm, the artist status is relatively exclusive and highly conditional: only 53 percent of the respondents had access to it. It seems particularly unjust that access to the artist status is almost unattainable for young or aspiring artists, who would probably benefit from this safety net the most at the beginning of their careers. The entitlement to the artist status should be simplified in order to further reduce socioeconomic precarity among artists in general, and among dance artists in particular. However, the artist status seems to have become increasingly restricted each year. For example, in 2014, the system was revised and since then has excluded arts professionals such as technicians, dramaturges, art teachers and rehearsal directors. Instead of enabling this provision for all project-based workers, the authorities have taken a step backwards with this decision. Furthermore, the benefits and securities that go hand-in-hand with this status should also be better adapted to the particularities of each artistic profession, such as the great extent of transnational mobility among contemporary dance artists: much of the work abroad does not count in the scope of accessing or maintaining the artist status.[16] Thus, the trajectory of an artist is not recognized in the same way as it is for most. For artists, it comprises a collection of short-term employment contracts with periods of uncontracted work in-between. On the one hand, the artist status reflects an awareness of this reality, but on the other, many rules and regulations still lag behind. For example, an artist cannot rely on unemployment allowances for rehearsal days they are not paid for, because, technically, they are not available for the labour market on those days. All the above-mentioned realities should be taken into account when

15 During the process of writing this chapter, a comparative descriptive report has been released on the socioeconomic position of dance artists in Berlin, see Van Assche and Laermans (2017).

16 Not to mention issues with tax declarations and pension rights in other countries.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 159 22/11/18 10:11

revising the artist-status system and the CLA Performing Arts in terms of a better-adapted economy of work.

To conclude, the quantitative data suggests that contemporary dance artists operate in a very peculiar work regime that is symptomatic of the contemporary economy of work as described by Ellmeier (2003). If we want to maintain the system of project-based work, we need to focus on improving the work regime for the sake of quality of work and life. These latter recommendations, based on the findings, propose accessible forms of social security provision to further improve the socioeconomic position of project-based workers that could offer a stable ground in favour of artistic freedom and more sustainable future prospects. In doing so, we can perhaps avoid those situations in which the contemporary dance profession is merely a temporary dance profession.

ACKNOWLEDGEMENTS

Special thanks to Rudi Laermans for his commitment and advice throughout the quantitative study in Brussels and the subsequent phases of the ongoing research, and to Simon Leenknegt for his assistance with the statistical analysis.

Bibliography

Abbing, H. (2008). *Why are artists poor?: the exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bauer, E. (2007). Becoming Room, Becoming Mac. New artistic identities in the transnational Brussels dance community, *Sarma B-Chronicles*. Retrieved 13 May 2015 from http://www.b-kronieken.be/index.php?type=research_eleanor&lng=nl

Bresseleers, M. (2012). The job of a lifetime? Careers in subsidised arts organisations 2008-2012. In *Perspective: Artist. The Position of Individual Artists in the Performing Arts in Flanders* (pp. 65–80). Brussels: VTi: 65-80.

Bruyne, P. de, & Gielen, P. (2012). *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAi publishers.

Dillman, D. A. (2011). *Mail and Internet Surveys: The Tailored Design Method - 2007 Update with New Internet, Visual, and Mixed-Mode Guide*. New York: John Wiley.

Ellmeier, A. (2003). Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *The international journal of cultural policy, 9*(1), 3–16.

Forrier, A. (2007). De ongebonden loopbaan van de podiumkunstenaar. *Courant 80*, 12–17.

Hesters, D. (2004). *De choreografie van de danscarrière: kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in Vlaams-Brusselse context*. Master's thesis in sociology, Faculty of Social Sciences, KU Leuven.

Hesters, D. (2006). The Facts and Fixions of B-longing: in Search of a Community, *Sarma B-Chronicles*. Retrieved 13 May 2015 from http://www.b-kronieken.be/index.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 160 22/11/18 10:11

php?type=publication_delphine&lng=engHesters, D. (2016). Spelen op het Scherp van de Snee. *Etcetera Tijdschrift voor Podiumkunsten, 147*, 48–52.
IJdens, T., Langenberg, B. J., Lussenburg, I., & Fuhr, S. (2008). *Dancers Keep Moving: International Careers and Transition: Research Report*. Tilburg: IVA Policy Research and Consultancy, Tilburg University.
Janssens, J., Moreels, D., & Aerts, J. (2007). *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*. Brussels: Vlaams Theater Instituut.
Kunst, B. (2015). *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books.
Laermans, R. (2015). *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*. Amsterdam: Valiz.
Loacker, B. (2010). *Kreativ Prekär: Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*. Bielefeld: Transcript Verlag.
Lorey, I. (2015). *State of Insecurity: Government of the Precarious*. London: Verso.
Menger, P-M. (2014). *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*. Massachusetts: Harvard University Press.
Njaradi, D. (2014). *Backstage Economies: Labor and Masculinities in Contemporary European Dance*. Chester: University of Chester Press.
Pewny, K. (2011). *Das Drama des Prekären.* Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld: Transcript Verlag.
Ritsema, J. (2015). Q/A JAN RITSEMA: Is there a way out of self-exploitation? *Spike Art Magazine 43*.
Siongers, J., Van Steen, A., & Lievens, J. (2014). *Acteurs in de spotlight: onderzoek naar de inkomens en de sociaaleconomische positie van professionele Vlaamse acteurs.* Ghent: CUDOS, Ghent University.
Siongers, J., Van Steen, A., & Lievens, J. (2016). *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaaleconomische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen*. Ghent: CUDOS, Ghent University.
Throsby, D. (1994). A work-preference model of artist behaviour. In A. R. Peacock & I. Rizzo (Eds.), *Cultural economics and cultural policies* (pp. 69-80). Dordrecht: Springer**:** 69-80.
T'Jonck, P. (2013). Dance in Flanders 2007-2013. An outline of the dance landscape. In *Performing Arts Flanders. Perspective: Dance* (pp. 11–30). Brussels: VTi: 11-30.
Van Assche, A., & Laermans, R. (2016). *Contemporary Dance Artists in Brussels: A Descriptive Report on their Socio-economic Position*. S:PAM (Ghent University) and CeSO (KU Leuven). https://www.ugent.be/lw/kunstwetenschappen/en/research-groups/spam/news-events/news/first-report-dance-brussels.htm
Van Assche, A., & Laermans, R. (2017). *Contemporary Dance Artists in Berlin: A Descriptive Report on their Socio-economic Position*. S:PAM (Ghent University) and CeSO (KU Leuven). https://www.ugent.be/lw/kunstwetenschappen/en/research-groups/spam/news-events/news/secondreport-berlin.htm
Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Semiotext(e).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 161 22/11/18 10:11

7

BACKSTAGE TROUBLE. SURVIVING IN THE PERFORMING ARTS SECTOR OF BRUSSELS

Eva Swyngedouw

This chapter addresses the ongoing inequalities within the creative industries of Brussels, in particular the performing arts. It is not only in the creative sector that growing inequalities can be observed: the phenomenon can be perceived in any large urban economy. Cities in particular are increasingly characterized by widening socioeconomic and spatial inequality (Sassen, 2001; Florida, 2017). Labour markets and income distribution are polarized in cities, especially global cities. Although Brussels is not exactly a global city by Sassen's definition (2001), we can also observe a growing polarization there, which is etched into living patterns and translates spatially into a segregated city (Deboosere et al., 2009; Corijn & Vloeberghs, 2009). The transition to a post-industrial society brought with it the disappearance of middle-income manufacturing jobs in favour of a large, low-wage service sector and a dominant high-wage professional sector (Corijn & Vloeberghs, 2001). In this regard, the low-paid service sector can be considered as a functional prerequisite for the professional classes. A vast supply of cheap labour makes the life of the elite classes easy, by providing services in household work, catering, beauty, etc. At the same time, cultural and entertainment services provided by the creative and entertainment industries keep the upper classes busy and entertained within the city.

As a result, urban residents and policymakers alike consider cities to be first and foremost spaces of consumption and 'entertainment machines' (Clark, 2004). Culture has accordingly become a much more explicit part of the urban political economy (Zukin, 1995, vii), and a central strategy of urban development. In this regard, Richard Florida (2002, 2005) points to creativity as the main driver of urban growth. City governments across the world eagerly embraced Florida's mantra to invest in the creative industries and attract members of the creative class (Peck, 2005). This creative class, which consists of highly-skilled professionals who create new ideas, new

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 163 22/11/18 10:11

technology and new creative content, is, according to Florida (2002, 2005), an asset to any city. On top of that, he argues, creatives are the norm-setting class in our post-Fordist labour regime, because they are highly autonomous, flexible and experimental. Creative policies consequently became the urban development policy of choice. The Brussels-Capital Region was no exception to this rule, but was relatively late to jump on the bandwagon. The new Regional Plan for Sustainable Development, for instance, proposed by the government of the Brussels-Capital Region in 2017, describes it as a creative city full of talent; whereby culture has become 'one of the core functions of every international metropole'. 'That's why', the plan argues, 'Brussels has to draw the culture card more and use it more efficiently on the international level, as a driver of urban development' (Brussels-Capital Region, 2017, p. 50). The Brussels region aims to invest in cultural services at the neighbourhood level, as well as in cultural institutions that could improve the international appearance of the city, such as the development of a new museum for modern and contemporary art in the developing Canal Zone. What makes Brussels more complicated than many other cities, however, is that culture is predominantly a community competence. More specifically, the two linguistic communities in Brussels – the francophone and the Flemish – provide funds for culture in their own language group. Accordingly, they are often much less interested in the economic development of Brussels and more concerned with the promotion of their own culture within the city's boundaries. In the case of Brussels, we therefore need to nuance culture as the main driver of economic development both at the level of discourses used by the authorities and at the level of the on-the-ground reality, because economy and culture are institutionally separate competencies.

Florida's theory can be criticized for various reasons. His concept of the creative class resonates conveniently with the current 'neoliberal' development agenda, by enticing the public with buzzwords such as gentrification, place-based marketing and interurban competition (Peck, 2005). Moreover, although Florida himself has become more sensitive to urban inequality in his most recent book (Florida, 2017), where he acknowledges that the recent move of creatives back to the city has a flipside and has involved phenomena including segregation, gentrification and inequality, he still neglects different types of informal creativity and is indifferent to intra-urban inequality and social inequality *within* the creative class (Peck, 2005). He pays absolutely no attention to the division of labour within creative workplaces, and does not distinguish between different types of artistic and creative labour. Furthermore, he is blind to the fact that precariousness has become the generalized state of employment within the creative industries (Bain & McLean, 2013; Gill & Pratt, 2008). This is especially the case within a core cultural sector such as the performing arts (Vlegels & Ysebaert, 2018).

In contrast to Florida, other authors have indeed argued that there are persistent inequalities to be observed within the creative class, and described the relatively unfavourable labour conditions of artists and creatives. Several authors suggest (Bain & McLean, 2013; Menger, 1999) that 'precarity' has become the normalized state of

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 164 22/11/18 10:11

employment in the creative industry. Precarity refers in this regard to the multiplication of unstable and insecure forms of living (Gill & Pratt, 2008). All these authors see the rise of the artistic precariat as the result of the fact that a reservoir of creative labour is always available in today's economy (Miege, 1989; Gill & Pratt, 2008). This reservoir includes professional workers on the margins of the creative industries, such as academics, but also non-professional artists, those who tend to work occasionally and those who have to take other day jobs in order to survive. This persistent reserve army of creative labour – to put it in Marx's terms – thus refers to the unemployed and underemployed creative workers. Cultural enterprises can pick from this massive reserve army, which in turn leads to depressed wages because of the oversupply of creative workers. As a result, many artists are willing to work for free (Miege, 1989). Although many creatives are autonomous and independent workers, they mainly find themselves in a state of pseudo-independence. Public funding institutions roll out corporate priorities and market discipline to artists and arts organizations, pressuring them to behave entrepreneurially (Bain & McLean, 2013). The creative workers are often the ones who predominantly bear the costs of high-risk artistic productions, while they earn little money. In general, cultural workers are contracted out, paid less and receive fewer benefits. They mostly depend on the established artistic companies to be noticed and featured. In this context, Christopherson (2008) has pointed to the widening gap between core and peripheral workers employed in creative industry projects such as in the entertainment industry. She argues that processes of labour market segmentation (Piore, 1979) not only separate technical workers from artistic workers, but also separate a traditional older white male workforce from a younger, more ethnically diverse and female workforce. The former group finds itself in the highly-paid and more secure jobs, while the job conditions and wages are poor in the latter secondary sector of the creative labour market (Christopherson, 2008). Individual artists who work on a freelance basis tend to be confronted with more difficult working conditions than the artistic supporting services, who often work full-time with contracts of indeterminate duration, and other employers with the same level of education (Thorsby & Zednik, 2011; Menger, 1999).

Literature suggests that precarity hits young, female, and/or non-white artistic workers particularly hard (Christopherson, 2008). In particular, those who work on a freelance basis have a difficult time. Adaptability and flexibility are key aspects of their way of working; which is both appreciated and experienced as stressful. At the same time, the performing arts market is a closed labour market where it is very difficult for emerging artists and creative workers who do not belong to the 'old boys club' to tap into these networks (Batt et al., 2001). In this chapter, I demonstrate how these 'DIY artists' within the performing arts sector deal with their precarious working conditions and how they can make it work in the creative sector. In other words, I describe the different survival strategies they use in order to deal with the deadlock of poor working conditions. In the remainder of the chapter, I discuss how creative workers negotiate the current demanding conditions of the labour market. This analytical strategy simultaneously

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 165 22/11/18 10:11

allows me to demonstrate the existing structural barriers that creative workers are confronted with throughout their careers. For the purpose of this chapter, I focus solely on the artistic trajectories and strategies of individual professional performing artists who are paid a wage for their achievements, rather than amateurs or hobbyists. I conducted 20 in-depth interviews with representatives of the sector – artistic directors, artistic managers, governmental expertise centres, directors of artistic workspaces, cultural NGOs, etc. – and 15 biographical interviews with creative workers such as actors, technicians, dramaturges and dancers.

THE PRECARIOUS WORKING CONDITIONS OF DIY ARTISTS WITHIN THE PERFORMING ARTS SECTOR IN BRUSSELS

In this chapter, I focus in particular on the economic survival strategies of DIY artists within the performing arts sector in Brussels. This sector is considered to be world class. The 'Flemish Wave', led by among others, Brussels-based artists including Anna-Theresa de Keersmaker, Jan Lauwers and Jan Decorte at the end of the 1970s (Vlaams Theater Instituut, 2007, p. 79) made Brussels one of the leading international centres of performing arts in Europe. The past decade has also seen a steady internationalization of the French-speaking performing arts sector, with the growing reputation of artists such as Anne-Cecile Vandalem and Fabrice Murgia, who are currently rising stars upon the international scene. However, their success has yet to be translated into the way that artists are reimbursed. As is the case in other cities (Bain & McLean, 2013; Menger, 1999), my findings suggest that precarity has become the norm in terms of employment among performing artists in Brussels. Creative labour is precarious labour, but not all of this labour is rewarded equally. It is mainly the performing artists who work on a freelance basis who suffer. An artistic director of a large theatre spoke about the proletarianization of the artist's profession and especially of those who work freelance:

> But those who are forgotten in this schedule are all the employees who are always employed with a fixed term contract; who are continuously engaged in looking and asking for work. And it is clear that there are many actors who stay at the bar after the show and who do not stay there because they like it, but because at some point they try to greet the director so that he remembers them … to engage them in another spectacle. They work like this, if they are lucky, a few months a year: five or six months. But that's when they are lucky, and for the rest of the year they are unemployed. Living in Brussels on unemployment benefits is not easy, you know. (Martin,[1] artistic director, 13 February 2016)

In this section, I explain how these precarious working conditions became part of the Brussels performing art sector's way of working over recent decades.

1 All names are pseudonyms.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 166 22/11/18 10:11

The modus operandi of the performing arts sector has changed over the years (Janssens & Moreels, 2008). The sector has progressively professionalized, and subsidies became formalized with the expansion of the theatre landscape in the 1980s. Supporting services such as arts centres (both *broedplaatsen*, or breeding grounds, and *werkplaatsen*, or workshops), research centres and management offices have gradually appeared since the 1980s, as a result of the new subsidizing policy. While this move towards formalization and bureaucratization has been going on for over three decades in Flanders and the Flemish cultural institutions in Brussels, the francophone theatre scene in the city is increasingly moving towards standardizing and formalizing the application procedure for subsidies.[2] In general, the subsidizing systems on both sides of the linguistic border work in favour of the large and established houses and theatre companies. During the most recent subsidy round, a choice was made to systematically reinforce these large institutions. Less well-known companies generally get a smaller 'slice of the pie' of the structural subsidies, and individual artists are left to apply for project subsidies. Therefore, the reputable theatre houses and companies are in a position to determine how they pay their artistic staff, such as artists and directors. Because the subsidies they receive often go to the in-house support services to keep these large-scale institutions running, they predominantly (have to) cut expenditure on artistic budgets. Although official pay scales are in place for the performing arts in Belgium, they are distorted by the finance directors of theatre houses and companies to each particular work situation in order to save on budgets. My data shows that small theatre companies pay artistic directors only part-time, or reimburse them for only eight months per year instead of twelve. Generally, artists who are hired to perform in specific performances are only paid for the few days they rehearse in-house and for the time they are on stage. A technical director of a theatre company explained how he usually gets paid:

> In France, the tours that we have done with the company have decreased, so we have fewer opportunities, and therefore I do not work at the company throughout the year. [The artistic director] cannot afford to pay me a salary, so I only work during the shows. And now, there are fewer shows. This year there are two: I was in Seville and we are going to Oslo in November, that's all we have this year. (Jean, technical director, 1 March 2017)

The system of subsidies in a way therefore encourages the precarization of artistic and sometimes technical labour by putting the large theatre houses in a powerful negotiating position. One of the artists that I spoke to confirmed this tendency:

2 During recent decades, cultural institutions have negotiated conventions with the Francophone community on a long-term basis when they were ready to file; there was no single deadline for submission. Now, every institution has to fill out a submission at the same time.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 167 22/11/18 10:11

> The theatre house tells us: this is the budget we have, we want to do this and that and that. Is that acceptable for you? So, it is up to us whether to accept it. (Hakim, video artist, 9 June 2017)

Patricia, a company manager, also complained about the negotiating practices of large theatre houses:

> The point is that when people know that you receive structural subsidies, they assume that you have resources, and they will take this into account. With good reason, I think. If I were a theatre director, I would also talk differently to someone who has resources than to someone without them. But when we created a performance in [large theatre house], I thought it was a little over the top because, in fact, it was a production of [large theatre house] and eventually they only gave 15,000 euros for three performances, but they were the actual producer, and that is not right because it is almost like a buy-out. And yes, I found it weird that [large theatre house] now has the tendency to do two events per week, i.e., very short sets – three or four days at the most – and I think it is strange that you can call yourself a producer or co-producer when you only give a sum that is equal to the buy-out price, under the pretext of: 'well, you have the structural means'. (Patricia, company manager, 20 March 2017)

As a result, theatre houses and companies have become increasingly flexible production centres that have volatile relationships with freelance artists and sometimes technicians.

Moreover, because of the frugal subsidy strategy of the different governments in Brussels, there is an oversupply of artists compared with the number of workplaces available. In general, artists experience intense competition that leads to high failure rates (Hesmondhalgh & Baker, 2011). This increases the artists' precarization significantly. Because the bohemian lifestyle that is characterized by a devotion to 'art for art's sake' is currently highly attractive (Eikhof & Haunschild, 2006), there are more people willing to work in a tight labour market. Individuality and self-expression, which are highly valued in the modern society as we know it (Beck & Beck-Gernsheim, 2002), are also held in high esteem in the creative industries (Florida, 2002). Another reason for these harsh labour market conditions is that every year new graduates flood the already-saturated performing arts market, and every year the number increases.[3] In Brussels, the conditions seem even more meagre than elsewhere in the country, because many international artists flock together in Brussels due to its international reputation. Brussels' appeal for artists from across the world, especially for dance,

3 The figures suggest that the number of high school students in the arts still increases every year at a slow pace (2.1 percent) in Flemish education. Within arts education, performing arts has gained in popularity; with an increase of 20 percent from 2008–2009 to 2012–2013 in Flanders (http://eindtermen.vlaanderen.be/secundair-onderwijs/screeningen/podiumkunsten_definitieve_versie.pdf). In francophone education, we can observe an increase of 9.4 percent in the number of college students following arts education from 2005 to 2010. (http://www.oes.cfwb.be/index.php?id=915).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 168 22/11/18 10:11

cannot be underestimated. A manager of a management bureau for performing artists has the impression that numbers increase every year, and that, as a consequence, the competition is becoming more intense and the working conditions even more precarious:

> Before, there was a lot, now there is less. The competition is getting greater and I have the impression that the number of artists is still increasing year after year. Brussels still remains, I think, an attraction. That is something that, yes … but there are fewer and fewer opportunities. Because there are so many people … There is a very large international community of expats here. They actually have no connection with Brussels. They are only here because there are opportunities to work here. Because there is an artist's status here, because there is an exciting community in which exchange is possible. But that is precarious. These people are in very precarious living conditions. These are not happy stories … And they all need more guidance, more steadfastness, more resources. Working conditions are accepted and continue that are really scary indeed … A lot of people work months in a row without payment. There are people who work for ridiculously low amounts of money, while the cultural sector assures us that the people are paid well and that the collective labour agreements are being complied with. I can tell you that is not the case … Things happen in a very vague grey area. Projects are being realized with so few resources … Yes, that is, of course, wrong. But it happens; and it has become the rule rather than the exception. That's the reality. Everybody knows it, but nobody says it, or they do not say it enough. (Birgit, manager, 16 June 2016)

As a result, there is a mismatch between the number of artists who are in the labour market and the number of actual artistic jobs, subsidies and residencies available. The outcome is an oversupply of artistic labourers and an undersupply of artistic end products. David, a financial director of a large theatre house, does not necessarily think that this 'oversupply' is a bad thing:

> I think that it is only normal, because not everyone reaches the same audience or is equally good. I think that talent will nevertheless rise to the top in that selection. And then those who really do reach that level no longer need to worry. (David, financial director, 22 June 2017)

Moreover, as a consequence of the culture of subsidies in Brussels and the attractiveness of the artists' bohemian lifestyle, a new divide has started to come to the fore. Namely, we can observe a difference in working conditions between, on the one hand, the in-house support staff of large theatre houses and companies who are in charge of the logistics – such as technicians, artistic and business directors, managers, consultants and the communication team – and, on the other, the core artistic workers – such as actors, directors and playwrights. While the former enjoy stable full-time employment and good career prospects within a well-established theatre house or company, the

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 169 22/11/18 10:11

latter have increasingly become self-employed freelancers; sometimes by choice, often out of necessity. Artistic workers are often not structurally attached to one particular theatre company or workplace. Accordingly, artists are hired for one production at a time, for which they sign short-term and temporary labour agreements. They are self-employed, or, because of the strong pressure on these internal labour markets, quasi-self-employed, and forced to manage their own artistic capabilities (Eikhof & Haunschild, 2006).

At the same time, for artists who perform the same job we can observe a difference in official wages between companies and theatre houses that are subsidized by the francophone community and those that are funded by the Flemish community in Brussels. Put differently, a divide is emerging within the same city. While an artist who is starting out receives a net wage of 2434 euros per month in a Flemish theatre company, the francophone artist receives 2167 euros per month. These differences are not that large at the beginning of a career, but the Flemish wages increase with age, while the francophone wages for performing artists only increase once, after 12 years. Therefore, an artist at the end of their career in francophone theatres receives 2559 euros gross salary, while their Flemish equivalent receives 4498. As a result, artists at the end of their career in particular are much better off in the Flemish system. Jean, a francophone technician, explained what he thinks about this problem:

> It is terrible! If I had worked in the KVS [Flemish National Theatre] ... the pay scales would have taken into account my seniority, and I would have earned enough to make a living. It comes down to 3000 [euros] and increases with age for a technical director. If I cross the street and go to the French side, to the National Theatre [of Wallonia-Brussels], I normally get a basic wage of 2500 [euros] and there is therefore a huge difference. We are in Brussels and we do the same work! (Jean, 1 March 2017)

In order to make the pay fairer, the francophone companies find tactics to increase the wage according to seniority by mixing the pay scale of PC304 with other scales, such as those from the sociocultural sector. Patricia, a company manager, explains:

> The wage scale of the French-speaking PC 304[4] is very limited. In the sense that there are only two amounts … there are two categories: less than 12 years of experience and more than 12 years of experience. And those amounts ... do not seem very high, so you really cannot work with that. Therefore, I put forward a proposal to the board of directors. I've done some research, I've looked at the Flemish [wage] models [of PC 304], but that is just not financially feasible for us, so then I thought it would be logical to stay within the same [linguistic] community and go to the rates for cultural centres.

4 PC 304 is the joint committee for the performing arts sector. The wage conditions are determined by the linguistic community (http://www.meta.fgov.be/searchCAO.aspx?id=4708).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 170 22/11/18 10:11

> That's the PC 329,[5] which has detailed and different pay scales: you have the director level, the large team coordinator level, and, just below that, you have the coordinators of small teams level, but this also includes animators, communications people, and so on. We have taken the latter level because, ultimately, it's mainly for actors that we recruit who work on certain productions and that's how we actually achieved it. (Patricia, company manager, 20 March 2017)

In general, I have shown that working conditions are often difficult for artists, and that theatre companies try to deal with the challenging economic circumstances they find themselves in. I have also demonstrated that not all artists are paid equally. Young freelance performing artists experience the greatest difficulties in the creative labour market. In what follows, I demonstrate how these 'DIY' artists try to deal with these tight labour market conditions.

THE SURVIVAL STRATEGIES OF DIY ARTISTS IN A NEOLIBERAL, CREATIVE LABOUR MARKET

Some policymakers and academics celebrate young artists as 'culturepreneurs', to denote the young bohemian people who successfully operate in a freelance mode at the interstices of the flexible creative labour market and self-driven creative production (Scott, 2012), where they continue to work with or without pay and economic capital (Lloyd, 2006). In a sense, they could be regarded as the ideal subjects of the neoliberal economy: unbound, flexible, non-unionized workers who do not require high pay. The free, self-governing individual has become the ideal citizen in Western neoliberal societies. For example, Rose (1996, 1999) has argued that neoliberalism goes hand-in-hand with a governance regime that transforms citizens into free, self-managing and enterprising individuals who take responsibility for their own actions in different, if not all, spheres of everyday life. The arts world is no exception to this rule. The DIY artist is often presented as the 'hip and trendy' ideal of the creative economy, but there is a reverse side to the coin. Namely, they have to be very adaptable to the demands of the current labour market and possess the skills to do everything by themselves: from networking, to producing and to selling their work, which makes it a stressful and high-pressure job.

Increasingly, the neoliberal ideal of the DIY artist has intruded into the cultural performing arts sector as well. Felix, an artistic director, explained what he considers to be the new artist of today:

> Today, we are creating very different survival scenarios, and the artist of today may be working part-time in another job that is not artistic. That is okay, that's fine. Or they

5 PC 329 is the joint committee for the sociocultural sector.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 171 22/11/18 10:11

> have some sort of ... in investment language they call it a diversified portfolio: someone who can navigate between workshops, teaching, a theatre creation, some smaller installation work, commissions, etc. (Felix, artistic director, 20 September 2016)

This quote demonstrates that some people in the performing arts sector have started to use economic investment language (Laermans et al., 2016). Creative work gradually began to follow the neoliberal model, governed by the values of entrepreneurialism, autonomy, individualization and reliance on commercial sponsorship (McRobbie, 2012). Culture became increasingly marketed. The new creative workforce is meant to be young, multi-skilled, flexible, psychologically resilient, independent, single and unattached to a particular location (Ellmeier, 2003).

A complication is that individual artists are made to be solely responsible for their successes and failures (Gill & Pratt, 2009). This way of thinking has permeated within the performing arts sector. The artists themselves are portrayed as the ones who are accountable for their own survival within the system, and they are personally blamed if they do not find a way to succeed. For example, a manager working at a management bureau for the performing arts finds that it is partly the artist's own choice and the result of the fact that they want to work as DIY artists.

> Now, most also teach classes or workshops, and do coaching. So, they are not just busy with only making their own art. They all have a variety of courses … And it is often also partly their choice … to work like this. So, it is not just financial need. But they are nevertheless convinced that it actually is because of financial need. (Birgit, manager, 16 June 2016)

In reality, artists increasingly experience pressure to produce and distribute their own work (Morris, 2014; Scott, 2012; Ellmeier, 2003). In other words, they have to do everything themselves and manage their own affairs. An artistic director describes the current creative labour market as a harsh place where unbridled and relentless capitalist production is the standard and where only the fittest survive. He explained how he thinks artists can endure the difficult world of creative employment.

> You need to be flexible, it's like in an ecosystem ... If you absolutely need a certain temperature and you can only survive at that specific temperature, then if the world either cools down or heats up, you are dead. If you can live in different conditions, or you can [live] in a colder climate, but with a fur coat on ... flexibility, you see. (Felix, artistic director, 20 September 2016)

In this quote, the neoliberal capitalist artistic production system is accepted as a given. In this regard, artists have to possess specific attributes to make it work and to survive in the current neoliberal climate. In what follows, I demonstrate how DIY artists deal with these demands of the neoliberal creative labour market regime for autonomy

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 172 22/11/18 10:11

and flexibility, and how they survive in their precarious position. I explain what these artists, who usually work freelance, do to make it work in the performing arts and what kind of strategies they employ to continue with the artistic practices that drive them.

'Bricolaging' in order to survive: The bricolage of jobs, residencies and disciplines

> For five years, I have accepted to learn to live with very little. And I did a lot of different things. I've done many things: studies, but also conservatory as an actor. I didn't finish that. I stopped after eighteen months. Then, I received my degree in philosophy and literature. And after that, I did some technical training. So, I earned my living as a lighting technician. But for very different things, especially for singers. I have also written movie adaptations and have worked for radio. I did the staging of texts. And slowly ... I accepted doing all sorts of things. I have worked for two years in radio. I also worked in cinema as a screenwriter ... Yes, I have done many different things. (Phillipe, artistic director in a theatre house, 16 June 2016)

The career of an artistic director as described above is typical for the performing arts sector in Brussels. The theatre director in the quote managed to make a living through various artistic and non-artistic jobs and to endure difficult living situations. Literature indeed suggests that artists move between jobs and hold multiple jobs at the same time in order to make a living (Throsby & Zednik, 2011). There are many artists who carry out cross-over work, combining commercial, non-profit and community jobs (Markussen et al., 2008). Their career is often interrupted and less stable, and the build-up of a career takes place outside rather than within one organization (Janssens & Moreels, 2007).

Teaching is one of the main activities that are combined with artistic practice. Among Dutch-speaking artists in Belgium, approximately two-thirds of the performing artists teach (Sjongers, Van Steen, & Lieven, 2016, p. 39). A quarter of them generate income from other jobs outside the creative sector, such as in the catering industry and the amusement sector (Sjongers, Van Steen, & Lieven, 2016). It is mainly young freelance or DIY artists who are likely to apply their creative skills outside the arts (Thorsby & Zeldnick, 2011). The independent artists I interviewed combined their artistic work with unemployment, being a technician, an administrative assistant, working in a fashion store, a coffee shop or bar, and work in the sociocultural sector. For instance, Joseph, an actor and singer, explained his career trajectory. He is currently struggling, but is able to make a living in the theatre.

> Before I worked [in the theatre], I had a part-time job. At the beginning, when I left school, I worked part-time at Canal+ (at the time Betv), answering the phone for technical problems, and so on. I was working half-time there, and in the afternoon I

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 173 22/11/18 10:11

> was doing my artistic stuff. After that, I worked three-quarters of the time in another administrative company. I worked there for four days and I had three days off. So, I also did my artistic stuff. And after the end of that contract, I started doing theatre, and was hired to go to Paris to work with Peter Brook. (Joseph, actor and singer, 8 May 2017)

Even if artists find a job, productions often fall through at the last moment because of a lack of funding. Artists may have cleared their schedule, but can be without work in an instant. They thus often alternate times of employment with times of unemployment, which is a very stressful experience. Louise, a young actress, explained her trajectory, which could be considered a typical artistic career:

> After I had finished school, not straight away but maybe two years later, I was stressed by the fact that I did not have a job. There was almost a year without anything, because something [a play] was in place, but it did not work out. One year without anything, trying to earn a bit of money, working in bars, restaurants, and so on. And we ask ourselves the question: is it going to work out? Should I think about a 'real' job? I thought about it a lot, I searched but could not find one. (Louise, actress, 15 May 2017)

Young artists are also willing to work for free. They work, in reality, for long hours in return for a small amount of money. Moreover, they take on (unpaid) internships in the hope of getting themselves known. The finance director of a Brussels company, for example, describes a typical, whimsical career trajectory. She volunteered at arts festivals and took on low-paid positions to land a job at a renowned Belgian theatre company:

> There is a more meandering trajectory, like mine, that people can take … From the beginning, they to do things a little more 'plic ploc' because they are a bit more adventurous and they always have a little rucksack on their shoulder, which was my case. I spent my time travelling and meeting people and volunteering at arts festivals when I finished school, then I volunteered at another place, then I became an assistant, then I started leading larger projects like [company name]. (Noémie, company manager, 20 March 2017)

The quote above also illustrates that this sort of career trajectory is romanticized as being adventurous and free. Taking on different jobs is perceived as a free choice, a decision to work in this manner. Artists like the flexibility, but hate it at the same time. An actress clarified the ambiguous attitude towards flexibility that was shared by most of the artists I interviewed:

> There are times too, when I am afraid that it will all stop. Say that next February, I do not have a contract, that's okay because it's next year. But between then and now a lot can happen. I like this adventurous side, but it can also be very stressful. (Louise, actress, 15 May 2017)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 174 22/11/18 10:11

Some of the artists interviewed occasionally considered giving up their artistic careers because of the insecurity that goes along with the job. Hakim, who works as a freelancer for several theatre productions, explains the feelings of insecurity that artists frequently experience:

> I've often thought about quitting. Often, when I'm tired of it or something like that, the only thing I want to do is to go and drive buses and stop thinking, stop taking the lead, and work in a job where you know that you will be paid a salary every month. Because there are months when I earn a lot and months in which I don't earn a lot. But we have chosen this kind of work. We chose to be an artist, and we try to get by … at least until we manage, in any case (Hakim, video artist, 09 June 2017).

The quote also demonstrates that artists perceive bad employment conditions as inevitable in the performing arts sector. They consider it to be their own choice to live this kind of lifestyle.

Performing artists can also jump from residency to residency in order to make ends meet. Some of these artists-in-residence attempt to combine their artistic practice with sociocultural activities. One of the artists-in-residence of a major dance company in Brussels, for instance, works predominantly on the socio-artistic projects of the company. More specifically, he combines community service – such as teaching dance classes to disadvantaged youths – with artistic utility by involving some of the young dancers from the neighbourhood in his own dance creations. The money comes from subsidies that target community-building activities instead of culture as such. Greet, the business manager of the company, explains:

> He does our participatory and socio-artistic activities, but for him it is also the main breeding ground for his artistic projects and because it is so intertwined and because it is something we also find important, yes, we produce his work too. That forms one whole for us and for him. (Greet, company manager, 2 March 2017)

In general, the support that artists-in-residence receive from companies or theatre houses varies: from being involved in co-production, to providing free rehearsal and/or office space or a venue in which to perform, to providing a wage during the time they are in residence, to helping them with administration and applying for funding.

Furthermore, the artist status maintains the opportunity for artists to secure a living, even when they find themselves without a job. With this status, they are able to build up social rights and receive social security benefits. The difficulty here is that artists first need to be considered successful enough in order to be eligible for the status. They have to prove that they have worked a certain amount of days over a certain period. For an artist who is younger than 36, this means 312 days over a period of 21 months, which in itself is not easy to achieve. For instance, only two of the artists I interviewed were able

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 175 22/11/18 10:11

to secure this status. The others were not able to prove or put in the number of hours requested. An extra hurdle is that sometimes officials in the employment offices do not know how to deal with artists. One of the managers of a cultural institution described the difficulties:

> They tried to create the artist status by giving artists easier access to unemployment [benefits], etc., but the problem is that the administration, unemployment services and the union don't understand it very well, and always see the artist as a profiteer … when you are unemployed you are confronted with officials who do not understand you and who do not know that you are an artist and who find it scandalous that you do not work and that you earn so much money: 'you worked three days and you earned that much a month!', but it's their reality, and it's disgusting. So, the law exists, and the law has a lot of limits, but it deserves to exist. However, because of the crisis situation in which we live, the actual practice is catastrophic, it is shameful. They must go and do things, they must show that they are looking for work. They have to work as a parking attendant, and so forth. Years ago, I had a friend who had to go and audition for a porn movie! Sent by the unemployment office to prove that he was trying to find work. It is aberrant! (Dominique, venue director, 28 February 2017)

In general, however, if someone is able to gain the artist status, it makes their lives a little less precarious than visual artists who have a much harder time obtaining it.

In the current system, performing artists are often their own producers by necessity, because there are no means to pay others for artistic services. As a result, they have to diversify their job responsibilities. In order to bring a production to a satisfactory conclusion, they need to have the capacity to simultaneously be an artistic, executive, financial and marketing director, but also production coordinator, dramaturge and technician. Artists feel that they have to be highly adaptable to the demands of the current labour market. They need to possess the skills to do many of the tasks required to develop an artistic production by themselves: from networking, to producing, to communicating about their work. In this way, they also minimize the costs of a production, which increases their chances to be seen. If they feel they need business advice, the most agile among them go to management bureaus, artistic interim bureaus, or other artistic service centres such as Kunstenloket and Smart for help. Hip hop artist and actor, Joseph, described his activities:

> Today I am a rapper, I am doing theatre, I am a director, I am a producer too. I did a short film, I do coaching. I am turning my hand to anything and I think it is thanks to hip hop ... After 2005, I created my own association. It was created because at the time, if you were a rapper and you wanted to release an album, the record companies did not sign you, the stores did not stock you, the radio stations did not play any rap songs, and so we did something that allowed us to do all of that. We were doing everything ourselves back in the studio, we made CDs, we sold them ourselves, in fact we did

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 176 22/11/18 10:11

> everything. And the association continues to exist, it's been 10 years and now, we do a lot of production, we do concerts, we have produced albums … Now it's the first year that we have started to make theatrical productions. (Joseph, actor and singer, 8 May 2017)

Because being multi-talented is useful, creative workers try to develop different skills. They build some diversity into their artistic practices and cross artistic genres and disciplines. Just like the artist in the quote above, the majority of performing artists carry out work in different disciplines (Sjongers, Van Steen, & Lievens, 2016, pp. 18-19). They perform in theatre, dance, sing in a band, design their own visual tools and involve themselves in socio-artistic activities in order to try to maximize their employability. In addition to traditional productions that take place in theatre venues, some of the artists also do in-situ work including artistic installations and visual work that can be shown in places other than theatrical venues, such as public spaces, warehouses and schools. These types of productions are cheaper and easier to move around.

Since well-paid jobs in the performing arts are scarce, performing artists need to be flexible in the jobs they take on. They have to be willing to forge a living by doing different makeshift, low-paid jobs that do not necessarily have anything to do with artistic performance, such as working in bars and coffee shops, taking up residencies, teaching or developing performance art works in close collaboration with the sociocultural sector. As a result, creatives work long hours combining non-artistic work with working on their own artistic productions.

CONCLUSION: 'OUR STRUGGLE IS A STRUGGLE OF THE POOR'[6]

The term 'creative class' famously rose to importance under the impetus of the work of Richard Florida (2002, 2005) and the many analysts prepared to follow his lead in welcoming and heralding a specific group of urban residents, who supposedly hold the key to urban innovation and growth in the post-industrial era. Indeed, the creative class is celebrated by capitalist and governing elites alike as the epiphany and embodiment of the ideal workforce of the current neoliberal labour market regime (see Peck, 2005). The DIY artist's flexible, independent and entrepreneurial attitude is considered an asset in today's labour market. However, the initial sparkle and shine of the creative class has started to wear off.

This chapter contributes to an emerging line of scholarship that paints a more balanced and critical picture of the relationship between creativity, labour and the city (see Peck, 2005; Bain & McLean, 2013; Gill & Pratt, 2008). This strand of literature has previously

6 Jean, technical director, 1 March 2017.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 177 22/11/18 10:11

demonstrated that performing artists often live in dire circumstances and deal with precarious working conditions. However, few studies have researched what artists actually (have to) *do* in their everyday lives in order to survive in the current creative labour market regime. In this regard, I have highlighted that the working conditions of the group of artists described above are certainly precarious, and their career opportunities are few and far between. Indeed, significant inequalities persist within the artistic labour market in Brussels between artists of different disciplines, artists and technicians, core and peripheral workers, and francophone and Flemish creative workers. These DIY artists, while being put on a pedestal by the neoliberal elites, are, at the same time, trapped in the straitjacket of this economic regime. I show in this chapter that, in the current climate, artists and creative workers have to be extremely flexible and multi-talented, and need to combine multiple jobs and disciplines in order to survive.

The multi-institutional context of Brussels, in this regard, could be simultaneously considered as a curse and a blessing for the artists. On the one hand, this context provides ample opportunities to make a living by combining multiple subsidies and residencies available in the capital. On the other, the highly divided and hierarchically organized cultural supply makes large theatre houses disproportionally responsible for the artistic budgets and the resulting creative labour conditions. Smaller companies and independent artists pay the price for this. Consequently, the labour conditions within the sector are rather opaque, and there is little oversight of what artists actually earn. As a result of this, artists risk falling between the cracks in the system.

In conclusion, performing artists in Brussels need to embody their artistic practices and show great dedication to their artistic cause; which means they have to put many hours of unpaid work into their artistic labour. In other words, they have to do everything themselves, from artistic conception to artistic production. As a result, only the most adaptable, motivated and persistent artists will survive under the conditions of the current creative labour market. The artists with fewer skills to adapt or a lower threshold of endurance will be the first to be pushed out of the labour market. The divisions in the sector therefore continue to exist.

Bibliography

Abbing, H. (2002). *Why are artists poor?* University of Chicago Press Economics Books.

Batt, R. S., Christopherson, S., Rightor, N., & Van Jaarsveld, D. (2001). *Net Working, Work Patterns and Workforce Policies for the New Media Industry*. Washington, DC: Economic Policy Institute.

Bain, Allison, & McLean, Heather. (2013). The Artistic Precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society, 6*(1), 93–111.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 178 22/11/18 10:11

Beck, Ulrich, & Beck-Gernsheim, Elisabeth. (2002). *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences.* London: Sage.
Brussels Hoofdstedelijk Gewest. (2017). *Ontwerp van gewestelijk plan voor duurzame ontwikkeling.* Brussels: Brussels-Capital Region.
Christopherson, Susan. (2008). Beyond the Self-Expressive Creative Worker. An Industry Perspective on Entertainment Media. *Theory, Culture and Society, 27*(7), 73–95.
Clark, Terry (ed.). (2004). *The city as an entertainment machine.* Amsterdam: Elsevier.
Corijn, Eric, & Vloeberghs, Eefje. (2009). *Brussel!* Brussel: VUBPress.
Deboosere, Patrick, Eggerickx, Thierry, Van Hecke, Etienne, & Benjamin, Wayens. (2009). *De Brusselse bevolking: een demografische doorlichting.* Brussels: Brussels Studies.
Eikhof, Doris Ruth, & Haunschild, Axel. (2006). Lifestyle meets market: Bohemian entrepreneurs in creative industries. *Creativity and innovation management, 15(3),* 234–241.
Ellmeier, A., 2003. Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy, 9*(1), 3–16.
Florida, Richard L. (2002). *The rise of the creative class.* NY: Basic books.
Florida, Richard L. (2005). *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge.
Florida, Richard. L. (2017). *The new urban crisis. How cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class – and what we can do about it.* NY: Basic Books.
Gill, R., & Pratt, A. C. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture and Society, 25(7-8),* 1–30.
Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries.* London: Routledge.
Janssens, Joris, & Moreels, Dries. (2008). *Survival in de podium-jungle. De loopbaan van performers in de podiumkunsten (1993-2005).* Brussels: Vlaams theaterinstituut.
Laermans, Rudi, De Cauter, Lieven, & Vanhaesebrouck, Karel. (2016). *Klein lexicon van het managementjargon. Een kritiek van de nieuwe newspeak.* Antwerpen: Epo.
Lloyd, Richard. (2006). *Neo-bohemia. Art and commerce in the post-industrial society*. New York: Routledge.
Markusen An, Gilmore, Sam, Johnson, Amanda, Levi Titus, & Martinez, Andrea. (2008). *Crossover: How artists build careers across commercial, non-profit, and community work.* Minnesota: James Irvine Foundation. Retrieved from https://irvine-dot-org.s3.amazonaws.com/documents/208/attachments/Crossover.pdf?1457051897
Menger, P.-M. (1999). Artistic labour markets and careers. *Annual Review of Sociology, 25*(1), 542–574.
Miege, Bernard. (1989). *The Capitalization of Cultural Production*. New York: International General.
McRobbie, A. (2002). Clubs to companies: notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural Studies, 16*, 516–531.
Peck, Jamie. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research, 29*(4), 740–770.
Piore, Michael J. (1979). *Birds of Passage: Migrant Labour and Industrial Societies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
Rose, Nikolas. (1996). *Inventing our selves: psychology, power and personhood.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 179 22/11/18 10:11

Rose, Nikolas. (1999). *Powers of freedom. Reframing political thought.* Cambridge: Cambridge University Press.
Said, Edward. (1978). *Orientalism.* New York City: Pantheon Books.
Sassen, Saskia. (2001). *The global city: New York, London, and Tokyo.* New Jersey: Princeton Press.
Sjongers, Jessy, Van Steen, Astrid, & Lievens, John. (2016). *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaaleconomische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen.* Gent: Ugent, Cudos.
Throsby, D., & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence. *Cultural Trends, 20*(1), 9–24.
Vlaams TheaterInstituut. (2007). *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse*. Brussels: VTI.
Vlegels, Jef, & Ysebaert, Walter. (2018). Creativiteit, diversiteit en werkomstandigheden: een analyse van de drietand van culturele en creatieve arbeid in België. *Sociologos*.
Zukin, Sharon. (1995). *The Cultures of Cities*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 180 22/11/18 10:11

8

DIT (DO-IT-TOGETHER). TRACING COLLECTIVE ANSWERS TO THE PRECARIOUS POSITION OF ARTISTS IN BRUSSELS

Delphine Hesters & Joris Janssens – *Kunstenpunt (Flanders Arts Institute)*

Since 2015, Kunstenpunt[1] (Flanders Arts Institute) has been a support organization and knowledge centre for the professional arts in Flanders (performing arts, visual arts and music). Its mission includes 'field analysis', with the aim of mapping contemporary trends in the field of the arts. The research carried out at the Vlaams Theater Instituut (VTi) and now at its successor, Kunstenpunt, has always been *applied* research. The questions guiding the studies arise either from the reality of the arts sector or from policy perspectives. The aim of our research is to develop knowledge within the arts community, in order to stimulate future development and innovation of its ecosystem. The basis for these reflections can be qualitative – based on daily interactions and qualitative research – and/or quantitative. On a number of occasions, the information gathered in our database (http://data.kunsten.be) has proven useful in detecting and illustrating changes in the ecosystem, which require a response from both arts professionals and policymakers.

This has certainly been the case regarding the whole debate about the position of artists in the performing arts, a topic that has increasingly attracted attention since the early 2000s. One of the major trends VTi discussed in its field analysis of 2007 (Janssens & Moreels, 2007) was the so-called 'individualization' of the performing arts. In the 1980s and 1990s, the production of theatre and dance was prototypically the work of more-or-less fixed ensembles; companies of collectives. From 2000 onwards,

1 Kunstenpunt continues the work of the Vlaams Theater Instituut (VTi), a supporting organization for the performing arts in Flanders, which was founded in 1987. In 2015, VTi merged with similar organizations for visual arts and music and became Kunstenpunt.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 181 22/11/18 10:11

our figures illustrate that the ties and labour relations between performing artists and producing organizations became much looser. More and more productions were being put together by companies, production houses and arts centres that no longer engaged artists for a longer period of time, but on the basis of a single project or production. In addition, the background of these artists had diversified: we noted more international artists and people with a professional background outside the performing arts (e.g. visual arts or music). In general, our databases counted more artists, who contributed on a less frequent or structural basis to the production.

Reactions to and reflections on these trends highlighted both sides of the coin. Released from the restrictions of fixed ensembles and companies, artists became free to engage in a myriad of international and interdisciplinary connections and collaborations, but of course, the flip side of this increased freedom was increased insecurity, risk and vulnerability. While the issue of the sustainability of artists' careers came prominently onto the agenda of both the field and policy development, our research also focused on the identification and support for innovative answers (such as new working models for collective self-organization).

VTi's interest in strengthening the position of artists has been continued by Kunstenpunt. During recent years, it has been a priority topic for this new supporting structure, and also additionally in relation to visual arts and music. In 2016, Kunstenpunt took the initiative to commission a large-scale survey on artists' socioeconomic conditions in Flanders (Siongers & Van Steen, 2016). This once again highlighted the negative effects of the above-mentioned changes in the ecosystem. Soon after, Kunstenpunt launched an open call – titled Do It Together – within the arts field in order to generate and develop innovative and collaborative ideas or projects to strengthen the position of artists. In order to nourish this research and development trajectory, we have been scouting for relevant initiatives – both Flemish and international – to lessen the precarious position of the artist. Our contribution in this book integrates both angles. First, we give an overview of some relevant trends, illustrating the increasingly vulnerable position of artists in the context of a changing ecosystem. In the second part, we highlight relevant strategies, developing experimental responses to the situation.

In doing so, we more specifically point out how these trends and strategies play out in the context of the performing arts in Brussels. In all these mappings and reflections, the performing arts in Brussels have been an interesting case and/or testing ground. Indeed, in most of our reflections, the performing arts scene in Brussels has been the proverbial 'canary in the coal mine' for a number of reasons. Especially since the 1990s, Brussels has established a reputation as an international capital for dance and performance. Internationally acknowledged Flemish choreographers and companies have been based here, as well as the PARTS school and an increasingly dense network of venues, arts centres, workspaces, arts laboratories and festivals, also connecting players outside of the performing arts. Along with affordable house prices and good

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 182 22/11/18 10:11

connectivity, this has attracted performing artists from all over the world to come to Brussels for a short or long stay. Accordingly, in the city there is a dense network of interdisciplinary and international connections and collaborations. At the same time, Brussels' attractiveness to artists worldwide has made the artistic population grow, and presumably only a small minority of artists living and working here can benefit from the safety of fixed employment.

During the last two decades, its artistic scene has put Brussels on the international performing arts map, but it has also been the place *par excellence* where the abovementioned pressures play out most concretely. What kind of answers have the performing arts in Brussels come up with? Could these really be the basis for strengthening the sustainability of artists' positions and imagining a new ecosystem?

'FLEXWORK' AS THE DOMINANT ARTISTIC LABOUR-MARKET MODEL

Over recent decades, the labour market of the performing arts has shifted from a dominant model characterized by longer-term employment in ensemble structures or companies to a model marked by short-term 'project-based work' with different organizations and in a range of constellations. Performing artists live 'boundaryless careers' (Forrier, 2007), characterized by job mobility: not only between organizations, but also geographically. We call this condition in which most performing artists currently operate 'flexwork'.

The forces driving this evolution towards project-based employment are diverse. From the perspective of organizations, a major factor is the 'cost disease' of the performing arts, as formulated by Baumol and Bowen (1965). Live art requires the physical presence of the artist(s) each time the work is performed to an audience. Automating or reducing that work would fundamentally alter its nature to the extent that it would cease to be 'live art'. Over the last 20 years, the performing arts in Flanders and Brussels have provided a good example of how Baumol and Bowen's 'law' plays out in a sector under increasing pressure. The number of organizations has been growing, and the same applies to the task lists of these organizations and their production costs. At the same time, the means and subsidies have not increased in line with the actual costs. This means that, for most organizations, it has become unaffordable to maintain large, fixed ensembles. In order to keep up the same level of productions, they have had to shift from fixed or long-term employment to project-based contracts.

It is not only the economy of organizations, but also the wishes and dreams of artists that have been pushing this trend towards artistic flexwork. An important factor is the so-called emergence of the 'autonomous actor' in the contemporary performing arts (van Kerkhoven, 2002). The dramaturge Marianne van Kerkhoven was the first to spell

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 183 22/11/18 10:11

out the trend of actors and dancers increasingly not merely executing the ideas of a director or choreographer, but being co-creators of the pieces in which they perform. They often have an artistic vision of their own, actively seek new experiences and new artists with whom to work, and alternate from one project to the next between more creative and more performative roles (cf. Hesters, 2012). Indeed, for many artists, the ensemble model in which a group of actors and a director work together for years is far from attractive. Therefore, it is *also* artists who prefer not to enter into long-term contracts.

In reality, of course, it is not always clear where artistic drive ends and economic pragmatism begins. Does a small cast put on an ensemble piece in which each actor plays a number of roles out of artistic motives or from financial necessity? Many artists get going on their own work when there are no other commissions; not only out of an irrepressible artistic drive, but also in order to have a project and to remain visible in a rapidly moving and highly competitive environment.

The flexibilization (and, if you will, individualization) of the careers of artists goes hand-in-hand with a *diversification* of those careers. In addition to the broad group of flexworkers or project workers, the larger Flemish performing arts sector (including Brussels) still has a number of theatre collectives that receive structural support and whose artistic members have long-term contracts, whether full-time or not (e.g. STAN and De Roovers), as well as individual artists or artistic directors who can build up their own company over a long time (e.g. Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas and Jan Fabre/Troubleyn). Their careers can be considered more traditional. It also needs to be mentioned that there is tremendous diversity within the group of flexworkers. There are artists who do not have a structure of their own or long-term contracts, but who can build on consistent support from, for instance, a management office or an arts centre, and who can, accordingly, shape their artistic career with some sense of perspective. There are 'performing' dancers or actors who work on a project basis, but who can work on a very regular basis with the same artists or companies. There are artists who mainly (want to) perform and others who mainly (want to) create: for them, the reality of project-based work can turn out very differently.

While these developments characterize the entire Flemish performing arts sector (and, to a larger extent, the sector in different Western European urban contexts), it is noticeable that these shifts – the diversification of artistic careers and practices, and increased mobility – are most visible in Brussels. The city is home to a large and highly internationalized scene of performing artists. Many are active in the thriving contemporary dance scene, but many would rather identify with the term 'performance', with its hybrid forms involving theatre, music and the visual arts, and even moving beyond the arts. Indeed, the flexibilization of careers has gone hand-in-hand with a substantial diversification of the artistic practice itself.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 184 22/11/18 10:11

> Performing artists make more than just shows; they also create living libraries, stadiums in the public space, poster campaigns about the refugee policy, a museum about Europe, discussion marathons, guerrilla actions, social documentaries, neighborhood projects, an architecture scale model that fits in a rucksack, etc. Of course this diversification has a longer history, but theater-makers have exponentially shifted their focus from product to practice and process, from the elaboration of an individual oeuvre to co-creation, from a disciplinary credo to a changing context and scale of creation. (Charlotte De Somviele & Dries Douibi, 2016)

Their enumeration refers to the work of mainly Brussels-based artists such as Thomas Bellinck, Jozef Wouters, Sarah Vanhee, Mette Edvardsen, Einat Tuchman, etc.; a list that could include many others.

TOWARDS A MODULAR SUPPORT SYSTEM

Since the end of the 1970s, we have witnessed a continued search in the performing arts field for a reinvention of organizational structures to support the work of new artists and their changing needs. In the 1980s and 1990s, a new generation of internationally acknowledged artists emerged (including Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Wim Vandekeybus and later Meg Stuart). In the early phase of their careers, they experimented with new forms of collective self-organization, but they soon individually founded their own companies, which provided them with support for their own trajectories. Their work was (co)produced and presented by arts centres in Brussels (such as Kaaitheater and Beursschouwburg) and beyond. In addition, KunstenfestivaldesArts started adopting this combination of co-production and presentation.

Throughout the late 1990s and early 2000s – when the artist population had grown – it became quite clear that the 1980s' ideal (each artist with his or her own company) was attainable for only a very small number of people. The typology of supporting structures began to diversify and, partly as an answer to the criticism that the arts centres offered less space for experimentation and development, more workspaces and arts laboratories (e.g. Les Bains::Connective, Nadine and Workspace Brussels) were founded to fill the gap. In the first decade of the 2000s, several alternative management bureaus were launched, for example Margarita Production, Caravan Production and Mokum (Margarita Production and Mokum later merged to become HIROS). These structures were relatively quickly embraced by Flemish arts policy and received structural arts funding. Brussels has been the epicentre of these developments. In 2012, no less than 25 Brussels-based arts laboratories and alternative management offices joined forces to organize an event called 'Open House', during which they opened their doors to the public. In their opening statement they asserted how, as young structures with a strong focus on artistic research and development, they want to function as a magnet for an international community of artists searching for new practices, tools and

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 185 22/11/18 10:11

alliances. Hence, the artistic workspaces and alternative management and production offices not only came into being in order to meet the needs of new generations of artists, but also *contributed* to the boom of the performing arts community in the late 1990s and the 2000s. Many performing artists in Western Europe are highly mobile and active in different cities and countries. For many of them, Brussels serves as a temporary base from which to work and travel. For some, it became their home (Hesters, 2012).

To sum up, within a relatively short space of time, there was both an influx of international flexworking artists and the emergence of several new types of organizations aiming to meet their artistic needs. Over the past 20 years, an important development in the institutional field has been that of functional specialization in generally small structures, which make things possible for artists in a dense network and via collaborations. In this way, a large part of the performing arts sector began functioning as a 'modular system'. Together, the existing arts organizations form a 'kit' of support facilities (for artistic research, production, management, sales, reflection, etc.), where a suitable constellation or combination is sought around each artist and each project. The code phrase in the quest for the suitable collaborations here is 'tailor-made work'.

LIMITS TO THE SYSTEM FOR FLEXWORKERS

The many efforts made to reorient the system toward the more flexible careers and diverse practices of artists seem to be insufficient, however. In the following five steps, we will explain the challenges that flexworking artists face in the current context.

Tailor-made as a horizon

The ideal of tailor-made work that is sought after in the modular system is in reality only achievable to a certain extent; a target that is never fully reached. The list of possible partners to whom to turn for projects is not endless, nor is the scope of what each organization can offer. They do not offer each artist a standard approach, but they have a fixed – although limited – range of support options in terms of time, space, expertise and personnel. The workplaces and management offices, each supporting a number of artists, are generally small structures with offices of two to five people. This business model in itself already has clear constraints when compared with the model of the company structure, where the same number of people would be engaged in order to support the work of a single director or choreographer. Further, larger organizations, such as arts centres (e.g. Kaaitheater or Beursschouwburg) or city theatres (e.g. KVS) take on the role of co-producer and support the development of independent artists, but the means they invest in these parts of their programme are also restricted, as they have other important goals, such as the presentation of works.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 186 22/11/18 10:11

Another important factor that implies tailor-made work can only be achieved in moderation is the number of artists who present themselves. Flanders and Brussels are home to a large number of performing artists who actually take part in the professional system. Many artists manage to participate in one or more projects that have a particular level of support and recognition from the professional organizations in the field, and hence are stimulated to continue pursuing their artistic career. However, this does not mean that these artists enjoy full or high levels of support, or that they would be able to make a decent living from their art work (see below).

No control over one's own means of production

In a text explaining the philosophy behind the organization of performing arts practice since the 1980s, dramaturge Marianne Van Kerkhoven recognized a direct link between artistic freedom and working conditions:

> The structure in which one works … also determines the artistic work and the way in which one wishes to work is not only an expression of the artistic credo, but at the same time also supposes a social positioning, 'a way of being in the world'. An artist only reaches artistic freedom if he or she can let the choices taken in the creative work permeate all the sections of the structure in which he or she creates. That means, among other things, determining how, where and when you want to work and with whom, determining how you wish to approach your audience, determining how you wish to talk with your (co)producer, determining how, where and why you want to perform somewhere, etc. (cited in Janssens 2016)

The flexworking artists we focus on in this text are those who do not have a structure of their own, but who develop their work through many collaborations with several partners. They are not the owner of the means that they have at their disposal to realize their work. Therefore, they have limited control over the formats or processes in which they operate. It is a challenge to navigate between various partners who each supply a piece of the puzzle and to align the whole as well as possible with one's artistic ambitions. In line with Marianne Van Kerkhoven's line of thinking, their artistic freedom is therefore inevitably under pressure.

The project horizon

Flexworkers move from project to project and often live in uncertainty with regard to the subsequent steps in their career. This by nature means that they work and live for the short term, and feel compelled to results-oriented thinking and strategic action in terms of concrete objectives. Flexwork promises freedom, but constantly demands tangible results, as proof of qualities that can again lead to further opportunities. It

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 187 22/11/18 10:11

places artists in an exhausting 'subjectivity in which you must be flexible, yet at the same time move toward an accomplishment, a materialization, an implementation', as Bojana Kunst writes in her article *The Project Horizon* (2012). In such circumstances it is very difficult to take – and obtain – the time to slow down and allow for the messy quest that artistic development can demand. One of the reasons for artists focusing, sometimes reluctantly, on concrete objectives and projects, is because the financial support for artists, from both the government and co-producers, is focused mostly on *production*; on the realization of marketable and presentable performances. There is rarely any financial compensation for time invested in research and development, nor for investments that could enable a more tangible development (e.g. in networking, training, etc.).

A few years ago, during a workshop on artistic research at the RITCS Brussels art school, performance artist Myriam Van Imschoot used the analogy of the tacking thread: An artistic career inevitably goes through phases of visibility and invisibility, phases of research and immersion, and then phases of presentation and sharing again. In the current system, support for artists is mainly justified on the basis of the sections of thread that are visible, while it is held together by the ones that are invisible.

Inflation of co-productions and increased burden of coordination

The evolution towards a sector that functions as both a transnational co-production network and a modular system for artists has obvious merits, but we should also study its unintended consequences.

The Flanders Arts Institute production database shows that more than 80 percent of Flemish performing arts productions during the 1993-1994 season were realized by a single organization. By 2012-13, that number had fallen to 30 percent of productions. In the same season, 30 percent of productions involved a collaboration between four or more partners (Janssens, 2014).

> This is an important paradox today: there are more organizations that support artists specifically, but because of the fragmentation of means and the 'inflation' of co-productions, artists themselves, for the same amount of money or (often) for no money at all, are putting more and more time and energy into networking and negotiating with (possible) partners, etc. In parallel to the emergence of facilitating organizations such as workplaces and alternative management offices, the artists themselves have been increasingly burdened with coordination work. (see Janssens, 2016)

The increase in the number of partners not only leads to increased coordination work, but also raises the risk of diluting the commitment of each individual partner. Who

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 188 22/11/18 10:11

is responsible if a project subsidy does not come through, or if extra rehearsal time is necessary? Who could or should feel that this is their responsibility is less clear in a broader network than in a collaboration between only a few players.

Socioeconomic precariousness

In literature, flexwork is associated with 'precariousness'. Even though the picture of the (performing) artist as the prototypical 'post-Fordist' worker has repeatedly been affirmed in literature about post-Fordism, artistic labour and precariousness (e.g. Gielen & De Bruyne, 2009), there is still little empirical evidence that backs up this image with data about the socioeconomic realities of individual artists. Over recent years, three surveys have been conducted into the socioeconomic conditions of performing artists living in Flanders and Brussels. A first survey with a focus on actors in Flanders (including Brussels) (Siongers & Van Steen, 2014), a second on dancers in Brussels (Van Assche, 2015) and a third on performing artists (excluding actors), as part of a broader survey into all artists in Flanders (including Brussels), and which was a follow-up to the actors' study (Siongers & Van Steen, 2016; Hesters, 2016). In addition to performing artists, in this study there were also those from the fields of music, visual arts, film and literature. In the surveys from 2014 and 2016, it is impossible to distinguish the subgroup of Brussels-based artists from the rest of the performing artists who were active in Flanders and to present them separately. The following results therefore stem from the whole group. Van Assche's survey, which zooms in specifically on dancers based in Brussels, does highlight some trends, however, and can give an idea of the direction in which the reality of internationally mobile flexworkers potentially deviates from the picture of the average Flemish performing artist. The surveys show that the socioeconomic reality of artists is indeed far from rosy, and that the developments in the sector outlined above have not prevented them from living and working in precarious circumstances.

Anyone who works on a project basis inevitably goes through periods of inactivity, and when these people are either not or insufficiently compensated – and the allowances for the periods of actual employment are moreover on the low side – their overall income also remains at an excessively low level. This is apparent from the data. A central element of the three surveys is the investigation of the artists' income. Using instructions outlined in advance, the broad survey of artists (Siongers & Van Steen, 2016) and that of actors (Siongers & Van Steen, 2014) examined the total net annual income from all sources (work, grants, royalties, KVR [small remuneration regulation for artists], allowances, etc.) minus professional expenses. The table below gives an overview of the net annual earnings for all art disciplines, for all those who fall completely under the employee status; by far the most common status in the performing arts in Belgium. The year of reference for the artists participating in the 2016 survey is 2014. The actors who participated in the 2014 survey referred to income in 2012.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 189 22/11/18 10:11

	Directors and script writers	Visual artists	Authors and illustrators	Musicians and composers	Performing artists	Actors
Average	24,965	14,715	21,752	22,877	17,504	19,952
Percentile 25	12,600	7,000	12,000	12,000	11,360	14,017
Median	**18,000**	**13,786**	**20,670**	**20,000**	**17,142**	**19,000**
Percentile 75	26,000	20,000	29,850	29,700	24,000	24,000
Number of respondents	*139*	*211*	*97*	305	*166*	*173*

Table 1: Net annual earnings for employees (in euros) (Source: Siongers and Van Steen 2014 and 2016)

Performing artists have a median income of 17,142 euros. A quarter of performing artists (Percentile 25) have to get by on 11,360 euros or less. The total earnings of the actors are somewhat higher. Only visual artists in Flanders have (much) less income on an annual basis. In the actors' survey, it appears that it is indeed the flexworkers who have the lowest earnings. While the total average annual income lies at around 20,000 euros, salaried actors have an average income of 24,929 euros on an annual basis. Actors who work on short-term assignments average at 16,044 euros.

Some interesting points of comparison help evaluate how high or low these earnings are. The median of the taxable income of all taxpayers in the overall job market in Belgium was 24,664 euros (in 2013); an amount that none of the artistic disciplines reach, yet artists are significantly higher educated than the general population. Indeed, 85 percent of performing arts respondents have a higher education degree, compared with 40 percent of the total working population in Belgium. If we compare the earnings of artists with the earnings for similar functions in other sectors, then it becomes even clearer that artists earn relatively little. A benchmarking survey carried out on behalf of the social partners of Paritair Comité 304[2] concluded that, for comparable profiles in the labour market, the median lies at respectively 21,826 euros for 'performing artists', 27,979 euros for 'creating artists' and 38,975 euros for 'directors and choreographers'.

Annelies Van Assche (2015) estimated that the equivalent net monthly income for a single employee without children at level C of the collective labour agreement (the level that counts as a minimum for the remuneration of artists in smaller organizations) lies at 1,460 euros, and found, with their estimated monthly incomes, that about three quarters of her respondents – dancers based in Brussels – did not reach that minimum

2 Paritair Comité 304 determines the scales with accompanying minimum wages for the performing arts collective labour agreement.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 190 22/11/18 10:11

norm on the basis of their freelance assignments. Another reference point is the welfare allowance for single people. At present that amount stands at around 10,400 euros on an annual basis, or 866 euros per month. One fifth of Van Assche's respondents reported a lower income than this[3] (see also the chapter by Van Assche in this volume).

In all the artistic disciplines it remains a fact that only a small group of artists will obtain their entire income exclusively from core artistic activities. Among the performing artists, however, this group is the smallest. One in five filmmakers obtains his or her entire income from film work. Among authors, illustrators, musicians, composers and visual artists, it is about 12 percent. For performing artists and actors, the figures are 10 and 8 percent respectively.

It should be noted that the international mobility of many of the Brussels-based artists increases economic insecurity, because the differences between national systems still cause problems in terms of the accessibility and portability of rights (such as retirement pension or support for career change). In a still unpublished report on the socioeconomic realities of dancers based in Berlin, Annelies Van Assche quotes Richard Poláček's *Impediments to Mobility: Possible Solutions* (2007), which addresses the three main issues: the need for work and residence permits (or visas), the lack of coordination between the different welfare systems, and various or double tax-return forms.

BOTTOM-UP STRATEGIES FROM ARTISTS AND ART WORKERS

'So now what? Not just talk, but do', curator and producer Ash Bulayev (2016) said in a speech about the vulnerable position of artists working in this transnational performing arts network. He called for a radical re-imagining of the system:

> I believe that Band-Aid-like changes are too late. We need to truly excavate and re-envision how artists, institutions, governments, private foundations, intermediary organizations, curators, programmers, work today. At a time of strong pressures to always produce something 'new' as our 'free' time consistently evaporates, we need to think about the possibility to produce the conditions for a plausible adventure, the conditions for a future that might be radically different from the present we know. And I believe some of this radical re-imagining is happening right now.

3 It should be noted that the estimated 'income' in Van Assche's study implies income from work, both artistic and non-artistic, but not other possible sources of income, such as unemployment benefits. Therefore, the numbers cannot immediately be compared with those from the other surveys.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 191 22/11/18 10:11

Indeed, right now in Europe – and of course also in Brussels – we see a lot of reflections, trying to imagine the working conditions of the future, and experiments trying to develop new working models for this new, balanced and 'fair' ecosystem of the arts.

As mentioned in the introduction, at the Flanders Arts Institute we not only aim to map the artistic field and understand its current evolutions, but also equally wish to support art practitioners in developing new strategies and models in response to the challenges they face. In order to facilitate this, we started to map out bottom-up strategies to address the previously mentioned challenges. Many individuals and organizations, artists and art workers from across Europe have responded with a multitude of initiatives. Through our international network and via social media (a Facebook group called 'Freedom and Frenzy'), we were able to source dozens of inspiring examples. This long list allowed us to draft a typology of strategies, based on the main point of focus of the initiatives. In what follows, we illustrate different strategies with examples from Brussels, with an emphasis on artist-run or artist-centred initiatives to develop new organizational strategies.

Organizing the artist community

Freelancing artists, or artists operating according to the logics of a boundaryless career, risk ending up as 'atomized' professionals without a collective force or structured representation tackling the specific challenges of their professional situation. Many European examples of artists' initiatives use the strategy of uniting artists in order to give them a voice and hence strengthen their position in the art world or in society as a whole.

One example is the Brussels-based artist organization 'State of the Arts' (SOTA). SOTA is an open platform of artists, artists' initiatives and individuals committed to a healthy climate for the arts in society. In the past, it set up a number of symposia in which important issues were tackled with regard to the arts in society and the position of the artists in the field. SOTA works without any financial means, does not have a formalized structure, and functions as a fluid network of individuals. It struggles to find continuity, partially due to the precarious working and living conditions of its members and because of their international mobility. However, it has already proven its value in agenda-setting. SOTA played an important role in stimulating the discussion on 'fair practices' in the Flemish arts field, and launched the idea of a 'fair practice label'. Even though this did not lead to an actual label being set up in Belgium, it inspired the Dutch to develop a 'fair practice code', which was launched in Amsterdam in October 2017.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 192 22/11/18 10:11

Self-organizations of artists: 'working apart together'

In the introduction of this text, we mentioned the recent emergence of 'self-organizations' of artists. What makes these collective artists' organizations different from the artistic collectives that have been well-known since the 1990s and are typical of the Flemish performing arts scene, is that, in these self-organizations, individual artists join forces without necessarily collaborating artistically. The structure does not become the 'brand' or main identity these artists use to communicate about their work. It is a collective vehicle to share knowledge, expertise, contacts and the means of production. These organizations come in widely diverse models and organizational forms that deal with very different functions important to artistic development: not only creation, presentation and business support, but in some cases also reflection and debate, advocacy and even residencies. What they share is a strategy to move beyond the project horizon and to offer a more steady ground for the individual trajectories of the artists. At the same time, it acts as a means to strengthen their negotiating position vis-à-vis the institutions with which they collaborate, allowing them to increase their familiarization with the terms and conditions of the context in which they work (see Janssens, 2016; De Wit, Janssens, Joye, & Wellens, 2015).

The most prominent Brussels-based example of self-organization in the performing arts is SPIN, the structure of artists Hans Bryssinck, Diederik Peeters, Kate McIntosh and art worker Ingrid Vranken. Its aim is, among other things, 'to support the artistic trajectory as a whole and encourage collective reflection around the role of art and the artists in society'. It deliberately aims to stay flexible and alert in order to adapt the conditions in which the artistic work happens to the needs and politics of that work, even though it is a constant struggle to uphold this kind of experimental and self-reflexive mode of working in the larger context of the operations of the sector.

Another example is Manyone, a supporting structure created by the artists Sarah Vanhee, Mette Edvardsen, Alma Söderberg and Juan Dominguez. Manyone also does not function as a label, but instead as a collaborative structure that maintains the autonomy of each artist.

Strengthening the artistic peer space

Sociologist Pascal Gielen (2013) states that a 'healthy' biotope for an artist demands a balance between four spaces: the domestic space, the peer space, the market space and the civil space. The peer space is the sphere for artistic development in a collective, professional context. It is about exchange and interaction with fellow students, teachers, artists and other art professionals. Through social interaction, an artistic *oeuvre* can ripen within this space and be tested during its early stages. Much like the domestic space, this place in the community is still a relatively 'free' space in the sense that it

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 193 22/11/18 10:11

is not yet governed by the conditions of a critical public or by market laws (Gielen, 2013). In a context of individualized trajectories and economic pressure, the sphere of artistic development and collective artistic reflection has to be carefully organized and preserved. Even though physical space is an important resource, the 'peer space' should not be seen as materialized solely in floors, walls and roofs. Mentorship programs, for example, can also be seen as ways to give oxygen to professional peer interactions, strengthening artistic development.

As mentioned before, Brussels hosts several 'workspaces': places for artistic development, exchange and community building. An important reason for their presence being strong and crucial to the professional field is the recognition and (structural) funding the arts policy of the Flemish Government has reserved for these places, allowing them to professionalize with the sole purpose of artistic development. The Performing Arts Decree of 2001 allowed support for the so-called 'workspaces'. However, it is remarkable that the Brussels pioneering artist-run workspaces 'Bains::Connective' and 'Nadine' have experienced difficulties in continuing and maintaining their structural support.

Bains::Connective is an art laboratory with a multidisciplinary residency programme. In 1997, a group of artists from different backgrounds invested in the renovation of the former swimming pool in the commune of Forest, to create a space for experimentation. In June 2009, it moved out and is now based in the community centre of Forest. Artistic research has been the major focus of the artistic laboratory. 'Nadine' describes itself as a laboratory for contemporary transdisciplinary arts. Through residencies, research projects and workshops, artists are given the space to develop their practice. Nadine is closely affiliated with performance, art in the public space, multimedia installations, experience-oriented projects that explore the boundaries between creation and production, and research and presentation.

Balancing work and life: artists as human beings

In *The facts and fixions of B-longing*, Delphine Hesters (2012) describes the contemporary dance world as a 'greedy institution' (a concept coined by sociologist Lewis Coser). Most of the parameters adding up to this diagnosis (a small and clearly localized circuit of institutions, the logics of physical presence in the performing arts, the regulating function of networking in finding new jobs and the high level of international mobility) apply to the performing arts as a whole, not exclusively to the dance world. Greedy institutions put pressure on individuals to loosen their ties with other institutions (or with people whose claims are in conflict with their own) or even to give up entirely all relations with such institutions or people. Sleeping, working and playing often take place within a single social circle. Some rare, but interesting, initiatives try to counter this by recognizing artists as human beings with different aspects to their life and facilitate this by supporting the other roles artists may take up, such as parenting.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 194 22/11/18 10:11

Until recently, the arts organization FoAM ran a family-in-residence programme in Brussels. As residency programmes are often designed for itinerant solo artists or artists' collectives, it is often difficult to find opportunities where artists who are parents can participate in residencies along with their children. Therefore, FoAM began an experiment in 2010 that sought to explore how a 'family in residence' would look: one in which children become an intrinsic part of the workspace. FoAM wanted to recognize the need for and added value of hybrid forms of life and work in supporting artists. Hence, they made arrangements with the families in residence that gave the parents the opportunity to focus on their work, while FoAM's collaborators helped with looking after the children. The programme stopped running in 2016.

Connecting to different contexts and communities

A totally different strategy for strengthening the position of artists is moving out of the artistic domain and pairing up with partners from other fields. This, of course, is nothing new: In Brussels, several artists, art workers and artists' collectives have, over the past decades, experimented with setting up projects in collaboration with, for example, social organizations, trying to have an impact on the very specific locality and finding resources and meaningful exchange outside of the art world. In recent years, we have seen a renewed interest for artists' stepping out of the artistic sphere and connecting with a diversity of citizens and organizations, in order to create spaces or territories where new urban dynamics and interactions can develop.

'Espacetous', run by artist Einat Tuchman, is one such example, expressing not only a practical, but also an ideological answer to the questions 'how and why do I want to be an artist today?' In earlier projects, Tuchman explained, she experienced how meaningful artistic projects set up in 'difficult neighbourhoods' could be for their inhabitants, but also wondered what happens after the artists leave to move on to their next artistic project. She decided to break this cycle of meeting, building trust and breaking up again by settling in Molenbeek. She started Espacetous with a neighbourhood party and gradually began to build a relationship of trust and collaboration with the small community centre (wijkhuis) around the corner.

In 2017, the Flanders Arts Institute invited Dutch writer Chris Keulemans to map out the 'territories of new urban creation' in Brussels, which escape the boundaries (and also sometimes recognition) of the institutionalized artistic field, while clearly mobilizing artistic strategies. Keulemans lived in Brussels for a month, snowballing from one initiative to another, initially guided by three guides with different profiles. One was artist Einat Tuchman (see above), the second urban dancer and choreographer Yassin Mrabtifi, and the third Pepijn Kennis from Toestand vzw. On his wanderings, Keulemans visited several of the hybrid spaces and initiatives in (primarily the northern parts of) Brussels, such as Allee du Kaai (one of the spaces developed by

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 195 22/11/18 10:11

Toestand vzw), TransfoCollect, the projects developed by the artist collective KAK (Koekelbergse Alliantie van Knutselaars), Cinemaximiliaan, Cultureghem, CityLab, LeSpace and others. The aims, logics and dynamics in these spaces are very diverse and difficult to grasp. However, Keulemans observed some common fundamentals. What they all have in common is a strong engagement with the city of Brussels and their direct surroundings. These surroundings are seen as a source of inspiration, stories and materials. At the same time, they believe their physical and social context needs improvement, and it is exactly the potential of the artistic strategies they believe in which contributes to that change. The alliances artists make in these 'territories of new urban creation' not only offer them inspiration, purpose and recognition, the networks they develop in these contexts may also offer competencies, knowledge and material resources complementary to the ones they have already gained through the art networks (Keulemans, 2017).

CONCLUSION

In general, the performing arts in Flanders and Brussels have gone through fundamental changes. Artists and organizations have connected through transnational networks for the development, production and presentation of performing arts. For a number of reasons, Brussels is a popular hub in this network. Living in Brussels is affordable and there is good connectivity, but there is also a well-developed network of artistic infrastructure and services, and a vibrant artistic community. For many performing artists (Belgian and international alike), Brussels is a place where they live and work for a short period or a longer time. In this transnational system, the position of artists is becoming increasingly vulnerable. In response, artists, collectives and art workers devote a great deal of energy to analysing the situation and working for a better future. Because of its status as a hub in the larger system, Brussels is a relevant place both to detect the increasing pressure on artists and also to examine their reflections and experiments in dreaming up the performing arts ecosystem of the future.

In this article, we have mapped out both the pressures and the experiments. After this line-up of illustrations, and as a closing remark in this contribution, we wish to point out that in the recent history of the field of Flemish performing arts, artists have been leading figures in the most important waves of institutional change. In the 1980s, they were the driving force behind the emergence of the network of art centres and (independent) companies, in the 1990s they founded artist collectives, and in the 2000s they set up workspaces. Keeping track of their experiments and initiatives is not about showing interest in peculiar movements in the margins, but instead about keeping track of developments that might give us insights into possible futures for the performing arts.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 196 22/11/18 10:11

Bibliography

Baumol, W., & Bowen, W. (1965). On the Performing Arts: the Anatomy of their Economic Problems. *American Economic Review, 55*(2), 495-509.

Bulayev, A. (2016). *Freedom and Frenzy. On the sustainability of transnational artists trajectories*. Retrieved from: https://www.kunsten.be/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rtifacts/2831-freedom-and-frenzy

De Somviele, C., & Douibi, D. (2016, September 1). Als de poppen aan het dansen gaan. *De Standaard*.

De Wit, D., Janssens, J., Joye, S., & Wellens, N. (2015). W.A.T. (Working Apart Together). *Courant 111*, 6- 8.

Forrier, A. (2007). De ongebonden loopbaan van de podiumkunstenaar: een zegen of een vloek? *Courant 80,* 13-17.

Gielen, P., & De Bruyne, P. (2009). Introduction. Fresh air and full lungs. In P. Gielen & P. De Bruyne (Eds.), *Being an artist in post-Fordist times* (pp. 7-15). Rotterdam: NAi Publishers.

Gielen, P. (2013). Artistic Praxis and the neoliberalization of the educational space. *The journal of aesthetic education*, 47(1), 58-71.

Hesters, D. (2012). The facts and fixions of B-longing. In D. Hesters (Ed.), *Perspective: Artist. The position of the individual artists in the performing arts in Flanders* (pp. 27-48). Brussels: VTi.

Hesters, D. (2016). *Does passion pay off? A study of the socio-economic position of professional artists in Flanders. General Summary*. Retrieved from: https://www.flandersartsinstitute.be/specials/socio-economic-position-of-the-artist/2789-does-passion-pay-off-a-study-of-the-socio-economic-position-of-professional-artists-in-flanders.

Janssens, J., & Moreels, D. (2007) *Metamorphoses. Performing Arts in Flanders since 1993*. Retrieved from: https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5773-metamorfose-in-podiumland-een-veldanalyse

Janssens, J. (2014). *Transformers. Landscape sketch for the performing arts from Flanders and Beyond.* Retrieved from: https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5941-transformers-landscape-sketch-for-the-performing-arts-from-flanders-and-beyond

Janssens, J. (2016). *W.A.T. (Working Apart Together). The collective organization of artistic practice within the performing arts*. Retrieved from: https://www.flandersartsinstitute.be/specials/socio-economic-position-of-the-artist/1644-longread-w-a-t-working-apart-together-.

Janssens, J. (2017). *Episode 2: 8 kunstenaars uit Oost en West over hun werk en hoe ze dat organiseren*. Blogging from the Flanders Balkan Express Meeting, Ljubljana. Retrieved from: https://blog.kunsten.be/episode-2-8-kunstenaars-uit-oost-en-west-over-hun-werk-en-hoe-ze-dat-organiseren-c5aea2e2324b

Keulemans, C. (2017). *Brussels. In search of territories of new urban creation*. Brussels: Kunstenpunt.

Kunst, B. (2012). The project horizon. On the temporality of making. *Maska, Performing Arts Journal, XXVII*(149–150).

Siongers, J., & Van Steen, A. (2014). *Acteurs in de spotlight. Onderzoek naar de inkomens en de sociaaleconomische positie van professionele Vlaamse acteurs*. Gent: CuDOS, UGent.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 197 22/11/18 10:11

Siongers J., & Van Steen, A. (2016). *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen.* Gent: CuDOS, UGent.
Van Assche, A., & Laermans R. (2015). *Contemporary dance artists in Brussels. A descriptive report on their socio-economic position*. Gent: S:PAM, UGent.
Van Kerkhoven, M. (2002 (1991)). Niet meer spelen, maar gespeeld worden. Bedenkingen omtrent het acteren vandaag. In M. van Kerkhoven, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater.* Leuven: Uitgeverij Van Halewyck.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 198 22/11/18 10:11

9

ÉQUIPEMENTS CULTURELS ET DÉVELOPPEMENT URBAIN : ANALYSE DES LOGIQUES D'IMPLANTATION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN WIELS DANS LE BAS DE FOREST[1]

Simon Debersaques

Recherche menée dans le cadre d'un mémoire de master en sciences géographiques à l'Université libre de Bruxelles (2014-2015) et poursuivie dans le cadre d'un doctorat au sein du laboratoire de recherche Metrolab.brussels (2016-2020)

INTRODUCTION

L'ouverture en 2007 du premier centre d'art contemporain bruxellois dans une portion de la commune de Forest caractérisée par un tissu urbain industriel et une précarité socio-économique semble avoir marqué une ère nouvelle pour ce quartier, comme en témoigne la presse internationale (Figure 1). Installé dans un bâtiment d'une friche brassicole, le WIELS se voit de loin : non seulement son architecture Art Déco impressionne depuis sa rénovation, mais le drapeau flottant à son sommet et les imposants titres d'expositions apposés sur les verrières attirent l'attention depuis les rues environnantes. À ces éléments visuels marquants s'ajoutent les activités de création (résidence d'artistes), de diffusion (expositions temporaires) et de médiation (activités éducatives et/ou socio-artistiques) organisées par le centre d'art.

1 Article publié dans Brussels Studies Journal. *Brussels Studies* [Online], Algemene Collectie, nr. 112, 03 juli 2017. URL: https://brussels.revues.org/1530 (modifications partielles)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 199 22/11/18 10:11

Shabby chic: the old Wielemans-Ceuppens brewery, centre, is set to be converted into a contemporary arts centre

Kris Pannecoucke

Ale and arty

Plans to convert a former brewery into a cultural centre and to renovate the area around the Gare du Midi are providing a new impetus, writes **George Parker**

Paris has the Seine; Brussels has the Senne, a forlorn, forgotten river that gurgles unseen through the city centre in concrete conduits. Without a river to give the city a geographical point of reference, the Belgian capital makes do with its crosstown railway line.

To the north the railway passes the faded art nouveau splendour and the strip joints of Schaerbeek then enters the mini-Manhattan around the Gare du Nord before leaving a ribbon of urban planning blight through the city centre, the scar tissue of cut-and-cover tunnelling. It emerges to the south by the Gare du Midi, the city's main terminus, before snaking along the immigrant quarters of St Gilles and then finally cut past the neglected commune of Forest.

You might have seen Forest coming into Brussels on the Eurostar train. The area stretches from the urban decay along the railway line and the edge sprawl of the city's Volkswagen dant up the hill to an appealing ridge f trees – the traveller's first hint that elgium is not completely flat.

The idea of actually living in Forest ould traditionally draw blank looks at he dinner table. Although it has its fair hare of architectural gems and its pper slopes have always been popular ith the bourgeoisie, the part down the hill towards the railway tracks has always been regarded as dirty and dangerous. Forest also gives the slightly bizarre impression that it is somehow far from the city centre, even though a snap and the efficient public transport system suggest otherwise. Volkswagen's recent decision to shed more than 3,000 jobs at its factory has done little to shift the district's association with long-term decline.

But things have recently started to change. Forest is in the first stages of an image makeover that some believe could see turn it from an also-ran among Brussels's 19 communes into something of a frontrunner, offering residents access to the city's high-quality lifestyle, stylish and spacious accommodation, excellent schools and magnificent restaurants and bars at less expensive prices than elsewhere. The value for money is even more striking when compared with Paris or London.

Jean Kloosis, a 43-year-old property developer, put his money where his mouth was in 1999 when he bought a 1926 triple-facade house in Forest for €375,000. In the intervening period the seven-bedroom property has more than doubled in value but he thinks prices have much further to go. The catalyst, he says, will be the ambitious Wiels project, which aims to turn part of the old Wielemans-Ceuppens brewery into a contemporary arts centre, in the heart of Forest's most depressed part. Alongside the usual art spaces, workshops and exhibitions pulling in international artists, there will be a café-restaurant, library and panoramic terrace; the lower slopes of Forest have never seen anything like it.

Estate agents believe this initiative could mirror the success of another Brussels art project – the redevelopment of the old broadcasting centre in Place Flagey, which propelled a property boom in the Ixelles commune. Public money is being put up to turn Forest's modernist industrial buildings into "an essential stop on a visit to Brussels", Kloosis says.

Forest is still lagging behind some of the other communes that cling to the slopes leading up from Brussels' central railway corridor. St Gilles, further in towards the city centre, is already an expatriate and yuppie target. Gentrification is creeping down the hill towards the Gare du Midi and Schaerbeek, with its vast town houses, light pouring in to their high-ceilinged rooms, is also well established.

Still, there's no question that Forest is beginning to shed the baggage of its recent past, including riots around the Parc de Forest and an unsafe reputation. Ten years ago "you would see broken [auto] cars and glass on the pavement every morning," Kloosis says. "Today you don't see anything. There are BMWs, Porsches and Lotus cars – and not just at the top of the hill."

A neighbourhood that had been dominated by immigrants is now home to more Belgians, drawn in by the low prices. Kloosis says that in some parts of Forest today, house cost half as much as they do in neighbouring Uccle, the verdant upmarket district traditionally favoured by old Brussels money.

Giancarlo Agace, the 41-year-old secretary general of the Law Firm Allsance, recently moved with his young family out of Uccle to the mid-slopes of Forest, an area that he admits is on the ever-shifting "front line" of gentrification. Born and raised in Brussels, Agace says Forest offers a more lively environment with a good mix of Belgians, British, Spanish and Portuguese, among other ethnic groups. The district's rising status has been given endorsement by the arrival in ever-increasing numbers of eurocrats from the European Commission.

He remembers when the site of the Wiels project was better known in the city as the dumping ground for corpses. Now the renovation projects are stretching down towards the railway lines. The *maisons de maitre* townhouses around the extensive Parc de Forest and Parc Duden are becoming increasingly sought after.

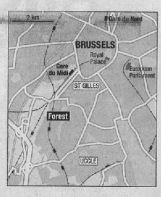
At the top end of the market, Macnash Associates is offering a renovated art deco house with garden, jacuzzi, parking and 309 sq metres of space in upmarket Avenue Victor Rousseau for €850,000. The same agency is selling a 150 sq metre loft in one of the commune's disused industrial buildings for €375,000. Meanwhile Immoweb has a one-bedroom apartment for €80,000 and a two-bedroom apartment for €275,000. A trawl through The Bulletin, the city's essential English-language lifestyle magazine, gives a good idea of how favourably Forest prices compare with those in neighbouring districts.

Agace admits that parts of Forest have some way to go and that his neighbourhood has only one upmarket restaurant. "But if you have a modern art centre, it's not long before you have trendy bars and restaurants," he says.

He also believes the long-awaited urban improvements around the shabby Gare du Midi could jab a finger of gentrification along the railway lines back towards Forest, adding a further impetus to its rehabilitation.

Rediscovered: the area near Parc Forest has some art nouveau gems

Kris Pannecoucke



Regardless of whether it is Forest or somewhere else in the city, Brussels has a way of seducing residents with its shabby, liveable, informal urban style. Bizarrely perceived as something of a dreary hardship posting by some, many expats end up reluctant to leave, becoming fiercely defensive about their adopted home.

When Justin Webb, the BBC's former man in Brussels, made a short report criticising the city – including the valid observation that the streets are paved with dog excrement – he provoked an extraordinary outpouring of expat anger and accusations of treachery. Brussels does that to you.

LOCAL AGENTS

■ Macnash Associates, tel: +32-2347 1147; www.macnash.com
■ Immoweb.be, tel: +32-2345 6817; www.immoweb.be

Figure 1 : Cet article – ou plutôt cette promotion immobilière (contacts de deux agences immobilières en fin d'article) – du *Financial Times*, sorti quelques jours avant l'ouverture du WIELS, présente la commune de Forest comme une future commune bruxelloise à haute « qualité de vie ». Selon le journaliste, ce changement serait en grande partie dû à la reconversion de la friche Wielemans-Ceuppens en pôle culturel, et dont l'arrivée du centre d'art contemporain WIELS pourrait catalyser un nouvel élan dans la dynamique immobilière du bas de la commune (Source : G. Parker, *Financial Times*, 13 janvier 2007)

À partir des années 1980, à la suite de la désindustrialisation et l'avènement d'un régime de compétition interurbaine, les discours liant la culture au « renouvellement » des espaces urbains n'ont cessé d'être mis en avant par les politiques urbaines, les organismes et agences de développement local, les médias, et même certains investisseurs et promoteurs privés. Comme de nombreux auteurs qui ont analysé ce « tournant culturel de la régénération urbaine » (Miles & Paddison, 2007), E. Vivant affirme que « l'usage de la culture dans les politiques urbaines est une tendance marquante des modes de production de la ville depuis une trentaine [quarantaine] d'années dans un contexte de transition postindustrielle » (Vivant, 2007 : 171).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 200 22/11/18 10:11

Si la culture est souvent présentée aujourd'hui comme un instrument de développement territorial (OCDE, 2005 ; PRDD, 2013 : 40 ; EESC, 2016, notamment) conciliant croissance économique (par son potentiel d'attractivité) et cohésion sociale (par son potentiel de participation et de reconnaissance), l'équipement culturel serait devenu un actant privilégié des dynamiques de « redéveloppement » des anciens territoires industriels. En effet, il serait générateur de retombées positives sociales, économiques et urbaines. Pour B. Lusso, « s'il est clair que les musées peuvent être des pierres angulaires à la transformation physique de la ville et à l'amélioration de son image de marque, les impacts en matière économique et sociale sont néanmoins beaucoup plus mitigés » (Lusso, 2009 : 1). D'autant plus que, sans actions publiques fortes et proactives accompagnant ces investissements culturels aux différentes échelles, des effets pervers peuvent en résulter (Lusso, 2009 ; Colomb, 2011). Ainsi, l'équipement culturel est devenu une clé de lecture intéressante pour analyser la territorialisation de la culture dans les politiques de « revitalisation » des anciens quartiers industriels. Par le terme équipement culturel, nous entendons tout lieu « accueillant des manifestations artistiques, et où la " culture " est produite, transmise ou consommée » (Bianchini, Ghilardi, 1997 : 49). Suite au tournant néolibéral de l'action publique (Jobert, Théret, 1994), le rôle de l'équipement culturel issu du keynésianisme spatial (Reigner, 2011) s'est vu remodelé au sein de la fabrique des espaces urbains : passant d'une logique de redistribution sociale et spatiale de la culture (l'accès à la culture pour tous) à une logique de développement local (la mise en valeur de l'expression culturelle/créative de chacun), souvent orienté par la suprématie des intérêts économiques (Hélie, 2009; Matz, 2012).

Pour comprendre la trajectoire du Centre d'art contemporain WIELS au prisme de la transformation contemporaine des espaces urbains bruxellois, il est nécessaire de replacer le cas d'étude dans son contexte urbain. Le projet WIELS se développe au début des années 2000 – une période charnière dans les politiques urbaines et culturelles bruxelloises. J-M. Decroly et M. Van Criekingen (2009) montrent, au travers de deux plans stratégiques régionaux, une « transition significative dans les politiques urbaines » au cours des années 2000. Alors que le Plan régional de développement (PRD, 1995, 2002) prônait la « revitalisation » des quartiers centraux et l'organisation interne du territoire régional, le Plan de développement international (PDI, 2007) mise sur une stratégie de valorisation des dernières réserves foncières régionales par des projets urbains « ambitieux ». Au niveau de la politique des équipements culturels, cela se traduit par le passage d'une politique de soutien aux équipements de proximité sur l'ensemble du territoire (PRD, 2002) à une politique d'incitation à la réalisation de grands équipements « conçus comme fers de lance de la promotion internationale de la ville » (PriceWaterHouseCoopers, 2007 : 38). Dans le même temps, à la suite de l'évènement Bruxelles 2000 – Capitale européenne de la culture, des acteurs de la société civile et de la scène artistique locale se sont mobilisés face à la complexité institutionnelle du secteur culturel bruxellois pour aboutir à un Plan culturel pour Bruxelles (RAB/BKO, 2009). En effet, les matières culturelles étant de la compétence des deux communautés, la politique culturelle bruxelloise est dépendante de l'État belge (instituions fédérales),

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 201 22/11/18 10:11

des deux communautés flamande (VG) et française (FWB) – ainsi que ses commissions (mono)communautaires actives sur le territoire de la Région de Bruxelles-Capitale : la VGC et la COCOF – et enfin des dix-neuf communes (échevins de la Culture francophones et néerlandophones)[2]. La région y joue par ailleurs un rôle d'incitant au travers de sa compétence en Aménagement du territoire (infrastructures) et la gestion de certains subsides européens (FEDER, notamment). Cette fragmentation peut ainsi mener à des constructions financières et organisationnelles complexes des institutions culturelles.

À l'heure du *syndrome de Bilbao* (la quête mondiale du plus grand projet muséal) et de l'injonction tous azimuts à la *créativité* dans les espaces urbains, l'article cherche à comprendre les logiques du « développement urbain par la culture », ainsi que leurs effets socio-spatiaux, et ceci au travers d'une analyse approfondie de la relation entre un lieu culturel et son quartier. Après une présentation du cadre théorique à l'aide d'une typologie basée sur la littérature internationale et du contexte territorial dans lequel le centre d'art s'est implanté, nous analyserons plus précisément la trajectoire du WIELS en confrontant les logiques de production (stratégies d'acteurs) aux dynamiques socio-spatiales réellement à l'œuvre depuis son ouverture (relation équipement/quartier).

CADRE D'ANALYSE THÉORIQUE : UNE TYPOLOGIE DES LOGIQUES SOCIO-SPATIALES D'IMPLANTATION D'UN ÉQUIPEMENT CULTUREL

Malgré une abondante littérature sur la relation entre un équipement culturel et son environnement urbain, il existe peu de synthèses concernant les logiques sous-jacentes à l'implantation d'un équipement culturel dans un territoire. Ainsi, nous avons établi une typologie – articulée autour de quatre idéaux-types – qui a constitué la première grille de lecture pour analyser le cas du WIELS (Tableau 1). S'il est difficile de comparer les relations entre les équipements culturels et leur environnement étant donné leur grande diversité (secteur artistique, programmation, financements, etc.) et leur contexte urbain différent (acteurs, politiques urbaines, enjeux métropolitains et caractéristiques du quartier), l'objectif de cette typologie est d'ordre conceptuel (classification) plutôt qu'empirique (comparaison).

2 Toutefois, suite au deuxième volet de la 6e réforme de l'État en 2014, la Région bruxelloise s'est vu attribuer des compétences pour certaines matières biculturelles d'intérêt régional (en dehors des institutions fédérales).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 202 22/11/18 10:11

Relation Lieu culturel – Quartier		**Degré d'insertion dans les réseaux locaux**	
Modes de développement spatial	Exogène	Lieu-vitrine	Lieu créatif
	Endogène	Lieu-microcosme	Lieu communautaire

Tableau 1 : Typologie des logiques socio-spatiales d'implantation d'un équipement culturel

La typologie est construite à partir de deux dimensions caractérisant les logiques de production d'un équipement, et qui opposent, chacune, deux modalités. La première dimension d'ordre *politico-spatial* fait référence aux modes de « développement urbain par la culture » (Leloup et Moyart, 2014) :

- Un « modèle exogène » : ce modèle considère la culture comme un moteur de développement urbain dans la mesure où l'implantation d'une culture « universalisée » serait source d'attractivité (attraction de visiteurs et activités extérieurs). Ainsi, ce mode de développement cherche à doter un territoire d'un « capital symbolique collectif » (Harvey, 2001) construit de toutes pièces dans une logique d'activation de certains effets d'entraînement au niveau social, économique et urbanistique. En définitive, dans une approche *top-down*, l'équipement culturel devrait définir la trajectoire d'un territoire.
- Un « modèle endogène » : ce modèle considère la culture comme un vecteur de développement urbain dans la mesure où l'activation de ressources matérielles ou immatérielles locales – c'est-à-dire du savoir-faire, du patrimoine, des traditions, des expressions créatives et des spécificités locales – serait un moyen de (ré-) affirmer une identité locale (Baily, Miles, Stark, 2004 ; Garcia, 2004). Ainsi, ce mode de développement urbain cherche à stimuler un « capital symbolique collectif » (Harvey, 2001) dans une logique de valorisation de l'existant. En définitive, dans une approche *bottom-up*, le territoire local devrait définir la trajectoire de l'équipement.

La seconde dimension d'ordre *socio-spatial* fait quant à elle référence au degré d'insertion de l'équipement dans la « vie collective » du quartier (Ledrut, 1968, cité dans Grafmeyer, 2006 : 30) – les associations multisectorielles locales. Cette dimension détermine le degré de fermeture/ouverture de l'équipement à son environnement proche, révélant ainsi son degré d'ancrage territorial (Auclair, 2006, 2011).

- Insertion faible : l'équipement se construit de façon autonome par rapport au reste du quartier, pouvant dès lors être perçu par les habitants comme un lieu *hors-sol*.
- Insertion forte : l'équipement est co-construit pour/avec le quartier, pouvant dès lors être perçu comme un *lieu de vie* appropriable par au moins une partie des habitants.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 203 22/11/18 10:11

Dans le Tableau 2, nous résumons brièvement les logiques de ces quatre idéaux-types, tout en les illustrant par des exemples internationaux.

Idéal-type	Logique socio-spatiale	Exemples
L'équipement-vitrine	Un emblème de la régénération urbaine (échelle de la ville) et/ou une pierre angulaire d'un projet immobilier (échelle du quartier) par son potentiel de *re-imaging* (Bianchini & Parkinson, 1993) et son effet d'attraction (touristes ou résidents) pour un territoire.	Guggenheim (Bilboa), Tate Modern (Londres), MAXXI (Rome), Louvres-Lens (Paris), MuCEM (Marseille), Museum aan de stroom (Anvers), etc.
L'équipement créatif	Un support à l'intégration du quartier dans la « métropolisation (culturelle) » de la ville (une nouvelle centralité métropolitaine) par la mise en scène d'une qualité de vie locale et créative (Vivant, 2009 ; Djament-Tran & Guinand, 2014).	La Piscine (Roubaix), Les Maisons Folies (Lille), Lieu Unique (Nantes), Can Ricart (Barcelone), CentQuatre (Paris), etc.
L'équipement communautaire*	Un support à la participation des habitants d'un quartier à leur propre développement par la construction d'une identité territoriale, d'une expérience cathartique (expression individuelle et/ou collective), et de liens sociaux et/ou interculturels. (Auclair, 2006, 2011)	Mac/Val (Vitry-sur-Seine), Mains d'œuvre (Saint-Ouen), Culture Commune (Loos-en-Gohelle), Ateneu Popular (Barcelone), Paroles d'ExcluEs (Montréal), Het Bos (Anvers), etc.
L'équipement-microcosme	Un support à la « reterritorialisation » (Lucchini, 2012) d'un espace urbain destiné à la création et/ou la diffusion artistique. La pratique artistique est une finalité en soi.	Atelier Mommen (Bruxelles), Brise-Glace (Grenoble), Les Frigos (Paris), etc.

Tableau 2 : Synthèse des logiques socio-spatiales et exemples pour chaque idéal-type

Ce cadre théorique n'est évidemment pas figé : un même équipement peut correspondre à plusieurs idéaux-types. On peut expliquer ceci par trois raisons. *Primo*, en raison de l'hétéronomie des politiques culturelles contemporaines (Hélie, 2009) favorisant la production d'équipement culturel hybride. Autrement dit, des institutions culturelles aux enjeux multisectoriels et multi-scalaires – parfois contradictoires – tels que l'attractivité touristique et métropolitaine, la médiation et la sensibilisation de l'art vers la population locale, la création artistique ou encore le marketing urbain. *Secundo*, en raison de mécanismes d'instrumentalisation et/ou d'institutionnalisation de la culture *endogène* (Culture *Off* ou activités socioculturelles) à des fins de pacification sociale et/ou de survie financière (Vivant, 2007, 2009). *Tertio*, en raison de l'évolution des modalités de fonctionnement de l'équipement déterminées par les acteurs et les dynamiques urbaines tant au niveau du quartier que de la métropole dans une relation dialectique avec le territoire (Grésillon, 2011 ; Lucchini, 2012 ; Djament-Tran et

* Dans le contexte de quartier populaire, nous entendons par « communautaire » un lieu répondant à certains besoins en termes d'accès à la culture et de reconnaissance de certaines populations ainsi que de leurs pratiques culturelles. Dans le contexte bruxellois, ceci renvoie aux différentes approches du travail (socio-)artistique explicitées dans le texte de F. Rinschbergh dans ce même ouvrage.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 204 22/11/18 10:11

Guinand, 2014). Dès lors, nous postulons qu'un équipement peut tendre vers un idéal-type ou l'autre au cours de son fonctionnement.

LE BAS DE FOREST : UN QUARTIER POPULAIRE « EN MAL D'IMAGE » ET EN VOIE DE « REVITALISATION »

Le WIELS s'est implanté dans un bâtiment iconique – le Blomme, du nom de son architecte – hérité des brasseries Wielemans-Ceuppens, situé dans un quartier péricentral du bas de Forest et hors des zones habituelles de diffusion d'art à Bruxelles (Figure 2). La friche Wielemans-Ceuppens (2,5 ha) se situe le long du chemin de fer et au carrefour de trois axes routiers importants : l'avenue Van Volxem, l'avenue Wielemans-Ceuppens et l'avenue Pont de Luttre. Ces derniers structurent le bas de Forest en trois quartiers distincts dans l'imaginaire collectif[3] : le quartier Saint-Antoine stigmatisé par son image de quartier d'immigration révélée et exacerbée par les émeutes des années 1990 ; le quartier Primeurs-Pont de Luttre longtemps oublié en raison de son enclavement dans la zone industrielle par la double voie ferrée ; et la partie du quartier Van Volxem-Van Haelen qui fait *transition* (au niveau de la densité, des caractéristiques socio-économiques et du bâti) entre les quartiers populaires du bas et les quartiers plus aisés du haut de Forest.

Ainsi, le périmètre d'étude (Figure 3) reflète des caractéristiques conformes aux quartiers en relégation du « croissant pauvre » bruxellois (Kesteloot *et al.*, 1998 ; Romainville, 2015) : une densité élevée (17 266 hab./km²) nettement au-dessus de la moyenne régionale (7 209 hab./km²), une population jeune (27 % de 0-17 ans et 19 % de 18-29 ans), un revenu médian par déclaration faible (15 813 €, largement en deçà de la moyenne régionale de 18 941 €), et un taux de chômage élevé (34 % contre 23 % en moyenne en RBC) surtout chez les jeunes (48 % contre 38 % en moyenne en RBC)[4]. Par ailleurs, vu les réserves foncières importantes (il s'agit d'une ancienne dorsale industrielle), ces quartiers connaissent depuis le début du siècle une vague de rénovation privée qui s'est accélérée depuis 2006 suite à un investissement public dans le quartier : Maison des cultures de Saint-Gilles (2006), le centre d'art contemporain WIELS (2007), le centre culturel de Forest BRASS (2008), ainsi que les différents projets menés dans le cadre des contrats de quartier successifs Saint-Antoine (2008-2014) et Primeurs-Pont de Luttre (2009-2015). Soulignons enfin la fonction de *porte d'entrée* de la zone d'étude (à mi-chemin entre le ring ouest et le centre-ville, et à proximité de la gare du Midi), ainsi que sa proximité avec la commune de Saint-Gilles en cours de gentrification et connue pour sa forte concentration d'artistes (Debroux, 2013).

3 Selon les différents entretiens réalisés. La délimitation de la zone d'étude se détache ainsi de la représentation spatiale du *monitoring des quartiers* : le quartier « Bas Forest » et le quartier « Van Volxem-Van Haelen ».

4 *Monitoring des quartiers* (données 2012-2014) pour le quartier « Bas Forest » (Saint-Antoine et Primeurs-Luttre).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 205 22/11/18 10:11

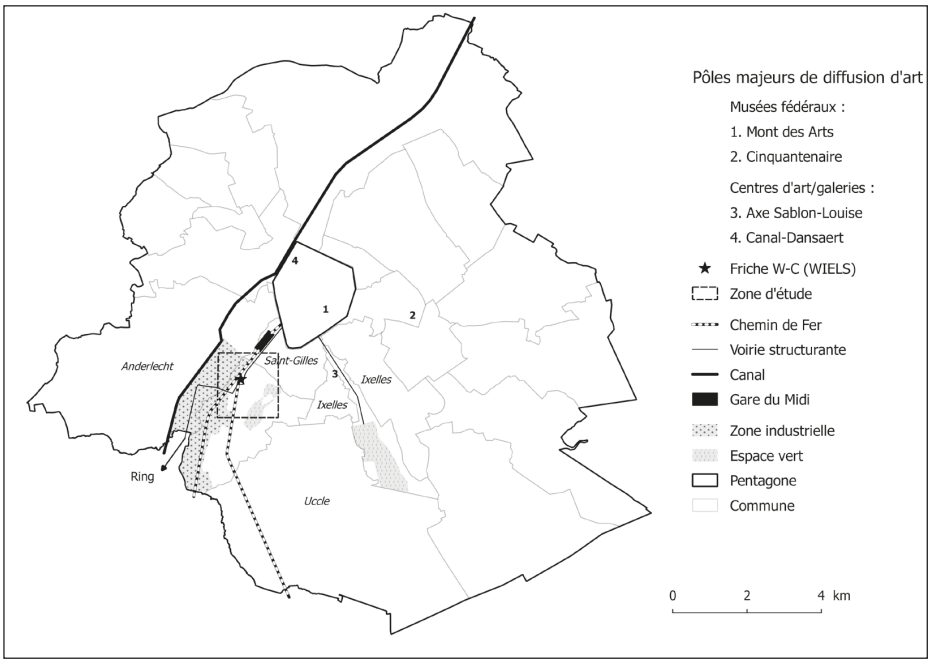


Figure 2 : Carte schématique de localisation de la friche Wielemans-Ceuppens à l'échelle de la Région de Bruxelles-Capitale

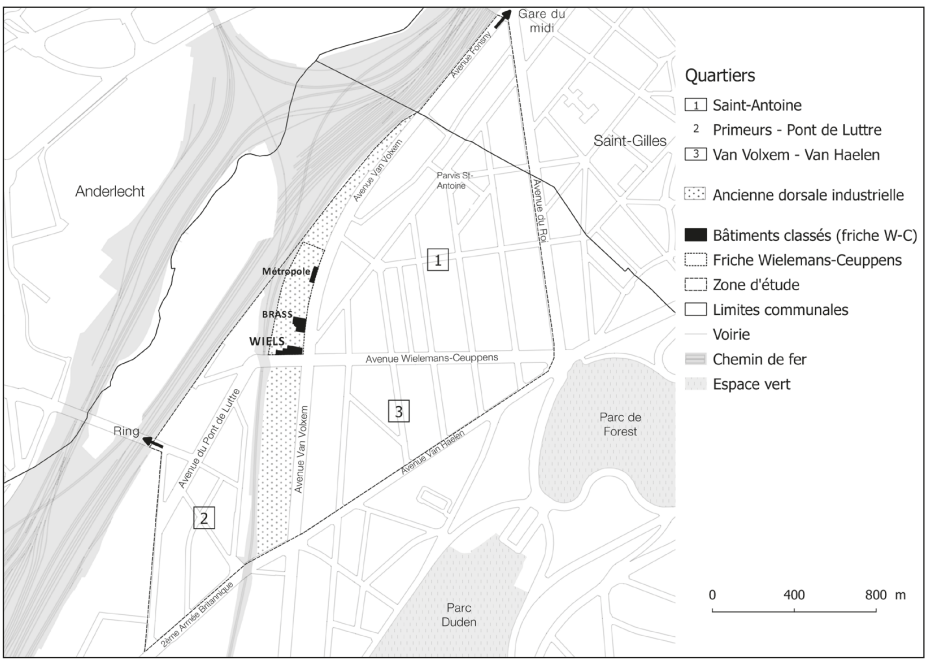


Figure 3 : La zone d'étude et ses différents quartiers

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 206 22/11/18 10:11

LA TRAJECTOIRE DE L'ÉQUIPEMENT ET L'ÉVOLUTION DE SES RELATIONS AVEC LE QUARTIER

Méthodologie

Au cours de l'enquête de terrain, nous avons différencié les logiques de production de l'équipement (2000-2006), étudiées au départ des stratégies d'acteurs, et ses logiques de fonctionnement (2007-2016), étudiées sous trois angles différents :

- L'évolution des relations avec les habitants : analyse du lien avec la population locale selon la vision du WIELS (analyse de la programmation/fréquentation) et selon la vision du quartier (via les associations socioculturelles locales partenaires ou non) ;
- L'évolution des relations avec le développement immobilier : analyse des projets immobiliers d'un promoteur identifié comme acteur-clé du projet Wiels[5] ;
- L'évolution avec les logiques de métropolisation : analyse de la formation d'un potentiel pôle culturel et/ou *créatif* (effets d'entraînement au niveau des lieux culturo-artistiques et des activités économiques dites « créatives »[6]).

Étant donné le peu de statistiques spatialisées sur le public des différentes activités du WIELS, nous avons mené une analyse essentiellement qualitative. Cette dernière a mobilisé différentes méthodes : des entretiens semi-directifs (acteurs à la base du projet WIELS, équipe actuelle du WIELS, échevin de l'Urbanisme forestois, neuf associations du quartier), des discussions informelles (l'agence immobilière Wiels, cinq anciens commerçants et cinq nouveaux travailleurs du quartier), une analyse de la littérature grise et des articles/communiqués de presse, des relevés de terrain et une analyse cartographique (projets immobiliers, nouveaux lieux d'art et nouvelles activités *créatives*), une analyse de documents promotionnels sur le quartier (projets immobiliers, projets communaux, activités *créatives*), et enfin des observations non participantes lors des activités du WIELS et de l'ambiance du quartier.

En définitive, la multiplication et le croisement des méthodes qualitatives ont permis d'interpréter l'évolution de la relation entre le WIELS et les quartiers du bas de Forest.

5 Si le promoteur n'a jamais répondu aux deux demandes d'entretien, une rencontre informelle avec l'architecte du projet WIELS et Van Volxem a été réalisée.

6 Catégorisation (Debroux, 2013) : édition de biens culturels ; activités cinématographiques et vidéo ; activités de radio, TV et agences de presse ; commerce de détail de livres, journaux et papeterie ; activités artistiques et spectacle vivant ; activités de conservation et bibliothèques ; activités publicitaires ; bureaux d'architectes.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 207 22/11/18 10:11

La genèse du projet WIELS : une conjonction d'intérêts venant « d'en haut »

L'arrivée du centre d'art contemporain dans ce quartier doit se comprendre dans un contexte de reconversion de friche industrielle. Rachetée par le groupe Artois-Interbrew (ex-Inbev) à la fin des années 1970, l'une des plus grandes brasseries d'Europe s'est progressivement dégradée jusqu'à sa fermeture en 1988 et est devenue le théâtre d'un imbroglio immobilier dans les années 1990. Plusieurs investisseurs belges et étrangers se sont succédé en spéculant sur le changement d'affectation de la zone catalysé par un hypothétique « effet TGV » – la construction d'un quartier tertiaire à proximité de la gare du Midi nouvellement « internationalisée » (Van Criekingen, 2008, 2010). Il existait néanmoins trois contraintes au développement de la friche dans les années 1990 : le classement en 1993 des trois bâtiments restants[7], la parcellisation de la friche (acteurs différents et projets non cohérents) et surtout l'affectation en zone industrielle, contraire à la construction de bureaux souhaitée par les investisseurs.

L'arrivée du nouveau Plan régional d'affectation du sol en 2001– réaffectant la friche en Zone d'intérêt régionale (mixité des fonctions) – est la véritable clé à la reconversion de la friche. Parti d'une volonté forte du nouveau conseil communal (2000-2006) de transformer les zones industrielles forestoises en zones résidentielles, le choix de l'affectation culturelle est le fruit d'une alliance entre la commune de Forest, la Région et un acteur privé. En effet, en 2001, l'architecte-urbaniste de la commune invite un promoteur[8] sur le site. Cette invitation se matérialise à la fois par le rachat de plus de 60 % de la friche par ce dernier mais aussi par des charges d'urbanisme à hauteur d'un million d'euros pour la rénovation du bâtiment Blomme en contrepartie d'un permis de bâtir (projet d'un complexe de bureaux-lofts)[9]. Cet acteur privé s'insère ainsi dans une double faille sectorielle. D'une part, grâce au nouvel élan des politiques communales (demande de subsides européens Urban II en 2001) et régionales (expropriation/emphytéose du bâtiment en 2002), JCX/Blaton a su se glisser dans une faille immobilière. D'autre part, la nouvelle ASBL WIELS Centre d'Art Contemporain (2003) – dont le promoteur est trésorier – s'est glissée dans une faille du secteur culturel bruxellois au niveau de l'art contemporain. Par ailleurs, le financement européen se composait en réalité de deux projets culturels : d'un côté, un centre d'art au rayonnement international (production/diffusion) dans le bâtiment iconique Blomme (le WIELS), et d'un autre côté un centre culturel communal (formation/sensibilisation) proche de son quartier dans les bâtiments de l'ancienne salle de brassage et des machines (le Brass'Web). L'objectif initial était que ce dernier puisse faire le lien entre le quartier et le centre d'art.

7 Le Blomme (WIELS), la « salle des machines et l'ancienne salle de brassage » (BRASS) et le Métropole (ancienne façade de la CGER de la place De Brouckère, non rénové et propriété de JCX/Blaton).

8 Administratrice déléguée de la société immobilière JCX et présidente du conseil d'administration Cit Blaton.

9 Entretiens avec l'échevine de l'Urbanisme (2000-2006) et avec l'architecte-urbaniste de la commune de Forest (2000-2006), 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 208 22/11/18 10:11

Malgré une consultation assez superficielle des associations locales[10], on peut conclure que le projet WIELS reflète ainsi un modus operandi *top-down*, dans lequel la Région – non compétente en matière culturelle – a eu un rôle central entre les différents acteurs. En 2005, le permis de rénovation du Blomme est octroyé et le WIELS ouvre ses portes en 2007.

La conception d'un équipement hybride aux logiques ambivalentes

Le WIELS est une des rares institutions bruxelloises bicommunautaires, tout en étant soutenue par le secteur privé (mécénat et sponsoring nationaux et internationaux) et la Région de Bruxelles-Capitale[11]. Dans un double objectif de rayonnement international et d'ancrage local, sa programmation est diversifiée et peut se décomposer en quatre types d'activités : des expositions temporaires qui attirent un public tant national qu'international[12] et qui s'exportent à l'étranger (au MoMA à New-York, notamment), des résidences d'artistes (huit artistes sur neuf sont étrangers), des activités « kids » de médiation à l'art contemporain (stages, ciné-club, ateliers hebdomadaires, initiation à l'art pour des enfants de 6 mois à 3 ans) et enfin des projets socio-artistiques en partenariat avec les associations et écoles locales. Ainsi, le WIELS peut être décrit comme une institution hybride entre le musée, l'atelier artistique et le centre culturel. Par ailleurs, si l'objectif initial de « brassage de populations » était affirmé haut et fort par les protagonistes[13], les observations révèlent néanmoins que les différents types d'activités – et leur public – s'entremêlent peu. Ainsi, nous préfèrerons parler d'un équipement hybride à la programmation diversifiée.

Au niveau des logiques dominantes lors de la période de conception (2005-2007), le WIELS pouvait être compris au sein d'une tension entre un *équipement vitrine* – une pierre angulaire d'une stratégie immobilière intégrée à des politiques communale et régionale de revitalisation du quartier – et un *équipement communautaire*. Outre l'invitation gratuite des associations locales aux premières expositions, son « comité social et pédagogique » est allé à la rencontre des associations locales quelques mois avant l'ouverture du WIELS afin d'identifier les besoins du quartier. Cette ouverture anticipée s'est immédiatement traduite par des emplois (bénévolat défrayé) d'assistance, de surveillance et de maintenance lors de leurs évènements auprès des jeunes du quartiers. Cependant, selon la coordinatrice Public & Médiation du WIELS, cette forme d'ouverture par le bénévolat a dans certains cas fait émerger certaines tensions dans la gestion quotidienne du lieu culturel (refus de servir de l'alcool, notamment). Par ailleurs, un des animateurs de la Maison des jeunes de Forest témoigne aujourd'hui

10 « Par manque de temps dans la rédaction du dossier FEDER » (Échevine de l'Urbanisme 2000-2006, 2015).

11 Cinq emplois ACS, des subsides aux ASBL contribuant à la promotion de l'image de la Région et les financements nécessaires à la deuxième partie de la rénovation du bâtiment via Beliris (2015).

12 S'il n'existait aucune statistique en 2015 sur la provenance des visiteurs, les membres de la billetterie estiment la répartition comme suit : 25 % d'internationaux, 25 % de belges (hors-RBC) et 50 % de bruxellois (RBC).

13 Échevine de l'Urbanisme et architecte de la commune (2000-2006) et le promoteur JCX dans le film *Une femme entreprenante* (S. Augustijn, 2004).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 209 22/11/18 10:11

d'un changement de forme contractuelle et du bassin de recrutement des bénévoles, qui est selon lui moins directement orienté vers les jeunes des quartiers proches.

> « Moi, contrairement à eux [les jeunes actuels de la MJF], le WIELS m'a beaucoup dépanné quand j'étais jeune. Je travaillais beaucoup en tant que bénévole avec des petits contrats de prestataire (6€/h). Et bon, c'était un peu ennuyant parce qu'on était là de 11h à 18h pour surveiller des tableaux dont on ne connaissait rien ; on ne savait même pas qui était l'artiste. […] Depuis lors, ça un peu changé, je dirais. C'est aussi une relation de confiance que moi j'ai pu créer avec l'équipe du WIELS. Maintenant, pour le bénévolat, ils sont plus avec des contrats pour les gens du CPAS (contrat d'un an). Et puis, aujourd'hui, comme ils ont une visibilité internationale, ils ont une crainte quand ils engagent un jeune. En disant, voilà, il va peut-être faire quelque chose de bien comme quelque chose de mal. Mais si moi, j'apporte un bon profil, alors ils vont peut-être l'engager car ils ont confiance en moi. » (Animateur MJF, 2016)

La relation WIELS-Quartier : une trajectoire spécifique ?

Nous avons identifié deux périodes dans la relation entre le WIELS et son quartier : une période d'implantation, marquée par des difficultés financières[14], et une période de pérennisation, à la suite du sauvetage financier du WIELS par la Région de Bruxelles-Capitale fin 2011 (Picqué, 2011).

Dans la phase d'implantation, la crise financière et le caractère populaire du quartier semblent avoir ralenti les ambitions du promoteur tant sur la friche que dans le quartier, et fait par ailleurs ressortir la volonté du WIELS de s'ouvrir au quartier. En effet, alors que les fondations et les premiers pieux étaient en cours de construction (à l'origine de l'actuel Marais Wiels), le projet de bureaux-lofts sur la friche Wielemans-Ceuppens est avorté en 2008 à la suite de l'annulation inopinée des crédits bancaires. Malgré l'échec d'un deuxième projet de Pôle culturel sur la friche en 2010[15], le promoteur lancera successivement les travaux de rénovation de deux autres sites industriels voisins sur l'avenue Van Volxem, également acquis au début des années 2000 (Figure 4) : le complexe de logements de luxe « Bata » et le complexe de logements moyens « Ducuroir » (en partenariat avec La Société de Développement pour la RBC – citydev.brussels). Face aux difficultés rencontrées lors de la vente sur plans des appartements, le promoteur n'a pas hésité à mettre en avant l'image du WIELS comme symbole d'un renouveau « arty » du quartier (Figure 5) – reflétant une stratégie de vente dont l'objectif est de redresser le standing immobilier du quartier.

14 Entre autres, liées au blocage des fonds Beliris nécessaires à la poursuite de la rénovation du bâtiment en 2008 à la suite d'un conflit d'intérêts en la personne du promoteur et le contexte économique (Duplat, 2009).

15 Masterplan de la ZIR 7 « Van Volxem, cadran artistique émergent » (2009) par le bureau d'études MSA à la demande de JCX Immo.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 210 22/11/18 10:11

Figure 4 : À l'arrière-plan se trouve une pancarte promotionnelle pour les appartements Bata sur le bâtiment « Métropole » (JCX/Blaton) de la friche Wielemans-Ceuppens, visible depuis l'avenue Van Volxem. À l'avant-plan, les pancartes de l'ancien projet JCX « Van Volxem » (bureaux-lofts) sur la friche sont recouvertes de graffitis, parfois contestataires (« spéculation »). (Source : photo personnelle (avril 2015))

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 211 22/11/18 10:11

Figure 5 : Promotion du quartier Van Volxem par JCX Immo (Source : http://www.batajcx.be)

En parallèle, dans une logique de reconnaissance et de confiance auprès de la population locale, plusieurs projets socio-artistiques ponctuels en partenariat avec les associations locales ont vu le jour durant les premières années[16]. Même si son ouverture vers le quartier semble aujourd'hui bien perçue par les habitants du quartier, la fidélisation sur le long terme de ce public de proximité reste plus compliquée face aux barrières socio-symboliques de l'art contemporain et de son public.

> « Le WIELS est ouvert sur le quartier dans le sens où il ne ferme la porte à personne mais je pense qu'il pourrait faire plus d'efforts pour venir vers les habitants du quartier et [surtout] développer des activités avec eux ; car la culture et les habitus différents ne permettent pas aux populations musulmanes d'avoir directement accès à cette culture-là » (Coordinateur d'un centre culturel musulman).

> « Pour moi, on aurait pu faire un super WIELS-BRASS au lieu de ce doublon. […] Les partenariats structurels sont plus compliqués que faire connaître l'art contemporain, c'est un travail de longue haleine » (Directrice d'une Maison de quartier, 2015).

De plus, les associations et les habitants rencontrés témoignent d'un sentiment ambigu entre fierté, liée au changement d'image du quartier, et intimidation, liée à l'arrivée de nouvelles populations plus aisées – visiteurs, résidents et travailleurs – dans le quartier.

> « Le WIELS est arrivé comme un gros bateau dans le quartier étant donné qu'il ne représente pas le premier besoin du quartier. Néanmoins, ils [l'équipe du WIELS] nous [la Maison des jeunes] ont mis au premier plan et amené l'intérêt des politiques vers le quartier et ses associations » (Coordinateur d'une Maison de jeunes, 2015).

16 Magazine *WIELS*, « Témoignages/Getuigenissen – Projets socio-artistiques 2009-2013 » (Versaen, 2013).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 212 22/11/18 10:11

> « Le WIELS propose un art trop conceptuel [pour notre public] et attire ainsi un public trop élitiste [et plus métropolitain] » (Coordinatrice socio-artistique d'une Maison de quartier, 2015).

Cette ambivalence n'est cependant pas ignorée et est prise en compte par le WIELS :

> « Lors de l'ouverture du WIELS, un garçon du quartier m'a dit : " des gens habillés comme ça, je savais que ça existait, j'en voyais à la télévision, mais je n'en avais jamais vu en vrai. " […] Savoir comment intéresser des populations moins qualifiées à une institution culturelle pointue, c'est un peu le challenge mais en même temps c'est un peu schizophrénique avec l'art contemporain… » (Directrice du service Éducation & Publics WIELS, 2015).

	Activités socio-artistiques*		**Activités Kids***	
	Ponctuelles*	***Structurelles****	***Ponctuelles***	***Structurelles***
2009-2012	5	3	1	3
2013-2016	2	5 (+2)	3	7 (+4)

Tableau 3 : Évolution des activités socio-artistiques et éducatives
* Activité socio-artistique : activité en partenariat avec une association socioculturelle du quartier. Activité « kids » : activité payante et/ou en partenariat avec des acteurs métropolitains.
** Ponctuelle : activité non reproduite (une édition) ; structurelle : activité reproduite hebdomadairement et/ou annuellement (plusieurs éditions).
(Source : www.wiels.org (archives « évènements »))

Dans la phase de pérennisation, le WIELS semble s'être progressivement orienté vers un équipement de type créatif dont les interactions avec la métropole priment sur celle du quartier. Tout d'abord, nous pouvons observer une évolution dans la programmation (Tableau 3). À la suite d'une baisse de plusieurs financements dont dépendent les projets socio-artistiques (communautés, Loterie nationale et surtout la fin du contrat de quartier Saint-Antoine) à partir de 2013[17], il semble que ces derniers aient diminué au profit des activités d'éducation artistique dites « kids » attirant un public plus métropolitain. Ce type d'activités de médiation peut plus facilement faire appel à un financement des participants eux-mêmes et/ou à des sponsors privés. Cette rupture dans la programmation peut être illustrée par le projet de palissade (entre le WIELS et le BRASS) : alors qu'en 2013 il a été l'objet d'une co-production avec des jeunes du quartier en partenariat avec une Maison de quartier, en 2015, ce dernier est remplacé par une production d'un artiste nouvellement installé dans le quartier.

17 Entretien avec la directrice du service Éducation & Publics WIELS, 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 213 22/11/18 10:11

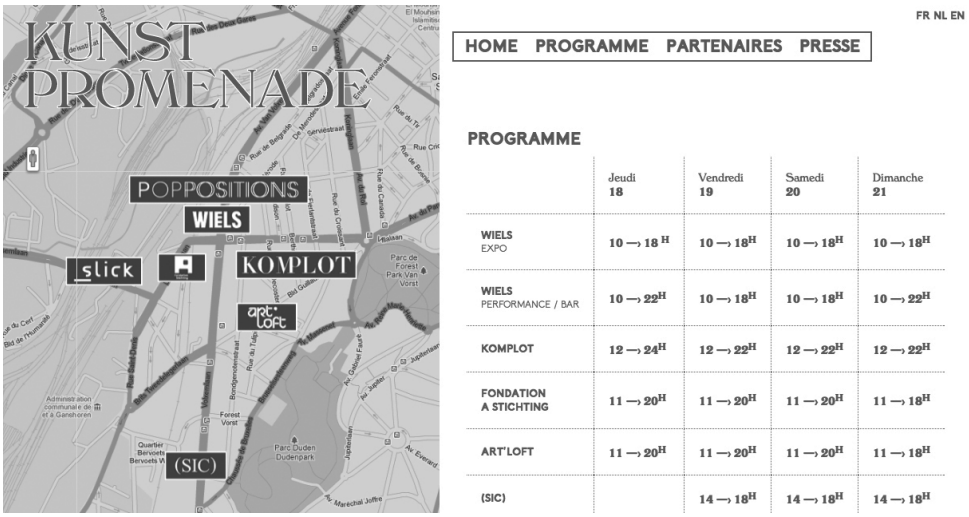


Figure 6 : Parcours d'art contemporain organisée par la commune de Forest en 2013

En parallèle, le WIELS devient la figure emblématique d'un discours d'acteurs tant publics que privés autour d'une nouvelle centralité métropolitaine – le nouveau quartier Wiels – fondée sur une image culturelle et créative. Plusieurs documents et manifestations culturelles en témoignent : le Masterplan de la ZIR 7 « Van Volxem, cadran artistique émergent » (MSA à la demande de JCX Immo, 2009), les documents promotionnels de JCX Immo (Figure 5), le rapport « Quartier-Midi » (ARAU/ADT, 2012), la description du quartier par les nouvelles pépinières d'entreprises *créatives* (siteweb), la *Kunst Promenade* organisée par les affaires néerlandophones de la commune de Forest (Figure 6), ou encore *Parcours d'artistes Saint-Gilles/Forest* (2014, 2016). Ce discours cherche à mettre en évidence, voire stimuler, les multiples effets d'entraînement annoncés à l'ouverture du WIELS.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 214 22/11/18 10:11

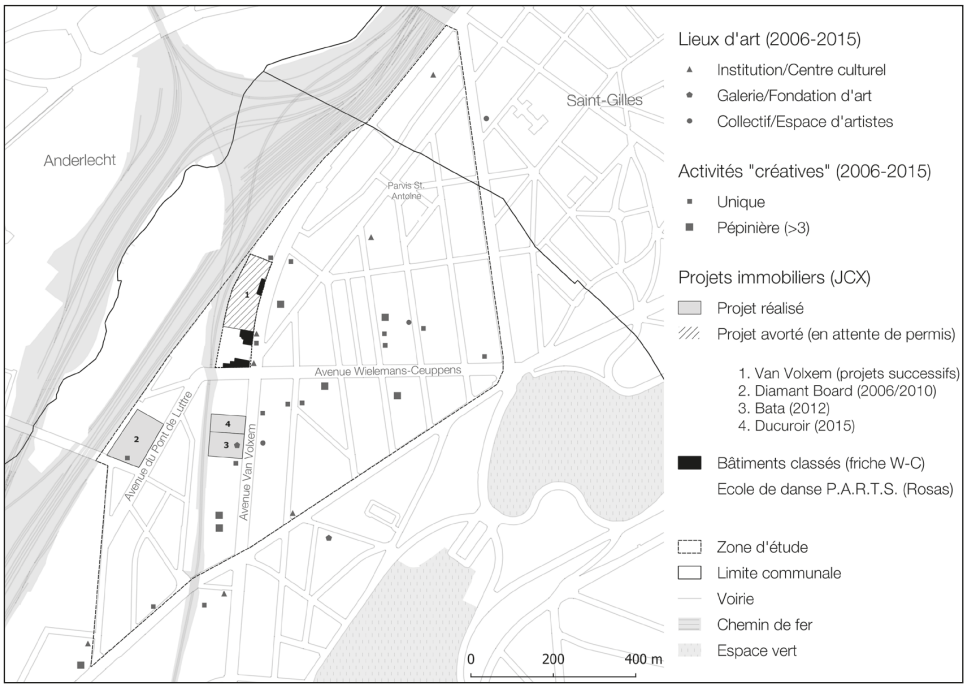


Figure 7. Localisation des projets JCX Immo, des lieux d'art et des activités *créatives* (implantés entre 2006 et 2015, et toujours existants en 2015)

Bien que l'arrivée de nouveaux lieux d'art et d'activités *créatives* dans le quartier s'observe (Figure 7), le rôle du WIELS semble toutefois secondaire – et difficile à mesurer – face à d'autres facteurs tels que les bas loyers[18], la disponibilité de grands espaces vacants, la localisation stratégique et les politiques de revitalisation urbaine. L'école de danse *P.A.R.T.S.* et les studios *nWave Digital* – deux activités au rayonnement international – se sont implantés dans le quartier bien avant l'arrivée du WIELS. Par ailleurs, ces nouvelles activités sont rarement visibles depuis l'espace public en raison de leur implantation en intérieur d'îlot (porte-garage, grille, etc.), liée à leur caractère *off* (Vivant, 2007) ou à des logiques de sécurisation (Figure 8). À ce manque de visibilité s'ajoute l'absence d'une dynamique commerciale répondant à la demande des visiteurs du WIELS et des nouveaux usagers du quartier (travailleurs et habitants). Pour plusieurs d'entre eux, seule la salle de brassage du WIELS (café-restauration et librairie) y fait exception. Ainsi, il existe un décalage entre le discours d'une nouvelle « dynamique culturelle et créative » de certains acteurs et la réalité du quartier (visibilité et ambiance de fait).

18 Aucune augmentation significative au niveau résidentiel entre 2007 et 2015 selon J-P. Wouters (agence immobilière Wiels).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 215 22/11/18 10:11

Figure 8. Porte-garage de l'atelier-galerie L'Appât (en haut à gauche), le bureau d'architecture R2D2 (en haut à droite), et l'entrée sécurisée de la pépinière d'entreprises *Workspaces* (en bas) (Sources : Photos personnelles (février 2015))

CONCLUSION

Si la grille des quatre idéaux-types aide à structurer l'analyse, au final, l'étude de terrain a révélé un lieu culturel hybride dont la relation au territoire a évolué en cours de fonctionnement. De l'équipement-vitrine lors de sa conception, s'orientant vers l'équipement communautaire durant ses premières années d'existence, le WIELS s'affirmerait aujourd'hui comme un équipement *créatif*, sans pour autant effacer les logiques des deux idéaux-types précédents. Ainsi, en 2017, les logiques socio-spatiales à l'œuvre dans le quartier, associées à l'arrivée du WIELS, se superposent et empruntent des éléments aux différents idéaux-types : en tant qu'équipement communautaire par exemple, il offre à certains habitants du quartier de nouvelles activités socio-artistiques, tandis que sa dimension de vitrine a, quant à elle, entraîné une revalorisation de l'image de cette portion de la ville dont se sont emparés certains promoteurs immobiliers.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 216 22/11/18 10:11

Face à la nature hybride de tel équipement implanté en quartier populaire, à celle des activités et des acteurs qui y sont associés, nous pouvons nous interroger sur les tensions entre les différentes logiques socio-spatiales et sur les conséquences sociales à plus long terme dans son environnement proche. En effet, la pérennisation de ces logiques et l'équilibre entre celles-ci dépendent du contexte urbain, tant local que métropolitain, à savoir les jeux d'acteurs, le type et le caractère structurel des financements, l'insertion de l'équipement dans les projets et dispositifs urbanistiques, la dynamique culturelle et artistique métropolitaine ou encore la conjoncture socio-économique. La relation dialectique entre l'équipement et son territoire, à travers l'équilibrage des logiques à l'œuvre, peut ainsi impacter différemment les populations et les fonctions en place.

Dans le cas du WIELS, les transformations à l'œuvre dans son environnement social et bâti semblent annoncer un scénario de gentrification du quartier. En effet, si les logiques de *vitrine* et *communautaire* ont eu respectivement pour conséquences de donner un coup de projecteur sur ce quartier postindustriel et péricentral tout en ancrant assez pacifiquement l'institution dans un quartier populaire, la logique *créative* développée plus récemment a pour effet structurel d'attirer dans le bas de la commune de Forest de nouveaux résidents plus aisés et de nouvelles activités qualifiées faiblement pourvoyeuses d'emplois. Les projets urbains à venir semblent d'ailleurs conforter la poursuite de ce processus : le nouveau projet immobilier *Van Volxem Housing* sur la friche Wielemans-Ceuppens (dix immeubles d'une capacité de 229 logements), le nouveau Contrat (régional) de rénovation urbaine « Avenue du Roi » (dont le périmètre relie le centre d'art à la commune de Saint-Gilles et la gare du Midi) ou encore le futur contrat de quartier durable intitulé « Wiels ». Néanmoins, dix ans après son inauguration, il semble encore tôt pour définir si le WIELS tient un rôle de « tête de pont à la métropolisation sélective » (Djament & Guinand, 2014) ou d'un « avant-poste à la gentrification » (Clerval, 2013) dans un espace populaire péricentral concentrant aujourd'hui les intérêts des acteurs publics et privés de la production urbaine à Bruxelles.

Bibliographie

Auclair, E. (2006). « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? » *Hérodote*, Vol. 3, nº 122, 212-220.

Auclair, E. (2011). « Revenir vers les habitants, revenir sur les territoires ». *Développement durable et territoires* [en ligne], Vol. 2, nº 2, mai 2011, consulté le 30 décembre 2016. Disponible à l'adresse : http://developpementdurable.revues.org/8946

Bailey, Ch., Miles, S. & Stark, P. (2004). « Culture-led urban regeneration and the revitalization of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England ». *International Journal of Cultural Policy, 2004, Vol.*1, nº 10, 47-65.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 217 22/11/18 10:11

Bianchini, F. (1993). « Remaking European cities: The role of cultural policies ». In Bianchini, F. & Parkinon, M. (ed.), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester : University Press, pp. 1-20.

Bianchini, F. & Ghilardi, L.S. (1997). « Culture et quartier – Rapport comparatif ». In *Rapport du conseil de la coopération culturelle*. Conseil de l'Europe, Vol. 2, p. 49.

Clerval, A. (2013). *Paris sans le peuple – La gentrification de la capitale*. Paris : La Découverte, hors collection Sciences humaines, pp. 187-192.

Colomb, C. (2011). « Culture in the city, culture for the city: the political construction of the trickle-down in cultural regeneration strategies in Roubaix, France ». *Town Planning Review*, Vol. 82, nº 1, 77-98.

Debersaques, S. (2015). *Évolution socio-spatiale d'un quartier populaire associée à l'implantation d'un équipement culturel. Le cas du Centre d'art contemporain WIELS, à Forest (Bruxelles).* Mémoire de fin d'étude en sciences géographiques. Bruxelles : Université libre de Bruxelles.

Debroux, T. (2013). « Les territoires créatifs : quelques notions théoriques et une analyse bruxelloise ». *Territoire en mouvement*, Vol. 2, nº 19-20, 40-59.

Decroly, J.-M. & Van Criekingen, M. (2009). « Le Plan de développement international de Bruxelles (PDI) ». *Brussels Studies* [en ligne], Collection générale, nº 25, consulté le XX décembre 2016. Disponible à l'adresse : www.brusselsstudies.be

Djament-Tran, G. & Guinand, S. (2014). « La diffusion des grands équipements culturels, vecteur de métropolisation des quartiers populaires ? » *Belgeo* [en ligne], nº 1, consulté le 30 décembre 2016. Disponible à l'adresse : http://belgeo.revues.org/12737

Duplat, G. (2009). « Moment de vérité pour le WIELS ? » *La Libre Belgique* [en ligne], 15 décembre 2009, consulté le 15 février, 2015. Disponible à l'adresse : http://www.lalibre.be/culture/politique/moment-de-verite-pour-le-wiels-51b8b420e4bode6db9b953c6

European Economic and Social Committee (EESC) (2016). *Culture, Cities and Identity in Europe* [en ligne]. Disponible à l'adresse : http://www.eesc.europa.eu/resources/docs/qe-01-16-463-en-n.pdf

Garcia, B. (2005). « Deconstructing the City of Culture: The Long-term Cultural Legacies of Glasgow 1990 ». *Urban studies*, Vol. 42, nº 5-6, 841-868.

Grafmayer, Y. (2007). « Le quartier des sociologues ». In J.-Y. Authier, M.-H. Bacque & F. Guérin-Pace (Ed.), *Le Quartier : Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*. Paris : La Découverte, pp. 21-31.

Gresillon, B. (2011). « La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche de la Belle de Mai à Marseille ». *Rives*, nº 38, 87-101.

Harvey, D. (2001). *Spaces of capital: towards a critical geography.* New York : Routledge, pp. 394-411.

Helie, Th. (2009). *Des politiques culturelles de façade ? Les effets sociaux ambivalents des opérations de régénération urbaine par la culture.* Grenoble : colloque AFSP – Section thématique nº 26 : Les ambiguïtés de l'action publique face aux inégalités socio-spatiales. État des travaux francophones au regard des *Urban Studies*.

Jobert, B. & Theret, B. (1994). *Le Tournant néolibéral en Europe. Idées et recettes dans les pratiques gouvernementales.* Paris : L'Harmattan.

Kesteloot, Ch., Mistiaen, P. & Decroly, J.-M. (1998). « La dimension spatiale de la pauvreté à Bruxelles : indicateurs, causes et stratégies locales de lutte contre la pauvreté ». *In* J. Vrancken, B. Vanhercke, L. Carton, & G. Van Menxel (Ed.), *20 ans CPAS, vers une actualisation du projet de société*. Leuven : Acco, pp. 123-153.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 218 22/11/18 10:11

Leloup, F. & Moyart, L. (2014). « Mons, capitale européenne de la culture en 2015 : deux modèles de développement par la culture ». *Revue d'économie régionale & urbaine,* n° 5, pp. 825-842.

Lucchini, F. (2012). « La fabrique des lieux : réapproprier des lieux par la culture. Rouen ». In *Actes du Colloque international pluridisciplinaire : De la friche industrielle au lieu culturel*, pp. 9-22.

Lusso, B. (2009). « Les musées, un outil efficace de régénération urbaine ? Les exemples de Mons (Belgique), Essen (Allemagne) et Manchester (Royaume-Uni) ». *Cybergéo*, *European Journal of Geography*, Espace, Société, Territoire, document 436.

Matz, K. (2012). « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politiques », In : Dubois, V. et al. (Ed.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re) configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Editions du Croquant, 2012.

Miles, S. & Paddison, R. (2007). *Culture-led Urban Regeneration*, Londres, Routledge, pp. 1-28.

MSA (2009). *Masterplan de la ZIR 7 « Van Volxem, cadran artistique émergent »*. Bruxelles.

MSA (2015). *Masterplan de la ZIR 7 « Van Volxem »* [en ligne]. Bruxelles, consulté le 29 décembre 2016. Disponible à l'adresse : http://www.ms-a.be/les-projets

Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) (2005). *La Culture et le Développement local* [en ligne]. Paris : OCDE, p. 171. Disponible à l'adresse : http://www.sociologia.unimib.it/DATA/Insegnamenti/16_4274/materiale/culture%20and%20local%20development%20francese.pdf

Picqué, C. (2011). *WIELS & La Région de Bruxelles-Capitale*. Conférence de Presse [en ligne]. Bruxelles, 8 juillet 2012, consulté le 29 décembre 2016. Disponible à l'adresse : http://charlespicque.info/web/wp-content//2011/07/Dossier-Presse-WIELS-.pdf

Plan régional de développement (PRD). 2002. Bruxelles. Disponible à l'adresse : https://urbanisme.irisnet.be/lesreglesdujeu/les-plans-strategiques/le-plan-regional-de-developpement-prd/le-prd-de-2002-1

Pricewaterhousecoopers (PDI) (2007). *Plan de développement international de Bruxelles – Schéma de base*, Rapport final au ministre-président de la Région de Bruxelles-Capitale. Disponible à l'adresse : http://www.ieb.be/IMG/pdf/rapport-final-pwc-plan-dev-internat-bxl-30aout07-2.pdf

Projet de plan régional de développement durable. 2014. Bruxelles. Disponible à l'adresse : www.prdd.be/pdf/PRDD_FR.pdf

Quartierwielswijk (2016). Alerte Info – Enquête publique – Marais WIELS – Urgent. In *QuartierWielsWijk* [en ligne]. 15 décembre 2016, consulté le 30 décembre 2016. Disponible à l'adresse : http://www.quartierwielswijk.be/wp/fr/2016/12/alerte-info-enquete-publique-marais-wiels-urgent/

RAB/KBO (2009). *Un Plan culturel pour Bruxelles* [En ligne]. Bruxelles, Lissa Kinear, Disponible à l'adresse : http://rabbko.be/uploads/Publicationsies/Cultuurplan_Planculturel/plan_culturel_pour_bruxelles_FR.pdf

Région de Bruxelles-Capitale, Centre Pompidou (2016). *Pôle culturel Citroën*. Conférence de presse [en ligne], 29 septembre 2016, consulté le 29 décembre 2016. Disponible à l'adresse : https://visit.brussels/binaries/content/assets/pdf/2016-09-29-dp-pole-culturel-citroen.pdf

Reigner, H. (2011). « Équipement ». In A. Cole, S. Guigner, R. Pasquier (ed.), *Dictionnaire des politiques territoriales*. Paris : Presses de Sciences Po, pp. 224-230.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 219 22/11/18 10:11

Romainville, A. (2015). *La Production capitaliste des logements à Bruxelles. Promotion immobilière et division sociale de l'espace*. Thèse de doctorat en sciences géographiques. Bruxelles : Université libre de Bruxelles.

Van Criekingen, M. (2008). « Urbanisme néolibéral et politiques de gentrification : main basse sur le quartier de la gare TGV à Bruxelles ». *Géo-Regards*, n° 1, 113-115.

Van Criekingen, M. (2010). « Du vieux vin dans de nouvelles bouteilles ? Une comparaison des opérations de réaménagement des quartiers Nord et Midi à Bruxelles ». *Belgeo*, Vol. 2, n° 13, 49-64.

Versaen, F. (2013). *Témoignages/Getuigenissen – Projets socio-artistiques 2009-2013* [en ligne]. Bruxelles : WIELS, consulté le 29 décembre 2016. Disponible à l'adresse : http://www.wiels.org/dbfiles/mfile/1900/1913/WIELS_temoignages_web.pdf

Vivant, E. (2007). « Sécurisation, pacification, animation. L'instrumentalisation des scènes culturelles off dans les politiques urbaines ». *Terrains & Travaux*, Vol. 2, n° 13, 169-188.

Vivant, E. (2009). *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris : PUF, pp. 68-78.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 220 22/11/18 10:11

10

L'URBANISME LUDIQUE. SUSCITER LA CRÉATIVITÉ PAR LE JEU

Sophie Hubaut

Les références au « ludique » et au « jeu » en relation à l'urbain se sont multipliées ces dernières années. Celles-ci prennent des formes variées, telles que les happenings et interventions artistiques du Festival Kanal Play Ground en 2014 ou du festival « La ville en jeu(x) » de Mons 2015, les installations électroniques de Thomas Laureyssens[1] destinées à favoriser la participation et la rencontre de citoyens. C'est aussi le cas de la « parade » d'« Office for Public Play »[2] expérimentant et visant l'usage par les enfants des sentiers urbains à Gand, ou encore les jeux vidéo et de société de sensibilisation aux enjeux urbains ou de conception de projets, répertoriés sur la plate-forme « Game for Cities »[3].

Une première facette de cet intérêt pour la relation ville-jeu concerne la place accordée au jeu en tant qu'usage de la ville, et aux aménagements formels et informels qui lui sont dédiés (comme les aires de jeux). Cette problématique, si elle n'est pas nouvelle[4], trouve un regain d'intérêt dans les villes occidentales et notamment à Bruxelles autour de la mise en place d'un « maillage jeu »[5]. Parallèlement, le « jeu », le « ludique » sont

1 Il se définit comme un « designer d'interactions », et est chercheur au sein du laboratoire « Game & Play » de la faculté des arts Luca. Ses recherches et interventions portent sur le potentiel du jeu pour développer le débat autour d'enjeux urbains.

2 La « parade » est organisée en collaboration avec Trage wege vzw, Kind & Samenleving et das Kunst. « Office for Public Play » est une initiative de la chercheure Annelies Vaneycken (université de Göteborg), dont le travail porte sur la participation des enfants au design de l'espace public.

3 « Game for Cities » est une initiative de Play The City (bureaude consultance fondé par Ekim Tan). La plate-forme se donne pour mission de développer une base de données de « jeux urbains », de promouvoir l'usage de ces jeux et d'en fournir un manuel à l'usage des acteurs publics.

4 Cette problématique a été explorée par l'architecte Aldo van Eyck lors de la conception de nombreuses aires de jeux à Amsterdam, dans les années 1950. Mais elle fut surtout d'actualité à la fin des années 1970-début 1980, dans le sillage, d'une part, d'une critique du fonctionnalisme urbain et, d'autre part, de réflexions sur les droits de l'enfant en vue de la mise sur pied d'une convention internationale les protégeant.

5 Ce maillage, à l'initiative de Bruxelles-Environnement, vise à mettre en place un réseau d'aires de jeux diversifiées et réparties équitablement sur le territoire régional.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 221 22/11/18 10:11

également des catégories mobilisées au sein d'un milieu associatif et culturel bruxellois dont les actions visent à mettre en débat, à revendiquer ou à produire la ville et, plus particulièrement, ses espaces publics. C'est sur ce second aspect, que nous avons appelé « urbanisme ludique », que cet article se concentre.

L'article vise, dans un premier temps, à définir les contours de l'« urbanisme ludique » à partir de l'analyse de quatre cas bruxellois. Il s'agit de comprendre le sens du recours au jeu, les diverses formes existant derrière la terminologie de « jeu » ou de « ludique » et, enfin, de connaître le profil de ceux et celles qui le mobilisent et y participent. Dans un second temps, il s'agit de s'interroger sur le rapport entre « jeu », « créativité » et « participation », dont les relations étroites ressortent du terrain, au regard de la diffusion du « jeu » dans des sphères institutionnelles et dans des opérations de marketing urbain. On soulèvera, finalement, les tensions que cette situation génère chez les acteurs associatifs, entre les facettes « politiques » et « ludiques » de leurs actions.

ESSOR DE LA PARTICIPATION ET DU RÉFÉRENTIEL DE LA CRÉATIVITÉ

Au préalable, deux éléments de contexte nous semblent nécessaires pour resituer ce propos : d'une part, l'importance croissante de la « participation citoyenne » et, d'autre part, l'essor et la diffusion du référentiel de la « créativité » en dehors du champ artistique.

La participation citoyenne, premièrement, qui fut une revendication des luttes urbaines des années 1970 face à la « bruxellisation » s'est progressivement imposée depuis plus de vingt ans comme une préoccupation des politiques bruxelloises de l'aménagement urbain (Schoonbrodt, 2007 ; Doucet, 2015). L'instauration des « Contrats de quartier » en 1993 et leurs évolutions successives pour y améliorer la place accordée aux habitantes en sont notamment l'une des conséquences. Parallèlement, des architectes et urbanistes ont tenté d'instaurer la participation dans leurs pratiques professionnelles, en renouvelant petit à petit leur méthodologie de projet (Mercier & Moritz, 2008). Ainsi, la participation s'institutionnalise et se professionnalise, tout en gardant une place centrale dans les actions des associations citoyennes.

Le référentiel de la « créativité », deuxièmement, qui a émergé dans les années 1960-1970 dans la foulée des débats opposant « démocratie culturelle » et « démocratisation de la culture » (Genard, 2001) dépasse aujourd'hui le champ artistique et se diffuse dans d'autres domaines. Ce référentiel, qui prête à toutes et tous une capacité de création et d'expression, est notamment valorisé à l'heure actuelle dans le secteur de la gestion d'entreprise, du néo-management, mais aussi dans le champ de l'urbanisme. David Jamar et Gaël Comhaire ont ainsi soulevé qu'autour de l'occupation de l'« Hôtel

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 222 22/11/18 10:11

Central », en 1995, s'est développé un nouveau champ d'actions culturelles hétéroclite en prise avec les questions urbaines, les espaces publics ou interstitiels : projections de films, interventions *in situ*, performances artistiques et symboliques, etc. (Jamar, 2012). Contrairement aux luttes urbaines des années 1970 centrées sur le contrôle de la production architecturale, ces actions avaient pour mot d'ordre la « créativité ». Au tournant des années 2000, l'appel à la créativité a peu à peu gagné les architectes et urbanistes qui participaient ou se liaient à ce milieu, pour qui l'un des temps forts fut la revendication d'un concours d'architecture pour la place Flagey (Comhaire, 2012 ; Bergilez *et al.*, 2005).

Dans ce double contexte, l'engouement récent pour le « jeu » apparaît comme l'occasion d'expérimenter ce référentiel de la créativité dans le champ de la participation citoyenne. Il s'agit donc de comprendre ici les raisons et le sens de ce recours au jeu par différents acteurs associatifs et culturels bruxellois, c'est-à-dire, plus largement, de comprendre de quoi le jeu est-il le nom. Pourquoi recourir au jeu ? Comment ? Par qui et pour qui ? Ce sont des questions que nous avons explorées lors d'une enquête de terrain, de l'été 2014 à l'été 2015, suivant une démarche inductive et compréhensive, et dont la présente communication est le fruit.

ENQUÊTE SUR QUATRE CAS BRUXELLOIS

Sur le plan méthodologique, l'enquête de terrain a porté sur quatre cas bruxellois qui, tout aussi diversifiés soient-ils, ont pour point commun de mobiliser explicitement le « jeu » ou « le ludique » en tant que catégorie indigène dans des actions destinées à revendiquer ou à questionner l'espace public urbain. L'enquête s'est basée sur une série de matériaux glanés au fil de recherches, observations et rencontres : plaquettes de diffusion, articles de presse et publications, sites Internet, billets de blogs ou de réseaux sociaux, journal de terrain[6], etc. Elle s'appuie aussi et principalement sur des entretiens avec les responsables des quatre dispositifs analysés et, le cas échéant, avec des chercheur-e-s les ayant étudiés. Ces entretiens visaient particulièrement à comprendre ce que les acteurs et actrices de cet « urbanisme ludique » entendaient par « jeu », les objectifs qu'ils et elles lui attribuaient et leurs attentes vis-à-vis du jeu.

Le premier des quatre cas se nomme « Play the City ». C'est un concept développé par Ekim Tan, chercheure de l'université de Delft. Il se présente comme un outil participatif d'aide à la décision et à la résolution de problèmes, basé sur quelques règles de base, un plan de site servant de plateau de jeu, un « toolkit » de modules colorés représentant divers aménagements et fonctions urbaines que les équipes disposent à tour de rôle sur le plateau, et, enfin, une plate-forme Web dédiée à la diffusion des résultats (fig. 1).

6 Hormis l'atelier de Pyblik pour lequel nous disposions d'une publication issue de la *masterclass* (Pyblik, 2014). Celle-ci décrit l'ensemble du workshop, tour de jeu après tour de jeu, et retranscrit les réflexions et débats qui s'y sont déroulés.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 223 22/11/18 10:11

Ce concept s'exporte aujourd'hui à travers le monde[7], et notamment à Bruxelles. Ekim Tan a, en effet, été conviée à l'animer lors d'un workshop organisé dans le cadre de la formation Pyblik, en octobre 2013. Cette dernière, d'initiative gouvernementale, se destine à des professionnel-le-s de l'espace public. L'atelier de trois jours visait à expérimenter les notions d'espace public et d'usages temporaires à la Porte de Ninove, en proposant, pour ce faire, une méthodologie innovante par le jeu.

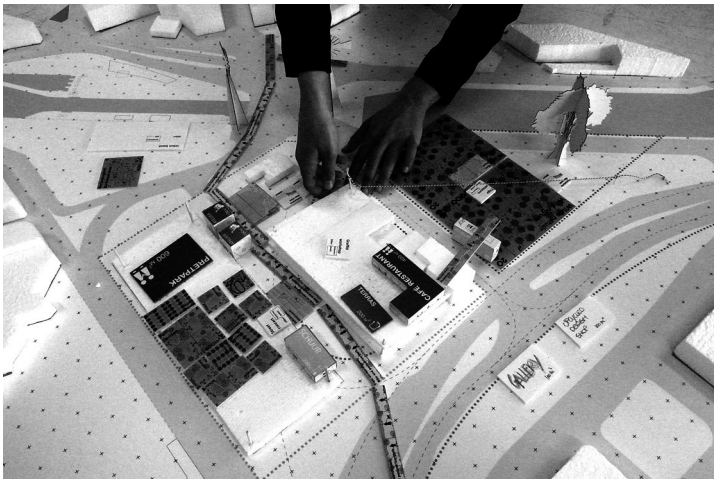


Figure 1 : Le plateau de jeu du workshop « Play the city » organisé en 2013 par Pyblik (Photo : Pyblik)

Le deuxième cas est une série de trois ateliers et de deux promenades exploratoires du nom de « Forma » qui se sont tenus au printemps 2015 à l'initiative de City Mine(d) et à l'occasion de l'occupation de la friche Eggevoort à Etterbeek. Les ateliers exploraient la thématique de la vallée du Maelbeek et du Quartier européen autour d'un plateau de jeu inspiré du cas précédent, mais prenant ici la forme d'une maquette du quartier en argile (fig. 2 et 3). Celle-ci a été confectionnée par le public de la friche Eggevoort et conçue pour y être installée à terme en tant que « jeu d'eau ». Les balades exploratoires dans le quartier permettaient, quant à elles, à la manière d'une chasse au trésor, de collecter une série de matériaux pour alimenter ces ateliers.

Le troisième cas, « Pic Nic The Streets », est un rassemblement citoyen à géométrie variable organisé ponctuellement, un dimanche de juin durant quatre ans (de 2012 à 2015). Les quelque 2 000 personnes participantes, en moyenne, étaient invitées à pique-niquer, mais également à jouer sur le parvis de la Bourse afin d'en réclamer la piétonnisation, puis, progressivement, pour dénoncer les récupérations politiques du projet. Outre l'ambiance « ludique », « bon enfant », qui y était cultivée, le « jeu »

7 « Play the City » est un bureau de consultance basé à Istanbul et Amsterdam, qui a donné lieu à des workshops en Turquie et aux Pays-Bas, ainsi qu'à Bruxelles, Cape Town et Tirana (https://www.playthecity.nl/).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 224 22/11/18 10:11

y était présent de manière explicite dans les animations mises en place lors de l'occupation (pistes de pétanque, jeux de balles, toboggans, dessins à la craie, fanfares et animations…). L'ensemble faisait l'objet d'un travail de mise en scène (ou de jeu théâtral, de « faire semblant ») destiné à relayer une « belle image », « l'image d'une ville spontanée »[8], colorée, « innocente », au travers des réseaux sociaux et des médias.

Figure 2 et 3 : Maquette en argile du Quartier européen, support des ateliers « Forma »
(Photo : Sophie Hubaut)

Finalement, le dernier cas est le festival « PleinOPENair » organisé (presque) chaque été depuis 1996 par le cinéma Nova. Il s'approprie, sous forme événementielle rassemblant de 500 à 2 000 personnes, des friches et lieux aux enjeux urbanistiques importants avec, pour ambition, de les questionner. Le « jeu » y est présent – suivant un organisateur du festival – dans l'ambiance « ludique-festive »[9] évoquant l'univers forain, que l'équipe organisatrice cultive. Il est également perceptible dans les pratiques d'appropriation des lieux, comme l'évoque l'éditorial de l'édition 2014 faisant référence au film *Le Chantier des Gosses*[10] projeté cette année-là dans les Marolles : « Le PleinOPENair reste, quant à lui, un moment festif et à taille humaine, avec ses lampions et ses projections en pellicule, une manière de préserver son âme d'enfant sur un terrain vague, la catapulte à portée de main, prêt à défendre avec facétie ce qui ne nous a pas encore été volé »[11].

8 Extraits de l'interview avec un organisateur de Pic Nic The Streets.

9 Terme employé par un membre de l'organisation de PleinOPENair lors d'un entretien, le 16 juin 2015.

10 Film de Jean Harlez sorti en 1970, tourné entre 1954 et 1956, qui représente des enfants jouant dans un terrain vague au pied du palais de justice et faisant face à l'arrivée du chantier d'une nouvelle construction sur leur terrain de jeux.

11 Extrait de l'édito du journal *Nova#143* présentant le programme de l'édition 2014 du PleinOPENair.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 225 22/11/18 10:11

BUT ET CONTENU DU JEU

De l'analyse comparée de ces quatre cas ressortent un certain nombre de divergences, mais également des points de convergence qui permettent de dessiner, dans cette première partie d'article, les contours d'un « urbanisme ludique ». Ces points de convergence concernent particulièrement le contexte dans lequel et par rapport auquel le jeu prend forme, ainsi que les objectifs qui lui sont attribués. On remarquera également des similitudes entre les formes du jeu, réparties en deux grands ensembles, de même qu'entre les publics participants.

Le jeu comme espace de créativité, hors cadre

Dans les quatre cas d'étude, le jeu apparaît à l'occasion d'une critique généralisée de l'institutionnalisation – et de la formalisation qu'elle a générée – tant de la participation que des secteurs de l'urbanisme ou de la culture. Cette critique se perçoit au travers d'une série d'oppositions formulées lors des entretiens : le jeu représente la « légèreté » face à la « lourdeur » des démarches administratives et des procédures (fig. 4) et à celle des mouvements sociaux davantage professionnalisés, caractérisés par le registre de la plainte. Il permettrait également de préserver le plaisir, la spontanéité, dans un secteur culturel cadenassé par les subsides et de moins en moins flexible.

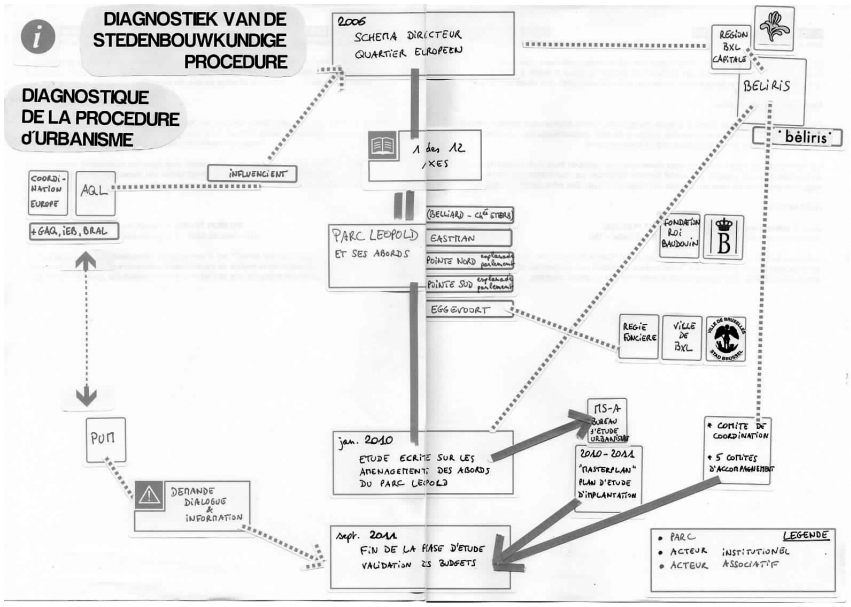


Figure 4 : Schéma de la procédure urbanistique sur la friche Eggevoort par PUM. L'enchevêtrement des flèches, des étapes et les nombreux acteurs évoquent la complexité de la procédure.
(Image : City Mine(d) et collectif PUM)

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 226 22/11/18 10:11

La critique vise particulièrement l'urbanisme dit « classique » et ses productions, les contraintes liées aux nombreuses règles imposées et la lenteur qu'elles entraînent, mais aussi le « grand » : les « grands chantiers », les « grands schémas directeurs » (Van Bruystegem & Schmitt, 2011) assimilés à l'urbanisme traditionnel, et l'« immobilisme » qui s'ensuit. Leur sont opposés le non-définitif, le « micro » : micro-interventions, micro-urbanisme, ou encore l'urbanisme temporaire, les aménagements bricolés dans des interstices urbains. Autant de mots qui désignent des interventions éphémères ou événementielles supposées permettre d'agir vite, de manière flexible et créative.

Plus largement, les personnes qui initient cet urbanisme ludique dressent un portrait critique de la participation institutionnalisée, qu'il s'agisse des procédures d'enquête publique ou – dans une moindre mesure – des Contrats de quartier, deux dispositifs qu'elles côtoient sur leurs terrains d'action. À l'instar des institutions bruxelloises, les procédures de publicité-concertation sont jugées trop complexes, peu accessibles ou encore vides de sens.

À travers ces oppositions, le jeu est associé à l'idée d'un espace de « créativité », compris dans le sens d'un espace des possibles, sans contrainte, constructif et positif. Il est l'occasion de sortir du cadre, l'espace d'un instant, ou de ne pas y entrer. C'est-à-dire de s'affranchir ou de réinventer les règles qui régissent les manières de s'exprimer sur la ville, telles que la participation institutionnalisée, ou de concevoir la ville, telles que la planification et la conception de projets.

Entre méthodologie et ambiance : les formes du jeu

C'est donc en tant qu'espace de créativité que le jeu apparaît dans les cas étudiés. Mais au-delà de ce trait commun, il y prend des formes diverses que l'on peut globalement répartir en deux grandes catégories. Une première, chez Play the City et dans les ateliers Forma, où le jeu est avant tout une méthodologie de travail. Une seconde, chez Pic Nic The Streets et PleinOPENair, et, de manière plus diffuse, à travers les actions de City Mine(d), faisant référence à la fête, à l'amusement, où le jeu est une ambiance qualifiée de « ludique ».

En tant que méthodologie, tout d'abord, le jeu s'inspire plus ou moins fidèlement du principe des jeux de société : des jeux de plateaux assortis d'un certain nombre de règles. Celles-ci sont tantôt claires et rigides, tantôt ouvertes et évolutives dans le temps. Le plateau autour duquel se déroule le jeu est considéré comme un moyen de réunir des joueuses et joueurs d'horizons différents et de développer le dialogue entre eux. Les règles peuvent induire un jeu de rôle, où chaque participant-e se voit attribuer un statut particulier (maire, entrepreneur-e, architecte…), comme dans le cas de Play the City. L'objectif est alors de débloquer, de dépolariser les débats sans nécessairement remettre en cause les hiérarchies entre les rôles. À l'inverse, le jeu peut également être

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 227 22/11/18 10:11

l'occasion de gommer les statuts, de ne rassembler que des « joueurs parmi d'autres »[12] et de mettre au « même niveau » toutes les formes d'expertises. Il est alors considéré comme un vecteur de dialogue horizontal et de valorisation des expériences de terrain.

Le but du jeu consiste, dans ces deux déclinaisons, à produire le diagnostic d'un territoire, à faire émerger le programme d'un futur projet, ou encore à concevoir les esquisses de ce projet et d'en simuler les évolutions dans le temps et dans l'espace. L'entreprise est facilitée par la possibilité de manipuler les objets, de les superposer, de tester et de visualiser directement les résultats. Ce sont donc des compétences habituellement spécifiques à la maîtrise d'ouvrage et aux architectes-urbanistes (Toussaint, 1995) telles que le diagnostic, la programmation ou la conception, ainsi que leurs outils d'expression comme la maquette ou le plan, qui sont (re)pris en charge autour du plateau de jeu. Les attentes envers ce type de dispositif dépassent donc souvent le cadre du jeu lui-même, ce qui le rapproche de la catégorie des « jeux sérieux », comme le revendique Ekim Tan. C'est-à-dire des jeux à caractère éducatif ou opérationnel, dont on attend un résultat concret et valorisable.

À l'opposé d'un jeu dit « sérieux », le jeu en tant qu'ambiance « ludique-festive » est présenté comme « innocent », « spontané », par les acteurs associatifs. Ainsi présenté, il peut répondre à plusieurs objectifs : il est une manière de rassembler du public grâce à l'ambiance conviviale cultivée, d'assurer le « plaisir » des bénévoles ou, encore, de s'amuser tout en travaillant (City Mine(d) évoque à ce sujet le principe de « gamification », c'est-à-dire d'enrobage ludique du travail). Il peut également être une modalité d'action : en mettant à profit la représentation d'« innocence » du jeu, celui-ci devient un alibi permettant de passer « inaperçu », de dénoncer sans attirer l'attention ou les frictions.

Ce dernier aspect est particulièrement exploité par Pic Nic The Streets, qui joue de son image « ludique », « bon enfant »[13] dans le but de produire une « belle image », se rapprochant ainsi d'une mise en scène et du jeu théâtral. Cette image travaillée se destine à un public qui n'a pas l'habitude des manifestations, notamment familial, en vue de constituer une masse critique. Elle est aussi destinée aux médias dont la présence et le relais auprès de l'opinion publique sont pensés en amont de l'action. Le jeu intervient dès lors comme une nouvelle stratégie d'action collective et participe à l'esthétisation de la mobilisation citoyenne (Rouet, 2014).

La distinction entre « jeux innocents » et « jeux sérieux » sur laquelle s'appuient les acteurs de terrain relève de l'opposition classique entre le jeu et le travail, le premier étant considéré socialement comme une activité inutile ou gratuite, le second comme une activité productive (Delchambre, 2009). Cependant, tel qu'il est mobilisé sur

12 Entretien avec des responsables de City Mine(d), le 17 avril 2015.
13 Suivant un entretien avec un organisateur de Pic Nic The Streets, le 12 juin 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 228 22/11/18 10:11

le terrain, le jeu n'est jamais totalement gratuit ou innocent, puisqu'il est utilisé ou cultivé en vue d'un objectif. À l'inverse, il n'est jamais totalement « sérieux », se laissant toujours dépasser par le potentiel du dispositif et par la dynamique de groupe qu'il permet, devenant parfois « vraiment du jeu »[14].

Finalement, et au-delà de ces catégories, le jeu sous ses différentes formes vise à rassembler, à ouvrir le dialogue, à coproduire, à exprimer les compétences d'usages, à sensibiliser, à mobiliser les citoyens et citoyennes sur des questions urbaines, et, enfin, à se (ré)approprier l'espace public matériel et immatériel. Il intervient donc dans une optique de démocratisation du geste urbanistique, dans le cadre d'une recherche de nouveaux outils et de nouvelles manières de s'exprimer sur la ville, de la penser et la concevoir.

De cette recherche découle une certaine visibilité du discours citoyen : publications, expositions et diffusion des résultats, interpellations d'acteurs politiques et institutionnels, communication auprès de la presse et au travers de nouveaux médias (réseaux sociaux). Si leur « impact » est difficilement évaluable, ces pratiques contribuent, du moins sur le plan urbanistique, à mettre en évidence certains sites urbains et leurs enjeux. Ces mises en lumière auront par la suite une influence non négligeable sur les politiques d'aménagement[15].

Un même « milieu » associatif et culturel

Le profil des acteurs de cet « urbanisme ludique », enfin, est relativement hétéroclite. Parmi les quatre cas analysés figurent des ASBL subsidiées telles que City Mine(d) et le Nova – l'organisateur du PleinOPENair. Pic Nic The Streets est, à l'inverse, un collectif sans structure formelle, mouvant. La formation Pyblik, quant à elle, d'initiative gouvernementale, constitue une forme plus « institutionnelle », tout en faisant le pont entre le monde associatif, académique, administratif et professionnel[16].

Cependant, et malgré leur diversité apparente, de nombreux liens se tissent entre ces acteurs dans l'espace et dans le temps, lors de collaborations ou via des partenaires communs tels que le Beursschouwburg ou le Brusselse Raad voor het Leefmilieu (BRAL) (fig. 5). Ces liens sont également spatiaux, autour de terrains d'action comme l'Hôtel

14 Pour reprendre la formule d'une responsable de Pyblik, qui constate, lors d'un entretien, le 20 juin 2015, que le workshop « Play the City » « est devenu vraiment un jeu », ne produisant pas les résultats escomptés.

15 Pensons à la mise en œuvre par la Ville de Bruxelles du piétonnier sur les boulevards du Centre, ainsi qu'à la mise en route, en 2017, du projet d'un « Parc évolutif » à la Porte de Ninove.

16 Pyblik, bien qu'initiative gouvernementale, se présente comme un organe à la croisée des chemins entre différents niveaux de pouvoir et différents secteurs. Lors des ateliers se croisent effectivement concepteurs, fonctionnaires, chercheurs universitaires et acteurs du monde associatif, témoignant d'un échange de pratiques entre ces métiers et cultures de l'espace public. Sous cet angle, la mobilisation du jeu dans le cadre de la formation suggère une diffusion des pratiques associatives auprès des professionnels de l'aménagement.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 229 22/11/18 10:11

Central, les boulevards du centre ou la Porte de Ninove, qui concentrent des enjeux urbains. Des connexions se font également à l'échelle des personnes organisatrices ou participantes, qui sont engagées dans plusieurs actions. Nous pouvons ainsi, comme David Jamar (2012), qualifier cet ensemble de « milieu » associatif et culturel, dans lequel baignent les quatre cas étudiés.

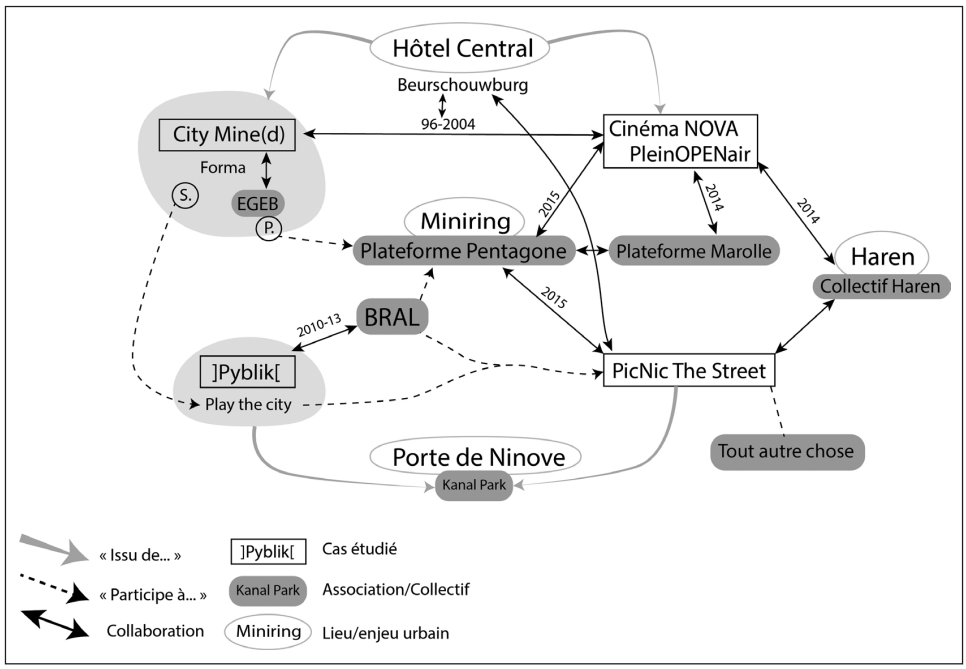


Figure 5 : Schéma non exhaustif du « milieu » associatif et culturel – (Sophie Hubaut)

Le public varie également suivant les cas. Il diffère en fonction du nombre de participantes (de 10 en atelier à 2 000 lors de rassemblements), du profil professionnel (Pyblik se destinant spécifiquement aux professionnel-le-s), ou encore de la langue véhiculée : français, néerlandais ou plurilingue. Mais il présente également des caractéristiques communes : relativement jeune, au capital culturel élevé (universitaires, artistes, personnes issues du secteur culturel ou passionnées d'urbanisme…), et qui n'est pas nécessairement riverain des lieux ou quartiers investis. Sur cet aspect, et tout comme bon nombre d'expériences de démocraties participatives européennes (Bacqué *et al.*, 2005 ; Blondiaux, 2008), les exemples étudiés n'offrent pas de réelle alternative à la participation institutionnalisée, dont le manque de représentativité des couches sociales plus populaires ou précarisées est souvent pointé.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 230 22/11/18 10:11

LIMITES DU JEU

L'« urbanisme ludique » apparaît donc dans un milieu associatif et culturel qui cherche à échapper aux cadres institutionnels contraignants. Il y est alors considéré comme un gage de créativité, et devient l'occasion de développer de nouvelles formes d'expressions et de mobilisations citoyennes. Constatant la diffusion du « jeu », du « ludique » dans des sphères plus institutionnelles et dans des opérations de marketing urbain, cette seconde partie interroge la relation entre « créativité », « participation » et jeu, en proposant quelques pistes de réflexion. Vont-elles toujours de pair ? Sont-elles des dimensions du jeu toujours recherchées ?

De l'outil au « kit » participatif

Le jeu, que l'on retrouve sur le terrain en tant qu'outil alternatif à la participation institutionnalisée, trouve également des échos dans des expériences plus formelles. Mathieu Berger (2014 : 5) a ainsi montré comment « l'immixtion du jeu, du divertissement, du fun, du chant, de la danse » et « les usages participatifs de la cartographie, de la photographie et du film » survenaient depuis les années 2000 dans la participation, et notamment dans les Contrats de quartier durables (CQD). Ces derniers invitent d'ailleurs les habitants à « s'impliquer dans des initiatives plus informelles de participation à chaque étape du processus : promenades "diagnostic", ateliers de travail, visites de projets menés dans d'autres quartiers, permanences sur l'espace public, activités festives et ludiques, etc. »[17]. Le fait que Pyblik s'empare du jeu à l'occasion d'une de ses formations témoigne également d'une dispersion de ce type d'outils dans les sphères professionnelles et dans la fonction publique.

Ces nouvelles approches qui se développent permettent à un public « profane » de s'exprimer plus facilement, avec les moyens du bord, nous dit Mathieu Berger. Il devient, en effet, possible d'illustrer son point de vue en manipulant, touchant, montrant du doigt, modifiant les objets du plan et de la maquette. Mais le jeu risque aussi, lorsque son utilisation se systématise et que la participation se réduit au seul temps du jeu, de se muer en « kits participatifs » tout-en-un (Bonaccorsi & Nonjon, 2012). Sous cette forme très cadrée, à l'inverse, il aura tendance à réduire la portée des discours citoyens à de la simple production de données, et, de ce fait, également à réduire le potentiel de créativité recherché dans le jeu par les acteurs et actrices de terrain.

17 Bruxelles Rénovation urbaine (s.d.), « Participer » [page Web], repéré sur le site des Contrats de quartier : http://quartiers.brussels/1/page/participation/participer

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 231 22/11/18 10:11

De la mobilisation citoyenne à l'attractivité urbaine

Parallèlement, les manifestations théâtralisées, les carnavals et parades, l'intervention de clowns[18], les *flash mobs*… sont autant de nouvelles formes de mobilisations, ludiques et esthétisées, prisées par les mouvements citoyens à travers le monde (Rouet, *op. cit.*) pour toucher le public et les médias. Mais ces interventions dans l'espace public séduisent également – pour les mêmes raisons – les auteurs des campagnes de marketing urbain, touristiques ou commerciales. Ce sont ainsi parfois les mêmes « images » qui vont être produites et véhiculées pour soutenir des objectifs très différents.

Pic Nic The Streets incarne à cet égard un bon exemple : les photographies de l'événement sont apparues par la suite dans plusieurs brochures à destination d'investisseurs pour vanter l'attractivité de Bruxelles[19]. D'autre part, Visit.Brussels, l'agence de communication du tourisme en Région de Bruxelles-Capitale, a lancé, en 2012, « PiQniQ » au parc en collaboration avec Delhaize, dans le cadre de l'année de la gastronomie. L'événement, largement sponsorisé, s'est installé un dimanche de cet été-là au « parc de la Bourse », s'inspirant ainsi du premier Pic Nic The Streets (fig. 6).

Figure 6 : Visuel de l'événement « PiQniQ » au parc de la Bourse, dans le cadre de Brusselicious 2012 (Source : Facebook - Brusselicious 2012 | piQniQ)

La formule du « pique-nique urbain » est donc également devenue un événement d'animation urbaine dénué de revendication citoyenne. Dans le même ordre d'idées, les *flash mobs* (« freeze party », « zombie walk », etc.), les jeux « pervasifs », c'est-à-dire qui s'immiscent dans tous les recoins des villes, tels que les cache-cache géants, les chasses au trésor, mais également les parades[20], sont des outils de plus en plus valorisés au profit de l'attractivité touristique (Seel, 2015). À côté des labels de villes intelligentes et créatives est d'ailleurs né le label de « playable city »[21], suivant lequel le jeu serait un indicateur d'hospitalité et d'ouverture des villes.

18 Suivant l'exemple cité par l'organisateur de Pic Nic The Streets : les clowns dans les rues de Bogota pour pacifier la circulation automobile.

19 L'image est notamment reprise à son compte par la Ville de Bruxelles pour vanter la convivialité du centre-ville, dans un dossier de presse « Un nouveau cœur pour Bruxelles ! » (31 janvier 2014).

20 Pensons à Bruxelles aux différentes parades comme la Zinneke ou la Baloon Parade.

21 Le label « Playable City » est une initiative de Watershed (un organisme culturel centré sur les médias digitaux et le cinéma, localisé au port de Bristol). Voir : http://www.watershed.co.uk/playablecity.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 232 22/11/18 10:11

Sur le plan de l'aménagement et du marketing urbain, ce recours au ludique, et plus largement à la fête, est l'occasion de projeter dans l'espace public un idéal de « vivre ensemble », de convivialité (Garnier, 2008 ; Gravari-Barbas, 2009). En effet, alors que l'espace public était l'objet d'une approche purement « techniciste » dans les années 1960-1970, centrée sur la gestion des flux et de la mobilité, sa conception s'est peu à peu complexifiée. Les piétons, les usages ont progressivement été pris en compte (Moritz, 2011). Aujourd'hui, l'espace public endosse toute une série de responsabilités : son (ré)aménagement doit permettre la sociabilité, la rencontre, le « vivre ensemble », voire même la cohésion sociale (Lenel, 2013). En ce sens, le jeu permet de simuler cette convivialité, que ce soit pour revendiquer une meilleure qualité de vie pour les habitants, ou à des fins commerciales, de pacification urbaine ou, encore, de légitimation de certains projets urbains (Garnier, *op. cit.* ; Gravari Barbas, *op. cit.*).

Ces différentes facettes de la diffusion du « jeu » au travers de la participation institutionnalisée, du tourisme ou du marketing amènent à nuancer le potentiel de créativité et de participation du jeu. Il apparaît en effet que ce n'est pas tant le dispositif lui-même que l'intention avec laquelle il est mis en place, la manière dont il est conçu et le cadre dans lequel il est mobilisé qui seront déterminants.

LUDIQUE OU POLITIQUE : TENSIONS INTERNES

Finalement, ces derniers exemples d'instrumentalisation du jeu ne sont pas sans causer des inquiétudes, voire des réticences chez les acteurs associatifs et culturels. En effet, en misant sur le jeu, ils peuvent, parfois bien malgré eux, participer à une politique de revalorisation urbaine[22]. Le « jeu » et le « ludique » entrent alors en tension de manière plus ou moins conséquente avec une dimension plus politique de leurs actions. Plus précisément, les acteurs interrogés se distancient des formes du politique incarnées par les partis, de la démocratie représentative, des mandataires politiques, ou de la bureaucratisation des procédures – la forme du politique la plus visée par le jeu. Mais ils revendiquent cependant le caractère « critique » de leurs actions et le fait de faire de « la politique autrement », « nouvelle » ou « dans le bon sens du terme ».

City Mine(d) affirme ainsi avoir d'abord été « allergique » au terme « ludique », car cela semblait être l'opposé de l'« activisme » et du « politique », avant de miser dessus comme une stratégie d'action. C'est le mouvement inverse que l'on observe chez Pic Nic The Streets, qui bannissait, lors de ses premières éditions, toute référence aux manifestations « classiques ». Lors de la dernière édition, le public interrogé tempérait cependant le caractère ludique de l'événement, en affirmant qu'il ne s'agissait pas « que

22 Voir également, à ce sujet, les travaux d'Elsa Vivant sur la scène culturelle *off*, qui en décrit l'instrumentalisation au profit de la sécurisation et l'attractivité d'un nouveau public plus aisé dans le quartier de Stalingrad à Paris (Vivant, 2007).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 233 22/11/18 10:11

de ça ». La communication de l'événement a également évolué à mesure que le projet de piétonnier s'est vu récupéré par la Ville : changement de ton des revendications, visuels moins « festifs » et plus dénonciateurs, utilisation d'objets connotés plus « militants » lors du rassemblement (calicots, mégaphones, pétitions…) (fig. 7 et 8). Quant à PleinOPENair, qui se défend de faire de l'animation urbaine, ses deux piliers, « politique » et « ludique », ont toujours été en équilibre instable et en négociation permanente au sein de l'équipe, qui se demande régulièrement « à quel point est-ce que nous-mêmes on ne participe pas à ce qu'on dénonce »[23].

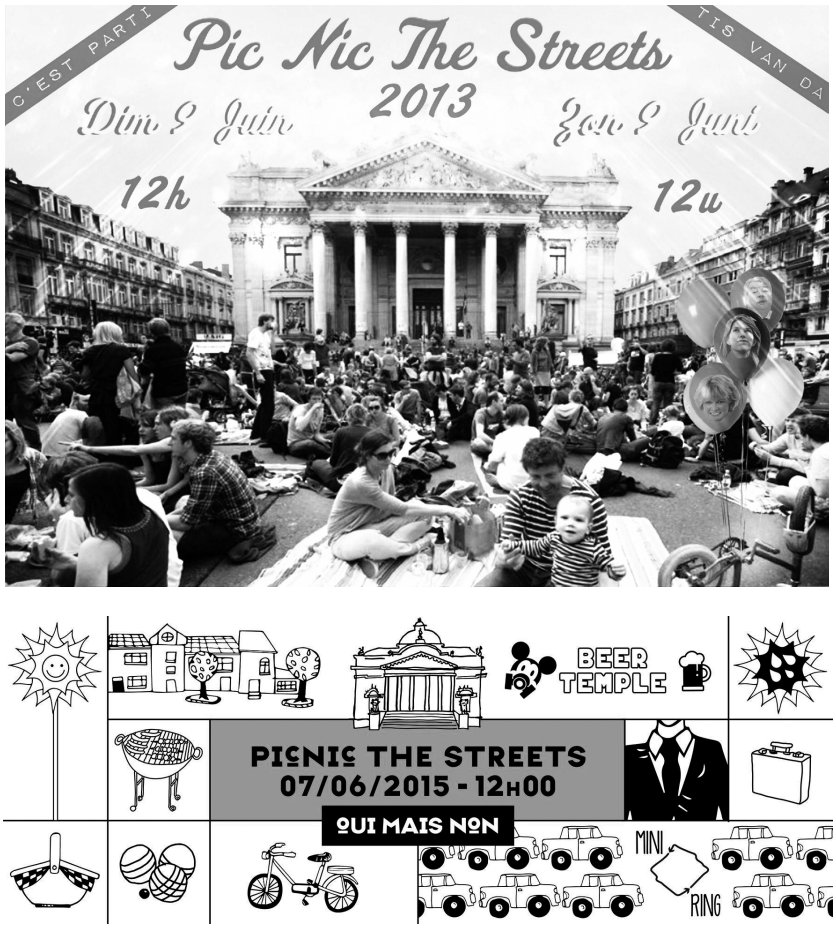


Figure. 7. et 8 : Visuels des événements Pic Nic the Streets de 2013 (2e année) et 2015 (dernière édition) : l'ambiance festive, colorée, ludique de l'édition 2013 contraste avec le visuel de 2015, plus sombre et marquant clairement son opposition, avec le slogan « oui mais non » et les dessins de voitures, d'embouteillages, du costard-cravate et du « Beer Temple », perçus comme négatifs par le mouvement (Source : Facebook - Pic Nic The Streets)

23 Extrait de l'entretien avec un organisateur de PleinOPENair, le 16 juin 2015.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 234 22/11/18 10:11

CONCLUSION

C'est en cherchant à se libérer des carcans, tant des procédures urbanistiques que de l'image négative des mouvements sociaux et de l'institutionnalisation du secteur culturel, que les acteurs associatifs et (socio)culturels ont recours au jeu et développent un « urbanisme ludique ». À partir des expériences de terrain, l'« urbanisme ludique » peut se définir comme une recherche de « créativité » dans l'expression citoyenne, que ce soit sous la forme d'outil participatif ou de mobilisation dans l'espace urbain. L'espace public en est le fil rouge, à la fois comme enjeu de réappropriation, comme objet de questionnement et comme lieu d'intervention.

Rejoignant ainsi l'hypothèse soulevée en introduction, les appels à « participation » et à « créativité », nés dans des sphères différentes au tournant des années 1970, trouvent autour des questions urbaines et d'espace public un point de convergence – un rapprochement qui semble initié depuis le milieu des années 1990 et l'occupation de l'« Hôtel Central » (Jamar, *op. cit.* ; Comhaire, *op. cit.*). Pour poursuivre cette réflexion, il nous semblerait intéressant de questionner du point de vue plus historique les évolutions conjointes, les articulations et temps forts depuis les années 1970 de la « participation », de la « créativité » et de « l'urbain » : comment ont-ils convergé avant d'aboutir à l'occupation de l'« Hôtel Central » et aux évolutions que l'on connaît récemment ? Comment ont-ils circulé et s'en sont-ils trouvés diversifiés ?

L'on a vu, d'autre part, que le « jeu » tend à se répandre dans d'autres sphères et d'autres domaines, sous la forme de « kits participatifs » ou d'animation urbaine, au risque de réduire la créativité et la portée des discours citoyens. Dès lors, le « jeu » est régulièrement mis en tension par rapport à une posture plus politique. Cela nous amène à la nécessaire question de la compatibilité entre le jeu, et plus largement la créativité, avec le caractère plus politique ou critique de l'action. Les deux dimensions sont-elles (in)conciliables ? La créativité et le jeu peuvent-ils servir de stratégie et à quelles conditions ? Ne risquent-ils pas de masquer les rapports de force existants ? Quelles balises mettre en œuvre pour l'éviter ?

Enfin, les initiateurs et initiatrices de l'« urbanisme ludique » opposent généralement la « créativité » au « poids » des démarches administratives et des procédures, tant dans l'urbanisme que dans le secteur culturel. Il s'agirait, à leurs yeux, d'une spécificité de la complexité institutionnelle bruxelloise, face à laquelle le jeu représente une nouvelle stratégie. Dans les secteurs de la culture et de l'aménagement urbain, les acteurs et actrices de terrain évoquent souvent cette complexité institutionnelle et administrative (Carlier *et al.*, 2013) en insistant à la fois sur les difficultés qu'elle provoque, mais également sur le bouillonnement créatif nécessaire pour la vaincre. En ce sens, cette complexité bruxelloise serait-elle donc propice au développement de la créativité ?

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 235 22/11/18 10:11

Bibliographie

Bacque, M-L., Sintomer, Y., & Rey, H. (2005). « La démocratie participative, un nouveau paradigme de l'action publique ? ». *Gestion de proximité et démocratie participative*. Paris : La Découverte, pp. 9-46.

Berger, M. (2014). « La participation sans le discours ». *EspaceTemps.net*, Travaux, 15 septembre 2014. URL : https://www.espacestemps.net/articles/la-participation-sans-le-discours/.

Bergilez, J.-D., Grulois, G., Lund, I., & Bouhassoun, T. (dir.) (2005). « De la participation urbaine : la place Flagey ». *Les cahiers de La Cambre Architecture, 4.*

Blondiaux, L. (2008). *Le Nouvel Esprit de la démocratie.* Paris : Éd. Le Seuil et La République des idées.

Bonaccorsi, J., & Nonjon, M. (2012). « La participation en kit : l'horizon funèbre de l'idéal participatif », *Quaderni, 79*, 29-44.

Comhaire, G. (2012). « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel ». *L'information géographique*, *76*(3), 9-16.

Carlier, L., Curado, L., Gilsoul, S., & Guisse, S. (2013). « Étude en vue de l'élaboration du plan culturel pour Bruxelles : Rapport final ». Document non publié. URL : http://hdl.handle.net/2013/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/245890

Delchambre, J-P. (2009). « Le jeu créatif comme modalité de l'expérience dans une perspective pragmatique élargie ». *Recherches sociologiques et anthropologiques*, *40*(1), 15-38.

Doucet, I. (2015). *Practice Turn in Architecture: Brussels after 1968*. Éd. Routledge.

Garnier, J.-P. (2008). « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté ». *Espaces et sociétés*, *134*, 67-81.

Genard, J.-L. (2001). *Les Pouvoirs de la culture*. Bruxelles : Éd. Labor.

Gravari-Barbas, M. (2009). « La "ville festive" ou construire la ville contemporaine par l'événement ». *Bulletin de l'association de géographes français*, *86*(3), 279-290.

Jamar, D. (2012). « Art-Activisme : enjeux de créativité urbaine à Bruxelles ». *L'information géographique*, *76*(3), 24-35.

Lenel, E. (2013). « La mixité sociale dans l'action publique urbaine à Bruxelles. Projet ou langage politique ? ». *Brussels Studies, 65*. URL : https://journals.openedition.org/brussels/1129

Mercier, C., & Moritz, B. (2008). « Logements publics : du nimbysme au wimbysme ? ». *La Revue nouvelle*, *2008*(2). URL : http://www.revuenouvelle.be/Logements-publics-du-nimbysme-au-wimbysme

Moritz, B. (2011). « Concevoir et aménager les espaces publics à Bruxelles ». *Brussels Studies*, *50*. www.brusselsstudies.be.

Pyblik (dir.) (2014). *Masterclass, les espaces publics temporaires 2-3-4 octobre 2013*. URL : http://www.pyblik.brussels/fr/node/637

Rouet, G. (dir.) (2014). *Mobilisations citoyennes dans l'espace public.* Paris : Éd. L'Harmattan.

Seel, V. (2015). « Ville à jouer, ville intelligente ». *Espaces, 322*, 5-11.

Schoonbrodt, R. (2007). *Vouloir et dire la ville : quarante années de participation citoyenne à Bruxelles*. Bruxelles : Éditions AAM.

Toussaint, J.-Y. (1995). « Le collectif d'énonciation de l'espace, ou l'histoire des acteurs que cachait l'architecte ». *Les cahiers du LAUA*, *3*, 7-19.

Van Bruystegem, S., Schmitt, M. (2011). « PUM, une approche collaborative du territoire ». *Bruxelles en Mouvements*, *252*, Inter-Environnement Bruxelles.

Vivant, E. (2007). « Sécurisation, pacification, animation. L'instrumentalisation des scènes culturelles *off* dans les politiques urbaines (enquête) ». *Terrains & Travaux, 13*, 169-188.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 236 22/11/18 10:11

11

LE DIALOGUE ENTRE LES OPÉRATEURS DU SECTEUR DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS À BRUXELLES. PERCEPTIONS ET PERSPECTIVES D'UN TERRITOIRE CRÉATIF

Anne-Sophie Radermecker et Émilie Garcia Guillen*

> *« Aux yeux des jeunes artistes, Bruxelles se rapproche sans cesse davantage de Berlin. Pour preuve, tant des ateliers d'artistes que des galeries internationales s'installent à Bruxelles, qui connaît également une forte concentration de collectionneurs et de bourses artistiques. »*
>
> (Belgian Art Prize 2015 – Joëlle Milquet, ministre de l'Éducation, de la Culture et de l'Enfance (2014-2016))

Bruxelles, déjà internationalement reconnue pour son avant-gardisme en matière de danse contemporaine, s'est imposée depuis une dizaine d'années dans le domaine des arts plastiques contemporains. Son double statut de capitale nationale et européenne a contribué à asseoir son image d'épicentre d'échanges artistiques et culturels féconds, et ce, notamment grâce à sa proximité avec les principaux pôles de l'art contemporain (Londres, Paris, Cologne, Bâle). De par sa conjoncture économique et fiscale attractive, Bruxelles attire les capitaux étrangers[1], mais également les artistes et les intermédiaires

* Université libre de Bruxelles (ULB), Filière de gestion culturelle, département d'histoire, arts et archéologie, Faculté de philosophie et sciences sociales : Anne-Sophie.Radermecker@ulb.ac.be (aspirante F.R.S.-FNRS), Emilie.Garcia.Guillen@ulb.ac.be (assistante et doctorante, master de gestion culturelle).

1 C'est en particulier le cas des fortunes françaises. En 2014, les chiffres de *L'Écho* annoncent un capital français de 17 milliards placé en Belgique, avec 10 % des cinq cents familles les plus riches de France domiciliées en Belgique, entre autres grâce aux intérêts notionnels, mais aussi à l'absence d'impôts sur la fortune ou l'exonération des plus-values. Si des études quantifiables sur la part que représentent les collectionneurs parmi ces investisseurs font défaut, il convient de reconnaître que l'acquisition d'œuvres d'art et la pratique du collectionnisme concernent davantage les

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 237 22/11/18 10:11

du milieu de l'art en raison de l'accessibilité des loyers et des espaces de location. Ces conditions favorables ont contribué à provoquer un afflux de talents et de promoteurs de l'art contemporain vers l'une des rares capitales encore exploitables en termes d'espace (Xhardez, 2016), et réputée pour son enseignement artistique de qualité. Plus largement, cette conjoncture singulière s'inscrit dans un mouvement d'expansion d'un marché de l'art globalisé qui, depuis les années 2000, convoite les métropoles en vogue dans ce secteur. La Belgique et, en particulier Bruxelles, ont également la spécificité de s'inscrire dans une solide tradition artistique[2] et de figurer parmi les lieux qui concentrent sur leur territoire une proportion importante de collectionneurs dont l'érudition et l'avant-gardisme ont fait du goût belge un gage de qualité à l'étranger[3]. En d'autres termes, Bruxelles semble réunir en 2017 les conditions d'une attractivité économique tant pour l'offre (artistes, galeries, *artist-run spaces*) que pour la demande (publics, collectionneurs, investisseurs). Diversité des talents, présence de créatifs et possibilité de mises en réseau : pour ces différents motifs, certains médias n'ont pas hésité à assimiler la capitale belge à un nouveau haut lieu de la créativité, ou, autrement dit, un hub créatif semblable à Berlin[4].

Ce concept de ville créative, théorisé par Landry (2000) et Florida (2002 ; 2004), implique de nombreux acteurs : les artistes bien sûr, mais également les élus tentés de brandir un label attractif, les entreprises profitant du développement d'une image de marque, les architectes, les urbanistes, les médias… Mais qu'en est-il de ceux qui contribuent à la façonner en mettant en relation créateurs (les artistes) et destinataires (le public, les collectionneurs) ? Quel regard portent-ils sur la créativité et sur la configuration relationnelle qui la nourrit, à l'échelle d'un territoire ?

Le présent article explorera un domaine singulier, l'art contemporain, dont nous avons souligné l'expansion, et un territoire, Bruxelles. Il se penchera sur une relation spécifique, celle qui unit les professionnels entre eux (galeries, musées, centres d'art…). Il accordera une attention particulière à la façon dont ces témoins clés du « bouillonnement » bruxellois envisagent la place respective des acteurs publics/subsidiés et du secteur privé en matière d'art contemporain. En effet, plus encore que les autres formes artistiques,

grosses fortunes. *Cf.* N. Keszei (13-09-2014). « Ces riches Français de Belgique ». *Dossier de L'Écho,* récupéré de http://www.lecho.be.

2 Sur la singularité de l'art belge, consulter Leblanc, 2015.

3 Bien qu'aucune étude scientifique n'ait encore démontré empiriquement ces proportions, la forte concentration de collectionneurs en Belgique est fréquemment évoquée dans le marché de l'art et relayée par la presse spécialisée. Le TEFAF Art Market Report 2017 estime que la nationalité belge est représentée à hauteur de 4 % dans le collectionnisme mondial. Voir G. Adam (14 novembre 2014), « Flanders' flourishing art collections », *Financial Times*, récupéré de https://www.ft.com. Sur les collectionneurs belges en général, voir, également, D. Allard (2016), *Collectionneurs, levez-vous !*, Bruxelles, Fonds Mercator ; S. Lindenberg (2012), *L'Origine de la réputation du collectionneur belge : étude des caractéristiques et de l'évolution du collectionneur d'art contemporain en Belgique*, mémoire de fin d'études en gestion culturelle, Bruxelles, Université libre de Bruxelles ; A. Koch et M. Delloye (n. d.). « Au bonheur des collectionneurs belges », *Juliette & Victor Magazine*, *40*, 8-18 ; N. Hartvig (31 octobre 2012). « Entre goût privé et espace public, les collectionneurs de la Belgique se révèlent », *BlouinArtInfo.fr*, récupéré de http://fr.blouinartinfo.com.

4 En 2015, le *New York Times* a dressé un portrait de Bruxelles comme *hub* créatif. Voir ntamment E. Lynch (11 décembre 2015). « Why Brussels is the new Berlin », *The New York Time Style Magazine*, récupéré de https://www.nytimes.com

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 238 22/11/18 10:11

les arts plastiques se situent à la croisée de politiques publiques et de dynamiques marchandes (Cave, 2000 ; Ginsburgh & Throsby, 2006 ; Moureau ; Sagot-Duvauroux, 2016). C'est précisément ce dialogue entre intermédiaires publics, acteurs privés de l'art contemporain que nous entendons questionner. L'économie de superstars dans laquelle évoluent quelques artistes belges plasticiens tels que Jan Fabre, Michaël Borremans, Luc Tuymans, Wim Delvoye ou encore Koen Van den Broek ne reflète que le pan visible et rentable de l'art contemporain (Rosen, 1981), loin d'une réalité socio-économique plus complexe et plus diversifiée dans laquelle dialoguent et interagissent différents acteurs et niveaux de pouvoir. Ces relations sont analysées à partir d'entretiens semi-directifs menés auprès de galeristes, de professionnels de musées, de responsables de centres associatifs, de structures publiques, qui participent, à différents niveaux, au dynamisme de la ville en ces matières.

Malgré l'image positive que renvoie Bruxelles sur le devant de la scène internationale de l'art contemporain, l'une de nos principales conclusions réside dans le constat d'un manque de dialogue entre les opérateurs de terrain et les décideurs publics, perçu comme un frein au développement du secteur des arts plastiques à Bruxelles. Car, si nous sommes parties d'une interrogation interne au secteur, portant sur la vision qu'ont les opérateurs des autres acteurs de l'art contemporain, c'est l'importance de la place du pouvoir politique dans ce système qu'ils nous ont fait entrevoir. Dans ce contexte, nous verrons comment l'annonce d'un projet de musée de grande ampleur dédié à l'art contemporain, le Pôle Citroën, pourrait bouleverser les modalités du dialogue actuel.

LES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS À BRUXELLES : PERCEPTIONS D'UN TERRITOIRE CRÉATIF

Notre étude s'appuie sur seize entretiens semi-directifs menés auprès d'opérateurs qui s'investissent activement dans le milieu de l'art contemporain à Bruxelles. L'échantillon a été conçu en veillant à refléter autant que possible la diversité et l'hétérogénéité de la réalité bruxelloise. De ce fait, tant des galeries de réputation internationale (Xavier Hufkens, Rodolphe Janssens) que d'autres centrées sur des formes plus alternatives (Alice Gallery) ou sur des artistes émergents (Rossi Contemporary) ont été sélectionnées. Pour la sphère publique subsidiée, des institutions œuvrant à l'étude et à la diffusion de l'art contemporain, BOZAR et le WIELS Contemporary Art Center, ont été considérées, ainsi que des lieux davantage orientés vers des réflexions et des analyses sur l'art contemporain (ISELP, Kunstenpunt/Flanders Arts Institute) ou œuvrant à sa promotion (Visit.Brussels, pôle « Art contemporain »). À ces organismes privés et publics s'ajoutent enfin des structures aux statuts et aux missions hybrides (La Patinoire royale, le MIMA).

L'analyse qualitative des entretiens a permis d'identifier des convergences de discours qui s'articulent autour de deux axes principaux : a) l'existence d'une sphère d'entrepreneurs

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 239 22/11/18 10:11

culturels innovants et connectés, et b) le constat d'une politique culturelle faible en termes de définition, d'image et de dynamisme qui limite la possibilité de dialogue entre les entrepreneurs de l'art contemporain et la sphère politique.

L'existence d'une sphère d'entrepreneurs culturels innovants et connectés

Théorisé par Davies et Ford (1998), puis développé par Lange (2007 ; 2008), le concept de *culturepreneurs*, « d'entrepreneurs culturels » ou encore « d'entrepreneurs créatifs » désigne l'ensemble des initiatives dynamiques et innovantes d'un secteur privé et indépendant, actif dans les matières artistiques et culturelles[5]. Ces entrepreneurs culturels ont pour particularité d'œuvrer précisément à la croisée des sphères marchande, culturelle et intellectuelle, en s'investissant dans des activités qui stimulent les interactions et les échanges entre celles-ci. À bien des égards, ce concept paraît révélateur de la situation bruxelloise où, en 2015, plus de quarante-cinq entrepreneurs culturels à la tête de galeries de promotion œuvraient à la gestion, à l'exposition et à la commercialisation de la création plastique contemporaine[6]. Le marché primaire, qui assure la première mise en vente d'une œuvre, n'est toutefois pas l'unique intermédiaire de l'art contemporain. Autour de lui gravite un tissu d'opérateurs et d'individus à l'initiative de projets de type lucratif, non lucratif ou hybride, qui se saisissent de missions de soutien, de management et de diffusion des arts plastiques. Certaines initiatives s'inscrivent, en outre, dans un projet de revitalisation de l'espace urbain, un processus considéré aujourd'hui comme étant au cœur des dynamiques de la ville créative (Vivant, 2009 ; Liefooghe, 2010).

Quel que soit leur statut respectif, ces structures et individus participent à différents niveaux de la carrière de l'artiste, depuis la création de valeur autour d'artistes émergents à la diffusion et à la promotion d'un art institutionnalisé ou en voie d'institutionnalisation, pour les artistes déjà plus établis. Cette forte concentration d'opérateurs – belges et étrangers[7] – ainsi que l'ouverture régulière d'espaces dédiés à l'art contemporain génèrent une émulation jugée éminemment positive par les acteurs du secteur, et ce,

5 Ce concept n'est pas sans rappeler celui de « marchands-entrepreneurs », défini dans les années 1990 par Raymonde Moulin pour désigner les acteurs du marché de l'art qui œuvrent à la promotion des artistes contemporains. Voir Moulin, 1992.

6 Bruxelles occupe la première position en termes de concentration par rapport à la Flandre ou à la Wallonie bien que seulement 20 % des artistes représentés dans les galeries bruxelloises soient originaires de Flandre ou de Bruxelles. Voir, à ce sujet, S. Leenknegt (2015). « The Flemish contemporary art market: a survey of Flemish private galleries and Flemish artists with galleries in Belgium and abroad (2005-2015) », *Enquête KunstenPunt – Flanders Arts Institute*, 22 p. Aucune étude ne permet pour autant de chiffrer davantage leurs activités en raison du fait que le marché primaire est particulièrement opaque et que l'actuel système des codes NACE-BEL ne reprend pas les activités liées à ce marché. *Cf.* E. Lazzaro et J.-G. Lowies (2014). « Le poids économique des industries culturelles et créatives en Wallonie et à Bruxelles », *Rapport de l'IWEPS*, p. 9.

7 Le réseau *NECA Brussels* recense, en 2017, 27 centres d'art contemporain à Bruxelles, 42 galeries d'art et 27 vernissages entre début mai et début juin. Pour la Flandre et Bruxelles, l'enquête KunstenPunt (2015, p. 4) recense l'ouverture de 41 galeries entre 2005 et 2015 avec quatre à cinq ouvertures annuelles et un record de huit nouvelles galeries en 2008.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 240 22/11/18 10:11

indépendamment du statut et des activités desdites structures (Crevoisier, 2001). Une professionnelle du marché de l'art évoque en effet un contexte bruxellois relevant à la fois « de la concurrence et de l'émulation », où les galeries n'hésitent pas à se fédérer entre elles autour d'initiatives communes (parcours, vernissages, dîners, brunchs) afin de valoriser non seulement leurs activités propres, mais aussi de dynamiser le secteur dans son ensemble. La nécessité de créer des synergies ne se limite pas pour autant au secteur marchand et ce type de collaboration s'observe dans d'autres secteurs, comme l'affirme Sophie Lauwers de BOZAR :

> « on essaye […] de fédérer un maximum les institutions pour promouvoir non pas le musée en tant que tel, mais Bruxelles avant tout. On engage des partenariats avec l'ING Art Center […], on s'entraide entre nous même si on est des institutions "concurrentes" ; dans les faits, c'est plutôt de la concurrence positive ».

Les interactions qui se développent dans ce tissu d'entrepreneurs culturels et autour de la production artistique, ainsi que les liens personnalisés que ceux-ci entretiennent avec les créateurs, les positionnent dès lors comme des acteurs de premier plan, au plus près du processus créatif de l'art contemporain. Cette position leur confère *de facto* une connaissance et une compréhension privilégiée du secteur tant à l'échelle locale, nationale qu'à l'échelle internationale. Ainsi, même au sein d'une grande galerie bruxelloise visant davantage les artistes internationaux que les jeunes talents belges, les employés sont tenus d'entretenir des liens avec la scène locale, en visitant les ateliers et en accompagnant les collectionneurs sur les lieux de travail des artistes.

Le constat d'une politique culturelle faible en termes de définition, de dynamisme et d'image

L'examen des entretiens fait également état d'un fort contraste entre le dynamisme affiché des entrepreneurs culturels et l'inertie que nombre d'entre eux reprochent aux pouvoirs publics. Cette inertie se traduit par une politique culturelle qui manque de contours et d'objectifs clairement définis pour l'art contemporain en Fédération Wallonie-Bruxelles, ainsi que par un manque de vision commune de la part des représentants publics et politiques. Ces lacunes, soulevées par de nombreux interlocuteurs de l'échantillon, entravent selon eux la possibilité d'entamer une réflexion de fond sur le rôle et les enjeux à court, moyen et long terme de l'art contemporain, et d'avoir connaissance des vraies priorités dans ce secteur. Pourtant, en tant que compétence relevant des communautés, l'art contemporain fait partie des matières traitées par le service des arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles et a fait l'objet d'un décret publié en 2014 visant à soutenir « la création et la production d'œuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, relevant exclusivement des

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 241 22/11/18 10:11

arts plastiques »[8]. L'objectif de ce décret est d'apporter un soutien aux artistes plasticiens actifs sur les territoires wallon et bruxellois, indépendamment de leur nationalité, à l'instar du *Kunstendecreet* de la Communauté flamande, que les artistes résidant à Bruxelles peuvent également solliciter. À ce décret s'ajoute l'activité de structures – fédérales, bicommunautaires, communales – compétentes en art contemporain, telles que BOZAR (2003), la Centrale for Contemporary Art (2006), le WIELS (d'initiative privée et dont l'inauguration remonte à 2007) ou encore le musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles. D'autres initiatives émanent de la Région de Bruxelles-Capitale avec le pôle « Art contemporain » de Visit.Brussels, dont la finalité reste toutefois orientée vers la communication culturelle et l'enjeu touristique. À cela s'ajoute enfin une série d'aides ponctuelles mises à la disposition des artistes plasticiens et qui interviennent à différents niveaux de leur carrière (bourses, subsides et financements pour la diffusion, la mobilité, l'information, la formation, l'acquisition, mais aussi l'organisation de prix, de concours, de résidences, etc.). L'existence de ces dispositifs peine toutefois à convaincre les opérateurs du secteur de leur suffisance et de leur efficacité, bien qu'il importe ici de souligner le fait que la plupart d'entre eux n'ont pas toujours une connaissance exhaustive des aides publiques existantes, mises à la disposition des artistes plasticiens. Le morcellement des compétences politiques, institutionnelles et culturelles de Bruxelles, ainsi que son manque de lisibilité et l'éparpillement des moyens (Peiffer, 2014)[9], sont, sans surprise, perçus par les acteurs de terrain comme autant d'obstacles à la mise en œuvre de projets fédérateurs de grande ampleur. C'est ce que relève, par exemple, Olivia Battard, de Visit.Brussels :

> « Il ne peut pas y avoir de vision globale car c'est déjà émietté entre plusieurs ministres. […] La vision globale au niveau de Bruxelles est presque impossible. Les ministres commencent à se voir, mais c'est encore un embryon. »

Chez les opérateurs, cela se traduit aussi par une difficulté à identifier les bons interlocuteurs au sein des pouvoirs publics, comme en témoigne le responsable d'un centre d'art :

> « Je ne m'en sors pas entre tous les différents ministères, la Région… Je ne vois pas clairement du tout qui fait quoi. Les pouvoirs sont très courts dans le temps, donc il n'y a pas de vision à long terme […] C'est kafkaïen. On fait des dossiers, mais on ne sait pas à qui les envoyer, donc on a une personne extérieure qui fait ça. »

Plus globalement, c'est l'absence d'une vision commune et d'une politique ambitieuse pour l'art contemporain qui apparaît comme étant la plus problématique. Selon le

8 Décret relatif aux arts plastiques, D. 03-04-2014, *M.B.*, 14 août 2014, Chapitre 1er « Dispositions légales », Section II « Champ d'application », article 2, 1°, a).

9 Voir notamment les actes du colloque *Culture et pouvoirs publics à Bruxelles*, organisé le 26 mars 2007 à Flagey par le Réseau des Arts à Bruxelles. Le paysage des compétences culturelles a, en outre, été complexifié avec l'attribution de nouvelles compétences à la Région bruxelloise, notamment pour les matières biculturelles d'intérêt régional.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 242 22/11/18 10:11

secteur, cette lacune empêche la scène artistique bruxelloise de se développer davantage, en permettant notamment aux artistes plasticiens d'entreprendre une carrière durable, de vivre de leur art et de bénéficier d'une plus grande reconnaissance et visibilité à l'échelle nationale et internationale. La responsable d'un centre d'art regrette en effet qu'il n'y ait pas, en Fédération Wallonie-Bruxelles, un plan général et des lignes directrices permettant de déterminer « ce qu'on veut supporter et développer ». Cette insuffisance trahirait, selon les interlocuteurs, une méconnaissance du politique en matière d'art contemporain ainsi qu'une certaine méfiance cultivée à l'égard du secteur privé et marchand dont le poids des activités, en termes d'image et de dynamisme culturel et économique, dépasse pourtant le seul attrait touristique. Aux yeux d'une curatrice en effet, les responsables politiques ne prennent pas toujours la mesure du potentiel artistique de la ville et de la reconnaissance dont elle jouit déjà :

> « Il y a un manque de compréhension de la valeur de la culture en général à Bruxelles, pas seulement de la valeur économique, mais de la valeur humaine, de prestige, de tourisme. J'ai eu une réunion avec des responsables politiques locaux il y a trois ans et les gens ne se rendaient pas compte qu'il y avait un buzz autour de Bruxelles, ils n'étaient pas au courant qu'on parlait de Bruxelles dans le milieu de l'art contemporain international. Ce n'est pas une méfiance mais un manque de vision. Bruxelles est très fragile, à cause des lois, des communes, des partis, du manque de partage d'informations […]. »

Le manque d'initiatives concrètes est également pointé, parmi lesquelles la création d'espaces de travail et de résidences plus nombreux[10] et ouverts au public, la mise en valeur de la scène bruxelloise émergente par le biais des institutions officielles, ou encore la définition d'un statut d'artiste plus adapté au secteur[11]. Ces différents manquements tendraient ainsi à nuancer quelque peu la portée du slogan *Brussels is the New Berlin*[12].

Cette tension observée entre la sphère des entrepreneurs culturels et le politique amène donc au constat d'un dialogue manqué entre deux types d'interlocuteurs. Il est toutefois délicat d'envisager à ce stade une relation de cause à effet et de déterminer si le manque de dialogue joue en défaveur d'une politique culturelle ambitieuse ou si, *a contrario*, l'absence de politique culturelle clairement définie entrave les possibilités de dialogue. Si des tentatives de collaboration entre les institutions et le secteur privé sont ponctuellement observées, l'absence de concertation suffisante et concluante

10 A. Pigeat (2012). « Ce que les résidences font à l'art », *ArtPress*, 395, récupéré de https://www.artpress.com/2012/11/22/40-ans-et-apres-ce-que-les-residences-font-a-lart

11 Il existe bien une protection sociale de l'artiste en Belgique, mais les conditions pour en bénéficier rendent l'accès aux dispositifs difficile, notamment depuis la réforme de 2014. En outre, le régime ne favorise pas la prise en compte du temps de la création comme temps de travail. *Cf.* R. Leloup (2015). « Le statut d'artiste existe-t-il ? », *Publication d'ARC – Action et Recherche culturelles* ; G. Vandeplas (2015). « État des lieux du statut de l'artiste en Belgique», *Dossier du journal de Culture & Démocratie*, n° 37 ; M. Wunderle (23 mai 2014). « Vers moins de soutien public au secteur culturel ? Bilan des gouvernements en matière de culture », *Les @nalyses du CRISP en ligne.*

12 K. Gregos (2017). « Why Brussels is not the new Berlin », *The Art NewsPaper* (à paraître).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 243 22/11/18 10:11

entre les acteurs de terrain et le politique révèle une des limites de la ville créative. Chaque sphère évolue de manière relativement indépendante alors que les finalités respectives de chacune portent, pourtant, sur des matières similaires. En revanche, on observe une tendance croissante à solliciter les partenariats avec des institutions étrangères, ce qui – malgré l'impact promotionnel et médiatique évident d'une telle démarche – questionne la faculté de Bruxelles à s'imposer sur le devant de la scène de l'art contemporain comme une entité singulière, dotée d'une identité et de collections propres[13].

LES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS À BRUXELLES : PERSPECTIVES D'UN TERRITOIRE CRÉATIF

Inertie des politiques publiques, étanchéité des mondes de l'art contemporain, manque de vision : les raisons d'appeler à une amélioration de la situation bruxelloise semblent nombreuses. Pourtant, au vu de l'effervescence actuelle, il est permis de se demander si l'homogénéisation ou, du moins, le renforcement des politiques publiques, ainsi que l'initiation d'un dialogue plus constructif entre les différentes sphères évoquées, sont vraiment souhaitables.

Si cette hypothèse est quelque peu provocatrice, de nombreux acteurs rencontrés le soulignent : la faiblesse des pouvoirs publics est d'une certaine manière stimulante. La dispersion des moyens, la très complexe répartition des compétences culturelles à Bruxelles sont aussi autant de sources d'opportunités. Elles multiplient les possibilités de subsides et permettent à une myriade de petits acteurs de tirer leur épingle du jeu en se glissant dans ce que les représentants de Kunstenpunt appellent « des interstices institutionnels », pour peu qu'un effort de déchiffrage du cadre institutionnel belge soit entamé. Dirk Seghers, coordinateur de Recyclart Centre d'arts, le reconnaît :

> « À un niveau de marketing à l'étranger ou pour réaliser de grands projets dans l'espace public, la fragmentation est une faiblesse, ça réduit les moyens. Mais […] pour les petites organisations, ce n'est pas mauvais. Ça permet d'avoir de petites ASBL qui reçoivent de petits subsides. »

Le manque de structuration permettrait en outre de stimuler la créativité des artistes qui, de ce fait, sont contraints de s'organiser par eux-mêmes, de développer des collectifs pour s'autopromouvoir et de mettre en place des réseaux informels porteurs

13 Depuis 2011, la visibilité des collections d'art des XX^e^ et XXI^e^ siècles a été réduite au sein des Musées royaux des Beaux-Arts, ce qui a suscité la mobilisation d'acteurs du monde de l'art et de citoyens, réunis autour de l'appel lancé par l'artiste Bernard Villers au sein du collectif *Musée sans musée.*

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 244 22/11/18 10:11

d'innovation[14]. Il pousserait presque les artistes à se dépasser, toujours selon Dirk Seghers :

> « Aux jeunes qui demandent comment faire pour avoir des subventions, je dis toujours : "tu dois foncer sans avoir de subvention", après deux ans, tu peux montrer ce que tu as fait et demander des subventions, alors tu as prouvé que tu peux toucher un public et faire une programmation. Si tu attends des sous, ça ne viendra jamais. Ton idée doit être tellement forte que tu peux aussi la réaliser avec très peu de moyens. »

C'est précisément parce que Bruxelles « n'est pas lisse, pas facilement abordable » que les artistes s'y « sentent bien », juge d'ailleurs Lissa Kinnaer, de Kunstenpunt. Le système D et l'informalité caractéristiques de Bruxelles ouvrent la voie à l'expérimentation, peut-être davantage que dans des systèmes plus structurés, aux mécanismes à la fois plus lisibles et plus lourds. Du point de vue de leurs fondateurs, Raphaël Cruyt et Alice van den Abeele, la création du MIMA doit beaucoup à ce contexte particulier :

> « Le musée est un bon exemple. Entre l'idée du musée et l'ouverture, il y a deux ans. Je sais que dans d'autres villes en Allemagne, en Norvège, en Espagne ils ont tous des projets depuis bien longtemps, mais ça prend du temps. […] Ici, c'est allé vite parce qu'on n'a pas attendu d'argent d'ailleurs. On n'a pas fait ça de manière institutionnelle et on fait ça avec très peu de moyens. C'est le côté peu de moyens, DIY. On fait un peu tout. »

Ce fonctionnement bruxellois, les acteurs du secteur l'opposent notamment au système culturel français, reconnu pour la qualité de ses initiatives, mais marqué en contrepartie par une forte centralisation laissant peu de perspectives pour les artistes qui n'entreraient pas dans le cadre prédéfini, comme l'explique Constantin Chariot, de La Patinoire royale :

> « Il y a une espèce d'inventivité, de bricolo bruxellois qui fait qu'en moins de deux on peut aussi vite chipoter, trouver un système D pour monter un projet. Ce qui dans les arcanes français est inimaginable : c'est centralisé, avec des subventions, des commissaires… Ici on est fort dans le bout de bois et la ficelle et c'est vrai qu'on y arrive. Ça donne de l'audience un peu à tout le monde. »

Cette nécessité de prendre les devants pour combler certaines lacunes institutionnelles se manifeste également au niveau public, avec certaines initiatives individuelles qui ont, par exemple, permis au pôle « Art contemporain » de Visit.Brussels de bénéficier d'importants subsides pour développer ses activités tournées vers la valorisation de

14 Citons, par exemple, les collectifs d'artistes à l'origine de l'édition de l'agenda papier et en ligne *The Walk*, répertoriant l'actualité de la scène artistique alternative bruxelloise. De nombreux lieux sont investis par des réseaux d'*artist-run spaces*, qui se regroupent pour travailler, notamment pour des raisons économiques. *Cf.* S. Tiberghien (2014). « Le boom des *artist-run spaces* à Bruxelles », *L'art même*, *62*, 30-31.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 245 22/11/18 10:11

l'art contemporain. Indirectement, l'agence touristique s'est imposée comme un organe de liaison entre les secteurs public et privé, en renforçant les interactions entre les différents acteurs, mais à des fins strictement promotionnelles de la capitale. « On se considère comme un facilitateur, un agent de liaison pour la mise en valeur de l'art contemporain », explique Olivia Battard. « La réalité du quotidien, c'est de mettre en lien les acteurs, de favoriser les rencontres entre musées, collectionneurs, etc. […] Mais nos moyens restent des moyens liés à la communication. » Visit.Brussels dépend en effet de la Région Bruxelles-Capitale, ce qui signifie que les subsides qui lui sont affectés ne sont pas destinés à des missions de soutien direct à la scène artistique contemporaine, cette compétence relevant de la Fédération Wallonie-Bruxelles. L'hybridité des formes et des financements apparaît donc comme nécessaire au bon développement du secteur.

La faiblesse relative de l'action publique est par ailleurs susceptible de freiner le dynamisme bruxellois. Certes, les initiatives d'acteurs indépendants pour prendre en charge des missions traditionnellement dévolues au secteur public, comme la valorisation de la création ou l'éducation artistique[15], contribuent à interroger le modèle du musée ou de la galerie en repoussant les frontières traditionnelles. Ces démarches, souvent innovantes, concourent à enrichir la médiation de l'art contemporain. Dans un contexte de restrictions budgétaires, elles sont d'autant plus bienvenues. Toutefois, un désinvestissement public fait courir plusieurs risques à long terme.

Le premier, c'est la soumission de la créativité aux rythmes du marché. Car l'effet « Nouveau Berlin » est aussi une mode : l'article du *New York Times* évoquait surtout la mutation de Bruxelles comme ville *trendy* avant d'être artistique. Or les modes sont éphémères, et les capitaux et le marché pourraient bien trouver une autre « place to be ». Le marché, à la différence des politiques publiques, ne crée pas facilement de structures pérennes[16].

Par ailleurs, les contraintes du commerce peuvent avoir un certain impact sur la liberté de création. Le marché exerce une pression sur les artistes pour produire vite et bien, mais ne laisse que peu de place au temps de production immatérielle et de maturation des idées. C'est parfois jusqu'à la possibilité même de créer que cette prédominance des logiques du marché peut entraver, considère Lissa Kinnaer :

15 Ainsi, des structures comme le MIMA ou La Patinoire royale organisent des activités pédagogiques, une mission traditionnellement associée aux musées publics. Constantin Chariot, directeur de La Patinoire royale, définit ainsi le rôle complexe de la structure : « Ici, c'est un hybride, on n'est ni un musée, ni une galerie, ni un centre d'art, mais les trois à la fois. Il y a un catalogue, il y a un commissaire général, des recherches, des visites guidées… On fait tout comme dans un musée sauf que tout est à vendre. » Par ailleurs, les galeristes actifs dans la promotion de la scène émergente (Rossi Gallery) assurent une visibilité et un soutien financier aux jeunes artistes plasticiens sortis des écoles bruxelloises. De telles initiatives ne sont pas directement soutenues par les pouvoirs publics alors qu'elles relèvent en partie de leurs compétences. Le MIMA est pourtant en partie subventionné par le secteur public (la VGC, la FW-B, la Cocof, la Région bruxelloise).

16 Cette fragilité est, par exemple, attestée par la fermeture, fin 2016, de la Maison Particulière, ASBL fondée par un couple de collectionneurs, Myriam et Amaury de Solages, qui ouvrait régulièrement au public des collections privées, en exposant les œuvres dans une maison de maître d'Ixelles.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 246 22/11/18 10:11

> « Les artistes produisent un maximum et ne peuvent plus se concentrer sur la recherche et le développement, ce qui est indispensable dans tout métier artistique, mais qui n'est pas financé. Ça n'a pas spécialement d'impact sur la qualité, mais on est dans une économie de la monstration, qui est la seule à rapporter de l'argent, et où l'*immaterial labour* n'est pas rémunéré. »

En outre, les exigences du marché formatent l'art, car l'œuvre y est avant tout un objet. Certaines formes, comme la performance, ne peuvent rentrer dans ses cadres et requièrent donc des lieux pour s'exprimer qui soient détachés d'un rapport marchand. Sans un soutien public à ces démarches et à des structures pour les diffuser, l'art court le risque de se couper de la culture dans son acception plus large, analyse la directrice d'un centre d'art :

> « Les grosses institutions se positionnent sur des modes et des médiums artistiques beaucoup plus performatifs [...]. Dans ce cas-là on peut justifier qu'elles prennent part à la production [...]. Elles permettent à l'artiste d'être dans une vraie démarche de contenu, pas dans le produit commercialisable. C'est aussi un moyen de se démarquer du marché. Et c'est important de permettre à cette scène-là d'être une vraie plate-forme de développement d'une créativité, d'une production culturelle. Sinon on fait de l'art contemporain un objet de design. »

C'est donc la différence de temporalités et de rapport au temps entre logiques du secteur privé et logiques de l'action publique qui rend nécessaire une complémentarité. Les politiques publiques tendent ainsi à construire des liens entre effervescences passées, présentes et à venir. En créant des musées d'art contemporain et en se constituant des collections, elles visent bel et bien à intégrer la créativité présente dans le temps long de l'histoire de l'art. Sans intervention publique, la création de la valeur est laissée au marché, et, donc, au temps court et aux normes du goût des consommateurs à un moment donné[17]. Un galeriste évoque d'ailleurs le danger d'une initiative laissée au seul secteur privé dans le domaine :

> « Cette vitalité du monde des galeries, du monde artistique compense le manque de structure publique. C'est une faiblesse pour Bruxelles. Il n'y a pas de politique culturelle de qualité. […] C'est la grande faiblesse de Bruxelles […]. C'est Bruxelles, malgré Bruxelles. Bruxelles nouveau Berlin, malgré Bruxelles, malgré nos institutions. C'est gravissime. Tout se passe au niveau de l'initiative privée, bourgeoise et progressiste, qui a toujours existé. »

17 A. Godin (2013). « Art moderne et art contemporain à Bruxelles : quelle démocratisation ? », *Action et Recherche culturelles : analyse 2013*. Sur les risques liés au sous-financement public, voir, par exemple : « Culture en Flandre : rigueur et ripostes », publié sur le site de SMart, 2015. Sur les risques liés au développement de la ville créative déconnecté d'un projet politique démocratique, voir l'entretien avec le directeur de l'Observatoire des politiques culturelles en France, dans J.-P. Saez (17-11-2016). « Ville créative : à quelles conditions est-ce un projet émancipateur ? », *La Terrasse*, récupéré de http://www.journal-laterrasse.fr/ville-creative-a-quelles-conditions-est-ce-un-projet-emancipateur/

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 247 22/11/18 10:11

Une deuxième menace n'est autre que la précarisation des artistes soumis à la pression que fait peser le marché sur les arts plastiques, ce que Menger (2009) met en évidence en pointant le contexte particulièrement incertain dans lequel les créateurs sont tenus de s'accomplir. En effet, les artistes représentés dans les grandes galeries bruxelloises sont souvent déjà installés, tandis que les plus jeunes peuvent connaître des situations de précarité, en raison d'un manque de soutien à la création souvent souligné par les interlocuteurs[18]. Des modèles efficaces existent, en revanche, en Flandre, avec des politiques publiques qui ont réussi à mettre en place à la fois des institutions de qualité et des initiatives profitant à la scène émergente[19]. Ainsi, l'argument qui consiste à dire que la précarité favorise la créativité est loin de témoigner d'une politique culturelle artistique responsable en matière d'art contemporain. Le secteur pourrait en effet se détériorer sur le long terme, ce qui se matérialiserait entre autres par des conditions d'appauvrissement croissant et un départ des acteurs vers des territoires plus cléments (Debroux, 2013). Une curatrice met en garde contre les risques d'une gentrification concomitante à l'absence de soutien public, quel que soit le bénéfice en termes d'image de la ville :

> « À Londres la gentrification est une catastrophe pour les artistes. J'ai vu cette ville qui a été transformée en une ville qui ne peut pas accueillir des créateurs ou des curateurs […]. Il faut se battre contre ce libéralisme qui utilise la culture et les artistes pour donner de la légitimité de cool et de hipster […]. Il y a le danger de créer une situation où on dépend de plus en plus du privé et c'est très dangereux, il faut un équilibre public/privé. Mais en Belgique (et pas seulement ici) le public se retire de plus en plus, donc, tout le paysage culturel est dans les mains du privé, avec des intérêts financiers. »

Le troisième risque, peut-être plus symbolique, touche précisément à l'identité de Bruxelles. En effet, le manque de vision politique risque de lui faire perdre sa personnalité artistique. Ainsi, le partenariat récent entre le futur musée d'Art contemporain et le Centre Pompidou fait douter de nombreux interlocuteurs rencontrés de l'autonomie des pouvoirs publics qui assument des responsabilités en matière de culture à Bruxelles. D'aucuns y voient une provocation, alors même que les musées belges, notamment fédéraux, sont de plus en plus démunis. Entre les capitaux français, le déferlement des galeries françaises et, maintenant, l'arrivée d'institutions prestigieuses, on est en droit de se demander si Bruxelles n'est pas en train de devenir une province ou une succursale de la France, comme le souligne une directrice d'un centre d'art. Si l'effet immédiat est positif pour l'image et le prestige de Bruxelles, il n'est pas certain que la ville en bénéficie à plus long terme.

18 Voir les recommandations formulées par les acteurs du monde culturel et artistique réunis au sein de l'initiative « Bouger les lignes », mise en place par Joëlle Milquet en collaboration avec l'Observatoire des politiques culturelles et l'Administration générale de la culture, et notamment la synthèse finale des travaux du groupe « Artistes au centre » en date du 17 mars 2015. Le communiqué de presse du lancement de l'opération est accessible sur http://www.federation-wallonie-bruxelles.be

19 Par exemple, la ville de Gand fait partie du réseau REFILL, partenariat de villes européennes impliquées pour soutenir l'exploitation de bâtiments et espaces vides au profit des artistes.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 248 22/11/18 10:11

Enfin, si on s'oriente vers une nouvelle dynamique des relations entre missions d'ordre public et structures privées, qui donne lieu à des innovations prometteuses, il n'en reste pas moins que les ambitions d'une politique publique ne peuvent se confondre avec celles du marché. Les finalités d'étude, d'éducation, de conservation relèvent des pouvoirs publics qui ne peuvent s'y soustraire sans compromettre leur ambition démocratique (Moulin, 1992). Ainsi, l'accessibilité de l'art contemporain ne naît pas naturellement de la présence des galeries. La mise en contact avec l'art s'organise, prend place dans une réflexion plus large sur la société qu'il incombe aux politiques culturelles de garantir[20]. Le responsable de La Patinoire royale soulève l'ambiguïté de ce nouvel équilibre, entre défaillances des politiques culturelles et montée en puissance d'entrepreneurs culturels à la tête de structures de plus en plus hybrides :

> « À mesure que diminue l'investissement public, l'investissement privé augmente. Sauf que ce dernier est souvent le fait de gens riches (mécènes, entreprises...) qui ont envie d'apporter leur pierre à l'édifice de la construction de l'édifice social, un peu à l'anglo-saxonne, avec une volonté de déculpabilisation face aux fortunes vite faites. […] Je prête mon concours à la montée en puissance d'initiatives privées qui viennent en appoint à l'indigence publique et qui déculpabilisent la fonction même d'un service public, qui s'acquiert une bonne conscience en se disant « heureusement qu'il y a des privés qui viennent en appoint à mes carences ». C'est un choix de société, il y a de l'argent pour beaucoup de choses, mais, pour ça, il n'y en a plus. »

La représentante d'une institution publique le confirme :

> « On se rapproche de plus en plus du modèle anglo-saxon pour compenser, car on reçoit moins d'argent. Avant, les galeries avaient vraiment besoin des institutions pour légitimer leurs artistes, or maintenant on constate qu'elles créent leurs espaces, de plus en plus grands, car elles ont beaucoup plus de moyens. Le fossé privé/public se creuse. »

Le discours des entrepreneurs culturels bruxellois est par conséquent ambivalent. D'un côté, on trouve un réseau de galeries dynamiques, de jeunes artistes très actifs, mais menacés par la précarité, de nombreuses initiatives atypiques, quelques structures publiques reconnues pour leur audace, des collectionneurs pointus contribuant à façonner le goût sur le marché mondial. De l'autre, un paysage institutionnel particulièrement complexe, lié à des responsables politiques peu informés et, selon certains dires, peu intéressés. L'arrivée récente d'un nouvel acteur appelé à occuper une place encore vide, celle de grand musée d'art contemporain, est-elle susceptible de bouleverser cette situation ? Comment, alors qu'il est en phase de démarrage, ses concepteurs entendent-ils le positionner sur la scène locale ? Détaillé par son chef de

20 Cette problématique fut au cœur de la réflexion de l'Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles et du colloque international *Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques*, Mons 8-9 décembre 2015 (actes à paraître).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 249 22/11/18 10:11

projet, ce cas révèle le potentiel qu'aurait un projet fédérateur de grande ampleur, s'il réussissait à constituer un espace de rencontre entre des acteurs issus de l'ensemble du secteur, pouvant chacun apporter leur expertise et leur expérience. Mais il met aussi en lumière les difficultés auxquelles se heurte une telle tentative, et les risques concrets d'échec si on évite de se confronter à cette complexité bruxelloise en contournant le dialogue. En outre, il convient de savoir si les opérateurs de l'art contemporain sont réellement disposés à devenir les interlocuteurs d'un dialogue plus officiel, et ce, en raison des finalités (marchande, éducative, promotionnelle, culturelle, touristique) parfois contradictoires de leurs activités respectives.

LE PÔLE CITROËN : VERS UN RENFORCEMENT DE DIALOGUE ENTRE ACTEURS ?

Cette dernière partie se penche sur le projet de création d'un musée d'Art contemporain à Bruxelles, annoncé en 2016 par la Région de Bruxelles-Capitale. Nous exposerons dans un premier temps les ambitions de ce projet, telles que rapportées dans le discours de ses initiateurs, avant de le repositionner dans notre problématique de départ.

Une initiative publique

En 2015, la Société d'aménagement urbain (SAU), opérateur public chargé de la mise en œuvre opérationnelle des plans d'aménagement urbain arrêtés par le gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale pour des zones stratégiques à développer en priorité, a acheté le site « Citroën Yser ». Cet ancien garage est situé à proximité du canal et du site de Tour & Taxis, où se tient annuellement Art Brussels, la grand-messe de l'art contemporain, mais éloignée des autres *clusters* que sont Ixelles et le sud-ouest de Bruxelles. La Région de Bruxelles-Capitale souhaite y développer un Pôle culturel réunissant un musée d'Art moderne et contemporain de 15 000 m² susceptible de rivaliser avec les institutions internationales les plus renommées, un centre dédié à l'architecture et des espaces publics intérieurs polyvalents de 10 000 m². Les travaux devraient débuter à l'automne 2019. La préfiguration est placée sous la direction d'Yves Goldstein, chargé de mission du gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale.

Le projet prétend répondre à de grands objectifs de politiques publiques et à une ambition à la fois culturelle, sociale, urbanistique et économique. Ainsi, le futur Pôle culturel est conçu comme un « outil culturel en mouvement », destiné à occuper la place actuellement manquante de « vaisseau amiral » dans le creuset créatif qu'est Bruxelles. Loin de ne s'adresser qu'au cercle restreint des amateurs d'art, le Pôle culturel aspire à démocratiser l'art contemporain, grâce à la médiation et à la pédagogie appelées à être au centre du dispositif. Sa philosophie s'inspire ouvertement de l'esprit du Centre Pompidou, inauguré en 1977 avec la volonté affirmée de rendre accessible au plus

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 250 22/11/18 10:11

grand nombre la création moderne et contemporaine de qualité. Le Pôle ambitionne de participer à la revitalisation du territoire du Canal, pour lequel de nombreux projets sont imaginés, allant de la construction de logements et de bureaux à la création de pôles d'emploi et l'aménagement d'espaces publics[21]. Enfin, le projet comporte aussi une dimension économique directe : l'îlot intérieur intégrera des commerces, certes spécialisés dans l'art et la culture[22], mais qui ne se réduiront pas à la traditionnelle boutique de musée. Le futur Pôle entend donc susciter l'éclosion d'un nouveau cluster, d'une nouvelle activité économique, et participer plus largement au développement touristique de Bruxelles, pour mettre la ville sur la carte des *city-trips* européens attractifs pour une jeune clientèle urbaine, amatrice de culture. « *Culture can put you on the map* », affirme John Montgomery, en analysant la régénération de quartiers culturels en Angleterre, en Irlande et en Australie.

Mais, s'il est pensé d'abord pour les publics, le Pôle culturel compte profiter à l'écosystème de l'art contemporain bruxellois dans son ensemble et ambitionne de fédérer autour de lui les différents acteurs, publics et privés, du secteur. En effet, ses promoteurs le conçoivent comme s'inscrivant en complémentarité davantage qu'en concurrence de l'offre existante. Sa visibilité et son envergure, à même d'attirer le tourisme, favoriseront également la circulation des publics et mettront en lumière les autres institutions. Enfin, le Pôle refuse d'être un lieu replié sur lui-même : l'ouverture aux autres acteurs culturels est présentée comme étant au cœur du projet. Il comprendra en effet des espaces polyvalents partagés, pour la production, la création et la diffusion, mis à disposition d'artistes ou d'opérateurs. Selon ses promoteurs, cette porosité positionnera le Pôle comme une plate-forme d'échanges vivants, expérimentaux et innovants au service du tissu créatif bruxellois.

L'art délicat du dialogue

Appel à un mastodonte du secteur muséal international et à des experts nationaux, recherche de fonds privés et de mécènes, collaboration avec des institutions publiques et des collectionneurs : selon ses initiateurs, le projet du Pôle se joue délibérément des frontières entre sphère publique et sphère privée pour, enfin, prétendre mettre sur pied le « fer de lance » dont l'art contemporain et Bruxelles auraient, selon eux, besoin.

À bien des égards, les ambitions de ce projet font écho au modèle de la ville créative ; une notion qui initialement appréhende l'art et la culture comme des vecteurs de régénération urbaine (Landry, 2000 ; Florida, 2002, 2004), de plus en plus exploitée par les pouvoirs politiques. Depuis plusieurs années déjà, la créativité est en effet

21 Site Internet du Pôle culturel Citroën. Récupéré de http://www.poleculturelcitroen.brussels/fr/quartier-canal

22 Rien n'est fixé à ce stade, mais Yves Goldstein cite l'exemple de librairies ou de boutiques de musique, d'accessoires de dessin ou de danse, etc.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 251 22/11/18 10:11

mise au service de logiques instrumentales relevant davantage du marketing et du *branding* urbain que de véritables projets politiques préconisant la démocratisation et la démocratie culturelles, les droits sociaux des créateurs et le développement artistique durable (Piraud, 2017 ; Pratt, 2011, Saez, 2010 ; Peck, 2005). Nombre d'auteurs n'ont pas hésité à dénoncer cette récupération abusive et la perte de la force critique de la créativité qui lui incombe initialement (Gielen, 2013). Élitisme, gentrification, création de nouvelles zones d'exclusion et d'austérité, et vision réductrice des mécanismes de croissance figurent parmi les principales critiques émises à l'encontre de la *creative city* (Markusen, 2006 ; Peck, 2005 ; Wilson & Keil, 2008, Keil & Boudreau, 2010).

Il est, à ce stade, excessivement délicat de se prononcer sur la pertinence et la légitimité du projet Citröen, l'essentiel des informations collectées émanant moins de faits empiriques observables que d'un discours qui, inévitablement, se veut promotionnel. En revanche, les résultats de notre enquête permettent de questionner certains aspects du projet tels que présentés par ses promoteurs.

Pour correctement s'implanter dans le paysage bruxellois, le Pôle devra nécessairement se faire une place dans un tissu d'acteurs préexistant. Le chargé de mission s'attelle en effet à fédérer l'ensemble des acteurs autour de l'opportunité que peut représenter ce futur phare de l'art contemporain, tant pour la ville que pour leurs propres activités. Or la volonté affirmée de dialogue est directement liée au fait que le Pôle culturel ne peut tout simplement pas exister seul. Pour des raisons d'abord institutionnelles : il s'agit d'un projet de la Région, autorité qui n'exerce pas de véritable compétence directe dans le domaine culturel[23], mais intervient via ses pouvoirs en matière d'urbanisme et de promotion de l'image de Bruxelles. Cela signifie donc qu'il n'y a pas, à la Région, de service dédié à la culture, l'administration de la culture et des arts dépendant en effet des Communautés. Or, pour construire un musée, ou tout autre service public culturel d'envergure, l'impulsion politique ne suffit pas ; la mise en œuvre opérationnelle repose sur les experts de l'administration relevant du niveau de pouvoir à l'initiative du projet. Plus problématique encore, la Région n'étant pas compétente dans le domaine artistique, elle ne dispose pas non plus de collections pouvant servir de socle au futur musée. Sans experts ni collections, le Pôle n'a pas d'autre choix que de se tourner vers des partenaires publics et privés pour exister. Un partenariat, qui fera l'objet d'une convention fin 2017, a donc été mis en place avec le Centre Pompidou, appelé à jouer un rôle stratégique et à apporter « expertise et ingénierie culturelle », selon les mots de son président Serge Lasvignes, dès la préfiguration du futur lieu[24].

23 Depuis juillet 2014, dans le cadre de la sixième réforme de l'État, la Région de Bruxelles-Capitale s'est vu attribuer des compétences pour les matières biculturelles d'intérêt régional. L'État reste donc compétent pour les institutions culturelles d'envergure nationale ou internationale, comme La Monnaie ou BOZAR.
Récupéré de http://www.legalworld.be/legalworld/content.aspx?id=73520&LangType=2060)

24 Dossier de presse du Pôle culturel Citroën, 19 septembre 2016. Notons que les relations artistiques entre Bruxelles et Paris ne sont pas nouvelles, et ont fait l'objet d'une exposition en 1997 au Grand Palais de Paris et aux Musées royaux de Gand. Voir, à ce sujet, *Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris, réalisme, impressionnisme, symbolisme, Art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique de 1848 à 1914*, cat. expo. Mercator/Le Seuil, 1997.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 252 22/11/18 10:11

Fait symptomatique, le partenariat culturel qui consiste à emprunter une image de marque culturelle préexistante est étroitement lié au concept de ville créative, les métropoles « s'armant culturellement pour s'offrir des labels prometteurs de renommée et de retombées financières » (Silvent, 2012, note 21).

Nombre d'acteurs culturels locaux, encore peu informés, se sont inquiétés de l'arrivée de ce projet, soupçonné, en outre, d'être une succursale importée de l'extérieur, sur la scène locale. Ceux-ci expriment ouvertement leur scepticisme, l'idée d'un partenariat avec l'institution française étant l'aspect suscitant le plus de controverse :

> « Là où je suis sceptique, où il doit y avoir une vraie attention de la part des acteurs culturels, c'est qu'il ne faut pas que Bruxelles devienne une succursale de la France. Depuis les années [19]70, Paris a perdu sa place de capitale culturelle et il y a une mainmise de la France sur Bruxelles qui voit là une opportunité pour son rayonnement. Il faut faire attention à ce que Bruxelles garde son orientation internationale, sinon Bruxelles va vite se faire cataloguer comme une province française. Les programmes (résidences, écoles…) doivent faire attention à ce que Bruxelles reste attractive pour l'international. »

Un avis similaire est exprimé, avec à nouveau la crainte de voir Bruxelles passer comme une succursale dépendante de la France:

> « Je suis très sceptique par rapport au musée d'art contemporain. C'est un musée fondé pour des raisons politiques et uniquement des raisons politiques. Il y en a toujours, surtout pour un musée national, mais ici ce n'est que de la politique, sans vision ni stratégies artistiques. Les grandes collections ne se forment pas comme ça, et c'est impossible de se constituer une collection d'art contemporain sans budget sérieux, donc quel type de collection veut-on et peut-on se permettre ? La collaboration avec le Centre Pompidou, c'est affreux. Qu'est-ce que c'est ce colonialisme français ? On est le petit Paris ? On n'a pas assez de collections alors que plein d'œuvres dorment dans les musées ? On n'a pas suffisamment de créateurs, curateurs, experts en Belgique ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Un musée qui se situe à une heure trente minutes de Bruxelles ? Une collaboration avec le MoMA, pourquoi pas, mais là, non. C'est un projet de tourisme, de marketing, d'économie, de création d'emploi, mais pas d'art. Et les projets qui commencent comme ça n'ont pas de happy end. »

En réponse à ce type de critique, Yves Goldstein insiste sur le fait que le Pôle ne sera pas une déclinaison de la marque Pompidou, comme à Metz ou à Malaga : la Région tient à ce qu'il ne soit pas un projet hors-sol, mais bel et bien un objet artistique et culturel bruxellois. Dans cette optique, le choix de l'ancien garage Citroën, dont l'architecture singulière fait partie du patrimoine local, et le lancement d'un concours international d'architecture participent de la volonté de créer une identité visuelle forte à Bruxelles qui, par ailleurs, manque encore d'infrastructures architecturales novatrices

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 253 22/11/18 10:11

et symboliques dans le secteur culturel. La forme de la collaboration inédite entre le futur musée et le Centre Pompidou est en cours d'élaboration, mais les pouvoirs publics assurent qu'elle préservera l'autonomie du Pôle et son ancrage local. En outre, le Centre Pompidou ne sera pas son seul interlocuteur. Pour la constitution des collections, Yves Goldstein compte bien essayer de mobiliser le très riche patrimoine privé disponible à Bruxelles et en Belgique, en faisant appel aux collectionneurs privés pour des prêts, voire des dons. Le Pôle vise aussi à mettre en avant dans les collections les œuvres de qualité des artistes bruxellois et envisage de coopérer avec les musées belges[25].

Si le Pôle multiplie les interlocuteurs, le processus de sa conception révélerait pourtant à ce stade un dialogue manqué au niveau politique, ce qui est certainement le plus préjudiciable pour un projet de musée à Bruxelles. En effet, il existe bel et bien à Bruxelles un patrimoine muséal conséquent qui devrait constituer la base d'un grand musée consacré à l'art moderne et contemporain : la collection des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, qui n'est plus visible pour le public depuis la création du musée Magritte et du musée Fin-de-Siècle. Mais aucun accord n'a, pour l'instant, été trouvé entre le niveau fédéral, dont relève la gestion de ces collections, et la Région au sujet de leur mise à disposition du public. Bâtiment sans œuvres d'un côté, œuvres sans bâtiment pour les rendre visibles de l'autre. La complexité institutionnelle belge aboutit à cette situation dommageable pour tous, publics, artistes, opérateurs, et révèle que le réseau des interlocuteurs nécessaires pour faire tenir un projet artistique à grande échelle dépasse largement les seuls acteurs du secteur. Il y va de la viabilité du Pôle à long terme, car un musée s'envisage dans le temps long et exige des fondements stables. Collections, financements, identité culturelle, rapports aux publics : la pérennité de tous ces aspects se construit dès le projet, sans quoi le Pôle risque de se limiter à un effet d'annonce et d'entraîner plus de frustrations que d'enthousiasme. Tous les effets Bilbao ne durent pas[26]. En outre, l'arrivée sur un territoire d'un bâtiment emblématique ne peut tenir lieu à elle seule de politique culturelle. Elle ne constitue d'ailleurs pas toujours le point de départ d'une véritable stratégie solidement établie. Le risque d'effet « coquille vide », tel que pointé par Silvent (2012), est alors patent.

En définitive, l'insistance du chef de projet sur le dialogue, la coconstruction et l'implication d'un grand nombre d'acteurs locaux dans le projet peut poser question. Ne traduirait-elle pas une indécision sur le contenu même du projet ? En voulant s'ouvrir à

25 Les deux conseillers artistiques en amont du projet sont d'ailleurs deux grandes figures du monde muséal belge : Philip Van den Bossche, directeur du Mu.ZEE d'Ostende, et Laurent Busine, ancien directeur du MAC's du Grand-Hornu.

26 Voir, par exemple, le succès mitigé du Louvre-Lens, J.-M. Tobelem (21-08-2016), « Le Louvre-Lens n'aura pas "l'effet Bilbao" escompté », *Le Monde*, 21 août 2016, récupéré de http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/08/21/le-louvre-lens-a-t-il-echoue_4985662_3232.html. Pour de la littérature scientifique relative aux retombées du musée Guggenheim de Bilbao, voir entre autres B. Plaza (2000). « Evaluating the influence of a large cultural artifact in the attraction of tourism: the Guggenheim Museum Bilbao », *Urban Affairs Review*, *36*(2), 264-274 ; L. Vicario et M. Martiınez Monje (2003). « Guggenheim effect? The generation of a potentially gentrifiable neighbourhood in Bilbao ». *Urban Studies, 40*(12), pp. 2 383-2 400 ; B. Plaza (2006). « The return on investment of the Guggenheim Museum Bilbao », *International Journal of Urban and Regional Research, 30*(2), 452-467.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 254 22/11/18 10:11

tous, le Pôle n'est-il pas menacé par un manque de cohérence et d'identité ? Le mélange des genres et l'hybridation d'un lieu, qui verrait se côtoyer des événements estampillés « La Monnaie » ou « Cinémathèque » et une programmation autonome, peut-il être fécond ? Un même lieu peut-il combiner des expositions consacrées aux plus grands noms de l'art contemporain, susceptibles de capter massivement les publics, et une collection permanente consacrée à des artistes certes prometteurs, mais très loin de la notoriété des artistes majeurs présentés à la Tate Modern, au MoMA ou… au Centre Pompidou ?

CONCLUSION

Malgré l'image dynamique et positive que véhicule actuellement Bruxelles, la réalité locale s'avère plus complexe, et le présent article a tenté de relativiser l'enthousiasme exprimé à l'étranger vis-à-vis de la créativité à Bruxelles. La présente synthèse, portant plus spécifiquement sur le dialogue entre les intermédiaires de l'art contemporain, a permis de faire émerger ce qui s'apparente à un paradoxe ; celui d'un dialogue imparfait, mais qui n'en apparaît pas inefficace pour autant. À ce paradoxe s'ajoute également – tant du côté public que du côté privé –, une forme de méconnaissance des initiatives respectives de chacun. Le secteur privé a certes de nombreux intérêts à envisager un rapprochement avec le public et le politique, pour des motifs économiques et de légitimité évidents. Néanmoins, l'expertise de ces entrepreneurs culturels de l'art contemporain mérite qu'une attention accrue y soit portée afin de permettre une meilleure compréhension de la place qu'occupe cette production aujourd'hui – dans une capitale européenne telle que Bruxelles – mais également du rôle qu'elle revêt dans nos sociétés contemporaines et de ses enjeux futurs. L'amorce d'un dialogue entre les deux sphères contribuerait à éviter des choix stratégiques inadéquats à court terme (notamment en termes de politiques culturelles, de financements, mais aussi d'acquisition, d'éducation), en concentrant les priorités non pas sur les retombées immédiates, visibles et mesurables que génère l'art contemporain, mais bien sur la figure de l'artiste. Dans un contexte de précarité budgétaire où les pouvoirs publics tendent à se retirer des matières culturelles, des concertations plus régulières et soutenues entre entrepreneurs culturels, autorités politiques, académiques et institutionnelles, spécialisés dans l'art contemporain, permettraient d'engager des échanges stratégiques constructifs, pour peu que le pouvoir décisionnel reste *in fine* du ressort du pouvoir politique, garant de l'intérêt collectif.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 255 22/11/18 10:11

OPÉRATEURS INTERVIEWÉS

Secteur privé

- Katerina Gregos (ex-*ArtBrussels*), le 3 novembre 2016.
- Francesco Rossi (*Rossi Contemporary*), le 22 septembre 2016.
- *Galerie Rodolphe Janssen, Brussels Gallery Weekend*, le 30 septembre 2016.
- *Galerie Xavier Hufkens*, le 15 octobre 2016.
- Alice van den Abeele (*Alice Gallery*), le 11 octobre 2016.
- Constantin Chariot (*La Patinoire royale*), le 11 octobre 2016.
- Raphaël Cruyt (*MIMA*), le 11 octobre 2016.

Secteur public et subsidié

- Sophie Lauwers (*BOZAR Expo*), le 9 novembre 2016.
- Zoé Gray (*WIELS*), le 21 octobre 2016.
- Lissa Kinnaer et Simon Leenknegt (*Kunstenpunt – Flanders Arts Institute*), le 27 octobre 2016.
- *ISELP*, le 5 octobre 2016.
- Dirk Seghers (*RECYCLART*), le 22 septembre 2016.
- Éric Van Essche (*La Cambre*), le 7 novembre 2016.
- Olivia Battard (*Visit.Brussels* – pôle Art contemporain), le 24 mai 2017.
- Guy de Bellefroid (*NECA Brussels*), le 24 mai 2017.
- Yves Goldstein (Région de Bruxelles-Capitale – chargé de mission pour le futur projet du musée Citroën), le 2 juin 2017.

Bibliographie

Caves, R.E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge MA : Harvard University Press.

Crevoisier, O. (2001). « L'approche par les milieux innovateurs : état des lieux et perspectives ». *Revue d'économie régionale & urbaine*, *1*, 153-165.

Davies, A. & Ford, S. (1998). « Art capital ». *Art Monthly*, *1*(213), 12-20.

Debroux, T. (2013). « Les territoires créatifs : quelques notions théoriques et une analyse bruxelloise ». *Territoires en mouvement*, *2*, 40-59.

Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New York : Basic Books.

Florida, R. (2004). *Cities and the Creative Class*. New York : Routledge.

Gielen, P. (2013). *Creativity and Other Fundamentalisms*. Heijningen : Jap Sam Books.

Godin, A. (2013). « Art moderne et art contemporain à Bruxelles : quelle démocratisation ? » *Action et Recherche culturelles, Analyse 2013*.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 256 22/11/18 10:11

Gregos, K. (2017). « Why Brussels is not the new Berlin ». *ArtNewsPaper* (à paraître).
Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. USA : Random House USA Inc.
Keil, R. & Boudreau, J.-A. (2010). « Le concept de la ville créative : la création réelle ou imaginaire d'une forme d'action politique dominante », *Métropoles*, n° 7. Récupéré de http://metropoles.revues.org/4339.
Lazzaro, E. & Lowies, J.-G. (2014). « Le poids économique des industries culturelles et créatives en Wallonie et à Bruxelles ». *Rapport de l'IWEPS*.
Lange, B. (2007). *Die Räume der Kreativszenen. Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*. Taschenbuch.
Lange, B. (2008). « Berlin's creative industry: governing creativity? » *Industry and Innovation*, *15*(5), 531-548.
Leblanc, C. (2015). *L'Art belge. Entre rêves et réalités. Collections du Musée d'Ixelles.* Bruxelles : Musée d'Ixelles.
Leloup, R. (2015). « Le statut d'artiste existe-t-il ? ». *Publication d'ARC – Action et Recherche culturelles*.
Leenknegt, S. (2015). « The Flemish contemporary art market: a survey of Flemish private galleries and Flemish artists with galleries in Belgium and abroad (2005-2015) ». *Enquête KunstenPunt – Flanders Arts Institute*.
Liefooghe, C. (2010). « Économie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche », *Innovations*, *1*(31), 181-197.
Markusen, A. (2006). « Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists », *Environment and Planning A*, *38*, 1921-1940.
Menger, P.-M. (2009). *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Gallimard-Seuil.
Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
Moureau, N. & Sagot-Duvauroux, D. (2016). « Le marché de l'art contemporain » (3e éd.). Paris : La Découverte (coll. Repères).
Peck, J. (2005). « Struggling with the creative class ». *International Journal of Urban and Regional Research*, *29*, 740-770.
Peiffer, Q. (2014). « La sixième réforme de l'État sous l'angle des compétences culturelles et du tourisme à Bruxelles ». *Administration publique* (trimestriel), *1*, 14-34.
Pflieger, S. & Greffe, X. (2005). *La Culture et le Développement local*. Paris : Édition OCSE.
Pilati, T. & Tremblay, D.-G. (2007). « Cité créative et district culturel : une analyse des thèses en présence ». *Géographie, économie, société*, *9*(4), 38-401.
Pigeat, A. (2012). « Ce que les résidences font à l'art ». *ArtPress*, n° 395. Récupéré de https://www.artpress.com
Piraud, Mischa-S. (2017). « Le piège de la créativité : examen sémantique et pragmatique du capitalisme créatif », *Revue Interventions économiques*, *57*.
Pratt, A-C. (2011). « The cultural contradictions of the creative city ». *City, Culture and Society*, *2*(3), 123-130.
Rosen, S. (1981). « The economics of superstars ». *The American Economic Review, 71*(5), 845-858.
Silvent, L. (2012), « La ville créative : quelle place pour la culture ? ». Mythe Imaginaire Société. Récupéré en ligne http://www.mythe-imaginaire-societe.fr.
Saez, G. (2010). « Une (ir)résistible dérive des continents. Recomposition des politiques culturelles ou marketing urbain ? », *L'Observatoire*, *36*(1), 29-33.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 257 22/11/18 10:11

Throsby, D. & Ginsburgh, V. (ed.) (2006). *The Handbook of the Economics of the Arts and Culture*. Amsterdam : Elsevier, 2006.
Tiberghien, S. (2014). « Le boom des *artist-run spaces* à Bruxelles ». *L'art même*, 62, 30-31.
Vandeplas, G. (2015). « État des lieux du statut de l'artiste en Belgique ». *Le journal de Culture & démocratie*, *37*, 16-18.
Vivant, E. (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris : PUF.
Wilson, D. & Keil, R. (2008). « The real creative class ». *Social and Cultural Geography*, vol. 9, n° 8, 841-847.
Wunderle, M. (2014). « Vers moins de soutien public au secteur culturel ? Bilan des gouvernements en matière de culture ». *Les @nalyses du CRISP en ligne*.
Xhardez, C. (2016). « L'intégration des nouveaux arrivants à Bruxelles : un puzzle institutionnel et politique ». [En ligne.] *Brusselsstudies.be 105*, 1-19.
Culture et pouvoirs publics à Bruxelles. Actes du colloque organisé le 26 mars 2007 à Flagey par le Réseau des Arts à Bruxelles. http://www.cultureetdemocratie.be/documents/Actes_colloque_RAB.pdf.
Décret relatif aux arts plastiques, D. 03-04-2014, *M.B.*, 14 **août** 2014 (Fédération Wallonie-Bruxelles).
Chiffres clés : aperçu statistique de la Belgique, *Rapport StatisticsBelgium*, 2015.
« Sécurité sociale : portrait de l'artiste en contorsionniste. Un entretien avec Suzanne Capiau », 2015. Publié sur le site de SMart. http://smartbe.be/media/uploads/2015/01/Portrait-de-lartiste-en-contorsionniste.pdf.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 258 22/11/18 10:11

BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS / BIOGRAPHIES DES AUTEURS

EDITORS / EDITEURS :

- **François Rinschbergh** est chercheur en sociologie rattaché au Centre d'Etudes Sociologiques (CES) de l'Université Saint-Louis – Bruxelles (USL-B) ainsi qu'au centre de recherche en Architecture et Sciences Humaines (Sasha) de l'Université libre de Bruxelles (ULB). Sa recherche actuelle – financée par Innoviris – se concentre sur les mutations contemporaines des politiques culturelles à Bruxelles et sur les acteurs culturels émergents des quartiers populaires de la ville ; un double objet qui l'amène à questionner l'imaginaire de l'action publique et les interstices de ses dispositifs.

- **Eva Swyngedouw** is a postdoctoral researcher at Cosmopolis Centre for Urban Research at the VUB and at CiAsp Centre de recherche en Cinéma et Arts du Spectacle, ULB. She holds a PhD in sociology from the University of Chicago. Her research interests can be situated in the domain of urban studies, cultural sociology, qualitative methods and migration studies. Currently, she works on the Innoviris research project that deals with the diversity of work in the creative and cultural industries in Brussels.

- **Jef Vlegels** is post-doctoral researcher at Ghent university (CHEGG research group) and the Vrije Universiteit Brussels (Data & Policy research group), and lecturer at the FLAMES inter-university statistics consortium. As a cultural sociologist, he has published on cultural taste, participation, and production in relation with socio-economic inequalities and social networks. Furthermore, his research also focuses on science and university networks in a multilevel and multiplex setting.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 259 22/11/18 10:11

AUTHORS / AUTEURS :

- **Véronique Clette-Gakuba** est sociologue de formation et actuellement en train de réaliser une thèse de doctorat au centre de recherche METICES (Université libre de Bruxelles) intitulée "Déploiement d'un territoire noir africain à Bruxelles : les négociations d'une visibilité urbaine." (Titre provisoire). Thèse réalisée dans le cadre du programme Anticipate de la Région de Bruxelles-Capitale (Innoviris).

- **Simon Debersaques** est doctorant en géographie à l'Institut de gestion environnementale et d'aménagement du territoire (IGEAT) à l'Université libre de Bruxelles et membre du laboratoire transdisciplinaire et interuniversitaire en études urbaines *metrolab.brussels*. Ses intérêts et questions de recherche portent sur les transformations des espaces urbains associées aux acteurs, activités et lieux culturels et artistiques.

- Après avoir travaillé quelques années dans le secteur culturel comme conservatrice des bibliothèques et directrice des opérations à PointCulture, **Emilie Garcia Guillen** est assistante au sein du master de gestion culturelle de l'Ulb depuis 2015. Affiliée au centre de recherche Mondes modernes et contemporains, elle effectue une thèse en sociologie sous la direction de Pierre Lannoy (ULB) et Christine Servais (ULG). Son travail porte sur un projet de futur lieu culturel en France, envisagé du point de vue des professionnels qui l'imaginent. Elle rédige par ailleurs régulièrement des critiques dans le domaine des arts de la scène, notamment pour le blog de la revue *Alternatives Théâtrales.*

- **Jean-Louis Genard** est philosophe et docteur en sociologie. Il est professeur de l'Université à la Faculté d'architecture « La Cambre-Horta » de l'ULB. Il est rédacteur en chef de la revue *SociologieS*. Il co-dirige la collection *Action publique* chez Peter Lang, ainsi que la collection *Architecture et aménagement du territoire* aux éditions de l'ULB. Il a publié de nombreux ouvrages, parmi lesquels *La Grammaire de la responsabilité* (Cerf, 2000), *Action publique et subjectivité* (avec F. Cantelli, LGDJ, 2007), *Enjeux patrimoniaux en contexte postcolonial* (avec J. le Maire, L'Harmattan, 2017), ainsi que de très nombreux articles. Ses travaux portent principalement sur l'éthique, la responsabilité, les politiques publiques, en particulier les politiques sociales, urbanistiques et culturelles, ainsi que sur les questions épistémologiques propres aux sciences humaines.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 260 22/11/18 10:11

- **Delphine Hesters** is Head of Performing Arts at Kunstenpunt/Flanders Arts Institute and researcher on topics such as the position of the artist in the field, fair practices in the arts and Flemish cultural policy. She studied sociology and cultural management and obtained a Ph.D. in sociology (KULeuven), based on a research into the concepts and methods for studying *identity* and *culture* in studies on the integration of ethnic minorities. In 2009 she was visiting researcher at the sociology department of Harvard University.

- **Sophie Hubaut** est architecte-urbaniste, aspirante FRS-FNRS et membre du laboratoire Sasha (Faculté d'Architecture de l'ULB) depuis 2016. Ses recherches ont pour point commun le terrain de la Région de Bruxelles-Capitale et le recours à des méthodes issues des sciences humaines. Sa recherche de doctorat porte aujourd'hui sur l'analyse du « paysage » comme catégorie des discours et dispositifs d'action publique bruxellois.

- **Joris Janssens** lives and works in Brussels. He is currently Head of Research and Development at Kunstenpunt/Flanders Arts Institute and before that, director and researcher at VTi (Institute for the Performing Arts in Flanders). Here, the research is focused on different aspects of the arts ecosystem in Flanders, Brussels and beyond. He holds a Ph.D. on Literature and Linguistics (KU Leuven), and worked on literary history projects at KU Leuven and University of Vienna.

- **Marlen Komorowski** is currently researcher at Vrije Universiteit Brussels (VUB) and works at SMIT (Studies on Media, Innovation & Technology). Her expertise lies in quantitative and qualitative research methods while focusing on regional economics and the media industry. Since 2013, she has been focusing on developing her expertise in industry cluster and ecosystem research. Marlen Komorowski specialized in the analysis of cluster dynamics and cluster organisations (with a focus on innovation and the media industry). She published relevant articles in that context in renowned international, scientific journals, including European Planning Studies, and International Journal of Media and Cultural Politics.

- Historienne de l'art de formation, **Anne-Sophie Radermecker** (Université libre de Bruxelles) est aspirante F.R.S-FNRS depuis 2015 au sein de la filière de Gestion culturelle (Département d'Histoire, Arts et Archéologie, Département de Philosophie et Sciences sociales). Ses recherches portent sur l'économie de l'art et de la culture, et plus précisément sur l'économie du nom d'artiste qui régit le marché de l'art contemporain et classé.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 261 22/11/18 10:11

- **Annelies Van Assche** received her Master's Degree in Performance Studies in 2010 at Ghent University. Between 2011 and 2014, she worked as a production and tour manager at P.A.R.T.S., the contemporary dance school of Anne Teresa De Keersmaeker in Brussels. Since 2014, she is connected with research groups S:PAM (Ghent University) and CeSO (KU Leuven). In her doctoral research project, she studies the working and living conditions of contemporary dance artists in Brussels and Berlin. This project is supported by the Research Foundation – Flanders (FWO).

- **Karel Vanhaesebrouck** is a professor and chair of theatre studies at the Université Libre de Bruxelles, where he teaches courses in the MA program "Arts du spectacle vivant" and acts as a director of the research center CiASp | Centre de recherche en Cinéma et Arts du Spectacle. He also works as a theory lecturer at the Brussel-based film and theatre school RITCS. Vanhaesebrouck published widely on both early modern and contemporary performing arts.

- **Bas van Heur** is professor of human geography and urban studies at the Vrije Universiteit Brussel (VUB). He is director of the Cosmopolis Centre for Urban Research, coordinator of the Brussels Centre for Urban Studies, programme director of the Erasmus Mundus 4Cities Master in Urban Studies, and founding programme director of the Master in Urban Studies, a joint initiative of the VUB and Université libre de Bruxelles (ULB). His main research interests are in social and cultural theory, cultural and creative industries, migration and urban change, the knowledge economy, and higher education and the city.

- **Victor Wiard,** PhD Researcher at ReSIC (Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication), ULB (Université libre de Bruxelles). With a Communication Studies background and an interest in the sociology of journalism and news production, his thesis focuses on the diversity of actors producing local news in Brussels. More generally, he is keen to study anything related to changes in journalism and the relationship between this social practice and technology. As part of the Media Clusters Brussels project, he studied the situation of media workers located in and around the city.

- **Walter Ysebaert** works at the Vrije Universiteit Brussel (VUB) where he coordinates the Flemish interuniversity ECOOM project on art and design research and acts as the head of the Data & Policy Research Unit. He published on history, art and design research output, the impact and valorization of research, the economic impact of the cultural and creative sectors, and the

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 262 22/11/18 10:11

Belgian administrative and political structures and administrations. His research now focuses on the societal impact of research, of higher education institutions, and of science in general. He is policy advisor at the R&D Department and the Strategy and Policy Department of VUB, and formerly worked at the Cabinet of the Flemish Minister of Science Policy, Innovation and Economics. He teaches 'Science and Society' at the Educational Sciences Department.

- **Fatima Zibouh** est chercheuse en sciences politiques et sociales, au Centre d'Etudes de l'Ethnicité et des Migrations (Université de Liège). Sa recherche doctorale porte sur les expressions culturelles et artistiques des minorités ethniques dans les villes multiculturelles, à travers les cultures urbaines. Elle a entre autres publié «*Mobilization strategies of individual and institutional actors in Brussels' artistic and cultural scenes*» avec J. Costanzo (Routledge, 2014) ou «*Frontières, Cultures et Identités. Les expressions artistiques comme révélateur des transformations des frontières de l'ethnicité*» (Presses de l'Université de Liège, 2018).

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 263 22/11/18 10:11

About the series Urban Notebooks

The series Urban Notebooks/Stadsschriften/Cahiers Urbains treats subjects that deal with cities and urbanity. It aims to stimulate the social debate about urbanity.
The series is directed by an interdisciplinary and interuniversity editorial committee, made up of Eric Corijn (editor in chief), Jessica van de Ven (editor), Maarten Loopmans, Anne Winter, Rudi Janssens, Bas van Heur, Stijn Oosterlynck and Sofie Vermeulen.
www.stadsschriften.be

Sur la série 'Cahiers urbains'

La série Urban Notebooks / Stadsschriften / Cahiers urbains accueille des sujets qui traitent de la ville et de l'urbanité. Elle vise à stimuler le débat social au sein et au sujet de la ville. Elle est dirigée par un comité de rédaction composé d'Eric Corijn (président), Jessica van de Ven (secrétaire à la rédaction), Maarten Loopmans, Bas van Heur, Stijn Oosterlynck and Sofie Vermeulen.
www.stadsschriften.be

Urban Notebooks / Stadsschriften / Cahiers urbains

1. Eric Corijn & Eefje Vloeberghs: *Bruxelles!*, 2009.
2. Eric Corijn & Eefje Vloeberghs: *Brussel!*, 2009.
3. Benedikte Zitouni: *Agglomérer. Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)*, 2010.
4. Margo De Koster, Bert De Munck, Hilde Greefs, Bart Willems & Anne Winter (Eds.): *Werken aan de stad. Stedelijke actoren en structuren in de Zuidelijke Nederlanden, 1500-1900*, 2011.
5. Eric Corijn: *Kan de stad de wereld redden?*, 2012.
6. Eric Corijn, Jean de Salle, Jean-Louis Genard, Christian Kesteloot, Christian Vandermotten & Pierre Vanderstraeten: *Où va Bruxelles?*, 2013.
7. Eric Corijn, Jean de Salle, Jean-Louis Genard, Christian Kesteloot, Christian Vandermotten & Pierre Vanderstraeten: *Waarheen met Brussel?*, 2013.
8. Eric Corijn & Jessica Van de Ven: *The Brussels Reader*, 2013.
9. Cathy Macharis, Fréderic Dobruszkes & Michel Hubert: *Mobiliteit en logistiek in Brussel*, 2014.
10. Cathy Macharis, Fréderic Dobruszkes & Michel Hubert: *Mobilité et logistique à Bruxelles*, 2014.
11. Filip Canfyn: *Het syndroom van verkavelingsvlaanderen*, 2014.
12. Sofie Vermeulen: *The Brussels Canal Zone*, 2015.
13. Sarah Lévy: *La planification sans le plan*, 2015.
14. Daniel Acke & Elisabeth Bekers (eds.): *Écrire Bruxelles/Brussel schrijven*, 2016.
15. Pieter Ballon, Cathy Macharis, Michael Ryckewaert: *De Humane Stad. 30 voorstellen voor een stad op mensenmaat*, 2017.

Cultural & Creative Industries in Brussels.indd 264 22/11/18 10:11