

Steun ons!

Over de rol die particulieren spelen bij het opvangen van de bezuinigingen door podiumkunstenfestivals.

MA Kunstbeleid en –management

Naam	David de Jong
Studentnummer	3644138
Studiejaar	2015-2016
Datum	29 maart 2016
Contact	d.dejong6@students.uu.nl
Scriptiebegeleider	dr. Kees Vuyk

“Een festival is als een strovuur dat kort brandt, maar hoog moet opflakkeren. Daar is echter wel voldoende zuurstof voor nodig.”

- Anita Twaalfhoven (Redactioneel Boekman 83: Festivals)

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	3
1. Inleiding	4
1.1 Inleiding	4
1.2 Onderzoeksvraag	7
1.3 Methode	7
1.4 Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie	8
2. Geven aan cultuur	9
2.1 De veranderende verhouding tussen het particulier initiatief en de overheid	9
2.2 Geven aan kunstinstellingen	12
3. Financiering van de kunsten	15
3.1 Het cultureel-economisch perspectief van Arjo Klamer	15
3.1.1 Economische, sociale en culturele waarden	16
3.1.2 Vier sferen vanuit het cultureel-economisch perspectief	17
3.1.3 Financiering van kunst vanuit de derde sfeer	18
3.1.4 Een andere, creatieve aanpak	20
3.2 Cultureel ondernemen	21
3.2.1 Verschillende definities van cultureel ondernemerschap	22
3.2.2 Cultureel ondernemerschap in de derde sfeer	23
4. Methodologisch kader	24
4.1 Onderzoekseenheden	24
4.2 Interviews	27
5. Resultaten	28
5.1 Impact van de bezuinigingen	28
5.2 Inkomsten werven in de derde sfeer	30
5.3 Uitdragen en delen van waarden	33
6. Conclusie	36
6.1 Conclusie	36
6.2 Discussie	38
Literatuurlijst	40
Bijlagen	
1. Inkomsten podiumkunstenfestivals	44
2. Interview Nederlandse Dansdagen	47
3. Interview Grachtenfestival Amsterdam	51
4. Interview Amsterdams Kleinkunst Festival	57

1. Introductie

1.1 Inleiding

In 2011 kondigde de rijksoverheid aan te gaan bezuinigen op de culturele sector. Het zou gaan om een bezuiniging van zo'n € 200 miljoen, waarvan € 125 miljoen op de culturele Basisinfrastructuur (BIS).¹ "Het kabinet wil dat culturele instellingen en kunstenaars ondernemender worden en een groter deel van hun inkomsten zelf verwerven," schreef toenmalig staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (OCW) Halbe Zijlstra in zijn brief *Meer dan kwaliteit*: "Culturele instellingen moeten minder afhankelijk worden van de overheid en daardoor flexibeler en krachtiger worden. Daarom bezuinigt het kabinet op cultuur."² De bezuinigingen werden gepresenteerd als aanmoediging voor de sector om ondernemender te worden en meer geld uit de markt te halen. Een van de speerpunten uit het cultuurbeleid voor de periode 2013-2016 werd derhalve 'cultureel ondernemerschap', waarmee de overheid wil dat kunstinstellingen hun eigen inkomsten op de volgende manieren vergroten: banden met het publiek en (mogelijke) financiers versterken, andere inkomstenbronnen aanboren en nieuwe markten zoeken. De overheid stuurt hiermee direct aan op het vergroten van het particulier initiatief, aangezien daar volgens haar veel kansen liggen die nog beter benut kunnen worden.³

Als gevolg van de bezuinigingen kan gesteld worden dat de financiering van de cultuursector aan het veranderen is – een realiteit die de cultuursector al lang zag aankomen. Ruim voordat de bezuinigingen werden aangekondigd pleitte de overheid er namelijk al voor om de financiering van de kunsten steeds meer de verantwoordelijkheid van culturele instellingen zelf te maken. Zo werd in 1999 in de nota *Een ondernemende cultuur* gepleit voor het bevorderen van particuliere donaties aan de kunsten en werd in 2005 het stimuleren van mecenaat zelfs een van de speerpunten voor het cultuurbeleid.⁴ De laatste jaren is er dan ook veel geschreven over de financiering van de kunsten in bijvoorbeeld uitgaven van *Boekman* als *Kunst en geld* (2005), *Particulier initiatief* (2008) en recentelijk in *Wie geeft er aan cultuur?* (2015). Hierbij klonken naast de vele aanbevelingen aan de cultuursector ook de nodige waarschuwende geluiden. Zo stelde voormalig directeur van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst (tegenwoordig opgegaan in het Mondriaan Fonds) Lex ter Braak tien jaar geleden al dat er een grote denkslag gemaakt moet worden in de cultuursector, wil zij haar financiering meer eigen maken: "Doordat de kunstwereld zich blind heeft gestaard op de financiën van de overheid, zich aan haar normen en kwaliteitseisen heeft geconformeerd en het debat volgens haar script heeft gevoerd, heeft zij zich buiten het publieke domein geplaatst. Wil de kunst zich van haar eenzijdige verbintenis met de overheid bevrijden, dan moet zij die publieke ruimte terugveroveren."⁵

Twee jaar na de bezuinigingen schetsen de meest recente studies naar economische trends in de cultuursector een positief beeld van de ontwikkelingen in de cultuursector in 2013: een groter aanbod en meer bezoeken en eigen inkomsten.⁶ De terugtrekkende overheid lijkt inderdaad te hebben gezorgd voor een andere, meer eigen financiering van de sector. Volgens het rapport *Bezuinigingen op cultuur: realisatie en effect* van de Algemene Rekenkamer zijn de totale effecten van de bezuinigingen echter moeilijk vast te stellen. Zo is het positieve beeld grotendeels gebaseerd op gegevens van instellingen die zowel in de periode 2009-2012 als 2013-2016 deel uitmaakten van de BIS en/of structureel gesubsidieerd werden door het Fonds Podiumkunsten (FPK). Daarnaast zijn er alleen gegevens beschikbaar over het eerste jaar van de herinrichting van de BIS en is evenmin duidelijk

¹ H. Zijlstra, *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op cultuurbeleid* (Den Haag: Ministerie van OC&W, 2011), 2.

² Ibidem.

³ Ibidem, 11-12.

⁴ H. van den Braber, 'De rentree van de mecenas'. In: *Boekman*, jrg. 20, nr. 76, 32.

⁵ L. ter Braak, 'Elke dag een 'Victory Boogie Woogie': De kunst moet zich losmaken van de overheid'. In: *Boekman*, jrg. 17, nr. 62, 23.

⁶ E. Gerdes (et al.), *Economische ontwikkelingen in de cultuursector 2009-2013* (Rotterdam/Den Haag: Rebel/APE, 2014), 18-19.

wat de motor was achter de groei van de eigen inkomsten.⁷ Over instellingen die zich buiten de nieuwe BIS of de reikwijdte van het FPK bevinden is dus weinig bekend.

René Goudriaan en Olaf Koops stellen in hun artikel *Eigen inkomsten geen panacee voor bezuinigingen* dat het evident is dat de economische structuur van de sector verandert, en dat de positieve ontwikkelingen bij de culturele instellingen die tot de nieuwe BIS behoren niet voor de hele sector gelden.⁸ Het zijn namelijk vaak de kleinere instellingen die moeite hebben om hun financiering meer eigen te maken en gaten in hun budgetten op te vullen met eigen inkomsten uit bijvoorbeeld fondsenwerving, sponsoring en particuliere middelen. Zo schrijven Bekkers en Franssen in hun artikel *De Geefwet en donaties aan cultuur in Nederland* dat een groot gedeelte van de kleinere kunstinstellingen vaak weinig betaalde medewerkers in dienst heeft: "Daarom is de organisatiecapaciteit binnen deze instellingen vaak niet toereikend genoeg om extra te investeren in het genereren van eigen inkomsten of expertise."⁹

Hoewel het nieuwe cultuurbeleid ervoor moest zorgen dat culturele instellingen flexibeler, krachtiger en ondernemender zouden worden, heeft het in feite geleid tot een nog sterkere scheiding. Culturele instellingen die door hun grootte en publieksbereik makkelijker in staat zouden moeten worden geacht hun eigen inkomsten op te hogen, werden namelijk relatief uit de wind gehouden (dit kan tevens een verklaring zijn voor het eerder geschetste positieve beeld: de 'overlevers' doen het goed). Instellingen die door hun beperkte grootte en functie nu juist minder goed in staat waren in meer eigen inkomsten te voorzien, en waarvan de taken niet zo snel door de markt zouden kunnen worden overgenomen, werden volgens een publicatie van Kunsten '92 echter het hardst getroffen door de bezuinigingen.¹⁰

Zoals gesteld is er over culturele instellingen die sinds de bezuinigingen buiten de BIS en/of de steun van het FPK zijn gevallen weinig bekend. Kleinere kunstinstellingen bij wie de ontwikkelingen sinds de bezuinigingen onder andere lastig te meten zijn, zijn podiumkunstenfestivals. Zo werden er voor 2013 ruim 30 festivals in de podiumkunsten meerjarig gesubsidieerd, waarvan er sinds 1 januari 2013 nog maar één in de BIS is opgenomen voor een bedrag van € 3,16 miljoen (het Holland Festival). Een vergelijkbaar bedrag is er bij het FPK beschikbaar voor alle overige festivals samen. Het resultaat hiervan is dat er voor slechts twaalf festivals ruimte is in een vierjarige regeling met een individueel subsidieplafond van € 300.000. In totaal verloren achttien festivals dus hun meerjarige subsidie.¹¹

Begin 2015 – twee jaar na de bezuinigingen – luidden de podiumkunstenfestivals gezamenlijk de noodklok. Zij presenteerden het manifest *Leve de festivals*, waarin de politiek werd opgeroepen duurzaam te investeren in de sector. Zo stelden zij dat het met name de kleine en flexibele festivalorganisaties waren die de laatste jaren in de gaten sprongen die de bezuinigingen in het kunstenlandschap sloegen, en dat de vitale rol die zij spelen niet meer correspondeert met de financiële ruimte die voor festivals gereserveerd is.¹²

In juni 2015 presenteerde minister van OCW Jet Bussemaker de brief *Ruimte voor cultuur* (uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2017-2020), waarin zij gehoor geeft aan de oproep van de festivals en het advies van de Raad voor Cultuur opvolgt om festivals meer te verankeren in het rijkscultuurbeleid. Volgens de Raad voor Cultuur spelen festivals namelijk een belangrijke rol als platform en podium en zijn zij van belang voor talentontwikkeling. Voor festivals in alle disciplines werd daarom een budget van € 2,6 miljoen gereserveerd, dat

⁷ Algemene Rekenkamer, *Bezuinigingen op cultuur: realisatie en effect* (Den Haag: Algemene Rekenkamer, 2015), 31-32.

⁸ R. Goudriaan en O. Koops, 'Eigen inkomsten geen panacee voor bezuinigingen'. In: *Boekman*, jrg. 27, nr. 103, 50.

⁹ R. Bekkers en S. Franssen, 'De Geefwet en donaties aan cultuur in Nederland'. In: *Boekman*, jrg. 27, nr. 103, 18.

¹⁰ R. van Heuven, *De aannames van Zijlstra, anderhalf jaar later* (Kunsten '92, 2014), 4.

¹¹ Verenigde Nederlandse Podiumkunstenfestivals, *Leve de festivals* (op 26 februari 2015 ingediend bij minister van OCW Jet Bussemaker, de Raad voor Cultuur en het Fonds Podiumkunsten).

Bron: Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties, #FESTIVALMANIFEST, 2 maart 2015, <http://www.vscd.nl/media/files/leve-de-festivals.pdf>.

¹² Ibidem.

ingezet zou worden via de cultuurfondsen.¹³ De verenigde podiumkunstenfestivals waren blij met de uitgesproken waardering en zagen het extra geld als een positieve eerste stap en opening voor een gesprek. “Want hoewel de minister het actuele belang van de festivals herkent is het budget lager dan de Raad voor Cultuur adviseerde¹⁴ en voor de verwachte taakvervulling ook te bescheiden,” schreef onder andere Oerol in een reactie op haar website.¹⁵

De uitgesproken waardering sloeg enkele maanden later echter om in een teleurstelling. Na verdeling over de verschillende fondsen bleek namelijk dat slechts € 180.000 van de gereserveerde € 2,6 miljoen overbleef als impuls voor de grote groep podiumkunstenfestivals via het FPK. Er was geschoven met geld en een aantal individuele podiumkunstenfestivals werd uit hun penibele financiële situatie geholpen met een plek in de BIS voor de nieuwe beleidsperiode 2017-2020. In november 2015 deden de podiumkunstenfestivals daarom nog een oproep: “[...] Het belang dat artistiek, maatschappelijk en ook in publieksbereik, talentontwikkeling en innovatie aan de podiumkunstenfestivals wordt toegekend, wordt niet zichtbaar in de huidige besluitencijfers. Het thans resterende bedrag zorgt niet voor versterking of artistieke groei van de podiumkunstenfestivals. Vele podiumkunstenfestivals blijven hangen aan het draadje waaraan ze al sinds 2013 hangen.”¹⁶ Zoals het er eind 2015 uitzag blijft het genereren van meer eigen inkomsten voor podiumkunstenfestivals ook de komende beleidsperiode dus een noodzakelijk kwaad.

Van de kleinere kunstinstellingen is voor podiumkunstenfestivals wellicht de meest lastige taak weggelegd in het ophogen van de eigen inkomsten, zeker nu blijkt dat Nederlanders sinds de bezuinigingen niet meer zijn gaan geven aan cultuur.¹⁷ Het genereren van eigen inkomsten staat immers gelijk aan het verwerven van financieel draagvlak bij een publiek, het enige ‘kapitaal’ dat festivals hebben. Zonder de steun van een publiek kan geen geslaagd festival gemaakt worden.¹⁸ De uitdijende festivalcultuur – die de Nederlandse cultuursector al jaren steeds meer typeert – zorgt echter voor een overweldigend aanbod aan vrijetijdsbesteding.¹⁹ Pinkpop-directeur Jan Smeets stelde recentelijk zelfs dat er op dit moment sprake is van ‘wildgroei’ in de Nederlandse festivalcultuur.²⁰ Al voor de bezuinigingen sprak men daarom over een heuse ‘festivalisering’ en werden festivalorganisatoren gewaarschuwd hun bestaansrecht te waarborgen met de toenemende concurrentie: “Om een impasse te voorkomen zullen de organisatoren van festivals creatiever moeten zijn. Creatief in een andere opzet wellicht, maar ook creatief in het bedenken en realiseren van nieuwe partners, andere constructies, andere manieren om de activiteiten te financieren en om op een originele manier potentiële sponsors te bewegen mee te doen.”²¹ De eis van de overheid om ondernemender te worden en om met name via particulier initiatief meer eigen inkomsten te genereren is voor podiumkunstenfestivals derhalve niet de gemakkelijkste.

Ten tijde van uitvoering van dit onderzoek besloot de Tweede Kamer om de komende beleidsperiode toch meer te investeren in festivals. Hierover zal ter afsluiting in de discussie verder worden uitgeweid.

¹³ J. Bussemaker, *Ruimte voor cultuur: uitgangspunten cultuurbeleid 2017-2020* (Den Haag: Ministerie van OC&W, 2015), 3.

¹⁴ De Raad voor Cultuur adviseerde € 3,5 miljoen vrij te maken voor het ondersteunen van festivals, het stimuleren van interdisciplinair aanbod en het bevorderen van de coproducerende rol en gidsfunctie van podia.

Bron: Raad voor Cultuur, *Agenda cultuur: 2017-2020 en verder* (Den Haag: Raad voor Cultuur), 88-89.

¹⁵ Oerol, *Reactie podiumkunstenfestivals op Ruimte voor Cultuur*, 2015, <http://oerol.nl/nieuws/reactie-podiumkunstenfestivals-op-ruimte-voor-cultuur-uitgangspunten-cultuurbeleid-2017-2020-minister-bussemaker/>.

¹⁶ Verenigde Nederlandse Podiumkunstenfestivals, *2,4 miljoen nu nodig zodat de podiumkunstenfestivals er morgen nog zijn* (op 20 november 2015 gepubliceerd op de websites van de verenigde podiumkunstenfestivals).

Bron: SPRING Performing Arts Festival, *2,4 miljoen nu nodig zodat de podiumkunstenfestivals er morgen nog zijn*, <https://www.springutrecht.nl/artikel/24-miljoen-nu-nodig-zodat-de-podiumkunst-festivals-er-morgen-nog-zijn>.

¹⁷ R. Bekkers en S. Franssen, ‘De Geefwet en donaties aan cultuur in Nederland’. In: *Boekman*, jrg. 27, nr. 103, 17.

¹⁸ Holland Festival, *The Future of Festival Formulae: a Holland Festival symposium in De Balie* (Amsterdam: Holland Festival, 2002), 11.

¹⁹ Het aantal entreeheffende festivals is van 2012 tot 2014 met maar liefst 18% toegenomen.

Bron: Vereniging Nederlandse Poppodia en Festivals, *Meer festivals, meer bezoekers. De festivalmarkt blijft groeien*, <http://www.vnpf.nl/nieuws/meer-festivals-meer-bezoekers-de-festivalmarkt-blijft-groeien>.

²⁰ C. Kammer, ‘Private fondsen steunen wankelende festivals’. In: *NRC Handelsblad*, 3 augustus 2015.

²¹ A. Klamer, C. de With en P. Teule, ‘Sponsors zoeken in crisistijd’. In: *Boekman*, jrg. 22, nr. 83, 37.

1.2 Onderzoeksvraag

In deze scriptie wordt onderzocht hoe enkele kleinere podiumkunstenfestivals de bezuinigingen hebben opgevangen en welke rol het verwerven van meer eigen inkomsten via particulieren daarbij speelde. De drie casussen die in dit onderzoek worden bestudeerd zijn de Nederlandse Dansdagen, het Grachtenfestival Amsterdam en het Amsterdams Kleinkunst Festival.

De hoofdvraag die in deze scriptie wordt beantwoord luidt als volgt:

Welke rol speelt de inzet van en het verwerven van eigen inkomsten via particulieren bij het opvangen van de bezuinigingen bij de Nederlandse Dansdagen, het Grachtenfestival Amsterdam en het Amsterdams Kleinkunst Festival?

Om tot een antwoord te komen op de hoofdvraag worden achtereenvolgens de volgende deelvragen behandeld:

- Wat is de verhouding tussen het particulier initiatief en de rol van de overheid in de financiering van kunst en cultuur in Nederland?
- Wat voor rol kunnen particulieren spelen in het ondersteunen van culturele instellingen?
- Hoe kunnen culturele instellingen volgens hoogleraar Arjo Klamer ondernemender worden om zo de bezuinigingen op te vangen?
- Welke rol spelen particulieren bij de Nederlandse Dansdagen, het Grachtenfestival Amsterdam en het Amsterdams Kleinkunst Festival bij hun streven de bezuinigingen op te vangen?

1.3 Methode

Het theoretisch kader van deze scriptie zal gevormd worden vanuit het idee dat de kunst de publieke ruimte terug dient te veroveren, wil zij zich losmaken van haar eenzijdige verbintenis met de overheid. Naast de overheid en de markt vergeet de cultuursector veelal dat er nog een derde sfeer is, namelijk dat cultuur bestaat om onze samenleving te verbeteren. De sociale omgeving zou derhalve meer met de cultuursector verbonden moeten worden. Het speerpunt cultureel ondernemerschap betekent daarom meer dan enkel meer eigen inkomsten verwerven. Het gaat tevens om aandacht vragen voor en een publiek geboeid laten raken door hetgeen een culturele instelling biedt – het versterken van banden met publiek en maatschappij. Wanneer een culturele instelling haar bezoekers aan zich kan binden als liefhebbers, is een volgende stap om hen te motiveren de betreffende instelling als particulier (financieel) te ondersteunen. Het theoretisch kader wordt daarom verder gevormd vanuit de filantropie: geven aan cultuur. Filantropie kan namelijk omschreven worden als “vrijwillige inzet ten behoeve van het welbevinden van anderen, van een groep of de samenleving.”²²

Om de hoofdvraag van deze scriptie te beantwoorden wordt ten eerste gebruik gemaakt van literatuurstudie. Een overzicht van de wetenschappelijke literatuur over cultureel ondernemerschap, gefocust op het cultureel-economisch perspectief van Arjo Klamer, en filantropie, gefocust op geven aan cultuur door particulieren, vormen het theoretisch kader van deze scriptie. Op basis van deze literatuur zal tevens de wetenschappelijke discussie worden vergeleken met de politieke discussie, waarin kort uiteengezet wordt wat de verhouding is tussen particulier initiatief en de rol van de overheid in de zorg voor kunst en cultuur in Nederland.

Het empirisch deel van dit onderzoek betreft een meervoudige casestudy: er wordt gekeken welke rol de inzet van en het verwerven van eigen inkomsten via particulieren speelde bij het opvangen van de bezuinigingen bij

²² Th. Schuyt, 'Geven met warme hand'. In: *Boekman*, jrg. 20, nr. 76, 2008, 6-12.

drie verschillende podiumkunstenfestivals. Omdat het positieve beeld van de ontwikkelingen in de cultuursector in 2013, zoals omschreven in de inleiding, gebaseerd is op instellingen die zowel in de periode 2009-2012 als 2013-2016 deel uitmaakten van de BIS en/of structureel gesubsidieerd werden door het FPK, en het evident is dat de veranderende economische structuur van de cultuursector niet voor de hele sector positief heeft uitgepakt, betreffen de casussen in dit onderzoek drie culturele instellingen die na de bezuinigingen niet langer of in aanzienlijk mindere mate op meerjarige subsidie konden rekenen van het FPK en/of de Rijksoverheid.

De keuze voor podiumkunstenfestivals als onderzoekseenheden voor dit onderzoek kwam voort uit het vorig jaar gepubliceerde manifest *Leve de festivals*. Vanwege de 'festivalisering' die de Nederlandse cultuursector steeds meer typeert, dienen vooral festivals namelijk creatief te ondernemen. "Festivals verbinden, hebben samenwerking in het DNA, bieden publiek en professionals samenhang en debat, zijn innovatief, ontwikkelen nieuwe presentatievormen en zijn cultureel ondernemers bij uitstek", aldus het manifest. De podiumkunstenfestivals die in dit onderzoek fungeren als casussen zijn de Nederlandse Dansdagen, het Grachtenfestival Amsterdam en het Amsterdams Kleinkunst Festival. Zo werd de aanvraag van € 125.000 door het Grachtenfestival Amsterdam bij het FPK niet gehonoreerd en verloren de Nederlandse Dansdagen en het Amsterdams Kleinkunst Festival hun subsidies van het FPK van respectievelijk zo'n € 140.000 en € 54.000.

Naast het bestuderen van beleidsdocumenten en jaarverslagen van de betreffende casussen, zal er bij elke instelling eveneens een interview worden afgenomen. Dit is naast literatuurstudie de tweede methode van onderzoek. Deze interviews zullen halfgestructureerd zijn: op voorhand zullen de gesprekstopics worden vastgelegd, gebaseerd op literatuurstudie en vooronderzoek, waarmee zoveel mogelijk informatie over het onderzoeksonderwerp verkregen kan worden.

1.4 Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie

Door drie verschillende podiumkunstenfestivals aandachtig te bestuderen hoop ik met deze scriptie meer inzicht te kunnen geven in de impact die de bezuinigingen op podiumkunstenfestivals hebben gehad en hoe zij vanaf 2013 gepoogd hebben om via particulieren hun eigen inkomsten op te hogen om daarmee ontstane gaten in hun begrotingen te dichten. Ofwel, hoe succesvol zijn podiumkunstenfestivals in het opvolgen van de eis van de overheid om ondernemender te worden en daarmee te voorzien in meer zelffinanciering? Ik hoop met deze vraag in mijn achterhoofd aandachtig aan te kunnen tonen dat het in de inleiding geschetste positieve beeld over de economische ontwikkelingen in de cultuursector – zoals het Festivalmanifest deed blijken – inderdaad niet voor de hele sector opgaat.

2. Geven aan cultuur

Ruim zestig jaar geleden – vanaf 1945 – heeft de overheid de kunstsector in financieel opzicht aan zich gebonden en nu moet deze zoveel mogelijk zelfstandig en zelfredzaam worden. Een verschuiving van overheidsfinanciering naar financiering uit het publieke domein is hierbij gewenst. “Een halve eeuw volgzzaamheid en gerichtheid op subsidienormen kan echter niet meteen worden omgebogen naar zelffinanciering,” aldus mecenaatexpert Renée Steenbergen. Hoewel de overheid zich niet volledig terugtrekt, heeft zij ook geen opvolging georganiseerd. Hierdoor is het wervingsprobleem primair de verantwoordelijkheid van culturele instellingen zelf geworden; zij moeten grotendeels op eigen kracht de weg zien te vinden naar andere geldstromen.²³

In *De nieuwe mecenas* wakkert Steenbergen het debat aan over de veranderende financieringsvormen in de cultuursector en werpt zij licht op de vraag hoe er meer particulieren bij cultuur betrokken kunnen worden. Zoals Zijlstra benadrukt in zijn brief *Meer dan kwaliteit* stelt Steenbergen eveneens dat er kansen liggen voor het vergroten van het particulier initiatief die beter benut kunnen worden. Maar wat zijn die kansen en hoe kan dit particulier initiatief tot uiting komen?

Dit hoofdstuk behandelt het fenomeen ‘geven aan cultuur’. Allereerst wordt de veranderende verhouding tussen het particulier initiatief en de overheid in de mate van zorg voor cultuur sinds het einde van de 19^{de} eeuw geduid, waarna besproken wordt wat voor rol particulieren tegenwoordig kunnen spelen in het ondersteunen van culturele instellingen. In het derde hoofdstuk wordt het cultureel-economisch perspectief van Arjo Klamer op de financiering van de kunsten besproken, waaruit naar voren komt hoe culturele instellingen kunnen ondernemen in de derde – sociale – sfeer. Samen vormen beide hoofdstukken het theoretisch kader van dit onderzoek.

2.1 De veranderende verhouding tussen het particulier initiatief en de overheid

De verhouding tussen het particulier initiatief en de overheid in de mate van zorg voor kunst en cultuur in Nederland toont niet bepaald balans in evenwicht. Zo worden podiumkunstinstituten tegenwoordig nog altijd voor zo'n zeventig procent gefinancierd door de overheid en wordt het overige deel verdiend door entreeheffing en andere inkomsten, die onder andere bestaan uit particuliere bijdragen.²⁴ Een groot verschil in vergelijking met bijvoorbeeld de Verenigde Staten, waar donaties en fondsenwerving zo'n 40 procent van de inkomsten omvatten en de directe overheidssteun niet meer bedraagt dan zes procent.²⁵ De verhoudingen zoals die tegenwoordig in Nederland gelden zijn echter niet altijd zo geweest. De financiering van kunst heeft gedurende de twintigste eeuw een aantal aanzienlijke ontwikkelingen doorgemaakt.

Aan het einde van de negentiende heeft beleefde de wereldeconomie een hoogconjunctuur. Veel kooplieden en ondernemers werden de nieuwe megarijken van de zogeheten ‘Tweede Gouden Eeuw’, waardoor er veel geld was dat internationaal veelal beschikbaar werd gesteld voor kunst en cultuur. Ook in Nederland zorgde de economische welvaart voor een grote concentratie van culturele activiteit. Zo werden in de jaren 1890 bijvoorbeeld het Rijksmuseum (1885), Het Concertgebouw (1888), de Stadsschouwburg Amsterdam (1894) en het Stedelijk Museum (1895) met particulier geld opgericht. Gesteld kan worden dat rond het jaar 1900 daarom de infrastructuur van de Nederlandse kunstsector tot stand is gekomen.²⁶

De verhouding tussen de overheid en particulieren met betrekking tot de financiering van kunst en cultuur was in deze periode echter zo goed als omgekeerd aan die van tegenwoordig. Particulieren waren op

²³ R. Steenbergen, *De Nieuwe Mecenas: Cultuur en de terugkeer van het particuliere geld* (Amsterdam: Business Contact, 2010), 21.

²⁴ Goudriaan en Koops, *Eigen inkomsten geen panacee voor bezuinigingen*, 53.

²⁵ National Endowment for the Arts, *How the United States funds the arts* (Washington DC: National Endowment for the Arts, 2012), 1. Bron: <https://www.arts.gov/sites/default/files/how-the-us-funds-the-arts.pdf>

²⁶ Steenbergen, *De nieuwe mecenas*, 45-46.

ongeveer alle maatschappelijke terreinen initiatiefnemers en probeerden vervolgens de overheid aan te sporen deel te nemen aan financiering. Voor die tijd zeer begrijpelijk, aangezien het rijk en de gemeenten weinig middelen ter beschikking kregen door minimale belastinginkomsten. Rijke particulieren fungeerden rond 1900 daarom als bank voor de vrijwel lege kas van staat en gemeente. De motieven voor particulieren om kunst te financieren dienden eind negentiende eeuw dan ook vooral het eigenbelang. Zij financierden de musea en concertzalen waarvan zijzelf de voornaamste gebruiker werden.²⁷

Dankzij de verandering van het belastingstelsel onder het bewind van toenmalig Minister van Financiën Nicolaas Pierson groeiden de financiële middelen, waardoor de rijksoverheid aan het begin van de twintigste eeuw almaar meer inkomsten kreeg. Vanaf de jaren 1920 begon de overheid ook steeds meer taken over te nemen van particulieren, mede omdat de conjunctuur er tijdens de Eerste Wereldoorlog, de beurskrach van 1920 en de economische recessie in de jaren 1930 niet beter op was geworden. Na 1945 werd de door particulieren opgebouwde culturele infrastructuur haast volledig door de overheid overgenomen, aangezien de particuliere steun door de Tweede Wereldoorlog en verarming sterk was teruggevallen.²⁸

De overheidszorg met betrekking tot cultuur stond in de eerste paar naoorlogse jaren – net als op andere overheidsterreinen – met name in het teken van de wederopbouw van de door de oorlog ontwrichte Nederlandse samenleving. Kunst in het algemeen kreeg, vanwege haar schoonheidsaspect, een opvoedende rol toegewezen die voor iedereen in de samenleving als 'levensvoorwaarde' werd gezien.²⁹ De overheid ging zich daarom doelgericht bezighouden met het beschermen en verspreiden van kunst als collectief goed. Hierdoor nam de verstatelijking van de cultuurzorg sterk toe: kunst en cultuur kregen hun eigen beleidsterrein en overheid en kunstwereld begonnen een hecht netwerk van afhankelijkheidsrelaties te vormen. In 1946 werd de Federatie van Kunstenaarsverenigingen bijvoorbeeld opgericht (tijdens de Tweede Wereldoorlog bedacht in het kunstenaarsverzet) en in 1947 de Raad voor de Kunst, die kunstenaars de mogelijkheid gaf om de overheid van formeel advies te dienen.³⁰ Zo was de overheid in staat de kunsten te bevorderen, zonder daarbij het in de negentiende eeuw tot stand gekomen Thorbecke adagium ('kunst is geen regeringszaak') te doorbreken. De overheid begon dus op te treden als belangrijkste financier en hield toezicht op de verdeling en spreiding van subsidies. De verstatelijking van de cultuurzorg leidde er daarmee toe dat het particulier initiatief na de Tweede Wereldoorlog zo goed als volledig naar de zijlijn werd verdrongen.³¹

Gedurende de jaren 1950 stegen de overheidsuitgaven met betrekking tot kunst. Hoewel verschillende partijen er eerst van overtuigd waren dat subsidiëring slechts tijdelijk kon zijn, nam het aantal gesubsidieerde instellingen substantieel toe. Culturele activiteiten en instellingen werden impliciet beschouwd als voorzieningen van algemeen belang die door de gemeenschap moesten worden bekostigd. In de jaren 1960 werd de term cultuurbeleid daarom nagenoeg de standaard voor elk overheidshandelen in de kunstsector en zorgde de stijging van het nationale inkomen voor de opbouw van een gegarandeerd stelsel van gesubsidieerde voorzieningen, waartoe ook de kunsten behoorden.³²

In *Het spel en de knickers*, waarin de veranderende verhouding tussen particuliere zorg, overheid en podiumkunst van na de Tweede Wereldoorlog wordt beschreven, stellen Ton Bevers en Erik Hitters het volgende over de verhouding tussen de overheid en het particulier initiatief gedurende deze periode: "Door deze

²⁷ Ibidem, 45-49.

²⁸ Ibidem, 72, 74, 78-79.

²⁹ W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn en kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Sociologisch Instituut, 1985), 29.

³⁰ Ministerie van OCW/Boekmanstudies, *Cultuurbeleid in Nederland* (Den Haag/Amsterdam: Ministerie van OCW/Boekmanstudies, 2007), 31.

³¹ T. Bevers en E. Hitters, 'Het spel en de knickers: particuliere zorg, overheid en podiumkunst na 1945'. In: *De hulpbehoevende mecenas: particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990* (red. C. Smithuisen) (Amsterdam: Boekmanstichting, 1990), 130-131.

³² Ministerie van OCW/Boekmanstudies, *Cultuurbeleid in Nederland*, 31-33.

ontwikkeling heeft er geleidelijk aan een omslag plaatsgevonden en is het particulier initiatief onderdeel van beleid geworden van ambtenaren en van door de overheid aangestelde functionarissen werkzaam in de cultuursector. Cultuurzorg wordt tot het domein van de verzorgingsstaat gerekend en deze geeft nauwelijks terrein prijs.³³ Hoewel er in dit groeiende overheidsbeleid nog wel ruimte bleef bestaan voor nieuwe vormen van particulier initiatief, was er van financiering van kunst door particulieren dus steeds minder sprake. Het was de overheid die sindsdien hoofdzakelijk werd gezien als beschermheer van kunst en cultuur.

Terwijl het aanbod aan voorzieningen in de jaren die volgden groeide, verzwakte de band tussen kunst en publiek. Dankzij het tegelijkertijd groeiende aanbod aan media (zoals radio, televisie en video) ontstonden er nieuwe culturele gedragspatronen, waar de overheid in haar cultuurbeleid geen consequenties aan verbond. Deze verandering werd door de economische stagnatie aan het begin van de jaren 1980 pas voor het eerst uitgebreid bediscussieerd en dwong tot een heroriëntatie op de rol van de overheid, ook op het gebied van kunst en cultuur. Er werd steeds meer over de voordelen van een terugtrekkende overheid gesproken en er kwam nadrukkelijk naar voren dat de invloed van het particulier initiatief en de markt in de cultuursector versterkt moesten worden. Bij musea en podiumkunstinstanties deed als gevolg hiervan onder andere sponsoring door het bedrijfsleven haar intrede.³⁴

In de twee decennia die volgden pleitte de overheid er alsmaar meer voor om de financiering van de kunsten steeds meer de verantwoordelijkheid van kunstenaars en instellingen zelf te maken. Hierbij drong zij tegelijkertijd aan op meer financiële middelen vanuit het particulier initiatief – een nadrukkelijke terugkeer van het mecenaat. Zo werd in 1999 in de nota *Een ondernemende cultuur* gepleit voor het bevorderen van particuliere donaties aan de kunsten en werd in 2005 het stimuleren van het mecenaat zelfs een van de speerpunten voor het cultuurbeleid.³⁵ De voorstanders van minder overheidsfinanciering en een terugkeer van het mecenaat wezen veelal op het feit dat private financiering zorgt voor een bloeiend en veelzijdig cultureel klimaat en leidt tot een gevarieerder aanbod. “Mecenasen kiezen er immers vaak voor om juist dát te ondersteunen dat elders weinig weerklink vindt,” stelt Helleke van den Braber in haar artikel *De rentree van de mecenas*.³⁶

Ook in de kunstsector zelf klonken steeds meer positieve geluiden over het mecenaat. Zo schreef Ryclef Rienstra, directeur van de VandenEnde Foundation, in 2004: “Particulier geld inzetten voor cultuur is onvermijdelijk – en in mijn ogen zelfs een opdracht. Immers, de overheid zal in de nabije toekomst nooit in staat of zelfs bereid zijn te voldoen aan alle financiële behoeften in de Nederlandse kunst en cultuur. Ik acht het dan ook vanzelfsprekend dat alles in het werk gesteld wordt om private rijkdom beschikbaar te krijgen voor kunst en cultuur. Niet om bezuinigingen op het overheidsbudget te legitimeren, maar om de kunst en cultuur meer financiële draagkracht te geven.”³⁷ Ruim tien jaar later bleek Rienstra volkomen gelijk te hebben.

De laatste jaren heeft de rijksoverheid steeds meer gedaan om een verschuiving van overheidsfinanciering naar publieke financiering voor elkaar te krijgen; een geleidelijke terugkeer naar de verhoudingen zoals die een eeuw geleden waren. Zo werd vlak voor de megalomane bezuinigingen uit 2011 in het advies aan OCW van de Commissie Cultuurprofijs uit 2008 bijvoorbeeld gesteld dat alle door het Rijk gefinancierde instellingen, organisaties en manifestaties op zoek moeten naar (nog) meer aanvullende financiering – hetzij uit markt, hetzij uit filantropische bijdragen. Volgens de commissie moest cultuur bezoekers namelijk aanspreken en mensen, fondsen en bedrijven aan zich binden.³⁸

³³ T. Bevers en E. Hitters, *Het spel en de knikkers*, 188.

³⁴ Ministerie van OCW/Boekmanstudies, *Cultuurbeleid in Nederland*, 35-37.

³⁵ H. van den Braber, ‘De rentree van de mecenas’. In: *Boekman*, jrg. 20, nr. 76, 2008, 32.

³⁶ *Ibidem*, 31.

³⁷ R. Rienstra, ‘Cultureel ondernemerschap: toekomst voor de kunstsector?’. In: *FIN Nieuwsbrief*, juli 2004.

³⁸ M. Sanders (voorz.), *Meer draagvlak voor cultuur: advies Commissie Cultuurprofijs* (Amsterdam: Commissie Cultuurprofijs, 2008).

Volgens Theo Schuyt, hoogleraar Filantropische Studies aan de Vrije Universiteit Amsterdam, is juist nu de tijd aangebroken om de filantropische betrokkenheid met de cultuursector te vergroten: “Nu de financiële grenzen van de verzorgingsstaat bereikt zijn, er deregulering plaatsvindt en er wordt bezuinigd op sociale voorzieningen, zijn overheden gedwongen met een andere blik te kijken naar de sector filantropie en de rol die deze kan spelen.”³⁹ Volgens Schuyt moet de rol die filantropie kan spelen in het overnemen van bepaalde overheidsfinanciering niet onderschat worden. Zo schrijft hij in zijn artikel *Geven met warme hand*: “Nederlanders zijn vrijgevig. Nu en in de nabije toekomst is – en komt – er veel geld beschikbaar. Economen uit de Verenigde Staten spreken zelfs van de *Golden Age of Philanthropy*. Niet alleen vanwege de welvaart, maar ook omdat mensen met warme hand schenken.”⁴⁰ Volgens Schuyt is het daarom van groot belang dat de politiek publiekelijk duidelijk maakt dat cultuur steun verdient van burgers. Wanneer dat adequaat en op grote schaal gebeurt is het wellicht mogelijk dat er een nieuwe Gouden Eeuw zal aanbreken waarin de verhouding tussen de overheid en het particulier initiatief meer wordt zoals die een eeuw geleden was.

2.2 Geven aan kunstinstellingen

Zoals gezegd streeft de overheid er al jaren naar om de financiering van de kunsten door de overheid meer terug te schuiven naar het publieke domein. Of er nou gesproken wordt over publieke bijdragen, het mecenaat of particulier initiatief; er wordt met al deze begrippen gepleit voor meer maatschappelijke betrokkenheid en vrijwillige inzet van burgers. Het gaat hier over filantropie. “Filantropie is de onverplichte overdracht van hulpbronnen die ten goede komen aan een collectief, zonder dat er een tegenprestatie is afgesproken die ten goede komt aan de gever ter waarde van de overgedragen hulpbronnen,” stelt René Bekkers, bijzonder hoogleraar prosociaal gedrag aan de Vrije Universiteit Amsterdam. In zijn oratie aan de VU probeert hij antwoord te geven op de vraag ‘Wat is de maatschappelijke betekenis van filantropie?’. Nu de politiek de verzorgingsstaat steeds meer afbreekt ziet Bekkers bij het behandelen van deze vraag twee mogelijkheden voor de toekomst: “Er kan een gure westenwind van neo-liberalistische bezuinigingsdrift gaan waaien die zorgt voor afhankelijkheid van de willekeurige en vrijblijvende vrijgevigheid van vermogende particulieren, of er breekt een nieuwe Gouden Eeuw aan waarin particulieren zich bekommeren om maatschappelijke noden en *en masse* donateurs worden van vriendenstichtingen van ziekenhuizen, concertgebouwen en musea.”⁴¹ Een eenduidig antwoord geeft hij niet. In plaats daarvan maakt Bekkers duidelijk dat filantropie een vorm van individueel, prosociaal gedrag is: het komt tot stand door de keuzes van mensen, die door veel verschillende factoren verklaard kunnen worden. Gedrag dat voornamelijk door de overheid gestimuleerd of aangeleerd kan worden.

Filantropie vindt zijn oorsprong in Europa en werd halverwege de negentiende eeuw meegenomen naar de Verenigde Staten door vermogende Amerikaanse particulieren, die op bezoek waren geweest in West-Europa. “Het is een uiting van particulier initiatief, dat aan de wieg heeft gestaan van tal van voorzieningen van de Nederlandse verzorgingsstaat,” aldus Schuyt.⁴² Denk hierbij niet alleen aan eerder genoemde vooraanstaande kunstinstellingen als Het Concertgebouw en het Stedelijk Museum, maar bijvoorbeeld ook aan het Amsterdamse Vondelpark, dat met financiële steun van particulieren tot stand is gekomen.

In de traditionele vormen van filantropie gaat het om de overdracht van tijd, geld, of goederen. In de Verenigde Staten staat filantropie vrijwel altijd gelijk aan het geven van geld aan goede doelenorganisaties (filantropie in enge zin). In de wetenschap, zoals filantropie bijvoorbeeld wordt bestudeerd bij Filantropische

³⁹ Th. Schuyt, *Inleiding in filantropie en filantropiewetenschap* (Utrecht: de Graaff, 2012), 109.

⁴⁰ Schuyt, *Geven met warme hand*, 6.

⁴¹ R. Bekkers, *De maatschappelijke betekenis van filantropie* (Oratie aan de Vrije Universiteit Amsterdam, 25 april 2013), 5-6.

⁴² Schuyt, *Geven met warme hand*, 7.

Studies aan de VU, wordt de definitie van filantropie breder genomen en omvat het ook giften in andere vormen dan geld. Zo wordt het geven van tijd, ook wel 'vrijwilligerswerk' genoemd, ook beschouwd als filantropie. Bekkers omschrijft vrijwilligerswerk als een vorm "van betrokkenheid bij maatschappelijke organisaties [...] waarvoor u geen salaris of loon ontvangt, maar eventueel wel een kleine onkostenvergoeding."⁴³

Het jaarlijkse *Geven in Nederland*-onderzoek onderscheidt acht doelen waaraan mensen kunnen geven: kerk en levensbeschouwing, sport en recreatie, cultuur, gezondheid, maatschappelijke en sociale doelen, internationale hulp, milieu, natuurbehoud en dierenbescherming en onderwijs en onderzoek. Van alle financiële giften die jaarlijks worden gedaan door alle Nederlandse huishoudens, nalatenschappen, fondsen, bedrijven en kansspelen, is slechts zes procent bestemd voor cultuur. Het doel 'kerk en levensbeschouwing' spant al jaar en dag de kroon, en ontvangt jaarlijks ruim 22 procent van alle financiële giften.⁴⁴ Desondanks zijn er tal van mogelijkheden waarop een particulier kan geven aan cultuur.

Naast de noemers 'geven van tijd' en 'geven in natura', maakt Steenbergen met betrekking tot het 'geven van geld' een onderscheid tussen individueel en collectief mecenaat. Het individueel mecenaat valt in haar studie uiteen in individueel mecenaat met een publieke partner en individueel geven onder collectief beheer. Een voorbeeld van dit eerste is de Westergasfabriek in Amsterdam, een industrieel monument dat in 1999 door de gemeente verkocht is aan het echtpaar Meijer. Bij de verkoop is contractueel vastgelegd dat het complex een culturele bestemming moest krijgen. De familie Meijer staat als particuliere eigenaar van het complex garant voor de tijdelijke verhuur van de verschillende gebouwen. Overwinst die zij met hun eigendom boeken, wordt in een fonds gestopt waar speciale projecten mee gefinancierd kunnen worden. "Cultuur is in al haar facetten en met de constante vernieuwing daarin ons inziens van levensbelang voor een goed functionerende samenleving," aldus Maya Meijer.⁴⁵

Een fonds, waarmee culturele doelstellingen financieel ondersteund kunnen worden, kan individueel opgericht worden, maar ook onder collectief beheer – een andere vorm van individueel mecenaat. Vaak is het niet haalbaar voor particulieren om een fonds op te richten en het vervolgens zelf draaiende te houden. Ook laten erfgenamen het soms na de dood van een oprichter afweten of heeft de betreffende oprichter of het bestuur van het fonds onvoldoende deskundigheid. Volgens Steenbergen zijn er in Nederland zo'n 19.000 stichtingen, waarvan veel een culturele doelstelling hebben, maar waarvan er veel inactief zijn.⁴⁶ Om te voorkomen dat een particulier opgericht fonds lastig draaiende gehouden kan worden of inactief wordt, bestaat er de mogelijkheid een fonds op te richten onder collectief beheer: "Dit is een vorm van mecenaat onder een collectieve paraplu, waarbij schenkers hun voorkeuren voor geefdoelen kunnen bepalen zonder zelf de last van het beheren en verdelen te dragen."⁴⁷ Een van de bekendste organisaties die dit concept hanteert is het Prins Bernhard Cultuurfonds.⁴⁸

Naast deze vormen van geven aan cultuur is de meest gebruikelijke vorm voor particulieren om aan cultuur te geven het collectieve mecenaat. Voor veel mensen zijn persoonlijke belangstelling en betrokkenheid de belangrijkste drijfveren om geld te schenken aan kunstinstellingen. Direct doneren aan een kunstinstelling maakt het namelijk mogelijk om directer contact met de kunst en de kunstinstelling te maken. Het voordeel van collectief mecenaat is dat donateurs van klein tot groot de mogelijkheid hebben om hun betrokkenheid uit te drukken in een band.⁴⁹

⁴³ Bekkers, *De maatschappelijke betekenis van filantropie*, 8.

⁴⁴ Th. Schuyt, B. Gouwenberg en R. Bekkers, *Geven in Nederland 2015: Giften, Nalatenschappen, Sponsoring en Vrijwilligerswerk* (Amsterdam: Reed Business Education, 2015), 14.

⁴⁵ Steenbergen, *De nieuwe mecenas*, 133.

⁴⁶ Ibidem, 134.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Het Prins Bernhard Cultuurfonds heeft inmiddels meer dan 400 fondsen op naam.

Bron: <http://www.cultuurfonds.nl/geven/cultuurfonds-op-naam/wat-is-een-cultuurfonds-op-naam> (geraadpleegd op 27 maart 2016).

⁴⁹ Steenbergen, *De nieuwe mecenas*, 138.

Het collectief mecenaat valt op haar beurt eveneens uiteen in tweeën: vrienden- en geefkringen. Voor kunstinstituten is de vriendenkring als het ware een geefkring met de laagste instap – een lidmaatschap kost vaak niet meer dan € 10 tot € 50. Vriendenkringen vormen volgens Steenbergen vaak de basis van de grotere ‘geefpiramide’: “Veel kleinere giften maken samen immers één grote en een vast lidmaatschap geeft de kunstinstituut enige zekerheid over te verwachten inkomsten. Maatschappelijk draagvlak wordt bovendien effectiever gecreëerd door velen en niet slechts enkelen bij de kunsten te betrekken.”⁵⁰ Vriendenkringen bieden de betrokkenheid die bezoekers graag willen met kunst en kunstinstituten. Daarmee fungeren ze ook wel als kweekvijver voor grotere gevers, die in de geefpiramide boven de vriendenkringen staan en naar de grootte van hun gift worden verdeeld in geefkringen. In haar onderzoek omschrijft Steenbergen geefkringen als volgt: “Geefkringen zijn een geïntensiveerde vorm van een vriendenkring, met een hogere inleg en een beperkt aantal leden. Het is een vorm van collectief mecenaat die een grote effectiviteit kan hebben. Een zekere exclusiviteit ervan geeft meer sociale controle dan bij de veel grotere vriendenvereniging.”⁵¹

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, 140.

3. Financiering van de kunsten

Wanneer er vanuit gegaan wordt dat een culturele instelling een ideële doelstelling dient, is de financiering van haar activiteiten niet meer en niet minder dan een (noodzakelijk) middel. In tegenstelling tot een commerciële organisatie, waarbij het draait om winst en iets inhoudelijks wordt gebruikt als middel, staat de inhoud bij een culturele instelling in het midden en het geld aan de rand. Bij het financieren van kunst is de centrale vraag daarom altijd hoe de waarde van een kunstwerk het best tot zijn recht komt. Iedere strategie is namelijk anders en heeft andere consequenties; zowel voor de waarde van de kunst, als voor het netwerk dat gebruik wordt, het soort gesprekken dat gevoerd wordt en een kunstwerk dat vervolgens gemaakt wordt. “Het doet ertoe hoe je kunst financiert,” aldus hoogleraar economie van kunst en cultuur Arjo Klamer.⁵² Volgens Klamer gaat het in een goede samenleving – willen we goed leven – in de eerste plaats niet om het geld, iets economisch, maar om iets sociaals, oftewel om iets wat zin geeft aan het leven. Kunst werkt sociaal gesproken en onderscheidt zich vooral door haar culturele waarden. “Heeft iets waarde, dan moet dat blijken in het sociale verkeer,” aldus Klamer.

In dit hoofdstuk wordt het cultureel-economisch perspectief van Klamer uiteengezet, waarin hij een andere kijk op de waardering van de kunsten geeft en laat zien dat de wijze waarop de waarde van een kunstwerk gerealiseerd wordt, ertoe doet. Het doet er volgens hem toe hoe kunstenaars of culturele instellingen aan hun geld komen. Achtereenvolgens zal tevens Klamers visie op cultureel ondernemerschap besproken worden. Dit hoofdstuk vormt daarmee het tweede deel van het theoretisch kader van deze scriptie.

3.1 Het cultureel-economisch perspectief van Arjo Klamer

“De economie kan nooit het doel zijn, dat waar het leven om draait. Het is niet meer en niet minder dan een middel, een instrument om dat wat werkelijk belangrijk is mogelijk te maken – met de aantekening dat soms vooral die economie het ‘hemelse’ in de weg staat. Dus moeten we buiten de economie opereren om dat wat echt van waarde is te verwezenlijken. Uiteindelijk draait alles niet om de economie, maar om de samenleving.”⁵³

Om het gangbare economische perspectief te onderscheiden van het perspectief op het goede leven en waarden, spreekt Klamer van het cultureel-economisch perspectief. Mensen handelen namelijk vanuit waarden. Iedere handeling houdt een waardering in. Vaak gaat het in discussies over speciale, grote waarden. Zo zijn economen veelal gewend om waarden tot veelomvattende, globale begrippen te verbijzonderen. Het cultureel-economisch perspectief richt de aandacht daarentegen met name op kleinere waarden, die in het alledaagse handelen spelen. Mensen handelen volgens waarden, waar wij ons veelal niet eens van bewust zijn. Wanneer een bepaalde cultuur verschuift of verandert, treden waarden vaak pas op de voorgrond en worden wij er mee geconfronteerd. Tegenwoordig lijkt zich een waardeomslag voor te doen: “economische waarden prevaleren en zijn doel van beleid geworden,” aldus Klamer. Zo dienen universiteiten meer markt- en klantgericht onderwijs aan te bieden en moeten kunstenaars meer cultureel ondernemerschap tonen en dus meer aan marketing, relatiemanagement en andere commerciële activiteiten doen. Volgens Klamer moeten een goed leven en een goede samenleving om andere waarden gaan dan enkel economische, namelijk de sociale en culturele waarden.⁵⁴

⁵² A. Klamer, ‘Creatieve financiering van creativiteit’. In: *Boekman*, jrg. 17, nr. 62, 6.

⁵³ A. Klamer, *In hemelsnaam! Over de economie van overvloed en onbehagen* (Kampen: Ten Have, 2005), 15.

⁵⁴ *Ibidem*, 36-39.

3.1.1 Economische, sociale en culturele waarden

Bij economische waarden gaat het om alle middelen waarmee men waardevolle dingen kan verkrijgen. Het vermogen om economische waarden te genereren heet economisch kapitaal. Waar het bij economische waarden veelal gaat over dingen als salaris, rente, aandelen en vanzelfsprekend geld, zijn volgens Klamer zaken als goede vrienden, een gezin en vrijheid hebben om te gaan en te staan waar je wilt belangrijker; dit zijn de sociale waarden. Hieraan gerelateerd zijn waarden als verantwoordelijkheidsgevoel, inlevingsvermogen, wellevendheid, vertrouwen, compassie en ondernemingslust. Het vermogen van individuen, gemeentes, organisaties en samenlevingen om sociale waarden te genereren heet derhalve sociaal kapitaal. De aard van het sociaal kapitaal is bepalend voor haar kwaliteit. Naast de economische en sociale waarden – die samen uiteindelijk niet voldoen – zijn er de culturele waarden, die verwijzen naar een meer omvattend verhaal. “Mensen die gepassioneerd, bezielde en spiritueel overkomen, geven blijk van een groot cultureel vermogen,” aldus Klamer. Hierbij moet opgemerkt worden dat sommigen meer dan anderen het vermogen hebben om geraakt en geïnspireerd te worden.⁵⁵

In het dagelijks leven domineren de economische waarden: “Universiteiten moeten er zijn om bedrijven te bedienen met goed opgeleide werkrachten en nuttig onderzoek. Het theater en het museum dienen ervoor om toeristen en bedrijfskapitaal aan te trekken. Bedrijven investeren in hun culturele kapitaal om meer winst te behalen en steden doen dat om hun economisch kapitaal te vergroten. En zo wordt de economie de heilige koe waar alles om draait.” Klamer stelt dat dit niet is hoe het zou moeten werken. De graadmeter moet namelijk het sociale en culturele kapitaal zijn. Volgens hem is meer economisch kapitaal – meer geld – pas goed als het tot meer vertrouwen, betere vriendschappen, grotere burgerzin en meer inspirerende organisaties en steden leidt. Economische waarden zijn zo het middel en sociale en culturele waarden het doel.⁵⁶

Sommige sociale wetenschappers stellen dat omgekeerd hetzelfde geldt, waaronder Pierre Bourdieu en Richard Florida. Bourdieu maakt in zijn werk *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* onderscheid tussen verschillende soorten kapitaal, die mensen nodig hebben om zich tot elkaar te kunnen verhouden en te onderscheiden – Klamer baseerde hier zijn waardeverdeling op. Bourdieu ziet economisch kapitaal als de meest gematerialiseerde vorm van kapitaal; het valt direct te vertalen naar geld en eigendom. Het sociale en culturele kapitaal betreffen daarentegen kapitaal in een symbolische vorm en zijn als het ware onherkenbaar. In tegenstelling tot het economisch kapitaal ziet Bourdieu het cultureel kapitaal als een vorm van kennis waarmee iemand wordt voorzien met waardering voor of de competentie om culturele relaties en artefacten te ontcijferen.⁵⁷ Het kan zich in drie verschillende vormen voordoen: de *embodied*, de *objectified* en de *institutionalized state*. Cultureel kapitaal in de *embodied state* komt overeen met de hiervoor gegeven omschrijving van cultureel kapitaal en geeft iemand het vermogen om te kunnen omgaan met culturele uitingen. Hier wordt ook wel naar gerefereerd met het woord aanleg, dat wordt verkregen in de opvoeding en op school; het proces van socialisatie. Het betreft een persoonlijke vorm van kapitaal, die niet zomaar kan worden overgedragen op een ander. Cultureel kapitaal in de *objectified state* is kapitaal dat geobjectiveerd kan worden in dingen als boeken, schilderijen, liedjes, films, muziekinstrumenten of kostuums. Hoewel deze dingen gezien kunnen worden als economisch kapitaal, gaat het er in de *objectified state* om dat met het cultureel kapitaal uit de *embodied state* esthetische recepties gemaakt kunnen worden. Tot slot onderscheidt Bourdieu cultureel kapitaal in de *institutionalized state*: kapitaal dat bestaat uit diploma's, titels en andere vormen van institutionele erkenning. Hij stelt dat deze laatste vorm van cultureel kapitaal getransformeerd kan worden in economisch kapitaal, aangezien iets als een diploma

⁵⁵ Ibidem, 44.

⁵⁶ Ibidem, 46.

⁵⁷ H. van Maanen, *How To Study Art Worlds* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 58-60.

van economische waarde is. Het geeft namelijk toegang tot een bepaald segment van de arbeidsmarkt en kan resulteren in het verkrijgen van werk met een daarbij passend (materialistisch) inkomen. Hoewel deze laatste vorm van cultureel kapitaal het snelst als middel kan worden gezien om het doel economisch kapitaal te bereiken, stelt Bourdieu dat strikt genomen elke vorm van kapitaal uiteindelijk herleid kan worden tot economisch kapitaal.⁵⁸

Ook Florida stelt dat sociale en culturele waarden als middel een economisch doel kunnen dienen. Zo stelt hij in zijn werk *The Rise of the Creative Class* dat een in een stad aanwezige creatieve klasse een noodzakelijke voorwaarde vormt voor het aantrekken van nieuwe en creatieve bedrijvigheid.⁵⁹ “Investering in creativiteit (lees: de kunsten) zou dan een manier zijn om de vestigingsvoorwaarden te vergroten. Dat maakt cultureel kapitaal in handen van beleidsmakers een instrument om hun economische doelen te verwezenlijken,” vindt Klamer, in reactie op het werk van Bourdieu en Florida.⁶⁰ Hij ziet hierin een gevaar. Commerciële en economische belangen kunnen sociale en met name culturele waarden namelijk in verdrukking brengen, dat maakt hen kwetsbaar. Zo stelt Klamer dat culturele waarden hun overtuigingskracht verliezen als instrumentele en economische overwegingen overheersen. Voor culturele waarden gaat een strikt instrumenteel gebruik echter niet op. Het vergroten van cultureel kapitaal vergt namelijk daadwerkelijke belangstelling voor culturele waarden. “Het moet in de allereerste plaats om de inhoud gaan, om de culturele waarden dus. Dat het economisch wat oplevert, is eerder een onbedoeld effect,” aldus Klamer. Het vergroten van cultureel kapitaal vraagt volgens Klamer daarom met name om gedrevenheid en bevologenheid.⁶¹

3.1.2 Vier sferen vanuit het cultureel-economisch perspectief

Vanuit het cultureel-economisch perspectief maakt Klamer onderscheid tussen vier sferen, waarin goederen⁶² geproduceerd, en daarmee waarden gegenereerd kunnen worden. Het standaardbeeld van economen beziet de wereld echter vanuit slechts twee perspectieven, zo stelt Klamer: de overheid en de markt. In zijn werk omschrijft hij de markt als een sfeer met een breed spectrum aan waarden. Ze betekent vrijheid van keuze en kans geven op een ander leven. Daarentegen kan de markt ook onzekerheid, instabiliteit, ongelijkheid en concurrentie betekenen. De markt kan wonderen verrichten maar tevens ondermijnend werken.⁶³

Aan het begin van de twintigste eeuw domineerde de markt. Veel instituten, zoals de gezondheidszorg en de kunsten werden geproduceerd en gefinancierd door commerciële partijen. Na de Tweede Wereldoorlog nam de overheid deze taken grotendeels over en ontstond de zogeheten verzorgingsstaat. Waar de markt het private belang dient, wordt het collectieve belang door de overheid gediend. In deze sfeer heersen dan ook waarden als rechtvaardigheid, solidariteit en collectiviteit. In de jaren 1970 nam de overheid ruim de helft van alle economische productie voor haar rekening, maar in de jaren 1980 kwam langzaam de omslag naar de markt terug. Klamer stelt dat alles in de markt draait om de prijs van dingen en voor de overheid alles draait om regels. “In beide sferen regeren contracten en de behoefte – of is het noodzaak? – te controleren, te rationaliseren en te managen,” aldus Klamer. De werkelijkheid werkt volgens hem echter anders. De markt en de overheid zijn namelijk anoniem en onpersoonlijk.⁶⁴

Naast de markt en de overheid ziet Klamer vanuit het cultureel-economisch perspectief daarom een gemis van twee andere sferen: de oikos en de derde – de sociale – sfeer. Mensen laten op allerlei manieren zien behoefte te hebben aan een ‘wij’, iets dat meer is dan het Ik. Daarom verenigen mensen zich veelal in groepen, clubs,

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ R. Florida, *The Rise of the Creative Class* (New York: Basic Books, 2002).

⁶⁰ Klamer, *In hemelsnaam!*, 47.

⁶¹ Ibidem, 49.

⁶² Goederen zijn alle tastbare en ontastbare ‘dingen’ waarmee mensen (economische, sociale en culturele) waarden kunnen genereren, en voor het bezit en genot waarvan ze iets over dienen te hebben. Ibidem, 65.

⁶³ Ibidem, 76.

⁶⁴ Ibidem, 69.

religies, gemeenschappen, etnische groepen, als volk en uiteindelijk als soort: de 'mens'. De eerste sfeer die Klamer onderscheidt naast de markt en de overheid is daarom de *oikos*. De *oikos* ziet hij als de meest persoonlijke sfeer, het eerste wij. In de *oikos* leven en werken mensen in gemeenschap – dit kan in vele vormen voorkomen. Het is een gemeenschappelijk goed voor iedereen die er deel van uitmaakt en het leert ons wat geborgenheid, zorgzaamheid en betrokkenheid zijn. Klamer stelt dat iedereen het zijne of hare bijdraagt en die bijdragen bepalen hoe sterk, vitaal en waardevol de *oikos* is. *Oikos* is daarom het eerste antwoord op de vraag waar je bij hoort. De *oikos* is multicultureel, tijdelijk, dynamisch, veranderlijk en vertegenwoordigt een sfeer van waarden die niet per se altijd positief hoeven te zijn. Klamer merkt op dat sommigen er daarom niets van willen weten, omdat het kan staan voor afhankelijkheid, onderdrukking of buitensluiting.⁶⁵

In de huidige samenleving ziet Klamer een verontwikkelde 'derde sfeer': de *civil society*. Hij stelt dat het de ruimere kring is waarin wij ons buiten onze *oikos* kunnen begeven, zonder in de sferen van de overheid en de markt terecht te komen. Ook in de derde sfeer – een term die afkomstig is uit de sociologie – overheersen de informele, sociale reacties. De derde sfeer wordt daarom ook wel aangeduid met de term sociale sfeer. Belangrijk voor de derde sfeer zijn politieke partijen en sociale organisaties: de 'non-profit' en 'non-gouvernementele' organisaties. In plaats van dat zij opereren binnen de sfeer van de markt of de overheid, kunnen zij beter aangeduid worden met 'sociale' of 'maatschappelijke' organisaties. Het betreft hier namelijk organisaties die ideële doelstellingen vooropstellen en vaak afhankelijk zijn van donaties en vrijwilligerswerk. In de derde sfeer gaat het volgens Klamer om interacties waarvan de waarde niet gemeten wordt met een prijs en niet op een of andere manier geregeld zijn in een contract of een bureaucratische procedure. In de derde sfeer wordt afstand gedaan van het *quid pro quo* principe (letterlijk vertaald: het ene voor het andere), waardoor een belangrijk instrument in de derde sfeer de gift is, zoals vrijwilligerswerk, donaties en het mecenaat.⁶⁶

Klamer brengt duidelijk naar voren dat de derde sfeer cruciaal is voor de vorming van sociale waarden en gemeenschappelijke goederen⁶⁷. Hij stelt dat mensen in hun informele interacties een verantwoordelijkheidsgevoel ontwikkelen en zo het gevoel krijgen verbonden te zijn met iets gemeenschappelijks. In veel samenlevingen komt dit bijvoorbeeld tot uiting in georganiseerde religie, waarbij kerken en moskeeën mensen samenbrengen en in zekere zin hun manier van samenleven – hun sociale en culturele waarden – bepalen. Klamer ziet de derde sfeer dan ook als een van de belangrijkste voorwaarden voor een sterke en gezonde samenleving, waarbij tevens de overheid en de markt gebaat zijn.⁶⁸

3.1.3 Financiering van kunst vanuit de derde sfeer

Kunst werkt sociaal gesproken en onderscheidt zich vooral door haar culturele waarden. Wanneer iets waarde heeft, moet dat volgens Klamer blijken in het sociale verkeer. Vaak komt dat, ook in het geval van de kunsten, toch neer op een kwestie van geld. "Hoe meer een kunstwerk opbrengt, hoe groter zijn economische waarde is, hoe waardevoller dat kunstwerk zou zijn," stelt Klamer – bezien vanuit het economisch perspectief. Wanneer het op de financiering van kunsten aankomt ziet Klamer echter een spanning tussen twee werelden, die beide in een andere sfeer opereren, namelijk de wereld van de economie en die van de kunsten. In de wereld van de kunsten vindt men de waarde van kunst namelijk vooral in de esthetiek. Maar wat men niet moet vergeten is dat geld eveneens een grote rol speelt in de wereld van de kunst. Klamer ziet als econoom daarom een dichotomie in het begrip 'culturele waarde'. Zo beziet hij 'cultuur' vanuit de antropologie en 'waarde' vanuit het economisch

⁶⁵ Ibidem, 70-72.

⁶⁶ Ibidem, 73-75.

⁶⁷ Gemeenschappelijke goederen zijn goederen die gedeeld worden door een groep mensen zonder dat sprake is van een legaal eigendom. Geen individu kan het eigendom opeisen. De leden van de groep genieten het gemeenschappelijk goed; ze kunnen elkaar niet van dat genot uitsluiten, maar wel mensen buiten de groep. Rivaliteit is denkbaar. Het goed ontleent zijn waarde aan en bestaat bij de gratie van de bijdragen van de leden van de groep. Ibidem, 66.

⁶⁸ Ibidem, 75.

discours. In zijn werk *The Value of Culture: on the relationship between economics and art* probeert hij deze verschillende noties samen te brengen om meer eenduidig naar het begrip 'culturele waarde' te kijken.⁶⁹

Volgens Klamer lijkt het alsof er een taboe rust op het fenomeen geld en verdienen in de wereld van de kunsten. Zij die wel en niet de notie van geld integreren in de kunsten, ziet Klamer als twee tegenover elkaar staande groepen: respectievelijk de 'realisten' en de 'romantici'. Romantici zien de wereld van de kunsten in dit kader als een soort heilige plek, waar men niet belemmerd wordt door geld en economie. De realisten zien de wereld van de kunsten daarentegen als de exploitatie van zelfzuchtig gedrag in de sfeer van de markt. Zij prefereren derhalve argumenten die aantonen dat iedereen beter af is met en niemand slechter wordt van de publieke steun van de kunsten. Een realist zou daarom de vraag kunnen stellen: wat draagt mijn bezoek aan een gesubsidieerde theatervoorstelling bij aan het welzijn van anderen? Genoeg om de publieke steun aan de kunsten te legitimeren? Romantici bepleitten daarentegen dat kunst en cultuur belangrijk zijn voor ieder individu in de samenleving, waardoor de kunsten zo toegankelijk mogelijk moeten zijn, ofwel de kosten (zoals entreprijzen) zo laag mogelijk gehouden moeten worden.⁷⁰

"Kunst is een esthetische ervaring, waardoor kunst niet altijd bestaat in een fysieke vorm, maar veelal in een moment van verwondering: de mentale toestand die wordt opgeroepen door de fysieke vorm van kunst."⁷¹ Klamer stelt dat dit exact de reden is waarom de notie van geld en economie bij romantici ontbreekt. Het toekennen van een waarde aan kunst – in geld uitgedrukt – komt tussen de kunst en de toeschouwer in te staan, wat kan zorgen voor een depreciatie van de esthetische ervaring.⁷² Met het cultureel-economisch perspectief probeert hij de perspectieven van de realisten en romantici samen te voegen en laat hij zien dat de wijze waarop de waarde van een kunstwerk gerealiseerd wordt, er absoluut toe doet. Zo ook de manier waarop kunstenaars en culturele instellingen aan hun geld komen.⁷³

Veel culturele instellingen waren voor de bezuinigingen hoofdzakelijk aangewezen op de overheid als hun belangrijkste financieringsbron. Toen de overheid zich steeds meer begon terug te trekken – met name na de bezuinigingen – werden instellingen echter meer afhankelijk van hun eigen capaciteiten om meer inkomsten te verwerven. Een directe reflex voor hen was om meer geld uit de markt te halen, door middel van zowel hogere prijzen invoeren als sponsorgelden te werven. Instellingen die zich na jarenlange steun van de overheid tot de markt wendden, hebben zich dan ook op allerlei manieren moeten aanpassen, bijvoorbeeld door meer aan marketing te doen. Voor hen werd het van belang dat gehele organisaties werden ingesteld op deze nieuwe aanpak. "Marktgerichte organisaties moeten marktgericht denken en praten," aldus Klamer. Dit betekent dat zowel organisaties als kunstenaars hiervoor hun verhaal moeten vertalen, waarin zij het belang van financiële steun kenbaar maken. Waar nodig zullen eveneens concessies gedaan moeten worden om de sponsor vast te houden.⁷⁴

In de sfeer van de markt staat het geld in het midden, maar is de inhoud ondergeschikt en wordt zij een middel. Tegenover de markt, die private belangen dient, staat de overheid, bij wie het publieke belang voorop staat. Wanneer instellingen in aanmerking willen komen voor het verkrijgen van overheidssteun, zullen zij op dit publieke belang moeten inspelen. De overheid opereert daarnaast anoniem en werkt daarom objectiverend. Klamer vindt dat de overheidssfeer steeds meer rigide wordt door regels en eisen met betrekking tot meetbare resultaten, waarmee de sfeer van de overheid steeds meer is gaan lijken op die van de markt, waar met name aantallen en resultaten belangrijk zijn.⁷⁵ Klamer ziet hier weinig positiefs in en benadrukt dit met een citaat van

⁶⁹ Klamer, *The Value of Culture*, 7-12.

⁷⁰ Ibidem, 16-17.

⁷¹ Ibidem, 21.

⁷² Ibidem, 22.

⁷³ Klamer, *In hemelsnaam!*, 131-132.

⁷⁴ Klamer, *Creatieve financiering van creativiteit*, 8.

⁷⁵ Klamer, *In hemelsnaam!*, 135-137.

Karl Marx: "Ieder systeem vormt de voedingsbodem voor zijn eigen vernietiging."⁷⁶ Hiermee doelt hij op het feit dat overheidssubsidies de laatste jaren steeds minder gebruikt worden als stimulans voor de kunsten om hun waarden te vergroten, en in plaats daarvan de sector verarmen. Het subsidiesysteem zou kunstenaars en instellingen namelijk van hun belangrijkste verantwoordelijkheden ontdoen: communiceren met hen die in kunst een ervaring zoeken, het publiek. Dit belemmert volgens Klamer de waardering van de kunsten, die afhankelijk is van de voortdurende relaties tussen makers en bezoekers. De belangrijkste manier om deze relaties te intensiveren is door middel van het ideaal van wederkerigheid. "Wanneer wij willen dat mensen zich toegewijd voelen tot de waarde van kunst, moeten wij tevens willen dat zij zowel deelnemen aan kunst als er in investeren. Wanneer de overheid deze verantwoordelijkheid op zich neemt, is er geen enkele reden voor beide partijen om deze toewijding op te zoeken," aldus Klamer.⁷⁷ Daarom pleit hij voor de financiering van kunst in de derde sfeer. Een culturele instelling zal hier namelijk alle energie moeten inzetten op het overtuigen van potentiële belangstellenden en het binnenhalen van bondgenoten. "Lukt dat, dan zijn betrokkenheid en wezenlijke belangstelling min of meer gegarandeerd," zo stelt hij. Klamer vindt daarom dat de derde sfeer in de regel de meest geëigende bron voor de financiering van de kunsten en kwetsbare waarden is.⁷⁸

Financiering via de derde sfeer vergt daarom een andere aanpak, dan financiering vanuit de markt of de overheid. Bij het mecenaat gaat het namelijk om een individu of bedrijf dat geld geeft waar geen, of in ieder geval een onduidelijke, slecht gedefinieerde tegenprestatie tegenover staat. Klamer stelt dat wanneer je als culturele instelling of kunstenaar een mecenas wil strikken, je duidelijk moet maken dat jouw activiteiten in kunstzinnige zin bijzonder zijn, ze een groot maatschappelijk belang dienen of dat jij als persoon ontzettend bijzonder bent. Deze vorm van financiering vraagt daarom om een persoonlijke en vaak emotionele aanpak. Je doet een beroep op de betrokkenheid en gedeelde verantwoordelijkheid van iemand, zijn culturele waarden, en vraagt om iets op te geven, een offer te brengen. Klamer maakt duidelijk dat er in de derde sfeer daarom geen behoefte is aan zakelijke figuren en commerciële relaties. In deze sfeer moet men de markttaal laten varen en spreekt men in plaats daarvan over partners, bondgenoten, deelname en bijdragen. Daarom zijn er in de derde sfeer mensen nodig die weten hoe ze een gemeenschappelijk gevoel teweeg brengen, hoe ze mensen warm moeten maken voor wat ze doen en die weten hoe ze hun passie kunnen overbrengen. Klamer stelt dat de derde sfeer daarom de superieure financieringsbron is voor culturele instellingen, uitgaande van hun kunstzinnige missie.⁷⁹

3.1.4 Een andere, creatieve aanpak

Hoewel Klamer stelt dat de derde sfeer de superieure financieringsbron is voor culturele instellingen, blijkt zij in de hedendaagse praktijk echter niet altijd even praktisch te zijn.⁸⁰ Volgens Klamer is de overheidssfeer te dominant en is het geven aan culturele doelen door de samenleving te veel verleerd. "Voor zover de financiering van kunstzinnige activiteiten creatief is, bestaat ze uit creatieve invullingen van het kunstenplan en creatieve benaderingen van marktpartijen," aldus Klamer. Een andere aanpak, dan de financiering van de kunsten enkel in de derde sfeer te zoeken, richt zich volgens hem op een vermenging van de derde sfeer met de andere twee sferen, waarvan voornamelijk de sfeer van de markt. Zo is de praktijk in deze sfeer niet altijd zo instrumenteel als men denkt. Sponsors die bereid zijn culturele instellingen te steunen in ruil voor duidelijk bepaalde tegenprestaties verbinden zich volgens Klamer vaak toch aan een culturele instelling vanuit een serieuze belangstelling en daadwerkelijke betrokkenheid. Hiermee verdwijnt het geld van het midden als doel, naar de

⁷⁶ A. Klamer, *The Value of Culture: on the relationship between economics and art* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), 27.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Klamer, *Creatieve financiering van creativiteit*, 9.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

rand als middel.⁸¹ Volgens Klamer kunnen culturele instellingen commerciëler te werk gaan en tegelijkertijd trouw blijven aan hun kunstzinnige missie. Zo kunnen bedrijven meer aanbieden dan enkel hun 'producten', zoals het inzetten van hun inspiratie en creatief vermogen om organisaties die hen steunen omgekeerd ook te steunen. "Goede culturele ondernemers weten hoe de creatieve en inspirerende vermogens van hun culturele organisaties uit te buiten, zodat andere organisaties daar hun voordeel mee kunnen doen zonder dat de eigen organisatie haar kunstzinnige missie compromitteert."⁸²

Klamer stelt dat de invloed van de oikos en de derde sfeer op de sfeer van de markt en de overheid cruciaal is. Het is volgens hem haast onmogelijk om in de laatste twee sferen te opereren, zonder waarden of kenmerken van de oikos te importeren. Zo zijn loyaliteit, betrokkenheid en zorg een paar begrippen die bij veel organisaties hoog in het vaandel staan. Desondanks zijn en blijven de markt en de overheid "oneigenlijke constructies in het licht van de Oikos," aldus Klamer. Het zijn immers anonieme systemen waar mensen zich nooit echt in thuis zullen voelen. "Vanuit het perspectief van de oikos kan een overheid, hoe rechtvaardig ze ook is, harteloos en meedogenloos overkomen," stelt Klamer. Daarom is het van belang dat de verschillende sferen altijd in evenwicht zijn. Wanneer de balans zoek raakt en de ene of de andere sfeer te dominant wordt, zullen er problemen ontstaan. Te veel markt verdringt de overheid en de derde sfeer, en te veel overheid verdringt de markt en eveneens de derde sfeer. Daarnaast werkt ook te veel derde sfeer niet, omdat onze samenleving een sterke overheid en een vitale markt nodig heeft.⁸³

3.2 Cultureel ondernemen

Al voordat Zijlstra in zijn brief *Meer dan kwaliteit* uit 2011 de megalomane bezuinigingen op de cultuursector aankondigde, waarin hij pleitte voor meer ondernemerschap en zelffinanciering door culturele instellingen, stond het begrip 'cultureel ondernemerschap' al in het middelpunt van de belangstelling bij politici, beleidsmakers, wetenschappers, artistiek en zakelijk leiders van culturele instellingen en in de media. Lange tijd was het – en is het nog steeds – een veelbesproken onderwerp, dat met enige regelmaat tot verhitte discussies leidde. Zo associeerden tegenstanders van cultureel ondernemerschap management- en financieringsvraagstukken met de commerciële sector en niet zozeer met het realiseren van doelstellingen op het gebied van kunst en cultuur. Voorstanders van cultureel ondernemerschap verwachtten daarentegen dat meer zakelijkheid en commercie een einde maken aan de subsidieafhankelijkheid die veel culturele instellingen kenmerkt.⁸⁴

In *Handboek Cultureel Ondernemen* wordt gesteld dat cultureel ondernemen zich op het snijvlak van publiek en privaat bevindt en daarmee een karakter heeft dat de culturele sector alleen overstijgt. "Culturele ondernemers zijn een 'speciaal soort' ondernemer. Zij zoeken naar een optimale invulling van hun artistieke missie op een financieel duurzame wijze."⁸⁵ Dit is vooralsnog één van de weinig globale omschrijvingen van cultureel ondernemerschap waar velen het over eens zijn. Het begrip zelf valt echter lastig te duiden, omdat er simpelweg weinig (wetenschappelijke) consensus over bestaat. Sommigen noemen namelijk eigenschappen waarover een cultureel ondernemer als persoon moet beschikken, anderen geven definities van cultureel ondernemerschap als fenomeen op abstracter niveau.

⁸¹ Klamer, *In hemelsnaam!*, 137-138.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, 80-82.

⁸⁴ B. Franssen, P. Scholten en M. Altink, *Handboek Cultureel Ondernemen* (Assen: Van Gorcum, 2009), 5-6.

⁸⁵ *Ibidem*.

3.2.1 Verschillende definities van cultureel ondernemerschap

Iemand die cultureel ondernemerschap in Nederland bij het grotere publiek heeft geïntroduceerd is voormalig staatssecretaris van OCW Rick van der Ploeg. In zijn cultuurnota *Cultuur als confrontatie* (voor het cultuurbeleid 2001-2004) stelt hij dat kunst en cultuur een zo groot mogelijk publiek moeten bereiken, met behoud van artistieke kwaliteit. Hij vond dat de overheid er voor had gezorgd dat de cultuursector nogal was verstart. In zijn omschrijving van cultureel ondernemerschap stelt hij daarom dat het tonen van cultureel ondernemerschap een houding vereist die erop gericht is zoveel mogelijk kunstzinnig, artistiek-cultureel, zakelijk en maatschappelijk rendement te halen uit culturele voorzieningen. Cultureel ondernemers moeten daarom “een open en naar buiten gerichte opstelling durven tonen, alert zijn op het benutten van kansen en mogelijkheden, gebruik maken van instrumenten en technieken uit de commerciële sector, niet schromen om nieuwe en onconventionele wegen te bewandelen, culturele schatten voor nieuwe publieksgroepen ontsluiten en open verbindingen leggen tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde segmenten van het culturele leven.” Aan de hand van deze omschrijving typeerde Van der Ploeg vier verschillende soorten cultureel ondernemers:⁸⁶

1. De ondernemer die in cultuur is geïnteresseerd omdat hij er geld mee kan verdienen.
2. De ondernemer die gelooft in de bijzondere betekenis van zijn culturele product; die alert is op vraag en aanbod en die alert is op ontwikkelingen die een zo breed mogelijke afzet van zijn product dichterbij brengen.
3. De leider van een culturele instelling die het lobbyen tot kunst verheven heeft.
4. De cultuurmaker die de overheid als vanzelfsprekende geldschieter beschouwt.

Directeur van de VandenEnde Foundation Ryclef Rienstra vindt dat Van der Ploeg het begrip cultureel ondernemerschap nogal oprekt, en ziet in de verschillende typeringen weinig terug van ondernemerschap. Zo stelt hij dat geld niet de primaire drijfveer moet zijn van de cultureel ondernemer en een cultureel ondernemer de overheid zeker niet als primaire geldschieter zou moeten beschouwen. Zijn eigen definitie luidt als volgt: “De cultureel ondernemer die als intermediair met de artistieke integriteit van de kunstuiting als uitgangspunt, met alle middelen probeert een zo groot mogelijk (betalend) publiek – hoe specifiek ook – voor die kunstuiting te interesseren en te streven naar een sluitende exploitatie van zijn onderneming.” Rienstra stelt dat de artistieke integriteit bij een cultureel ondernemer daarom altijd voorop moet staan en dat het zijn doelstelling is om artistiek belangwekkende producties tot stand te laten komen en vertoond te krijgen. Hierbij dient een cultureel ondernemer altijd te streven naar het grootst mogelijke publiek en naar continuïteit. Ook neemt hij risico's, maar hij stort zich niet in onzekere avonturen.⁸⁷

Hoogleraar Kunst en economie Giep Hagoort en projectcoördinator *Genuine Art & Business* Gabriëlle Kuiper vinden dat het begrip cultureel ondernemerschap voor de nodige verwarring zorgt. Zo stellen zij bij het begrip de vragen: Gaat het om een methode om voor eigen rekening en verantwoording kunst en cultuur te promoten? Is daarbij de markt en niet langer de culturele passie het leidend beginsel? En hoe kan binnen een gesubsidieerde kunstinstelling zo'n ondernemerschap tot ontwikkeling komen? Hagoort en Kuiper ontleen hun definitie van het begrip cultureel ondernemerschap dan ook aan de praktijk en formuleren deze als volgt: “Cultureel ondernemerschap is een organisatiebenadering die, vertrekkend vanuit een culturele missie richting publiek, in de maatschappij kansen ziet om de culturele bedrijfsvoering optimaal te financieren en de organisatie deel te laten zijn van een open en toegankelijke culturele infrastructuur.” Het gaat cultureel ondernemers er dan ook om of een culturele instelling voldoet aan professionele kwaliteiten op het gebied van financieel-cultureel ondernemerschap.

⁸⁶ Ibidem, 12.

⁸⁷ R. Rienstra, 'Alles wat weerbaar is, is niet waardeloos'. In: *Boekman*, jrg. 18, nr. 68, 2006, 8-10.

Daarom voelen zij er niets voor om subsidies volledig af te schaffen of enkel voor marktwerking te kiezen. Culturele verscheidenheid en diversiteit is voor cultureel ondernemers daarom veel belangrijker dan de sector puur economisch te laten functioneren.⁸⁸

3.2.2 Cultureel ondernemerschap in de derde sfeer

Arjo Klamer geeft in zijn definitie van de cultureel ondernemer een aantal eigenschappen waaraan hij dient te voldoen. De drie belangrijkste eigenschappen zijn volgens Klamer dat hij creatief, alert en overtuigend is. In zijn visie is een cultureel ondernemer “primair een producent, die beschikt over cultureel kapitaal, en die vanuit dat bezit anderen moet kunnen inspireren, overtuigen en bondgenoot maken van zijn missie.” Essentieel is het daarom voor een cultureel ondernemer om mensen die normaal gesproken niet veel over hebben voor de kunsten, hen zodanig bij de kunsten te betrekken dat zij er vervolgens naast aandacht ook tijd en geld voor over zullen hebben. Klamers definitie van een cultureel ondernemer is dus meer op waarden georiënteerd.⁸⁹

In het artikel *Cultural entrepreneurship* gaat Klamer dieper in op de eigenschappen die hij ziet in een cultureel ondernemer. Vanuit het cultureel-economisch perspectief ziet hij het de taak van economen om bij te dragen aan de ontwikkeling van het begrip cultureel ondernemerschap. Economen dienen volgens Klamer dan ook het besef te hebben dat een terugtrekkende overheid binnen de kunstsector er niet enkel toe zal leiden dat culturele instellingen veroordeeld worden tot het werven van inkomsten in de sfeer van de markt. Cultureel ondernemerschap heeft naast het weten te realiseren van economische waarden (in geld) namelijk ook betrekking op culturele waarden. Klamer vindt Van der Ploegs definitie van het begrip cultureel ondernemerschap daarom niet volledig genoeg. Van der Ploeg focust zich namelijk te veel op het economische en commerciële, waardoor de cultureel ondernemer vooral wordt neergezet als een marketeer met daarnaast een gevoel voor artistieke producten en processen. De wereld van de kunsten is volgens Klamer meer dan vraag en aanbod of productie en input die zorgen voor output.⁹⁰

Cultureel ondernemers zijn volgens Klamer cultureel omdat ze zich bezighouden met het culturele. Zo is het essentieel om gefocust te zijn op de culturele, kunstzinnige inhoud en dienen de economische waarden enkel als instrument om culturele waarden te kunnen realiseren. Iemand die culturele waarden als instrument ziet om winst te behalen in tegenstelling tot doel, is volgens Klamer dan ook geen goed cultureel ondernemer maar meer een zakenman. Een deel van de realisatie van de waarden van kunst ligt daarom in haar financiering. Cultureel ondernemers dienen volgens Klamer een ideële doelstelling, dragen bij aan het gemeenschappelijke goed kunst, en worden geacht te beschikken over het vermogen om de kunsten te financieren naar deze doelstelling. Een goed cultureel ondernemer heeft concluderend de volgende eigenschappen:⁹¹

1. Hij is alert op kansen.
2. Hij is creatief in zowel artistiek inhoudelijke zin als in het aangaan van een gesprek waarmee geld verworven kan worden.
3. De artistieke inhoud vormt zijn passie en toewijding; verder is alles, inclusief economische waarden, ondergeschikt.
4. Hij is overtuigend, voor zowel kunstenaars, vrijwilligers, fondsen als donateurs.
5. Hij is verstandig en straalt moed, hoop en geloof uit in zijn werkzaamheden.

⁸⁸ G. Hagoort en G. Kuiper, 'Naar een ondernemende cultuur'. In: *Boekman*, jrg. 17, nr. 62, 2005, 62-63.

⁸⁹ Franssen et. al., *Handboek Cultureel Ondernemen*, 13.

⁹⁰ A. Klamer, 'Cultural entrepreneurship'. In: *The Review of Austrian Economics*, 24, 2011, 145-155.

⁹¹ *Ibidem*, 155.

4. Methodologisch kader

Nu het theoretisch kader is besproken, is het tijd om de praktijk te onderzoeken. In dit hoofdstuk wordt de onderzoeksmethode uiteengezet voor het empirisch deel van dit kwalitatief beschrijvende onderzoek: een meervoudige casestudy. Hierbij is het *Basisboek Kwalitatief onderzoek* van Baarda gehanteerd.⁹² De bestudeerde onderzoekseenheden in dit onderzoek zijn de Nederlandse Dansdagen, het Grachtenfestival Amsterdam en het Amsterdams Kleinkunst Festival. Voor de dataverzameling is naast het bestuderen van ondernemingsplannen, jaarverslagen en overige literaire bronnen van de verschillende onderzoekseenheden, gebruik gemaakt van interviews met de zakelijk directeurs van deze drie podiumkunstenfestivals. Hiermee wordt in het volgende hoofdstuk gepoogd een diepgaand beeld te schetsen van de manier waarop ieder van hen geprobeerd heeft de bezuinigingen op te vangen en welke rol het verwerven van meer eigen inkomsten via particulieren daarbij speelde.

4.1 Onderzoekseenheden

Omdat het positieve beeld van de ontwikkelingen in de cultuursector in 2013 gebaseerd is op instellingen die zowel in de periode 2009-2012 als 2013-2016 deel uitmaakten van de BIS en/of structureel gesubsidieerd werden door het FPK, en het evident is dat de veranderende economische structuur van de cultuursector niet voor de hele sector positief heeft uitgepakt, betreffen de onderzoekseenheden in dit onderzoek drie culturele instellingen die na de bezuinigingen niet langer of in aanzienlijk mindere mate op meerjarige subsidie konden rekenen van de Rijksoverheid en/of het FPK. Zoals in de inleiding is gesteld, kwam de keuze voor podiumkunstenfestivals als onderzoekseenheden voort uit het vorig jaar gepubliceerde manifest *Leve de festivals*. Vanwege de 'festivalisering' die de Nederlandse cultuursector steeds meer typeert, dienen vooral festivals namelijk creatief te ondernemen, ook in het vinden van meer eigen inkomsten.⁹³

De drie bestudeerde onderzoekseenheden zijn geselecteerd aan de hand van de gegevens die bekend zijn over de Basisinfrastructuur van 2009-2012, de meerjarige activiteitensubsidies van het Fonds Podiumkunsten van 2009-2012 en de toekenningen van meerjarige activiteitensubsidies van het Fonds Podiumkunsten voor 2013-2016. Geen van de bestudeerde onderzoekseenheden maakte in de periode 2009-2012 deel uit van de BIS. Wel kregen het Amsterdams Kleinkunst Festival en de Nederlandse Dansdagen in de periode 2009-2012 respectievelijk € 53.681 en € 139.671 per jaar aan subsidie van het FPK. Voor de periode 2013-2016 deden het Amsterdams Kleinkunst Festival, het Grachtenfestival Amsterdam en de Nederlandse Dansdagen ieder een aanvraag bij het FPK voor een meerjarige activiteitensubsidie, van respectievelijk € 50.000, € 125.000 en € 150.000. Allen kregen een positieve beoordeling, maar uiteindelijk geen subsidie toegekend wegens onvoldoende budget.⁹⁴ Het Grachtenfestival Amsterdam kon daardoor voor de tweede beleidsperiode op rij niet rekenen op structurele steun van het FPK en het Amsterdams Kleinkunst Festival en de Nederlandse Dansdagen verloren per 2013 met het wegvallen van hun structurele steun van het FPK een groot deel van hun inkomsten. In bijlage 1 is te zien hoe de inkomsten van de drie podiumkunstenfestivals in het jaar van de bezuinigingen (2013) en na de bezuinigingen (2014) veranderden ten opzichte van die van het jaar voor de bezuinigingen (2012).

De bestudeerde onderzoekseenheden behoren alle drie tot de verenigde podiumkunstenfestivals die in 2015 het manifest *Leve de festivals* presenteerden, waarin de politiek werd opgeroepen duurzaam te investeren in de

⁹² Baarda, *Basisboek Kwalitatief onderzoek*, 110-124.

⁹³ Verenigde Nederlandse Podiumkunstenfestivals, *Leve de festivals*.

⁹⁴ Kunsten 92, *Toekenningen Meerjarige activiteitensubsidies Fonds Podiumkunsten 2013-2016* (Kunsten '92, 2012).
Bron: <http://www.kunsten92.nl/wp-content/uploads/2012/08/K92-subsidies-FP-2013-2016.pdf>

festivalsector. De gekozen onderzoekseenheden vertegenwoordigen elk een andere kunstdiscipline (dans, muziek en kleinkunst) en zijn allemaal van een ander formaat. Daarmee representeren de drie gekozen onderzoekseenheden van dit onderzoek alle podiumkunstenfestivals die zich in het manifest hebben verenigd, en vormen zij als meervoudige casestudy daarmee in feite een dwarsdoorsnede van de sector als geheel. Een korte omschrijving per festival volgt:

Festival de Nederlandse Dansdagen

De hele organisatie van de Nederlandse Dansdagen staat volledig in het teken van het honoreren, aanjagen en mede vormgeven van de actuele ontwikkelingen in de Nederlandse danskunst en het ontsluiten van deze ontwikkelingen voor een breed publiek. In het eerste weekend van oktober worden in Maastricht tijdens het driedaagse Festival de Nederlandse Dansdagen zowel opvallende werken van opkomende choreografen als indrukwekkende voorstellingen van gevestigde dansgezelschappen getoond. Van klassiek ballet tot *urban dance* en van avant-garde tot moderne dans.

Het festival werd in 1998 opgericht door Theater aan het Vrijhof, NTR (destijds NPS) en de gezamenlijke Nederlandse dansgezelschappen. De afgelopen jaren is Festival de Nederlandse Dansdagen uitgegroeid tot een van de belangrijkste Nederlandse dansevenementen voor zowel landelijk publiek als voor professionals. In 2014 had Festival de Nederlandse Dansdagen ruim 11.348 bezoekers. Naast het presenteren van een verrassende en prikkelende selectie uit het afgelopen seizoen, werpt het festival meer en meer een blik op de toekomst en stimuleert zij deze met bijzondere projecten, waarbij een breed publiek de dans in alle rijkdom te laten ervaren de drijfveer blijft.⁹⁵

De totale inkomsten van de Nederlandse Dansdagen waren in het jaar voor de bezuinigingen (2012) € 592.796 en kwamen voor zo'n 38% uit meerjarige subsidies van provincie, gemeente en het FPK. Hoewel de begroting in het jaar na de bezuinigingen steeg naar maar liefst € 735.075, daalden de meerjarige subsidies, waardoor deze de begroting sindsdien nog maar dekten voor zo'n 20%.⁹⁶

Grachtenfestival Amsterdam

De eerste editie van het Grachtenfestival Amsterdam werd in 1998 georganiseerd, rondom het Prinsengrachtconcert⁹⁷ en duurde vier dagen. Het festival is in de loop der jaren uitgegroeid tot een tiendaags festival, met meer dan 150 concerten op verschillende locaties in het centrum van Amsterdam, met uitlopers naar Amsterdam Noord, het IJ en de Zuidas.

Het Grachtenfestival Amsterdam biedt jonge toptalenten in de klassieke muziek een uniek podium om op te excelleren en zich te presenteren aan zowel een groot en relatief jong publiek als aan professionals uit de muziekwereld. Met een innovatief programma en een aansprekende presentatie weet het Grachtenfestival Amsterdam jaarlijks op overtuigende wijze een grote, brede en vooral ook jongere doelgroep voor klassieke muziek te bereiken. Hierbij gebruikt het festival volop het Werelderfgoed van Amsterdam: de grachten met hun honderden historische gebouwen, steegjes, bruggen en pleinen worden haast letterlijk 'bespeeld' en vormen daarmee het natuurlijke podium voor de jonge talenten en de laagdrempelige 'concertzaal' voor het grote publiek. In 2014 trok het Grachtenfestival Amsterdam ruim 54.000 bezoekers. Het Grachtenfestival Amsterdam heeft voor de toekomst dan ook de ambitie om "hét nationale festival voor klassieke muziek te blijven waar jonge

⁹⁵ Nederlandse Dansdagen, *Over ons – Festival historie*, http://www.nederlandsedansdagen.nl/nl/publiek/over_ons/festival_historie/.

⁹⁶ Zie bijlage 1, 44.

⁹⁷ Het Prinsengrachtconcert vindt wel plaats tijdens Grachtenfestival Amsterdam, maar maakt officieel geen deel uit van de programmering van het festival. Het concert wordt georganiseerd door de Stichting Prinsengrachtconcert en geproduceerd en live uitgezonden door de AVROTROS. De daadwerkelijke afsluiting van het Grachtenfestival Amsterdam vindt altijd op de zondag na het Prinsengrachtconcert plaats.

muziektalenten het grote en ook jongere publiek ontmoeten op de meest tot de verbeelding sprekende locaties in Amsterdam.⁹⁸

De totale inkomsten van het Grachtenfestival Amsterdam waren in het jaar voor de bezuinigingen (2012) € 1.065.542 en kwamen voor zo'n 10% uit meerjarige subsidie van de gemeente Amsterdam. Hoewel de begroting in het jaar na de bezuinigingen toenam tot ruim € 1.243.110, daalde de meerjarige subsidie van de gemeente, waardoor deze de begroting sindsdien nog maar dekte voor zo'n 4%. Hierbij moet echter een kanttekening worden geplaatst: hoewel de meerjarige subsidie van de gemeente Amsterdam na de bezuinigingen daalde (zelfs meer dan halveerde), haalde het Grachtenfestival Amsterdam in 2013 namelijk aanzienlijk meer inkomsten uit incidentele subsidies uit publieke middelen en sponsoring dan in het jaar daarvoor. Dit komt door de viering van *Viering van 400 jaar grachten*, waarin het Grachtenfestival Amsterdam een grote rol speelde. Meer in lijn met 2012 is derhalve 2014, waarin de totale inkomsten € 914.468 waren en de meerjarige subsidie van de gemeente Amsterdam nog zo'n 6% dekte.⁹⁹

Amsterdams Kleinkunst Festival

Het Amsterdams Kleinkunst Festival is in 1988 opgericht door artistiek leider Evert de Vries, zodat ook Amsterdam, naast Groningen en Leiden, haar eigen cabaretfestival zou krijgen. Om onderscheidend te blijven binnen de sector, houdt het Amsterdams Kleinkunst Festival een aantal specifieke zaken voor ogen. Allereerst vinden zij het van groot belang dat jonge theatermakers veel aandacht en energie kunnen steken in hun vakmatige ontwikkeling. Daarnaast willen zij zich als festival op meer richten dan alleen cabaret. Het is namelijk breder en beoogt meerdere disciplines, zoals muziek, literaire teksten en theatraaliteit. Dit leidt ertoe dat ook mime spelers en liedjesschrijvers bij het Amsterdams Kleinkunst Festival terecht kunnen. Daarom luidt het alom bekende gezegde van het Amsterdams Kleinkunst Festival: 'Cabaret is altijd kleinkunst, maar kleinkunst is niet altijd cabaret.' Het festival had in 2014 7.869 bezoekers.

Naast het stimuleren van de vakmatige ontwikkeling van theatermakers, maakt het Amsterdams Kleinkunst Festival zich tevens sterk om het erfgoed van de Nederlandse kleinkunst te blijven eren. Het festival is zich daarom voortdurend bewust van de traditie en de roemruchte geschiedenis van deze bijzondere theatervorm. Nieuwe makers moeten volgens het festival daarom ook weten in welke traditie zij staan en op zijn minst eens gehoord hebben van Jean Louis Puisuisse, Wim Kan, Toon Hermans, Wim Sonneveld of Annie M.G. Schmidt. Het Amsterdams Kleinkunst Festival staat daarmee voor persoonlijkheid en professionaliteit.¹⁰⁰

De totale inkomsten van het Amsterdams Kleinkunst Festival waren in het jaar voor de bezuinigingen (2012) € 359.027 en kwamen voor zo'n 15% uit meerjarige subsidie van het FPK. Hierbij moet echter de kanttekening worden geplaatst dat het Amsterdams Kleinkunst Festival in 2012 zijn 25-jarig bestaan vierde. Hierdoor waren de directe opbrengsten meer dan twee keer zo hoog dan in voorgaande jaren, waarin de begroting zo rond de € 200.000 lag. Twee jaar voor de bezuinigingen (in 2011) dekte de meerjarige subsidie van het FPK daarom een groter deel van de begroting, zo'n 23,5%. In het jaar na de bezuinigingen (2013) was de begroting, met het wegvallen van de meerjarige subsidie, aanzienlijk gedaald dan de laatste paar voorgaande jaren, naar zo'n € 140.756. In dit jaar ontving het Amsterdams Kleinkunst Festival dan ook 0% meerjarige subsidie van het FPK noch de Rijksoverheid.¹⁰¹

⁹⁸ Grachtenfestival Amsterdam, *Ondernemingsplan Grachtenfestival 2013-2016* (Amsterdam: Grachtenfestival Amsterdam, 2012), 2.

⁹⁹ Zie bijlage 1, 45.

¹⁰⁰ Amsterdams Kleinkunst Festival, *Over het festival*. Bron: <http://www.amsterdamskleinkunstfestival.nl/over-het-festival/>

¹⁰¹ Zie bijlage 1, 46.

4.2 Interviews

Zoals gezegd is er voor de dataverzameling van de verschillende onderzoekseenheden onder andere gebruik gemaakt van interviews. Hierbij is gekozen voor een half-gestructureerde interviewopzet op basis van *Basisboek Kwalitatief onderzoek* van Baarda. Voor een half-gestructureerd interview liggen de vragen niet exact vast, maar de onderwerpen wel. Op basis van het literatuuronderzoek, dat in het tweedelige theoretische kader is besproken, zijn de onderwerpen vastgesteld en geplaatst op een topiclijst. Tijdens de interviews lagen de vragen daardoor niet vast, maar werden de te besproken onderwerpen wel bepaald aan de hand van deze topiclijst. De interviews zijn in november en december 2015 en in januari 2016 afgenomen en varieerden qua tijd van een half uur tot een uur. De interviews zijn, nadat daar aan de geïnterviewden toestemming om is gevraagd, opgenomen en later getranscribeerd. Tijdens de interviews is geprobeerd zoveel mogelijk de volgende topics te bespreken: impact bezuinigingen, cultureel ondernemerschap, particulier initiatief, vrienden- en geefkringen, geven van geld/tijd, waarden en de sociale sfeer. In het volgende hoofdstuk worden aan de hand van een aantal van deze topics de onderzoeksgegevens geïnterpreteerd en uiteengezet.

5. Resultaten

In dit hoofdstuk worden de onderzoeksresultaten gepresenteerd die zijn verkregen uit de interviews en de ondernemingsplannen, jaarverslagen en overige literaire bronnen van de bestudeerde podiumkunstenfestivals. Om in het volgende hoofdstuk de hoofdvraag van dit onderzoek zo volledig mogelijk te kunnen beantwoorden worden de onderzoeksresultaten geïnterpreteerd aan de hand van de volgende, uit de theorie afkomstige, onderwerpen: impact van de bezuinigingen, inkomsten halen uit de derde sfeer en het uitdragen en delen van sociale en culturele waarden.

5.1 Impact van de bezuinigingen

“Festivals hebben hun rol de voorbije jaren aanzienlijk versterkt. En zijn meer dan ooit onmisbaar geworden in het bestel. De vitale rol die zij spelen correspondeert echter niet met de financiële ruimte die voor festivals gereserveerd is. Er wordt roofofbouw gepleegd op de *manpower* van de organisaties en noodgedwongen grote risico's genomen. De rek is er uit.”¹⁰²

Zoals in de inleiding is omschreven zijn de effecten van de bezuinigingen uit 2013 op de culturele sector als geheel moeilijk vast te stellen. Hoewel culturele instellingen die zowel in het vorige als het huidige kunstenplan deel uitmaken van de BIS of structureel gesubsidieerd worden door het FPK na de bezuinigingen over het algemeen positief kunnen terugblikken op een groeiend aanbod, toegenomen bezoekersaantallen en stijgende inkomsten, zag de toekomst voor een groot gedeelte van de sector er ineens veel minder rooskleurig uit dan ooit tevoren. Zo sprongen de laatste jaren onder andere de kleine festivalorganisaties in de gaten die de bezuinigingen in het kunstenlandschap sloegen. Een spannende en vooral onzekere periode brak aan, ook voor de in dit onderzoek bestudeerde casussen:

“De structurele financiële basis van de organisatie is sinds de bezuinigingsronde in 2012 erg klein (een krappe 20 procent), en de werkdruk op de kleine personele bezetting om zowel sterke inhoud te blijven ontwikkelen als aanvullende financiële middelen te generen nam ongezond toe.”¹⁰³

- Nederlandse Dansdagen

“Als gevolg van de bezuinigingen is de overheid niet in staat gebleken om het aangevraagde subsidiebedrag te honoreren. In plaats van jaarlijks zo'n € 215.000, kan het festival nu slechts € 50.000 (structureel) van de lokale overheid tegemoet zien. Het Grachtenfestival betreurt uiteraard deze terugval en blijft er alles aan doen om het belang voor de stad Amsterdam te vertalen in een stevige betrokkenheid van de lokale overheid.”¹⁰⁴

- Grachtenfestival Amsterdam

“Helaas hebben wij dit jaar naast feest ook teleurstelling gekend. Het Fonds Podiumkunsten heeft ondanks een positief advies besloten geen meerjarige subsidie te geven voor de komende beleidsperiode. [...] Zonder externe financiering en steun van de overheid komt de toekomst van talentvolle nieuwe makers onder druk te staan.”¹⁰⁵

- Amsterdams Kleinkunst Festival

¹⁰² Verenigde Nederlandse Podiumkunstenfestivals, *Leve de festivals*.

¹⁰³ Stichting Nederlandse Dansdagen, *Jaarverslag 2014* (Amsterdam: Stichting Nederlandse Dansdagen, 2015), 20.

¹⁰⁴ Stichting Grachtenfestival Amsterdam, *Ondernemingsplan Grachtenfestival 2013-2016* (Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam, 2012), 1.

¹⁰⁵ Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival, *Jaarverslag 2012* (Amsterdam: Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival, 2013), 3.

Jantien Plooi (zakelijk directeur van de Nederlandse Dansdagen) gaf aan dat de bezuinigingen voor de Nederlandse Dansdagen een ontzettend zwaar 2013 betekende. Zoals in de inleiding is omschreven doen festivals in het huidige bestel veel meer dan enkel presenteren, zo ook de Nederlandse Dansdagen. Met de komst van een nieuw artistiek directeur in 2010 ontwikkelde de organisatie zich in de jaren voorafgaand aan de bezuinigingen sterk en groeide de jaarbegroting aanzienlijk. In 2012 waren de totale baten van de Nederlandse Dansdagen afgerond € 593.000, waarvan 38% bestond uit meerjarige subsidies van het FPK, de provincie en gemeente Maastricht. In 2013 waren de totale baten van de Nederlandse Dansdagen gestegen naar afgerond € 639.000, maar door het wegvallen van de steun van het FPK (€ 137.119) kon de Nederlandse Dansdagen nog maar rekenen op 13% meerjarige subsidies van provincie en gemeente. Doordat de organisatie abrupt een kwart van haar inkomsten verloor, moest zij in 2013 daardoor veel geld bij elkaar zien te schrapen uit allerlei incidentele financiële bronnen. Een opdracht die vlak na de bezuinigingen op de schouders terecht kwam van een erg klein team (slechts 1,2 fte). Na een tumultueuze periode trok de organisatie aan de bel en sprongen zowel provincie als gemeente bij – zij dekken de resterende twee jaar van het huidige kunstenplan 20% van de Nederlandse Dansdagen haar begroting – om de periode naar het nieuwe kunstenplan te overbruggen en de organisatie te ondersteunen in de voorbereiding op een terugkeer naar structurele rijkssubsidiëring.¹⁰⁶

Hoewel het Grachtenfestival geen structurele subsidie van het FPK verloor als gevolg van de bezuinigingen, verloor het wel ruim € 165.000 structurele subsidie van de lokale overheid. Omdat het festival in het jaar na de bezuinigingen een eenmalige subsidie van € 65.000 kreeg van de gemeente Amsterdam voor de *Viering van 400 jaar grachten*, en deze viering gepaard ging met hogere sponsorinkomsten, meer incidentele bijdragen uit publieke middelen en inkomsten uit kaartverkoop, kwam de daadwerkelijke klap van de bezuinigingen uit 2013 een jaar later des te harder aan. De baten over 2014 daalden ten opzichte van 2013 met ruim 26%.¹⁰⁷ Volgens Mirjam Barendregt (directeur van het Grachtenfestival Amsterdam) was een eerste gevolg van deze inkomstendaling het indikken van de organisatie: “Sinds 2013 zijn er minder mensen bij het festival werkzaam en wordt er voortdurend geprobeerd om uit zoveel mogelijk potjes geld bij elkaar te krijgen.” Omdat er jaarlijks een minimale begroting geregeld moet worden, is het ieder jaar weer spannend of het festival doorgang kan vinden. Daarom werkt het Grachtenfestival Amsterdam met een basisbegroting en extra’s (zogenoeten ‘componenten’), die komen te vervallen wanneer zij niet in zichzelf gefinancierd kunnen worden: “De *downside* van deze manier van werken betekent onherroepelijk dat er ook werk van het festival onder druk komt te staan – of erger – dat belangrijk werk zelfs wegvalt,” aldus Barendregt. Een direct gevolg van de bezuinigingen is derhalve dat Barendregt zich als directeur het overgrote deel van de tijd bezighoudt met het verwerven van voldoende financiële middelen en daarnaast vooral bezig is met verslag uitbrengen over wat het festival met deze middelen heeft gedaan. Het realiseren van een vierjarenplan behoort daarmee zeker niet langer tot de mogelijkheden.

Voor het Amsterdams Kleinkunst Festival was 2013 het eerste jaar sinds 2005 dat het niet langer structureel gefinancierd werd vanuit het rijk: het festival verloor € 53.681 aan structurele subsidie van het FPK. “Toen hadden we eigenlijk best wel een acuut probleem. We hadden namelijk niet zoveel eigen vermogen, waar we het zeker niet een jaar op zouden kunnen redden,” stelt zakelijk directeur Marc Pil. Tot aan de bezuinigingen was de helft van de inkomsten van het festival afkomstig uit kaartverkoop. Daarnaast kwam een kwart uit sponsoring en donaties en een kwart kwam uit overheidssubsidie. Als gevolg van het weggeven van het laatste kwart werd een deel van de plannen die het Amsterdams Kleinkunst Festival had daarom geschrapt of vooruitgeschoven. Volgens Pil viel er in de organisatie echter niets meer te schrappen: “Dan zouden we het laatste lichtpeertje moeten

¹⁰⁶ Stichting Nederlandse Dansdagen, *Jaarverslag 2014*, 20.

¹⁰⁷ Stichting Grachtenfestival Amsterdam, *Ondernemingsplan Grachtenfestival 2013-2016*, 1; Stichting Grachtenfestival Amsterdam, *Rapport 2014* (Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam, 2015), 11-12.

uitdraaien bij wijze van spreken.” Omdat er vanuit de overheid niets meer viel te verwachten, bestond er voor het Amsterdams Kleinkunst Festival letterlijk geen andere mogelijkheid dan op zoek te gaan naar financiële middelen in de publieke sfeer: “In 2013 hebben wij alles op alles gezet om het festival te kunnen laten voortbestaan, met succes!”¹⁰⁸

5.2 Inkomsten halen uit de derde sfeer

Zoals naar voren kwam in hoofdstuk drie moet iets wat waarde heeft – vanuit het cultureel-economisch perspectief bezien – blijken in het sociale verkeer. Zo doet het er volgens Klamer toe hoe een kunstinstelling inkomsten genereert. Een goede relatie tussen kunstinstelling en bezoeker zou derhalve gebaseerd moeten zijn op het ideaal van wederkerigheid: “Wanneer wij willen dat mensen zich toegewijd voelen tot de waarde van kunst, moeten wij tevens willen dat zij zowel deelnemen aan kunst als er in investeren.” Voor kunstinstellingen betekent dit veel energie steken in het binnenhalen van belangstellenden en potentiële donateurs uit de publieke, derde sfeer. Tijdens de interviews werd daarom gevraagd hoe de drie podiumkunstenfestivals gepoogd hebben meer inkomsten te verwerven via particulieren, om zo de bezuinigingen op te vangen. Hun aanpakken waren erg verschillend:

Plooi gaf aan dat haar organisatie pas in het jaar na de bezuinigingen is begonnen met het uitdenken van een geef- of vriendenkring. Daarvoor waren de inkomsten via particulieren voor de Nederlandse Dansdagen nihil. Volgens haar was het tonen van meer cultureel ondernemerschap – het verlangen van de overheid waardoor culturele instellingen meer zelfredzaam zouden worden – na de bezuinigingen absoluut onmogelijk, vanwege de kleine menskracht: “We hebben besloten het geld dat we van de gemeente en provincie kregen te investeren in mensen, om onszelf te kunnen uitbetalen voor de tijd die wij in ons werk staken, maar ook in een fondsenwerver.” Er werd vanaf dat moment veel tijd gestoken in het vinden van financiële middelen uit private fondsen, wat onder andere resulteerde in welkome bijdragen van het VSBfonds, Fonds 21 en een lokaal fonds uit Maastricht: het Elisabeth Strouven Fonds. Samen met de fondsenwerver heeft de organisatie vanaf 2014 de mogelijkheid uitgewerkt voor particulieren om ‘Danspartner’ te worden, waarmee de organisatie probeert te appelleren aan het gevoel dat je je als publiek een soort coproducent kan voelen: “Als je geld geeft ben je ook deel van de organisatie in de zin van dat je het mede mogelijk maakt dat we kunnen bestaan.” Omdat deze mogelijkheid enkel via de website van de Nederlandse Dansdagen wordt aangeboden, betreft dit een nogal passieve manier van werven – veel animo is er tot dusverre nog niet. Tijdens en voorafgaand aan Festival de Nederlandse Dansdagen 2014 heeft de organisatie ook voor het eerst op een actieve manier geworven. Nadat bezoekers online kaarten kochten werd hen middels een korte tekst, waarin de financiële situatie van de Nederlandse Dansdagen werd uitgelegd, vlak voor betaling gevraagd of zij een klein bedrag wilden doneren. Velen gaven een bijdrage van om en nabij de € 3, maar al met al haalde de organisatie toch zo’n € 1.100 aan particuliere middelen op. Een eerste stap in de goede richting is daarmee gezet.

Naast het worden van financieel ondersteunend Danspartner, biedt de Nederlandse Dansdagen ook de mogelijkheid voor particulieren om te geven in de vorm van tijd. Op het aanbieden van deze mogelijkheid via de website na werft de organisatie niet actief op meer vrijwilligers. Op het moment heeft de Nederlandse Dansdagen een vrijwilligersbestand van ruim 35 personen, die de organisatie jaarlijks tijdens het festival ondersteunen met diverse werkzaamheden. Tijdens het interview gaf Plooi aan dat de rol die vrijwilligers voor festivals kunnen spelen vaak niet meer tijd kan en mag innemen dan tijdens het festival zelf: “Door het jaar heen structureel vrijwilligerswerk ontvangen is eigenlijk gewoon salarisontduiking.” Vanwege de financieel niet zeer stabiele

¹⁰⁸ Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival, *Jaarverslag 2013* (Amsterdam: Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival, 2014), 3.

situatie waar de Nederlandse Dansdagen zich tegenwoordig in bevindt, gaat Plooij daarom wel eens in op het aanbieden van (onbetaalde) werkervaringsplekken, en is het aantal stagiairs dat de organisatie ondersteunt de afgelopen jaren gegroeid. Of dit te wijden is aan de bezuinigingen valt volgens Plooij echter moeilijk vast te stellen, aangezien de organisatie parallel aan haar veranderde financiële situatie aanzienlijk in activiteiten is gegroeid. “Maar als wij normaal gefinancierd zouden worden, zouden hier minder stagiairs zitten en meer betaalde krachten,” aldus Plooij.

Evenals de Nederlandse Dansdagen verkreeg het Amsterdams Kleinkunst Festival voor de bezuinigingen niet tot nauwelijks inkomsten uit particuliere bijdragen. Zoals omschreven is in de vorige paragraaf, was er op het moment dat de bezuinigingen werden doorgevoerd voor de organisatie echter geen enkele mogelijkheid over dan te zoeken naar meer eigen inkomsten in de publieke sfeer. Er viel nauwelijks in te teren op het eigen vermogen en de organisatie kreeg ook geen bijval van de lokale overheid. “Toen we constateerden dat we na het wegvallen van de bezuinigingen een acuut probleem hadden, hebben we eigenlijk gelijk ons netwerk aangesproken,” aldus Pil. Onbewust gaf het festival daarmee gehoor aan de oproep van de overheid om via particulieren meer eigen inkomsten te verwerven, maar destijds kwam dit handelen puur voort uit de noodzaak en vooral de wens om het festival doorgang te laten vinden. “We hebben een aantal mensen, waarvan we wisten dat ze behoorlijk in het geld zaten, rechtstreeks gebeld. [...] Daarnaast hebben we een brief geschreven aan een heel grote groep mensen, waaronder oud-winnaars.” Om de boodschap dat het Amsterdams Kleinkunst Festival het water aan de lippen stond zo duidelijk mogelijk over proberen te brengen, hebben Pil en zijn collega’s tevens een aantal filmpjes gemaakt, waarin Evert de Vries (artistiek directeur) een direct beroep deed op praktisch gezien iedereen. “Zonder dat we er echt op gestudeerd hadden, hebben we mensen toch op een heel persoonlijke manier weten aan te spreken,” aldus Pil. Naast het ontvangen van eenmalige donaties bedachten Pil en De Vries een systeem van geefkringen. Variërend van “Helper der Kleinkunst” (een bijdrage van € 50 per jaar) tot “Grootmeester der Kleinkunst” (een bijdrage vanaf € 500 per jaar) kunnen particulieren zich op deze manier structureel verbinden als donateur aan het Amsterdams Kleinkunst Festival. Dit tegen privileges als het mogen bijwonen van auditierondes tot het ontvangen van VIP-kaarten voor de finale van het Concours om de Wim Sonneveldprijs.

Het acute werven van het Amsterdams Kleinkunst Festival had absoluut effect en er werd veel geld gedoneerd – zowel eenmalig als structureel. Het VSBfonds zag het cultureel ondernemerschap van het Amsterdams Kleinkunst Festival en was daarop bereid voor 2013 zijn bijdrage te verhogen zodat het festival in ieder geval doorgang kon vinden. Ook heeft dit cultureel ondernemerschap uit het jaar na de bezuinigingen in de jaren die volgden geresulteerd in een aantal positieve beoordelingen en toekenningen van het FPK: “Het volgende jaar deden wij een projectaanvraag bij het FPK, voor hetzelfde bedrag van € 50.000, en toen kregen we een enorm compliment in onze beoordeling voor de manier waarop we dus door dat jaar zonder subsidie heen zijn gekomen. Ze zagen echt ons ondernemerschap en ons draagvlak. Toen kregen we dus alsnog de centen.”¹⁰⁹

Hoewel het Amsterdams Kleinkunst Festival pas sinds de bezuinigingen financiële middelen werft via particulieren, kent het festival wel al vanaf haar oprichting – ver voor de bezuinigingen – een grote, non-existente vrijwilligersgroep: “Heel veel artiesten, presentatoren, technici, decortypes en regisseurs vragen we vaak voor niks of een kleine onkostenvergoeding. Dat is eigenlijk al dertig jaar zo. [...] We vragen zowel op het podium als achter de schermen al heel veel aan professionals om tijd te doneren.” Een vaste groep vrijwilligers die het festival jaarlijks steunt is er niet: “We hebben geen mensen die zaalwacht of hostess zijn, of boterhammen smeren en koekjes rondbrengen.” Voor het aankomende kunstenplan denkt de organisatie er echter wel over na om het festival uit te bouwen, met meer locaties, activiteiten en een randprogrammering. Daarbij passend zijn daadwerkelijke vrijwilligers volgens Pil meer dan welkom.

¹⁰⁹ In zowel 2014, 2015 als 2016 kon het festival rekenen op een productiesubsidie van € 50.000 (niet structureel) om het Concours om de Wim Sonneveldprijs te realiseren.

In tegenstelling tot de Nederlandse Dansdagen en het Amsterdams Kleinkunst Festival haalt het Grachtenfestival Amsterdam al sinds 2010 inkomsten uit particuliere bijdragen. In december 2009 werd namelijk aangekondigd dat het Grachtenfestival na 12 edities zou verdwijnen. Dit omdat het de directie destijds niet lukte twee nieuwe hoofdsponsors te vinden. Het toenmalige bestuur wilde het hier echter niet bij laten zitten en pleitte voor een doorstart van het festival, waarvoor andere financieringsstromen aangeboord dienden te worden. In het eigen netwerk werden mensen aangespoord hun schouders onder het festival te zetten, waar in 2010 een eigen steunstichting uit voortkwam: Stichting Ambassadeurs van het Grachtenfestival. Sinds 2010 kunnen particulieren zich daarom als ambassadeur aan het festival verbinden met een financiële bijdrage van € 1.000 per jaar, waarbij zij zich in financieel opzicht aan de steunstichting verbinden voor een periode van minimaal vijf jaar. Omdat het in 2010 een kwestie van stoppen of doorgaan was, waren er gelijk zo'n 20 à 25 particulieren bereid het festival financieel te ondersteunen. Het festival bleef bestaan en over een periode van vijf jaar heeft het aantal ambassadeurs zich verviervoudigt, waardoor het aantal ambassadeurs in 2015 ongeveer 80 bedraagt. De inkomsten die het Grachtenfestival Amsterdam daarmee uit particuliere bijdragen haalt dekken inmiddels iets minder dan tien procent van de begroting (gemiddeld zo'n € 80.000).

De steunstichting wordt echter niet aangestuurd en onderhouden door de organisatie van het Grachtenfestival Amsterdam, maar is een op zichzelf staande entiteit en heeft een eigen bestuur. De leden die deel uitmaken van dit bestuur (onbezoldigde functies) zijn afkomstig uit de groep ambassadeurs en hebben als taak hun eigen netwerk aan te boren om zo mogelijk meer ambassadeurs te werven voor de steunstichting. Ook worden er activiteiten georganiseerd in het festival waarin nieuwe ambassadeurs worden geworven en aflopende contracten worden verlengd. Wanneer een bestuurslid echter geen mogelijkheden meer ziet in het werven van nieuwe ambassadeurs, zal een andere ambassadeur van de steunstichting deze taak op zich nemen en zijn of haar plaats innemen als bestuurslid van de stichting. Naast het werven van zoveel mogelijk ambassadeurs uit het eigen netwerk, wordt hen ieder jaar door de directie van het festival een aantal keuzes voorgelegd waaraan zij hun bijdrage openlijk kunnen verbinden. Zo komen de geworven financiële middelen niet ten goede aan de gehele organisatie van het Grachtenfestival Amsterdam, maar worden zij gebruikt om een speciaal onderdeel (of meerdere) van de programmering te kunnen realiseren. Dit wordt tijdens het festival gecommuniceerd naar het festival zijn bezoekers, middels onder andere het programmaboek. In het kader van hoofdstuk twee kan geconcludeerd worden dat de Stichting Ambassadeurs van het Grachtenfestival een bijzondere vorm van collectief mecenaat is. Zo wordt deze enkelvoudige geefkring niet bestuurd of onderhouden door de organisatie van het Grachtenfestival zelf, maar draait zij puur op vrijwilligers die liefhebbers van het festival bijeen weten te brengen om het festival structureel te ondersteunen.

De steun die het festival van vrijwilligers ontvangt – particulieren die bijdragen in tijd – is evenals de financiële steun van onschatbare waarde voor het festival. “Zonder vrijwilligers kunnen wij simpelweg geen festival draaien,” aldus Barendregt. Sterker nog, het Grachtenfestival is in het begin tot stand gekomen met de hulp van vrijwilligers. Nadat het Prinsengrachtconcert al meerdere jaren plaatsvond op de Prinsengracht, waren er enkele Amsterdammers die voorstelden een uitgebreider programma om dit concert heen te organiseren. De organisatie van het Prinsengrachtconcert wilde dit niet voor haar rekening nemen, waardoor deze groep particulieren het heft in eigen handen nam. In de loop der jaren groeide het aantal activiteiten en kwam er een daadwerkelijke organisatie die het stokje overnam. Dezelfde onmisbare kracht van vrijwilligers was te zien in 2010: ware het niet dat een groep particulieren welwillend genoeg was om zowel geld als tijd in het Grachtenfestival te investeren, dan was enkel het Prinsengrachtconcert doorgedaan en had het Grachtenfestival niet meer bestaan.

Naast het bijdragen in geld en tijd zijn er tevens veel particulieren die er op een heel andere manier voor zorgen dat het festival een grote kostenpost bespaard blijft, namelijk door te geven in natura. Veel mensen

dragen het Grachtenfestival Amsterdam een warm hart toe en stellen daarom bepaalde dingen beschikbaar, waarvan tijdens het festival met name locaties, zoals huiskamers en tuinen. “Particuliere steun in natura is daarom heel erg belangrijk voor ons, en vormt al gauw vijftien procent van ons budget (ongeveer € 150.000)¹¹⁰, wat wij daardoor niet hoeven uit te geven,” aldus Barendregt. Het zijn juist deze particulieren die het festival plaats laten vinden op de meest unieke locaties in de monumentale grachtengordel, en daarmee voor een groot deel bijdragen aan de beleving die bezoekers hebben tijdens het Grachtenfestival. Het is zelfs zo dat de organisatie ieder jaar weer mensen teleur moet stellen, omdat er altijd te veel mensen zijn die hun grachtenpand beschikbaar willen stellen voor een concert in het festival.

5.3 Uitdragen en delen van sociale en culturele waarden

“Een cultureel ondernemer is primair een producent, die beschikt over cultureel kapitaal, en die vanuit dat bezit anderen moet kunnen inspireren, overtuigen en bondgenoot maken van zijn missie,” aldus Klamer.¹¹¹ Het werk van een cultureel ondernemer moet dus op waarden georiënteerd zijn en dient een ideële doelstelling: bijdragen aan het gemeenschappelijk goed kunst. Een deel van de realisatie van deze waarden ligt in de financiering van kunst. Mensen een verantwoordelijkheidsgevoel bijbrengen, waardoor zij zich verbonden voelen met iets gemeenschappelijks, vraagt om gedrevenheid en bevologenheid. De bestudeerde podiumkunstenfestivals hebben elk op hun eigen manier gepoogd de verbondenheid met hun publiek te vergroten en hun inkomsten via particulieren op te hogen, bij het opvangen van de bezuinigingen:

Hoewel het werven bij particulieren voor de Nederlandse Dansdagen nog maar in de kinderschoenen staat, gaf Plooi op mijn vraag of zij kansen ziet liggen voor haar organisatie om de komende jaren meer inkomsten te werven via particulieren het volgende antwoord: “Ik denk dat dat mogelijk kan zijn, alleen denk ik dat je er niet al te hoge ambities voor moet hebben en dat je het niet alleen voor het geld doet. [...] Als je het ziet als een uitbreiding van een manier om je waarden uit te dragen en een publiek te bereiken, denk ik dat het echt de moeite waard kan zijn.” Als het aan Plooi ligt werkt omgekeerd hetzelfde principe. Als particulieren geld of tijd willen doneren aan kunstinstellingen, moeten zij dit doen omdat zij kunst en cultuur belangrijk vinden en daaraan willen geven. Particulieren moeten kunstinstellingen niet enkel ondersteunen omdat zij daar interessante privileges voor krijgen. Hierbij merkte Plooi op dat dit voor de Nederlandse Dansdagen ook nauwelijks mogelijk is: “Wij kunnen mensen geen plaatsen op de eerste rij aanbieden in Het Concertgebouw of de Stadsschouwburg, zoals het Holland Festival bijvoorbeeld doet. Het kunnen aanbieden van status of allure hebben wij als Nederlandse Dansdagen veel minder.” Pur sang geven om het geven is voor de cultuursector, in tegenstelling tot andere sectoren, ook nog eens veel lastiger over te brengen aan mensen, aldus Plooi. “Amnesty International is bijvoorbeeld een zoveel duidelijker doel. Het plaatje dat zij kunnen tekenen van een kind dat jij als particulier met een bijdrage van € 5 een jaar kunt laten ontbijten is veel concreter. Je moet je echter echt in onze jaarrekening verdiepen om te kunnen begrijpen dat wij als festival steun nodig hebben.” Een particulier donateur van de Nederlandse Dansdagen (Danspartner) zou volgens de organisatie dan ook moeten geven vanuit de volgende gedachte: “Een danspartner deelt onze passie voor dans, weet dat dans geen grenzen kent, begrijpt dat we met samenwerken sterker staan en hecht waarde aan een eigen plek voor de Nederlandse dans. [...] Met jou als Danspartner kunnen we niet alleen meer beweging creëren, maar weten we ook dat onze waarden worden gedeeld door anderen.”¹¹² Hoewel het voor de cultuursector minder makkelijk is om inkomsten te werven via particulieren dan voor andere sectoren, ziet Plooi hier als het ware een *marketing tool* in: “Het idee van

¹¹⁰ Stichting Grachtenfestival Amsterdam, *Bestuursverslag Grachtenfestival Amsterdam 2014* (Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam, 2015), 6

¹¹¹ Franssen et. al., *Handboek Cultureel Ondernemen*, 13.

¹¹² Bron: http://www.nederlandsedansdagen.nl/nl/publiek/partners/word_vriend/ (Geraadpleegd op 16 maart 2016)

particuliere middelen werven is juist ook de betrokkenheid die je kan creëren. [...] Mensen betrokken houden bij je festival, of hen ambassadeur te laten zijn voor je festival, vind ik eigenlijk nog interessanter dan het creëren van een groep Danspartners of particuliere gevers. Maar het is een heel lang verhaal, en wij zijn er pas net ingestapt.”

Bij het Grachtenfestival Amsterdam is het erg opvallend hoe op de sociale waarden van het festival zijn bezoekers een beroep werd gedaan tot het verkrijgen van particuliere financiële steun. Niet direct na de bezuinigingen uit 2013 en ook niet door de organisatie zelf, maar eerder, door een groep welwillende Amsterdammers wiens sociaal en vervolgens economisch kapitaal de teloorgang van het festival in 2010 wist te voorkomen. Het oprichten van de Stichting Ambassadeurs kwam voort uit een groot verantwoordelijkheidsgevoel en een passie voor zowel het festival als de stad Amsterdam. Waarden die destijds prevaleerden waren zonder meer compassie, ondernemingslust en het hebben van vertrouwen in een doorstart van en een rooskleurige toekomst voor het festival. Kortom, het sociaal kapitaal floreerde ten behoeve van de culturele waarden die het Grachtenfestival Amsterdam haar gehele bestaan al uitdroeg, en met succes.

Het werven van meer ambassadeurs in het jaar na de bezuinigingen, waarmee het festival de ontstane tekorten op haar begroting deels had kunnen dichten, was echter minder succesvol dan tijdens de oprichting van de steunstichting. Het aantal ambassadeurs is sinds 2010 jaarlijks met gemiddeld 10 tot 15 personen gestegen, ook na de bezuinigingen. Een interessant begrip dat tijdens het interview met Barendregt naar voren kwam was daarom ‘urgentie’. De mate van urgentie, waarbij de dreigende teloorgang van een kunstinstelling als zeer urgent gezien kan worden, werd door Barendregt benoemd als mogelijk argument voor mensen om een kunstinstelling wel of niet te willen steunen. Wellicht was voor veel particulieren de mate van urgentie na de bezuinigingen voor het Grachtenfestival Amsterdam niet hoog genoeg om tot het besluit over te willen gaan deze instelling te steunen – hier valt slechts over te speculeren, aangezien het werven van particuliere gelden door de organisatie uit handen is gegeven aan de steunstichting. Tenzij de urgentie om particuliere middelen drastisch toeneemt, denkt Barendregt in ieder geval niet dat het aantal ambassadeurs de komende jaren aanzienlijk zal gaan stijgen: “Een eerste doelstelling voor de stichting is daarom in ieder geval om richting de 100 ambassadeurs te gaan.”

Omdat het Amsterdams Kleinkunst Festival nauwelijks kosten kon besparen binnen de organisatie, en zij in feite waren aangewezen op steun vanuit de publieke sfeer, was het probleem dat zij hadden na het wegvallen van de steun van het FPK zeer acuut. Ook Pil vond het daarom opvallend hoezeer de mate van urgentie van invloed was op mensen hun sociaal kapitaal, met betrekking tot het willen steunen van zijn festival. “Het rare is dat wanneer dingen echt acuut worden, mensen heel graag hun portemonnee trekken. Of nou ja, heel graag... Mensen willen in ieder geval wel graag helpen.” Naast het overbrengen van een zeer persoonlijke boodschap, is het volgens Pil in een urgente situatie als deze ook erg belangrijk om duidelijk te kunnen formuleren wie je bent en waar je organisatie voor staat. Voor het Amsterdams Kleinkunst Festival komt dit neer op het ondersteunen van jonge, talentvolle nieuwe makers, die het vak een stap verder helpen, laten oprekken en doen schuren. Bij het vragen om financiële steun maakte de organisatie daarom ook heel sterk duidelijk dat die steun ten behoeve komt van de makers. Daarom is het volgens Pil in tijden van nood erg belangrijk om je niet te limiteren in je zoektocht naar meer eigen inkomsten: “Mijn advies aan anderen in zo’n situatie zou zijn om iedereen in kaart te brengen die op wat voor manier contact met jou heeft. Dat kan een regisseur zijn die je ooit eens een klus hebt gegeven, je vaste bezoekers en zelfs de loodgieter, die één keer per jaar bij jou op kantoor een leiding komt *fixen*. Ga het gesprek met iedereen aan en vraag gewoon om hulp.”

Evenals Barendregt stelde Pil dat het ontvangen van particuliere steun veel makkelijker verloopt wanneer de urgentie het hoogst is – zo is het aantal particuliere donateurs van het Amsterdams Kleinkunst

Festival de laatste jaren niet veel gestegen.¹¹³ Wat Pil daarbij opmerkte is dat de aandacht die je moet blijven geven aan een groep donateurs om hen vast te houden bij je organisatie – om ervoor te zorgen dat je structureel steun blijft ontvangen – wegloupt: “Ik merk dat we dat echt hebben onderschat. Waar ik dat ook beleg in de organisatie, loopt dat uiteindelijk weer weg van de prioriteitenlijst af.” Net zoals bij de Nederlandse Dansdagen kon worden opgemerkt, is het werven en vasthouden van particuliere gevers een ontzettend tijdrovende en vooral lastige klus voor kleinere podiumkunstenfestivals, die worden gestuurd door weinig menskracht: “Dat heeft gewoon puur met tijd te maken. Er zit bijvoorbeeld ontzettend veel tijd in het aanvragen van grotere projectsubsidies, ervoor zorgen dat je campagne een beetje loopt, planning, logistiek, tournee etc. Dus ja, wanneer je met weinig mensen ontzettend veel moet doen kan je sommige dingen vergeten.” Een uit particulier initiatief opgerichte steunstichting, zoals het Grachtenfestival Amsterdam heeft, zou daarom ook andere podiumkunstenfestivals goed van pas komen.

Met betrekking tot het uitdragen en delen van culturele waarden met een publiek, werd bij ieder podiumkunstenfestival ter afronding van de interviews één specifiek onderwerp besproken: de culturele verhouding tussen overheid, kunstinstellingen en de sociale sfeer. Volgens Pil is het lastig om op een goede, positieve manier de algemene culturele waarden te communiceren die je als culturele instelling wilt uitstralen. Niet alleen ten behoeve van het ophogen van de inkomsten via particulieren (het creëren van economisch kapitaal), maar ook voor het versterken van banden met het publiek en hun betrokkenheid met jouw instelling (het creëren van gedeeld sociaal kapitaal). Een van de redenen voor dit probleem ligt volgens alle drie de festivals bij de overheid: de megalomane bezuinigingen uit 2013. Niet alleen vanwege de bezuinigingen zelf, maar met name om de manier waarop het verhaal werd verteld. Het verhaal dat in 2012 werd geschetst – en aanleiding was voor de bezuinigingen – had namelijk enkel betrekking op de economische waarden. “Het geld gaat weg. Dat kan niet! Maar waarom dan niet? Leg het mij maar eens uit...,” aldus Pil. Volgens hem schortte het daar niet alleen in het jaar van de bezuinigingen aan, maar ook anno 2016 wordt er nog altijd minder positief gecommuniceerd: “Zo schreef de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (WRR) vorig jaar in hun rapport *Cultuur herwaarderen* nog dat de politiek eens moet stoppen met alleen maar economisch en instrumenteel kijken naar kunst en cultuur. [...] Ik geloof in die zin ook wel heel erg in Churchills *What are we fighting for?*,” stelde Pil. Ook Plooi was het hier mee eens: “Ik denk dat de overheid een stuk positiever over cultuur kan praten. Tegenwoordig wordt alles namelijk verpakt in een economisch jasje. Alles draait om geld, terwijl het bij cultuur juist om waarden gaat. Daar begint het namelijk mee. [...] Als de regering blijft denken ‘ja het moet maar, laten we er vooral nog meer op bezuinigen’, dan denk ik niet dat burgers daar heel snel warm voor lopen.” Barendregt zag, na alle tumult omtrent het Festivalmanifest, eind 2015 al wat positievere reacties in de politiek: “Ten opzichte van vier jaar geleden – waarin roekeloos werd bezuinigd en de politiek meer de boodschap communiceerde ‘cultuur, wat moeten we ermee?’ – vinden de Kamerleden die zich momenteel over de financiële situatie van de Nederlandse festivals buigen, dat er meer geld moet komen en dat het juist waardevol is om dat aan festivals te geven.” Jammer is hierbij wel dat de waarde pas werd opgemerkt toen de situatie in festivalland zeer schrijnend werd. Het komt mijn inziens toch op de een of andere manier steeds weer terecht bij het begrip urgentie.

¹¹³ Zie bijlage 1, 46.

Sinds het Amsterdams Kleinkunst Festival vanaf 2014 jaarlijks een productiesubsidie van € 50.000 is toegekend, is het aandeel aan subsidies uit publieke middelen weer veel groter geworden ten opzichte van het aandeel aan bijdragen uit private middelen.

6. Conclusie

In dit hoofdstuk wordt er een antwoord gegeven op de hoofdvraag van dit onderzoek en zullen de onderzoeksresultaten in vergelijking tot de theorie worden besproken in de discussie.

6.1 Conclusie

Dit kwalitatief beschrijvende onderzoek heeft inzicht proberen te geven in de rol die de inzet van en het verwerven van eigen inkomsten via particulieren speelde bij het opvangen van de bezuinigingen bij de Nederlandse Dansdagen, het Grachtenfestival Amsterdam en het Amsterdams Kleinkunst Festival. In het eerste deel van dit onderzoek is door middel van literatuuronderzoek uiteengezet hoe de verhouding tussen het particulier initiatief en de overheid in de financiering van kunst vanaf het einde van de 19^e eeuw tot de jaren 2010 is veranderd, waarna werd omschreven wat voor rol particulieren tegenwoordig kunnen spelen in het ondersteunen van culturele instellingen. Het theoretisch kader had hoofdzakelijk betrekking op het cultureel-economisch perspectief van Arjo Klamer, waarmee hij pleit voor de financiering van kunst in de derde, sociale sfeer. Om de financiering van kunst in de derde sfeer te laten plaatsvinden dient een cultureel ondernemer volgens Klamer daarom op waarden georiënteerd te zijn en een ideële doelstelling te dienen, die bijdraagt aan het gemeenschappelijke goed kunst.

Omdat economische waarden tegenwoordig steeds vaker prevaleren en veelal doel van beleid zijn geworden, pleit de overheid de laatste jaren steeds meer voor zelffinanciering van kunstinstellingen. In 2013 nam zij een rigoureuze stap met haar megalomane bezuinigingen op de cultuursector, maar zoals naar voren kwam in de inleiding, kan men twee jaar later nog altijd geen duidelijk beeld schetsen van de impact die deze bezuinigingen op de sector als geheel hebben gehad. Onder de grote instellingen, die ook na de bezuinigingen konden blijven rekenen op steun van de rijksoverheid, werden over het algemeen positieve ontwikkelingen gemeten, maar van veel kleine instellingen weet men nog steeds niet of en hoe zij het hoofd boven water hebben kunnen houden. De grotere zelfredzaamheid van kunstinstellingen kon volgens de overheid vooral gerealiseerd worden door meer eigen inkomsten te werven uit het particulier initiatief, maar uit de praktijk blijkt dat dit voor sommige instellingen een haast onmogelijke klus van ongekend formaat is.

Geconcludeerd kan worden dat de drie podiumkunstenfestivals die in dit onderzoek bestudeerd zijn elk op een volstrekt eigen wijze gepoogd hebben de bezuinigingen op te vangen met behulp van particuliere steun. Vanwege de kleine menskracht van de Nederlandse Dansdagen had deze organisatie in het eerste jaar na de bezuinigingen simpelweg niet genoeg tijd om te investeren in het werven van particuliere middelen. Er werd gesneden in de organisatie en er werd op allerlei manieren geprobeerd de inkomsten op te hogen. Na bijval van enkele private fondsen en provincie en gemeente, was de organisatie een jaar na de bezuinigingen pas in staat te investeren in meer menskracht en expertise om te werven in de derde, sociale sfeer. De inkomsten die de organisatie sindsdien uit particuliere middelen heeft kunnen halen stellen echter nog altijd weinig voor.

Ook het Amsterdams Kleinkunst Festival wordt georganiseerd door een ontzettend klein team, maar na de bezuinigingen kon men binnen de organisatie echter nergens in snijden of op besparen. De financiële situatie van het festival moest acuut worden verbeterd – de urgentie tot het verkrijgen van meer eigen inkomsten was derhalve hoog. Noodgedwongen zocht men naar financiële middelen in de derde sfeer, zodat de bezuinigingen niet het einde van het festival zou betekenen. Het eigen netwerk werd aangesproken, er werden verschillende geefkringen opgericht en mensen werden heel direct gevraagd om geld te geven. Met een aardige hoeveelheid aan particuliere middelen kon de organisatie vervolgens aantonen zeer ondernemend te zijn, waarop een privaats

fonds bereid was het festival het eerste jaar na de bezuinigingen aanvullend te financieren. Om dezelfde reden was het Fonds Podiumkunsten het jaar daarop bereid het festival een productiesubsidie toe te kennen.

Wat zowel bij de Nederlandse Dansdagen als het Amsterdams Kleinkunst Festival naar voren kwam is dat werven via particulieren veel tijd, motivatie en kennis van een podiumkunstenfestival vergt. Aan motivatie en kennis zal het hen absoluut niet ontbreken, maar aan tijd zonder meer. Beide festivals manifesteren zich slechts enkele dagen per jaar, waarvoor de organisaties achter de schermen vaak met weinig mensen veel en verschillend werk verrichten. Zo valt het positieve beeld van de grotere kunstinstellingen in Nederland niet enkel te weiden aan het feit dat zij nog wel steun van de rijksoverheid ontvangen, maar deze inkomsten ook kunnen investeren in professioneel opgezette Development afdelingen, die naast het doen van fonds- en sponsoraanvragen tegenwoordig als voornaamste taak het werven in de derde sfeer hebben. Dit is immers geen eenmalige taak, maar vraagt om blijvende, wederzijdse investering. Wanneer, in het geval van de Nederlandse Dansdagen, een organisatie met slechts 1,2 fte een heel festival moet organiseren (van programmering tot logistiek en alles daar tussenin), is het echter haast een onmogelijke opgave om daarnaast ook nog adequaat cultureel te ondernemen in de derde sfeer, ofwel inkomsten te verwerven via particulieren. Simpelweg door een gebrek aan tijd. Daarom staat het verwerven van inkomsten via particulieren bij de Nederlandse Dansdagen nog altijd in de kinderschoenen (en heeft dit tot nu toe vrij weinig opgeleverd), en ziet het Amsterdams Kleinkunst Festival het structureel ontvangen van particuliere steun en het onderhouden en vasthouden van particulieren die het festival steunen teruglopen, sinds de urgentie hiervoor is afgenomen. Het zijn daarom, zoals in de inleiding al werd gesteld, inderdaad vaak kleine culturele instellingen die moeite hebben om hun financiering meer eigen te maken en gaten in budgetten op te vullen met meer eigen inkomsten via particulieren.

In tegenstelling tot de andere twee festivals haalt het Grachtenfestival Amsterdam wel een aardig deel van zijn inkomsten (ruim tien procent) uit particuliere middelen. De voornaamste reden van succes hiervoor ligt bij het feit dat het verwerven van inkomsten via particulieren niet tot het takenpakket behoort van de organisatie, maar de volledige verantwoordelijkheid is van de Stichting Ambassadeurs van het Grachtenfestival. Deze stichting werd in 2010 namelijk opgericht door particulieren om de ondergang van het festival destijds te voorkomen, en is sindsdien altijd in handen gebleven van een bestuur, bestaande uit particuliere ambassadeurs. Op deze manier is de, eveneens vrij kleine, organisatie van het Grachtenfestival jaarlijks verzekerd van inkomsten uit de publieke sfeer en kan zij haar aandacht voornamelijk richten op het maken van het festival en daarvoor verdere aanvullende financiële middelen zoeken bij onder andere fondsen en sponsors. Bij het Grachtenfestival Amsterdam werd daarentegen wel aangegeven dat de bezuinigingen uit 2013 niet per se tot meer inkomsten uit de derde sfeer hebben geleid. De inkomsten van de steunstichting stijgen sinds haar oprichting in 2010 evenredig, en hebben na de bezuinigingen niet tot een sterkere stijging geleid.

Naast het bieden van financiële ondersteuning spelen particulieren bij de drie festivals ook een rol qua het geven van tijd en in natura. Zo worden de Nederlandse Dansdagen jaarlijks mogelijk gemaakt door een groep van ongeveer 35 vrijwilligers, en worden er bij het Amsterdams Kleinkunst Festival al vanaf zijn oprichting allerlei werkzaamheden voor het festival gratis verricht, zowel op het podium als achter de schermen. Wanneer het aankomt op het spelen van een rol in het ondersteunen van een festival, steekt het Grachtenfestival Amsterdam met kop en schouders boven de andere twee festivals uit. Niet alleen wordt hier zo'n tien procent van de begroting gedekt door inkomsten uit de Stichting Ambassadeurs, ook heeft dit festival een groot vrijwilligersbestand dat het tiendaagse festival jaarlijks mogelijk maakt en zorgen particulieren er met hun giften in natura voor dat het Grachtenfestival nog eens een kostenpost van ruim € 150.000 bespaard blijft.

Omdat alle drie de festivals al ruimschoots steun van particulieren in tijd en natura verkregen, was het niet per se noodzakelijk om hier na de bezuinigingen nog meer voor te werven. Het Grachtenfestival Amsterdam wordt elk

jaar zelfs meer bijzondere locaties in Amsterdam aangeboden, dan dat de organisatie er concerten kan programmeren. Particuliere steun in tijd en natura is van grote waarde, maar uiteindelijk moet er vanzelfsprekend voldoende geld zijn om een festival te kunnen realiseren en de mensen die daar vaak lang en hard voor werken uit te betalen. Zoals het hoort.

6.2 Discussie

Klamer ziet vanuit zijn cultureel-economisch perspectief in de tegenwoordige tijd een gevaar op de loer liggen, met betrekking tot het uitdragen en weten te delen van waarden aangaande kunst. Zoals eerder werd gesteld zijn het de economische waarden die tegenwoordig veelal prevaleren en doel worden van beleid. Klamer waarschuwt voor het feit dat sociale en culturele waarden hierdoor in verdrukking gebracht kunnen worden – dat maakt hen kwetsbaar. Het grote nadeel van het huidige cultuurbeleid – zeker na de megalomane bezuinigingen – is dat culturele waarden hun overtuigingskracht verliezen wanneer instrumentele en economische waarden gaan overheersen. Dit komt zeker het werven van inkomsten uit de derde, sociale sfeer niet ten goede. De derde sfeer is namelijk belangrijk voor de vorming van sociale waarden en gemeenschappelijke goederen zoals kunst en cultuur: het maatschappelijk belang. Maar hoe breng je in de derde sfeer een mentaliteitsverandering teweeg, zodat mensen inzien dat er geld nodig is voor gemeenschapsgoed als kunst en cultuur, terwijl de overheid zich steeds verder terugtrekt als hoeder van de kunsten en daarmee het behoeden van de collectieve waarden van zich afschuift? Zoals Steenberg in hoofdstuk twee al werd geciteerd kan een halve eeuw volgzzaamheid en gerichtheid op subsidiënormen niet ineens worden omgebogen naar zelffinanciering.

Culturele instellingen meer aan zelffinanciering laten doen moet zeker mogelijk zijn, maar met het wegnemen van een groot gedeelte van de sector haar inkomsten mag mijn inziens niet vergeten worden dat de situatie waar de sector zich voor de bezuinigingen in bevond een maaksel was van de overheid zelf. De veranderende houding van de overheid ten opzichte van de financiering van kunst gedurende de twintigste eeuw heeft ertoe geleid dat culturele instellingen langzaam verslaafd raakten aan het subsidie-infuus, dat zij gebruikten ter vergroting van hun waarden. Een terechte opmerking van Klamer vind ik dat subsidies in plaats daarvan culturele instellingen al die tijd alsmat meer hebben verarmd. Instellingen werden namelijk van hun belangrijkste verantwoordelijkheid ontdaan: communiceren met het publiek, met mensen die in kunst een ervaring zoeken. Zoals Klamer stelt zou deze communicatie gebaseerd moeten zijn op het principe van wederkerigheid: “Wanneer wij willen dat mensen zich toegewijd voelen tot de waarde van kunst, moeten wij tevens willen dat zij zowel deelnemen aan kunst als er in investeren. Wanneer de overheid deze verantwoordelijkheid op zich neemt, is er geen enkele reden voor beide partijen om deze toewijding op te zoeken.” Maar zoals tevens bleek uit de onderzoeksresultaten is het niet eenvoudig voor culturele instellingen om sociale en culturele waarden doel van beleid te maken, terwijl de overheid vooral economische waarden laat prevaleren.

Waar het met de bezuinigingen misging was, zoals de bestudeerde podiumkunstenfestivals aangaven, de manier waarop het verhaal werd gecommuniceerd vanuit de overheid naar zowel de cultuursector als de samenleving. De overheid had niet enkel moeten aangeven dat zij de kunst weer aan de samenleving wilde teruggeven – waarmee zij zich van de verantwoordelijkheid kon ontdoen om primair in kunstinstellingen te investeren – maar daar ook daadwerkelijk een voorbeeldfunctie in moeten nemen. In de jaren dat de overheid de financiering van de kunsten zo goed als volledig op zich had genomen, heeft de samenleving het geven aan kunst en cultuur namelijk verleerd. Zoals werd besproken in het theoretisch kader is het geven van geld, tijd of in natura nou eenmaal een vorm van individueel prosociaal gedrag, dat tot stand komt door keuzes van mensen. Gedrag dat voornamelijk door de overheid gestimuleerd of aangeleerd kan worden.

Hoewel de overheid wel gepoogd heeft om geven aan cultuur aantrekkelijker te maken (door bijvoorbeeld de Geefwet te introduceren), is uit onderzoek gebleken – zoals in de inleiding naar voren kwam – dat burgers sinds de bezuinigingen niet meer zijn gaan geven aan cultuur. In dat opzicht had de overheid als het ware veel meer een partner moeten vormen voor particulieren in het steunen van culturele instellingen en de cultuursector meer moeten bekijken vanuit het cultureel-economisch perspectief. Dan was het wellicht minder moeilijk geweest voor podiumkunstenfestivals om met hun veelal kleine organisatievoering meer particuliere gelden te werven zoals veel grote instellingen met professioneel opgezette Development afdelingen dat na de bezuinigingen wel hebben kunnen doen. Omdat deze stap is overgeslagen hebben mensen mijn inziens veelal het gevoel dat zij sinds de bezuinigingen tekorten van instellingen moeten opvullen die door de overheid zijn ontstaan. Hiermee creëer je geen enthousiasme en betrokkenheid bij mensen om tot steun over te gaan. Het punt van Plooijs dat het daarom voor de kunstsector veel lastiger is om eigen inkomsten te werven in de derde, sociale sfeer vind ik daarom zeker aannemelijk. Met name wanneer het hierbij gaat om kleine kunstinstellingen, zoals podiumkunstenfestivals.

De financiering van podiumkunstenfestivals, hoe nu verder?

Zoals gesteld werd in de inleiding is dit onderzoek uitgevoerd ten tijde van een uitvoerige discussie tussen de verenigde Nederlandse podiumkunstenfestivals en de Tweede Kamer. Toen in november 2015 bleek dat er van het extra budget van € 2,6 miljoen, dat in de nieuwe beleidsperiode zou vrijkomen, na het verschuiven van geld en het overeind houden van enkele individuele podiumkunstenfestivals slechts € 180.000 overbleef voor ruim 36 podiumkunstenfestivals, deden de festivals samen een dringende oproep, waarin ze nadrukkelijk wezen op het feit dat de gemaakte besluiten onherroepelijk zouden leiden tot het einde van een aantal podiumkunstenfestivals. Na deze oproep kon de situatie in festivalland daardoor als zeer schrijnend bestempeld worden, waardoor de toegenomen urgentie om in te grijpen een aantal Kamerleden deed besluiten een amendement in te dienen, waarmee er eenmalig € 10 miljoen vrijgemaakt zou worden voor cultuur. Op 3 december 2015 werd het voorstel aangenomen, waardoor de festivals in 2016, als overbrugging naar de nieuwe beleidsperiode, aanspraak kunnen maken op zowel € 3,5 miljoen dat wordt ondergebracht bij de fondsen als € 500.000 ter compensatie van financiële tegenslagen door onvoorziene omstandigheden.¹¹⁴ Positief nieuws voor de in dit onderzoek bestudeerde casussen en alle andere Nederlandse podiumkunstenfestivals!

De ruim € 2,4 miljoen die in november 2015 werd toegewezen aan enkele individuele podiumkunstenfestivals, zodat zij ook in de nieuwe beleidsperiode (vanaf 2017) kunnen blijven bestaan, zal onder andere ten goede komen aan de Nederlandse Dansdagen. Naast Oerol en Festival Oude Muziek krijgt de Nederlandse Dansdagen een plek in de BIS 2017-2020. De Nederlandse Dansdagen heeft voor deze periode een subsidieaanvraag ingediend van € 200.000 (iets minder dan een kwart van haar begroting uit 2014).¹¹⁵

¹¹⁴ Boekmanstichting, *10 miljoen extra voor cultuur in 2016*, 4 december 2015, <https://www.boekman.nl/cultuurnieuws?page=9#> (geraadpleegd op 28 maart 2016).

¹¹⁵ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Bijlage bij adviesaanvraag culturele basisinfrastructuur 2017-2020* (Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, februari 2016).
Bron: <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/brieven/2016/02/15/adviesaanvraag-culturele-basisinfrastructuur-2017-2020>

Literatuurlijst

Algemene Rekenkamer (2015) *Bezuinigingen op cultuur: realisatie en effect*. Den Haag: Algemene Rekenkamer.

Barendregt, M. Persoonlijk interview. Door: D. de Jong, 3 december 2015, Amsterdam.

Baarda, D.B., M.P.M. de Goede en J. Teunissen (2005) *Basisboek Kwalitatief onderzoek*. Groningen/Utrecht: Wolters-Noordhoff bv.

Bekkers, R. (2013) *De maatschappelijke betekenis van filantropie*. Oratie aan de Vrije Universiteit Amsterdam (25 april).

Bekkers, R. en S. Franssen (2015) 'De Geefwet en donaties aan cultuur in Nederland'. In: *Boekman*, jrg. 27, nr. 103, 16-19.

Bevers, T. en E. Hitters (1990) 'Het spel en de knickers: particuliere zorg, overheid en podiumkunst na 1945'. In: *De hulpbehoevende mecenas: particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990* (red. C. Smithuijsen). Amsterdam: Boekmanstichting, 130-188.

Bussemaker, J. (2015) *Ruimte voor cultuur: uitgangspunten cultuurbeleid 2017-2020*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.

Franssen, B., P. Scholten en M. Altink (2009) *Handboek Cultureel Ondernemen*. Assen: Van Gorcum.

Gerdes, E. (et al.) (2014) *Economische ontwikkelingen in de cultuursector 2009-2013*. Rotterdam/Den Haag: Rebel/APE.

Goudriaan, R. en O. Koops (2015) 'Eigen inkomsten geen panacee voor bezuinigingen'. In: *Boekman*, jrg. 27, nr. 103, 50-53.

Hagoort, G., en G. Kuiper (2005) 'Naar een ondernemende cultuur'. In: *Boekman*, jrg. 17, nr. 62, 62-68.

Heuven, R. van (et al.) (2014) *De aannames van Zijlstra, anderhalf jaar later*. Kunsten '92.
(<http://www.kunsten92.nl/wp-content/uploads/2014/09/De-aannames-van-Zijlstra-anderhalf-jaar-later.pdf>)

Holland Festival (2002) *The future of Festival Formulae: a Holland Festival symposium in De Balie, Amsterdam*. Amsterdam: Holland Festival.

Kammer, C. (2015) 'Private fondsen steunen wankelende festivals'. In: *NRC Handelsblad*, 3 augustus.

Klamer, A. (1996) *The Value of Culture: on the relationship between economics and art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Klamer, A. (2005) *In hemelsnaam! Over de economie van overvloed en onbehagen*. Kampen: Ten Have.

Klamer, A. (2005) 'Creatieve financiering van creativiteit'. In: *Boekman*, jrg. 17, nr. 62, 6-10.

Klamer, A. (2011) 'Cultural entrepreneurship'. In: *The Review of Austrian Economics*, 24: 141-156.

Klamer, A., C. de With en P. Teule (2010) 'Sponsors zoeken in crisistijd'. In: *Boekman*, jrg. 22, nr. 83, 36-41.

Kunsten '92 (2012) *Toekenningen Meerjarige activiteitensubsidies Fonds Podiumkunsten 2013-2016*.

<http://www.kunsten92.nl/wp-content/uploads/2012/08/K92-subsidies-FP-2013-2016.pdf>

Maanen, H. van. (2009) *How To Study Art Worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ministerie van OCW/Boekmanstudies (2007) *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam: Ministerie van OCW/Boekmanstudies.

National Endowment for the Arts (2012) *How the United States funds the arts*. Washington DC: National Endowment for the Arts. (<https://www.arts.gov/sites/default/files/how-the-us-funds-the-arts.pdf>)

Oosterbaan Martinius, W. (1985) *Schoonheid, welzijn en kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Sociologisch Instituut.

Pil, M. Persoonlijk interview. Door: D. de Jong, 20 januari 2016, Amsterdam.

Plooi, J. Persoonlijk interview. Door: D. de Jong, 27 november 2015, Amsterdam.

Raad voor Cultuur (2015) *Agenda cultuur: 2017-2020 en verder*. Den Haag: Raad voor Cultuur.

Rienstra, R. (2004) 'Cultureel ondernemerschap: toekomst voor de kunstsector?'. In: *FIN Nieuwsbrief (juli)*.

Rienstra, R. (2006) 'Alles wat weerbaar is, is niet waardeloos'. In: *Boekman*, jrg. 18, nr. 68, 6-15.

Sanders, M. (voorz.) (2008) *Meer draagvlak voor cultuur: advies Commissie Cultuurprofijt*. Amsterdam: Commissie Cultuurprofijt.

Schuyt, T. (2008) 'Geven met warme hand'. In: *Boekman*, jrg. 20, nr. 76, 6-12.

Schuyt, Th. (2012) *Inleiding in filantropie en filantropiewetenschap*. Utrecht: de Graaff.

Schuyt, Th., B. Gouwenberg en R. Bekkers (2015) *Geven in Nederland 2015: Giften, Nalatenschappen, Sponsoring en Vrijwilligerswerk*. Amsterdam: Reed Business Education.

Steenbergen, R. (2010) *De Nieuwe Mecenas: Cultuur en de terugkeer van het particuliere geld*. Amsterdam: Business Contact.

Stichting Ambassadeurs van het Grachtenfestival (2015) *Jaarverslag 2014*. Amsterdam: Stichting Ambassadeurs van het Grachtenfestival.

Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival (2013) *Jaarverslag 2012*. Amsterdam: Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival.

Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival (2014) *Jaarverslag 2013*. Amsterdam: Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival.

Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival (2015) *Jaarverslag 2014*. Amsterdam: Stichting Amsterdams Kleinkunst Festival.

Stichting Grachtenfestival Amsterdam (2012) *Ondernemingsplan Grachtenfestival 2013-2016*. Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam.

Stichting Grachtenfestival Amsterdam (2013) *Rapport 2012*. Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam.

Stichting Grachtenfestival Amsterdam (2014) *Rapport 2013*. Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam.

Stichting Grachtenfestival Amsterdam (2015) *Bestuursverslag Grachtenfestival Amsterdam 2014*. Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam.

Stichting Grachtenfestival Amsterdam (2015) *Rapport 2014*. Amsterdam: Stichting Grachtenfestival Amsterdam.

Stichting Nederlandse Dansdagen (2012) *Beleidsplan 2013-2014*. Amsterdam: Stichting Nederlandse Dansdagen.

Stichting Nederlandse Dansdagen (2013) *Financieel jaarverslag 2012*. Amsterdam: Stichting Nederlandse Dansdagen.

Stichting Nederlandse Dansdagen (2014) *Financieel jaarverslag 2013*. Amsterdam: Stichting Nederlandse Dansdagen.

Stichting Nederlandse Dansdagen (2015) *Financieel jaarverslag 2014*. Amsterdam: Stichting Nederlandse Dansdagen.

Stichting Nederlandse Dansdagen (2015) *Jaarverslag 2014*. Amsterdam: Stichting Nederlandse Dansdagen.

Van den Braber, H. (2008) 'De rentree van de mecenas'. In: *Boekman*, jrg. 20, nr. 76, 29-34.

Verenigde Nederlandse Podiumkunstenfestivals, *Leve de festivals*.

Bron: Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (2 maart 2015) #FESTIVALMANIFEST.

(<http://www.vscd.nl/media/files/leve-de-festivals.pdf>)

Zijlstra, H. (2011) *Meer dan kwaliteit: hoofdlijnen cultuurbeleid 2013-2016*. Den Haag: Ministerie van OC&W.

Geraadpleegde websites

Amsterdams Kleinkunst Festival

<http://www.amsterdamskleinkunsthestival.nl/over-het-festival/>

Boekmanstichting

<https://www.boekman.nl/cultuurnieuws?page=9#>

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

<https://www.rijksoverheid.nl/documenten/brieven/2016/02/15/adviesaanvraag-culturele-basisinfrastructuur-2017-2020>

Nederlandse Dansdagen

http://www.nederlandsedansdagen.nl/nl/publiek/over_ons/festival_historie/

http://www.nederlandsedansdagen.nl/nl/publiek/partners/word_vriend/

Oerol

<http://oerol.nl/nieuws/reactie-podiumkunstenfestivals-op-ruimte-voor-cultuur-uitgangspunten-cultuurbeleid-2017-2020-minister-bussemaaker/>

Prins Bernhard Cultuurfonds

<http://www.cultuurfonds.nl/geven/cultuurfonds-op-naam/wat-is-een-cultuurfonds-op-naam>

SPRING Performing Arts Festival

<https://www.springutrecht.nl/artikel/24-miljoen-nu-nodig-zodat-de-podiumkunst-festivals-er-morgen-nog-zijn>

Vereniging Nederlandse Poppodia en –Festivals

<http://www.vnfp.nl/nieuws/meer-festivals-meer-bezoekers-de-festivalmarkt-blijft-groeien>