

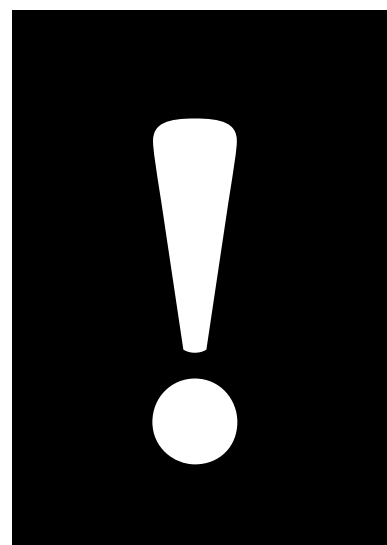
EEN ADVIES IN OPDRACHT VAN:

DOD BRANCHEORGANISATIE VOOR DE DANS
FONDS VOOR AMATEURKUNST EN PODIUMKUNSTEN
FONDS VOOR PODIUMPROGRAMMERING EN MARKETING
VERENIGING VAN NEDERLANDSE MUZIEK ENSEMBLES
VERENIGING VAN SCHOUWBURG- EN CONCERTGEBOUWDIRECTIES

HEDY d'ANCONA
HARRY KRAMER
JAAP MULDER
LAURIEN SARABER
PAUL SCHNABEL

DEN HAAG, SEPTEMBER 2006

Uit



NAAR GESUBSIDIEERDE PODIUMKUNSTEN
MET EEN NIEUW ÉLAN

Uit

NAAR GESUBSIDIEERDE PODIUMKUNSTEN
MET EEN NIEUW ÉLAN



INHOUD

1. De opdracht	5
2. Het speelveld <i>binnen en buiten de lijnen</i>	9
3. Betaalt wie bepaalt? <i>de rol van overheidssubsidie</i>	15
4. Overvloed en onbehagen <i>de aanbodzijde van de podiumkunsten</i>	19
5. Catch 22 <i>de afzet van podiumkunsten</i>	25
6. De koppelaarster <i>onmisbaar personage</i>	31
7. Handreikingen	39
8. Conclusies <i>drie lijnen waarlangs...</i>	45
Overzicht van gesprekspartners	48
Noten	50

1. DE OPDRACHT

De bindende, troostende, ontspannende, prikkelende, relativiserende, kritische, opschuddende, kortom onmisbare kracht van kunst is zo veel beschreven en bezongen dat nader betoog overbodig lijkt.

Of toch niet? Naast de zelfverzekerdheid van het podiumkunstenveld valt er ook onrust te bespeuren. In de programmering van schouwburgen en concertzalen blijken podiumkunsten die tot stand zijn gekomen met financiering van de rijksoverheid, procentueel een aanzienlijk kleiner aandeel te bekleden dan tien jaar geleden. Muziekensembles, theater- en dansgroepen hebben meer moeite dan voorheen hun voorstellingen op de daarvoor bestemde podia te laten spelen. Theaterdirecteuren vinden hun gading niet altijd in het enorme aanbod. De hele sector worstelt met financiële beperkingen. Daarnaast ligt een ingrijpende verandering van de meerjarige subsidiesystematiek in het verschiet, waarvan podiumkunsten de consequenties nog niet kunnen overzien. Is de betekenis van de Nederlandse kunsten in het geding?

Een aantal brancheorganisaties en landelijke fondsen voor de podiumkunsten heeft in januari 2006 een onafhankelijke onderzoekscommissie opdracht gegeven de bovengeschetste situatie te analyseren en suggesties te doen voor oplossingen van

geconstateerde knelpunten. De directeuren van het Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten, het Fonds voor Podiumprogrammering en Marketing, de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties, het DOD, brancheorganisatie voor de dans en de Vereniging van Nederlandse Muziek Ensembles^[1] formuleerden in een gezamenlijke vergadering met de voorzitter van de te benoemen commissie de probleemstelling. Concreet vertrekpunt daarbij was het aandeel van de rijksge subsidieerde podiumkunsten in de programmering van bij de VSCD aangesloten podia, dat in de afgelopen jaren is gedaald tot twaalf procent. De opdrachtgevers beschouwen dit als een problematische ontwikkeling, mede in het licht van de legitimatie van overheidsfinanciering van podiumkunsten.

De commissie kreeg de opdracht te onderzoeken welke oorzaken hiervoor zijn aan te wijzen en te formuleren welke veranderingen noodzakelijk zijn om de betekenis van het rijksgefinancierde aanbod aan podiumkunsten te versterken, in een nationaal en internationaal perspectief. Als aandachtspunten bij deze centrale doelstelling werden genoemd: een betere balans tussen aanbod, distributie en afname; de rol- en taakverdeling tussen rijk, provincie en gemeenten; de rol van het (kunstvak)onderwijs; publiek-private

samenwerking; invloeden van sociale regelgeving en 'alle andere gewichtige omgevingsfactoren'.

DE WERKWIJZE VAN DE COMMISSIE

'De betekenis van de podiumkunsten versterken' is een even diplomatieke als veelomvattende omschrijving. Het impliceert een situatie met knelpunten, maar vooral ook met meer kansen dan op dit moment worden benut. Achter de opdracht aan de commissie schuilt een energiek verlangen van alle betrokkenen om de situatie mooier te maken dan ze nu is, zoals ook doorklinkt in de recente sectorbeschouwing van de VSCD (*Het kan zoveel mooier in de podiumkunsten*). Op voorhand is duidelijk dat zoiets niet met één vastberaden druk op de knop kan geschieden. De impact van onze podiumkunsten is het resultaat van artistieke, bestuurlijke en maatschappelijke factoren die op elkaar inwerken. Veel, maar niet al deze factoren zijn met beleid te beïnvloeden.

Een van de eerste feiten waarmee de commissie zich geconfronteerd zag, was de stroom aan onderzoek, zelfanalyses en evaluatierapporten die de sector de afgelopen jaren heeft voortgebracht. De commissie heeft dankbaar van die informatie gebruik gemaakt maar heeft zich ook herhaaldelijk afgevraagd waarom met goed onderbouwde, praktische aanbevelingen in de sector vaak maar weinig is gebeurd. Daarbij speelt mogelijk een rol dat veel onderzoek voornamelijk binnen de muren van de eigen geleiden, discipline of zelfs het eigen genre kijkt. Geconstateerde problemen in het veld vinden hun oorsprong echter vaak in een groter krachtenveld. Bovendien verte-

genwoordigen verschillende partijen vaak verschillende belangen, die niet allemaal naadloos op elkaar aansluiten.

De commissie had de mogelijkheid om wél sectoroverstijgend te werken. Ze heeft ervoor gekozen de thematiek breed en van binnenuit te verkennen, door uitvoerige gesprekken te voeren met een vijftigtal vertegenwoordigers van diverse posities in het culturele veld (een overzicht van deze gesprekspartners is opgenomen als bijlage). Bewust is daarbij niet ingezet op het perspectief van de beleidsverantwoordelijken, maar op dat van de vloer waar kunst wordt gemaakt en genoten: van podia, kunstenaars en producenten, en – via beschikbaar onderzoek – hun publiek. Waar mogelijk is ook gebruik gemaakt van eigen sectoranalyses die verschillende opdrachtgevers in dezelfde periode uitvoerden. In onze analyse en rapportage is echter terughoudendheid betracht met het gebruik van – bestaande en nieuwe – cijfermatige onderzoeksgegevens, omdat die in relatie tot elkaar zelden een eenduidig beeld schetsen en elkaar soms zelfs tegenspreken.

INTERPRETATIES VAN DE PROBLEMATIEK

Uit de gesprekken bleek dat de urgentie en de inkleuring van de problematiek veelal is gerelateerd aan de positie die respondenten bekleden en de branche waarin ze werken. Schouwburgdirecteuren of programmeurs, artistiek leiders, muzikanten of dansers, publieksonderzoekers of bemiddelaars hebben verschillende interpretaties en visies.

Zo menen schouwburgdirecteuren, ook diegenen die succesvol zijn in het

programmeren van gesubsidieerd aanbod, dat er in bepaalde genres sprake is van overaanbod; dat de geneigdheid om te reizen met succesvolle producties, met name bij het repertoiretoneel, beperkt is; dat de marketing aan de zijde van de gezelschappen en ensembles vaak tekortschiet en dat gemeentelijke overheden meer aandacht hebben voor het realiseren van nieuwe podia dan voor het beschikbaar stellen van middelen om die podia verantwoord te programmeren. Ook vindt men, in relatie daarmee, de uitkoopsommen soms aan de hoge kant.

Onderzoekers wijzen op de subsidiesystematiek die versnippering in de hand werkt; op de grote stroom beurzen en incidentele subsidies waardoor 'draaideurartiesten' worden gekweekt en op het gemis aan doorstroming van nieuw talent. Ook wordt melding gemaakt van een gering politiek draagvlak voor de kunsten, van een gebrek aan visie en discours. En vice versa van een kunstsector die zich te veel heeft losgezongen van andere sectoren in de samenleving.

Theater-, dans-, jeugdgezelschappen en kleine muziekensembles ervaren het als een toenemend probleem om producties te verkopen aan theaters. Het kost moeite om aandacht te trekken van programmeurs – 'ze maken onze post niet eens meer open'. En, anders dan aan de zijde van de schouwburgprogrammeurs, is de ervaring aan aanbodzijde juist dat uitkoopsommen zwaar onder druk staan. Gezelschappen schrijven dat behalve aan tekortschietende programmeringsbudgetten ook toe aan gebrek aan *commitment* van sommige schouwburggen.

Beide factoren leiden in combinatie met toenemende concurrentie aan aanbodzijde tot risicomijdend gedrag en mogelijk verdringing. Daarnaast heeft een deel van de aanbieders te maken met budgetten waarvan niet of nauwelijks is rond te komen. Ook wordt gesproken over tegenvallende toegankelijkheid van het bestel voor bepaalde typen van aanbod en nieuwkomers.

Toch tekent zich in die uiteenlopende beleving van de situatie een centrale probleemstelling af: er is in de podiumkunsten sprake van een *mismatch* tussen vraag en aanbod. In dit rapport maken we een nadere analyse van de oorzaken en effecten hiervan en van wenselijke veranderingen die de aansluiting kunnen verbeteren. We beginnen die verkenning in het volgende hoofdstuk met een schets van de bredere nationale en internationale context waarbinnen de probleemstelling is te bezien. Daarna volgt in het derde tot en met het zesde hoofdstuk een analyse van factoren langs vier thema's: bestuurlijke aangelegenheden, aanbod, afname en bemiddeling. Op basis van de beschikbare literatuur en de eigen sectoranalyses en aandachtspunten van de opdrachtgevers heeft de commissie gesprekken met het veld gevoerd. Daaruit vloeide een serie concrete handreikingen voort, die in het zevende hoofdstuk worden besproken. Het laatste hoofdstuk brengt alle suggesties samen in drie hoofdlijnen waarlangs veranderingen zouden moeten worden ingezet om de betekenis van de overheidsgefinancierde podiumkunsten te versterken.

TENSLOTTE

Podiumkunsten moeten worden gehoord en gezien. Waar gemeenschapsgeld wordt gebruikt om ze te produceren, moeten mensen in staat worden gesteld, zelfs worden aangemoedigd, ermee in aanraking te komen. Vandaar dit onderzoek. Maar kunst ontleent haar bestaansrecht in en haar betekenis voor onze samenleving ook aan het haar toegeschreven vermogen om mensen te verbinden, waarden en informatie over te dragen, lokale en nationale economieën te stimuleren, imago's te verbeteren. Afhankelijk van tijd en politieke kleur legitimeren overheden hun subsidiëring van kunst met een steeds net iets ander samenspel van verwachtingen. Maar dat kan nooit het principiële uitgangspunt vertroebelen dat kunst, in deze tijd misschien wel meer dan ooit, een intrinsieke waarde vertegenwoordigt. En dat kunstenaars hoe dan ook in staat moeten worden gesteld om de huidige samenleving en ons cultureel erfgoed op hun manier te interpreteren.

2. HET SPEELVELD

BINNEN EN BUITEN DE LIJNEN

BINNEN DE LIJNEN: ONTWIKKELINGEN IN EIGEN LAND

Als alle stoelen in alle zalen van de Nederlandse theaters en concertgebouwen gemiddeld een keer per dag bezet zouden zijn, dan zou iedere Nederlander van zes jaar en ouder daar gemiddeld drie keer per jaar op plaatsnemen. Op dit moment is dat gemiddeld ruim een keer per jaar. De meeste mensen gaan nooit naar het theater, in elk geval minder dan eens per jaar, en een kleine groep gaat geregeld tot vaak. Het uitgaansbeeld zag er in 2003 ongeveer zo uit^[2]:

	TOTAAL BEZOEK (% van de Ned. bevolking)	FREQUENTE BEZOEKERS (1 x per kwartaal)	KAARTJES PER 100 INWONERS	GEMIDDELD AANTAL BEZOEKEN PER BEZOEKER
Toneel	26 %	4 %	54	2,1
-beroepstoneel	14 %	2 %	30	2,1
Ballet	4,6 %	0,5 %	8	1,8
Cabaret	14 %	2 %	27	1,9
Klassieke muziek	14 %	3 %	35	2,4
Populaire muziek	31 %	3,8 %	62	2,0
Cinema	57 %	24 %	210-220	3,8

Wat betreft het aantal bezoeken per honderd inwoners hebben toneel, klassieke muziek, ballet en film in de laatste twintig tot vijftientwintig jaar nauwelijks een ontwikkeling doorgemaakt. De belangstelling voor cabaret en popmuziek is in die periode sterk

gestegen. Het gemiddelde aantal bezoeken per bezoeker is in vrijwel alle genres nageenough gelijk gebleven. Het aantal voorstellingen, podia en stoelen is echter toegenomen. Over een periode van bijna veertig jaar (1965 - 2002), concludeert Van Klink^[3],

is het aantal voorstellingen van gesubsidiëerd toneel ruim verdubbeld tot 6900 in 2002, terwijl het aantal bezoekers van deze voorstellingen halveerde. Bij de dans constateert hij een ruime verdriedubbeling van het aantal voorstellingen en nog geen verdubbeling van het aantal bezoekers.

STRIJD OM DE TIJD

Bezoek aan een podiumvoorstelling vraagt op zichzelf al planning en moet bovendien concurreren met andere opties voor de besteding van geld en vrije tijd. Sommige opties, zoals televisiekijken of een cd beluisteren, kosten (bijna) niets, kunnen (bijna) helemaal worden ingepast in het eigen tijdschema en laten daarnaast andere activiteiten toe. Andere opties, zoals sporten, cafébezoek, lezen, spelen, uit eten gaan, winkelen, tuinieren, klussen of met de kinderen bezig zijn, zullen vaak strijden om de voorrang met theater- of concertbezoek en zullen het ook vaak winnen, al was het maar omdat ze letterlijk dichterbij huis liggen, gemakkelijker zijn of al door andere gezinsleden zijn opgepakt. Podiumbezoek hoort tot de moeilijkere en duurdere alternatieven en laat bovendien geen verdeling van de aandacht over andere activiteiten toe.

De meerwaarde van de zaal zit voor veel theaterbezoekers in het live, geconcentreerd en in gemeenschap meemaken van een voorstelling. Dat wordt aantrekkelijker naarmate de voorstelling, de ambiance of het publiek meer unieke kenmerken heeft, met andere woorden, als de exclusiviteit toeneemt. Dat verklaart de populariteit van combinaties van voorstellingen met een

diner, een ontmoeting met de kunstenaars, een select publiek, een deskundige toelichting of een rondgang achter de schermen. De stap naar een festival met een breed en geconcentreerd aanbod van activiteiten rond een bepaald thema past in deze zelfde lijn: het wordt meer de moeite waard om er tijd voor vrij te maken en het gevoel een unieke gelegenheid niet te mogen missen wordt welbewust aangejaagd.

Het feit dat het proces van emancipatie de laatste decennia heeft geleid tot een veel hogere arbeidsparticipatie van vrouwen, legt eveneens een druk op de vrije tijd. In het 'spitsuur van het leven', de periode tussen ongeveer dertig en vijftig jaar, heeft een gezinshuishouden gemiddeld minder vrije tijd dan een of twee decennia terug, terwijl er tegelijkertijd meer taken te vervullen zijn. In de cultuurparticipatie is dan ook een opvallende terugloop te zien in het aandeel van mensen met gezinnen met thuiswonende kinderen. Behalve gebrek aan echt vrije tijd speelt daar vaak ook het beperkte echt 'vrije' budget een rol. Wanneer de kinderen zelfstandig zijn, neemt de cultuurparticipatie van paren weer toe. Beperkingen voor cultuurparticipatie van eenpersoonshuishoudens zijn bij jongere generaties met name hun budget, terwijl bij oudere generaties ook gebrek aan uitgaanstraditie en aan gezelschap, beperkte mobiliteit en overwegingen van veiligheid een rol spelen.

VAN FIJNPROEVERS TOT CULTURELE OMNIVOREN

Behalve de concurrentie van een veelheid van aanbieders om de vrije tijd van men-

sen die uiteindelijk nooit iets hoeven en niets moeten, bestaat er competitie in het aanbod zelf. De verschillende podiumkunsten doen voor een niet onbelangrijk deel een beroep op hetzelfde relatief beperkte publiek, dat eveneens wordt aangesproken door musea, uitgeverijen, muziekdocenten, organisatoren van lezingen, kortom de hele kunst- en cultuursector. Uiteindelijk heeft maar een relatief klein deel van de Nederlandse bevolking, niet meer dan vijf tot tien procent, met enige regelmaat geld en tijd over voor het cultuuraanbod. Ooit was de verwachting dat de verhoging van het gemiddelde opleidingsniveau van de Nederlander zou leiden tot een navenante verbreding van het draagvlak voor de kunsten. 'Cultuurminnaars' kenmerken zich inderdaad nog altijd door een hoge opleiding; maar hoewel cultuurparticipatie een goede graadmeter is van het opleidingsniveau, is het opleidingsniveau dat veel minder voor cultuurparticipatie. Wat op dit gebied niet van huis uit is meegegeven, wordt – het is vergelijkbaar met godsdienst – ook later meestal niet meer verworven.

Inmiddels heeft meer dan een derde van de werkende bevolking een opleiding op hbo- of universitair niveau. In veertig jaar tijd is dat een verviervoudiging, maar eenzelfde vermenigvuldigingsfactor is eerder opgetreden bij de cultuurproducenten dan bij de cultuurconsumenten. Dat heeft te maken met een sterke egalitaire ontwikkeling, die afstand neemt van de idealen van de *Bildungsbürger*. Het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' cultuur is niet verdwenen, maar het is veel minder onderscheidend geworden. De hoog opgeleide kunstliefhebber is vandaag de dag een culturele omnivoor:

de 'lage' cultuur is ook toegankelijk geworden voor de dragers van de 'hoge' cultuur. Het omgekeerde is niet of veel minder gebeurd.

KLEUR IN DE ZAAL

Ongeveer tien procent van de Nederlandse bevolking bestaat op dit moment uit niet-westerse allochtonen, van wie de helft islamitisch is. Hun deelname aan het culturele leven is laag. Wie de theater- en concertzalen van de grote steden bezoekt krijgt niet de indruk dat meer dan een derde van de bevolking van deze steden uit etnische minderheden bestaat. Bij moslims heeft dat mede te maken met beperkingen die het geloof oplegt, naast de beperkingen die er al zijn in financiële zin (bijna een op de drie Turkse en Marokkaanse huishoudens bevindt zich op het laagste inkomensniveau). Bij oudere generaties speelt ook een gebrekkige beheersing van de taal een rol. Voor jongere generaties en voor Nederlanders met een Surinaamse en Antilliaanse achtergrond (een half miljoen mensen) gelden deze obstakels minder.

Er lijkt echter onder allochtone groepen met name ook sprake van een beperkte affiniteit met de westerse canon en met een podiumkunstaanbod dat voornamelijk daarop leunt. Enerzijds zijn er specifieke evenementen en voorstellingen gerelateerd aan de 'eigen' cultuur die een opvallend monocultureel allochtoon publiek trekken. Anderzijds zijn het met name grootste- en middelste jongere generaties die, allochtoon of autochtoon, beschikken over een meer multicultureel – zo niet mondiaal – referentiekader dat zich ook weerspiegelt in

hun culturele interesses. Het podiumkunst-aanbod en de 'nieuwe canon' die in het verlengde liggen van die eigentijdse leefwereld, zijn echter nog volop in ontwikkeling. Juist ten aanzien van culturele diversiteit is daardoor ook een aansluitingsprobleem voelbaar in de kunstsector.

BUITEN DE LIJNEN: INTERNATIONAAL PERSPECTIEF

Aandacht voor de internationale component van het cultuurbeleid is niet nieuw en wordt urgenter in het licht van mondialisering en de uitdijende Europese Unie. Er is een levendig internationaal artistiek verkeer: Nederlandse muziek- en dansgezelschappen zijn werkgever voor kunstenaars uit de meest uiteenlopende landen; Nederlandse kunstenaars hebben steeds vaker zelf een (deels) andere culturele achtergrond en Nederlandse kunstenaars pakken graag hun koffer om hun werk elders voor het voetlicht te brengen. Afgezien van het belang om onze kunst buiten de grenzen te presenteren, is aan kennismaking en uitwisseling ook een specifiek artistiek belang verbonden. Kunstenaars moeten in staat worden gesteld zich te meten aan hun buitenlandse collega's. Het is van belang dat een professioneel referentiekader internationaal is. Naar de eigen activiteiten kijken door de ogen van een 'vreemde' kan artistiek verrijkend zijn. De activiteiten van SICA, van culturele attachés bij diverse ambassades en subsidie-mogelijkheden voor optredens in het buitenland werpen hun vruchten af. Zij stellen tal van ensembles en groepen in staat om op buitenlandse festivals inspiratie op te doen door kennis te nemen van de prestaties van de culturele voorhoede uit andere landen.

In het kader van onze opdracht is het ook zinvol te bekijken hoe in omringende landen de steun van de overheid aan kunst is gestroomlijnd. De Nederlandse systematiek is een tijdlang met nieuwsgierigheid en soms zelfs bewondering gevolgd door het buitenland maar daarin lijkt een kentering gekomen. Inmiddels zijn ook criticasters te horen. Versnippering kan ertoe leiden dat kunst inboet aan inhoudelijke onontkoombaarheid en maatschappelijke betekenis.

In Vlaanderen¹⁴⁾ gaat verhoudingsgewijs meer subsidie naar de podia dan naar de gezelschappen. Theaters kunnen daardoor hogere uitkoopsommen betalen, waarmee een deel van de subsidie aan podia terugvloeit naar de gezelschappen. De podia hebben in een dergelijk systeem meer invloed op het aanbod dat overheidsfinanciering ontvangt. Het aanbod in Vlaanderen omvat per saldo meer gesubsidieerde voorstellingen per duizend inwoners dan in Nederland. Vernieuwing in het theater ging en gaat in Vlaanderen veel geleidelijker dan in Nederland, wat kan samenhangen met het subsidiesysteem.

Bij onze oosterburen is het cultuurbeleid geen zaak van de centrale overheid maar gedelegeerd aan de *Länder*. Opvallend in Duitsland is de lokaal sterk verankerde rol van stadstheaters met eigen gezelschappen. Ook is dit bestel als geheel veel minder dan het Nederlandse gericht op vernieuwing. De band tussen theater en gezelschap rust juist sterk op traditie en gevestigde kwaliteit, waarbinnen veranderingen worden bevocht. Een bezwaar van het Duitse systeem is dat het minder ruimte geeft voor diversiteit en minder

toegankelijk is voor nieuwkomers. De pijlers zijn eerder enkele dikke bomen die lang doorgroeien dan duizend bloeiende bloemen. Gedeeltelijk wordt dit bezwaar gecompenseerd door de sterke binding die de theaters hebben met hun publiek. De Duitse theaters zijn levendige knooppunten, met zaalbezettingspercentages van tachtig tot negentig procent. De maatschappelijke en politieke lading van kunst is er groter dan in Nederland, waar prominente persoonlijke opvattingen van makers meer de toon zetten.

Het model van de Arts Council, dat in het Verenigd Koninkrijk al enkele decennia meegaat, komt in het volgende hoofdstuk aan de orde.

IMPORT EN EXPORT

De mate van internationale uitwisseling van artistieke producten en hun makers verschilt enigszins per sector. Van alle podiumkunsten is muziek het meest populaire exportproduct, gevolgd door theater.^[5] Verschillende muziekensembles besteden de helft of meer van hun speelverplichtingen in het buitenland, met name op festivals. Het aandeel aan eigen inkomsten dat daar wordt behaald is vaak nog groter, omdat de uitkoopsommen er veelal hoger liggen dan in Nederland. Duitsland is het grootste afzetgebied, gevolgd door België, de Verenigde Staten en Italië. De buitenlandse populariteit van Nederlands theater is verrassend gezien de taligheid van de discipline. In Vlaanderen vindt veel afzet plaats van Nederlandse producties, vooral jeugdtheater. Maar ook in Frankrijk, Oostenrijk en Duitsland is het Nederlandse theater in trek.

In de dans is het beeld meer diffuus. Er is zeker vraag uit het buitenland naar Nederlandse dans en de Nederlandse gezelschappen hebben de ambitie internationaal op te treden. Nederlandse dansgezelschappen spelen jaarlijks tussen de tweehonderd en tweehonderdvijftig voorstellingen buiten de landsgrenzen.^[6] Sommige artistiek leiders hebben echter ook de indruk dat het aanzien van de Nederlandse dans in het buitenland terugloopt, met name waar het gaat om nieuwe artistieke ontwikkelingen.^[7] Dansgezelschappen hebben er bovendien moeite mee hun arbeidsintensieve internationale activiteiten te organiseren vanuit hun reguliere bedrijfsvoering.

In het algemeen lijkt de praktijk van internationalisering in Nederland meer gericht te zijn op export dan op import. Weliswaar wordt in beleidsstukken gewezen op een werkelijkheid van geografische grensvervaging en wordt het belang van internationale samenwerking onderstreept.^[8] Maar in de uitvoering ligt het accent veelal op de presentatie van Nederlands aanbod in het buitenland. Podia geven in gesprekken te kennen graag meer podiumkunsten uit het buitenland te willen programmeren maar het niet te kunnen betalen. Een sterke export is zonder meer van grote betekenis voor de Nederlandse kunsten. Bepaalde ensembles en groepen ontlene hun bestaansrecht zelfs gedeeltelijk aan hun buitenlandse populariteit. Maar het exportbeleid is nog niet optimaal. Zo zouden tal van groepen nog krachtiger internationaal kunnen opereren met meer mankracht en/of nationale regie en samenwerking. En ook culturele import verdient meer aandacht in een kunstklimaat met internationale ambities.

3. BETAALT WIE BEPAALT?

DE ROL VAN OVERHEIDSSUBSIDIE

Sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw hebben bestuurlijke en organisatorische ontwikkelingen die zich bij de Rijksdienst in het algemeen voltrokken ook hun vertaling gekregen in het cultuurbeleid. Het gevolg daarvan waren privatisering, functionele en territoriale decentralisatie en verzelfstandiging (onder meer van de rijksmusea). Wat betreft de territoriale decentralisatie werd gepoogd het zwaartepunt waar het om aanbod ging bij het rijk te leggen, waar het distributie betrof bij de provincies en met betrekking tot afname bij de gemeenten.

In de praktijk echter bestrijkt het gemeentelijke cultuurbeleid en bijbehorende financiering bijna altijd de volledige drieslag van de centrale beleidsdoelstellingen. Ondanks de grote aandacht die de vierjaarlijkse dans rond de nationale geldpot genereert, komt slechts eenderde van het totale cultuurbudget van het rijk; de rest wordt gefourneerd door provincies en vooral gemeenten. Grotere culturele instellingen of evenementen worden door het rijk en lagere overheden samen gefinancierd in de vorm van meerjarige afspraken die zijn vastgelegd in convenanten. Daarnaast bedienen de lagere overheden zich van eigen raden en fondsen om het aan hun stad of regio gebonden aanbod vast te stellen.

Tegelijkertijd nemen gemeenten niet altijd zoveel verantwoordelijkheid voor exploitatiebudgetten van podia als de oorspronkelijke driedeling impliceert. Ook in de rol van de provincie zijn er grote, veelal historisch gegroeide, onderlinge verschillen. Provinciale overheden hebben beschikking over geld dat aan cultuur kan worden besteed. Maar wat de functie van provinciaal cultuurbeleid zou moeten zijn, is fluïde. Hier en daar maken alerte ambtenaren van die situatie gebruik door projecten te stimuleren, verbanden te leggen tussen de verschillende spelers in het veld en bestuurlijke kennis op het gebied van kunst en cultuur uit te dragen. Maar dat gebeurt lang niet overal.

Het bestuurlijke model hapert, met andere woorden. Ondanks deze diffuse praktijk is de basis voor beleidsvorming en subsidiëring nog altijd dat de verantwoordelijkheid voor de instandhouding van een landelijk patroon van culturele voorzieningen in de eerste plaats bij het rijk ligt, terwijl de gemeente, die de culturele accommodaties beheert, veel directer betrokken is bij de afname en de publieksparticipatie. Het is moeilijk uit te leggen dat met name in de grote steden het grootste deel van subsidies voor sommige culturele instellingen door de gemeente wordt betaald, terwijl de rijksoverheid over de kwaliteit van die

instellingen oordeelt. Gemeenten hebben weinig invloed op de samenstelling van het landelijke aanbod; het rijk heeft nauwelijks sturingsmogelijkheden op de afname van dat aanbod. De taakverdeling is onmiskenbaar aan herziening toe.

OPTELSOM VAN INCIDENTEN

Aangezien het in ons land gebruikelijk is dat de overheid zich onthoudt van een artistiek-inhoudelijk oordeel bij het verlenen van subsidies, is die beoordeling overgedragen aan deskundigen. Het zijn de Raad voor Cultuur en de fondsen die het artistieke aanbod bepalen. Vanaf 1988 tot heden heeft de Raad elke vier jaar een plan gepresenteerd waarin een artistiek oordeel werd uitgesproken over kunstinstellingen, waarbij enkele door de minister of staatssecretaris bepaalde uitgangspunten mede een rol speelden. De fondsen hielden zich bezig met korter lopende subsidies van individuen of kleinschalige initiatieven. Langs beide wegen wordt door een steeds groter aantal kunstinstellingen of kunstenaars een beroep gedaan op beschikbare middelen – zo is bij de Raad het aantal aanvragen in enkele cultuurnotaperioden van iets meer dan tweehonderd gestegen tot achthonderd. De stijging is zodanig, dat de Raad zelf zijn werkwijze karakteriseerde als een imploderend systeem. Deze toeloop betekende onder andere dat de Raad in sommige gevallen, ongeacht een positief oordeel, een nee moest verkopen omdat het beschikbare budget niet toereikend was.

Naast positieve kanten – de grote verscheidenheid aan voorzieningen, de min of meer evenwichtige spreiding over het gehele

land, de garantie van continuïteit bij vierjarige subsidie, de ‘rechtvaardigheid’ en openheid en de ruimte voor vernieuwing – kleven er ook grote nadelen aan het systeem. In de praktijk is er weinig verandering waarneembaar. In de laatste ronde was slechts tweeënhalf procent van het totale budget gemoeid met verschuivingen. Een steeds groter aantal aanvragers verdringt elkaar rond minimale subsidies. Daarmee gaat een enorme uitbreiding van de papierwinkel gepaard, ook omdat in het geval van negatieve beslissingen altijd beroep mogelijk is. Er zijn dan ook veel klachten over de bureaucratie van het systeem en de kwaliteit van de beoordeling. Door de optelsom van ‘incidentele’ beslissingen over artistieke kwaliteit blijft in de afwegingen onderbelicht hoe de relatie is met de functies van culturele instellingen in het veld als geheel, en met de vraag van publiek en podia. Sommige gemeenten en regio’s menen ook dat er te weinig rekening wordt gehouden met hun specifieke cultuurprofiel.

VERSCHIL MAKEN?

Het is dan ook begrijpelijk dat de voormalige staatssecretaris Medy van der Laan met de in 2005 verschenen nota *Verschil Maken* en de daarop volgende beleidsbrief van 2 juni aan de Kamer een oplossing wilde vinden voor een aantal van die negatieve kanten, samenhangend met de wijze van advisering van het cultuuraanbod. Haar voorstellen dienen er inderdaad toe om de Raad te ontlasten van zijn mega-adviestaak en de Raad weer in te zetten voor zijn oorspronkelijke taak: de beschrijving op hoofdlijnen van het cultuurbeleid in de komende jaren. Daartoe wordt een groot

deel van de adviezen overgeheveld naar fondsen. De politieke verantwoordelijkheid voor het structurele aanbod blijft bestaan, terwijl beslissingen over een- tot vierjarige subsidies door fondsen worden genomen op armlengte van het ministerie.

Toch wordt een aantal van de hiervoor genoemde problemen met deze bestuurlijke overhevelingsoperatie allerm minst opgelost. De Raad wordt ontlast van het almaar toenemende aantal aanvragen. Als die vervolgens doorschuiven naar de fondsen, die bovendien ook voor kortere perioden subsidie verstrekken, leidt dat echter niet tot een fundamentele verandering. Als de Raad wel verantwoordelijk blijft voor de zogenaamde basisinfrastructuur, dan zal de politiek zich toch dienen uit te spreken over de criteria op grond waarvan die infrastructuur wordt bepaald. Bovendien zouden ook de fondsen een andere werkwijze moeten hanteren om aan de genoemde bezwaren tegemoet te kunnen komen.

Er komt geen oplossing voor de aanzuigende werking, noch voor stagnerende uitstroom; noch voor het gebrek aan ontwikkeling en continuïteit van nieuwe makers die door het systeem vaak tot subsidie-(s)hoppers worden gemaakt, noch voor het ontbreken van een relatie tussen aanbod en afname door de daarvoor bedoelde podia. Ook wordt hiermee niet tegemoet gekomen aan de door de meesten van onze gesprekspartners als problematisch ervaren beoordeling op wat men voornemens is te doen, zonder dat datgene wat men al deed voldoende wordt meegewogen. In de nieuwe situatie wordt het volgens sommigen moeilijker om te werken met stedelijke of regionale

cultuurprofielen als de instellingen zich in verschillende subsidiecircuits bevinden. Het zijn stuk voor stuk substantiële open plekken in de beleidsvoornemens die roepen om gezamenlijke uitwerking door het ministerie, de Raad en de betreffende fondsen.

ARTS COUNCIL

In de voorgestelde verandering lijkt niet te worden gekozen voor besturing via een zogenaamd 'Arts Council'-model, waarmee in Nederlandse politieke kringen wordt geflirt. Sympathie voor dit model wordt doorgaans gevoed door de behoefte om de invloed van minister en parlement op concrete subsidiebeslissingen en de lobby-mogelijkheden van individuele instellingen te beperken.^[9] Bovendien kan het een onbedoeld gegroeide 'beleidsinflatie' doorbreken, waarin iedere bewindspersoon wordt geacht nieuwe, eigen visies en doelstellingen te presenteren met als resultaat dat die elkaar naar de kroon steken in een abstractieniveau dat steeds minder concrete relatie heeft met de kunstpraktijk.^[10] Het Arts Council-model ligt echter niet voor de hand wanneer het veld een grotere betrokkenheid van de politiek wenst. In onze gesprekken viel op dat er weliswaar kritiek is op de huidige rol van de overheid maar dat veel kunstenaars en instellingen desalniettemin beducht zijn voor een te grote afstand tussen kunst, samenleving en politiek. Ook blijft in de discussies enigszins onderbelicht dat de Arts Council geen kant en klaar model is, maar in de loop van twee decennia verschillende malen van gedaante is verwisseld, tot een situatie nu waarin budgetten zijn opgedeeld over autonome,

regionale Councils en de nationale Council min of meer is gereduceerd tot rekenmeester. De meningen over het huidige functioneren zijn in Engeland zelf zeer verdeeld. De regio's hebben verschillende agenda's waarop nationaal weinig invloed is uit te oefenen. Kunstenaars die in meer regio's werken en landelijk van betekenis zijn, hebben moeite hun financiering bijeen te sprokkelen. Een zorgvuldige afweging van de voor- en nadelen van verschillende modellen is dan ook te verkiezen boven een rechtstreekse kopie van een model. In de Nederlandse situatie gaat de voorkeur uit naar kunstsubsidieëring die verbonden is met de maatschappelijke en politieke context.

SUBSIDIEVOORWAARDEN

Via de voorwaarden die zijn verbonden aan subsidieverlening kan het beleid worden gepreciseerd. Het gaat daarbij om zaken als het aantal speelbeurten, de reisverplichtingen, educatieve taken et cetera. Daarmee wordt vorm gegeven aan – voor het Nederlands cultuurbeleid kenmerkende – waarden als spreiding en toegankelijkheid.

Gesprekspartners van onze commissie hadden weinig klachten over de subsidievoorwaarden. Podiumkunstenaars willen spelen, zo veel als mogelijk is. Soms hebben ze door afzetproblematiek moeite het aantal speelbeurten te halen. Musici lossen dat op door op alternatieve locaties te spelen. Bovendien haalt men het afgesproken aantal speelbeurten door optredens in het buitenland, veelal op festivals. Ook de repertoirgezelschappen hebben in essentie geen bezwaar tegen reizen in het land, al houdt

men wel rekening met het soort voorstelling en de plek waar die wordt vertoond – een houding die door sommige schouwburgen wel wordt opgevat als weigerachtigheid om bij hen langs te komen. In de dans lijkt er wel enige frictie te bestaan tussen het aantal beoogde speelbeurten en het absorptievermogen voor bepaalde typen dans. Maar ook in die sector wordt daaraan in bepaalde gevallen tegemoet gekomen door buitenlandse optredens. Daarnaast vormen de normeringsbedragen voor muziekensembles een aandachtspunt: die worden sinds enige tijd gehanteerd om besluitvormingsprocedures te vereenvoudigen maar uit recent onderzoek^[1] blijkt dat die niet geheel aan de verwachtingen voldoen.

Over de hele linie hechten producenten veel waarde aan flexibiliteit in de subsidievoorwaarden – of het nu de 15%-norm voor eigen inkomsten, het aantal speelbeurten, ruimte voor educatieve taken of de normeringsbedragen betreft. Het is voor Raad en fondsen de moeite waard na te gaan of die flexibiliteit op dit moment groot genoeg is.

Aandachtspunten

- ❖ een herziening van de taakverdeling tussen rijk, provincies en gemeenten;
- ❖ een subsidiebeoordeling waarbij meer rekening wordt gehouden met de relatie tussen vraag en aanbod en/of het cultureel profiel van de stad of regio.



4. OVERVLOED EN ONBEHAGEN

DE AANBODZIJD VAN DE PODIUMKUNSTEN

Structureel financiert het rijk op dit moment ruim tachtig toneelgezelschappen en -producenten, ruim vijftig muziekensembles en circa twintig dansgezelschappen en -producenten. Het aantal aanbieders met meerjarige rijksondersteuning is in drie cultuurnotaperioden ongeveer verdrievoudigd. Daarnaast zijn er nog tientallen groepen en groepjes die draaien op projectsubsidies van het rijk en subsidies van andere overheden.

‘Overaanbod’ is een verleidelijke diagnose in een veld waar het aantal aanbieders zo snel is gestegen en producenten serieuze afzetproblemen ervaren. Maar het is ook een bedrieglijke. Een kwantitatieve toename van het rijksgefinancierde aanbod is niet verbazingwekkend in het licht van de toenemende uitstroom van afgestudeerde podiumkunstenaars en de fragmentarisering van de publieksvoorkeuren. Ook was er door de jaren heen een gestage toename van het aantal zalen en stoelen, wat als een indicator kan worden beschouwd dat er – ook voor de gesubsidieerde sector – meer mogelijkheden ontstonden om zich te manifesteren. Bovendien legden achtereenvolgende bewindslieden nieuwe, specifieke accenten in hun beleid, wat eveneens nieuw aanbod genereerde. In termen van het totale volume van het aanbod is er dan ook geen reden om te constateren dat er te

veel podiumkunsten worden geproduceerd. Men zou op grond van de artistieke bedrijvigheid, de huidige publieksbelangstelling en vraag van podia evengoed kunnen pomen dat er publieksgroepen en artistieke kansen onderbenut blijven en dat er nog aanzienlijke rek zit in de positie van de podiumkunsten in onze samenleving, ook in internationaal perspectief.

Dat wij het begrip ‘overaanbod’ afwijzen, wil nog niet zeggen dat we geen problemen constateren of dat het aanbod aan alle wensen en verwachtingen voldoet. In het veld gesignaleerde knelpunten voeren bij nadere beschouwing met name terug op:

- ❖ een versnippering van aanbod over veel verschillende aanbieders;
- ❖ de aard en kwaliteit van het aanbod over de hele linie;
- ❖ een gebrek aan continuïteit in het aanbod per producent;
- ❖ haperende in- en doorstroom in het bestel.

VERSNIPPERING: OPWAARTSE DRUK

Versnippering is het gevolg van een samenspel van tijdgeest en subsidiesystematiek. Onze samenleving en de kunsten zijn hooggespecialiseerd en de diversiteit aan artistieke invloeden groeit explosief onder invloed van onder meer democratisering,

digitalisering, internationaal cultureel verkeer, alsmede maatschappelijke en politieke opvattingen die – ook en vooral op het terrein van cultuur – diversiteit en specialisatie trachten te implementeren. Deze ontwikkelingen gaan gepaard met een toenemende instroom van aspirant-kunstenaars aan kunstvakopleidingen. Ook ontstaan er nieuwe opleidingen en studierichtingen uit de behoefte en noodzaak recht te doen aan die veranderde realiteit.

Hoe dan ook neemt de druk van onderaf op het bestel de komende jaren eerder toe dan af: steeds meer vuisten zullen op de deur kloppen. En steeds vaker zal het daarbij ook gaan om nieuwe vormen, thema's en stijlen, waarin geen of slechts een beperkte traditie bestaat binnen de bestaande infrastructuur. Tot nu toe werd er plaats gemaakt voor het nieuwe zonder tot expliciete keuzen te komen – een houding die onherroepelijk tot nog meer versplintering zal leiden. Aan de subsidiënt de taak om duidelijk te maken waarop diversiteit van het aanbod berust en om te verantwoorden waarom bepaalde keuzen worden gemaakt.

AARD EN KWALITEIT VAN HET AANBOD: INNOVATIEF KLIMAAT?

Voor een klein land hebben we behalve een rijk geschakeerd, ook een kwalitatief hoog aanbod, met tal van internationaal befaamde orkesten, dans- en (muziek) theatergezelschappen. Het Nederlandse cultuurbeleid hecht veel waarde aan vernieuwing. Het onderscheidt zich door een goed klimaat voor het dwarse en kleinschalige. Dat is een verworvenheid om trots op te zijn. Met name de afgelopen tien jaar

hebben veel relatief jonge initiatieven hun artistieke en maatschappelijke belang beklemtoond gezien in een structurele ondersteuning van overheidswege.

Die medaille heeft echter ook haar spreekwoordelijke keerzijde. Omdat de beschikbare subsidies niet meegroeiden en er weinig werd afgestoten, moest de koek over meer hongerigen worden verdeeld. Het welkom naar nieuwkomers is minder hartelijk dan op het eerste gezicht lijkt. Veel van hen ontvangen relatief kleine budgetten en blijven daarnaast sterk afhankelijk van lokale en projectsubsidies, waarbij de verworven plaats in de cultuurnota soms zelfs als een belemmering werkt. De laat-alles-bloemen-bloeien-filosofie werkt onbedoeld verlamdend. Voor research en development is in de cultuursector welbeschouwd weinig budget. En het ontbreken van exit-strategieën belemmert een gezonde dynamiek.

'Alle bloemen' zijn bovendien niet werkelijk alle bloemen, maar een selectie van soorten. Er lijkt sprake van een zekere eenzijdigheid in de verscheidenheid. Keuzen van adviesorganen en gevestigde instellingen versterken elkaar in een bepaalde dominante smaakopvatting. Profielen van beoordelaars, overlap in referentiekaders en (on)bekendheid met specifieke kringen van makers spelen daarbij een rol. Toegankelijker of conventioneeler aanbod vindt minder vanzelfsprekend een plaats in het bestel. Ook is er van culturele diversiteit – in de zin van vertegenwoordiging van cross-overs, artistieke invloeden van niet-westerse en migrantenculturen – in het structureel gesubsidieerde bestel maar mondjesmaat sprake. Over de aard van het

aanbod in relatie tot de vraag volgt meer in het volgende hoofdstuk.

CONTINUÏTEIT: DE BOEL BIJ ELKAAR HOUDEN

Veel makers hebben het gevoel te klein te zijn om hun eigen lot te beïnvloeden. Al jaren wordt in rapporten geconstateerd dat tal van choreografen, musici en theatermakers te veel ontvangen om dood te gaan en te weinig om van te kunnen leven. Er zijn relatief veel kleine, rond één maker geformeerde groepen in het bestel en weinig 'huizen' van substantiële omvang. Voor klein, maar ook voor groter, geldt dat bestendiging en groei moeilijk te verwezenlijken zijn. De huidige financieringsstructuur versterkt die impuls.

De gesignaleerde knelpunten doen zich niet in elke sector in dezelfde mate gelden:

In de MUZIEKSECTOR is er een kleine top van grote orkesten, een zwak ontwikkeld middenveld en een grote hoeveelheid kleine ensembles. Tientallen rijksgesubsidieerde muziekensembles draaien op een halve tot hooguit een paar fte's aan bureaukracht, die het werk torsen van productie, marketing, zakelijke leiding, acquisitie en internationale activiteiten. Het is niet ongewoon dat op het bureau structureel meer wordt gewerkt dan er wordt betaald. Inkomsten uit optredens of uit andere fondsen compenseren de hoge overhead onvoldoende, integendeel: dalende uitkoopsommen in de afgelopen drie tot vijf jaar vergroten juist de financiële druk. Niet alleen bij de allerkleinsten is de nood hoog, zoals onder meer de

recente discussie rond de oude muziek laat zien.

In de DANSWERELD geldt min of meer hetzelfde, hoewel de kleinere structureel gesubsidieerde gezelschappen over het algemeen wat beter zijn uitgerust dan de kleine muziekensembles. Daartegenover staat dat er relatief veel ad hoc werkende choreografen zijn die van hun projectsubsidies nauwelijks kunnen bestaan en voor elke nieuwe voorstelling een kostbaar productieapparaat moeten optuigen.

Bij TONEEL is het middelgrote en kleinschalige aanbod uitgebreid ontwikkeld; dat laatste wordt zowel structureel als op projectbasis gefinancierd. De groepen zijn bijna altijd geconcentreerd rond individuele makers. Werkelijk grote gezelschappen zijn er nauwelijks. De tableaux van grotere gesubsidieerde gezelschappen zijn in de loop der jaren geminimaliseerd. Naast het bescheiden bestand aan vaste acteurs wordt veel met freelancers gewerkt, wat onder meer een belemmering vormt voor het doorspelen van succesvolle producties.

De producenten hebben zelf overigens ook een aandeel in het ontstaan van deze situatie. Makers kiezen ervoor ondanks beperkte middelen zelfstandig te werken, in zeer kleine organisaties met weinig ondersteuning, en er is terughoudendheid om samen te werken. Ook de productiedruk die door veel partijen in het veld wordt ervaren, is niet louter gevolg van eisen van subsidiënten, zoals wel wordt gesuggereerd. Binnen zekere grenzen volgen subsidiënten de eigen inschattingen van aanvragers. Producenten hebben een neiging tot 'majoreren'.

INSTROOM EN DOORSTROOM: VOL IS VOL?

Een paar decennia geleden stonden gevestigde gezelschappen en orkesten in de rij voor de nieuwste lichting uitvoerende en scheppende podiumkunstenaars. Nu staat de jongste generatie zelf in de rij; bij lokale en landelijke loketten voor projectsubsidie, werkplaatsen, productiehuizen en groepen. Er staan standaard meer nieuwkomers te popelen dan het gesubsidieerde bestel kan opnemen. Daar is op zichzelf niets mis mee, zoals ook de VSCD opmerkte in haar nota *Het kan zoveel mooier in podiumkunsten*. Hoe meer keus, hoe groter de kans op kwaliteit. Dat jonge kunstenaars zelfvertrouwen en ondernemingslust aan de dag leggen, is eveneens toe te juichen. Ze zijn kennelijk niet bang om zelfstandig aan de slag te gaan wanneer ze onvoldoende aansluiting vinden bij de 'gevestigde orde'.

Toch zijn er kanttekeningen te plaatsen bij de huidige situatie. Een belangrijke constatering is, dat de afstand tussen 'oud' en 'nieuw' onwenselijk groot is geworden. Ontwikkeling en experiment zijn voornamelijk georganiseerd buiten de gevestigde orde, in het circuit van kleinere gezelschappen en ad hoc gesubsidieerden. Doorstroom van het ene circuit naar het andere verloopt moeizaam en werd in de beleidsbrieven van de vorige staatssecretaris en de adviezen van de Raad voor Cultuur 2005-2008 als urgent knelpunt benoemd. Enerzijds zijn er jongere podiumkunstenaars en podiumkunstenaars uit het kleinschalige circuit die graag bij grotere gezelschappen zouden willen werken maar daar geen plek krijgen; gezelschappen hebben hun krappe budgetten nodig voor producties van hun eigen

artistiek leider/maker of hebben geen affiniteit met de ideeën van de nieuwkomers. Nemen ze wel nieuwe makers onder hun hoede, dan is dit vaak slechts voor een korte periode. Anderzijds zijn er jonge makers die passen voor de inflexibiliteit en specifieke artistieke oriëntaties van grotere gezelschappen. Als aan deze kloof tussen de twee circuits niets wordt gedaan, zal die alleen maar worden versterkt.

Een tweede belangrijk knelpunt is dat nieuwe kunstenaars die niet goed aan de slag komen, te lang kunnen blijven doormodderen. Met enig *dédain* wordt wel gesproken over de 'draaideurartiest' die hopt tussen onderzoekssubsidie, WIKK, beurs, werkplaatsproject en projectsubsidie, zonder zich ooit werkelijk als kunstenaar te manifesteren. Doordat de minder getalenteerden lang beslag leggen op de budgetten voor nieuwe makers en ontwikkeling, krijgen de werkelijk getalenteerden, die ook al moeilijk terechtkunnen bij bestaande gezelschappen en productiekeren, te weinig ruimte om hun succes te verzilveren. De kunstenaars zelf is dit niet te verwijten. Ze nemen de ruimte die er is en tijdens hun opleiding zijn ze voorbereid op een bestaan als kunstenaar, nauwelijks op een bredere maatschappelijke inzetbaarheid. Het systeem dat dit mogelijk maakt verdient daarentegen wel een kritische beschouwing.

Een ruimhartige instroom is reëel in het licht van de eigentijdse maatschappelijke en artistieke dynamiek. Dat geldt niet alleen de studentenaantallen van vakopleidingen maar ook het aantal afgestudeerden dat zijn geluk beproeft. Jonge initiatieven in de marge zijn van groot belang voor de

ontwikkeling van de podiumkunsten. En artistieke rijping vraagt een zekere doorleefdheid en dus tijd. Heel wat grote namen van nu zijn de draaideurkunstenaars van weleer. Maar scherpere selectiemechanismen na de poort, en dan vooral ook in het 'middenveld' dat de verkennende fase voorbij is, zijn in het belang van zowel rijp als groen. Ervaren makers en instellingen kunnen in die selectie een grotere rol spelen. Bovendien is het wenselijk dat nieuwkomers beter worden begeleid en meer kunnen profiteren van bestaande faciliteiten.



Aandachtspunten

- ❖ een realistische heroverweging van de verhouding tussen kwantiteit en kwaliteit (zowel artistiek als bedrijfsmatig) per instelling en binnen het bestel als geheel;
- ❖ erkenning van meer, uiteenlopende typen van kwaliteit;
- ❖ meer aandacht voor continuïteit en voor verbindingen tussen 'oud' en 'nieuw';
- ❖ meer dynamiek in de sector: het ontwikkelen van exit-strategieën en een scherpere selectie na de poort.

5. CATCH 22

DE AFZET VAN PODIUMKUNSTEN

EEN GEDEELD PROBLEEM

In de *match* tussen vraag en aanbod is een eigenaardige discrepantie ontstaan. In alle podiumkunstdisciplines ervaren rijksgefinancierde producenten problemen om hun aanbod daadwerkelijk te laten zien op de traditioneel daarvoor bedoelde podia. Zowel het aantal speelbeurten als de uitkoopsommen staan onder druk. Eén van de meest gehoorde frustraties is, dat aanbod wordt verdrongen: de podia worden wel degelijk intensief bespeeld maar door andere kunstenaars. Daartegenover staan podiumdirecteuren die er moeite mee hebben keuzen te maken uit het uitwaaijende aanbod, en tegelijkertijd aanbod dat zij graag zouden willen programmeren niet in voldoende mate kunnen vinden of in bepaalde gevallen te duur vinden. Soms wijken ze uit naar vrije producties of – incidenteel – internationaal aanbod. Daarnaast komt het voor dat podia zelf producerende taken op zich nemen om in leemtes te voorzien. En tenslotte manifesteert veel aanbod zich op andere dan de gebruikelijke podia.

Tijdens onze gesprekken viel op hoe ver podia en aanbieders dikwijls van elkaar af staan. Het landelijke aanbod heeft vaak een gebrekkig draagvlak in het lokale en regionale speelveld van de podia. Er wordt ongegeneerd met de vinger naar elkaar

gewezen. Maar in essentie is er sprake van een gedeeld probleem: een werkelijkheid van enerzijds versnippering – in niet alleen aanbod maar ook publieksvraag – en anderzijds krappe budgetten. Terwijl beide partijen zich een naadloze aansluiting van aanbod en publiek wensen. Om die aansluiting dichterbij in het vizier te brengen, moet een aantal knelpunten die samenhangen met de afname nader worden bekeken:

- ❖ veronderstelde verdringingseffecten;
- ❖ de vraag van podia;
- ❖ de schaal van vraag en aanbod;
- ❖ programmeringsbudgetten.

VERDRINGING?

In het veld wordt nogal eens gesuggereerd dat ‘moeilijk’ aanbod wordt verdrongen door ‘gemakkelijk’ aanbod. Die suggestie komt niet helemaal overeen met de werkelijkheid. Allereerst blijkt uit cijfers over publieksbezoek geen algemeen verdringingseffect tussen ‘moeilijke’ en ‘lichte’ genres. Populaire (‘lichte’) genres zitten in de lift, maar niet ten koste van traditionele (‘moeilijke’) kunstvormen; daarvoor is de belangstelling min of meer constant. Dat blijkt uit cijfers van zowel het Sociaal en Cultureel Planbureau als uit die van de sector zelf.^[12] Wel valt in de analyses

op dat bij een min of meer gelijkblijvend aantal bezoeken aan verschillende ‘moeilijker’ genres, het aantal geprogrammeerde voorstellingen stijgt. Bij de toegankelijker genres verloopt die ontwikkeling nogal eens andersom.^[13] Daarnaast heeft de door het veld gesignaleerde verdringing per discipline verschillende oorzaken:

DANSPRODUCTENTEN geven vaak aan te worden verdrongen door andere podiumkunstdisciplines en dan met name de laagdrempelige: musical, cabaret, vrije toneelproducties. Ook wordt gesproken over concurrentie van goedkoop, Oost-Europees ballet. Maar uit gesprekken en diverse cijfers lijken met name moderne dansgezelschappen ook elkaar te verdringen. Het aandeel moderne en hedendaagse dans in het totale aanbod is verreweg het grootste (circa zestig procent). Slechts tien procent van het aanbod bestaat uit klassiek ballet, werelddans en folkloristische dans, en met name het aanbod klassiek ballet is in de afgelopen tien jaar niet gestegen maar gedaald.^[14]

Ook **MUZIEKENSEMBLES** op het gebied van oude, klassieke, nieuwe en jazzmuziek lijken elkaar te beconcurreren. Sinds het wegvallen van bemiddelende instanties als het Nederlands Impresariaat moet ieder voor zich de aandacht van podia zien te trekken, die op hun beurt nauwelijks wijs worden uit de veelheid aan specialisaties. Soms springen vrije ‘bemiddelaars’ in dat gat en bieden vanuit commercieel oogpunt toegankelijke series in een bepaald genre aan, waar podia dan dankbaar gebruik van maken. Met als gevolg dat andere ensembles in hetzelfde genre langs de kant

blijven zitten (‘We hebben nu al jazz’). Daarnaast zitten ensembles en de grote regionale orkesten in elkaars vaarwater. De orkesten toeren door het land, óók met repertoire dat bij uitstek bij de rijksgefinancierde ensembles past. Dankzij hun hogere subsidiëring kunnen de orkesten daar lagere uitkoopsommen voor vragen en beconcurreren daarmee de ensembles.

TONEEL noemt vooral een zekere verdringing door vrije producties. Een deel van het aanbod van vrije producenten is commercieel, in de zin dat het financieel volledig zichzelf bedruipt: musicals, toneelvoorstellingen van Joop van den Ende Theaterproducties of cabaret. Het volledig commerciële aanbod opereert – inhoudelijk gezien – vooralsnog niet op het terrein van het rijksgefinancierde. Toch ervaren sommige producenten, met name die van het jeugdtheater, dat hun aanbod vooral in regiotheaters nogal eens wijken moet voor stukken als Nijntje de Musical of Kabouter Plop. Daarnaast is er bij vrije producenten als Hummelinck Stuurman en ‘t Bos sprake van een mengpraktijk: voorstellingen die zonder gedeeltelijke subsidie niet kunnen worden gemaakt. Zij genereren steeds vaker aanbod dat gesubsidieerde gezelschappen ook zouden kunnen hebben gebracht: reisbare repertoirestukken, nieuw Nederlands repertoire, muziektheater.

DE VRAAG VAN PODIA

Over- en onderaanbod zijn relatieve fenomenen; ze krijgen pas betekenis in relatie tot de vraag. Veel podia geven aan te weinig aangeboden te krijgen van wat ze willen en te veel van wat ze niet willen. Hierbij is de

vraag van podia tot op zekere hoogte een vertaling van de vraag van het publiek: voor bepaalde typen aanbod is er simpelweg een beperkte markt, bij andere kan nauwelijks in de publieksbelangstelling worden voorzien. De ontevredenheid van podia betreft vooral:

- ❖ dat er te veel klein en te weinig groot aanbod is (hoewel dat per discipline en per type podium nuancerings behoeft);
- ❖ dat er te veel 'kwetsbaar', 'experimenteel' aanbod is en te weinig aanbod dat kwalitatief stevig en voldragend is. Podia hebben de indruk dat er onder de vlag van ontwikkeling te veel wordt beschermd dat in essentie niet klaar is of onvoldoende kwaliteit heeft. Ook podia die een sterk *commitment* hebben met avant-gardistisch aanbod, ervaren dat hun eigen visie op wat er aan artistiek experiment van belang is, lang niet altijd overeenkomt met wat de rijks- en lokale subsidiënten aan experimenteel aanbod ondersteunen;
- ❖ dat er een zekere artistieke eenzijdigheid en gebrek aan communicatieve kracht bestaat in het aanbod (bijvoorbeeld in theatraliteit, thema's, timing bij uitbrengen), met onvoldoende aanknopingspunten voor het publiek.^[15] Opmerkingen van podia hieromtrent liggen in het verlengde van de 'eenzijdigheid in verscheidenheid' die in het vorige hoofdstuk al werd geconstateerd. Genres waarnaar 'overvraag' van bestaand en nieuw publiek is, betreffen niet zozeer commerciële kaskrakers en ook niet alleen grootschalig aanbod. Hoog op het

verlanglijstje van regiotheaters staat bijvoorbeeld kwaliteitsaanbod in opera, ballet van Nederlandse bodem en werelddans. In grotere steden wordt een tekort gesignaleerd aan kwalitatief goed cultureel divers aanbod voor volwassenen en jeugd. Enerzijds zijn er op de terreinen waar overvraag heerst (te) weinig aanbieders actief. Anderzijds zijn er aanbieders die door stagnerende subsidies niet tegemoet kunnen komen aan de vraag. Sommige podia zijn om leemtes in te vullen zelf gaan produceren.

Ten dele betreft het onderaanbod dat podia ervaren, voorstellingen en concerten die wel worden geproduceerd maar onvoldoende mobiel zijn. Er is in dit opzicht meer honger naar met name kwaliteitsaanbod van grotere gezelschappen dan nu wordt bevredigd. Daarbij spelen zowel facilitaire restricties een rol als de investeringen die zijn gemoeid met lokale publieksopbouw. Mogelijk is er een meer gedifferentieerde visie nodig op welk type aanbod wel en niet reist en waarheen. Het verdient daarbij aanbeveling om reisbaar, toegankelijk kwaliteitsaanbod van vrije producenten niet als concurrent te zien waarop terrein moet worden teruggewonnen, maar als welkome aanvulling.

SCHAAL

Een deel van de frictie tussen aanbod en afname is terug te voeren op het ontbreken van een heldere relatie tussen schaal en type podia enerzijds en de schaal en aard van het aanbod anderzijds. Er worden vooral (middel)grote zalen bijgebouwd, terwijl er vooral klein aanbod is bijgekomen.

Dit hangt samen met het gegeven dat – in principe – het rijk verantwoordelijk is voor het aanbod en de gemeenten voor de podia. Lokale overheden investeren vaak liever in grotere zalen. Kleine zalen moeten rondkomen van minieme budgetten, liggen bij politieke kleurverandering het eerst onder vuur, draaien soms ten dele op vrijwilligers en kunnen door hun omvang toch al weinig inkomsten genereren. Voor de afzet en ontwikkeling van het rijksgefinancierde aanbod zijn ze echter bij uitstek van belang.

Bij de bouw van grote zalen zijn er soms ook overspannen verwachtingen ten aanzien van de publieksgroei voor bestaand aanbod. Weliswaar blijken nieuwe locaties als een vliegwieltje te kunnen werken – er zijn muziekensembles die hun Amsterdamse publiek sinds de opening van het Muziekgebouw aan het IJ met vijftig procent hebben zien toenemen – maar de toename van het aantal stoelen overtreft bij tal van nieuwe theaters toch de toename van de vraag. Ook zijn er gemeenten en zalen die bij de bouw lijken te anticiperen op de toeloop van grote commerciële producties. Verandert een producent als Van den Ende vervolgens van koers en blijft hij met zijn musicals toch maar in Scheveningen of Utrecht, dan ontstaat er een probleem.

Met name regionaal is sprake van een overmaat aan multifunctionele, middelgrote zalen van circa zeshonderd stoelen waarin een dwarsdoorsnede van het voltallige muziek-, theater- en dansaanbod moet worden geprogrammeerd. In de praktijk leidt dat gemakkelijk tot de artistieke variant op het poldermodel: een *middle-of-the-road*

lappendeken, die associaties oproept met de inwisselbare winkelketens in stadsharten.

De andere kant van deze werkelijkheid is, dat de podia in het VSCD-circuit zelf te maken hebben met zo niet verdringing, dan toch in elk geval stevige concurrentie. Terwijl de middelgrote zalen als paddestoelen uit de grond schieten, vindt het omnivore kunstpubliek steeds beter zijn weg naar allerlei alternatieve podia: van poptempels en voetbalstadions tot afgelegen kerkjes met concerten, duinpannen met locatiedans en trendy cafés met *urban* theater. Het marktaandeel van VSCD-zalen in het totaal van Nederlandse podia is in 2003 ongeveer even groot als in 1999, maar in bezoekersaantallen is het VSCD-marktaandeel in die periode aanzienlijk gedaald.^[16] Bezoekers lopen niet weg maar proberen steeds meer andere paden uit. Ook uit andere rapportages blijkt dat het 'officiële' theater verhoudingsgewijs terrein verliest.^[17]

In het debat over de betekenis van de gesubsidieerde podiumkunsten is het daarom enerzijds van belang om voor ogen te houden dat de afzet in het officiële circuit van theaters en concertzalen weliswaar een belangrijke factor is maar niet de enige relevante; anderzijds noopt het tot scherpere reflectie bij de formele podia op de rol die zij willen en kunnen vervullen in de samenleving en ten opzichte van hun publiek. Het stemt tot nadenken dat door een combinatie van hier genoemde oorzaken, nog slechts twaalf tot vijftien procent van wat er op de VSCD-podia te zien is, rijksge-subsidieerd aanbod betreft.

PROGRAMMERINGSBUDGETTEN

De budgetten van podia zijn een andere oorzaak voor het bestaan van over- en onderaanbod. Een meerderheid van de gesprekspartners aan zowel de zijde van podia als die van aanbieders maakt gewag van fundamenteel tekortschietende of zelfs volstrekt ontbrekende programmeringsbudgetten. Die noodzaken directies tot programmeren met zo min mogelijk risico's.

Hoewel krimpende programmeringsbudgetten niet in één oogopslag blijken uit rapportages, kunnen we ons niet aan de indruk onttrekken dat programmeringsgelden van bestaande én nieuw gebouwde theaters de sluitpost van de gemeentelijke kunstbegroting zijn. Het rijk financiert de ontwikkeling van het aanbod; gemeenten financieren de gebouwen en het beheer daarvan; maar wie voelt zich verantwoordelijk voor de bespeling? Het systeem is ingesteld op uitkoopsommen en voldoende betalende bezoekers. Grotere podia voelen, onder druk van kostenstijgingen en gemeentelijke afrekencultuur, steeds minder voor het risico dat uitkoopsommen met zich meebrengen. Tal van kleine theaters kunnen simpelweg geen uitkoopsommen betalen en behalen zelfs bij volle zalen te weinig inkomsten. De bal blijft zo in het midden liggen, wat in de praktijk vaak betekent dat de producent ervoor opdraait. En het publiek, dat interessant aanbod wordt ontzegd.

Een schuldige aanwijzen voor deze *catch 22* is zich wagen op glibberig terrein. Dat podia waarde hechten aan publieksbereik, is begrijpelijk. Dat er een grens is aan gemeentelijke financiering eveneens.

Al even redelijk is het van producenten een zekere verantwoordelijkheid te verwachten voor de afname. Maar alles bij elkaar is er – onbedoeld – een situatie ontstaan die ten koste gaat van de kwaliteit en zichtbaarheid van de Nederlandse podiumkunsten. Aan alle betrokkenen de taak daar op hun eigen speelveld consequenties aan te verbinden.

Aandachtspunten

- ❖ erkennen aan aanbodzijde dat verdringingseffecten voor een belangrijk deel binnen de sector zelf plaatsvinden en het ontwikkelen van strategieën om daarmee om te gaan (zie ook het volgende hoofdstuk);
- ❖ ruimte creëren voor aanbod waarnaar overvraag is;
- ❖ een betere aansluiting zoeken tussen de schaal van podia enerzijds en die van het aanbod anderzijds;
- ❖ duidelijkheid scheppen in de verantwoordelijkheid voor programmeringsbudgetten.



6. DE KOPPELAARSTER

ONMISBAAR PERSONAGE

In een bestel waarin productie en afname, 'nieuw' en 'oud', kunstenaar en financier grotendeels buiten elkaars blikveld functioneren, zijn bemiddelaars onontbeerlijk. De sector kent er verschillende. Productiehuizen en werkplaatsen zijn te beschouwen als bemiddelaars voor nieuw talent op hun weg naar podia en gezelschappen. Ook podia hebben een bemiddelende rol. Hun scharnierfunctie tussen vraag en aanbod wordt aangevuld door sectorale marketinginitiatieven zoals het Bureau Promotie Podiumkunsten en de Collectieve Danspromotie. Daarnaast zijn er branche- en koepelorganisaties die intermediaire functies vervullen op het gebied van talentontwikkeling, publiek, bedrijfsvoering, expertise of internationale activiteiten. Te denken valt aan organisaties als VSCD, DOD, VNT, Kunstenaars & CO, de Kamervraag, Theater Instituut Nederland, SICA en Netwerk CS.

Er lijkt een chronische zoektocht gaande naar de meest effectieve bemiddelingsstructuur. Vooral de bemiddeling tussen vraag en aanbod is een zorgenkind. Duidelijk is in elk geval dat niet elk type overheidsgefinancierd aanbod vanzelfsprekend op het podium terechtkomt. Om die reden stellen rijks-, maar ook sommige provinciale overheden^[18], bescheiden ondersteunende budgetten beschikbaar.

Het verdwijnen van het Nederlands Impresariaat (voor de muzieksector) en het Muziek en Theater Netwerk en de oprichting van het Fonds voor Podiumprogrammering en Marketing illustreert een neiging om minder aan tussenschakels en meer aan het initiatief van podia en producenten zelf over te laten. De eerstgenoemde instellingen hadden een selecterende en adviserende rol; het fonds 'bedient' podia en festivals die zelf met plannen komen. Voordeel van de huidige situatie is dat iedere maker, van welk gesternte dan ook, rechtstreeks in contact kan treden met een podium en niet afhankelijk is van de zegen van een selecteur. Het huidige systeem is in die zin democratischer en minder betuttelend. Nadeel is dat individuele makers, ook als ze weinig draagkrachtig zijn, zelf verantwoordelijk zijn voor acquisitie. Voor podia betekent de nieuwe situatie eveneens dat ze meer op zichzelf zijn teruggeworpen: ze moeten het zonder externe adviezen en voorselecties stellen en veel hangt af van hun eigen inventiviteit in marketing. De kwaliteit van hun bemiddeling is dan ook meer bepalend dan ooit.

HET PODIUM ALS ONTMOETINGSPLAATS

Een goed podium is een plaats waar bezoekers en kunstenaars zich thuis voelen, waar reuring is, ook buiten voorstellings-

tijd, waar de hartslag van deze tijd en de omgeving te voelen is. De ideale theater-directeur is net zo trots op zijn publiek als op zijn programmering. Podia zijn als geen andere schakel in de sector in staat voeling te houden met het directe theatrale proces: de communicatie tussen kunstwerk en toeschouwer. Die sensibiliteit is van onschatbare waarde.

Het lijkt echter alsof de intermediairs aan zelfvertrouwen hebben ingeboet. Producenten, en ook theaters zelf, geven aan dat er landelijk nog slechts enkele tientallen toegewijde gastheren en -vrouwen zijn met een even grote betrokkenheid bij het publiek als bij artistieke ontwikkeling. Jaren van beleidsmatige lokroep om betere 'kijkcijfers' en efficiency zonder meer lijken hun tol te eisen: niet alleen van budgetten maar ook van de mentaliteit van programmeurs. De onderlinge verschillen tussen theaters zijn in dit opzicht groot geworden. Er is een kern van kleine gespecialiseerde podia in voornamelijk grote steden met een artistieke spilfunctie, lokaal en landelijk. Daarnaast is er een aanzienlijke groep (middel)grote theaters door het land heen, waar zaalbezettingspercentages de sfeer bepalen. Daartussen bevinden zich podia in (middel)grote en incidenteel kleinere steden die een brede publieksfunctie weten te paren aan artistieke verantwoordelijkheid.

Naast de eerste biedt ook de laatste groep interessante nieuwe perspectieven op de rol van het podium in deze tijd, of op 'het nieuwe programmeren'.^[19] De voornaamste taak van deze podia is onverminderd het bieden van kwalitatief hoogwaardig aanbod maar ze spannen zich daarnaast in

voor het (mede) ontwikkelen van aanbod en aanboren van nieuw publiek. Soms zijn professionele groepen er tijdelijk of vast 'in residence' of wordt onderdak geboden aan een muziekschool of talentprogramma, waardoor podiumkunstenaars een sterkere band met het lokale publiek opbouwen en andere typen publiek bereiken.

Het eigentijdse podium is lang en vaak open, verschillende subculturen ontmoeten er elkaar, er zijn behalve voorstellingen ook maatschappelijke debatten, nagespreken, films, feesten, dansavonden, ontbijt en diners. Een financieel voordeel heeft dat ook: opbrengsten vloeien terug in de kas voor risicovol aanbod. In kleinere steden blijkt dit net zo goed mogelijk als in grote – mits afgestemd op het publiek ter plaatse. En die levendigheid is ook niet alleen weggelegd voor grote podia, of alleen voor wijktheaters, zoals wel eens wordt gedacht. De schouwburgen van Amsterdam en Utrecht, het Muziekcentrum Enschede en de Verkadefabriek in 's-Hertogenbosch hebben er eigen, maar net zo veel kansen voor als De Balie in Amsterdam of Podium Mozaïek in de Amsterdamse wijk Bos & Lommer. De associatie dringt zich op met Britse en Belgische theaters, die de relatie met hun omgeving koesteren door multifunctionele ruimtes, verbindingen van locale, nationale en internationale programmering, talentontwikkeling en *outreach*. In Duitsland fungeren stadsgesellschaften in hun theaters als katalysator van een continue dialoog tussen kunst, samenleving en politiek. Van podia vraagt zo'n benadering investeringen: in staf en praktische randvoorwaarden^[20] maar ook in een mentaliteitsverandering. Alertheid en

creativiteit zijn onmisbaar in deze benaderingen waarin vorm en inhoud, kunst en publiek hand in hand gaan.

MARKETING

Al in de jaren negentig werd geconstateerd dat marketing en communicatie in de podiumkunsten professionalisering behoeven.^[21] Sinds die tijd zijn daartoe tal van initiatieven ontplooid. Vooruitgang is ook zeker geboekt. De activiteiten van diverse succesvolle podia getuigen daarvan, evenals de aandacht voor collectieve promotie en het feit dat enkele honderden podia en festivals jaarlijks de weg weten te vinden naar regelingen van het FPPM. Desondanks lijkt binnen de sector als geheel marketing nog steeds een ondergeschoven kind. Een situatie zoals in de filmwereld, waar soms wel eenderde van het budget wordt uitgetrokken voor marketing, is voor de podiumkunsten weinig reëel. Maar er is wel degelijk winst te boeken:

❖ Alle p's

Bij veel podia en producenten ontbreekt het aan een integrale benadering van programmering en marketing. Er is weliswaar overleg tussen programmeurs en marketeers maar in essentie zijn het veelal losgekoppelde functies, waarbij de programmering voor de marketing uit gaat. Een praktijk waar medewerkers de verantwoordelijkheid dragen voor zowel programmering als marketing in specifieke genres is een zeldzaamheid.

Met name bij podia met een artistieke avant-garde functie bemoeit de directie zich maar beperkt met de marketingstrategie. Marketing wordt in de hele sector nog

vaak gezien als een veredelde vorm van publiciteit, in plaats van als een visie op de interactie van 'product', publiciteit, prijs en plaats.

❖ What's in a name?

In het verlengde hiervan wordt er weinig merkenstrategie gevoerd. Kunst leent zich slecht voor voorspelbaarheid maar het publiek heeft wel enig houvast nodig in de overvloed aan mogelijkheden. Grilligheid in artistieke keuzen kan het publiek teleurstellen en vervreemden. Eén van de meest in het oog springende succesfactoren van podia, festivals en groepen die erin geslaagd zijn een duurzame relatie met lokaal publiek op te bouwen, is dat ze een 'naam' hebben die werkt als een keurmerk voor kwaliteit. *Branding* heeft voor het podium als voordeel dat het minder afhankelijk wordt van de kwaliteit van individuele voorstellingen; bezoekers komen niet alleen voor de voorstelling maar ook voor de plek. Er zijn podia waar dit structureel vijftig tot zestig procent meer voorstellingsbezoek oplevert. Producenten met een 'merken-naam' kunnen op hun beurt leunen op een solide eigen bezoekersachterban waardoor ze steviger staan in hun onderhandelingen met podia.

❖ Oud en nieuw verleiden

De huidige marketing is bovendien sterk gericht op bestaand podiumkunstenpubliek met een doorsnee profiel. Veel is bekend over de wensen van bezoekers maar weinig over de wensen van niet-bezoekers. Er is betrekkelijk weinig inzicht in onderlinge verschillen tussen publieksgroepen (nieuw en oud) en er wordt weinig differentiatie toegepast in prijsbeleid en publiciteit.

Relatief veel budget gaat naar jaar- en maandbrochures, flyers en e-marketing die vooral een vertrouwd publiek onder ogen komen. De ervaring met nieuwere en soms meer op persoonlijk contact berustende vormen, zoals ambassadeurschap, buzz- of guerillamarketing, is beperkt.^[22] Ook is er behoefte aan kapstokken waarmee minder ingewijd publiek een vertaalslag kan maken naar de eigen leefwereld: via beeldmateriaal, in de omschrijving van het thema, of bijvoorbeeld door te refereren aan de staat van dienst of de mediabekendheid van acteurs. Angst voor 'verplatting' is daarbij onnodig.^[23]

❖ **Educatie is ook publieksopbouw**

De toekomst van de podiumkunsten leunt niet in de laatste plaats op de affiniteit van nieuwe generaties publiek met het genre. Educatie is een van de meest interessante vormen van publieksopbouw, zij het ook een van de meest bewerkelijke. Niet voor niets is er veel in geïnvesteerd in de afgelopen cultuurnotaperioden. Het is verheugend dat podia en producenten steeds meer verantwoordelijkheid (willen) nemen voor educatie. Maar middelen en kennis hiervoor zijn niet altijd voorhanden. Voorkomen moet worden dat ook het educatiebeleid van de professionele podiumkunsten gaat lijden onder de versnipperingsmalaise van de sector. Hoe voor de hand liggend ook: er zou meer kunnen worden samengewerkt, met name met instellingen die al veel ervaring hebben. Ook van subsidiënten vraagt dit bezinning op het gevoerde beleid.

ALLIANTIES

Winst in de kwaliteit van bemiddeling is ook te behalen door meer samenwerking. Aan de bemiddelende functies in de sector valt op dat er veel één op één en in eigen circuits wordt gewerkt. Een kiem daarvoor ligt al in de werkwijze van Raad en fondsen die individuele aanvragen beoordelen en de samenhang daartussen in het artistieke landschap als geheel nauwelijks betrekken. Bij productiehuizen en werkplaatsen bestaat op het niveau van individuele producties soms wel samenwerking maar in het beleid domineert de eigen visie van elk van de huizen. Producenten acquireren producties meestal individueel. Samenwerking tussen podia en producenten, tussen producenten onderling en podia onderling, en met externe partners staat in de kinderschoenen.

Het schoorvoeten is begrijpelijk. Op eigen houtje werken heeft beslist voordelen: de concurrentie wordt gepasseerd en de eigen identiteit loopt geen gevaar. Kleine organisaties, die het meest van samenwerking kunnen profiteren, kunnen het zich paradoxaal genoeg het slechtst permitteren. Samenwerkingsprocessen zijn tijdrovend en besparingen vallen soms tegen omdat ook de winst moet worden gedeeld. Om soortgelijke redenen leeft onder podia veel kritiek op het belang dat in de podiumregeling van het FPPM aan samenwerking wordt gehecht. De regeling is een steun in de rug voor podia om buiten de gebaande paden te treden en in te spelen op artistieke en maatschappelijke ontwikkelingen en veranderingen in publiekswensen. Juist wanneer te programmeren kunstvormen en beoogd publiek anders dan gebruikelijk

zijn, loont het om het bijbehorende maatwerk over meer handen (en begrotingen) te verdelen. Maar bij tal van kleinere podia zijn bezetting en programmeringbudgetten al ontoereikend voor de reguliere bedrijfsvoering, laat staan dat er over vernieuwing kan worden nagedacht. Eisen voor kleine podia zijn door het FPPM daarom bijgesteld. Ongeveer eenderde van het budget wordt inmiddels aangewend voor suppletie op uitkoopsommen ten behoeve van reguliere programmering. Er is echter een meer fundamentele uitweg nodig uit de frictie tussen enerzijds de ontwikkelopdracht die het FPPM van het rijk heeft gekregen en anderzijds het ontbreken van duidelijk omschreven afspraken over de lokale financiering van basisprogrammering: zonder goede basis komt investeren in onconventionele programmering en publieksgroepen neer op water naar de zee dragen.

Desondanks zijn er wel degelijk voorbeelden van vruchtbare samenwerking:

❖ Samenwerking tussen podia en producenten

Enkele jaren terug werd na evaluatie van een aantal proefprojecten^[24] geconstateerd, dat ter versterking van programmering en publieksbereik een gezamenlijke aanpak van producenten en podia de voorkeur verdient: een directe, liefst meerjarige relatie tussen aanbieder en podium, waarbij de rol van het podium verder gaat dan die van doorgeefluik. Eerder genoemde in-residenceprogramma's zijn daarvan een goed voorbeeld. Met name in de klassieke muziek bestaat volgens betrokkenen een tendens tot meer contact tussen programmeurs en producenten, waarbij programmeurs vaker

repertoiresuggesties doen. Kleinschalig aanbod in alle disciplines ondervindt bovendien profijt van opname in serieboekingen met ander aanbod.

Krachtige vormen van samenwerking kunnen zich ook op lokaal niveau afspelen, tussen verschillende typen spelers in het veld. Een voorbeeld daarvan is te vinden in Utrecht, waar de stedelijke en provinciale dans- en theaterinstellingen, kunstonderwijs, podia en festivals hun belangen zo effectief bundelen, dat ze landelijke faam hebben verworven als 'het Utrechts model' – een benaming in weerwil van de organische ontstaansgeschiedenis en werkwijze die één van de voornaamste succesfactoren is. Ruim twintig instellingen presenteren zich als een samenhangend palet van voorzeningen, waarbij veel is geïnvesteerd in koppeling van subsidieovereenkomsten met rijk, provincie en gemeente. Door levendige uitwisseling en afstemming zijn cultuurbudget en publieksbereik vergroot en is het culturele klimaat versterkt. Een *mismatch* tussen vraag en aanbod is in Utrecht nauwelijks aan de orde. De onderlinge solidariteit is groot; sterke schouders fungeren als voortrekkers; kunsteducatie en andere vormen van publieksopbouw zijn via een 'adoptiemodel' verankerd in de professionele kunsten en er is een zekere zelfregulering in omvang en aard van het aanbod. De werkwijze is arbeidsintensief en mogelijk niet in elke stad haalbaar, maar de resultaten zijn inspirerend.

❖ Samenwerking tussen producenten

Ook zijn er verschillende succesvolle initiatieven die uitgaan van gezelschappen maar in nauwe communicatie met podia

tot uitvoering komen. Bijvoorbeeld het programma *DansClick*, dat Nederlandse schouwburgen laat kennismaken met aanstormende choreografen. Tijdens een showcase met korte fragmenten van een tiental producties kunnen programmeurs en marketingmedewerkers zelf kiezen welke combinatie zij willen boeken. Ook zijn er, met name in de muziek, producenten die coproducties ontwikkelen en gezamenlijk series uitbrengen. Steeds vaker nemen ze daarbij de hele 'bedrijfskolom' in eigen hand: het podium wordt gehuurd en de marketing doen de producenten zelf. Dit is met name een oplossing als podia lage of geen uitkoopsommen betalen of als de producent ontevreden is over de marketinginspanningen van de concertzaal. Het blijkt een effectieve methode om nieuwe markten – nieuw publiek en extra speelbeurten – aan te boren.^[25] In de serie *Topstukken* van de VNT bieden producenten aan podia en publiek jaarlijks een combinatie van vier grote producties van toonaangevende gezelschappen, inclusief randprogramma.

❖ Samenwerking tussen podia

Een voorbeeld van succesvolle, vergaande samenwerking tussen podia is het project *ART*: vijf theaters in Rijnmond stemmen hun aanbod en marketing op elkaar af. Een belangrijk aandachtspunt is het aan de man brengen van aanbod van nieuwe makers, complex aanbod, jeugd- en jongerentheater.^[26] Publiek wordt onderling doorverwezen, er is inzicht in elkaars kassasystemen en een wens om gezamenlijk in te kopen bij impresariaten. In zes grotere steden hebben schouwburgen ambities om nauwer samen te werken om goede internationale programming binnen handbereik te brengen.

KUNSTAANBOD EN PUBLIEKE OMROEP

In de bemiddeling tussen kunst en publiek speelt ook de publieke omroep een niet te verwaarlozen rol. Hoewel kunstprogramma's bijna per definitie niet op hoge kijkcijfers kunnen rekenen, worden met het uitzenden van een concertuitvoering, een bijzonder televisiedrama, een rapportage over een tentoonstelling of een artistiek waardevolle film altijd nog honderdduizenden mensen bereikt. Dat is een deelname van de bevolking die in concertzaal, museum of theater nauwelijks kan worden gerealiseerd. Ook de commerciële omroep kan hieraan een bijdrage leveren, maar slechts beperkt omdat aan die omroepen geen programmatische voorschriften zijn opgelegd. De blik is hier dan ook in de eerste plaats gericht op de publieke omroep, die de opdracht heeft een veelzijdig aanbod voor een breed publiek te presenteren, gebaseerd op een eigen standaard voor pluriformiteit en kwaliteit.

De belangen van het kunstenveld en de omroep raken elkaar in het bijzonder waar het gaat om het registreren en uitzenden van podiumkunstvoorstellingen. De publieke omroep heeft tot taak een kunstenaanbod te verzorgen en de kunstinstellingen kunnen zo het bereik van hun aanbod vergroten. Van een soepel verlopende samenwerking is echter nog steeds geen sprake. Enige weerbarstigheid van beide werkvelden ten opzichte van elkaar is acceptabel en kan zelfs vruchtbaar zijn. Dat laat onverlet dat omroeporganisaties en kunstinstellingen, beide zwaar gesubsidieerde werkvelden, gezamenlijk dienen te streven naar een radio- en televisieaanbod dat een representatief beeld geeft van datgene wat

zich in Nederland op het terrein van de (gesubsidieerde) podiumkunsten afspeelt.

De huidige financiële situatie bij de publieke omroep is verre van rooskleurig. Na bezuinigingen en afschaffing van de omroepbijdrage is de structurele financiering fors verminderd. Naar verwachting zullen de inkomsten uit de rijksbijdrage en reclame met meer dan 130 miljoen euro afnemen. De invloed daarvan doet zich gevoelen voor de hele programmering van de publieke omroep, dus ook voor de aandacht en de kwaliteit van de culturele en de kunstprogrammering. Inmiddels is een discussie ontstaan of de kunst- en cultuurprogrammering meer dan evenredig is getroffen. De cultuursector neigt ernaar die vraag positief te beantwoorden. De voorzitter van de publieke omroep weersprekt dit en geeft aan dat de cultuur een evenredig deel aan de tekorten heeft moeten bijdragen. Dit neemt niet weg dat de positie van cultuurprogramma's bij de publieke omroep zorgelijk is. De aandacht gaat snel uit naar organisatorische en financiële vraagstukken en naar de kijkcijfers. De publieke omroep is het echter aan haar stand verplicht om haar maatschappelijke functies over de volle breedte van het programma-aanbod uit te voeren.

Tot nu toe maakt samenwerking met de publieke omroep geen deel uit van de opdracht van gesubsidieerde instellingen. De sectoren worden los van elkaar behandeld. Het is de vraag of daar geen verandering in moet komen, ook gezien de transformatie naar een beeldcultuur die in de maatschappij zichtbaar wordt en de onstuimige groei van collectief en individueel mediagebruik

door nieuwe technische mogelijkheden. Deze ontwikkelingen bieden de podiumkunstsector nieuwe perspectieven voor het bereiken van publiek. Het wordt mogelijk om cultuurprogramma's op andere platformen uit te zenden: themakanalen, internetsites en andere individuele displays. Het mediagebruik ontwikkelt zich van broadcasting naar narrow casting, waarbij de open televisiekanalen als een etalage fungeren voor het aanbod en de informatie van het publiek, waarna verdere verspreiding en verbijzondering van het aanbod op meer individuele wijze kan plaatsvinden. In die algemene trend is heel goed een plek te vinden voor een cultuur- en kunstaanbod dat vanuit zijn aard kleinere en meer individueel gerichte publieksgroepen trekt. Een voorbeeld daarvan is het digitale cultuurnet dat onlangs in een samenwerkingsverband tussen de NPS en *NRC Handelsblad* van start is gegaan.

Aandachtspunten

- ❖ en sterkere verankering van theaters in stad of wijk;
- ❖ professionalisering en meer differentiatie in marketing;
- ❖ educatie erkennen als volwaardig instrument voor publieksopbouw;
- ❖ meer samenwerking op alle niveaus;
- ❖ versterking van de relatie tussen kunstsector en publieke omroep.



7. HANDREIKINGEN

Dilemma's, vragen, eigen ervaringen en gesuggereerde oplossingen – uit sectoranalyses en ander onderzoek – kwamen aan de orde in gesprekken met een vijftigtal werkers in het culturele veld. Afhankelijk van hun positie kwam daaruit een palet aan concrete handreikingen naar voren waarmee de gewenste veranderingen in gang kunnen worden gezet, zonder te vervallen in ingrijpende bestelwijzigingen.

HANDREIKINGEN VOOR 'BETALEN EN BEPALEN'

rolverdeling

Een andere rolverdeling

Het is wenselijk dat voor de herverdeling van financiële verantwoordelijkheden tussen rijk, provincies en gemeenten om te beginnen een gemeenschappelijk voorstel wordt ontwikkeld door de bewindspersoon voor cultuur en de wethouders van de grote steden. Daarbij moet niet alleen een oplossing worden gevonden voor de discongruentie tussen betalen en bepalen maar moeten tevens afspraken worden gemaakt over welke verantwoordelijkheden behoren tot de basisinfrastructuur op rijksniveau en welke tot de infrastructuur van de gemeente. Op gemeentelijk niveau moet het zowel gaan over de programmering van de lokale podia, als over de beschikbaarheid van lokale fondsen voor onafhankelijk werkende makers. Wat het eerste, de lokale podia,

betreft zou de afweging moeten worden gemaakt tussen twee wegen: hetzij moeten theaters dusdanig worden ondersteund dat ze betere uitkoopsommen kunnen betalen (zoals bijvoorbeeld in het Vlaamse systeem), hetzij moet de aanbodzijde worden versterkt door middel van subsidie- en normeringsbedragen die zijn afgestemd op een werkelijkheid waarin eigen inkomsten uit uitkoopsommen, garanties of recettes meestal onvoldoende zijn om het spelen zelf te financieren. In het veld als geheel bestaat nu een te groot risico dat groepen besparen op hun organisatiekosten om hun artistieke productie overeind te houden. Op lange termijn kan dat leiden tot onverantwoordelijke situaties, waarbij vooral kleinere groepen van de regen in de drup geraken. Het is van belang een dergelijke ontwikkeling voor te zijn.

Het rijk zou meer verantwoordelijkheid moeten nemen voor theaters die investeren in met name kleinschalig gesubsidieerd aanbod, aangezien er duidelijke aanwijzingen zijn dat gemeenten onvoldoende kunnen en willen investeren in deze kleine podia. Op dit moment wordt via FPPM en provincies circa 1,9 miljoen euro (inclusief het popplan) besteed aan aanvullende budgetten voor reguliere kleinschalige programmering. De inschatting is dat met een uitbreiding van dit bedrag tot ongeveer

aanbesteding

drie miljoen euro deze afzetproblemen voor kleinschalige muziek, dans en theater kunnen worden weggenomen. Tussen rijk en provincie zouden daarnaast afspraken kunnen worden gemaakt over de facilitering van voorzieningen met een regionale betekenis, zoals productiehuisen, werkplaatsen en festivals.

Aanbesteding

Het verdient aanbeveling om bij de artistieke beoordeling een tweeslag te maken in overstijgend beleidsadvies en individuele beoordelingen. Daartoe zou de Raad voor Cultuur op basis van door de minister aangegeven criteria elke vier jaar een blauwdruk moeten maken voor de muziek-, dans- en theatersector. Daarbij vormen functies, niet de instellingen, het uitgangspunt. Functies kunnen bijvoorbeeld zijn: behoud van traditie en repertoire, vernieuwing, talentontwikkeling, educatie en publieksofbouw, gekoppeld aan disciplines en genres. De formulering hiervan komt tot stand in een dialoog tussen bestuur, veld en politiek en tegen de achtergrond van het absorptievermogen van de sector, nationale en internationale ontwikkelingen in de kunsten, alsmede maatschappelijke ontwikkelingen. Daaruit ontstaat enerzijds het voorstel voor een basisinfrastructuur en anderzijds een raamwerk voor de overige podiumkunsten (die worden beoordeeld door de fondsen). Vervolgens kunnen instellingen intekenen op in de sectoradviezen benoemde functies. Voordelen van een dergelijk aanbestedingssysteem zijn met name dat er meer ruimte komt voor integrale beoordeling van het bestel, minder ruimte voor individuele politieke lobby en dat er meer vertrouwen wordt gesteld in de

professionaliteit van het veld. De artistieke selectie komt meer te liggen bij producenten zelf en de keuze voor functie en profiel gaat primair uit van het veld. De overheid kan wel uitnodigen tot, als er leemtes zijn. Bovendien is er een betere samenhang tussen 'oud' en 'nieuw', klein en groot. Makers hoeven nieuwe ontwikkelingen niet meer buiten de poort te ontwikkelen en zich later naar binnen te vechten, zoals nu het geval is. Vernieuwing en ontwikkeling zijn in een dergelijk systeem ingebed in de bestaande infrastructuur.

Bij de verdeling van werkzaamheden onder verschillende fondsen is het daarnaast van belang rekening te houden met zowel de toenemende grensoverschrijding tussen verschillende disciplines als de noodzaak een sterker verband te realiseren tussen aanbod en afname. Ook verdient het aanbeveling om ruimte te creëren voor regionale/lokale totaalplannen wanneer instellingen binnen een regio of gemeente daar zelf de voorkeur aan geven.

Open kaart

In subsidiëring vraagt het principe van openbaarheid van bestuur om een toepassing die beter is afgestemd op het karakter van de cultuursector. Op paradoxale wijze leidt de huidige verantwoordingsroutine bij subsidiënten tot juridisering en bureaucratie en bij aanvragers tot een gevoel van achterkamertjespolitiek en inconsistente advisering. Het is daarom ten eerste gewenst dat adviescommissies hun keuzen – met name het totale plaatje dat van die keuzen het gevolg is – met een zekere regelmaat in het openbaar beargumenteren. Daarnaast verdient het aanbeveling om

open kaart

nieuwe makers

fondsen ten aanzien van een gedeelte van hun budget meer bestedingsvrijheid te geven, opdat een proactieve (tijdelijke) stimulators mogelijk wordt op specifieke terreinen die extra aandacht vragen. Te denken valt aan intendanten of aan fondsmedewerkers die zelf een budget te besteden hebben (vergelijk de werkwijze van sommige private fondsen).

Nieuwe plek voor nieuwe makers

Voorgesteld wordt om het budget van het FAPK dat wordt besteed aan 'beginnende' makers over te hevelen naar productiehuisen en werkplaatsen en onder bepaalde voorwaarden ook naar gezelschappen en festivals die intekenen op de functie van talentontwikkeling. Hierbij is ook financiële erkenning en versterking nodig van de fundamentele ontwikkelingsfunctie die in de muzieksector, die het grotendeels zonder productiehuisen en werkplaatsen stelt, door sommige ensembles zelf wordt vervuld. Voor meer ervaren makers in de verschillende disciplines is het van belang dat de loketten voor kortetermijnsubsidie open blijven, ook wanneer zij al enkele ronden succesvol hebben aangevraagd. De Raad heeft tot taak er bij de toewijzing van de functie van begeleiding van nieuwe makers op toe te zien, dat de gewenste breedte aan artistieke ontwikkelingen wordt gewaarborgd bij instellingen met specifieke deskundigheid. Vanzelfsprekend hoort bij de nieuwe verantwoordelijkheid die instellingen voor een aantal jaren op zich nemen ook een uitgebreide evaluatie van hun activiteiten achteraf.

Financiering bemiddelende instellingen

Er wordt ter overweging gegeven om effectieve bemiddelende instellingen meerjarig te financieren vanuit FPPM, het fonds dat immers is gespecialiseerd in het ondersteunen en stimuleren van bemiddeling tussen vraag en aanbod. De huidige middelen worden dan overgeheveld van Raad naar FPPM.

Export en import

De internationale dimensie maakt onverbrekelijk deel uit van de culturele infrastructuur. Bij de Raad en de fondsen is ruimte nodig om niet alleen de export van Nederlandse podiumkunstaanbod maar ook, meer dan nu het geval is, de import van belangwekkend aanbod uit het buitenland te realiseren. Initiatieven die podia op dit gebied zelf nemen verdienen stimulering en ondersteuning.

HANDREIKINGEN OP HET GEBIED VAN AANBOD, AFNAME EN BEMIDDELING

Huizen

Grote toneel- en dansgezelschappen, en eventueel ook grotere ensembles, zouden bij voorkeur als 'huizen' moeten functioneren waar meer, ook nieuwe, makers aan het werk kunnen zijn. Dit is met name ook cruciaal voor gezelschappen die naast hun productietaak een talentontwikkelingsfunctie willen vervullen. Hierdoor kunnen niet alleen de betreffende makers hun stap naar het grotezaalencircuit realiseren, maar kunnen eveneens nieuwe artistieke impulsen worden gegeven aan bestaande gezelschappen, waarmee ook nieuwe publieksgroepen kunnen worden aangesproken.

bemiddeling

export en import

huizen

flexibiliteit	Flexibiliteit in spelen Men is van oordeel dat er een grotere flexibiliteit nodig is ten aanzien van de speeltijd van producties. Succesvol repertoire moet gemakkelijker kunnen worden doorgespeeld en eventueel kunnen reizen. Als een voorstelling slecht uitpakt, moet ze eerder van het repertoire kunnen worden genomen. Dit veronderstelt naast lef en een vooruitziende blik van gezelschappen en ensembles, ook uitbreiding van de tableaux van met name grotere toneelgezelschappen.		
afzetcircuits	Afzetcircuits Het is raadzaam om afzetcircuits te creëren van tien tot twintig kernpodia voor specifieke genres – niet alleen voor specialistisch kleinschalig aanbod maar ook voor het grote ‘artistieke’ toneel. Voor kleinschalig aanbod kan deze oplossing complementair zijn aan de voorgestelde programmeringssubsidie voor podia. Om daarop aanspraak te maken strekt het tot aanbeveling dat podia een duidelijk eigen profiel realiseren. Daarbij is het zinvol een sterkere verbinding tussen podia en makers te stimuleren, bijvoorbeeld in de vorm van in-residenceprojecten, huisgezelschappen of andere meerjarige samenwerkingsverbanden. Dit alles past in de ontwikkeling van een ‘merkenstrategie’.	Voor grootschaliger aanbod is er regionaal ook een afzetmarkt. Initiatieven als <i>Topstukken</i> passen in de visie dat gesubsidieerd, kwalitatief hoogwaardig en succesvol repertoire landelijk gezien toegankelijk en bereikbaar moet zijn. Festivals Er moet een oplossing worden gezocht voor de onduidelijke positie van festivals die nu van het kastje naar de muur worden gestuurd en steeds afhankelijk blijven van ad hoc subsidies, terwijl ze een fundamentele bijdrage leveren aan ontwikkeling van nieuw, toegankelijk en/of experimenteel aanbod, nieuwe publieksgroepen en bemiddeling tussen vraag en aanbod. Om hun rol daarin te verzekeren is een meerjarige ondersteuning door overheden van belang, van een substantiële omvang die voorkomt dat festivals daarna alsnog aangewezen zijn op aanvullende projectfinanciering van het rijk. Gastheerschap In de bemiddeling tussen vraag en aanbod is meer aandacht vereist voor het optimaliseren van het publieksbereik door met name marketing en ‘goed gastheerschap’. Daarbij is het in de eerste plaats van belang dat podia en producenten nauwer samenwerken op het gebied van marketing en dat ze wederzijdse verantwoordelijkheden beter op elkaar afstemmen. Dat is gemakkelijker te realiseren wanneer er kleinere afzetcircuits voor specifieke genres ontstaan. Het wordt nodig geacht om programmering en marketing meer integraal te benaderen en om daarbij ook rekening te houden met een gedifferentieerde strategie voor verschillende publieksgroepen. Er moet worden	festivals
lokaal beginnen	Lokaal beginnen Voor kleinschalige, nieuwe en/of experimentele makers en producenten is het aan te bevelen om (in elk geval in eerste instantie) een band met publiek, podia en beleidsmakers op lokaal niveau op te bouwen; en pas later het domein eventueel te vergroten. Kleinschalig aanbod past vaak ook beter bij een grootstedelijke omgeving.		gastheerschap

...voor podia

samengewerkt en geïnvesteerd in educatie als krachtig middel voor publieksopbouw, waarbij zo veel mogelijk gebruik wordt gemaakt van al bestaande capaciteit en kundigheid op dit terrein.

Aandachtspunten die met name voor de podia worden genoemd:

- ❖ meer aandacht voor *good practices* bij collega-theaters;
- ❖ meer moeite doen voor het leren kennen en bereiken van niet-bezoekers die in essentie wel geïnteresseerd zijn maar om andere redenen niet tot bezoek komen – bijvoorbeeld jonge ouders, allochtone culturele avant-garde, mensen die niet alleen willen komen. Ook prijsbeleid heeft hierbij niet te worden geschuwd;
- ❖ een sterkere binding opbouwen met bestaande en potentiële bezoekers door een sterkere verankering van het theater in de stad. Reuring, evenementen, ontmoetingsfunctie, debat et cetera, afhankelijk van stad en podium. De kracht van het live, 3D en sociale medium dat theater is, kan worden gecultiveerd.

...voor producenten

Voor producenten wordt als probleem-oplossend gezien:

- ❖ programmeurs helpen kiezen. Meer samenwerking tussen groepen onderling in informatievoorziening en/of serieaanbod naar podia (bijvoorbeeld binnen bepaalde genres of juist tussen aanbieders van ongelijksoortige genres). Zo veel mogelijk inzicht geven in wat te verwachten is: voorproefjes, constructies waarbij podia zelf invloed hebben op series met jonge makers waarmee ze vooraf kennis kun-

nen maken;

- ❖ productieperioden, premièredata et cetera beter afstemmen, onderling en op behoeften van theaters en publiek;
- ❖ een duidelijker eigen signatuur ontwikkelen, waarbij niet alleen communicatie maar vooral ook artistieke keuzen een rol spelen: met welke regisseurs, choreografen en componisten wordt er gewerkt, wat voor stijlen, genres en repertoire brengt het gezelschap?

Functie van de publieke omroep

Het is noodzakelijk dat omroep- en kunstinstellingen planmatig samenwerken om een representatief beeld te realiseren van wat de sector te bieden heeft, in artistiek en organisatorisch opzicht. Door deze eis wordt de autonomie van de instellingen geenszins aangetast in het licht van het gegeven dat het hier om twee gesubsidieerde werkvelden gaat. De Raad voor Cultuur zou kunnen nagaan of prioriteit moet worden gegeven aan financiële aanvragen voor registraties op het terrein van muziek, dans en toneel. Een dergelijke prioriteitstelling komt tegemoet aan de bezwaren van de omroepen dat het hier veelal om dure producties gaat. Ook een nauwere samenhang tussen omroepopleidingen en het kunstvakonderwijs zou een belangrijker schakel kunnen zijn voor een inniger samenwerking tussen omroep- en kunstenwerkveld.

Tevens is het wenselijk te onderzoeken op welke wijze de kijk- en luistertijdaandelen van kunstprogramma's op televisie en radio die worden geproduceerd door gesubsidieerde kunstinstellingen, kunnen worden opgeteld bij de beoordeling van de

publieke omroep

prestaties of het publieksbereik van die instellingen. Dat is niet zo eenvoudig als het lijkt, omdat kijk- en luistertijdaandelen door meer factoren dan alleen de inhoud en de kwaliteit van het geboden programma worden beïnvloed, zoals door het tijdstip van uitzending en de plaatsing op een zendernet.

Brede en langlopende lijnen in de media-ontwikkeling, zoals de verschuiving van broadcasting naar narrow casting en koppelingen tussen collectief en individueel mediagebruik, bieden kansen voor de bemiddeling en het bereik van podiumkunsten, die per definitie kleinere en meer individueel gerichte publieksgroepen trekt. Het is gewenst dat de kunstensector daarvoor een eigen visie en aanpak uitwerkt in samenwerking met mediaorganisaties.

8. CONCLUSIES:

DRIE LIJNEN WAARLANGS...

welbewust
investeren

De overheid geeft terecht financiële ondersteuning aan de cultuursector omdat daar per definitie producten worden ontwikkeld waarvan niet bij voorbaat duidelijk is of er een brede markt voor is of waarvan al bij voorbaat vaststaat dat de markt niet de prijs zal betalen die er vanuit kosten-oogpunt voor zou moeten worden betaald. De sector heeft daarbij een meervoudige rol ten opzichte van de samenleving: zij fungeert als *caretaker* van de culturele en esthetische waarden die wij met onze historie verbonden achten. Zij is een katalysator voor de vele creatieve processen die zich in de samenleving afspelen. Zij werkt als inspirator en uitdager van haar publiek. De overheid moet voor al deze rollen geld over hebben, waarbij ongelijke gevallen ongelijke behandeling behoeven. Een kwalitatief goed podiumkunstenaanbod kan niet zonder welbewuste investeringen, ook in research en development en in aanbod waar een beperkt publiek voor is.

‘Welbewust’ investeren betekent met name dat er een sterkere koppeling wordt gemaakt tussen het gesubsidieerde aanbod en het ‘absorptievermogen’ van de sector: hoeveel ruimte is er feitelijk voor bepaalde typen aanbod, hoeveel continue basisvoorzieningen zijn daarvoor nodig en hoeveel ruimte is er wenselijk voor nieuwe initiatieven en ontwikkelin-

gen? De huidige beperkte vertegenwoordiging van het gesubsidieerde aanbod op podia en de relatief kleine publieksgroep die ervan profiteert, maken de Nederlandse podiumkunsten kwetsbaar. Dat er meer kunst wordt gecreëerd dan door de markt kan worden afgenomen is door de natuurlijke impuls tot ‘overaanbod’ van de sector vanzelfsprekend en is eerder wenselijk dan problematisch. In de subsidiëring zijn evenwel scherpere keuzen nodig, die worden gebaseerd op een kritischer visie op de samenstelling van het bestel in zijn geheel en op de verhouding tussen kwaliteit en kwantiteit daarbinnen. Voor veel typen aanbod is investeren in de artistieke en bedrijfsmatige kwaliteit momenteel belangrijker dan investeren in kwantiteit. Voor typen aanbod waar sprake is van overvraag, moet daarnaast een kwantitatieve impuls mogelijk zijn.

De kracht van het Nederlandse cultuur-aanbod – een grote variatie gekoppeld aan kwaliteit – is alleen houdbaar wanneer meer aandacht wordt besteed aan **samenhang en continuïteit** en wanneer niet louter wordt geopereerd in termen van individuele instellingen en projecten. Dat wil zeggen:

- ❖ Meer verbindingen tussen verschillende circuits – ‘nieuw’ en ‘gevestigd’, klein en

samenhang en
continuïteit

groot, podia en aanbieders. Dat kan ten dele door meer structurele bemiddelende inspanningen van podia en aanbieders zelf en ten dele door een aanpak aan de wortels.

- ❖ Dat betekent: een heroverweging van de taakverdeling tussen verschillende overheidslagen, die enerzijds orde schept in de wildgroei aan lokale afspraken en financiële verantwoordelijkheden en anderzijds de relatie tussen aanbod en afname van podiumkunsten herstelt. Een herordening is om te beginnen noodzakelijk in de grote steden, waar de meeste grote landelijke producenten zijn gevestigd en de onduidelijke verstrengeling van lokale en landelijke belangen het grootst is. Het rijk zou bij zijn financiering meer verantwoordelijkheid moeten nemen voor enerzijds de basisinfrastructuur van het aanbod en anderzijds de afzet van kleinschalig aanbod dat moeilijker 'bemiddelbaar' is. Gemeenten zouden hun verantwoordelijkheid moeten nemen voor niet alleen gebouwen, maar ook voor realistische budgetten om die te programmeren.
- ❖ Meer samenwerking tussen instellingen waar door kleinschaligheid en onderlinge concurrentie onoverkomelijke problemen in afzet en bedrijfsvoering ontstaan. Naast verbindingen tussen gelijksoortige instellingen is er meer ruimte vereist voor de toenemende behoefte in het veld aan lokale en regionale samenwerking en aan 'ketenverantwoordelijkheid': afstemming tussen verschillende lagen in de lijn van productie tot afname.
- ❖ Meer dynamiek in de sector: een ruimhartige instroom van nieuwe kunstenaars

en kunstvormen is een voedingsbodem voor een vitaal kunstklimaat dat zich verhoudt tot zijn tijd en omgeving. Maar die instroom veronderstelt ook uitstroom. De commissie pleit voor een brede basis van nieuwe kunstenaars die voldoende ontwikkeltijd krijgen maar na die ontwikkeltijd strenger worden beoordeeld. Er is met andere woorden met name in het 'middenveld' meer beweging nodig.

Kunst heeft een intrinsieke waarde, die in beleid en politiek debat meer nadruk verdient. Die intrinsieke waarde betekent echter niet dat de gesubsidieerde cultuursector volstrekt autonoom kan opereren. Kwaliteit is geen absoluut predikaat maar ontstaat in relatie tot andere kunstvormen, tot het publiek en de samenleving. **Artistieke en maatschappelijke ontwikkelingen – nationaal en internationaal – hebben onvermijdelijk invloed op de belangstelling voor en betekenis van podiumkunsten. Van professionals in de kunsten mag worden verwacht dat zij zich daartoe verhouden.** Dat staat niet gelijk aan een volgzaam houding naar markt of massamedia. Wel is een zelfverzekerde profilering noodzakelijk in een werkelijkheid met (concurrentie van) nieuwe kunstvormen en kunstenaars, buitenlandse en vrije producenten en andere vormen van vrijetijdsbesteding. Podia, producenten en overheden dienen zich daarbij te realiseren dat meer aandacht voor publiek en omgeving niet gelijk staat aan 'verplattung' – er is vraag naar kwaliteit. Maar er is ook vraag naar erkenning van meer verschillende typen kwaliteit. In de gesubsidieerde sector is, parallel aan een sterkere voeling met het publiek, meer voeling nodig met interna-

zich verhouden tot omgeving

tionale artistieke tradities en ontwikkelingen, met ontwikkelingen in subculturen en ontwikkelingen buiten het publiek gesubsidieerde domein.

Samenvattend gaat het om:

- 1. BEWUSTER INVESTEREN IN KWALITEIT;**
- 2. MEER SAMENHANG IN DE SECTOR;**
- 3. EEN ACTIEVER HOUDING TEN AANZIEN VAN ACTUELE ARTISTIEKE, MAATSCHAPPELIJKE EN MARKTONTWIKKELINGEN IN BINNEN- EN BUITENLAND.**

De commissie concludeert dat dit de drie lijnen zijn waarlangs veranderingen zouden moeten worden ingezet om de aansluiting tussen vraag en aanbod, en daarmee het aandeel, élan en de betekenis van de overheidsgefinancierde podiumkunsten, te versterken.

OVERZICHT VAN GESPREKSPARTNERS

Carel Alons (ro theater)
Rob Berends (Raad voor Cultuur)
Theu Boermans (Theatercompagnie en ITs Festival)
Frans Brouwer (Combattimento Consort)
Hans Brouwer (Theatercompagnie)
Ricardo Burgzorg (Über Blick)
Simon Dove (Springdance)
Melle Daamen (Stadsschouwburg Amsterdam)
Erica van Eeghen (Huis aan de Amstel)
Wieland Eggermont (Rasa)
Yvonne Franquinet (Huis en Festival a/d Werf)
Ab Gietelink (Theater Nomade / Associatie van kleine theaterinitiatieven)
Cees de Graaff (Kunst en Cultuur Noord Holland)
Willem Hering (Asko Schönberg Ensemble)
Jan Hilbers (mugmetdegoudentand)
Veronica Hillege (Utrecht String Quartet)
Henk Heuvelmans (Gaudeamus)
Nan van Houte ([Frascati])
Evert de Jager (Het Nationale Toneel)
Jan Jessurun (oud-voorzitter Raad voor Cultuur)
Pim van Klink (Kunsteconoom en auteur van *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 2005)
Jaap Lampe (Stadsschouwburg en Philharmonie Haarlem)
Cees Langeveld (Chassé Theater)
George Lawson (SICA)
Frans Lommerse (Toneelschuur)
Dennis Meyer (Jeugdtheaterwerkplaats LAB)
Carolyn Munz (Stichting DOEK)
Joan Nederlof (mugmetdegoudentand)
Marten Oosthoek (Dood Paard)
Danielle Oosterop (Bik Bent Braam)
Jan van der Putten (Verkadefabriek)
Letty Ranshuysen (Onderzoeksbureau Letty Ranshuysen)
Nanette Ris (Paardenkathedraal)
Hanneke Rudelsheim (Bos Theaterproducties)
Leo Samama (Nederlands Kamerkoor)
Cas Smithuysen (Boekmanstichting)
Willy Smits (Stella Den Haag)
Arjen Stuurman (Hummelinck Stuurman Theaterbureau)
Els Swaab (Raad voor Cultuur)

Mark Tempelaars (Doelenensemble)
Ellen Walraven (De Balie)
Marc van Warmerdam (Orkater)
Leontien Wiering (Nederlandse Dansdagen)
Els de Wit (Bimhuis)
Amienke Wytzes (Camerata Trajectina)

Voor informatie over de danssector heeft de commissie gebruik gemaakt van hoofdlijnen uit discussiebijeenkomsten en interviews die het DOD in het voorjaar heeft uitgevoerd onder bijna dertig artistiek leiders en choreografen.

Namens de opdrachtgevers:

Brancheorganisatie voor de Dans (DOD):

Hans Schamlé
Sophie Lambo (Conny Janssen Danst, bestuur DOD)
Bernadette Stokvis (Korzo, bestuur DOD)

Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten (FAPK):

Ben Hurkmans

Fonds voor Podiumprogrammering en Marketing (FPPM):

Martin van Ginkel

Vereniging Nederlandse Muziekensembles (VNME):

Frits Selie
Anna Becker (Cappella Amsterdam, bestuur VNME)
Paul Dijkema (Slagwerkgroep Den Haag, bestuur VNME)
Katrien Sitters (Nieuw Ensemble, bestuur VNME)
Michiel Verschuyl (organisatieadviseur, bestuur VNME)
Rosita Wouda (Asko Schönberg Ensemble, bestuur VNME)

Vereniging van Nederlandse Theatergezelschappen en -producenten (VNT):

Jaap Jong

Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (VSCD):

Hans Onno van den Berg

NOTEN

- [1] Ook de Vereniging van Nederlandse Theatergezelschappen en -producenten was bij de opdrachtverlening betrokken maar gaf er de voorkeur aan eerst met haar eigen sectoranalyse te komen zoals enkele andere opdrachtgevers. Helaas bleek dat proces meer tijd in beslag te nemen dan voorzien.
- [2] A. van den Broek, F. Huysmans en J. de Haan, *Cultuurminnaars en cultuurmijders. Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed* (Den Haag, Sociaal en Cultureel Planbureau, 2005)
- [3] P. van Klink, *Kunsteconomie in een nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld* (Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2005), p. 283
- [4] Zie voor een uiteenzetting van het Vlaams cultuurbestel: Quirine van der Hoeve, *De grens als spiegel. Een vergelijking van het cultuurbestel in Nederland en Vlaanderen* (SCP, Den Haag 2005)
- [5] SICA *Buitengaats analyse 2004* (www.sicasica.nl)
- [6] D@S 2001-2004, p. 8
- [7] Dit kwam naar voren in een deel van de interviews die het DOD in 2006 hield met choreografen en artistiek leiders van Nederlandse dansgezelschappen.
- [8] Zie bijvoorbeeld het hoofdstuk 'Internationaal Cultuurbeleid' in *Spiegel van de Cultuur. Advies cultuurnota 2005-2008. Deel 2: Thema's en Bovensectoraal* (Den Haag 2004), p. 48-53
- [9] Zie bijvoorbeeld J. Bussemaker, J. Leerdam, H. Tammes, *De kracht van kunst. PvdA en Cultuur* (Partij van de Arbeid, Amsterdam 2005), p.112
- [10] P. van Klink en J. Riezenkamp, 'Het besturingsmodel als politiek strijdpunt' in: F.Becker & W. van Henneketer (red.), *Cultuurpolitiek. WBS Jaarboek 2005* (Amsterdam 2005), p. 131
- [11] Grazell, Van der Velde, Lelieveldt, *Inventarisatieonderzoek naar de subsidiëring van muziekensembles en kleinschalige muziektheatergezelschappen* (Universiteit Utrecht, 2006)
- [12] Bijvoorbeeld: VSCD, *Podia 2004*, p. 11: uit het aandeel van verschillende genres in voorstellingen en bezoekers, blijkt geen grote verdringing van toneel, klassieke muziek en dans door bijvoorbeeld populaire muziek, cabaret, musical en operette. Zie ook: D@S (Dans Analyse Systeem) 2001-2004, p. 12: het aantal bezoeken aan moderne/hedendaagse dans is in 2004 ongeveer gelijk aan 2001; het aantal bezoeken aan folkloristische en werelddans is toegenomen.
- [13] Zie bijvoorbeeld de lichte daling van het aantal voorstellingen folkloristische en werelddans tussen 2001 en 2004, terwijl het aantal bezoeken aanzienlijk steeg. D@S 2001-2004, p. 11 en 12
- [14] Het aanbod klassiek ballet is tussen 1990 en nu gehalveerd (L. Ranshuysen, *Aanbod, vraag en marketing van regiotheaters*, 2004)
- [15] Dit volgt uit gesprekken, maar zie ook bijvoorbeeld L. Ranshuysen, *Aanbod, vraag en marketing van dans in regiotheaters* (Rotterdam 2004), p. 32
- [16] VSCD, *Podia 2004. Cijfers en kentallen*, p. 8: het marktaandeel in bezoekersaantallen is gedaald van 85 procent in 1999 naar 66 procent in 2003. M.b.t. deze cijfers is wel enige voorzichtigheid geboden, aangezien het CBS na 1997 de cultuur-tellingen heeft herzien en de systematiek daarvoor nog in beweging is.

- [17] Bijvoorbeeld: TNS NIPO *Marktbeschrijving Podiumkunsten 2004*, p. 24
- [18] In de Regeling Kleinschalige Podiumkunsten van het FPPM bijvoorbeeld worden muziekpodia ondersteund met budget van FPPM en theaterpodia met budget dat door vijf provincies beschikbaar is gesteld.
- [19] Lelieveldt, Mutsaers en Langen, *Muziek in het Oosten* (Groningen 2001), p. 29
- [20] Enkele aanbevelingen voor praktische randvoorwaarden worden gegeven in Lelieveldt, Mutsaers en Langen, *Muziek in het Oosten* (Groningen 2001), p. 31-33
- [21] In 1992 bijvoorbeeld in *De prijs van het toneel* van Berenschot.
- [22] Zie onder andere L. Ranshuysen, 'Mond-tot-mond-reclame: dé manier om nieuw publiek te bereiken' in: *MMNieuws* jg. 8 nr. 3
- [23] L. Ranshuysen, 'De mythe van het platvloerse publiek' in *MMNieuws* 1 / 2 jg. 8, p.21: 'Uit de groepsdiscussies die ik regelmatig met vertegenwoordigers van publiek en non-publiek houd (...) blijkt een veel grotere nieuwsgierigheid naar, en ontzag voor kunst en cultuur dan de mythe van het platvloerse publiek schetst. Het culturele aanbod wordt door toedoen van deze mythe eerder afgeschermd van het publiek dan dat het wordt uitgenodigd om hieraan deel te nemen.'
- [24] Dertien proefprojecten die in de periode 1997-2001, voorafgaand aan de oprichting van FPPM, werden gefinancierd met een stimuleringsbudget van het toenmalige Fonds voor de Podiumkunsten en OC&W. Evaluatie: LAgroun/Fonds voor de Podiumkunsten, *Impuls of effect. Evaluatie programmeringsimpuls 1997-2001* (Den Haag/Amsterdam 2001)
- [25] Zie o.a. Grazell, Van der Velde, Lelieveldt, *Inventarisatieonderzoek naar de subsidiëring van muziekensembles en kleinschalige muziektheatergezelschappen* (Utrecht 2006).
- [26] Zie voor meer informatie o.a. www.rijnmondtheaters.nl en Anna Elffers/Letty Ranshuysen, *Publiek voor kwetsbaar aanbod in de ART theaters* (Rotterdam 2003)

COLOFON

Commissie:

Hedy d'Ancona (voorzitter)

Harry Kramer (lid)

Jaap Mulders (lid)

Laurien Saraber (lid en secretaris)

Paul Schnabel (lid)

In opdracht van:

DOD brancheorganisatie voor de dans

Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten

Fonds voor Podiumprogrammering en Marketing

Vereniging van Nederlandse Muziek Ensembles

Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties

Initiatiefnemer: Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten

Ondersteuning commissie: Binoq, Marjolein Hesselink

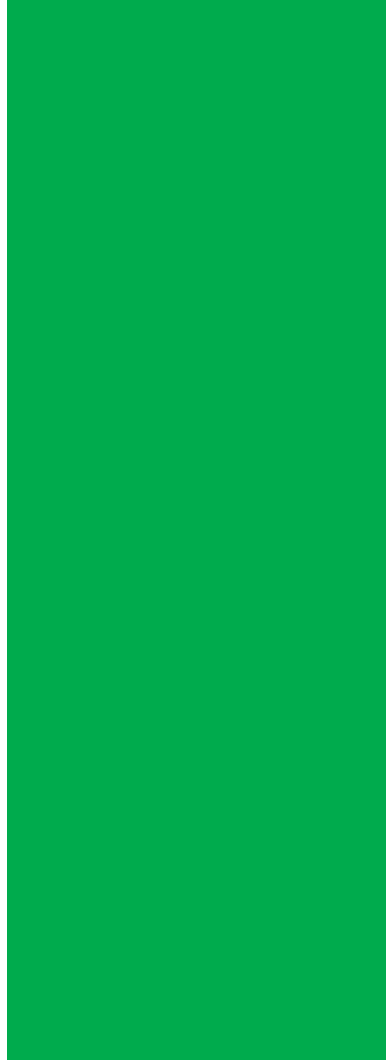
Eindredactie rapport: MoreTXT, Lonneke Kok

Vormgeving rapport: KochxBos Ontwerpers Amsterdam

Den Haag, september 2006



tiU



riu