

# FINANCIEREND PUBLIEK GEZOCHT

Een verkenning van de democratische aspecten van *crowdfunding* aan de hand van drie cases.

Fay Breeman

## FINANCIEREND PUBLIEK GEZOCHT

Een verkenning van de democratische aspecten van *crowdfunding* aan de hand van drie cases.

MA Scriptie

MA Film- en televisiewetenschap

Universiteit Utrecht

Begeleiding: Eggo Müller

Fay Breeman

0425702

19 augustus 2011

# INHOUD

INLEIDING	4
1 GESCHIEDENIS VAN KUNST- & CULTUURFINANCIERING IN NEDERLAND	7
2 CROWDSOURCING & CROWDFUNDING	15
3 DRIE CASES	19
CONCLUSIE	29
LITERATUUR	33
NOTEN	35

# INLEIDING

Op dinsdag 15 juni 2011 zat ik met mijn aantekeningenboekje in de aanslag en het boek *Publiek gezocht* van Hans Blokland opengeslagen voor me in de trein van Utrecht naar Rotterdam. Ik deed een poging me verder in te lezen voor deze scriptie over *crowdfunding*, maar in de rumoerige coupe vond ik mezelf snel afgeleid. Mijn ogen dwaalden langzaam af en zagen uit een opgeklapt opklaptafeltje een krant steken, waarop leesbaar een gedeelte van een ondertitel van een artikel: “(...) aan sponsors probeert te komen, vertelt ze in haar dagboek.” Omdat ik inmiddels veel had gelezen over kunst- en cultuurfinanciering, wekte het woord ‘sponsors’ meteen mijn interesse. Ik pakte de krant – de nrc•next van die dag – en was positief verrast toen het artikel, geschreven naar aanleiding van de op 11 juni aangekondigde overheidsbezuigingen op kunst en cultuur, een verslag van de zoektocht naar financiering voor een film bleek te zijn. Filmmaker en kunstenaar Sanne Rovers wijdt uit over haar afgewezen subsidieaanvraag bij het Amsterdams Fonds voor de Kunsten en overweegt de opties die zij vervolgens nog heeft. Ze ziet mogelijkheden in sponsoring door bedrijven en *crowdfunding* – financieren door kleine bedragen te werven onder de *crowd*: een grote groep mensen en/of je publiek – waarover veel mensen in haar omgeving spraken.<sup>1</sup> Mijn scriptieonderwerp had het dus tot nieuws geschopt en mij bekreep het gevoel dat ik met dit thema een zeker momentum te pakken had.

Want met de op hand zijnde bezuinigingen die onder leiding van staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap Hable Zijlstra worden ingevoerd, is er in de kunst- en cultuurwereld danig behoefte aan nieuwe vormen van financiering die overheidssubsidie kunnen aanvullen of vervangen. Een nadere bestudering van een van de mogelijke alternatieven – *crowdfunding* – komt voor de industrie dus als geroepen. En ook op wetenschappelijk gebied is onderzoek naar *crowdfunding* relevant, omdat er nog amper over gepubliceerd is. Daarnaast lijkt het moment waarop het kunst- en cultuurbeleid van overheidswege wordt heroverwogen (met bezuinigingen tot gevolg) de juiste tijd om deze aanpak wetenschappelijk en historisch-kritisch onder de loep te nemen en te bekijken hoe democratisch het al dan niet is. Deze zaken tezamen vormen de basis voor de hoofdvraag die in deze scriptie wordt onderzocht: Is *crowdfunding* een meer democratische manier van kunst- en cultuurfinanciering in het algemeen en filmfinanciering in het bijzonder?

Om tot een antwoord op deze vraag te komen heb ik het fenomeen *crowdfunding* in drie hoofdstukken respectievelijk in een historisch kader geplaatst, in haar theoretische context beschreven en aan de hand van drie cases geduid. Dit alles met een focus op de democratische aspecten van kunst- en cultuurbeleid en *crowdfunding*.

In hoofdstuk 1 geef ik een overzicht van hoe kunst en cultuur in Nederland gefinancierd is vanaf 1795. Hierbij maak ik onderscheid tussen het beleid van overheidswege en initiatieven van particulieren. Het overzicht beperkt zich tot de situatie in Nederland, omdat de vormen van cultuurfinanciering sterk samenhangen met nationale bestuurlijke en politieke inrichting en per land dus sterk verschillen. Deze scriptie biedt niet de benodigde ruimte om in te gaan op verschillende landsgeschiedenissen, of een bredere Europese dan wel wereldwijde geschiedenis. Daarbij biedt de Nederlandse geschiedenis van cultuurfinanciering al genoeg punten van discussie om op in te gaan. Verder is het voor mij persoonlijk relevant om het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid te bestuderen, aangezien ik in de Nederlandse culturele (of specifiek: film-) sector werkzaam ben en hoop te blijven.

De opbouw van het eerste hoofdstuk is chronologisch. De tijd van 1795 tot nu is in drieën opgedeeld en voor elk van die drie periodes wordt apart besproken hoe de overheid kunst en cultuur financierde en welke initiatieven er door particulieren werden genomen, waarbij telkens de mate van democratie wordt beschouwd. De theoretische basis hiervoor wordt gevormd door *Cultuur, koningen en democraten* van Roel Pots, het door het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap uitgegeven *Cultuurbeleid in Nederland* en *Patronen van patronage* van Erik Hitters.

Het hoofdstuk is beschrijvend van aard, maar in de laatste alinea wordt aan de hand de essaybundel *Publiek gezocht* van Hans Blokland de ruimte genomen voor de tekortkomingen van het Nederlandse cultuurbeleid. Deze kritiek komt er samengevat op neer dat er in het Nederlandse kunst- en cultuur beleid te weinig oog is voor de wensen van het *gehele* publiek en dat het publiek moeilijk inzicht kan krijgen en geen stem heeft in de besluitvorming omtrent kunst- en cultuurfinanciering. Hierin ligt gelijk een legitimering van onderzoek naar *crowdfunding* besloten, aangezien het een alternatief is voor overheidssubsidiering van kunst en cultuur, dat de potentie heeft het publiek inzicht en een stem te geven bij kunst- en cultuurfinanciering.

In hoofdstuk 2 wordt *crowdfunding* zoals gezegd in een theoretisch kader geplaatst. Omdat er over *crowdfunding an sich* nog nauwelijks geschreven is, wordt er eerst gekeken naar het discours omtrent *crowdsourcing* – een fenomeen dat verwant is aan *crowdfunding* – waarbij de massa als informatiebron wordt gebruikt. De vier principes van *crowdsourcing* zoals gedefinieerd door Don Tapscott en Anthony D. Williams in hun monografie *Wikinomics* vormen de kern van dit hoofdstuk. Vervolgens wordt er kort een kanttekening gezet bij Tapscott en Williams' benadering en het hele *crowdsourcing*-discours, om de vier principes vervolgens toe te passen op en te vertalen naar *crowdfunding*.

De historische en theoretische context van *crowdfunding* zet ik in het derde en laatste hoofdstuk van deze scriptie in om drie cases de duiden. Aan de hand van het historische kader uit hoofdstuk 1 en de gedefinieerde *crowdsourcing*- en *-funding*-principes van uit hoofdstuk 2, wordt afgewogen in hoeverre die principes toepasbaar blijken en in hoeverre de cases bevestigen of ontcrachten dat *crowdfunding* een meer democratische manier van financiering is. Met de cases *THE AGE OF STUPID* (2009), het *crowdfunding*-platform Kickstarter en filmfestivalinitiatief Cinema Reloaded verschuift de aandacht hier van kunst-

en cultuurfinanciering naar filmfinanciering. Ik heb gekozen voor een focus op filmfinanciering, omdat deze scriptie allereerst in het kader van een filmwetenschappelijke masteropleiding is geschreven. Daarnaast ben ik zoals gezegd werkzaam in de filmsector (bij het International Film Festival Rotterdam, initiatiefnemer van het bovengenoemde Cinema Reloaded) en geeft een focus op film mij persoonlijk de meest bruikbare inzichten.

In de conclusie van deze scriptie zal ik reflecteren op de geldig- en toepasbaarheid van de principes van *crowdfunding*- en *-sourcing* en op hoe de mate van democratie van de cases zich verhoudt tot die van de Nederlandse kunst- en cultuurfinanciering door de jaren heen. Vervolgens zal ik mijn eindoordeel vellen over of *crowdfunding* een meer democratische manier van kunst- en cultuur financiering in het algemeen en filmfinanciering in het bijzonder is. Ik zal deze scriptie eindigen met wat ideeën voor vervolgonderzoek naar *crowdfunding*, die gezien de uitkomst van deze scriptie nuttig lijken.

Dan wil ik tot slot van deze inleiding kort een woord van dank richten tot Marit van den Elshout (voor het idee), Janneke Langelaan, Iwana Chronis en Gert-Jan Bleeker (voor het meedenken en lezen), Dana Duijn (voor de aanmoediging) en Eggo Müller (voor de prettige begeleiding).

# 1

## GESCHIEDENIS VAN KUNST- & CULTUURFINANCIERING IN NEDERLAND

In dit hoofdstuk zal ik een chronologisch overzicht geven van hoe kunst en cultuur vanaf de 19e eeuw in Nederland gefinancierd werden. Dit overzicht zal er niet op gericht zijn een volledig chronologisch overzicht te geven van alle ontwikkelingen op het gebied van kunst- en cultuurfinanciering in Nederland. De nadruk zal liggen op de zaken die relevant zijn voor het beantwoorden van mijn hoofdvraag. De aandacht gaat hierbij uit naar de verhoudingen tussen de initiatieven van particulieren en die van overheden en of initiatieven al dan niet democratisch genoemd kunnen worden. Zoals later duidelijk zal worden zijn deze initiatieven en de bijbehorende investeringen nauw met elkaar verbonden en komen ze vanaf de 19e eeuw vrijwel altijd in combinatie met elkaar voor. Daarom bespreek ik beide vormen van kunst- en cultuurfinanciering in één hoofdstuk. Wel zal ik per periode in de geschiedenis apart aandacht besteden aan beide takken van financiering, waarbij ik eerst focus op de overheidssituatie en daarna op de particuliere investeringen. De indeling van periodes wordt grofweg bepaald door Roel Pots' indeling van zijn *Cultuur, koningen en democraten*, dat samen met *Patronen van patronage* van Erik Hitters tevens de theoretische basis vormt voor dit hoofdstuk. Daar Pots' en Hitters' werk zeer beschrijvend en niet erg beoordelend is, zal – aan de hand van de essaybundel *Publiek gezocht* van Hans Blokland – dit hoofdstuk beëindigd worden met een kritische noot ten aanzien van het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid.

### 1795-1840: Verlichte autocratie en opvoeding

Het beginpunt van het hier geschetste overzicht ligt in 1795, het jaar waarin de Bataafse Republiek werd gesticht en het eerste jaar van de Franse overheersing van Nederland, die uiteindelijk nog tot 1813 zou duren. In deze periode was er in Nederland voor het eerst sprake van een nationaal cultuurbeleid<sup>2</sup>, wat het een logisch beginpunt van dit overzicht maakt.

#### *Overheid*

De Bataafse Republiek (1795-1801) was gestoeld op verlichte denkbeelden en een geloof in 'de maakbare samenleving'. Men wilde het volk opvoeden en zo werken aan de totstandkoming van een 'nationaal karakter' en daarbij was een belangrijke rol weggelegd voor kunst en cultuur.<sup>3</sup> Deze verlichte ideeën zouden ook gedurende het koningsschap van Lodewijk Napoleon (1806-1810) en Willem I, Koning der Nederlanden (1810-1840) de belangrijkste motivatie voor een kunst- en cultuurbeleid vormen.

De doelstellingen gedurende deze drie periodes waren van grootse aard, maar feitelijk leidde dat maar tot weinig. De intentie om in kunst en cultuur te investeren was zeker aanwezig, maar die investeringen waren maar van korte duur<sup>4</sup> en uiteindelijk besteedde men tijd en geld liever aan het onderwijs.<sup>5</sup>

Van een democratisch beleid was in deze tijd nog nauwelijks sprake. Met name Willem I en Lodewijk Napoleon regeerden – ondanks hun sympathie voor het verlichte denken – op een autocratische manier. Dus ondanks dat er inmiddels een ambtelijke dienst was ingesteld, bepaalde de persoonlijke smaak van de regeerder meestal nog wat er ondersteund werd.<sup>6</sup>

### *Particulieren*

Mecenaat in de oorspronkelijke zin van het woord is in Nederland eigenlijk nooit voorgekomen.<sup>7</sup> Invloedrijke burgers die op een persoonlijke en directe basis een langdurige opdrachtrelatie aangaan met kunstenaars, zoals de familie De Medici dat in 15<sup>e</sup>-eeuws Florence deed, heeft Nederland niet gekend. Toch was er vanaf begin 19<sup>e</sup> eeuw in Nederland wel sprake van iets dat zeer sterk verwant is aan het klassieke mecenaat en ik zal daarvoor wel de aanduiding ‘mecenaat’ gebruiken. In deze vorm van mecenaat worden vanuit private middelen van leden van de stedelijke burgerij, uit vrije wil en in gelijkwaardig samenwerkingsverband kunst- en cultuurinitiatieven ondersteund op basis van esthetische waardering en kwaliteit.<sup>8</sup>

Hoewel dit mecenaat vanaf begin 19<sup>e</sup> eeuw voorkomt, stammen de meest spraakmakende voorbeelden toch uit de periode na 1840.<sup>9</sup> Dat heeft er mee te maken dat de particuliere organisaties die zich voor 1840 bezighielden met cultuur, zich toch het meest toelieden op onderwijs. De organisaties van voor 1840 hadden vaak de vorm van een door de verlichte burgerij opgerichte organisaties ‘tot nut van het algemeen’. Het doel van dergelijke initiatieven was de eigen bevolkingsgroep, maar ook andere bevolkingslagen te vormen en beschaven. Het initiatief kwam echter steevast van de sociale bovenlaag, die bepaalde wat er door de organisaties werd ondernomen. En hoewel de uitgangspunten van de nutsorganisaties goed aansloten op de ambities van de verschillende regeringen in deze periode, kwam het niet van samenwerking. De machtige leden van de burgerij waren bang om op de vingers te worden gekeken door de overheid.<sup>10</sup>

## 1840-1940: Liberalisme en burgerlijk initiatief

### *Overheid*

Vanaf 1840 begon een periode waarin de liberalen bijna onafgebroken aan de macht waren. De meest prominente denker en politicus was Johan Rudolf Thorbecke. Hij en andere liberalen vonden dat het aan de overheid was om de orde in het land te garanderen en de wet te handhaven, maar verder moest de overheid alleen voorwaarden scheppen waaronder burgers zich zelfstandig konden ontwikkelen.<sup>11</sup> In dat licht is het dan ook geen verrassing dat de liberale regeringen geen actief kunst- en cultuurbeleid voerden. In 1862 stelde Thorbecke



(eigenlijk terloops) in een debat dat de regering “geen oordelaar van de wetenschap en kunst” was. Verschillende interpretaties van deze uitspraak zijn tot vandaag de dag de leidraad geweest voor de relatie tussen de kunsten en de overheid (waarover later meer).<sup>12</sup>

De wens om het volk tot een beschaafd en deugdzaam geheel te smeden, was bij de liberalen nog wel aanwezig en daartoe werd ook bescheiden actie ondernomen. Zo was er aandacht voor historische gedenktekens en archieven.<sup>13</sup> Maar verder werd er toch vooral een *laisser-faire*-politiek gevoerd.<sup>14</sup>

Vanaf 1870 leidde de industrialisatie tot nationalisme en concurrentie tussen staten. In de politiek was er een scherpe tweedeling als het gaat om cultuurbeleid. De conservatieven spraken zich in een debat in 1872 fel uit voor een actiever beleid. De katholieke Victor De Stuers ontpopte zich tot de leidende figuur op het gebied van cultuur- en kunstbeleid, onder andere als referendaris van de nieuw opgerichte Afdeling voor Kunsten en Wetenschappen op het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Op die positie ondervond De Stuers van 1875 tot 1901 maar weinig tegenstand en kon hij in hoge mate zijn eigen gang gaan. Hij voerde een sterk persoonlijk beleid dat voornamelijk gericht was op musea, archieven, bouwkunst, monumenten en onderwijs.<sup>15</sup>

In 1901 verruilde De Stuers zijn referendarisschap voor lidmaatschap van de Tweede Kamer. Ondanks verschillen van mening over het kunst- en cultuurbeleid tussen verschillende politieke stromingen wordt het kunst- en cultuurbeleid op de koers van De Stuers voortgezet, alleen is het beleid nu niet meer op de persoonlijke voorkeur van de bewindsvoerder gestoeld. Inhoudelijke beslissingen over kunst en cultuur werden vanaf nu – en heden nog steeds – genomen op basis van adviezen van commissies en raden, zodat het oordeel niet direct van de overheid hoefde te komen. Een stuk democratischer dan onder De Stuers, maar de leden van deze commissies en raden waren afkomstig uit de sociale bovenlaag en werden vaak voor het leven benoemd, dus de gemaakte keuzes waren nog altijd een reflectie van de smaak van de elite en niet die van de gehele bevolking.<sup>16</sup>

De overheidsbetrokkenheid bij kunst en cultuur was vanaf De Stuers een stuk actiever geworden, maar was nog altijd geënt op Thorbecke's standpunt dat de overheid op dit vlak geen oordelaar moest zijn. En in verhouding stak het beleid nogal schril af bij andere landen, met name omdat initiatief vaak moest komen van de bevolking, wat in de praktijk de stedelijke burgerij betekende.<sup>17</sup> Wat er van overheidswege gedaan werd, was nog altijd gericht op het smeden van een culturele eenheid onder de burgers.<sup>18</sup>

Na de Eerste Wereldoorlog zette de verzuiling definitief door, wat betekende dat er van het nationale saamhorigheidsgevoel waar het cultuurbeleid van de voorgaande jaren op had ingezet nog maar weinig sprake was. Al snel werden over het gehele overheidsbudget drastische bezuinigingen doorgevoerd die kenmerkend zouden zijn voor het gehele interbellum. De heersende opvatting werd dat de verschillende zuilen hun (culturele) zaken bij voorkeur binnen eigen kring moesten regelen (en financieren door middel van lidmaatschapsgeld). Dat gold voor alles, behalve de bewaking van de zeden, wat als een verantwoordelijkheid van de overheid werd gezien<sup>19</sup>, hoewel er ook binnen de zuilen veel inzet werd getoond om de onzedelijke invloeden van jazz, Hollywood-films en radio te beperken.

Het censureren van films was gelijk het enige beleid dat de overheid er op het gebied van het 'verderfelijke' nieuwe medium film op na hield.

De rol van voorvechter van overheidsbeleid op het gebied van cultuur werd vervuld door de sociaal-democraten, een rol die deze politieke stroming tot het heden op zich heeft genomen.<sup>20</sup>

### *Particulieren*

In de periode van 1840 tot 1940 was er veel ruimte voor particulieren om culturele initiatieven te ontwikkelen. Deze initiatieven kwamen met name voor in de grote en middelgrote steden en werden geïnitieerd door de gegoede, verlichte burgerij. Onder hen leefde de gedachte dat een bloeiend kunstleven een voorwaarde was voor een deugdzaam en beschaafde samenleving.<sup>21</sup> Samen met de opkomst van de Romantiek, waardoor nationalistische gevoelens in de mode kwamen, zorgde dit voor de bloei van het mecenaat, dat de zoals eerder al benoemde vorm van verenigingen en genootschappen aannam.

Ondanks de maatschappelijke idealen die heersten onder de burgerij waren de initiatieven toch vooral op de eigen bevolkingslaag gericht en hadden zij veelal een besloten karakter. Dit kwam voort uit de onvrede met het culturele aanbod in de steden. Hetgeen dat aangeboden werd, was gericht op het maken van winst en op een massapubliek. De burgerij had behoefte aan vermaak op stand en nam daar zodoende initiatief toe. De binding van de burgerij met deze initiatieven, zoals de in 1860 in het leven geroepen Hoogduitsche Opera in Rotterdam, was van groot belang, aangezien het grootste deel van de financiering van abonnementen en kaartverkoop kwam. Giften van leden van de burgerij waren van belang, maar verzorgden niet het gros van de financiering. Ondanks dat deze burgerinitiatieven maar op een beperkte laag van de bevolking waren gericht, was deze vorm van cultuurfinanciering behoorlijk democratisch. De leden van de burgerij konden door middel van de aanschaf van toegangsbewijzen en abonnementen immers min of meer direct invloed uitoefenen op de programmering van bijvoorbeeld de opera.<sup>22</sup>

Hoewel het mecenaat en de deelname daaraan meer een kwestie was van status dan van rijkdom, werd er ook door de nieuwe rijken geïnvesteerd in cultuur. Aan de ene kant zochten zij daarmee aansluiting bij en waardering van de burgerij, maar ook wilden de nieuwe rijken - die hun geld verdienden in de opkomende industrie - met culturele investeringen direct en indirect een gebaar maken naar de arbeiders die in hun bedrijven werkten.<sup>23</sup>

Rond de eeuwwisseling was er ook in socialistische kring aandacht voor kunst en cultuur en dat werd vaak met passie geuit. Het doel was niet alleen om cultuur in de vorm van liederen en toneel in te zetten in de strijd tegen het kapitalisme, maar ook om de arbeiders in aanraking te laten komen met de verheven burgerlijke kunstuitingen. Daartoe werden door progressief-liberalen verenigingen opgericht als Kunst aan het Volk (Amsterdam 1903).<sup>24</sup> Desondanks kwam er maar weinig terecht van de verheffing van de arbeidersstand. Het burgerlijke repertoire vond uiteindelijk niet veel aansluiting bij dit publiek.<sup>25</sup>

Zoals gezegd raakte Nederland tijdens het interbellum steeds meer verzuild en werd door de overheid verwacht dat het initiatief voor culturele activiteiten binnen de organisaties van de verschillende groeperingen werden uitgevoerd. Dat gebeurde ook; elke zuil kende midden jaren twintig eigen instellingen, zoals kranten, uitgeverijen, ontspanningsverenigingen, koren en later ook omroepen.<sup>26</sup> Maar ook buiten de zuilen om was er nog altijd sprake van mecenaat. Dit was vaak een continuering van de initiatieven uit de voorgaande periode, maar qua opvattingen was er wel een nuanceverschil. Thorbecke's stelling dat de overheid geen oordelaar van de kunsten moest zijn was nog altijd dominant gedachtegoed, maar dat werd nu niet meer zo streng opgevat. De algemene houding ten opzichte van een overheid die kunst- en cultuurplannen ondersteunde en ontwikkelde werd positiever.

Tijdens het interbellum was er voor het eerst ook sprake van particulier initiatief op het gebied van film. In reactie op het verbod op een Russische, communistisch getinte kunstfilm werden in verschillende steden met name door studenten filmliga's opgericht, zodat dit soort kunstfilms in besloten verband gewaardeerd konden worden.<sup>27</sup>

## 1945-nu: Van welzijnsfocus naar zakelijkheid

### *Overheid*

Tijdens de Tweede Wereldoorlog voerde de Duitse bezetter in tegenstelling tot de voorgaande Nederlandse regeringen een zeer actief cultuurbeleid. Aan de ene kant werd de censuur op alle (en dus ook culturele) uitingen strenger, maar aan de andere kant werden film, toneel en dans nu van overheidswege gesteund en moest iedere bezitter van een radiotoestel een omroepbijdrage leveren.<sup>28</sup> Dit alles om het volk nationaal-socialistisch op te voeden.<sup>29</sup>

Tegelijkertijd was er tijdens de oorlog –naar aanleiding van het Duitse optreden tegen Joodse kunstenaars en de staatsdwang die uitging van het gevoerde kunstbeleid – een actieve kunstenaarsverzetsbeweging ontstaan.

De combinatie van het actieve Duitse beleid en het kunstenaarsverzet zorgden na de oorlog voor een actiever kunst- en cultuurbeleid van de overheid. Opvallend genoeg werden delen van de aanpak van de bezetter en met name de actieve houding tijdens de wederopbouw overgenomen. Daarnaast was er ook meer aandacht voor de sociale en maatschappelijke positie van kunstenaars.<sup>30</sup>

De overheid focuste zich in deze periode op het verhogen van het welzijn van de gehele bevolking. Er was daarbij aandacht voor geografische en sociale spreiding van kunst en cultuur. De sociale spreiding werd met name door de PvdA op de agenda gezet, maar dit kwam uiteindelijk niet goed van de grond. Aan de ene kant werd dit gewijd aan het niet naar 'de wijken' brengen van de kunsten en aan de andere kant bleek dat er nog altijd een focus was op hoge cultuur, die was geënt op smaak van de sociale bovenlaag.<sup>31</sup>

In de jaren zestig kwam er vanuit de PvdA dan ook een roep om kunstenaars uit hun 'ivoren toren' te halen om de kloof tussen burger en kunst(enaar) te dichten. Dit zou de leden van de samenleving tot breed gevormde persoonlijkheden maken.<sup>32</sup> Tegelijkertijd kwam de

zogenaamde protestgeneratie in opstand en streden zij voor meer aandacht voor kunst en creativiteit als drijvende krachten van de samenleving, van overheidswege en in de samenleving. De culturele agenda moest niet meer bepaald worden door de hoge heren in Den Haag en de smaak van de elite. Dit protest vond een gewillig oor bij de bestuurders, met name in de persoon van minister Marga Klompé die kunst en cultuur in haar portefeuille had.

De focus van het cultuurbeleid kwam vervolgens te liggen bij kunst en cultuur met maatschappelijk nut. ‘Kwaliteit’ en de hoge kunsten waren voor het eerst niet meer het belangrijkste subject van overheidssteun. Doordat de economie bloeide kon onder het mom van het welzijnsbeleid de geldkraan voor kunst en cultuur worden opengedraaid, wat ervoor zorgde dat de kunsten in de jaren zeventig ruim in het geld zaten en bovendien beschermd werden tegen marktwerking.<sup>33</sup> Toen de overheid in de jaren tachtig met financiële tekorten te kampen kreeg, was dat aanleiding voor een kentering van het beleid. Zakelijkheid, internationalisering en marktdenken werden belangrijk en het kwaliteitscriterium keerde terug. In de jaren negentig bleven deze zaken een belangrijke rol spelen, maar werd door staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg weer gepleit voor afstand van een kunst- en cultuurbeleid dat was gericht op de smaak van de sociale bovenlaag. Jongeren en allochtonen kregen nadrukkelijk aandacht in Van der Ploegs beleid, maar feitelijk werd de financiering nog altijd verdeeld door de raden en fondsen die zich een elitaire smaak aanmaten.<sup>34</sup>

Van belang voor filmfinanciering is de oprichting van de voorloper van het Filmfonds in 1983. Dit kwam voort uit de wens de Nederlandse filmcultuur te bevorderen en zo een tegenwicht te bieden aan de overheersing van Amerikaanse films.<sup>35</sup> Een vergelijkbare redenatie leidde op Europees niveau – ‘Europa’ was sinds de jaren zeventig een steeds belangrijkere politieke speler geworden – ook tot een fondsorgaan voor film, dat streefde naar het versterken van de Europese culturele markt en samenwerking binnen Europa stimuleerde.

Vanaf midden 2007 is de wereldeconomie en daarmee ook de Nederlandse economie verslechterd door toedoen van de kredietcrisis. Zware bezuinigingen staan bovenaan het programma van de regering en bezuinigingen op het kunst- en cultuurbudget zijn daarvan een belangrijk onderdeel. De plannen van staatssecretaris Halbe Zijlstra werden gepresenteerd op 11 juni 2011 en het lijkt erop dat de gevestigde culturele instellingen en vertegenwoordigers van ‘kwalitatief hoogstaande topkunst’ ontzien worden en dat er op de kleinere organisaties bezuinigd wordt. Hoewel het nog niet duidelijk is of de plannen in hun huidige vorm doorgang zullen vinden, staat het in ieder geval als een paal boven water dat er van overheidswege substantieel minder geld in kunst en cultuur zal worden geïnvesteerd.<sup>36</sup> Daarmee wordt de noodzaak voor alternatieve manieren van financiering in de kunst- en cultuursector groter, waarvan er één – *crowdfunding* – in deze scriptie nader wordt bekeken.

### *Particulieren*

Omdat de overheid zich een actieve rol bij het financieren van kunst en cultuur had aangemeten, is de betekenis van particuliere partijen in de periode na de Tweede

Wereldoorlog beduidend minder. Eigenlijk was de overheid in deze periode niet zo gediend van particulier initiatief in de kunsten en was de invloed van burgers op het beleid niet gewenst. Veel van de eerder particuliere instellingen, zoals de Rotterdamse Kunstinstituut, werden langzaam bureaucratischer en gingen soms zelfs op in het gemeentelijk bestuur.<sup>37</sup>

Het duurde tot de jaren tachtig totdat er weer een actief particulier veld zou ontstaan. De overheid bezuinigde op kunst en cultuur, waardoor de vraag naar financiering uit andere hoeken groter werd. Passend bij het verzakelijken van het overheidsbeleid en de tijdsgeest, kwam het nieuwe initiatief uit het bedrijfsleven. Deze sponsoring veroorzaakte begin jaren tachtig opschudding in de culturele wereld. Zou de inmenging van het bedrijfsleven de autonomie van de kunstenaars aantasten? Maar het bleek dat de bedrijven zich in de praktijk net zo min als de overheid willen branden aan een oordeel over de kunsten.<sup>38</sup> Eigenlijk verschilt de sponsoring van cultuur door bedrijven niet eens zoveel van het mecenaat in de 19<sup>e</sup> eeuw. De bedrijven zijn uit op een verbetering van het culturele aanbod en willen daarmee hun eigen situatie en imago goed te doen. De relatie tussen sponsor en culturele instelling is echter zakelijk en niet persoonlijk zoals bij het mecenaat. De bedrijven hebben met hun culturele ambities een algemenere doelstelling voor ogen, zoals het verbeteren van het economische klimaat in een stad, dan het mecenaat, dat toch vooral kunst- en cultuuraanbod voor de eigen bevolkingslaag wilde creëren.<sup>39</sup>

Tot en met het eerste decennium van het nieuwe millennium vormde sponsoring een financiële steunpilaar van de Nederlandse culturele en kunstsector, waarbij het een gat opvult dat door bezuinigingen van overheidszijde is ontstaan.<sup>40</sup> Na de kredietcrisis – die in de zomer van 2007 begon en de wereldeconomie in een ongekende dip stortte<sup>41</sup> – is het echter de vraag of bedrijven nog geld overhebben voor kunst en cultuur. De meningen hierover zijn verdeeld<sup>42</sup>, maar feit is dat de verminderde koopkracht van sponsors in combinatie met de geplande kunst- en cultuurbezuinigingen van de overheid een nieuwe vraag naar alternatieve vormen van kunst- en cultuurfinanciering oplevert. En *crowdfunding* is misschien wel een antwoord.

## Een kritische noot

Wanneer het kunst- en cultuurbeleid uit het bovenstaande overzicht over de gehele linie bekeken wordt, valt te signaleren dat de aanpak, ondanks de verschillende nadrukken, vanaf 1840 tot nu eigenlijk tamelijk constant is. Hans Blokland constateert dit ook in zijn essaybundel *Publiek gezocht* en geeft aan dat deze ‘incrementalistische’ beleidsvoering haast inherent is aan een open en democratisch bestel als het Nederlandse.<sup>43</sup> Blokland beschrijft dit incrementalistische beleid enigszins schertsend als “een mammoettanker waarover weliswaar een minister *de jure* het gezag voert, maar waarvan hij of zij *de facto* slechts met behulp van een roeispaan kan proberen de koers te beïnvloeden. Het ene moment steekt hij zijn roeispaan aan de linker kant in het water en de andere keer aan de rechter kant.”<sup>44</sup> Onderdeel en belangrijke oorzaak van deze immobiliteit is dat al sinds anderhalve eeuw veel invloed en bevoegdheid wat betreft de uitvoering van het kunst- en cultuurbeleid bij autonome

kunstraden, -fondsen en commissies wordt gelegd<sup>45</sup>, onder Thorbecke's eerder aangehaalde motto dat de regering geen oordelaar van de kunsten moet zijn.

De werking van deze raden, fondsen en commissies is niet onproblematisch en hun functioneren moet dan ook met een kritische blik worden bekeken, omdat dit op twee niveaus de legitimiteit en democratische aard van het kunst- en cultuurbeleid ondermijnen.

Allereerst bestaan zij doorgaans uit mensen uit dezelfde kunstwereld waarover zij beslissingen nemen en aanbevelingen geven. Voor gewone burgers is in deze raden, fondsen en commissies geen zetel beschikbaar.<sup>46</sup> Naast dat hierdoor een op zichzelf gerichte, 'autistische' en 'hermetische' kunstwereld<sup>47</sup> ontstaat, kan er vanuit gegaan worden dat leden van de raden, fondsen en commissies hierdoor over "meer dan gemiddelde culturele competenties [beschikken] en derhalve meer naar onbetreden paden en complexe stimuli [verlangen]"<sup>48</sup>. Hierdoor worden vooral culturele uitingen ondersteund die zonder voorkennis moeilijk te begrijpen en waarderen zijn en daarmee op een elitair publiek zijn gericht.<sup>49</sup> Hierdoor ontstaat een legitimiteitsprobleem, want met overheidsgeld dat in principe voor de hele bevolking ingezet moet worden, wordt nu kunst ondersteund die maar voor een kleine groep mensen van waarde is.

Ten tweede dienen deze raden *in principe* verantwoording af te leggen tegenover de verantwoordelijke minister of staatssecretaris, maar gebeurt dit *in de praktijk* amper en functioneren deze instanties autonoom. Daardoor wordt de vraag wie de beleidsmakers nu eigenlijk controleert belangrijk<sup>50</sup> en is het beleid niet zonder meer democratisch te noemen<sup>51</sup>.

Deze twee problematische aspecten van het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid kunnen gecorrigeerd of ondervangen worden door het gewone publiek een stem te geven. Blokland stelt hiertoe een aantal oplossingen voor, waaronder een zetel voor de geïnteresseerde leek in de raden, fondsen en commissies en het toepassen van een sterkere marktwerking op het kunst- en cultuur aanbod.<sup>52</sup> *Crowdfunding*platforms kunnen hierin een rol spelen, aangezien zij het publiek direct een stem geven in de financiering van kunst- en cultuurprojecten en daarmee een sterke(re) rol voor de markt is weggelegd. In hoeverre zij voor een democratischer beleid kunnen zorgen zal in het derde hoofdstuk en de conclusie van deze scriptie besproken worden.

# 2

## CROWDSOURCING & CROWDFUNDING

De cases die in hoofdstuk 3 van deze scriptie geanalyseerd worden stammen geen van drieën van voor 2004, terwijl ze alledrie als pioniers op het gebied van *crowdfunding* kunnen worden gezien. Dit is illustratief voor hoe jong en nieuw het fenomeen *crowdfunding* is. In dit licht zal het niet verbazen dat er op wetenschappelijk gebied nog maar heel summier over *crowdfunding* gepubliceerd is.<sup>53</sup> Om een theoretische kader te schetsen voor het beantwoorden van de vraag of *crowdfunding* een meer democratische manier van filmfinanciering is, zal ik daarom in eerste instantie putten uit het wetenschappelijke discours omtrent *crowdsourcing*.

*Crowdsourcing* is een breder fenomeen - dat sterk verwant is aan *crowdfunding* en het in zekere zin ook omvat - waarbij het publiek of de massa geraadpleegd wordt om kennis of informatie te vergaren. Don Tapscott en Anthony Williams hebben over dit onderwerp de monografie *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything* geschreven. Dit werk zal de theoretische basis van dit hoofdstuk vormen, aan de hand waarvan de kerneigenschappen van *crowdsourcing* vastgesteld zullen worden. Vervolgens zal er vanuit deze eigenschappen een vertaalslag naar het *crowdfunding* fenomeen gemaakt worden. Daarbij gaat de aandacht voornamelijk uit naar de verschillen en overeenkomsten tussen *crowdfunding* en *-sourcing*.

### Crowdsourcing: de massa als bron

Het fenomeen *crowdsourcing* is zo breed en veelomvattend dat het onmogelijk is om precies vast te stellen waar de kiem ligt. Maar het idee van *crowdsourcing* kreeg in ieder geval al vorm, voordat er sprake was van daadwerkelijke initiatieven. Al in 1980 schreef Alvin Toffler bijvoorbeeld over een maatschappijvorm die de agrarische en industriële samenleving opvolgt, waarin hij een grote actieve rol voorspelt voor de *prosument*, een lid van de samenleving dat zowel consumeert als produceert, op vrijwillige basis. Hierdoor vervaagt de grens tussen de producerende en consumerende kant van de markt, waardoor volgens Toffler automatisch de rol en de vorm van de markt in de samenleving ter discussie wordt gesteld.<sup>54</sup> Het begrip *prosument* wordt nog steeds gebruikt door Tapscott en Williams om *crowdsourcing* te duiden en geeft aan hoe vroeg de basis voor denken over *crowdsourcing* al bestond.

Het zijn een aantal eigenschappen van die markt die door een vroeg en nu al klassiek voorbeeld van *crowdsourcing* uitgedaagd worden. Het computerbesturingssysteem Linux werd in 1991 gecreëerd door de Fin Linus Torvalds. Hij deelde het systeem, dat een versimpelde versie van een al bestaand systeem was, via een online forum met andere

programmeurs. De bijdragen van deze programmeurs waren van dusdanige waarde, dat het er uiteindelijk toe leidde dat Torvalds het systeem vast liet leggen onder een *general public licence*, wat inhoudt dat iedereen het systeem gratis kan gebruiken en aanpassen, mits zij die aanpassingen met andere gebruikers delen.<sup>55</sup> Dit was in strijd met de gevestigde denkbeelden die in de software-industrie, maar ook in de bedrijfswereld in het algemeen golden. Ideeën werden over het algemeen geheim gehouden en intern bedacht, binnen een hiërarchische bedrijfsstructuur. Linux brak met de dominante denkbeelden en baande zo het pad voor nieuwe *crowdsourcing* initiatieven<sup>56</sup>, die werken op basis van de vier door Tapscott en Williams gestelde kerneigenschappen van *crowdsourcing: openness, peering, sharing en acting globally*.<sup>57</sup>

### *Kerneigenschappen*

Voor het beschrijven van de kerneigenschappen van *crowdsourcing* is het van belang vast te stellen dat Tapscott en Williams zelf andere terminologie gebruiken. Zij noemen het fenomeen *wikinomics*, wat gelijk hun focus op economie en de bedrijfswereld verraadt. Bij *wikinomics* gaat het volgens Tapscott en Williams om diepere veranderingen van de structuur van bedrijven en de economie dan door termen als *open source, social networking en crowdsourcing* wordt gesuggereerd.<sup>58</sup> Toch gebruik ik in deze scriptie de term *crowdsourcing*, omdat dit begrip mijns inziens de algemeen geldende term is om dit fenomeen te beschrijven, die bovendien het best de lading van de kern van het fenomeen dekt.

De kerneigenschappen of -principes die Tapscott en Williams toedichten aan *wikinomics* gaan ook op als je het fenomeen *crowdsourcing* noemt en bieden een handvat om het fenomeen beter te begrijpen. Die eigenschappen zijn dus de volgende: *openness; peering; sharing en acting globally*.

*Openness* staat voor het vrijgeven en toegankelijk maken van informatie. Bedrijven moeten hun deuren openen om *the global talent pool* toegang tot hun gegevens te verschaffen en daarmee hun voordeel te doen. Lange tijd was geheimhouding van ideeën - maar ook bedrijfsinformatie als wie partners en werknemers zijn - bij bedrijven de norm, maar om te putten uit de kennis van de massa moeten bedrijven zich opener en transparanter worden.<sup>59</sup> Met de term *peering* benoemen Tapscott en Williams de gelijkwaardige manier waarop gebruikers (of prosumenten) in *crowdsourcing* met elkaar samenwerken. Dit gaat in tegen de hiërarchische verhoudingen die gebruikelijk zijn binnen organisaties, die daardoor zullen veranderen (maar niet helemaal verdwijnen).<sup>60</sup> *Sharing* betreft de manier waarop bedrijven bij *crowdsourcing* informatie gaan delen, in plaats van het voor zichzelf te houden, maar ook de manier waarop de prosumenten informatie online met elkaar delen.<sup>61</sup> Door wereldwijd te handelen (*acting globally*) kunnen organisaties gebruik maken van de steeds meer vervagende landsgrenzen en zodoende een nog grotere en bredere bron van kennis aanboren.<sup>62</sup>



Zonder dat Tapscott en Williams het zelf als dusdanig benoemen, zijn de bovenstaande principes vier punten waarop *crowdsourcing* innovatie democratiseert. Door in openheid op gelijke voet met elkaar te delen op wereldwijd niveau ontstaat er een meer democratische vorm van het vernieuwen van producten en diensten en het vormen van ideeën, waaraan steeds meer mensen kunnen deelnemen.

Dat *crowdsourcing* inmiddels op steeds grotere schaal plaatsvindt en hoe zinvol het is, tonen Tapscott en Williams aan met een schijnbaar oneindige lijst van voorbeelden. Aan het waarom van de opkomst van *crowdsourcing* wordt door hen echter weinig aandacht besteed. Johan Oomen en Lora Aroyo gaan daar wel op in, in hun artikel over *crowdsourcing* in het domein van cultureel erfgoed.

Via verschillende theoretici<sup>63</sup> komen zij tot de volgende redenering: De opkomst van het internet heeft voor een verandering in onze vrijetijdsbesteding gezorgd. Waar wij die eerst vulden met passieve activiteiten als televisie kijken, kunnen we onze tijd nu op internet op een actieve, creatieve en probleemoplossende manier inzetten. Dit wordt mogelijk gemaakt door de opzet van het internet, die participatie in openheid en vrijheid mogelijk maakt. En nu cyberspace, computers en netwerken steeds meer geïntegreerd zijn in onze levens en de drempel van fysieke afstand steeds lager wordt, versterkt het menselijk instinct om te delen.<sup>64</sup> In zekere zin zien Oomen en Aroyo *crowdsourcing* als een versterking van menselijke eigenschappen die er al waren. Ze brengen *crowdsourcing* op een genuanceerde manier in beeld, inclusief haken en ogen. En dat is een andere benadering dan de meeste theoretici die in verband gebracht kunnen worden met *crowdsourcing*.

### *Crowdsourcing als paradigmashift?*

De ondertitel van Tapscott en Williams' boek – *How Mass Collaboration Changes Everything* – geeft aan hoe de auteurs *crowdsourcing*, of in hun termen *wikinomics*, zien: als een fenomeen dat alles verandert. Zo stellen ze in de introductie dat “this new way of organizing will eventually displace traditional corporate structures as the economy's primary engine of wealth creation”.<sup>65</sup> Met andere woorden, er wordt verwacht dat *crowdsourcing* de vorm van een revolutie aanneemt – of al aangenomen heeft – en dat het een paradigmashift in de bedrijfswereld zal veroorzaken. Dit is in overeenkomst met de denkbeelden van de al eerder aangehaalde Alvin Toffler, die niet focust op het bedrijfsleven, maar schrijft over een hele nieuwe samenlevingsvorm. Na de door Toffler beschreven Eerste en Tweede Golf (respectievelijk de agrarische en de industriële revolutie) zal de Derde Golf als een ware revolutie onze maatschappij radicaal veranderen in een op non-lineairiteit gebaseerde samenleving, met onder andere een actieve rol voor de prosumer en een de-massificatie van de media.<sup>66</sup> De hele gedachtegang in het werk van Toffler is gestoeld op het op handen zijn van een drastische verandering van onze denkbeelden.

En ook andere relevante auteurs als Pierre Lévy en James Surowiecki<sup>67</sup> lijken *crowdsourcing* in verschillende vormen als aanstichters van radicale positieve veranderingen te zien. Lévy's aanpak wordt utopisch genoemd<sup>68</sup> en dat is misschien wel een woord dat het

hele discours omtrent *crowdsourcing*, de wijsheid van de massa en hoe dit zich op internet manifesteert kenmerkt. En hoe bruikbaar de theorieën ook zijn, bij het bestuderen van *crowdsourcing*, de utopische benadering correspondeert mijns inziens niet helemaal met de realiteit van de opkomst van *crowdsourcing* en *crowdfunding*. Bij het analyseren van mijn cases in het hierop volgende hoofdstuk en in mijn conclusie zal ik dan ook aan de hand van voorbeelden uit de praktijk proberen te onderstrepen waar de utopische benaderingen tekortschieten.

## *Crowdfunding: de massa als financiële bron*

*Crowdfunding* is een van zes types *crowdsourcing* (in het domein van cultureel erfgoed) zoals door Oomen en Aroyo gedefinieerd. In het gezelschap van *correction and transcription*, *contextualisation*, *completing collections*, *classification* en *co-curation*<sup>69</sup> valt op dat *crowdfunding* het enige type van *crowdsourcing* is dat iets anders dan kennis vraagt van haar publiek. Het gaat bij *crowdfunding* dus niet alleen om een nieuw soort invulling van de vrije tijd, maar ook om een nieuwe bestemming voor geld.

Dit tast gelijk Tapscott en Williams' principes van *crowdsourcing* aan. Van op een gelijkwaardige manier (*peering*) delen (*sharing*) is bij *crowdfunding* in mindere mate sprake. Want waar het bij *crowdsourcing* gaat om een investering van tijd en gedachten, iets dat iedereen in principe te besteden heeft, zonder dat daar financiële gevolgen aan verbonden zijn, wordt het bij *crowdfunding* van belang hoe kapitaalkrchtig men is, wat gelijk hiërarchische verdeling met zich meebrengt. Ook is er geen sprake meer van delen. Waar de informatie bij *crowdsourcing* tussen iedereen gedeeld wordt – tussen de vrager en de gever, maar ook tussen de gevers onderling – is er bij *crowdfunding* uiteindelijk maar één partij die baat heeft bij de investering.<sup>70</sup>

Dan is er nog een andere problematiek die bij *crowdsourcing* geen rol speelt maar bij *crowdfunding* wel. Aangezien er niet in ideeën of tijd wordt gedeeld, maar in kapitaal, gaat de wetgeving een rol spelen. Zeker wanneer er geen sprake is van een gift, maar er ook een tegenprestatie geboden wordt voor de investering in een *crowdfunding*-project, dient er rekening met de wet gehouden te worden. Zo kan er een limiet zijn van het aantal aandelen dat uitgegeven mag worden.<sup>71</sup>

Toch blijven de principes van *crowdsourcing* grotendeels van toepassing op *crowdfunding*, met name aangezien er bij *crowdfunding* veelal ook sprake is van *crowdsourcing*. Paul Belleflamme, Thomas Lambert en Armin Swienbacher stellen vast dat wanneer er om financiële ondersteuning wordt gevraagd, creatieve input ook op prijs gesteld wordt en vaak ook wordt gegeven.<sup>72</sup> En zoals Oomen en Aroyo terecht vaststellen, spelen participatie en betrokkenheid uiteindelijk bij zowel *crowdsourcing* als *crowdfunding* een doorslaggevende rol.<sup>73</sup> Want wanneer er niet actief gedeeld wordt, in geld of in ideeën, heeft niemand baat bij *crowdsourcing* of –funding initiatieven.

# 3

## DRIE CASES

Nu de historische en theoretische kaders van *crowdfunding* geschetst zijn, is het in dit derde hoofdstuk tijd om aandacht te besteden aan recente voorbeelden van *crowdfunding* van films uit de praktijk. Daarbij heb ik zoals gezegd gekozen voor drie pioniers in dit veld; drie vroege voorbeelden van *crowdfunding*, te weten: de *crowdfunded* film *THE AGE OF STUPID* (2009) van Franny Armstrong, het *crowdfundingplatform* Kickstarter en het *crowdfundingproject* Cinema Reloaded. Deze drie cases zullen hieronder ieder voor zich besproken worden, waarbij de voorbeelden eerst beschreven zullen worden, om vervolgens te bespreken hoe ze zich verhouden tot het historisch en theoretisch kader.

Idealiter had ik in deze scriptie in aansluiting op mijn historisch kader drie Nederlandse voorbeelden van film-*crowdfunding* willen behandelen. Echter, doordat *crowdfunding* eigenlijk nog in haar kinderschoenen staat, bestaan er bij mijn weten geen drie verschillende voorbeelden van film-*crowdfunding* in Nederland. Daarom worden hieronder voorbeelden uit verschillende landen gebruikt.

Om het fenomeen *crowdfunding* zo goed mogelijk te kunnen verkennen, is het van belang verschillende soorten van *crowdfunding* te behandelen. Wat betreft film*crowdfunding*, is er onderscheid te maken tussen filmmakers die op eigen houtje hun film via *crowdfunding* proberen te financieren, zij die dat via onafhankelijke platforms doen en zij die dat doen via aan instellingen gelieerde *crowdfundingplatforms*. Eén case per categorie levert een mooie afspiegeling van *crowdfunding* op.

De keuze *THE AGE OF STUPID* is gemotiveerd doordat de film op verschillende plaatsen<sup>74</sup> wordt genoemd als pionier op het gebied van *crowdfunding*. Daarnaast is er op de website van de producent van de film – Spanner Films – een zeer uitgebreid archief bijgehouden van de berichtgeving over het tot stand komen van de film. Wat betreft onafhankelijke *crowdfundingplatforms* worden twee platforms vrijwel altijd als eerst en in een adem genoemd: Kickstarter en IndieGoGo.<sup>75</sup> Beide Amerikaanse initiatieven zijn *crowdfunding*koplopers, die qua werking, grootte en belang niet veel voor elkaar onder doen. Vanwege de gelijkwaardigheid van de platforms leek het weinig zinvol ze allebei te bespreken, maar duidelijk was dat één van deze twee platforms een casus moest worden. Dat Kickstarter uiteindelijk de voorkeur kreeg, was eigenlijk willekeurig. Dat Cinema Reloaded een case zou worden in deze scriptie was eigenlijk vanaf begin af aan duidelijk, omdat het tijdens mijn werkzaamheden voor het International Film Festival Rotterdam mijn eerste aanraking was met *crowdfunding* en het de inspiratiebron was voor deze scriptie. Maar daarnaast is Cinema Reloaded een interessante case, omdat voor zover mij bekend het enige aan een instelling gelieerde *crowdfundingplatform* op het gebied van film is<sup>76</sup>. Daarnaast is het gezien het

historisch kader van deze scriptie zinvol om een Nederlandse casus te bestuderen, een rol die Cinema Reloaded kan vervullen.

## THE AGE OF STUPID (2009)

Op 14 december 2004 werd de *crowdfunding*-financieringsstrategie voor de film THE AGE OF STUPID gelanceerd.<sup>77</sup> Dat maakt deze film van regisseuse Franny Armstrong het vroegste voorbeeld van film-*crowdfunding* in deze scriptie. De film, door de makers drama/documentaire/animatie hybride genoemd, vertelt het verhaal van een in 2055 levende man (gespeeld door Pete Postlethwaite) die terugkijkt naar 'oud beeldmateriaal' uit het eerste decennium van het nieuwe millennium en zich afvraagt waarom men niks aan klimaatverandering heeft gedaan toen het nog kon.<sup>78</sup> Deze beelden van vroeger laten zes paar mensen zien die de verandering van het klimaat beïnvloeden of erdoor beïnvloed worden.<sup>79</sup>

Met de film, die uiteindelijk in 2009 werd uitgebracht, wilde Armstrong campagne voeren tegen de opwarming van de aarde.<sup>80</sup> Haar felle toon en activistische insteek zorgden er bij haar eerdere film MCLIBEL (2005) voor dat de traditionele financiers niet in de film wilden investeren, omdat het risico op rechtzaken te groot was. Destijds loste Armstrong dat op door dankbaar gebruik te maken van het kapitaal van haar rijke toenmalige partner, aangevuld met creditcards. Omdat beiden voor de financiering van THE AGE OF STUPID geen optie meer waren, besloot Armstrong haar volgende film te *crowdfunden*.<sup>81</sup>

In eerste instantie werd het geld geworven binnen Armstrongs vrienden- en kennissenkring via een zogenaamde 'fundraiser'. Vervolgens is er een website gemaakt waar ook niet-bekenden geld in de film konden steken. Er waren daarbij twee manieren om te ondersteunen. Allereerst was er de mogelijkheid om het project geld te geven. Hieraan was geen minimum verbonden. Daarnaast kon er in de film geïnvesteerd worden, zodat zodra winst werd gemaakt, de 'aandeelhouders' mee konden delen in die winst en zo (een deel) van hun investering terug konden verdienen. Het minimum bedrag van een dergelijke investering was £2.500,-.<sup>82</sup> En uiteindelijk werd er £884.338,- opgehaald.<sup>83</sup>

Naast het delen van de eventuele winst kregen investeerders en donateurs in ruil voor hun geld een credit op de website van de film. Verder kreeg iedereen die meer dan £100,- doneerde of investeerde een credit op de dvd van de film. Alleen de investeerders kregen een deel van de opbrengst van de film, waarbij gold: hoe meer er geïnvesteerd is, hoe groter het percentage van de winst.

De investeerders en donateurs speelden naast hun financierende rol, ook een andere rol. Armstrong zegt daarover in The Guardian: "One unsuspected advantage of being crowd-funded is that we have a support network of people all willing us on. Whenever we needed anything - from French translators, to a cottage to hide away in and write the script, or just sympathetic emails when we were struggling in Nigeria, it was on tap."<sup>84</sup> De bereidheid om te helpen lijkt dus groot te zijn onder de financiers van de film. Zonder grondig onderzoek is het moeilijk met zekerheid te zeggen, maar het lijkt erop dat de financiers van dit project zich zeer betrokken voelen bij het onderwerp en het doel van de film. Ook de opmerkingen op de

donatiepagina van de website van de film<sup>85</sup> duiden daarop. Daar zijn vooral de aanmoedigen voor de reis naar de VN klimaatop in Kopenhagen, waar een team van filmedewerkers heen ging<sup>86</sup>, legio.

### *Betrokkenheid*

Dat betrokkenheid en participatie doorslaggevend zijn voor het slagen van een *crowdsourcing*- of -fundingproject, zoals Oomen en Aroyo stellen, lijkt THE AGE OF STUPID te bevestigen. Het ziet er naar uit dat de investeerders, donateurs en filmcrew allen belang hechtten aan het verspreiden van een boodschap over klimaatverandering. Een boodschap die bovendien niet verspreid kon worden *zonder* de financiële steun van de *crowd*. De film had immers niet gemaakt kunnen worden zonder *crowdfunding*, iets wat het gekozen model van financiering een zekere noodzaak geeft.

De betrokkenheid heeft er ook voor gezorgd dat de *crowdfunding* van THE AGE OF STUPID in combinatie met *crowdsourcing* voorkwam (bijvoorbeeld de Frans vertalers en de cottage), zoals Belleflamme, Lambert en Swienbacher stellen. Men was bereid de filmmakers te helpen, ook met niet-financiële middelen.

Toch is het belangrijk te signaleren dat, hoewel de betrokkenheid een belangrijke rol lijkt te spelen bij de *crowdfunding* van THE AGE OF STUPID, het niet gezegd is dat de film met een minder betrokken *crowd* niet gefinancierd was. Om dat vast te kunnen stellen is nader onderzoek naar de motivatie van de investeerders en donateurs nodig.

### *Openness, peering, sharing, acting globally*

Opmerkelijk aan de *crowdfunding* van THE AGE OF STUPID is dat, zoals gezegd, het werven van financiering begon in de directe omgeving van de makers op een fundraiser, *offline* dus. De online werving van financiers en donateurs begon pas in tweede instantie. En dat terwijl *crowdfunding* door zowel door Tapscott en Williams, als door Oomen en Aroyo als onlosmakelijk verbonden met internet wordt gezien.

Het *crowdsourcing*-principe *acting globally*, zoals door Tapscott en Williams gesteld, is op deze case dus niet, of minder van toepassing. In tegendeel, de eerste insteek van de makers van THE AGE OF STUPID lijkt tegenovergesteld: *acting locally*. En daarmee is de gelijkenis met het Nederlandse mecenaat zoals in hoofdstuk 1 beschreven zeer groot. Ook hier is sprake van een groep mensen die bereid is in eigen buidel te tasten om ervoor te zorgen dat een culturele uiting te realiseren waaraan behoefte is, maar die zonder de steun van deze groep mensen niet tot stand zou komen. Het enige duidelijke verschil is dat in het geval van THE AGE OF STUPID het initiatief bij de filmmakers lag, terwijl het mecenaat van de stedelijke burgerij in Nederland zelf het initiatief nam. Hoe dan ook wordt de revolutionaire eigenschap die Tapscott en Williams en andere theoretici aan *crowdsourcing* en -funding toedichten hierdoor in twijfel getrokken.

Van *openness* lijkt in eerste instantie sprake. De makers van THE AGE OF STUPID hebben hun financiers via blogs en nieuwsberichten op de website van de film op de hoogte gehouden

van alles wat zij deden. Ook de berichtgeving over de film is op de website in detail bijgehouden. Maar een opmerking op de pagina waar de toeschouwers van de film haar gedachten over de film kan delen laat zien dat de communicatie tussen het publiek en de makers niet helemaal transparant is. “If you hated our film and want to be very rude about it, go for it. But any comments from climate deniers/sceptics will be deleted. The debate about whether climate change is partly man-made is over.” Door een dergelijk bericht te plaatsen gaan de makers van de film het open debat over de validiteit van de boodschap die zij verkondigen uit de weg. Tegelijkertijd wordt het *peering*-principe aangetast, want er wordt niet op basis van gelijkheid gecommuniceerd als een van de communicerende partijen zich het recht voorbehoudt delen van de communicatie te verwijderen.

Wat betreft *sharing* is er een tweedelig te zien tussen de kant van de filmmakers en de kant van het publiek. De filmmakers delen informatie over de film en het maakproces via hun website en de winst wordt gedeeld met de investeerders. Het publiek wordt de mogelijkheid geboden om hun mening te delen met de filmmakers en andere geïnteresseerden, maar wanneer er kritiek geuit wordt of men negatief reageert, bestaat het risico dat de boodschap van de website verwijderd wordt. Verder wordt er nergens op de website blijk van gegeven, dat er iets gedaan wordt met de informatie die de *crowd* aanlevert. Het delen is dus een tamelijk eenzijdige aangelegenheid.

### *Mate van democratie*

Het antwoord op de vraag “is de *crowdfunding* van THE AGE OF STUPID democratisch?” kan niet met een volmondig ja of nee beantwoord worden. Aan de ene kant is er dus het een en ander aan te merken op hoe open en gelijkwaardig er gedeeld wordt door de makers van THE AGE OF STUPID. De financiers van de film zijn wat deze aspecten betreft onderworpen aan de gratie van de filmmakers.

En ook de rol die de kapitaalkrachtigheid van de financiers speelt lijkt democratie in de weg te staan, niet iedereen heeft immers het minimum bedrag van £2.500,- klaarliggen om in een filmproject te investeren. En een groter percentage van de winst voor de mensen die een groter bedrag investeren lijkt dit te versterken.

Aan de andere kant worden minder welbedeelde mensen niet uitgesloten van een bijdrage aan de totstandkoming van deze film, doordat er ook een mogelijkheid tot geld doneren (in plaats van investeren) geboden wordt. En op de website van de film wordt herhaaldelijk benoemd dat iedere kleine bijdrage evengoed een waardevolle bijdrage is. Daarbij wordt door de filmmakers benadrukt dat het voor mensen die geen duizenden ponden ter beschikking hebben ook mogelijk is om weldegelijk te investeren in de film, namelijk door dat met een groep te doen. Er wordt zelfs aangeboden om mensen die kleinere bedragen willen investeren met elkaar in contact te brengen.<sup>87</sup>

Daarbij blijven de overeenkomsten met het Nederlandse mecenaat uit de 19<sup>e</sup> eeuw ondanks de bovengenoemde tekortkomingen groot en blijft het een buitengewoon

democratisch gegeven dat een groep mensen buiten de reguliere paden om een film financiert die er zonder hun steun niet was gekomen.

## Kickstarter

Kickstarter onderscheidt zich van de andere cases in deze scriptie, doordat de *crowdfunding* op dit platform niet exclusief op film gericht is. Deze in 2009 opgerichte en in Manhattan gevestigde website accepteert projecten in dertien verschillende categorieën: *art, comics, dance, design, fashion, food, games, music, photography, publishing, technology, theater* en *film*.<sup>88</sup> Iedereen die dat wil, kan op de site van Kickstarter een project presenteren en proberen te financieren, mits ze beschikken over een Amerikaanse bankrekening. Voor ieder project is een streefbedrag in Amerikaanse dollars en een deadline waarvoor dit bedrag opgehaald moet worden vereist. Wanneer dit target niet binnen de aangegeven tijd gehaald wordt, wordt het wel opgehaalde geld niet uitgekeerd en worden de gedoneerde bedragen aan de donateurs teruggegeven.<sup>89</sup>

Een andere verplichting voor ieder project dat op Kickstarter gepresenteerd wordt, zijn aan het project gerelateerde tegenprestaties of beloningen voor de donateurs. Het gaat daarbij expliciet niet om financiële vergoedingen, maar om tegenprestatie in natura, zoals een dvd of een t-shirt. Vaak wordt er wat betreft de beloningen onderscheid gemaakt naar mate de grootte van de donatie. Wie meer geld geeft, krijgt een waardevollere tegenprestatie. Overigens is er geen minimum voor donaties.<sup>90</sup>

Opvallend is dat de targetbedragen die op Kickstarter gevraagd worden niet bijzonder hoog zijn. Een korte blik op de filmsectie van de website laat zien dat het gros van de doelen onder de \$10.000,- ligt<sup>91</sup> en dat is op een filmbegroting een bescheiden bedrag, zeker als je het naast het opgehaalde bedrag van bijvoorbeeld *The Age of Stupid* legt (£884.338,-, ca. \$1.449.800,-). Veel van de projecten werven dan ook geld voor een specifieke kostenpost in hun begroting, bijvoorbeeld de kosten van reis en verblijf van cast en crew tijdens het draaien van een film; de publiciteit van een reeds voltooide film, of de uitgaven voor de postproductie en montage.<sup>92</sup> Hieruit kan afgeleid worden dat *crowdfunding* via Kickstarter vooral als een aanvullende manier van financiering wordt gebruikt en niet als een vervanger daarvan, zoals bij *THE AGE OF STUPID*.

## *Betrokkenheid*

Omdat Kickstarter geen vastomlijnd project met een duidelijk begin en einde, maar vele verschillende projecten omvat, is het lastig vast te stellen hoe betrokkenheid en participatie van de *crowd* hier een rol speelt. Wel is vast te stellen dat er vanuit Kickstarter aandacht is voor het betrokken maken van het publiek. “Keeping backers informed and engaged is an essential part of Kickstarter”, wordt gezegd op de website wordt onder de noemer “Kickstarter School”.<sup>93</sup> Daar wordt door de organisatie met regelmaat de nadruk gelegd op de waarde van betrokkenheid, door tips over hoe financiers bij de projecten betrokken kunnen worden. Maar ondanks de erkenning van het belang van betrokkenheid door de organisatie achter

Kickstarter, blijft het afhankelijk van de gebruikers van de site in hoeverre daar ook daadwerkelijk naar gehandeld wordt. En daar een goed beeld van krijgen is door het aantal projecten niet mogelijk binnen het kader van deze scriptie.

### *Openness, peering, sharing, acting globally*

Het *crowdfunden* via Kickstarter vindt – in tegenstelling tot dat van THE AGE OF STUPID – wel in zijn geheel *online* plaats. Toch lijkt ook hier *acting locally* een belangrijke rol te spelen. In een interview zegt medeoprichter van Kickstarter Perry Chen dat vroege ondersteuning van vrienden en de reeds bestaande fanbasis een project momentum en betrouwbaarheid kunnen meegeven, zodat ook nieuwe fans en liefhebbers in het project gaan geloven en investeren.<sup>94</sup> Op de Kickstarter website wordt dit nog eens bevestigd: “An exceptional project can lead to outpourings of support from all corners of the web, but for most projects, support comes from within their own networks and their networks’ networks.”<sup>95</sup> Een goede inzet van het lokale of bestaande netwerk van de filmmaker legt dus de basis voor succesvol *acting globally* en *acting locally* is volgens Kickstarter dus zelfs een voorwaarde voor het aanboren van een globaal publiek. Dit *crowdsourcing*-principe van Tapscott en Williams wordt dus door de voorbeelden Kickstarter en THE AGE OF STUPID genuanceerd.

Kickstarter heeft *openness* hoog in het vaandel staan. In hun Frequently Asked Questions wordt de vraag of een project ooit verwijderd kan worden beantwoord met: “Not once it has been launched to the public. Projects remain accessible on Kickstarter, even if funding fails or funding is canceled. Transparency is important.”<sup>96</sup> Het getuigt van openheid dat geen enkel gelanceerd project van de site wordt gehaald, maar de crux zit hier in het eerste zin. Een project wordt namelijk pas op de website gelanceerd als het door Kickstarter is gecontroleerd. En in Kickstarters Terms of Use staat bovendien dat ze zich het recht behoudt om alles wat er op de website geplaatst wordt dat niet in overeenstemming is met de door Kickstarter opgestelde regels te verwijderen.<sup>97</sup> Omdat dit en de regels waaraan men zich dient te houden zeer duidelijk op de website staan aangegeven, doet het mogelijke ingrijpen van Kickstarter toch geen afbreuk aan de openheid van het platform.

Het *sharing*-principe van *crowdsourcing* en *-funding* is in de voorwaarden van Kickstarter ingebouwd. Wanneer een liefhebber besluit een project financieel te ondersteunen, worden de projectvertegenwoordigers verplicht daar iets tegenover te stellen, in natura zoals gezegd. Het delen van informatie vanuit de projectvertegenwoordigers wordt door Kickstarter aangemoedigd. Echter, nergens blijkt uit dat er door Kickstarter en haar deelnemers ook waarde wordt gehecht aan het delen van informatie vanuit de financiers oftewel de crowd. De nadruk van de website ligt duidelijk op het financieren van “Projects. Projects. Projects.”<sup>98</sup>, zoals ze zelf zeggen. Inhoudelijke input van de financiers wordt daarbij nergens genoemd. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er bij geen van de projecten die op Kickstarter worden gepresenteerd sprake is van *crowdsourcing*, maar het is geen fundamenteel onderdeel van het platform.



In het kader van *peering* is Kickstarter een boeiende casus. Allereerst door het beloningstelsel dat de website erop nahoudt. Mensen die meer doneren krijgen automatisch een waardevollere beloning dan mensen die minder geld geven. Dit creëert een ongelijkheid onder de financiers. Aan de andere kant is het misschien wel heel eerlijk dat voor een hoger donatiebedrag een hogere tegenprestatie staat. Daarnaast is het noemenswaardig dat er bij Kickstarter sprake is van drie spelers. Naast de geldvrager en de geldgever speelt ook het platform zelf een rol. En Kickstarter staat duidelijk boven de twee andere partijen, daar zij de regels bepalen. Hierdoor worden de geldgever en –nemer in zekere zin op gelijke voet gesteld, namelijk beiden als peers ondergeschikt aan de regels die door Kickstarter aangegeven worden.

### *Mate van democratie*

Doordat de regelgeving in handen ligt van een onafhankelijke partij – en niet bij de geldvragende instantie, zoals bij THE AGE OF STUPID, of bij de geldgevende instantie, zoals bij het Nederlandse mecenaat uit hoofdstuk 1 – staan de gebruikers van beide kanten van dit platform op gelijke voet. Bovendien worden de regels waaraan iedere gebruiker zich moet houden duidelijk aangegeven en biedt het platform – ondanks dat ze het zelf niet actief aanmoedigen – de mogelijkheid om informatie te delen en maakt daarmee inspraak van de geldgevers mogelijk. Al met al maakt dit deze *crowdfunding*-casus behoorlijk democratisch. Daarbij moet wel één kanttekening geplaatst worden. Wanneer Kickstarter zich niet aan haar eigen regels zou houden, door bijvoorbeeld posts of projecten die zich wel aan de voorschriften houden te verwijderen (waarvan mij overigens geen voorbeelden bekend zijn), dan worden alle democratische aspecten die het platform in zich heeft teniet gedaan.

## Cinema Reloaded

In september 2009 werd het *crowdfunding*-project Cinema Reloaded gepresenteerd door het International Film Festival Rotterdam (IFFR). Als experimenteel programmaonderdeel van het festival van 2010 zouden drie door het IFFR geselecteerde filmmakers – te weten Alexis Dos Santos (Argentinië), Ho Yuhang (Maleisië) en Pipilotti Rist (Zwitserland) – een idee voor een korte film presenteren op een speciaal gemaakte website.<sup>99</sup> De korte films die als resultaat van Cinema Reloaded gemaakt konden worden, zouden gepresenteerd worden (en zijn dat uiteindelijk ook) op het filmfestival van 2011. Vervolgens was de gedachte om het bestaande publiek van het IFFR aan de drie filmmakers te koppelen en te interesseren voor een investering.

Men kon zich verbinden door *coins* à €5,- te kopen en aan één van de projecten doneren. Voor alle projecten was een streefbedrag van €30.000,- opgesteld en als dit target niet gehaald werd, beloofde het festival het bedrag aan te vullen.<sup>100</sup> Later werd het doel in verband met de haalbaarheid bijgesteld naar €15.000,-.<sup>101</sup> Dit was één van de vele bijstellingen die in de loop van het project gemaakt werden. Een andere aanpassing was het vervangen van het project van Rist – die zich terugtrok – door een filmidee van de Amerikaan

Harmony Korine. Toen die laatste ook afhaakte, is besloten om verder te gaan met de twee overgebleven regisseurs.

Uiteindelijk werd ook het verlaagde streefbedrag noch door Ho, noch door Dos Santos opgehaald, er stond respectievelijk €2,590,- en €4.495,- op de eindteller. Het festival wijdt dit zelf in een rapport aan vele verkeerde inschattingen. Zo zou het bedrag van €5,- niet substantieel genoeg zijn als investering, is er overschat hoe snel de eigen achterban zich aan het project zou binden, net als de bereidheid van het publiek om actief te participeren.<sup>102</sup> Daarnaast was er onder de filmmakers een misverstand omtrent de inzet voor het project bij de filmmakers, die hadden verwacht met af en toe een blog te kunnen volstaan, terwijl het publiek volgens het IFFR echt een relatie met de filmmakers wil aangaan.

### *Betrokkenheid*

Wat wederom opgaat is de stelling van Oomen en Aroyo dat participatie en betrokkenheid van doorslaggevend belang zijn voor het slagen van een *crowdsourcing*- of *-funding*project. In het geval van Cinema Reloaded zien we – in tegenstelling tot bij THE AGE OF STUPID – de negatieve bevestiging van deze stelling.

Want ondanks dat het IFFR heeft gepoogd donaties te werven onder haar eigen publiek – waarvan toch verwacht mag worden dat het interesse heeft in het soort films dat op de Cinema Reloaded-website werd aangeboden en dat het een zekere loyaliteit heeft ten aanzien van het festival – is het niet gelukt om een grote groep mensen actief te laten participeren in dit *crowdfunding*-initiatief.

Daarbij is overigens een onderscheid tussen interesse en daadwerkelijke participatie waar te nemen. Het aantal mensen dat op de Facebook-pagina van Cinema Reloaded aangeeft het project leuk te vinden is namelijk meer dan dubbel zo groot als het aantal mensen dat uiteindelijk heeft geparticipeerd in het project.<sup>103</sup> Daaruit kan opgemaakt worden dat er een tamelijk grote groep mensen was die wél in Cinema Reloaded geïnteresseerd was, maar er toch voor heeft gekozen om niet te doneren.

‘Noodzaak’ lijkt ook hier weer een kernwoord te zijn bij de zoektocht naar de reden van het uitblijven van participatie onder een deel van de geïnteresseerden. Waarom moeite doen en geld doneren als duidelijk is dat het project ook zonder die ene bijdrage wel gemaakt zal worden, omdat het IFFR aangeeft het missende deel van de begroting aan te vullen?

En het mes snijdt aan twee kanten, want ook voor de filmmakers was er weinig sprake van noodzaak. In eerste instantie deden de regisseurs al niet uit eigen beweging mee aan dit *crowdfunding*project, het was niet hun laatste of beste kans om de financiering van een film rond te krijgen. Zowel Korine als Rist gaven zelfs de voorkeur aan andere eigen projecten boven Cinema Reloaded. De motivatie om tijd en energie te steken in een relatie met de mogelijke geldschietters is in een dergelijke situatie heel anders, dan bij bijvoorbeeld THE AGE OF STUPID, waar *crowdfunding* gezien werd als de enige optie om de financiering van de film rond te krijgen. En ook voor de filmmakers gold dat vanaf het begin bekend was dat het maken van de voorgestelde films nooit in het gedrang zou komen, omdat het festival geld bij

zou leggen. En dat maakt het investeren en motiveren van het publiek dat haar geld eventueel in de film wil steken minder noodzakelijk.

### *Openness, peering, sharing, acting globally*

Doordat er weinig sprake is van noodzaak en het voor de filmmakers niet vereist is om informatie te delen met hun financiers, wordt het *sharing*-principe van *crowdfunding* aangetast. En hoewel het delen van geld door Cinema Reloaded vanzelfsprekend wordt aangespoord, wordt het op gelijke voet (*peering*) uitwisselen van informatie (*sharing*) tussen filmmakers en financiers ontmoedigd. Op de website van Cinema Reloaded staat expliciet vermeld dat investeerders geen creatieve input kunnen leveren<sup>104</sup>. Het is daarom des te opmerkelijker dat er bij het project van Dos Santos toch sprake is van een combinatie van *crowdfunding* en *-sourcing*.

Naar mate het project vorderde werd er door Dos Santos' investeerders ondanks de ontmoediging van Cinema Reloaded namelijk steeds meer input gegeven. Met name in de vorm van homevideofragmenten, die Dos Santos nodig had voor zijn film. Dos Santos ging dit steeds meer waarderen en besloot uiteindelijk het beeldmateriaal van de investeerders te gebruiken in de korte film *RANDOM STRANGERS* (2011) die hij maakte met het geld van Cinema Reloaded. Er is bij Cinema Reloaded dus sprake van *peering* en *sharing*, maar dat is niet inherent aan de opzet van het project. In tegendeel, er is in zekere zin alleen sprake van deze twee *crowdfunding*- en *-sourcing*-principes, omdat Dos Santos besloot dat het nuttig voor hem was.

Verder bevestigt Dos Santos' gebruik van beeldmateriaal dat door zijn *funders* werd aangeleverd wederom de stelling van Belleflamme, Lambert en Swienbacher: *crowdfunding* en *-sourcing* gaan hand in hand.

Wat betreft *acting globally* heeft men bij dit *crowdfunding*project eveneens eerst de al bestaande fanbasis aangeboord. Bij een internationaal festival kan dat al gauw een globaal publiek betekenen, maar als de participanten in de onderzoeken onder de financiers van Cinema Reloaded<sup>105</sup> een afspiegeling zijn van de samenstelling van de crowd, dan spreken we toch over een zeer lokaal publiek, want op één na zijn alle deelnemers uit Nederland afkomstig. Het is daarbij ook opmerkelijk dat bijna alle mensen die meededen aan één van de onderzoeken werkzaam zijn in de culturele sector, en dan vooral in de media-, film- en televisiebranche (waarover hieronder meer). Van een globaal en nieuw publiek raadplegen is bij Cinema Reloaded dus weinig sprake.

Bij de *openness* van Cinema Reloaded zijn een aantal vraagtekens te plaatsen. Want hoewel het IFFR achteraf een evaluerend rapport over Cinema Reloaded op hun website heeft geplaatst, werd in de aanloop naar en ten tijde van het Cinema Reloaded-project maar weinig inzicht geboden in de gemaakte keuzes. Waarom juist deze drie projecten gekozen werden was bijvoorbeeld voor het publiek onduidelijk. En bijvoorbeeld het terugtrekken van Rist, werd pas bekend gemaakt nadat de keuze door Rist en het IFFR gemaakt was, zonder dat het

publiek nog een rol kon spelen in deze besluitvorming, of op zijn minst een poging kon wagen Rist over te halen om door te gaan.

### *Mate van democratie*

In het kader van het democratische vraagstuk is Cinema Reloaded een interessant geval. Want met haar door het IFFR voorgeselecteerde projecten kan gezien worden het als voorbeeld van een autonome kunstinstantie of raad die op paternalistische wijze oplegt welke films en filmmakers het verdienen gefinancierd te worden, zonder dat er direct inzicht wordt gegeven in de redentie die daarachter schuilt. Hoewel het Cinema Reloaded-project niet direct door de overheid gefinancierd is, maar door het VSB Fonds en de filmindustriewebsite IndieWire, is het IFFR een instantie die op verschillende manieren door de landelijke en regionale overheid wordt ondersteund en daarmee de beoordeling van de kunsten, of in dit geval films uit handen van de overheid neemt.

Zoals Hans Blokland – aangehaald in hoofdstuk 1 - stelt, is dat niet bepaald democratisch. En al kan de crowd kiezen om in één van de projecten te investeren en daarmee een waardeoordeel uiten, uiteindelijk maakt dat oordeel geen verschil, want alle Cinema Reloaded films kunnen met de aanvullende financiering van het festival uiteindelijk toch gemaakt worden.

Daarbij is het de vraag in hoeverre Cinema Reloaded de *crowdfunding*-belofte het gewone publiek te betrekken bij de financiering van de filmprojecten waar maakt. Door mijn eigen werkzaamheden bij het IFFR, ben ik goed bekend met de werknemers en vaste contacten van het festival. Een blik op het overzicht van de financiers van de projecten – die met foto en naam worden weergegeven – op de Cinema Reloaded website, doet mij vermoeden dat het gros van de participanten een al dan niet professionele relatie met het festival heeft. Hoewel dit een zeer arbitraire waarneming is, die beter onderbouwd en onderzocht moet worden om daadwerkelijke validiteit te krijgen, is het te relevant om onbenoemd te laten. Uit deze observatie blijkt immers dat er bij Cinema Reloaded nog altijd sprake is van een geïnformeerd elitepubliek, in plaats van een geïnteresseerd lekenpubliek. Dit wordt ondersteund door de beroepsgroep waartoe bijna alle participanten in de boven al aangehaalde onderzoeken naar Cinema Reloaded behoren: de culturele sector, met een focus op film en televisie. Deze vermoede samenstelling van het publiek ondermijnt de democratiserende werking van *crowdfunding*.

Dit tezamen maakt Cinema Reloaded het minst democratische voorbeeld van *crowdfunding* in deze scriptie.

# CONCLUSIE

Is *crowdfunding* een meer democratische manier van kunst- en cultuurfinanciering in het algemeen en filmfinanciering in het bijzonder? Deze vraag is in principe met een enkel 'ja' of 'nee' te beantwoorden, maar dat zal in deze conclusie niet gebeuren. Bij de verkenning van het fenomeen *crowdfunding* in de bovenstaande drie hoofdstukken is gebleken dat de democratische kwestie complexer is dan met een enkel 'ja' of 'nee' kan worden uitgedrukt. Door te recapitulieren over betrokkenheid, Tapscott en Williams' vier principes, historische gelijkenis en Bloklands kritiek op het Nederlandse cultuurbeleid zal dat hieronder geëxpliceerd worden.

## *Betrokkenheid*

Oomen en Aroyo's stelling dat betrokkenheid en participatie bij *crowdfunding* en *-sourcing* van doorslaggevende betekenis zijn, is bevestigd door de cases in deze scriptie. Met name THE AGE OF STUPID en Cinema Reloaded laten zien dat de mate van deelname van financiers een project kan doen slagen of falen. Betrokkenheid van de geldgevers is hierbij van belang, maar doorslaggevender lijkt de betrokkenheid en tijdsinvestering van de geldvragers. Hierdoor kunnen de potentiële financiers zich verbinden aan een project, waarmee de slagingskans van een project wordt vergroot.

Daarnaast lijkt de mate van betrokkenheid en participatie samen te hangen met de noodzaak van *crowdfunding*. Daar waar *crowdfunding* gepresenteerd wordt als de enige optie om de financiering van een film rond te krijgen (THE AGE OF STUPID) is de participatie en betrokkenheid groot, en slaagt het project. Daar waar de financiering van een project al gegarandeerd is (Cinema Reloaded), valt de betrokkenheid en participatie (ook van de geldwerfers) tegen, wat resulteert in een teleurstellende opbrengst.

De Cinema Reloaded-casus werpt verder op dat participatie niet hetzelfde is als interesse. Mensen die geboeid zijn door een *crowdfunding*-initiatief, besluiten nog niet vanzelfsprekend om ook daadwerkelijk geld te geven.

## *Tapscott en Williams' principes: openness, sharing, peering, acting globally*

De vier principes van *crowdsourcing* die zijn opgesteld door Tapscott en Williams blijken effectieve handvatten om *crowdfunding* te analyseren. Zoals gezegd zijn *openness, sharing, peering* en *acting globally*, zonder dat Tapscott en Williams ze als dusdanig benoemen, vier punten waarop *crowdsourcing* en *-funding* democratiseren. Zodoende fungeren deze kerneigenschappen als graadmeter van de mate van democratie van de drie cases die in deze

scriptie worden behandeld. Ze gaan echter niet altijd allemaal op, waaruit kan worden geconcludeerd dat de cases niet op alle fronten democratisch functioneren.

*Openness* komt in het gedrang wanneer bijvoorbeeld bij Kickstarter blijkt dat men over de mogelijkheid beschikt om opmerkingen en projecten van het platform te verwijderen. Maar omdat Kickstarter nadrukkelijk aangeeft dat niet te doen, wordt de openheid uiteindelijk niet aangetast. Bij THE AGE OF STUPID wordt de openheid wel geschonden, doordat men expliciet aangeeft bepaalde berichten van de website van de film te zullen verwijderen. Cinema Reloaded ondermijnt op een andere manier het *openness*-aspect, door niet inzichtelijk te maken hoe beslissingen over bijvoorbeeld de selectie van projecten worden genomen.

Wat betreft *sharing* is het allereerst opmerkelijk dat, hoewel de geldgevers natuurlijk hun geld delen, het delen van informatie vooral van de kant van de geldvrager komt. Dat wil zeggen, de investeerders kunnen natuurlijk ook informatie delen, maar in hoeverre hier iets mee gedaan wordt hangt af van de gratie van de filmmaker. Uit de cases blijkt dat wanneer de *crowd* als financiële bron aangeboord wordt, zij niet persé ook als informatiebron wordt gebruikt. Dit kan komen doordat de filmmakers een duidelijk beeld voor ogen hebben van hoe hun film moet worden en daar niet van afwijken door de door het publiek geboden informatie. Het kan echter door de jongheid van het fenomeen *crowdfunding* ook dat men nog niet beseft welke de potentie de *crowd* als bron heeft.

Het voorkomen van *peering* lijkt wederom af te hangen van de gratie van de filmmaker. Wanneer deze behoefte heeft aan gelijkwaardige communicatie met de *crowd*, dan kan dat, maar zo niet, dan kan het ook makkelijk gelaten worden. En dat zorgt eigenlijk voor een heel ongelijkwaardige basissituatie. Daarnaast lijkt het voor *peering* van belang te zijn wie het *crowdfunding*-platform beheert. Daar waar een overkoepelende organisatie als Kickstarter de touwtjes in handen heeft, staan filmmaker en geldschieter op gelijke voet, omdat ze beide dezelfde regels dienen te volgen. Beheert de filmmaker en initiator van *crowdfunden* zelf het platform, zoals bij THE AGE OF STUPID, dan komt de gelijkheid in gedrang, omdat de geldvragers zeggenschap hebben over de regels waarbinnen het *crowdfunden* plaatsvindt, en de geldgevers niet.

*Acting globally* is in geen van de gevallen overtuigend. Bij alle cases is het onduidelijk of de lokale basis waarmee de *crowdfunding*-projecten begonnen is overstegen. Want het beginpunt van *crowdfunding* ligt hoe dan ook lokaal (geografisch of binnen het eigen netwerk) zoveel is duidelijk geworden. Het is de vraag of dit het *acting globally*-principe van *crowdfunding* ondermijnt of dat *crowdfunding* zich nog in een te vroeg stadium bevindt om daadwerkelijk de globale potentie waar te maken.

### *Crowdfunding als online mecenaat: geen paradigmashift*

Dat het *acting globally*-principe van *crowdfunding* in de hier besproken cases (nog) niet helemaal tot zijn recht komt, maakt de overeenkomsten tussen *crowdfunding* en het 19<sup>e</sup>-eeuwse Nederlandse mecenaat des te groter. In beide gevallen loopt een (grote) groep mensen

warm voor een cultureel initiatief en besluit dat financieel te ondersteunen, omdat het anders niet van de grond komt. Het verschil tussen het historische mecenaat en *crowdfunding* zit voornamelijk in wie het initiatief neemt (bij het mecenaat de geldgever, bij *crowdfunding* de geldwerver) en in waar het plaatsvindt (*offline of online*).

Alhoewel er *online* potentieel een veel groter publiek bereikt kan worden (een potentie die door de besproken cases nog niet ten volste benut wordt), zijn de overeenkomsten met mecenaat te groot om van een revolutionaire verandering te spreken. En dat de activiteiten die in de 19<sup>e</sup>-eeuw in de salon werden beklonken, zich nu op het internet afspelen, is dan wel een locatieverandering met implicaties, maar daardoor kan nog niet gesproken worden van een paradigmashift. Deze overeenkomsten tussen mecenaat en *crowdfunding* ontkracht dus de utopische en revolutionaire toon van het discours over *crowdsourcing* en *-funding*.

In hoofdstuk 1 kwam aan de orde dat het mecenaat dan wel democratisch was, maar ook geconcentreerd was in de hogere klasse. Dit werpt de vraag op of *crowdfunding* met haar locatie- en initiatiefverandering de elite kan ontstijgen en kan groeien tot een breed gedragen fenomeen.

### *Al met al*

En die vraag brengt ons terug bij de kritiekpunten van Hans Blokland. Eén van zijn aanmerkingen op het huidige Nederlandse kunst- en cultuurbeleid is dat het geschapen aanbod vooral gericht is op een elitair publiek. De veronderstelling in deze scriptie was dat *crowdfunding* een rol zou kunnen spelen in het verbreden van het aanbod. En hoewel het niet uitgesloten is dat dit in de toekomst zal gebeuren, lijken de cases – met name Cinema Reloaded en THE AGE OF STUPID te bevestigen dat er *crowdfunding* in haar huidige vorm nog altijd een meer cultureel onderlegd en elitair publiek aanspreekt.

Daarnaast was het vermoeden dat *crowdfunding* – meer dan bij het cultuurbeleid tot nu toe het geval is – inzicht en inspraak zou kunnen verschaffen in welke kunst- en cultuurinitiatieven ondersteund worden. Deze verwachting wordt ingelost, maar niet voor de volle honderd procent. Door al dan niet een bedrag te kunnen doneren heeft het publiek een stem gekregen in welk cultuurproject gefinancierd wordt en welk project niet. Van inhoudelijke inspraak of discussie daarover blijkt echter niet persé sprake. Daarnaast wordt er met name bij de Cinema Reloaded-case nog altijd geen inzicht geboden in hoe en op basis van welke argumenten keuzes worden gemaakt bij het selecteren van te *crowdfunden* projecten.

Al met al is het op basis van de cases uit deze scriptie niet ondenkbaar dat *crowdfunding* in een verder ontwikkelde en breder gedragen vorm een rol kan spelen bij de democratisering van het kunst- en cultuurbeleid. In haar huidige gedaante zijn er echter nog vele haken en ogen die werkelijke democratie in de weg staan.

### *Aanbevelingen voor vervolgonderzoek*

Zonder af te doen aan het resultaat en de relevantie van deze scriptie, dient het gezegd te worden dat dit onderzoek baat had gehad bij meer valide data over de beweegredenen van de deelnemers aan *crowdfunding* – zowel van de geldgevende and de geldwervende kant. Deze gegevens (van het steekhoudende soort) waren echter schaars, zo niet onvindbaar en binnen de geboden ruimte niet zelf te onderzoeken. En hoewel er gezien de jongheid van het *crowdfunding*-fenomeen vele aspecten zijn die het verdienen nader onderzocht te worden, wil ik hier daarom een lans breken voor receptieonderzoek naar *crowdfunding*.

Kwantitatief onderzoek zou meer duidelijkheid kunnen geven over wie de financiers zijn en uit welke laag van de samenleving zij afkomstig zijn. Fenomenologisch kwalitatief onderzoek naar *crowdfunding* zou meer en nieuw licht kunnen schijnen op de hier geponeerde eigenschappen van *crowdfunding* en de beweegredenen die daaraan ten grondslag liggen. Er zou zo meer inzicht verkregen kunnen worden in zaken als waarom filmmakers en/of kunstenaars overgaan tot *crowdfunding* en wat vanuit de *crowd* beweegredenen zijn om geld te doneren of dat juist niet te doen. Zoals in deze scriptie is gebleken zijn deze beweegredenen van doorslaggevend belang voor het functioneren van *crowdfunding* en daarom zou receptieanalyse een waardevolle toevoeging zijn aan het *crowdfunding*-discours.



# LITERATUUR

Andrews, Robert. "Is Crowdfunding Working? Here's What We Know." Op *Paidcontent.org*: [paidcontent.org/article/419-is-crowdfunding-working-heres-what-we-know](http://paidcontent.org/article/419-is-crowdfunding-working-heres-what-we-know), 8 februari 2011.

Auteur onbekend. "Kredietcrisis in de kunstwereld." Op *NRC Handelsblad Weblog*: [weblogs.nrc.nl/commentaar/2008/11/10/kredietcrisis-in-kunstwereld](http://weblogs.nrc.nl/commentaar/2008/11/10/kredietcrisis-in-kunstwereld), 10 november 2008.

Belleflamme, Paul, Thomas Lambert & Armin Schwienbacher. "Crowdfunding: An Industrial Organisation Perspective." Preliminary version: [economix.fr/pdf/workshops/2010\\_dbm/Belleflamme\\_al.pdf](http://economix.fr/pdf/workshops/2010_dbm/Belleflamme_al.pdf), 10 juni 2010.

Blokland, Hans. *Publiek gezocht: Essays over cultuur, markt en politiek*. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 1997.

Bockma, Harmen, "Halbe Zijlstra: Er zit pijn in de bezuinigingen, dat klopt." In *De Volkskrant*, 11 juni 2008

De Haes, Leo. "Gevangene van de eigen vrijheid: elitecultuur en massacultuur" (deel 2). In *De Nieuwe Maand*, nr.1: 1992, 34-37.

Elffers, Anna. "Onderzoek Cinema Reloaded: De co-producers aan het woord." Amsterdam: Anna Elffers Onderzoek en Advies Cultuur en Publiek, juli 2010.

Goodey, Jan. "For Sale: A Warm Fuzzy Feeling." In *The Guardian*, 27 juni 2008.

Hitters, Erik. *Patronen van patronage: Mecenaat, protectoraat en markt in de kunstwereld*. Utrecht: Uitgeverij Jan van Arkel, 1996.

International Film Festival Rotterdam. "Cinema Reloaded Report", [www.internationalfilmfestivalrotterdam.com/Assets/Uploads/Documents/IFFR2011/CinemaReloaded\\_jan30\\_lowres.pdf](http://www.internationalfilmfestivalrotterdam.com/Assets/Uploads/Documents/IFFR2011/CinemaReloaded_jan30_lowres.pdf), 30 januari 2011.

International Film Festival Rotterdam. "Rotterdam launches new initiative Cinema Reloaded and official YouTube channel." Persbericht beschikbaar op: [www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/press/press-releases-2010/iff-rlaunches-new-initiative-cinema-reloaded](http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/press/press-releases-2010/iff-rlaunches-new-initiative-cinema-reloaded), 3 december 2009.

Kalse, Egbert, "Kredietcrisis in vijf stappen", *NRC Handelsblad*, 17 september 2008.

Lévy, Pierre. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Vertaald door: Robert Bononno. Cambridge, MA: Perseus Books, 1997.

Ministerie OCW. *Cultuurbeleid in Nederland*. Derde, geheel herziene druk. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, 2002.

Nahra, Carol. "Raising Half a Million by Crowd Funding." In *DOX Documentary Film Magazine*, 1 July 2008.

Oomen, Johan & Lora Aroyo. "Crowdsourcing in the Cultural Heritage Domain: Opportunities and Challenges." Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam & Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, zonder datum (april 2011?).

Pots, Roel. *Cultuur, koningen en democraten: Overheid & cultuur in Nederland*. 2<sup>e</sup> ed. Amsterdam: SUN, 2002.

- Reiss, John. "The Age of Stupid Is the Future of Film" op *The Huffington Post*:  
[www.huffingtonpost.com/jon-reiss/ithe-age-of-stupidi-is-th\\_b\\_293361.html](http://www.huffingtonpost.com/jon-reiss/ithe-age-of-stupidi-is-th_b_293361.html), 21 september 2009.
- Rovers, Sanne. "Dan moet ik het geld zelf bij elkaar zoeken: Sanne Rovers werd afgewezen voor een kunstsubsidie. Hoe ze daarna aan sponsors probeert te komen, vertelt ze in haar dagboek." In *nrc•next*, 14 juni 2011.
- Sharp, Rob. "A Crowd With a Silver Lining." In *The Independent*, 12 maart 2009.
- Surowiecki, James. *The Wisdom of Crowds*. New York, NY: Anchor Books, 2005.
- Tapscott, Don & Anthony D. Williams. *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*. Expanded edition. Londen: Atlantic Books, 2008.
- Toffler, Alvin. *De Derde Golf*. Vertaald door Th. H. J. Tromp. Utrecht: L. J. Veen BV, 1981.
- Turner, James. "Creative idea? Kickstarter connects artists with online funding: Kickstarter.com points online patrons toward worthy projects they didn't know existed." Op *The Christian Science Monitor*:  
[www.csmonitor.com/Innovation/Tech/2010/1215/Creative-idea-Kickstarter-connects-artists-with-online-funding](http://www.csmonitor.com/Innovation/Tech/2010/1215/Creative-idea-Kickstarter-connects-artists-with-online-funding), 15 december 2010.
- Whittock, Jesse. "Smart Money Goes on Stupid." Op *C21Media*:  
[www.c21media.net/resources/detail.asp?area=119&article=49392](http://www.c21media.net/resources/detail.asp?area=119&article=49392), 30 april 2009.

---

# NOTEN

## INLEIDING

<sup>1</sup> Rovers, “Dan moet ik het geld zelf bij elkaar zoeken: Sanne Rovers werd afgewezen voor een kunstsubsidie”.

## 1

<sup>2</sup> Ministerie OCW, *Cultuurbeleid in Nederland*, 37.

<sup>3</sup> Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 35-36.

<sup>4</sup> Ibidem, 41.

<sup>5</sup> Ibid. 45.

<sup>6</sup> OCW, 41.

<sup>7</sup> Hitters, *Patronen van patronage*, 71. + OCW, 37.

<sup>8</sup> Hitters, 58-59.

<sup>9</sup> Ibid., 71.

<sup>10</sup> Ibid., 55-56 + 77-79.

<sup>11</sup> Ibid., 81.

<sup>12</sup> Ibid., 86.

<sup>13</sup> OCW, 40.

<sup>14</sup> Pots, 100.

<sup>15</sup> Ibid. 158.

<sup>16</sup> Ibid., 119-122.

<sup>17</sup> Ibid. 124.

<sup>18</sup> OCW, 40.

<sup>19</sup> Pots, 183-184.

<sup>20</sup> OCW, 45.

<sup>21</sup> Hitters, 73-74.

<sup>22</sup> Ibid., 75-77.

<sup>23</sup> Hitters, 79-89.

<sup>24</sup> Pots, 174-176.

<sup>25</sup> Ibid. 227.

<sup>26</sup> OCW, 45.

<sup>27</sup> Pots, 240.

<sup>28</sup> OCW, 55.

<sup>29</sup> Pots, 247 + Hitters, 132-134.

<sup>30</sup> Pots, 247.

<sup>31</sup> Ibid. 290.

<sup>32</sup> Ibid. 291.

<sup>33</sup> Ibid, 303-305.

<sup>34</sup> Ibid. 345-346.

<sup>35</sup> Ibid. 495.

<sup>36</sup> Bockma, “Halbe Zijlstra: Er zit pijn in de bezuinigingen, dat klopt”.

<sup>37</sup> Hitters, 146-153.

<sup>38</sup> Ibid. 174-176.

<sup>39</sup> Ibid. 170-173.

<sup>40</sup> Ibid. 178.

<sup>41</sup> Kalse, “Kredietcrisis in vijf stappen”.

<sup>42</sup> Zie onder andere “Kredietcrisis in de kunstwereld”.

<sup>43</sup> Blokland, *Publiek gezocht*, 14.

<sup>44</sup> Ibid. 18.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid. 23.

<sup>47</sup> Termen van De Haes, “Gevangene van de eigen vrijheid: elitecultuur en massacultuur”, zoals aangehaald in Blokland, 119.

- 
- 48 Blokland, 119.  
49 Ibid. 32.  
50 Ibid. 24.  
51 Ibid. 128.  
52 Ibid. 132-133.

## 2

- 53 Dit wordt ook gesignaleerd door Belleflamme, Lambert & Swienbacher in het artikel “Crowdfunding: An Industrial Organization Perspective”, 10.  
54 Toffler, *De Derde Golf*, 260.  
55 Tapscott & Williams, *Wikinomics*, 23-24.  
56 Ibid. 24.  
57 Ibid. 20.  
58 Ibid. 3.  
59 Ibid. 21-23.  
60 Ibid. 23-25.  
61 Ibid. 25-27.  
62 Ibid. 27-30.  
63 De theoretici: Clay Shirky; Tim Berners-Lee; Mark Pesce.  
64 Oomen & Aroyo, “Crowdsourcing in the Cultural Heritage Domain”, 1-2.  
65 Tapscott & Williams, 2.  
66 Toffler, 127-131, 153-155, 251, 260.  
67 Zie respectievelijk *Collective Intelligence: Mankind’s Emerging World in Cyberspace* (1997) en *The Wisdom of Crowds* (2004).  
68 Lévy, *Collective Intelligence*, x.  
69 Oomen & Aroyo, 6-12.  
70 Belleflamme, Lambert & Swienbacher, 5.  
71 Ibid. 4.  
72 Ibid. 7.  
73 Oomen & Aroyo, 14.

## 3

- 74 Zie onder andere “Cinema Reloaded Report” en [en.wikipedia.org/wiki/Crowd\\_funding](http://en.wikipedia.org/wiki/Crowd_funding).  
75 Zie onder andere Oomen & Aroyo, 12 en Andrews, “Is Crowdfunding Working?”.  
76 Op het gebied van kunst zijn er wel verscheidene aan instellingen gelieerde crowdfundingplatforms bekend, bijvoorbeeld Voor de kunst, van het Amsterdams Fonds voor de Kunst en CrowdAboutNow van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.  
77 [spannerfilms.net/timeline](http://spannerfilms.net/timeline)  
78 [spannerfilms.net/films/ageofstupid](http://spannerfilms.net/films/ageofstupid)  
79 Goodey, “For Sale: A Warm Fuzzy Feeling”.  
80 Whittock, “Smart Money Goes on Stupid”.  
81 Sharp, “A Crowd With a Silver Lining”.  
82 Nahra, “Raising Half a Million by Crowd Funding”.  
83 [spannerfilms.net/new\\_money\\_page](http://spannerfilms.net/new_money_page)  
84 Goodey.  
85 [www.spannerfilms.net/new\\_money\\_page](http://www.spannerfilms.net/new_money_page)  
86 [www.spannerfilms.net/stupid-show](http://www.spannerfilms.net/stupid-show)  
87 [www.spannerfilms.net/money\\_faq](http://www.spannerfilms.net/money_faq)  
88 [www.kickstarter.com/help/guidelines](http://www.kickstarter.com/help/guidelines)  
89 [www.kickstarter.com/help/faq](http://www.kickstarter.com/help/faq)  
90 [www.kickstarter.com/help/faq/creating%20a%20project](http://www.kickstarter.com/help/faq/creating%20a%20project)  
91 [www.kickstarter.com/discover/categories/film%20&%20video?ref=sidebar](http://www.kickstarter.com/discover/categories/film%20&%20video?ref=sidebar).  
92 Respectievelijk [www.kickstarter.com/projects/scenic/outliers-vol-i-iceland?ref=category](http://www.kickstarter.com/projects/scenic/outliers-vol-i-iceland?ref=category);  
[www.kickstarter.com/projects/757705118/spread-the-dread-the-oregonian-theatrical-](http://www.kickstarter.com/projects/757705118/spread-the-dread-the-oregonian-theatrical-)

---

[www.kickstarter.com/projects/2052989902/casting-shadows-a-film-by-angela-j-park?ref=category](http://www.kickstarter.com/projects/2052989902/casting-shadows-a-film-by-angela-j-park?ref=category).

<sup>93</sup> [www.kickstarter.com/help/school/project\\_updates](http://www.kickstarter.com/help/school/project_updates)

<sup>94</sup> Turner, "Creative idea? Kickstarter connects artists with online funding".

<sup>95</sup> [www.kickstarter.com/help/school/promoting\\_your\\_project](http://www.kickstarter.com/help/school/promoting_your_project)

<sup>96</sup> [www.kickstarter.com/help/faq/creating%20a%20project#CanAProjBeDele](http://www.kickstarter.com/help/faq/creating%20a%20project#CanAProjBeDele)

<sup>97</sup> [www.kickstarter.com/terms-of-use](http://www.kickstarter.com/terms-of-use)

<sup>98</sup> [www.kickstarter.com/help/guidelines](http://www.kickstarter.com/help/guidelines)

<sup>99</sup> International Film festival Rotterdam, "Rotterdam launches new initiative Cinema Reloaded and official YouTube channel".

<sup>100</sup> [www.cinemareloaded.com/en/how-does-it-work](http://www.cinemareloaded.com/en/how-does-it-work)

<sup>101</sup> [www.cinemareloaded.com/en/news/special-message-from-pipilotti](http://www.cinemareloaded.com/en/news/special-message-from-pipilotti)

<sup>102</sup> "Cinema Reloaded Report", 5, 10

<sup>103</sup> Respectievelijk 972 vs. 435. Zie [www.facebook.com/pages/Cinema-Reloaded/193807702644](http://www.facebook.com/pages/Cinema-Reloaded/193807702644) en [www.cinemareloaded.com](http://www.cinemareloaded.com).

<sup>104</sup> [www.cinemareloaded.com/en/how-does-it-work](http://www.cinemareloaded.com/en/how-does-it-work)

<sup>105</sup> Zie: Elffers, "Onderzoek Cinema Reloaded: De co-producers aan het woord", 14 en "Cinema Reloaded Report, 12.

NB

Alle bovengenoemde websites zijn geraadpleegd in de periode tussen 4 juli en 15 augustus 2011.