

Onveranderde houdingen in een nieuwe context

Een onderzoek naar de jongste generatie regisseurs en de manier waarop zij omgaan met de huidige ontwikkelingen in het theaterlandschap.

Sofie de Wilde
Studentnummer 5500397

dr. Kees Vuyk
Universiteit van Utrecht

April 2015

MA scriptie
Master Kunstbeleid en -management

drs. Toine Minnaert
Universiteit van Utrecht

Samenvatting

Dit onderzoek is een rapportage van een kwalitatief empirisch onderzoek naar de jongste generatie regisseurs en de manier waarop zij omgaan met de huidige ontwikkelingen in het theaterlandschap. De volgende vraag staat hierbij centraal: *hoe gaan theaterregisseurs, die afgestudeerd zijn tussen 2012 en 2014, om met het spanningsveld tussen enerzijds het ideaal van het autonome kunstenaarschap en anderzijds de toenemende instrumentaliteit in het huidige cultuurbeleid?*

Om deze vraag te kunnen beantwoorden is allereerst het spanningsveld in het wetenschappelijke debat bestudeerd. Dit theoretisch kader dient als achtergrond van de begrippen autonomie en heteronomie, fungeert als opmaat naar de interviewvragen en is tevens een kijkkader om te bepalen in hoeverre de theoretische beschouwing in relatie staat tot de praktijk. Vervolgens is aan de hand van zeven interviews met net afgestudeerde regisseurs dit spanningsveld door hun ogen bekeken.

De belangrijkste conclusie die uit dit onderzoek naar voren komt, is dat de jongste generatie regisseurs zelf niet van een spanningsveld spreekt; het is voor hen een realiteit om autonomie na te streven en tegelijkertijd vorm te geven aan de toenemende instrumentaliteit -in de vorm van maatschappelijke binding en een ondernemende houding. Wanneer zij hieromtrent spanning ervaren is het veelal een druk die zij zichzelf opleggen. Wel beperken de criteria voor subsidie of de praktische voorwaarden van instellingen in zekere zin de autonomie van regisseurs. Desondanks weten zij binnen die kaders hun autonomie te bewaken. Hun pragmatische houding kan verklaard worden vanuit het feit dat deze generatie regisseurs zelf nog nooit een ander werkveld heeft gekend. Daarnaast spelen de essentiële karakteristieken van theater mee. Regisseurs zijn vanuit het maakproces al gewend om continu rekening houden met andere factoren: het artistieke team, de acteurs en het publiek. Met andere woorden: zij nemen een pragmatische houding aan zonder hun inspiratiebron uit het oog te verliezen.

Voorwoord

Gedurende de afgelopen jaren ben ik nieuwsgierig geworden naar de veranderende rol van de kunsten in de samenleving. De kunstwereld bevindt zich momenteel in een turbulente periode. Als dramaturge spreek ik hierover geregeld met collegae uit het theaterlandschap. De master Kunstbeleid en -management heeft mij de mogelijkheid gegeven om vanuit beleidswetenschappelijk perspectief deze ontwikkelingen te volgen en te duiden. Deze scriptie brengt beide perspectieven samen in een onderzoek naar de jongste generatie regisseurs en de manier waarop zij het huidige theaterlandschap als kunstenaars beleven.

Langs deze weg wil ik in het bijzonder de zeven geïnterviewde regisseurs bedanken voor hun tijd, interesse en waardevolle blik. Tevens dank aan dr. Kees Vuyk voor zijn goede en prettige begeleiding van mijn scriptie en voor de sturende gesprekken. Tot slot ben ik mijn ouders en mijn vriend dankbaar voor hun toegewijde blik, aandacht en vertrouwen tijdens dit onderzoek en de afgelopen studie jaren.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	5
1.1 Introductie	
1.2 Onderzoeksvraag	
1.3 Relevantie	
1.4 Onderzoeksopbouw	
2. Theorie: het spanningsveld in het wetenschappelijke debat	12
2.1 Introductie: recente ontwikkelingen in het Nederlands cultuurbeleid	
2.2 Het ideaal van het autonome kunstenaarschap	
2.3 De toenemende instrumentaliteit in het cultuurbeleid	
2.4 Het spanningsveld	
3. Methodiek	28
3.1 Een kwalitatief onderzoek	
3.2 De respondenten	
3.3 De interviews	
3.4 De onderzoeksanalyse	
4. Praktijk: het spanningsveld door de ogen van net afgestudeerde regisseurs	32
4.1 De autonome regisseur	
4.2 Maatschappelijke betekenis	
4.3 Het spanningsveld	
5. Conclusie	41
5.1 Conclusie	
5.2 Reflectie onderzoeksproces en vervolgonderzoek	
Bibliografie	45
Bijlagen	47
I: Interviewvragen	
II: Codering	
III: De interviews ¹	

¹ Wegens privacy overwegingen is deze bijlage alleen voor de eerste lezer en de tweede lezer beschikbaar.

1. Inleiding

1.1 Introductie

‘Jonge makers in de cultuur zijn zelfredzaam, autonoom, coöperatief, informeel en digitaal: zij behoren tot een bevlogen generatie die met een frisse blik en nieuwe aanpak langs de traditionele instellingen aan het schuiven is.’² Met deze woorden opent hoofdredacteur Ineke Hamersveld het tijdschrift *Boekman* ‘Creatief en ondernemend’ (2014) over jonge makers en doeners in de cultuur. In deze editie worden de kenmerken uit de titel specifiek gerelateerd aan de nieuwste generatie kunstenaars. In *Boekman* wordt het beeld geschetst dat deze nieuwe jonge makers en doeners in de cultuur een generatie is die voor zichzelf opkomt. Zo schrijft cultureel ondernemer Femke Blok: ‘De mogelijkheden zijn eindeloos en wij worden geacht ze alle te benutten. Niet alleen voorgaande generaties verwachten dat, ook, of misschien wel vooral, onze eigen generatie. De wereld is van ons. Onze dromen zijn groots.’³

Ook *De Groene Amsterdammer* wijdde in 2013 een editie aan deze generatie, die wordt gekenmerkt door haar individualistisch pragmatisme.⁴ In zijn artikel ‘Jonge acteurs: Spelenderwijs worden we ondernemend’ schrijft Guido van Gorp over de net afgestudeerde acteurs die niet meer -in tegenstelling tot hun voorgangers- ‘experimenteel lummelen en aanmodderen’ kunnen. Er wordt van hen verwacht een ondernemende lichtung afgestudeerden te zijn. Een voorbeeld hiervan ziet hij in het jonge theatercollectief *De Hollanders*. ‘(...) [zij] staan symbool voor een lichtung ondernemende kunstenaars die aan lef en creatieve ideeën geen gebrek hebben. Ze voelen de impact van de bezuinigingen, maar willen er niet voor buigen uit liefde voor het vak.’⁵

Net afgestudeerde kunstenaars worden artistiek volwassen in een tijd waarin de kunstsubsidies worden gekort. Zoals Hamersveld schrijft: ‘[Het is] een periode waarin overheidsmiddelen opdrogen en het kunstklimaat zich verhardt (...).’ Uit

² Hamersveld, Ineke. ‘Peers to Peers. Redactioneel *Boekman* 99.’ *Boekman*, 99:26 (2014): 2.

³ Blok, Femke. ‘De wereld is van ons.’ *Boekman*, 100:26 (2014): 22.

⁴ Berg, Jurre van den. ‘Kinderen van Lubbers: Twintigers van vandaag.’ *De Groene Amsterdammer*, 23 (2013).

⁵ Gorp, Guido van. ‘Jonge acteurs: spelenderwijs worden we ondernemend.’ *De Groene Amsterdammer*, 23 (2013): 24-27.

zowel de editie van De Groene Amsterdammer als Boekman komt naar voren dat deze nieuwe generatie weinig vertrouwen heeft in de helpende hand van de overheid en bereid is zelf de touwtjes in handen te nemen. Dit sluit aan bij de publicatie *De aannames van Zijlstra, anderhalf jaar later* van Kunsten '92, waarin de uitkomsten van Zijlstra's aannames worden geanalyseerd. Daarin wordt gesteld 'dat een aantal jonge kunstenaars inderdaad zelf in staat is gebleken een markt voor zichzelf te creëren, juist door zich buiten de structuren te bewegen, of samenwerkingen aan te gaan met andere maatschappelijke sectoren'⁶.

Precies datgene wat toenmalig staatssecretaris Halbe Zijlstra tijdens kabinet Rutte I met zijn beleid in 2011 vanaf 2013 voor ogen had. Het cultuurbeleid moest volgens hem gericht zijn op meer dan kwaliteit alleen; het moest ook gaan over zelfredzaamheid in termen van cultureel ondernemerschap en publieksbinding.⁷ In het huidige beleid stelt minister Jet Bussemaker kwaliteit weer voorop, maar verwacht wel dat 'die gepaard gaat met ondernemerschap, waarmee de cultuursector zijn inkomsten vergroot, zijn kosten verlaagt, maar vooral zijn maatschappelijke draagvlak verbreedt'⁸. Het cultuurbeleid is steeds meer -en zeker sinds de landelijke bezuinigingen vier jaar geleden- in het teken komen te staan van instrumentele argumenten, die een zakelijke toon kregen. Kunst dient niet alleen het kunstwerk zelf, maar is ook een middel tot; het heeft bovendien ook een economische waarde en een sociale waarde. Deze instrumentele benadering lijkt lijnrecht te staan tegenover de manier waarop het kunstenveld zichzelf tot dan toe zag: als autonoom.⁹

Sinds de jaren negentig van de vorige eeuw is deze ideologische verschuiving, die indirect gaat over de plaats van de kunsten in de samenleving, steeds vaker te horen in het academische en politieke debat. Maar pas met de bezuinigingen in 2011 is deze ideologische omslag door grootschalige veranderingen ten aanzien van het kunstenbestel ook concreet voor het kunstenveld geworden: er is minder geld te

⁶ Versteegh, Marianne, Robbert van Heuven, red. *Aannames van Halbe Zijlstra anderhalf jaar later*. Amsterdam: Kunsten '92, 2014: 5.

⁷ Zijlstra, Halbe. *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op cultuurbeleid*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2011.

⁸ Bussemaker, Jet. *Cultuur beweegt: de betekenis van cultuur in een veranderde samenleving*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2013.

⁹ Vuyk, Kees. 'The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art.' *International Journal of Cultural Policy*, 16:2 (2010): 173.

verdelen, en cultureel ondernemerschap en maatschappelijk draagvlak worden belangrijke criteria in de subsidieaanvraag.¹⁰

Zoals gezegd, is deze verschuiving niet onbesproken gebleven in het academische debat. Verschillende kunstwetenschappers, sociologen en filosofen¹¹ hebben zich gebogen over de notie van het autonome kunstenaarschap en het steeds belangrijker wordende besef van instrumentaliteit binnen het cultuurbeleid. Om het spanningsveld tussen de sleutelbegrippen autonoom en heteronoom, én intrinsiek en instrumenteel te belichten, proberen zij vanuit sociologisch, historisch en filosofisch perspectief grip te krijgen op deze begrippen en beschrijven zij de bestaande worsteling, misvattingen en paradoxen hieromtrent. Kan er überhaupt gesproken worden van een verschuiving in het beleid? Is er in het politieke debat eigenlijk geen sprake van een onjuiste tweedeling tussen de begrippen intrinsiek en instrumenteel? Wat betekent een sterk instrumentele benadering voor de kunstenpraktijk? Waarom is autonomie een populair begrip voor alle sectoren, behalve voor die van de kunsten? En hoe kan er op een (voor de kunsten) waardevolle manier gekeken worden naar de notie van instrumentaliteit?

Dit onderzoek sluit aan bij dit academische debat en werpt via een empirisch onderzoek licht op de vraag of er vanuit de praktijk ook sprake is van dit spanningsveld en zo ja, hoe daarmee wordt omgegaan. Een vraag die voorsnog onbeantwoord is gebleven. De nieuwe generatie, die aan het begin van de introductie in beeld is gebracht, lijkt makkelijk om te gaan met het spanningsveld: ze zijn autonoom én ondernemend. Is dat echter niet een te positief beeld? Is het genuanceerd genoeg? Kortom, is het geschetste beeld wel compleet?

De kunstenaars die als voorbeelden in Boekman naar voren worden gebracht, zijn voornamelijk jonge 'doeners in de cultuur' (onder andere vrijwilligers bij culturele festivals en cultuur actief georiënteerde middelbare scholieren), cultureel ondernemers, schrijvers en net afgestudeerde beeldende kunstenaars. De groep van

¹⁰ Staatssecretaris voor cultuur Rick van der Ploeg noemde al in 1999 in zijn uitgangspuntennota voor het cultuurbeleid van 2001-2004 het belang van eigen inkomsten, cultureel ondernemerschap en nieuwe publieksbinding. Maar hij is er niet in geslaagd deze begrippen te integreren in het kunstenveld. Ruim tien jaar later werden zij alsnog onder staatssecretaris voor cultuur Halbe Zijlstra een fundamenteel onderdeel van het cultuurbeleid. Ploeg, F. van der. *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten cultuurbeleid 2001-2004*. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 1999 (a). En: Zijlstra 2011.

¹¹ Onder andere Eleonora Belfiore, Olivier Bennet, Claire Bishop, Jo Caust, Pascal Gielen en Kees Vuyk. In dit onderzoek wordt hun werk besproken in relatie tot het academische debat.

net afgestudeerden aan de hogeschool voor de kunsten binnen de theaterveld blijft vrijwel onbesproken.¹² Het is daarom interessant om dit veld in ogenschouw te nemen. De Groene Amsterdammer richt zich op net afgestudeerde acteurs. Afgestudeerde regisseurs komen hier niet aan het woord. Dit onderzoek richt zich daarom specifiek op deze laatste groep.

Jaarlijks studeert een kleine tiental regisseurs af aan de regieschool van Amsterdam en Maastricht die zich klaar maakt voor het professionele veld.¹³ De huidige generatie net afgestudeerde regisseurs (tussen 2012 en 2014) is precies opgeleid in de periode waarin het tot dan toe gebruikelijke theaterbeleid drastisch veranderde. Het theaterbestel, waarin ze dachten te gaan werken, werd hervormd op het moment dat zij afstudeerden. Hoe gaan zij om met de termen van het huidige theaterbeleid, zoals ondernemend en maatschappelijk betrokken? Zijn ze inderdaad heteronoom georiënteerd, en hoe zit het dan met de notie van het autonome kunstenaarschap?

1.2 Onderzoeksvraag

Dit onderzoek is een rapportage van een kwalitatief onderzoek naar de jongste generatie regisseurs. In het wetenschappelijke debat is de laatste jaren veel aandacht besteed aan het hierboven beschreven spanningsveld. Het doel van mijn onderzoek is om een praktisch perspectief op dit academische debat te geven en om inzicht te krijgen in de manier waarop zij omgaan met de ontwikkelingen in het theaterlandschap na de veranderingen in het Nederlands cultuurbeleid vier jaar geleden. In dit onderzoek staan de volgende vragen centraal:

- Wat is in het wetenschappelijk debat geschreven over het spanningsveld tussen enerzijds het ideaal van het autonome kunstenaarschap en anderzijds de toenemende instrumentaliteit in het cultuurbeleid?

¹² Op de projecten van Jeugdtheaterschool en Jongerentheater Quint en Theater Zuidplein na. Zij worden wel beschreven in deze editie van Boekman. Beide zijn echter specifiek gericht op jongeren, die met name buiten de vakopleiding cultureel actief zijn.

¹³ Zie: <<http://www.toneelacademie.nl/NL/alumni>> 16 januari 2015. En: <[http://www.ahk.nl/theaterschool/lichting/zoek/?tx_solr\[filter\]\[1\]=opleiding%3ARegie+-+Theater](http://www.ahk.nl/theaterschool/lichting/zoek/?tx_solr[filter][1]=opleiding%3ARegie+-+Theater)> 16 januari 2015.

- Leeft het geschetste spanningsveld onder net afgestudeerde regisseurs? Zo ja, welke vorm neemt dat aan?

Antwoorden op bovenstaande vragen leiden uiteindelijk naar het beantwoorden van de hoofdvraag:

Hoe gaan theaterregisseurs, die afgestudeerd zijn tussen 2012 en 2014, om met het spanningsveld tussen enerzijds het ideaal van het autonome kunstenaarschap en anderzijds de toenemende instrumentaliteit in het huidige cultuurbeleid?

1.3 Relevantie

Dit onderzoek is relevant voor het wetenschappelijke debat. Zo biedt dit onderzoek een praktisch perspectief op het academische debat; het bekijkt vanuit een nieuw invalshoek naar bestaande theorie. Dit onderzoek bestudeert de vraag in hoeverre het wetenschappelijke debat omtrent het spanningsveld leeft in de praktijk onder net afgestudeerde regisseurs. Zoals in de introductie naar voren komt, is dat een vraag die tot nu toe onbeantwoord is gebleven. Zodoende voegt dit onderzoek nieuwe kennis toe aan het kennisdomein van kunstbeleid.

Daarnaast is dit onderzoek ook relevant voor het maatschappelijke debat. Vanuit het theaterveld bestaat grote behoefte om een stem te laten horen met betrekking tot deze ontwikkelingen. Dat blijkt niet alleen uit acties vanuit het veld omtrent talentontwikkeling¹⁴ en de komst van debatgroepjes zoals het Transitiebureau¹⁵, maar ook uit de enthousiaste reacties van net afgestudeerde regisseurs op mijn vraag of ik ze mocht interviewen voor mijn onderzoek. Een dergelijk onderzoek biedt hen de mogelijkheid om te reflecteren op dit onderwerp en hun ervaringen te delen.

Tot nu toe zijn er nauwelijks publicaties verschenen waarin vanuit de praktijk gereflecteerd wordt op de (gevolgen van) de huidige ontwikkelingen in het

¹⁴ Leeuwerink, Anouk. 'Brief aan Bussemaker heeft effect.' *Theaterkrant*, 19 september 2014.

¹⁵ Zie: <<http://www.ahk.nl/theaterschool/lectoraat/onderzoek/het-transitiebureau/>> 27 maart 2015.

theaterlandschap. Hoewel het nog te vroeg is om concrete gevolgen te overzien, is het wel van belang om in ieder geval de ontwikkelingen en veranderingen in de gaten te houden en daar op te reflecteren. Dit onderzoek onderscheidt zich van andere publicaties, zoals ‘De aannames van Zijlstra’ van Kunsten ‘92¹⁶ en ‘Cultuurverkenning’ van de Raad voor Cultuur¹⁷, door niet een algemeen overzicht te geven van de ontwikkelingen in de kunsten, maar juist door te focussen op een specifieke discipline en daarbinnen op een specifieke groep, namelijk regisseurs in de theatersector.

1.4 Onderzoeksopbouw

Dit onderzoek bestaat uit een theoretisch en een praktisch gedeelte. Het eerste gedeelte bevat een literatuuronderzoek van zowel wetenschappelijke literatuur als beleidsdocumenten. Het tweede gedeelte bevat een empirisch onderzoek waarvoor zeven net afgestudeerde regisseurs zijn geïnterviewd.

In het eerste gedeelte van dit onderzoek (hoofdstuk 2) staat het wetenschappelijk debat centraal. Aangezien dit wetenschappelijk debat niet enkel op zichzelf staat, maar ook reageert op het politieke debat, worden ter introductie van dit hoofdstuk twee veelgenoemde aspecten, namelijk cultureel ondernemerschap en maatschappelijke binding, aan de hand van beleidsdocumenten¹⁸ gedefinieerd. Vervolgens worden verschillende sociologen, filosofen en kunstwetenschappers besproken die het spanningsveld tussen de begrippen autonomie en heteronomie, en intrinsiek en instrumenteel hebben onderzocht en geproblematiseerd. Voor dit onderzoek is bewust gekozen voor het werk van een zestal wetenschappers (Pascal Gielen, Claire de Bishop, Eleonora Belfiore, Oliver Bennett, Jo Caust en Kees Vuyk), omdat zij overzichtelijk en toegankelijk dit spanningsveld –voor zover mogelijk– weten te duiden. In een aantal van hun werken¹⁹ komt hun visie met betrekking tot dit

¹⁶ Versteegh en Heuven 2014.

¹⁷ Raad voor Cultuur. *Cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*. Den Haag: Raad voor Cultuur, 2014.

¹⁸ Bussemaker 2013; Zijlstra 2011; Van der Ploeg 1999 (a). En: Ploeg, F. van der. *Een ondernemende cultuur. Cultuur als confrontatie*. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 1999 (b).

¹⁹ Belfiore, Eleonora, Oliver Bennett. ‘Rethinking the social impacts of the arts.’ *International Journal of Cultural Policy*. 13:2 (2007): 135-148; Belfiore, Eleonora. ‘The

onderwerp het best naar voren. Dit zijn dan ook de sleutelpublicaties voor dit onderzoek. Aan de hand van hun betogen biedt dit onderzoek een kritische beschouwing van het door hen beschreven spanningsveld waarbinnen de kunsten volgens hen momenteel functioneert.

Het tweede gedeelte van dit onderzoek (hoofdstuk 3 en 4) bestaat uit een empirisch onderzoek om de theorie uit het eerste gedeelte vanuit een praktisch perspectief te bezien. Voordat de onderzoeksresultaten in hoofdstuk 4 besproken worden, komt eerst de onderzoeksmethode in hoofdstuk 3 ter sprake. Tot slot staan in hoofdstuk 5 de conclusie, een reflectie op het onderzoeksproces en suggesties voor vervolgonderzoek centraal.

social impacts of the arts – myth or reality?’ In: Mirza, M., red. *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange Limited, 2006; Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012; Caust, J. ‘Putting the arts back into arts policy making: how arts policy has been ‘captured’ by the economists and marketers.’ *International Journal of Cultural Policy*, 9:1 (2003): 51-63; Caust, J. ‘The arts, government and money: do the arts have any value if they don’t make money?’ *The International Journey of the Humanities*. 5:3 (2007): 227-233; Gielen, Pascal. ‘Autonomie via heteronomie.’ In: Corsten, Marie-Josée, Christianne Niesten, Huib Fens, Pascal Gielen, red. *Autonomie als waarde. Dilemma’s in de kunst en onderwijs*. Amsterdam/Tilburg: Valiz/Fontys, 2013: 21-37; Vuyk, Kees. ‘Art and politics: beyond autonomy.’ *Cultural Policy Update*, 1:1 (2011): 4-11; En: Vuyk, Kees. ‘Parasiet of heraut, criticus of bondgenoot? De wisselende rol van de kunsten in onze samenleving.’ *Filosofie & Praktijk*, 33:4 (2012): 49-65. En: Vuyk 2010.

2. Theorie: het spanningsveld in het wetenschappelijke debat

Aan de hand van wetenschappers Eleonora Belfiore, Oliver Bennett, Jo Caust, Pascal Gielen, Claire Bishop en Kees Vuyk onderzoek ik in dit hoofdstuk het spanningsveld, zoals dat in de inleiding naar voren is gekomen. Enerzijds is er het ideaal van het autonome kunstenaarschap als jarenlang heersende principe binnen de kunstwereld, anderzijds is er de toenemende instrumentaliteit die het huidige cultuurbeleid definieert. Twee denkbeelden ten aanzien van de kunsten in de samenleving, die met elkaar in strijd (lijken te) zijn.

Om grip te krijgen op de (ogenschijnlijke) tweedeling tussen autonomie en instrumentaliteit wordt eerst aan de hand van Vuyk en Gielen het spanningsveld vanuit de notie van autonomie bezien; vervolgens wordt aan de hand van Belfiore, Bennett, Caust en Bishop het spanningsveld vanuit de notie van instrumentaliteit beschouwd. Voordat in dit hoofdstuk dit wetenschappelijke debat centraal staat, wordt allereerst aan de hand van de begrippen cultureel ondernemerschap en maatschappelijke binding kort weergegeven wat er verstaan wordt onder de toenemende instrumentaliteit binnen het cultuurbeleid.²⁰ Zodat duidelijk wordt op welke ontwikkelingen de hierboven genoemde wetenschappers reageren.

2.1 Introductie: recente ontwikkelingen in het Nederlands cultuurbeleid

In 2011, onder toenmalig staatssecretaris van cultuur Halbe Zijlstra, wordt een nieuwe toon gezet voor het cultuurbeleid. Zoals in de inleiding van *Meer dan kwaliteit* staat geschreven: ‘Het kabinet staat voor een omslag in het cultuurbeleid.’²¹ Die omslag wordt doeltreffend verderop samengevat: ‘De artistieke kwaliteit vormt (...) het

²⁰ Specifiek wordt in dit onderzoek het Nederlandse beleid uitgelicht. Belangrijk is te weten dat de huidige ontwikkelingen in het Nederlandse cultuurbeleid geen uitzonderingen zijn. Ook in Engeland (Belfiore en Bennett), Australië (Caust) en andere landen over de wereld wordt een toenemende instrumentaliteit zichtbaar in het cultuurbeleid. Daarom is het wetenschappelijke debat in de daaropvolgende paragrafen niet alleen beperkt tot Nederlandse wetenschappers. De ontwikkelingen die buitenlandse wetenschappers beschrijven gelden op hun beurt net zo goed voor het cultuurbeleid in Nederland.

²¹ Zijlstra 2011: 2.

vertrek-, maar niet het eindpunt. Het gaat om meer dan kwaliteit.²² Deze veranderingen in het Nederlands cultuurbeleid, die gepaard is gegaan met flinke bezuinigingen en nieuwe criteria voor subsidieaanvragen, hebben de afgelopen jaren voor veel opschudding gezorgd in het kunstenveld. De overheid pleit voor meer eigen inkomsten en grotere maatschappelijke inbedding, met als reden dat ‘het draagvlak voor de huidige wijze van subsidiering is (...) afgenomen: in de maatschappij en als gevolg daarvan in de politiek.’²³ Noodzakelijk wordt geacht om langs andere wegen dan de overheid zelf financiële middelen te vinden en nieuwe samenwerkingen (buiten de sector) aan te gaan. Kortom, de kunstenaar moet zelf meer inkomsten genereren en de projecten voor een breder publiek toegankelijk maken.²⁴

Deze zakelijke toon in het cultuurbeleid is terug te voeren tot de jaren negentig van de vorige eeuw. Een geluid dat parallel loopt aan de opkomst van het neoliberale klimaat in Nederland, waarbinnen een grotere rol was weggelegd voor marktwerking en efficiency.²⁵ Een gevolg hiervan is dat het meten van de uitkomsten van kunstprojecten en instellingen steeds belangrijker is geworden bij het legitimeren van kunstsubsidie. Dat wordt ook wel de ‘evidence-based policy’ genoemd. Er is concreet ‘bewijs’ nodig om het effect van de kunst te kunnen verantwoorden. Regelmatig werd en wordt dit effect in termen van economische en sociale waarde gedefinieerd.²⁶

In de cultuurnota *Cultuur als Confrontatie* in 1999 van Rick van der Ploeg, toenmalig staatssecretaris van cultuur, worden de begrippen cultureel ondernemerschap en maatschappelijke binding voor het eerst genoemd binnen het cultuurbeleid. Zo stelt Van der Ploeg als doel: ‘het populairder maken van het beste aanbod in de kunsten en het erfgoed. Daarvoor zijn cultureel ondernemerschap en een nieuwe en ander publieksbereik onontbeerlijk.’²⁷ Een betere wisselwerking tussen vraag en aanbod zal volgens hem voor een breder publiek zorgen, en een beter evenwicht tussen overheid en markt zal voor een actievere en meer naar

²² Zijlstra 2011: 3.

²³ Zijlstra 2011: 2.

²⁴ Zijlstra 2011: 2.

²⁵ Zo schrijft Roel Pots in zijn boek *Cultuur, Koningen en Democraten* in het hoofdstuk ‘1982-1999: de nieuwe zakelijkheid’ daarover: ‘In het beleid moest meer oog zijn voor marktwerking en efficiency. Bovendien zou “een terugtrekkende overheid” zich minder met allerlei zaken moeten bemoeien. Waar mogelijk zouden samenlevingsaangelegenheden door particulieren of door “het maatschappelijk middenveld” moeten worden geregeld. De overheid diende zich daarbij te beperken tot vanouds bekende “voorwaardenscheppende beleid”. In: Pots, Roel. *Cultuur, Koningen en Democraten*. Nijmegen: SUN, 2000: 327.

²⁶ Belfiore 2006: 23

²⁷ Van der Ploeg 1999 (a): 68.

buitengerichte houding van de kunstenaar zorgen. Daarbij blijft het kwaliteitsbegrip een sturende factor. Cultureel ondernemerschap en een beter publieksbereik vormen voor Van der Ploeg essentiële kansen voor het kunstenveld om ‘beter invulling te geven aan wat waarde heeft’²⁸. De kunsten moeten volgens hem meer reële mogelijkheden krijgen om zich artistiek te verwoorden, te ontplooiën en op die manier een breder publiek aan hun artistieke ideaal weten te binden. Met andere woorden: het rendement in zowel artistieke, zakelijke, als maatschappelijke zin moet binnen de cultuursector hoger liggen.²⁹ In een aanvullende beleidsbrief *Een ondernemende cultuur* wijst Van der Ploeg expliciet op het spanningsveld. Volgens hem moet een kunstenaar zich doelbewust hierbinnen begeven: ‘Een cultureel ondernemer bevindt zich in het spanningsveld tussen enerzijds artistieke ambities en anderzijds verkoopbaarheid, toegankelijkheid en publieksvoorkeuren.’³⁰ Hij pleit in zijn beleid dus voor het doelbewust opzoeken van dit spanningsveld vanuit het idee dat het zodoende de intrinsieke waarde van kunst versterkt.³¹

De ideeën van Van der Ploeg sloegen uiteindelijk niet aan in de cultuursector, omdat de kunsten nog te veel door de overheid gesteund werden. De urgentie om andere geldbronnen aan te spreken en een breder maatschappelijk draagvlak te creëren was er daarom niet. Met de bezuinigingen in 2011 is deze urgentie groter geworden. Het cultuurbeleid van Zijlstra speelt daar op in. In zijn cultuurnota *Meer dan kwaliteit* merkt hij hierover op: ‘In tegenstelling tot het verleden wil dit kabinet deze knelpunten niet alleen benoemen, maar ook aanpakken.’³² Een speerpunt van Zijlstra is dat de cultuursector zo veel mogelijk onafhankelijk wordt van de overheid door onder andere eigen inkomstenbronnen te vergroten en nieuwe samenwerkingen aan te gaan. Cruciale elementen daarbij zijn volgens hem omgevingsbewustzijn, positionering, profilering en een evenwichtige financieringsmix.³³ In vergelijking met het beleid van Van der Ploeg is Zijlstra minder gericht op het behoud van artistieke kwaliteit. Het is volgens hem niet zozeer het belangrijkste doeleinde van de kunst,

²⁸ Idem.

²⁹ Van der Ploeg 1999 (b): 4.

³⁰ Idem.

³¹ Voor een meer gedetailleerd beeld van het beleid van Van der Ploeg verwijs ik naar de paragraaf ‘Van der Ploeg: culturele diversiteit’. In: Pots 2000: 349-351.

³² Zijlstra 2011: 3.

³³ Zijlstra 2011: 2-13.

maar hoogstens een startpunt die naar veel meer moet leiden.³⁴ Hierbij speelt overwegend het economisch belang mee.³⁵

Op het moment dat deze plannen uit het cultuurbeleid tot uitvoering gebracht moesten worden, stond inmiddels minister voor Onderwijs, Cultuur en Wetenschap Jet Bussemaker voor deze taak. Hoewel zij de beleidsplannen van Zijlstra volgt, zijn haar ideeën meer gericht op de artistieke waarde van cultuur. Tegelijkertijd blijft zij het economische en maatschappelijke belang benadrukken. Zo schrijft zij: ‘Kwaliteit is daarin een leidend motief. Kwaliteit die gepaard gaat met ondernemerschap, waarmee de cultuursector zijn inkomsten vergroot, zijn kosten verlaagt, maar vooral zijn maatschappelijke draagvlak verbreedt.’³⁶ Hieruit wordt duidelijk dat Bussemaker in tegenstelling tot haar voorganger meer prioriteit geeft aan de maatschappelijke waarde dan aan de economische waarde van kunst en cultuur alleen. Volgens haar ligt ‘het bestaansrecht van kunstenaars en culturele instellingen niet zozeer in de sector zelf maar in de verbinding met de samenleving.’³⁷ Die verbinding moet concreet gezocht worden in samenwerkingen met andere instellingen binnen en buiten de cultuur sector, zoals de domeinen welzijn, zorg, sport en onderwijs. Volgens Bussemaker zijn dit namelijk sectoren waarin de maatschappelijke betekenis van de kunsten goed te zien is.

De nieuwe instrumentele eisen, die door Van der Ploeg in het cultuurbeleid zijn geïntroduceerd, hebben Zijlstra en Bussemaker tien jaar later in het verdere beleid geconcretiseerd tot belangrijke criteria voor de subsidieaanvraag. Om in aanmerking te komen voor subsidie, moet een kunstenaar zijn ondernemerschap en maatschappelijke binding aantonen. Deze toenemende instrumentaliteit binnen het cultuurbeleid staat op gespannen voet met het bestaande ideaal van de moderne kunsten, namelijk: het ideaal van de autonomie. Wat houdt het ideaal van de artistieke autonomie in? Waarom is dat in strijd met de instrumentele argumentatie? En hoe zouden beide wél samen kunnen? Deze vragen behandel ik in de volgende paragraaf.

³⁴ Zijlstra 2011: 3.

³⁵ Voor een meer gedetailleerd beeld van het begrip Cultureel Ondernemerschap in het cultuurbeleid van de afgelopen twee decennia verwijs ik naar de master scriptie van Kim Eldering. Eldering, Kim. *Cultureel Ondernemerschap 3.0. Hoe creatief is de culturele sector?* Universiteit van Utrecht, 2013.

³⁶ Bussemaker 2013: 2.

³⁷ Bussemaker 2013: 1.

2.2 Het ideaal van het autonome kunstenaarschap

Vuyk en Gielen onderzoeken in hun werk, respectievelijk vanuit historisch en sociologisch perspectief, de notie van autonomie om zodoende de huidige ontwikkelingen in het cultuurbeleid te begrijpen. Beiden beschouwen zij het ideaal van de autonomie als een van de belangrijkste aspecten van de moderne samenleving. Een ideaal dat tegenwoordig niet meer voor de kunsten mogelijk lijkt te zijn, omdat het niet meer correspondeert met de heteronome verlangens van de politiek.

Artistieke autonomie

In zijn artikelen ‘The arts as an instrument?’, ‘Parasiet of heraut, criticus of bondgenoot?’ en ‘Arts and politics: beyond autonomy’ werpt Vuyk een historische blik op de negentiende en de twintigste eeuw, om het ideaal van de autonomie en haar intrinsieke waarde binnen de kunsten te begrijpen. Het is namelijk in die periode dat dit ideaal tot bloei kwam en hoogtij vierde.³⁸

Deze overtuiging loopt, volgens Vuyk, parallel aan de ontwikkeling van de burgerlijke samenleving. Door een aantal grote veranderingen in de loop van de achttiende en negentiende eeuw, in de handel en de komst van de industrie, grijpen burgers de kans zich te ontwikkelen en carrière te maken uit verzet tegen de aristocratie. Velen maken zich los van hun traditionele rol in de familielijn en richten zich op een persoonlijke ontwikkeling.³⁹ Gaandeweg de negentiende eeuw neemt deze gegoede burgerij bestuurlijk de touwtjes in handen en wordt kunst en cultuur door deze nieuwe klasse ingezet om meer aanzien te genereren. Het dient als serieus vermaak, waarbij ontwikkeling en autonomie belangrijke kenmerken zijn.⁴⁰ De kunstenaar staat niet langer in dienst van de aristocratie, maar werkt autonoom. Via de commerciële handel verkoopt hij zijn kunstwerken, waarbij vraag en aanbod de waarde van kunst bepalen. De kunstenaar had dus in die tijd meer vrijheid, maar verloor tegelijkertijd wel zijn bescherming van de aristocratie.⁴¹

Hoewel dit autonomiebegrip nog losstaat van enige overheidssteun en juist gerelateerd is aan de vrije markt, wordt in deze periode wel het ideaal van de

³⁸ Vuyk 2010: 173.

³⁹ Vuyk 2012: 57.

⁴⁰ In tegenstelling tot de tijd van de aristocratie waarin kunst louter gelijk stond aan spektakel.

⁴¹ Vuyk 2010: 174.

autonomie binnen de kunsten geboren: de vrijheid van de kunstenaar om zich alleen tot zichzelf en zijn werk te verhouden. In de loop van de negentiende en twintigste eeuw wint, volgens Vuyk, het autonomiebegrip binnen de kunsten juist aan aandacht buiten de invloed van de markt om. Binnen de kunsten richt een aantal kunstenaars – ook wel de avant-garde genoemd- zich tegen kunst die de burgerlijke waarde uitdraagt, en deze groep minacht de grote invloed van de markt. Deze kunstenaars zijn van mening dat kunst alleen om de kunst zelf gaat, waarmee zij -in hun ogen- de intrinsieke waarde van de kunsten waarborgen. Kunst mocht niet ten diensten van iets anders staan.⁴²

Na de Tweede Wereldoorlog, wanneer de kunsten door de politiek naar zich toegetrokken worden, komt het autonomiebegrip binnen de muren van het cultuurbeleid. Zoals Vuyk opmerkt, houdt de artistieke autonomie zich opvallend genoeg staande binnen deze muren. Wegens een aantal politiek ideologische redenen besluit de overheid de kunsten te steunen middels subsidie. Vuyk laat zien dat de Nederlandse overheid na twee destructieve oorlogen en tijdens de Koude Oorlog de kunst inzet om onder de bevolking bewustzijn te creëren voor het gevaar van totalitaire regimes en te pleiten voor een liberale democratie. Deze doelstellingen worden met een sluier van vage idealen, zoals verheffing van het volk en de mogelijkheid tot participatie in de kunsten, beargumenteerd.⁴³ Het is het politieke ideaal van de wederopbouw, en bovendien het Thorbecke-principe⁴⁴, dat de verdere bloei van het autonome ideaal mogelijk maakt.

Volgens Vuyk is het geen toeval dat de moderne kunst uit de twintigste eeuw aansluit bij de politieke idealen: ‘The idea of autonomy, for instance, as embodied by modern art, can be seen as a symbol of democratic citizenship.’⁴⁵ De kunsten lieten zich vanuit dat autonome ideaal niets door een hogere hand opleggen; zij verzetten zich tegen de gevestigde orde. Een visie die gedeeld werd door de politiek.⁴⁶ De kunstwereld volgde zijn eigen regels en bepaalde zelf wat kunst was. Zo ook het kwaliteitsbegrip. De kunstwereld bepaalde zelf aan de hand van eigen criteria welke artistieke praktijken waard waren te subsidiëren vanuit de overheid. Vrijheid,

⁴² Vuyk 2012: 52.

⁴³ Vuyk 2010: 175-176.

⁴⁴ De gedachte dat de regering geen oordelaar van wetenschap en kunst is. Thorbecke wilde eigenlijk met zijn uitspraak zeggen dat kunst überhaupt geen taak van de overheid was, maar de taak van de burgers. In: Pots 2000: 90.

⁴⁵ Vuyk 2010: 176.

⁴⁶ Idem.

originaliteit en eigenheid karakteriseerde de moderne kunsten van dat moment. De autonome waarde werd wegens haar achterliggende idealen lange tijd door de politiek gesteund.

Vuyk stelt dat deze historische context van belang is om de betekenis van kunst als autonoom onderdeel van de samenleving ook vandaag de dag te begrijpen en daarmee ook een deel van het spanningsveld te vatten. Een groot aantal kunstenaars werd namelijk artistiek volwassen in een tijd dat de overheid de kunsten gul subsidieerde zonder dat het zich bemoeide met de artistieke uitkomsten. Jarenlang leek de overheid dus de kunsten om zijn autonome ideaal en zijn intrinsieke waarde te subsidiëren, maar in werkelijkheid steunde de overheid de kunsten wegens hun instrumentele waarde. De kunsten symboliseerden het politieke ideaal. Het politieke doel is altijd een vanzelfsprekende onderstroom geweest als legitimering; er heerste een consensus over deze aanpak. Het is pas in de jaren negentig wanneer met het einde van de Koude Oorlog ook het politieke ideaal aan kracht verliest. De ideologische strijd, die tot dan toe gevoerd werd, was niet meer nodig. Met als gevolg dat andere instrumentele argumenten naar voren kwamen om de subsidie te legitimeren. Zoals Vuyk schrijft: ‘(...) what is new is not that cultural policy develops instrumental traits – this has always been the case; what is new is that the arts are no longer considered instruments to be directed at ideological targets but are judged on their effectiveness in other areas.’⁴⁷ In het huidige cultuurbeleid wordt met name die effectiviteit op economisch en maatschappelijk terrein verwacht.

Vuyk laat hiermee zien dat de *nieuwe* instrumentele argumenten van de overheid niet samen gaan met de intrinsieke argumenten van de kunsten. Het is de verandering in de instrumentele argumentatie die in strijd is met het autonome beeld dat de kunsten tot nu toe van zichzelf had.⁴⁸

De paradox rondom autonomie

In zijn werk laat Vuyk tevens zien dat de notie van autonomie niet alleen gelieerd is aan de kunstsector, maar kenmerkend is voor de hele moderne samenleving. Met de opkomst van de modernisering werden sectoren van elkaar onderscheiden; weg van de oude corporatieve vormen die de maatschappij tot dan toe karakteriseerde. Als gevolg daarvan ontstond een samenleving die georganiseerd was in verschillende

⁴⁷ Vuyk 2010: 177.

⁴⁸ Vuyk 2010: 173-177.

sectoren met elk zijn eigen kenners. Zoals Vuyk schrijft: ‘They form their own organizations, (...), develop their own norms and values, and account for their own work within their own circle.’⁴⁹ Het zijn precies de eigenschappen die de hierboven beschreven kunstsector definiëren.

Ook in het boek *Autonomie als waarde* wordt dit gegeven onder andere door Gielen aangehaald. Nog steeds is het denken in maatschappelijke deelsystemen, volgens hem, onderdeel van onze maatschappij; het wordt zelf door de politiek aangemoedigd in veel sectoren.⁵⁰ Verwarrend genoeg staat dit in schril contrast met de veelgehoorde kritiek op de autonomie in de kunsten. Zo verweet Zijlstra de kunsten te veel naar binnen te zijn gekeerd.⁵¹

Vuyk en Gielen laten hiermee zien dat het ideaal van de autonomie tegenwoordig een paradoxaal fenomeen is. Het streven naar autonomie in de hedendaagse maatschappij staat haaks op het ideaal van de artistieke autonomie. In de inleiding van *Autonomie als waarde* staat helder beschreven: ‘Wanneer het op economische zelfstandigheid aankomt, roepen overheden en werkgevers op tot meer individuele autonomie, wanneer het over artistieke en creatieve autonomie gaat kan niet genoeg worden beklemtoond dat hier de grenzen al veel te ver zijn overschreden.’⁵² Dit komt duidelijk tot uiting in het huidige cultuurbeleid, waar de kunstenaar wordt geacht meer betrokken te zijn bij maatschappelijke projecten en zich meer op economisch vlak te begeven.⁵³

Autonomie via heteronomie

Gielen biedt verderop in zijn artikel een nieuw perspectief op het begrip autonomie zonder heteronomie te negeren; of beter gezegd: door heteronomie juist te omarmen.⁵⁴ Hiermee gaat hij niet alleen in op de huidige stand van zaken omtrent deze begrippen, maar blikt Gielen vooruit met de vraag hoe het ideaal van de autonomie in deze samenleving alsnog benaderd kan worden.

Naar zijn mening, die gebaseerd is op de ideeën van de Franse wetenschapsfilosoof Bruno Latour, is autonomie alleen mogelijk wanneer de

⁴⁹ Vuyk 2011: 8.

⁵⁰ Gielen 2013: 24.

⁵¹ Zijlstra 2011: 2.

⁵² Corsten, Marie-Josée, Christianne Niesten, Huib Fens, Pascal Gielen, red. *Autonomie als waarde. Dilemma's in de kunst en onderwijs*. Amsterdam/Tilburg: Valiz/Fontys, 2013: 15.

⁵³ Corsten e.a. 2013: 14.

⁵⁴ Gielen 2013: 28.

kunstenaar zich afhankelijk maakt van meerdere geldbronnen en niet alleen van de steun van de overheid. Dit idee staat haaks op de door het modernisme ‘geconstrueerde’ grenzen. Volgens Latour heeft het modernisme op een kunstmatige manier tegenstellingen gecreëerd tussen maatschappelijke deelsystemen die huidige grensoverschrijdende werkzaamheden nauwelijks mogelijk maken.⁵⁵ Gielen is van mening dat de huidige realiteit voorbij gaat aan het ideaal van autonomie; de autonomie van de kunstwereld is een ‘sociale fictie’, die nu met de bezuinigingen en de grootscheepse veranderingen wordt ontsluit. Het idee van de autonomie is volgens hem jarenlang gepredikt als zijnde de enige weg om de kunstwereld binnen te komen. Terwijl in werkelijkheid geld en politiek, volgens Gielen, wel degelijk een realiteit is voor de kunstwereld om überhaupt te kunnen bestaan. Zo schrijft hij:

Terwijl Bourdieu nog dacht dat heteronomie of de vermenging van kunst met geld en macht zo veel mogelijk moest worden uitgesloten om autonoom te kunnen zijn, lijken Latours onderzoeksobjecten daarentegen volop de heteronomie te omarmen om paradoxaal genoeg autonoom te kunnen zijn.⁵⁶

Met andere woorden: de kunstenaar moet volgens Gielen in meerdere maatschappelijke domeinen aanwezig zijn om te overleven en om tegelijkertijd autonoom te kunnen zijn. Zoals hij schrijft: ‘Ook de meest autonome kunstenaar moet immers brood op de plank krijgen en zich dus in een of andere economische logica inschrijven. (...) ieder object en subject is een “en-en-wezen”.’⁵⁷ De kunstenaar die uit meerdere (geld)bronnen kan putten, heeft een grotere mogelijkheid tot autonomie, dan degene die afhankelijk is van één bron –bijvoorbeeld de overheid of een mecenas.⁵⁸ De aanwezigheid van andere geldbronnen betekent echter niet dat de overheid zich afzijdig kan houden; de overheid moet juist die heteronome houding blijven garanderen, volgens Gielen.⁵⁹

Concluderend

Concluderend kan gezegd worden dat het ideaal van de artistieke autonomie, waarin de intrinsieke waarde van de kunsten centraal staat, de laatste jaren in de samenleving

⁵⁵ Gielen 2013: 25.

⁵⁶ Gielen 2013: 27.

⁵⁷ Gielen 2013: 26.

⁵⁸ Gielen 2013: 28.

⁵⁹ Gielen 2013: 28-29.

aan waarde heeft verloren. Zo corresponderen de idealen van de politiek niet langer met het ideaal van de moderne kunsten, volgens Vuyk. Eerst waren vrijheid, eigenheid en originaliteit voor zowel de kunsten als de politiek belangrijke begrippen. Tegenwoordig wijst de politiek voornamelijk op het belang van economisch en maatschappelijk rendement. Deze botsing van twee denkbeelden is ook terug te zien in de dubbelzinnige hantering van autonomie. Hoewel artistieke autonomie voor de politiek niet meer van betekenis is, wordt autonomie in sociaaleconomische betekenis veelvuldig gebruikt. Gielen brengt de begrippen autonomie en heteronomie samen door te stellen dat hoe minder afhankelijk een kunstenaar is van één geldbron, des te meer autonomie bereikt kan worden.

Nu we het spanningsveld vanuit de notie van autonomie hebben benaderd, richt ik mij op het spanningsveld vanuit de notie van instrumentaliteit. Welke kritiek is er op de heteronome ideologie van de politiek? Hoe kan de instrumentele waarde van de kunsten op een waardevolle manier onderzocht worden? En wat betekent een sterk instrumentele benadering uiteindelijk voor de kunstenpraktijk? Deze vragen behandel ik in de volgende paragraaf.

2.3 De toenemende instrumentaliteit in het cultuurbeleid

De hierboven veelvuldig genoemde notie van instrumentaliteit in het huidige cultuurbeleid wordt door Belfiore, Bennett en Caust in hun werk onderzocht. Alle drie beschouwen zij de toenemende instrumentaliteit als kenmerk van het huidige neoliberalisme, waarbinnen de marktwerking en de drang om te meten sinds de jaren negentig belangrijke plekken in het politieke discours hebben ingenomen.

Het economisch paradigma binnen de kunsten

In haar artikelen ‘Putting the arts back into arts policy making: how arts policy has been ‘captured’ by the economists and marketers’ en ‘The arts, government and money: do the arts have any value if they don’t make money?’ levert Caust kritiek op het steeds dominanter wordende economische paradigma binnen het huidige westerse cultuurbeleid. Zij ziet dat de kunsten, net als veel andere door de overheid gesteunde sectoren, zich steeds meer aan de gewenste taal van de overheid moet aanpassen om

nog in aanmerking te komen voor subsidie.⁶⁰ Zij twijfelt niet aan de goedbedoelde intenties van de overheid om de kunsten meer zichtbaar te maken door de kunsten aan de hand van economische termen te legitimeren. Caust twijfelt echter wel aan het te makkelijk overnemen van sectorspecifieke begrippen. Hierin schuilt volgens haar het gevaar: ‘The corollary to this is that the government would only favour the sort of activity which is markt-driven and let fall by the wayside any activity that is “art for art’s sake”’.⁶¹ Volgens Caust leidt de instrumentele argumentatie, waarbinnen kunst onder meer als middel tot economische bloei wordt gezien, tot verschraling van de kunsten zelf.

Bovendien meent Caust dat deze veranderingen in vorm en inhoud voor kunstenaars verwarrend zijn, omdat zij niet meer weten waar zij gehoord zullen worden. Tenzij de kunstenaars natuurlijk de taal en de economische houding (leren) beheersen. Daar ligt echter niet de ‘raison d’être’ van het kunstenveld volgens haar.⁶² Zij bevestigt dit beeld door te stellen dat kunstenaars zijn opgeleid om te experimenteren en om hun verbeelding te gebruiken. Zoals Caust schrijft: ‘If they now have to operate within an environment where whatever created must be “popular” or “saleable” or “efficient”, then the very notion of the experiment maybe defeated.’⁶³ Anders gezegd, esthetische en culturele overwegingen moeten volgens haar een grotere rol spelen bij het beoordelen van het artistieke project dan de financiële opbrengst.⁶⁴ Hiermee is de kritiek van Caust behoorlijk traditioneel en defensief. In haar ogen moet het beleid vooral bij het oude blijven; zij vraagt voor een herwaardering van de intrinsieke waarde van de kunst. In haar verweer klinkt geen tussenweg door, noch blik op de toekomst.

De maatschappelijke impact van de kunsten

Net als Caust zet Belfiore in haar artikel ‘The social impacts of the arts –myth or reality?’ vraagtekens bij het sterke verlangen van de politiek om bewijs te verzamelen voor de positieve effecten van de kunst in de samenleving. Op het moment dat het legitimeren van de kunsten in dienst staat van het meten, verliest het zijn waarde.

⁶⁰ Caust 2003: 51-63. En: Caust 2007: 227-233.

⁶¹ Caust 2003: 54.

⁶² Caust 2007: 229.

⁶³ Caust 2003: 57-58.

⁶⁴ Caust 2003: 61.

Volgens haar gaat dit ten koste van gedegen en kritisch onderzoek.⁶⁵ Precies op dit punt focust haar onderzoek. De meeste aannames die tot nu toe worden gebruikt voor het bewijzen van de ‘transformative powers of the arts’ zijn volgens Belfiore geschreven vanuit het idee dát er een positieve impact van de kunsten bestaat. Anders gezegd, in plaats van deze aanname in twijfel te trekken, zijn de meesten wetenschappers krampachtig naar bewijs aan het zoeken tot dat het bewezen is.⁶⁶

Toch is zij samen met Bennett –in tegenstelling tot Caust- van mening dat kunst wel degelijk invloed kan hebben op de maatschappij en het individu en dat kunst dus niet alleen een intrinsieke waarde behelst. Voornamelijk leveren Belfiore en Bennett in hun artikel ‘Rethinking the social impacts of the arts’ kritiek op de manier *waarop* in het huidige debat instrumentele argumenten tot holle frasen zijn verworden.⁶⁷ Als tegenwicht overdenken zij in hun werk de maatschappelijke waarde van de kunsten vanuit historisch perspectief.⁶⁸ Zoals zij schrijven: ‘A clearer understanding of the intellectual origins of contemporary claims for the arts can help to restore an element of depth to present cultural policy debates.’⁶⁹ Aan de hand van de verschillende filosofen en wetenschappers schetsen zij een intellectuele geschiedenis van gedachtes die in de loop der tijd zijn gevormd rondom de waarde, de functie en de impact van kunsten in de Westerse samenleving. Zoals zij ook in hun boek *The impacts of the arts* schrijven, leveren ideeën over de waarde van kunst die in de loop der eeuwen gevormd zijn een gelaagde voedingsbodem op voor nu.⁷⁰

In hun werk onderzoeken zij zowel de positieve als negatieve effecten kunst voor het individu en de maatschappij. Bovendien laten zij in hun onderzoek ruimte vrij voor esthetische overwegingen. Belfiore en Bennett maken hier een belangrijk punt. Zij menen namelijk dat in het huidige debat een onjuiste en strikte tweedeling wordt gemaakt tussen enerzijds intrinsieke en anderzijds instrumentele waarde, terwijl deze verschillende benaderingen elkaar in de loop der jaren steeds hebben afgewisseld of naast elkaar hebben bestaan.⁷¹

⁶⁵ Belfiore 2006: 21.

⁶⁶ Belfiore 2006: 32.

⁶⁷ Belfiore en Bennett 2007: 135-148.

⁶⁸ Belfiore en Bennett 2007: 140.

⁶⁹ Belfiore en Bennett 2007: 138.

⁷⁰ Belfiore, Eleonora. Oliver Bennett. *The social impact of the arts. An intellectual history.* Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008: 35-36.

⁷¹ Belfiore en Bennett 2007: 148.

De noodzakelijke vraag naar kwaliteit

Bishop werpt in haar boek *Artificial Hells* een interessante blik op de kunstenpraktijk waarbinnen projecten als instrument voor sociale verbeteringen worden gecreëerd. Aan de hand van observaties binnen het participatietheater⁷² waarschuwt Bishop de artistieke projecten zelf, de wetenschap en de overheid om alles in termen van effecten en uitkomsten te willen beschouwen en daarmee voorbij te gaan aan de notie van kwaliteit. Zodoende zonderen deze projecten zich paradoxaal genoeg af van de kunstwereld.

Hoewel Bishop positief tegenover de sociale wending⁷³ staat, bekijkt ze de ontwikkelingen kritisch. Het is een ontwikkeling, die vanuit de overheid sterk werd – en nog steeds wordt- aangemoedigd. Kunst wordt in deze context veelal gezien als instrument om sociale cohesie te bevorderen. Middels een concreet sociaal aspect positioneren de kunsten zich midden in de maatschappij.⁷⁴ Het valt haar echter op dat in het huidige discours het artistieke project alleen binnen de kaders van de sociale wetenschappen wordt geanalyseerd. Terwijl dit volgens haar ook moet gebeuren binnen de kaders van de geesteswetenschappen. Er wordt met name het ethische vraagstuk naar voren wordt gebracht: heeft het kunstwerk ‘iets’ goeds teweeggebracht? Het esthetische vraagstuk wordt achterwege gelaten, omdat het voornamelijk gezien wordt als visueel, overbodig en academisch. Kortom, dit laatstgenoemde is zogenaamd minder belangrijk dan concrete uitkomsten.⁷⁵ Bishop meent echter dat het criterium kwaliteit juist van belang is. Naast de focus op het effect, moet ook het esthetische worden gewaarborgd, want de autonome kracht van de ervaring kan niet slechts gereduceerd worden tot logica, rede en moraliteit.⁷⁶ Zoals zij schrijft:

There is an urgent need to restore attention to the modes of conceptual and affective complexity generated by socially oriented arts projects, particularly

⁷² Met participatie binnen een artistiek project doelt zij op het idee dat de betrokken mensen zelf het middelpunt van het artistieke medium vormen. Bishop 2012: 2.

⁷³ In de jaren negentig van de vorige eeuw won het sociale aspect aan populariteit in de kunstwereld; een voorbeeld hiervan is participatietheater. Binnen deze sociale acties in de artistieke projecten gingen de bestaande relaties tussen kunstwerk, kunstenaar en publiek op de schop. Het publiek, dat voorheen vooral als toeschouwer naar bijvoorbeeld een voorstelling keek, werd opeens coproducteur of deelnemer. Bishop 2012: 2.

⁷⁴ Bishop 2012: 13.

⁷⁵ Bishop 2012: 22.

⁷⁶ Bishop 2012: 18.

to those that claim to reject aesthetic quality, in order to render them more powerful and grant them a place in history.⁷⁷

Zeker als maatschappelijke binding een essentiële plek in het cultuurbeleid moet spelen, is het volgens Bishop voor het bestaan van de kunsten noodzakelijk om de notie van kwaliteit te blijven analyseren binnen projecten waarin het sociale aspect centraal staat.⁷⁸

Concluderend

Concluderend kan gezegd worden dat de toenemende instrumentaliteit in het huidige cultuurbeleid voornamelijk gedomineerd wordt door het verlangen vanuit de politiek om de kunsten met concreet bewijs te kunnen legitimeren. Dat houdt voor de kunsten in dat zij ook zelf steeds meer eigen inkomsten moeten genereren en hun maatschappelijk draagvlak moeten vergroten. Caust, Belfiore en Bennett menen dat wanneer deze eisen het doeleinde van de kunsten vormen, verschraling van de kunsten zal optreden. Belfiore en Bennett stellen echter wel dat kunst op zeer uitlopende wijze wel degelijk effect heeft op het individu en de maatschappij. Maar hun kritiek gaat uit naar de manier waarop de politiek deze benadering gebruikt. Zij vrezen dat de vraag naar kwaliteit wordt overgenomen door de vraag naar kwantiteit - of zoals Bishop opmerkt: de vraag naar effect. Hoe meer de kunstenaar zichzelf zal begeven in andere maatschappelijke domeinen, hoe meer het esthetische vraagstuk naar voren moet worden gebracht.

Nu zowel de notie van autonomie als de notie van instrumentaliteit is onderzocht, wordt in de laatste paragraaf het spanningsveld samengevat.

1.4 Het spanningsveld

Het is onmogelijk om het spanningsveld zo genuanceerd en volledig mogelijk te beschrijven. Toch valt er aan de hand van de hierboven beschreven wetenschappers drie opvallende aspecten te benoemen. Deze aspecten werk ik hieronder uit en neem

⁷⁷ Bishop 2012: 8

⁷⁸ Bishop 2012.

ik vervolgens mee naar mijn praktijkonderzoek om tot mijn interviewvragen te komen.

Allereerst valt op dat het spanningsveld niet verklaard moet worden vanuit een verschuiving van een intrinsieke naar een instrumentele benadering. Het is de instrumentele argumentatie zélf die in de loop van de tijd is veranderd. Waar tot de jaren negentig politieke redenen het kunstbeleid domineerden, hebben de laatste twee decennia economische en sociale argumenten terrein gewonnen. Daarnaast wordt duidelijk gemaakt dat ook een instrumentele benadering van de kunsten niet nieuw is -in tegendeel juist: het is al eeuwen oud. Door de tijd heen zijn er altijd intrinsieke en instrumentele argumenten onderdeel van het discours geweest.

Ten tweede wordt in dit hoofdstuk duidelijk dat het spanningsveld onder meer gekenmerkt wordt door het feit dat de kunstenaar wordt nagewezen wanneer hij/zij streeft naar het ideaal van de autonome kunstenaarschap én tegelijkertijd geprezen wanneer hij/zij streeft naar sociaal-economische autonomie. Een manier om voorbij te gaan aan deze dubbelzinnige notie is door deze te combineren, volgens Gielen: streven naar autonomie via heteronomie.

Ten derde komt naar voren dat de instrumentele benadering zelf een belangrijk aspect is binnen het debat over de waarde van kunst voor het individu en de samenleving. Binnen het wetenschappelijk debat is er vooral kritiek op de manier *waarop* de instrumentele argumenten worden ingezet. In het huidige cultuurbeleid staat de instrumentele benadering van de kunsten steeds meer in dienst van het economisch en maatschappelijk paradigma. Het gevaar schuilt erin dat het kunstenveld zijn werk in deze termen gaat benaderen om subsidie te ontvangen en zichzelf niet meer de vraag naar kwaliteit stelt en ruimte voor het proces zelf gunt. Met als gevolg dat er een vershraling van de kunsten ontstaat.

Kortom, het spanningsveld in het wetenschappelijke debat kenmerkt zich door een botsing van het vertrouwde ideaal van de kunsten, dat jarenlang door de overheid indirect gesteund is, met de neoliberale tendensen in de politiek om uitkomsten van de kunsten langs een meetlat te leggen. Vanuit de kunsten beschouwd, kan gesteld worden dat daarmee de vraag naar kwantiteit hoger lijkt dan kwaliteit, de vraag naar de uitkomst belangrijker dan het proces en de vraag naar de instrumentele waarde belangrijker dan de intrinsieke waarde. De hierboven besproken wetenschappers laten in hun werk zien dat een instrumentele benadering van de kunsten in principe een vanzelfsprekend onderdeel is en kan zijn binnen het cultuurbeleid en binnen de

kunsten. Zolang de vraag naar kwaliteit gesteld blijft worden en ruimte gecreëerd wordt voor de intrinsieke waarde van de kunst. Het is de kunstenaar die de opdracht krijgt een weg te vinden in dit spanningsveld. De vraag op welke manier een kunstenaar -specifiek theaterregisseur- dat doet, staat centraal in de volgende twee hoofdstukken.

3. Methodiek

Waar in het vorige hoofdstuk het spanningsveld van de kunstenaar in de kunstwereld is besproken, wordt in dit methodologische hoofdstuk de overgang gemaakt naar specifiek het spanningsveld van de regisseur binnen de theaterwereld. Het doel van dit onderzoek is, om aan de hand van het geschetste spanningsveld inzicht te krijgen in de manier waarop net afgestudeerde regisseurs omgaan met de ontwikkelingen in het theaterlandschap gekleurd door de veranderingen in het Nederlandse cultuurbeleid van de afgelopen vier jaar. Alvorens de resultaten worden besproken, is het eerst van belang om de onderzoeksmethode uit te leggen.

3.1 Een kwalitatief onderzoek

Dit onderzoek is een kwalitatief empirisch onderzoek waarbinnen de ervaringen van theaterregisseurs centraal staan.⁷⁹ Middels interviews met zeven regisseurs stel ik vast wat zich in de werkelijkheid afspeelt⁸⁰ en tracht ik inzicht te krijgen in de hoedanigheid van het spanningsveld. Is er in de praktijk überhaupt sprake van een spanningsveld en zo ja, op welke manier? Als onderzoeker ben ik benieuwd naar de belevingen van de regisseurs, hun argumenten en de verschillende perspectieven. Vanuit hun eigen belevingswereld hebben zij antwoord gegeven op mijn vragen.

3.2 De respondenten

Met dit onderzoek bestudeer ik een bepaalde discipline in de kunstwereld, namelijk het theater, en daarbinnen onderzoek ik een bepaalde groep kunstenaars: regisseurs. Voor dit onderzoek zijn zeven regisseurs, die tussen 2012 en 2014 zijn afgestudeerd, geïnterviewd. Omdat dit onderzoek is gebonden aan een korte tijdsbestek van acht weken, is er bewust gekozen voor een haalbaar aantal interviews van zeven

⁷⁹ Baarda, D.B, red. *Basisboek Kwalitatief Onderzoek. Handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Houten: Noordhoff Uitgevers, 2005: 90.

⁸⁰ Baarda 2005: 5.

respondenten. Hoewel het aantal aan de lage kant is om eenduidige conclusies te formuleren, kan dit onderzoek desondanks toch een beeld geven van deze generatie regisseurs.

Bij de keuze voor specifiek deze regisseurs is -naast de bereikbaarheid en de bereidwilligheid van de regisseurs- gelet op een zo evenwichtig mogelijk aantal regisseurs uit zowel Amsterdam als Maastricht; een zo evenwichtig mogelijke man-vrouw verhouding; en een zo evenwichtig mogelijke spreiding van jaren 2012, 2013, 2014. Tevens is er bewust voor de afstudeerperiode 2012 en 2014 gekozen, omdat in deze periode het nieuwe cultuurbeleid voor de periode 2013-2016 onder toenmalig staatssecretaris voor Cultuur Halbe Zijlstra naar buiten is gebracht. Met dit beleid werd de notie van autonomie sterk bekritiseerd en kwam instrumentaliteit als een belangrijke voorwaarde centraal te staan. Het theaterbestel dat jarenlang gebouwd was rond de notie van autonomie, en waarin de net afgestudeerde regisseurs waren opgeleid, werd hervormd op het moment dat zij afstudeerden.

Voor dit onderzoek zijn de volgende regisseurs geïnterviewd: Olivier Diepenhorst (Amsterdam, 2013), Karlijn Kistenmaker (Amsterdam, 2013), Sanne Nouws (Amsterdam, 2013), Hilde Tuinstra (Amsterdam, 2014), Marijke de Kerf (Maastricht, 2013), Frank Siera (Maastricht, 2012) en Jan Jasper de Vries (Maastricht, 2014).

3.3 De interviews

De gesprekken zijn individueel gevoerd aan de hand van half-gestructureerde interviews. Een aantal vragen stond hierbinnen vast, die op basis van het theoretisch kader uit hoofdstuk twee geformuleerd zijn.⁸¹ Bij het formuleren van de vragen is het van belang geweest om het spanningsveld uit het academische debat te vertalen naar de praktijk. Zodat het academische debat uiteindelijk niet alleen als achtergrond dient om de begrippen te duiden, maar ook als opmaat om de interviewvragen te formuleren en uiteindelijk als kader om te kijken in hoeverre de theoretische beschouwing in relatie staat tot de praktijk.

⁸¹ De interviewvragen zijn terug te vinden in bijlage I.

De vertaling naar de vragen hield in dat een aantal begrippen anders is geformuleerd dan in het theoretisch kader. Waar ik in hoofdstuk twee spreek van instrumentaliteit en heteronomie, wordt in het interview gesproken van maatschappelijke betekenis en ‘het kijken naar andere domeinen’. Dit is besloten, omdat instrumentaliteit en heteronomie -in tegenstelling tot autonomie- geen gangbare begrippen zijn in de theaterpraktijk. Daarnaast heb ik er voor gekozen het spanningsveld niet expliciet te noemen, maar wel woorden als druk en spanning te verwerken in de vragen om een eventuele spanningsveld te kunnen achterhalen.

Daarnaast is er ruimte gecreëerd voor eigen inbreng van de respondent. Op grond van hun antwoorden zijn er nog meer of andere vragen gesteld om een antwoord duidelijk te krijgen. Alle interviews behandelen dezelfde thema’s, sommige verschillen slechts van elkaar in de volgorde van de vragen en/of aanvullende vragen. Tussen 7 maart en 20 maart zijn de respondenten geïnterviewd. De interviews varieerden tussen de 30 minuten en 50 minuten. In overleg met de respondenten is besloten de getranscribeerde interviews niet openbaar te maken. Wel hebben zij mij toestemming gegeven om hun namen in dit onderzoek te vermelden en citaten uit de interviews te verwerken in de resultaten.

3.4 De onderzoeksanalyse

De interviews zijn opgenomen en vervolgens getranscribeerd. Om de bevindingen van de respondenten te analyseren wordt gebruik gemaakt van een axiale codering om uiteindelijk de codes te integreren rond centrale thema’s. Allereerst is alle tekst die niet relevant is voor het beantwoorden van de vraagstelling geschrapt. Het geheel wordt daardoor overzichtelijker en hun inbreng teruggebracht tot betekenisvolle tekstfragmenten.⁸² Aangezien ik een gedetailleerd beeld wil krijgen van de verschillende aspecten omtrent het autonomie-begrip en de notie van maatschappelijke betekenis en ook van de relatie tussen de verschillende aspecten, kies ik voor een analyse op fragmentniveau. Deze fragmenten verbind ik aan een steekwoord -of meerdere steekwoorden- die de inhoud ervan representeert, ook wel

⁸² Baarda 2005: 309 en 311.

labels genoemd.⁸³ Vervolgens wordt aan de hand van de verschillende labels gezocht naar subthema's, thema's en kernthema's. Het axiaal coderen leidt tot het vinden van een structuur of ordening in de bevindingen van de regisseurs. De codes van dit onderzoek zijn uiteindelijk geïntegreerd rond de centrale thema's: Nederlandse theaterlandschap, werk(plek), opleiding, autonome regisseur en maatschappelijke betekenis. Bij het analyseren en interpreteren van de resultaten is er bewust voor gekozen om specifiek de thema's 'autonome regisseur' en 'maatschappelijke betekenis' te analyseren, omdat de kern van mijn onderzoek om die twee specifieke thema's draait; indirect komen daarmee de andere thema's ook ter sprake.

⁸³ Baarda 2005: 309.

4. Praktijk: het spanningsveld door de ogen van net afgestudeerde regisseurs

In dit hoofdstuk worden de resultaten van de zeven interviews met net afgestudeerde theaterregisseurs besproken. In zijn geheel geven de interviews een goed beeld weer van de manier waarop deze regisseurs omgaan met de notie autonoom kunstenaarschap en de vraag naar maatschappelijke betekenis. De resultaten worden in drie delen besproken. Allereerst komt de autonomie van de regisseur aan bod. Hoe definiëren zij autonomie? En zien zij zichzelf als autonoom kunstenaar? Vervolgens wordt besproken wat de regisseurs verstaan onder maatschappelijke betekenis en op welke manier zij daar invulling aan geven. Hierbij breng ik ook in beeld op welke manier de regisseurs hiermee omgaan in relatie tot een autonome houding. Tot slot breng ik het spanningsveld in kaart.

Het viel mij op dat de regisseurs, hoewel ze allemaal verschillende trajecten afleggen en vanuit verschillende gedachten voorstellingen creëren, veel dezelfde elementen benoemen waar zij op het ogenblik in het theaterlandschap mee te maken hebben. Daaruit kan losjes opgemaakt worden dat middels dit onderzoek de resultaten waarschijnlijk voor meer net afgestudeerde regisseurs zullen gelden of herkenbaar zijn.

4.1 De autonome regisseur

Volgens de geïnterviewde regisseurs is er sprake van autonomie in hun vakgebied wanneer de regisseur onafhankelijk kan werken. Dat houdt in dat de regisseur in staat is oorspronkelijk werk te scheppen en zich niet hoeft te conformeren aan de wensen van andere kunstenaars of de voorwaarden van (culturele) instellingen. Zoals één van de regisseurs zegt: ‘Los van opdrachtgevers en commerciële doelen.’⁸⁴ De eigen visies en keuzes staan voorop in het proces. Daarmee is de regisseur in staat trouw te blijven aan eigen ideeën met betrekking tot de voorstelling. Het is daarom van belang dat het artistieke onderzoek centraal blijft staan. Een van hen zegt hierover: ‘Autonoom betekent voor mij dat je blijft nadenken als maker welke vragen je wilt

⁸⁴ Bijlage III: 53.

stellen, of waarover je onderzoek gaat. En daar vooral trouw aan te blijven of de een of andere manier.’⁸⁵

Tegelijkertijd geven de regisseurs aan dat autonomie een lastig begrip is in de theaterwereld. Hoewel er zeker sprake van is, zien zij het eerder als kenmerk van andere kunstvormen. Dat heeft te maken met de logica van theater; theater is op zichzelf geen autonome kunstvorm. Het maken van een voorstelling is volgens de regisseurs namelijk een gezamenlijk proces. In de meeste gevallen zijn verschillende mensen erbij betrokken: regisseur, acteurs, technici, scenograaf, kostuumontwerper, lichtontwerper, dramaturg et cetera. Iedereen werkt mee en draagt bij aan die ene voorstelling. Een voorstelling vergt van de regisseur om autonomie gedeeltelijk los te laten, omdat het proces onlosmakelijk verbonden is met de visies van anderen. Zoals een regisseur vertelt: ‘Ik werk best wel democratisch met de auteurs en met mijn artistieke team. Dat doe ik bewust, omdat ik mede verantwoordelijke makers om me heen wil hebben.’⁸⁶ Dit maakt dat de meeste regisseurs aangeven niet bezig te zijn met het begrip autonomie en ook zeggen zich geen autonoom kunstenaar te voelen.

Opvallend genoeg geven de zeven regisseurs gaandeweg het interview aan, wanneer zij stilstaan bij de definitie, toch in zekere mate autonoom te zijn. Zo zegt de één bijvoorbeeld dat het per project verschilt⁸⁷ en meent een ander dat het met name aan het begin van het proces aanwezig is. Hij zegt hierover: ‘Je start volgens mij heel erg als theatermaker vanuit een fascinatie, waar je mee bezig bent, waar je iets van vindt, waar je het over wilt hebben.’⁸⁸ Ook de anderen noemen dit een belangrijke aspect, wanneer zij zichzelf als autonoom kunstenaar omschrijven. Eigen aspiraties - hun visie en artistieke keuzes- stellen zij voorop en zij zien zichzelf als initiator van het project. Tevens zijn zij de schakel tussen de verschillende disciplines en uiteindelijk de eindverantwoordelijke voor de voorstelling. Zoals één van de regisseurs het verwoordt: ‘Ik ben er op gesteld dat iedereen (...) ook vanuit zijn eigen talent en discipline kan bijdragen (...). Maar ik kan niet ontkennen dat ik een regisseur ben en dat dat een autonome, verantwoordelijke situatie is. Ik werk veel vanuit mijn fantasie en dat drukt absoluut z’n stempel.’⁸⁹

⁸⁵ Bijlage III: 58.

⁸⁶ Bijlage III: 73.

⁸⁷ Bijlage III: 67.

⁸⁸ Bijlage III: 79 en 80.

⁸⁹ Bijlage III: 87.

Geen van de regisseurs voelt spanning in zijn omgeving om die autonome houding toe te lichten. Het is, zoals de meeste beredeneren, een essentieel kenmerk van het vak om vanuit een eigen aspiratie te vertrekken en in die zin een vanzelfsprekende houding. Eén van hen vertelt: ‘Het enige wat je jezelf zou moeten afvragen is waarom je dit aan het doen bent. En hoezo vind je dat jij dit zou mogen doen. (...) Maar je hoeft je als regisseur natuurlijk nooit te verdedigen over het feit dat je een visie hebt en ergens naar toe wilt werken.’⁹⁰

4.2 Maatschappelijke betekenis

Wanneer maatschappelijke betekenis in de interviews ter sprake komt, zowel het betrekken van andere domeinen in de voorstelling als het genereren van betekenis met de voorstelling in andere domeinen, valt op dat de regisseurs stilstaan bij de notie van maatschappelijke binding en een zekere vorm van cultureel ondernemerschap.

Maatschappelijke binding

Zes van de zeven regisseurs geven aan dat maatschappelijke binding een wezenlijk aspect is in hun dagelijkse werkzaamheden. Op twee manieren komt dat naar voren. Enerzijds door bezig te zijn met engagement en anderzijds door publieksbereik in het vizier te houden. De manier waarop zij uiting geven aan het eerste element, is uiteenlopend: men loopt letterlijk de wijk in om met buurtbewoners en omstanders te praten over politieke, economische of sociale vraagstukken; men ontdekt middels het onderwerp van de voorstelling andere domeinen, men werpt een kritische blik op de actualiteit of zoekt naar de betekenis van een toneeltekst in deze tijd. Opvallend is dat de druk, die zij met betrekking tot dit onderwerp voelen, voornamelijk vanuit henzelf komt. Voor de regisseurs is dit een vanzelfsprekende houding. Zo zegt één van hen: ‘Ik vind dat toneel over het leven en de wereld moet gaan, dus ik leg mijzelf die druk op. Sowieso.’⁹¹ Theater is volgens allen een geschikte plek om te reflecteren of om te verbeelden wat hen op dat moment bezig houdt.

Alle zeven regisseurs geven aan dat hoewel maatschappelijke betekenis momenteel een belangrijk woord is in het theaterlandschap – ‘er wordt toch wel van je

⁹⁰ Bijlage III: 95.

⁹¹ Bijlage III: 54.

verwacht dat je het ergens over hebt, dat je kleur kiest, dat je iets scherp stelt',⁹² aldus een regisseur, blijven hun eigen overtuigingen de belangrijkste motor hiervoor. Ook een ander legt uit: '(...) Het is wel een soort krachtveld binnen het theater wat aan de hand is, wat speelt. Ik weet niet of ik daardoor druk ervaar. Wat ik doe en wat ik onderzoek, voelt best organisch.'⁹³ Tevens vertelt een regisseur: 'Ik vind dat je als kunstenaar onafhankelijk moet zijn en tegelijkertijd moet je rekenschap geven van tijd en maatschappij waarin je kunst maakt en waarover je kunst maakt. Ik vind wel dat het ingebed moet zijn.'⁹⁴ Het is als regisseur manoeuvreren tussen onafhankelijkheid en engagement.

Breder beschouwd kan gesteld worden dat de geïnterviewde regisseurs vooral vanuit hun eigen motivatie en artistieke overweging maatschappelijk betrokken zijn en nadenken over maatschappelijk draagvlak. Afhankelijk van derden hieromtrent voelen zij zich niet. Opmerkelijk is wel dat vijf regisseurs in dit verband ingaan op subsidieaanvragen. De projecten, die momenteel in aanmerking komen voor subsidie en daardoor financieel aantrekkelijk zijn, leggen de nadruk op maatschappelijk betrokkenheid. De neiging om de focus aan te passen binnen een subsidieaanvraag of de druk om het daar met instellingen expliciet over te hebben, wordt niet ontkend.

Het tweede element, namelijk publieksbereik, is net als maatschappelijke betrokkenheid volgens de regisseurs een vanzelfsprekend onderdeel van de voorstelling. Vanuit het idee dat theater überhaupt niet zonder toeschouwers bestaat, zijn de zeven regisseurs zich altijd bewust van hun publiek. Sommigen geven aan alleen voor theaterpubliek te spelen en benaderen andere doelgroepen wanneer de voorstelling een specifiek onderwerp betreft dat op hen van toepassing is. Anderen werken al tijdens de voorstelling bewust met doelgroepen of stellen zelfs de doelgroep expliciet centraal in de voorstelling. Het zoeken naar een verbinding met publiek speelt op de achtergrond een belangrijke rol. Niet alleen op inhoudelijk niveau, maar ook praktisch gezien. De regisseurs geven aan dat ze steeds actief trachten nieuw en meer publiek te trekken. Zo vertelt een regisseur:

Ik vind in ieder geval dat wij als jonge nieuwe makers een verantwoordelijkheid dragen om te kijken of we nieuw publiek kunnen bereiken, en hoe dan. (...) ik ben er me er wel meer van bewust dat je moet

⁹² Bijlage III: 80.

⁹³ Bijlage III: 60.

⁹⁴ Bijlage III: 53.

zorgen dat die zaal zo goed mogelijk vol zit en we doen heel erg ons best om speelplekken te vinden en om een tour te plannen.⁹⁵

De vraag vanuit de overheid om op meer plekken met meer stoelen te spelen, bemerken de regisseurs bij de eisen vanuit culturele instellingen of bij het aanvragen van subsidie. Eén van hen benadrukt tijdens het interview dat dit verlangen van de overheid niet voorbij mag gaan aan inhoudelijke overwegingen. Zo vertelt diegene: ‘(...) ik heb wel het gevoel dat de overheid graag wil dat je zoveel mogelijk verschillende mensen het theater binnen lokt. En dat vind ik an sich geen doel. Dan sla je de plank nogal mis. Dan ga je voorbij aan wat theatraal onderzoek is. Dan ben je alleen maar bezig met welke groepen je het theater binnen moet slepen.’⁹⁶ Met andere woorden: waar de overheid met publieksbereik de kwantiteit benadrukt, blijft het van belang om tevens het artistieke proces en de kwaliteit centraal te stellen. Een aantal geeft aan kunst als doel te zien en niet als middel. Het is het streven een evenwicht te vinden tussen artistieke keuzes én voldoende toeschouwers, tussen persoonlijk én toegankelijk.

Cultureel ondernemerschap

Uit de interviews blijkt dat cultureel ondernemerschap geen populair woord is: de definitie zelf is onduidelijk en op de opleiding is er, volgens de geïnterviewden, kort aandacht aan besteed. De vraag wordt gesteld of ondernemerschap wel binnen de kunsten moet plaatsvinden. Toch is het zeker een aspect waar de regisseurs mee te maken hebben. Hoewel een enkeling het woord zelf noemt, is het vooral de ondernemende en strategische houding van de regisseurs die hierop wijst. Volgens de regisseurs is er in ieder geval sprake van een tendens om ondernemender te zijn en strategisch met vervolgstappen bezig te zijn; niet zozeer in andere domeinen, maar vooral in de kunstwereld zelf. Dit uit zich ten eerste in het continu op zoek zijn naar samenwerkingspartners. Daarnaast voelen vijf regisseurs lichte druk mee te doen aan het rendementsdenken van veel culturele instellingen; pitches en prijzen zijn aan de orde van de dag. De regisseurs zijn zich bewust van het feit dat dit grotendeels het huidige theaterlandschap karakteriseert en dat zij zich er toe moeten verhouden om speelplekken te verwerven of om samenwerkingsverbanden te bewerkstelligen.

⁹⁵ Bijlage III: 96 en 98.

⁹⁶ Bijlage III: 61.

Twee regisseurs maken deel uit van een ontwikkelingstraject of hebben een Nieuwe Makers regeling⁹⁷. De overige vijf regisseurs werken momenteel op basis van losse projecten en verdienen daarmee hun geld. Zij doen veel verschillende activiteiten tegelijk. Drie van de vijf geeft aan hiervan rond te komen. Enerzijds geven de losse projecten enorme vrijheid, anderzijds zijn de regisseurs continu op zoek naar of in gesprek met verschillende partners (lees: productiehuizen, theatergezelschappen, mede-makers, fondsen). Een belangrijke reden hiervoor is de zojuist genoemde Nieuwe Makers regeling. Om hiervoor in aanmerking te komen, dien je als regisseur een plek bij een productiehuis of theatergezelschap te vinden. Gesprekken met diverse partners of kleine projecten bij instellingen, helpen de regisseurs te bepalen waar ze terecht willen komen. Uit de interviews blijkt dat de regisseurs zich momenteel bezig houden met de vragen welke partners voor hen als maker belangrijk zijn en wat zijzelf voor hen kunnen betekenen. Eén van de regisseurs vertelt hierover: ‘Je bent met name in praktische en financiële zin heel erg afhankelijk van de mogelijkheden die andere partijen jou bieden. Partijen als programmeurs, of artistiek leider, dus daar moet je continu mee in gesprek blijven.’⁹⁸ Voor sommigen voelt dit enigszins dwangmatig aan. Zo zegt iemand hierover: ‘(...) moet ik daar überhaupt wel mee bezig zijn? (...) ik wil het misschien wel zelf doen. Maar goed, zo’n regeling is op dit moment wel een van de fijnste dingen om als jonge maker te hebben. Dus je wordt er ook bijna toe gedwongen.’⁹⁹ Vier regisseurs merken ook op dat door de verschillende activiteiten het verlangen naar stabiliteit en continuïteit toeneemt; juist omdat er nu minder ruimte is bij gezelschappen en dus minder ruimte voor artistieke ontwikkeling. Ondanks de verschillende projecten en de verschillende gesprekspartners, blijven ze nu zelf gefocust op de stappen die zij als regisseurs willen onderzoeken. De regisseurs die al bij een bestaand traject aangesloten zijn, hebben het gevoel genoeg ruimte te hebben voor hun ontwikkeling; alleen blijven de middelen schaars.

Zoals ik hierboven noemde, worden regisseurs na hun afstuderen tevens geconfronteerd met het rendementsdenken van instellingen. Zoals één van hen vertelt: ‘Ik werk best veel met theatergezelschappen (...) via productiehuizen en via festivals.

⁹⁷ De Nieuwe Makers regeling is ‘subsidie voor beginnende talentvolle makers om zich in een langer lopend traject (maximaal twee jaar) te ontwikkelen, in samenwerking met gezelschappen, podia en festivals’. Zie: <http://www.fondspodiumkunsten.nl/nl/subsidies/subsidie_nieuwe_makers/> 25 maart 2015.

⁹⁸ Bijlage III: 64.

⁹⁹ Bijlage III: 70.

Ik merk bij alle partijen dat ze erg lijden onder alle eisen, die zij weer krijgen van hun subsidiegevers –wat zowel de overheid als fondsen kunnen zijn. En dat ze dus veel meer belanden in een soort pitch denken, dus rendementsdenken.¹⁰⁰ Uit de interviews blijkt dat zij met veel festivals en kleine projecten, waaraan vaak een pitch of een prijs aan verbonden is, mee doen om zich te profileren of om geld te verdienen. Het is namelijk op het ogenblik gemakkelijker om geld te verdienen met een bestaand traject dan ‘in je eigen huis een plan uit te denken en dat op een gegeven moment de wereld in te sturen’¹⁰¹, aldus een regisseur. Daardoor komt het voor, volgens diegene, dat regisseurs minder vaak initiatiefnemers zijn van een project. De vele voorwaarden en kaders waaraan de regisseur moet voldoen, zorgen in zekere zin voor de beperking van autonomie. De zeven regisseurs hebben hiermee op de opleiding al leren te werken. Hoewel de opleiding in het teken heeft gestaan van het werken aan artistieke ontwikkeling, gingen de projecten vaak gepaard met kaders: een vast aantal weken, een reeds bepaald onderwerp en een klein budget. In die zin zijn de regisseurs niet anders gewend. Toch lijkt de ruimte voor experiment een stuk minder te zijn geworden. Doordat steeds meer plekken en meer stoelen een criteria vormen, komen er meer financiële belangen en daardoor risico’s bij kijken. Uit de interviews komt naar voren dat de regisseurs laveren tussen inhoudelijke vrijheid en toenemende verantwoordelijkheid.

In beide aspecten schuilt het gevaar dat net afgestudeerde regisseurs gedwongen worden tot snelle profilering of vormvastheid en dat een prestatiedruk zal overheersen. De vraag is of dat het werk ten goede komt. Hoewel de regisseurs een vraagteken bij deze ontwikkelingen zetten, geven drie ook aan dat het niet verkeerd is om ondernemend te zijn of strategisch na te denken over de toekomst. Zo geeft een geïnterviewde aan dat het eerst moeilijke termen waren, maar ‘omdat ik mij dat eigen heb gemaakt en met dat autonome –daar zijn we weer- manier van denken heb ontwikkeld, voegt dat nu heel natuurlijk bij mijn werk.’¹⁰² Het valt op dat de meeste regisseurs zich niet door de ontwikkelingen in het theaterlandschap laten beperken. Ondanks de beperkte middelen vanuit de verschillende instellingen en de eisen om aan een aantal voorwaarden te voldoen, vinden de regisseurs genoeg vrijheid om hun ideeën vorm te geven op het toneel. Ze zetten de kaders in om op hun eigen manier

¹⁰⁰ Bijlage III: 76.

¹⁰¹ Bijlage III: 74.

¹⁰² Bijlage III: 92.

toch nog een autonoom gevoel te hebben over hun voorstelling. Met de gegeven kaders trachten zij de artistieke vrijheid op te zoeken.

4.3 Het spanningsveld

Concluderend kan gezegd worden dat de geïnterviewde regisseurs niet zozeer spreken van een spanningsveld, als wel van een realiteit waarmee zij trachten om te gaan: persoonlijk én toegankelijk, onafhankelijk én maatschappelijk betrokken, artistieke keuzes én genoeg toeschouwers, vrijheid én verantwoordelijkheid. Met andere woorden: tussen de regels door zoeken zij continu een autonome houding.

Autonomie beschouwen de regisseurs in de meest extreme vorm als onafhankelijkheid. In de theaterwereld is dat echter nauwelijks denkbaar. Continu staan regisseurs in het maakproces in verbinding met anderen uit het artistieke team. Bovendien zijn zij voor de programmering en financiering afhankelijk van podia, culturele instellingen en fondsen. Als regisseurs hebben zij een autonome houding gevonden aan het begin van het maakproces, waar hun eigen fascinaties en ideeën voorop staan én aan het eind van het maakproces als eindverantwoordelijke. Tussendoor trachten zij continu het onderzoek en artistieke keuzes centraal te stellen.

Door het verdwijnen van een groot aantal productiehuisen zijn er weinig plekken waar zij ongestoord hun artistieke kwaliteiten verder kunnen ontwikkelen. Dit heeft voor sommigen invloed op de beleving van autonomie. Op het moment dat de regisseurs wel verbonden zijn aan een project of ontwikkelingstraject is er ruimte en tijd om te onderzoeken en te experimenteren, maar is er vaak weinig geld voor de totstandkoming. De organisaties, waar een aantal van hen aan verbonden is, hebben namelijk zelf door de ontwikkelingen in het huidige cultuurbeleid flink moeten snijden in het budget. Dit levert vernauwing van de mogelijkheden op. Uiteindelijk gaat dat ten koste van kwaliteit en ruimte voor experiment.

De regisseurs zijn zich bewust van deze moeilijkheden en beperkingen die grotendeels voortkomen uit de ontwikkelingen in het huidige theaterlandschap. Toch ervaren zij het niet zodanig als spanningsveld wanneer de notie van autonomie beperkt wordt door de vraag naar maatschappelijke betekenis; de vraag naar het laatstgenoemde is namelijk eerder een druk die zij zichzelf opleggen, omdat zij bijvoorbeeld maatschappelijke betrokkenheid of publieksbereik een wezenlijk

onderdeel vinden van het theater. Op het ogenblik zien zij een ondernemende en actieve houding als een reële manier om zelf aan speelplekken en samenwerkingsverbanden te komen. De voorwaarden en kaders, die daar meestal aan gerelateerd zijn, worden door de regisseurs zo benaderd dat het toch werkbaar is. Bovendien waken zij continu voor hun eigen artistieke ontwikkeling en onderzoek. Kortom, hun houding is niet veranderd; wel de context waarin ze werken.

5. Conclusie

5.1 Conclusie

Nu kan de vraag beantwoord worden hoe de jongste generatie regisseurs omgaat met het spanningsveld van enerzijds het ideaal van het autonome kunstenaarschap en anderzijds de toenemende instrumentaliteit in het cultuurbeleid. Zoals uit de resultaten van de interviews blijkt, kan geconcludeerd worden dat de regisseurs zelf niet van een spanningsveld spreken; het is voor hen een realiteit om autonomie na te streven en tegelijkertijd vorm te geven aan de toenemende instrumentaliteit. Wanneer zij spanning ervaren omtrent deze twee aspecten, is het veelal een druk die zij zichzelf opleggen. Maatschappelijke betrokkenheid of publieksbereik vinden zij namelijk ook zelf een cruciaal onderdeel van het theater. Bovendien zien zij momenteel een ondernemende houding als een belangrijke manier om zelf aan speelplekken en samenwerkingsverbanden te komen.

Wel geven de regisseurs aan dat de criteria voor subsidie of de praktische voorwaarden van instellingen in zekere zin hun autonomie beperken. Vooral regisseurs die niet reeds deel uit maken van een bestaand traject hebben hier last van. Desondanks weten zij daarbinnen hun autonomie te bewaken. Een veelgehoorde opmerking tijdens de interviews is dat de regisseurs wanneer nodig de kaders gewoon ombuigen naar een voor hen werkbare realiteit.

Waar komt de geringe spanning, of beter gezegd deze pragmatische houding vandaan? Ten eerste kan deze houding verklaard worden vanuit het feit dat deze generatie regisseurs simpelweg niet weet hoe het hiervoor was. In gesprek met andere makers en docenten merken de regisseurs wel dat het theaterlandschap voorheen op bepaalde punten anders was. Toch staan zij hier niet lang bij stil, omdat zij zelf nooit een ander werkveld hebben gekend. Ten tweede heeft de geringe spanning met de essentiële karakteristieken van theater zelf te maken. Regisseurs moeten ook tijdens het artistieke proces continu rekening houden met andere factoren: het artistieke team, de acteurs en het publiek. Bij het maakproces zijn ook de visies van anderen belangrijk, wordt het publiek in het achterhoofd gehouden en na de première wordt de voorstelling ‘overgedragen’ aan de acteurs. Het is bijvoorbeeld voor een regisseur van belang om de voorstelling zo aantrekkelijk mogelijk te maken voor de acteurs opdat

zij het verhaal van de regisseur tot hun eigen verhaal maken. Kortom, het is de kunst van een regisseur om met al deze omstandigheden om te gaan en tegelijkertijd een persoonlijk verhaal te kunnen vertellen. Zij nemen een pragmatische houding aan zonder hun inspiratiebron uit het oog te verliezen.

Met dit onderzoek kan het geschetste beeld uit de inleiding bevestigd worden. In de introductie stelde ik dat in een aantal publicaties naar voren komt dat de jongste generatie kunstenaars makkelijk lijkt om te gaan met het spanningsveld: ze zijn autonoom én ondernemend. Ik vroeg mij af of dat ook voor net afgestudeerde regisseurs geldt. Het antwoord is ja: de jongste generatie regisseurs is autonoom én ondernemend, autonoom én maatschappelijk betrokken.

De praktijk in relatie tot de theorie

Op een drietal punten verhouden de resultaten uit de praktijk zich tot de theoretische beschouwing. Allereerst kan de autonome houding van de regisseurs in verband worden gebracht met de visie van Vuyk op het ideaal van de artistieke autonomie. Zoals uit de resultaten blijkt, zijn de meeste regisseurs niet met het autonomie begrip bezig. Zij zien een autonome houding als een vanzelfsprekendheid: zij zijn de bedenker van en eindverantwoordelijke voor de voorstelling en stellen bij hun projecten artistieke keuzes voorop. Al vanaf de opleiding wordt de nadruk op de artistieke ontwikkeling gelegd. Zoals Vuyk laat zien, komt deze houding voort uit de periode waarin de overheid de kunsten leek te subsidiëren om het autonome ideaal, maar in werkelijkheid steunde de overheid de kunsten wegens hun instrumentele waarde. Voor een groot aantal kunstenaars leek de focus op het artistieke proces vanzelfsprekend; en dat geldt vandaag de dag nog steeds. Vuyk laat echter vanuit historisch perspectief zien dat dit niet altijd het geval is geweest. Eeuwenlang is het een ideaal streven geweest; een streven dat door de jaren heen bevochten is.

Ten tweede valt op dat de pragmatische houding van de regisseurs in relatie gebracht kan worden met de visie van Gielen. Zoals uit de resultaten blijkt, zoeken de regisseurs tussen de heteronome projecten door hun autonomie op. Gielen brengt de begrippen autonomie en heteronomie samen door te stellen dat de kunstwereld autonomie kan bereiken door juist op meerdere vlakken afhankelijk te zijn, in plaats van één fonds of instelling. Naast het feit dat de meeste regisseurs met verschillende activiteiten tegelijkertijd bezig zijn of in ieder geval voortdurend in gesprek zijn met verschillende instellingen, fondsen en gezelschappen, spelen de regisseurs ook

continu met de gegeven kaders. Door heteronomie te omarmen, wordt autonomie bereikt, zoals Gielen pleit. Dat is ook wat de regisseurs in zekere zin doen.

Tot slot komen de vraagtekens die de regisseurs bij de huidige ontwikkelingen in het theaterlandschap plaatsen overeen met de kritiek vanuit het academische debat. De regisseurs merken dat door praktische beperkingen en door voorwaarden vanuit instellingen -en indirect vanuit de overheid- de ruimte voor experiment minder wordt en de druk om te presteren toeneemt. Caust, Belfiore, Bennett en Bishop menen dat de toenemende instrumentaliteit, waarin de vraag naar kwantiteit en effect centraal staat, uiteindelijk tot verschraling van de kunsten leidt. Hoewel de regisseurs het niet zo extreem formuleren, merken de meesten op dat de huidige ontwikkelingen bij hen een dwangmatig gevoel kan opleveren om zich sneller te moeten profileren.

Discussie

Hoewel de praktijk wel degelijk in relatie staat tot de theoretische beschouwing, wordt het spanningsveld niet zo scherp beleefd. Waar in de theorie een ogenschijnlijke tweedeling wordt geconstrueerd tussen de begrippen autonomie en heteronomie om de conceptuele polen te beschrijven, bevindt de praktijk zich veel meer in het midden; de praktijk laat het grijze gebied zien tussen deze twee begrippen.

Ligt dat aan de theorie of aan de praktijk? Enerzijds kan afgevraagd worden of de theorie overdrijft. Omdat in het wetenschappelijke debat vanuit een breder perspectief naar de kunstenwereld wordt gekeken –en niet zozeer een specifieke discipline wordt beschouwd-, worden meer abstracte en globale kaders gehanteerd. Dat kan er voor zorgen dat conceptuele kaders iets breder geformuleerd worden dan ze in werkelijkheid zijn. Anderzijds kan afgevraagd worden of de praktijk daadwerkelijk het spanningsveld niet ziet, of dat zij het niet *willen* zien. Omdat de jongste generatie regisseurs geen alternatieven heeft meegemaakt, weet zij zich niet beter dan te schikken in de huidige situatie.

Voor dit onderzoek geldt in ieder geval dat, doordat de conceptuele kaders in theorie scherper geformuleerd zijn, het de mogelijkheid biedt om vanuit een bepaald perspectief –in dit geval het spanningsveld- heel gericht naar de praktijk te kijken; zodoende worden hun ervaringen, hun vanzelfsprekendheden en hun worstelingen in relatie tot het werkveld zichtbaar. Daarmee komt het onderzoek in ieder geval een stapje dichterbij het doel, namelijk om aan de hand van het geschetste spanningsveld inzicht te krijgen in de manier waarop de jongste generatie regisseurs omgaat met de

huidige ontwikkelingen in het theaterlandschap vanwege de veranderingen in het Nederlandse cultuurbeleid.

Maar wat kan er met deze informatie gedaan worden? Op z'n minst laat dit onderzoek zien dat de regisseurs binnen welke omstandigheden dan ook in staat zijn om om te gaan met de beperkende kaders en om zich voortdurend bewust te zijn van hun eigen artistieke ontwikkeling. Daarin schuilen twee gevaren. Zo kan er aan deze constatering een te snelle politieke conclusie verbonden worden. Het feit dat de regisseurs ook met minder of andere middelen overeind blijven, betekent niet dat de bezuinigingen vanuit dit oogpunt gerechtvaardigd kunnen worden. Bovendien kan deze houding van de regisseurs ook doorschieten. Het is daarom van belang dat de regisseurs in bescherming worden genomen door culturele instellingen, fondsen en gezelschappen. Juist omdat zij in tegenstelling tot de jongste generatie regisseurs al een positie innemen in het theaterlandschap.

5.2 Reflectie onderzoeksproces en vervolgonderzoek

Wanneer ik terugkijk op dit onderzoek, ben ik dankbaar dat zeven regisseurs bereid waren om in een kort tijdsbestek geïnterviewd te worden. Wanneer het een groter onderzoek betrof, zou ik allereerst meer regisseurs interviewen en een vergelijking maken met andere generaties regisseurs. Voor dit onderzoek heb ik bewust net afgestudeerde regisseurs gekozen vanuit het idee dat zij afstudeerden op het moment dat de veranderingen in het theaterlandschap werden doorgevoerd. Ik had verwacht dat de regisseurs de overgang van de opleiding naar het werkveld met meer spanning zouden ervaren. Dit is niet het geval gebleken. Door in een vervolgonderzoek vergelijkingen te trekken tussen generaties onderling, kunnen wellicht scherpere conclusies getrokken worden met betrekking tot het spanningsveld.

Een onderwerp dat op veel vlakken raakt aan de resultaten van dit onderzoek, is talentontwikkeling. De regisseurs vertellen over de moeilijkheden die zij ervaren met betrekking tot (het wegvallen van) de mogelijkheden na de opleiding. Voor dit onderzoek heb ik bewust de notie talentontwikkeling achterwege gelaten, omdat het mij niet zozeer ging om het traject zelf dat regisseurs afleggen, maar hoe zij *omgaan met* het geschetste spanningsveld in het theaterlandschap -en indirect al dan niet de trajecten die zij volgen. Desalniettemin kunnen conclusies uit dit onderzoek gebruikt

worden om plannen omtrent talentontwikkeling aan te scherpen. Een veelgenoemd probleem door de regisseurs is bijvoorbeeld de kloof tussen net afgestudeerd zijn en een vaste plek vinden bij een productiehuis, festival of gezelschap.

Bibliografie

- Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. *Ahk.nl*. Dagelijkse update. 16 januari 2015 <[http://www.ahk.nl/theaterschool/lichting/zoek/?tx_solr\[filter\]\[1\]=opleiding%3AREgie+-+Theater](http://www.ahk.nl/theaterschool/lichting/zoek/?tx_solr[filter][1]=opleiding%3AREgie+-+Theater)>
- Baarda, D.B, red. *Basisboek Kwalitatief Onderzoek. Handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Houten: Noordhoff Uitgevers, 2005.
- Belfiore, Eleonora. 'The social impacts of the arts – myth or reality?' In: Mirza, M., red. *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange Limited, 2006.
- Belfiore, Eleonora, Oliver Bennett. 'Rethinking the social impacts of the arts.' *International Journal of Cultural Policy*. 13:2 (2007): 135-148.
- Belfiore, Eleonora, Oliver Bennet. *The social impact of the arts*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Berg, Jurre van den. 'Kinderen van Lubbers: Twintigers van vandaag.' *De Groene Amsterdammer*, 23 (2013).
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Blok, Femke. 'De wereld is van ons.' *Boekman*, 100:26 (2014): 22.
- Bussemaker, Jet. *Cultuur beweegt: de betekenis van cultuur in een veranderde samenleving*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2013.
- Caust, J. 'Putting the arts back into arts policy making: how arts policy has been 'captured' by the economists and marketers.' *International Journal of Cultural Policy*, 9:1 (2003): 51-63.
- Caust, J. 'The arts, government and money: do the arts have any value if they don't make money?' *The International Journey of the Humanities*. 5:3 (2007): 227-233.
- Corsten, Marie-Josée, Christianne Niesten, Huib Fens, Pascal Gielen, red. *Autonomie als waarde. Dilemma's in de kunst en onderwijs*. Amsterdam/Tilburg: Valiz/Fontys, 2013.
- Eldering, Kim. *Cultureel ondernemerschap 3.0. Hoe creatief is de culturele sector?* Universiteit van Utrecht, 2013.

- Fonds Podiumkunsten. *Fondspodiumkunsten.nl*. Dagelijkse update. 25 maart 2015
<http://www.fondspodiumkunsten.nl/nl/subsidies/subsidie_nieuwe_makers/>
- Gielen, Pascal. 'Autonomie via heteronomie.' In: Corsten, Marie-Josée, Christianne Niesten, Huib Fens, Pascal Gielen, red. *Autonomie als waarde. Dilemma's in de kunst en onderwijs*. Amsterdam/Tilburg: Valiz/Fontys, 2013: 21-37.
- Gorp, Guido van. 'Jonge acteurs: spelenderwijs worden we ondernemend.' *De Groene Amsterdammer*, 23 (2013): 24-27.
- Hamersveld, Ineke. 'Peers to Peers. Redactioneel Boekman 99.' *Boekman*, 99:26 (2014).
- Het Transitiebureau. *Ahk.nl*. Dagelijkse update. 27 maart 2015 <<http://www.ahk.nl/theaterschool/lectoraat/onderzoek/het-transitiebureau/>>
- Leeuwerink, Anouk. 'Brief aan Bussemaker heeft effect.' *Theaterkrant*, 19 september 2014.
- Ploeg, F. van der. *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten cultuurbeleid 2001-2004*. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 1999 (a).
- Ploeg, F. van der. *Een ondernemende cultuur. Cultuur als confrontatie*. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 1999 (b).
- Pots, Roel. *Cultuur, Koningen en Democraten*. Nijmegen: SUN, 2000.
- Raad voor Cultuur. *Cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*. Den Haag: Raad voor Cultuur, 2014.
- Toneelacademie Maastricht. *Toneelacademie.nl*. Dagelijkse update. 16 januari 2015
<<http://www.toneelacademie.nl/NL/alumni>>
- Versteegh, Marianne, Robbert van Heuven, red. *Aannames van Halbe Zijlstra anderhalf jaar later*. Amsterdam: Kunsten '92, 2014.
- Vuyk, Kees. 'The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art.' *International Journal of Cultural Policy*, 16:2 (2010): 173-183.
- Vuyk, Kees. 'Art and politics: beyond autonomy.' *Cultural Policy Update*, 1:1 (2011): 4-11.
- Vuyk, Kees. 'Parasiet of heraut, criticus of bondgenoot? De wisselende rol van de kunsten in onze samenleving.' *Filosofie & Praktijk*, 33:4 (2012): 49-65.
- Zijlstra, Halbe. *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op cultuurbeleid*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2011.
- Zijlstra, Halbe. *Beleidsbrief programma ondernemerschap in de culturele sectorschap Cultuur*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2012.

Bijlagen

Bijlage I: Interviewvragen

Introductie

1. Met welke werkzaamheden ben je momenteel bezig?
2. Hoe zou je je werk willen omschrijven?
3. Is dat ook het soort werk (zowel inhoudelijke als vormelijk) wat je voor ogen had toen je op de toneelschool

Autonoom kunstenaarschap

4. Voel je jezelf een autonoom kunstenaar?
 - Wat betekent dat voor jou?
 - Hoe zou je het begrip autonomie willen definiëren?
 - Ervaar je daarbij spanningen met je omgeving -in brede zin?

De toenemende instrumentaliteit

5. Probeer jij in je kunsttoefening te kijken naar andere maatschappelijke domeinen?
 - Zo ja, kan je daarvan een voorbeeld geven?
6. Ervaar jij druk vanuit de overheid om als kunstenaar maatschappelijke betekenis te hebben op andere plekken dan alleen in de kunstsector?
 - Ervaar je druk om je werkzaamheden te beargumenteren? Naar wie toe?
 - Is tijdens de opleiding dit ter sprake gekomen?

Ter verdieping en controle

7. Spelen samenwerkingen bij jouw activiteiten een rol? Zo ja, in welke vorm?
8. Op welke manier speelt publiek(bereik) een rol bij het maakproces?
9. Ben je bereid concessies te doen?

Extra

10. Ben je bezig om subsidie aan te vragen. In hoeverre verhoud je je tot de taal van de subsidiegever?

11. Hoeveel tijd ben je kwijt om je werkzaamheden te organiseren?

12. Hoeveel verdien je ermee?

Afsluiting

13. Waar zie je jezelf over tien jaar?

Bijlage II: Codering

Kernthema	Thema's	Subthema's	Labels
Net afgestudeerde theaterregisseurs	Nederlands theaterlandschap	Theater	Reflectie Plek voor verbeelding Publiek essentieel Over het leven en de wereld Iets teweeg kunnen brengen
		Vroeger	Lastig te vergelijken Meer tijd, ruimte en geld Heldere structuur Spanningsveld van alle tijden Meer interesse
		Nu	Veranderde context, zelfde mindset Weinig plek voor afgestudeerden Verdwijning productiehuizen Besmet met tijdgeest Veel veranderingen Onzekerheid Nieuwe kunstenplan opkomst Vernauwing mogelijkheden Kloof Gebrek aan doorstroom Verandering noodzakelijk
		Werk(plek)	Productiehuis Nieuwe Makers regeling Onderzoekstraject Drukte verschilt per periode Veel verschillende activiteiten (Moeilijk) geld verdienen Artistiek gezien tijd kwijt Organisatorisch gezien tijd kwijt
		Opleiding	Veel praten over verandering Leren werken met kaders Leren subsidieaanvragen Gebrek aan visie op ondernemerschap Artistieke kwaliteit ontwikkelen Leren onderhandelen salaris Cultureel ondernemerschap

		Definitie autonomie	<p>Onafhankelijkheid</p> <p>Oorspronkelijk werk scheppen</p> <p>Eigen drive</p> <p>Kenmerk andere kunstvormen</p> <p>L'art pour l'art</p> <p>Onderzoek centraal</p> <p>Trouw blijven</p>
	Autonome regisseur	Zelf?	<p>Niet bezig met autonomie-vraagstuk (4)</p> <p>Wel bezig met autonomie-vraagstuk (2)</p> <p>Eerst nee (3)</p> <p>Wel autonoom kunstenaar (6)</p> <p>(Eind)verantwoordelijkheid</p> <p>Eigen aspiraties voorop</p> <p>Verbindingsofficier</p> <p>Initiatiefnemer</p> <p>Verschilt per project</p> <p>Eigen werk blijven bevragen</p> <p>Artistieke keuzes voorop</p>
		Autonomie & theater	<p>Geen autonome kunstvorm</p> <p>Verschillende disciplines</p> <p>Team-werken</p>
		Worsteling	<p>Persoonlijk én toegankelijk</p> <p>Onafhankelijk én geëngageerd</p> <p>Artistieke keuzes voorop én volle zalen</p> <p>Inhoudelijke vrijheid én praktische beperkingen</p> <p>Vrijheid én toename verantwoordelijkheid</p> <p>Uitleggen van het vak</p> <p>Concessies doen</p> <p>Bestaand traject makkelijker</p> <p>(Spelen met) kaders/voorwaarden</p>

	Maatschappelijke betekenis	Maatschappelijke binding	Publieksbereik Theaterpubliek Niet alleen theaterpubliek Meer en nieuwe mensen trekken Meer stoelen en speelbeurten Bewust met doelgroep bezig Niet bewust met doelgroep bezig Toegankelijk maken Verbinding zoeken Zelf opgelegd (druk)
			Betekenis stuk in deze tijd Maatschappelijk betrokken Kritische blik op actualiteit Andere domeinen ontdekken Verwachtingen (druk) Zelf opgelegd (druk)
		Ondernemerschap	Ondernemend zijn Rendement denken Korte termijn denken Geen druk naar andere domeinen toe Niet van alle kunstenaars te verwachten Lijkt hoogste doel Onduidelijke definitie Samenwerkingen binnen de sector Openstaan voor met andere sectoren Partners vinden Afhankelijk van instellingen (druk) Subsidie Eigen inkomsten Meer financiële belangen Papieren rompslomp
		Worsteling	Prestatiedruk Dwangmatige focus Continuïteit Stabiliteit Kunst als doel, niet als middel De laatste tijd Weinig ruimte voor experiment (Niet perse) vanuit de overheid (druk) Krachtenveld in het theater (druk) Artistieke kwaliteit ontwikkelen Praktische beperkingen Blijven tonen

