

De Tweestrijd van de Podiumkunstenaar

Een analyse over het effect van institutionalisering en hybriditeit op de kunstuiting van podiumkunstenars.

Ruutger Lenzen
Januari 2017



Studentnummer: 0803278

Bestuurskunde

Faculteit der Managementwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

Scriptiebegeleider: Dr. M.E. Honingh

Dankwoord

Het is gelukt. Gelukkig is er mijn moeder en filosoof Josette Jacobs die me de ruimte heeft gegeven om me te laten ontwikkelen tot wie ik nu ben. Ik wil haar bedanken voor haar onvoorwaardelijke liefde en steun. Naast haar is daar mijn broer Matthijs Lenzen die altijd voor me klaar heeft gestaan, hij is de kracht achter mijn familie. Mijn dank gaat uit naar mijn vader Loek lenzen die mij in rap tempo de essenties van het leven heeft bijgebracht. Daarnaast dank ik Lian van Doorn voor de kritische maar lieve reflectie, Mark Verhaag voor de spierkracht, Vincent Peters voor de steun en Yahya Hussin voor dat hij me echt heel erg begrijpt. Als laatste gaat mijn dank uit naar mijn begeleider Marlies Honingh voor de intensieve wetenschappelijke begeleiding.

Samenvatting

In de afgelopen vijftig jaar heeft de podiumkunstenaar zich moeten aanpassen aan zijn omgeving. Een voorbeeld hiervan is de opkomst van de kunstenaarssubsidie of de plansystematiek van de jaren '80. Op dit moment is er sprake van *new public governance* waarbij de podiumkunstenaar verantwoording moet afleggen en de kunstuiting meetbaar moet zijn. De vraag is in hoeverre de mate waarop de podiumkunstenaar zich aanpast aan zijn omgeving, invloed heeft op de vrijheid, kwaliteit en kwantiteit van de kunstuiting.

Het proces van institutionalisering is de theoretische benadering die wordt gebruikt bij deze thesis. In deze theorie wordt verondersteld dat podiumkunstenaars zich moeten aanpassen aan de institutionele omgeving om hun legitimiteit te waarborgen. Dit proces is absoluut en zou bij iedereen aanwezig moeten zijn, zo ook podiumkunstenaars. De andere theorie waarvan gebruik wordt gemaakt is de theorie van hybridisering, een gevolg van institutionalisering. Bij een hybride houding worden naast artistieke kunstwerkzaamheden ook andere werkzaamheden beoefend door de podiumkunstenaar.

Er is bij deze thesis een kwalitatieve analyse uitgevoerd waarbij 22 personen zijn geïnterviewd. Vijftien podiumkunstenaars over het effect van institutionalisering en hybriditeit op de kunstuiting van de podiumkunstenaar en een groep van instellingen in Nijmegen waarbij het effect en de mate van institutionalisering op de podiumkunstenaars is ondervraagd.

De onderzoeksresultaten van de podiumkunstenaars en podiumkunstinstanties bevestigen dat er sprake is van een proces van institutionalisering onder podiumkunstenaars. Daarnaast blijkt uit de resultaten dat er sprake is van hybridisering onder bijna alle geïnterviewde podiumkunstenaars.

Uit de data-analyse kan geconcludeerd worden dat door het proces van institutionalisering en hybriditeit de vrijheid van podiumkunstelingen afneemt. Daarnaast blijkt dat door het proces van institutionalisering de kwaliteit en kwantiteit gelijk blijft. Door hybriditeit wordt er meer geproduceerd en de kwaliteit van de kunstuiting blijft gelijk.

Ondanks het feit dat deze thesis slechts een kleine weerspiegeling is van de populatie van podiumkunstenaars kan er een advies worden gegeven. De voorlichting over de afname van vrijheid zou moeten worden gestart vanuit de overheid. Niet alleen om de kunstenaars te informeren maar ook om het belang van vrijheid bij kunst te accentueren. Het advies aan de podiumkunstenaar is om de hybride houding en de toename van regels te accepteren omdat dit proces moeilijk tegengegaan kan worden en niet leidt tot afname van kwaliteit.

Inhoudsopgave

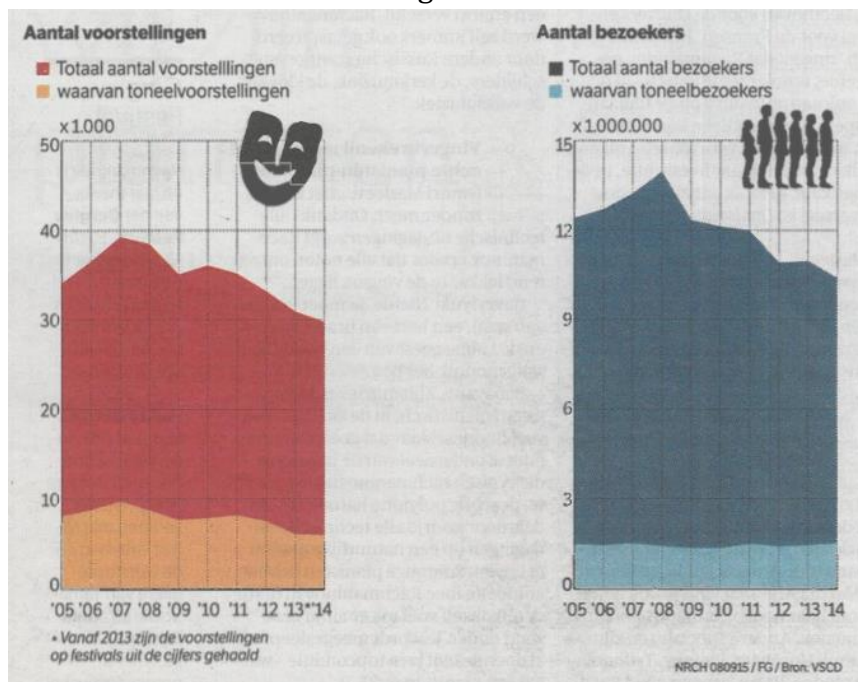
DANKWOORD.....	2
SAMENVATTING.....	3
1. INLEIDING	6
1.1 INLEIDING.....	6
1.2 PROBLEEMSTELLING	7
1.2.1 Doelstelling	7
1.2.2 Vraagstelling.....	7
1.2.3 Deelvragen	7
1.3 MAATSCHAPPELIJKE EN WETENSCHAPPELIJKE RELEVANTIE	8
1.3.1 Maatschappelijke relevantie.....	8
1.3.2 Wetenschappelijke relevantie.....	8
1.4 METHODE VAN ONDERZOEK.....	8
1.5 LEESWIJZER.....	9
2. BELEIDSTHEORIE EN LITERATUURANALYSE	10
2.1 2010-2020 BASISINFRASTRUCTUUR.....	10
2.2 EEN EEUW PODIUMKUNSTEN.....	12
2.2.1 Voor 1950: Legitimeringsvraagstuk	12
2.2.2 1950-1960: Begin van subsidiering.....	13
2.2.3 1960-1970 Marktdenken in de cultuursector.....	15
2.2.4 1970-1980 Vrijheid en onafhankelijkheid.....	17
2.2.5 1980-1990 Plansystematiek.....	18
2.2.6 1990-2000 Transitie naar New public management.....	19
2.2.7 2000-2010 Transitie naar New Public Governance.....	21
2.2.8 Ontwikkelingen in de podiumkunsten op macro niveau	23
2.3 SAMENVATTEND OVERZICHT VAN ONTWIKKELINGEN IN DE PODIUMKUNSTEN.....	23
2.3.1 Samenvattende tabel.....	25
3. INSTITUTIONALISERINGSTHEORIE.....	26
3.1 INSTITUTIONALISERING	26
3.1.1 De institutionele theorie	26
3.1.2 Instituties	26
3.1.3 Neo-Institutionalisering.....	27
3.1.4 Institutionaliserings als antropologisch proces.....	28
3.1.5 Proces van Institutionaliserings.....	28
3.2 HYBRIDITEIT ALS EFFECT VAN INSTITUTIONALISERING.....	29
3.2.1 Podiumkunsten naar en hybriditeit	29
3.2.2 Hybriditeit als derde sector.....	30
3.3 SAMENVATTING, VERWACHTINGEN & CONCEPTUEEL MODEL	32
3.3.1 Samenvatting.....	32
3.3.2 Verwachtingen	33
3.3.3 Conceptueel Model.....	33
4. METHODOLOGISCH KADER.....	35
4.1 ONDERZOEKSDESIGN: CASE STUDY	35
4.1.1 Verantwoording kwalitatieve analyse.....	35
4.1.2 Vergelijkende casestudy en caseselectie.....	35
4.2 ONDERZOEKSOPZET	37
4.2.1 Standardised open-ended Interviews	37
4.2.2 Operationalisering van interviews.....	38
4.3 VALIDITEIT EN BETROUWBAARHEID	42
4.3.1 Interne validiteit.....	42

4.3.2 Externe validiteit en betrouwbaarheid.....	42
5 DATAVERZAMELING	43
5.1 DATA OVER INSTITUTIONALISERING VAN PODIUMKUNSTENAARS VANUIT	
PODIUMKUNSTENAARS	43
5.1.1 Druk van de omgeving.....	43
5.1.2 Vaste handelingen	47
5.1.3 Externe focus.....	48
5.1.4 Zekerheid en stabiliteit.....	50
5.2 DATA OVER INSTITUTIONALISERING VAN PODIUMKUNSTENAARS VANUIT	
PODIUMKUNSTINSTANTIES	52
5.2.1 Druk van de omgeving.....	52
5.2.2 Vaste handelingen	55
5.2.3 Externe focus.....	57
5.2.4 Zekerheid en stabiliteit.....	59
5.3 DATA OVER HYBRIDITEIT VAN PODIUMKUNSTENAARS VANUIT PODIUMKUNSTENAARS.....	61
5.3.1 hybride kunstpraktijk.....	61
5.3.2 artistieke hybriditeit.....	62
5.3.3 sociale hybriditeit.....	63
5.3.4 hybriditeit in sectoren.....	64
6. ANALYSE.....	67
6.1 SYNTHES VAN DATAVERZAMELING	67
6.1.1 Mate van institutionalisering bij podiumkunstenaren vanuit podiumkunstenaren	67
6.1.2 Mate van institutionalisering bij podiumkunstenaren vanuit podiumkunstinstanties	68
6.1.3 Mate van hybriditeit bij podiumkunstenaren vanuit podiumkunstenaren	69
6.2 EFFECT VAN INSTITUTIONALISERING OP KUNSTUITING	70
6.2.1 Effect van Druk van omgeving op kunstuiting	70
6.2.2 Effect van vaste handelingen op kunstuiting	70
6.2.3 Effect van externe focus op kunstuiting.....	71
6.2.4 Effect van zekerheid en stabiliteit op kunstuiting	71
6.2.5 Synthese van de effecten van institutionalisering op kunstuiting.....	72
6.3 EFFECT VAN HYBRIDITEIT OP KUNSTUITING	73
6.3.1 Effect van hybride kunstpraktijk op kunstuiting.....	73
6.3.2 Effect van artistieke hybriditeit op kunstuiting.....	73
6.3.3 Effect van sociale hybriditeit op kunstuiting.....	74
6.3.4 Effect van hybriditeit in sectoren op kunstuiting.....	74
6.3.5 Synthese van de effecten van hybriditeit bij op kunstuiting	74
7. CONCLUSIE.....	76
7.1 CONCLUSIE	76
7.2 REFLECTIE.....	77
7.3 ADVIES AAN PODIUMKUNSTENAARS.....	78
7.4 ADVIES AAN OVERHEID	78
8. BIJLAGEN	80
8.1 LITERATUURLIJST	80
8.2 INTERVIEWOVERZICHT	82
8.3 BEGRIPPENLIJST	85

1. Inleiding

1.1 Inleiding

In de jaren '80 kwam podiumkunstenaar Rurele van de kleinkunstacademie. In deze periode werd ze in Nederland gesubsidieerd en trad ze veel op. Er was sprake van een klassiek bestuurskundige omgeving met een zekerheid voor de podiumkunstenaar over een langere periode. Dit bleek van korte duur, want de jaren '90 braken aan en subsidie was voor Rurele niet meer vanzelfsprekend en de zekerheid verdween. Subsidieaanvragen werden streng beoordeeld en Rurele moest zich verantwoorden. Daarnaast moest ze netwerken om aan opdrachten te komen. Er was sprake van New Public Management waarbij de overheid zich terug trok en Rurele kreeg te maken met marktwerking. Ze wist zichzelf goed te verkopen en midden in de jaren '00 was ze een gevestigde podiumkunstenaar. Ze kon concurreren met veel andere podiumkunstenaren die net van de kleinkunstacademie kwamen. Subsidie werd verleend maar alleen als aangetoond werd dat de subsidie effect had. Er kwam ook meer zekerheid, Rurele ontving bijvoorbeeld de Wet Werk en Inkomen voor Kunstenaars. Deze wet had als gevolg dat de overheid het loon van de podiumkunstenaar aanvulde tot 1200 euro. De pret is van korte duur en de regel verviel in de jaren '10. Rurele verdient niet meer genoeg met podiumkunsten. Ze besluit om een bijbaan te nemen in een winkel. Bij de podiumkunstenaar is een proces aanwezig dat de hybridisering van de beroepspraktijk wordt genoemd (Van Winkel, 2012). Podiumkunstenaren combineren bijvoorbeeld hun kunstwerkzaamheden met lesgeven of een baan in de horeca.



Afbeelding 1. Terugdringing voorstellingen (NRC,2016)

Rurele is een podiumkunstenaar en ze verdient haar geld met het maken van muziek, theater of dans. Het voorbeeld van Rurele laat een ontwikkeling zien in overheidsbeleid (Blankers, 2012).. Wanneer podiumkunstenaars zich aanpassen aan de omgeving wordt dit binnen de bestuurskunde 'institutionalisering' genoemd (Selznick, 1948). Afbeelding 1 laat zien dat de podiumkunstvoorstellingen sterk gedaald is in de periode van 2007 tot en met 2014. De vraag is in welke mate institutionalisering en hybriditeit de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaars aantast.

1.2 Probleemstelling

Het probleem is dat de podiumkunstenaars voor een aanzienlijk deel afhankelijk zijn van financiering van de overheid (Blankers, 2012). Sinds 2007 zijn er minder uitingen van podiumkunst en de doelstelling van de rijksoverheid is dat de podiumkunstenaars minder afhankelijk worden en dat het aanbod van kunst hoogwaardig blijft (Rijksoverheid, z.j.). Met andere woorden wil de rijksoverheid dat de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaars zo hoog mogelijk zijn. Er is echter weinig inzicht op de invloed van institutionalisering en hybriditeit op de kunstuiting van podiumkunstenaars.

1.2.1 Doelstelling

Het doel van dit onderzoek is om inzicht te krijgen in de mate waarop de kunstuiting van podiumkunsten beïnvloedt wordt door het proces van institutionalisering en hybridisering en welk effect dit heeft op de mate van kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar.

1.2.2 Vraagstelling

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt als volgt: *"In welke mate heeft het proces van institutionalisering en hybridisering invloed op de kunstuiting van podiumkunsten"*.

1.2.3 Deelvragen

Om de hoofdvraag te beantwoorden zijn er de volgende deelvragen opgesteld:

1. *Hoe heeft de omgeving van de podiumkunstenaar zich de afgelopen 50 jaar ontwikkeld?*
2. *Welke theorieën zijn bekend over institutionalisering en hybridisering?*
3. *In welke mate is de podiumkunstenaar geïnstitutionaliseerd en gehybridiseerd?*
4. *Welk effect heeft institutionalisering voor de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar?*
5. *Welk effect heeft hybriditeit voor de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar?*

1.3 Maatschappelijke en Wetenschappelijke relevantie

1.3.1 Maatschappelijke relevantie

De resultaten van onderzoek naar institutionalisering en hybriditeit zijn bruikbaar ter verbetering van de kunstuitingen van podiumkunstenaren in Nederland in de vorm van advisering. Er wordt een advies gegeven aan de overheid en de podiumkunstenaren zodat vrijheid, productiviteit en kwaliteit van kunst van podiumkunstenaren kan worden verbeterd.

Podiumkunst heeft een belangrijke plek in de maatschappij omdat het als taak heeft om een kritische blik te werpen op de samenleving. Een gezonde samenleving heeft een spiegeling nodig van de maatschappij en de vrijheid van critici zoals podiumkunstenaren is daarbij van groot belang. De vrijheid van de podiumkunstenaar lijkt echter in het geding te komen door toename van regelgeving en vermindering van subsidie. Deze thesis kan inzicht geven op dit maatschappelijk probleem.

1.3.2 Wetenschappelijke relevantie

Dit onderzoek vult een leemte op binnen de bestuurskundige theorie, er is namelijk weinig onderzoek gedaan naar institutionalisering van podiumkunstenaren. Aan de hand van kwalitatieve interviews en een historisch overzicht van de verandering van de omgeving van podiumkunstenaar wordt deze leemte opgevuld.

De bestuurskundige methodologie wordt toegepast op de podiumkunstenaren en dit brengt relevante inzichten met zich mee. Institutionalisering gaat gepaard met een economische benadering. De economische benadering van podiumkunstenaren focust op kwantiteit en marktwerking. In de cultuursector is een economische benadering vaak problematisch omdat er andere waarden een rol spelen. Het is daarom relevant om te kijken of de vrijheid van podiumkunstenaren wordt beïnvloed door institutionalisering.

1.4 Methode van onderzoek

Dit onderzoek bestaat uit een kwalitatieve studie. Hierbij zijn vijftien verschillende podiumkunstenaren en vijf verschillende podiumkunstinstanties geïnterviewd. Het beleidskader is gevormd aan de hand van beleidsdocumenten en wetenschappelijke bronnen. Daarnaast is de institutionaliseringstheorie geanalyseerd. Vervolgens is gekeken naar de verschillende indicatoren van institutionalisering en de invloed daarvan op de kunstuiting van de kunstenaar. Als laatste vindt een analyse plaats over de mate van institutionalisering en hybriditeit van de podiumkunstenaar om vervolgens een uitspraak te doen over de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Aan de hand van deze informatie is een conclusie en advies geformuleerd.

1.5 Leeswijzer

De tweede paragraaf bevat het theoretisch kader met de verschillende beleidstheorieën en de ontwikkelingen in de afgelopen 50 jaar. Vervolgens wordt in paragraaf drie het theoretische kader met de institutionaliserings- en hybriditeitstheorie beschreven. In paragraaf vier wordt het methodologisch kader geformuleerd. Daarna wordt in paragraaf vijf de uitkomsten van dit onderzoek gepresenteerd. Paragraaf zes bevat de analyse met daarin de effecten van institutionalisering op de kunstuiting van de podiumkunstenaars. Paragraaf zeven bevat de conclusies, reflectie en aanbevelingen.

2. Beleidstheorie en literatuuranalyse

In deze paragraaf is een beleidsanalyse en een omgevingsanalyse gedaan om een beeld te krijgen van de invloed van de omgeving op de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Er is begonnen met een beschrijving van de jaren 2010 t/m 2020, vervolgens komt de geschiedenis van de jaren -1950 t/m 2010 aan bod per decennium. Daarna zijn de sleutelmomenten, in een tabel samengevoegd. Daarmee is de deelvraag beantwoord hoe het overheidsbeleid op podiumkunsten zich de afgelopen 50 jaar heeft ontwikkeld en hoe de omgeving van de kunstenaar is veranderd.

2.1 2010-2020 Basisinfrastructuur

De belangrijkste ontwikkeling die vanaf 2010 heeft plaatsgevonden is dat de podiumkunstenaar met een andere basisinfrastructuur van financiering te maken krijgt (Rutte, 2012). De podiumkunsten zullen voornamelijk gefinancierd worden via het fonds podiumkunsten (Bussemaker, 2015). Het kabinet-Rutte wil dat de podiumkunstenaar zelfstandiger wordt en voor zijn eigen inkomsten zorgt (Rutte). Tot nu toe is de podiumkunstenaar voornamelijk afhankelijk van de overheid (Blankers, 2012). Deze veranderingen hebben tot gevolg dat de podiumkunstenaar minder financiering vanuit de overheid krijgt.

In het regeerakkoord tussen de VVD en PVDA van 2012 komt naar voren dat kunst en cultuur waardevol zijn voor de samenleving (Rutte, 2012). In dit regeerakkoord werd ingegaan op de nieuwe middelen die podiumkunstenaars kunnen aanboren. De overheid wilt zich vooral richten op een sterke basisinfrastructuur, talentontwikkeling en internationale bekendheid van de Nederlandse topkunst. Dit praktiseert de coalitie door de geplande BTW-verhoging niet in te voeren. Cultureel ondernemerschap wordt gestimuleerd en ondersteunt door middel van nieuwe financieringsvormen (Rutte).

De belangrijkste financieringsmiddelen voor de podiumkunstenaar zijn de zes verschillende cultuurfondsen die ontstaan zijn in januari 2012. Minister Bussemaker heeft in 2014 opdracht gegeven aan een visitatiecommissie om de verschillende cultuurfondsen te visiteren. De fondsen worden gefinancierd door het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Het fonds podiumkunsten is verantwoordelijk voor een groot aantal meerjarige subsidies aan instellingen en heeft daarmee een belangrijke plek ingenomen in de sector podiumkunsten. In het rapport van de visitatie van de cultuurfondsen komt naar voren dat evaluaties van het fonds positief zijn. In dit rapport wordt opgemerkt dat de strategie van de fondsen sterke invloed hebben op de spreiding van podiumkunst. Zo kunnen er bij bepaalde besluiten neveneffecten optreden (Luckerath-Rovers, 2014).

De Raad van Cultuur (2015) heeft een advies geschreven naar minister Bussemaker voor de beleidsperiode 2017-2020. Hierin komt naar voren dat de kunst producerende instellingen voornamelijk door de rijksoverheid worden gefinancierd. Daar tegenover staat dat de podia financieel afhankelijk zijn van de

lokale overheid. Omdat de traditionele rolverdeling van podia en de podiumkunstensector zullen veranderen, gaan zij nieuwe oplossingen proberen te vinden (Raad voor Cultuur, 2015). Minister Bussemaker gebruikt het advies van de Raad van Cultuur. In de brief aan de Eerste Kamer staan de uitgangspunten van het beleid dat gevoerd wordt vanaf 2017 met betrekking tot podiumkunsten (Bussemaker, 2015). De minister wil ruimte creëren bij de basisinfrastructuur en de fondsen voor een stabiele uitgangspositie. Op deze manier komen de kwaliteit van de podiumkunsten en hun waarde voor de samenleving het best tot hun recht (Bussemaker). De minister onderstreept dat er een afname is van speelplekken voor podiumkunstenaars in de infrastructuur van fondsen. Dit raakt zowel nationale als lokale belangen. Het probleem ligt bij de afstemming tussen het aanbod (podiumkunstenaars) en de accommodaties (podia) (Bussemaker). Het sleutelbegrip hierin is samenwerking. De accommodaties moeten beter samenwerken, podia moeten hier een netwerk opbouwen. Accommodaties nemen dan de rol in van “gidsende, initiërende en (co)producerende makelaar tussen aanbod en afname (Raad van Cultuur, 2015)” (Bussemaker). De afspraken tussen de accommodatie en het aanbod worden door minister Bussemakers strategische allianties genoemd. Deze worden gestimuleerd door de overheid. Bij een subsidieaanvraag wordt er gelet op concrete plannen over programmatische samenwerking met podia. Het fonds Podiumkunsten heeft hier een belangrijke regisserende rol bij.

Aan de hand van de beleidsanalyse van de jaren 2010 tot 2020 kan een inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. De basisinfrastructuur heeft een direct effect hebben op de financiering van projecten. Daarnaast wordt de podiumkunstenaar zelfstandiger en zorgt hij voor zijn eigen inkomsten. Dat betekent dat de podiumkunstenaar wordt gezien als een partner van de overheid en niet zo zeer kan rekenen op de overheid als een financierende partij. De overheid zal op zijn plaats meer mogelijkheden creëren voor de podiumkunstenaar. Het ondernemerschap van de podiumkunstenaar wordt daarmee beloond. Als gevolg zal de podiumkunstenaar moeten inspelen op de markt en om dit te stimuleren wordt de BTW niet verhoogd. Daarnaast is er nu een strikt onderscheid tussen de producerende en de accomoderende partijen, dit moet veranderen. De podiumkunstenaar (producerende partij) zal meer moeten samenwerken met podia (accomoderende partij) zodat het tekort aan speelplekken wordt opgelost en de podiumkunstenaars zichzelf beter kunnen ondersteunen. De podiumkunstenaar zal door de overheid worden gestuurd door middel van toekenning van subsidies voor samenwerkingen. Zo ontstaan er meer strategische allianties tussen podiumkunstenaars en podia.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Basisinfrastructuur & Fonds Podiumkunsten	Minder financiering voor de podiumkunstenaar meer ondersteuning en samenwerking.

Overheid als partner	Podiumkunstenaar als zelfstandige ondernemer en marktdeelnemer.
Strategische allianties	Samenwerking tussen podiumkunstenaars en podia.

Tabel 1: 2010-2020 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2 Een eeuw podiumkunsten

2.2.1 Voor 1950: Legitimeringsvraagstuk

De overheid bemoeide zich aan het begin van de 20^e eeuw nauwelijks met kunstbeoefening. Toneel werd niet hoog ingeschat door de overheid en niet gezien als kunst (Ministerie van OCW, 2002). Om de beleidsomgeving van de podiumkunstenaar in deze periode te omschrijven wordt eerst het legitimeringsvraagstuk beantwoord.

Om de legitimeringsvraag te beantwoorden is het van belang om een aantal belangrijke momenten te beschrijven, er zijn namelijk niet veel beleidsnota's over cultuur of kunst. Thorbecke, de regeringsleider van Nederland in 1871, was een belangrijk sleutelfiguur in kunstenbeleid. Hij pleitte niet voor een gehele onthouding van kunststeun door de staat maar was voor een bescherming van kunstenaars. Kunstenaars waren volgens hem producenten die te maken kregen met concurrentie van andere producenten. De overheid kan met behulp van regelgeving dit proces zo goed mogelijk laten verlopen. Hij vond het geen taak van de overheid om kunstenaars financieel bij te staan. Kunstenaars moesten wel in alle vrijheid hun werk kunnen maken en verkopen. Een kunstenaar is in de periode van 1848 tot 1919 nooit ondersteund (Winsemius, 1999).

Cultuur werd vlak voor de eerste wereld oorlog aan banden gelegd door het zuilensysteem. Elke zuil kende zijn eigen organisaties. Eigen normen en waarden stonden hoog in het vaandel en er werd op toegezien dat deze ook werden uitgedragen in de cultuur. Tot de zuilen na de tweede wereldoorlog wat flexibeler werden, was cultuur afhankelijk van particulier initiatief en werd de zedelijkheid door de overheid bewaakt en indien nodig werd daar tegen opgetreden (Ministerie van OCW, 2002).

Beleid op cultuur was schaars. Je kon dan ook meer spreken van kunstenbeleid dan van cultuurbeleid. Er werd onderscheid gemaakt tussen hoge kunsten zoals opera, dans, literatuur en klassieke muziek en populaire lage cultuur zoals popmuziek en film (Schrijvers, 2015).

Economen waren in de 20^e eeuw overtuigd dat de marktwerking het best was voor de verdeling van schaarse goederen. Overheidssubsidie zal dan ook niet snel goedgekeurd worden binnen de economische wetenschap (Klink, 2005). De legitimering van ingrijpen van de overheid is dan ook het beste te verklaren aan de hand van economie. Ten eerste moet de samenleving meedoen aan het opbouwen van een collectief cultureel kapitaal om de eigen identiteit vorm te geven. Daarnaast is er bij de verkoop van een product altijd een extern

effect. Kunst wordt ook gezien als een *merit good*. Dit houdt in dat consumenten van kunst niet goed kunnen inschatten wat de waarde is. Door de subsidiëring is een grotere productie mogelijk de overheid heeft daardoor een opvoedingsrol. De laatste legitimeringsreden is het ontwikkelingseffect. Wanneer er geen subsidie wordt verleend kan er op langere termijn geen kunst tot stand komen (Klink).

Het Nederlandse cultuurbeleid of de cultuurpolitiek onderging verschillende ontwikkelingen. Allereerst is er een ontwikkeling waarbij iemands smaak, geloofsovertuiging en openbare mening wordt bepaald door machtscentra. Er bestond in Nederland een tolerante houding richting individuen en na verloop van tijd kregen onafhankelijke burgers en instellingen de macht. Dit zijn veranderingen die terugkomen in het algemeen cultureel klimaat en loopt parallel met de verschuiving in de normen en waarden van de samenleving. Bij de tweede ontwikkeling is er ook sprake van een ontwikkeling van de staat die meer aandacht besteedt aan de cultuur. Doordat doelstellingen van de staat veranderen wordt het cultuurbeleid ook veranderd. Vaak is dit afhankelijk van wat er in de samenleving gebeurt. Cultuurbeleid, cultuurpolitiek en specifiek cultuurbeleid zijn pas 60 jaar oud, dus het is niet goed te gebruiken in de vooroorlogse geschiedenis, toen werd de term 'staatszorg voor cultuur' gebruikt. (Ministerie van OCW, 2002, pp.31-32).

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren voor 1950 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. Cultuurbeleid was voor 1950 nog niet specifiek voor de podiumkunstenaar, er was voornamelijk een beperkt kunstenbeleid. De podiumkunstenaar was afhankelijk van de marktwerking en moest net als iedere andere ondernemer zo veel mogelijk proberen te verkopen. Verder kon de podiumkunstenaar door middel van particulieren aan geld komen.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Kunstenbeleid	Subsidie was voornamelijk voor hoge kunsten
Marktwerking	Podiumkunstenaar werd blootgesteld aan de markt van de consument of was afhankelijk van een mecenaat.

Tabel 2: -1950 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2.2 1950-1960: Begin van subsidiering

Na de tweede wereldoorlog ontstond het ministerie van Onderwijs, Kunst en Wetenschap (OK&W) onder leiding van minister van der Leeuw. Kunst nam naast wetenschap een aparte plaats in. Minister van der Leeuw sprak voor de eerste keer van een cultuurbeleid (Ministerie van OCW, 2002)

De omgeving van de podiumkunstenaar werd in de jaren '50 gedomineerd door de overtuiging dat de maatschappij werd bedreigd door een culturele ontworteling. De drie conventionele partijen vormden tot 1965 een

meerderheid in het parlement waardoor de zuilengedachte in stand werd gehouden (Ministerie van OCW, 2002). Om toch tot een algehele cultuur te komen moest cultuur niet alleen voor een groep beschikbaar zijn, maar gedemocratiseerd worden. Cultuur kwam in deze periode voor het hele volk beschikbaar en was niet meer alleen voor de burgerlijke elite (Matarasso & Landry, 1999). Een logisch gevolg van deze ontwikkeling was dat burgers zich in deze periode steeds minder de norm lieten voorschrijven. Hierdoor ontstond er een pluriformer smaakpatroon waarbij hoge en lage kunstvormen in elkaar overgingen (Schrijvers, 2015). Hoog opgeleiden genoten meer van lage of populaire cultuur dan andersom (Smithuijsen 2013).

Het overheidsbeleid begon zich vanaf 1949 te richten op dans, toneel en literatuur. Deze disciplines werden ook gefinancierd en de subsidiëring was niet alleen maar voor muziek en beeldende kunst. De reden voor deze financiering kwam 'uit sociale motieven'. In de jaren '50 werd subsidiering als tijdelijke oplossing gezien, om de door de oorlog gebroken band tussen kunstenaar en samenleving te herstellen (Ministerie van OCW, 2002).

In de jaren '50 konden de podiumkunsten op steun rekenen van de overheid, cultuur werd gezien als een basisbehoefte. De overheid begon structureel te subsidiëren, niet alleen hoge kunst maar ook populaire lage kunst. Er werd een grote systematische infrastructuur opgezet waarmee de overheid nationaal één cultuur wilde opzetten (Judt 2010).

Tot 1950 werden er geen beleidsnota's over podiumkunsten geproduceerd. Er waren wel vorderingen te zien in de rijksbegroting. Sinds de tweede wereldoorlog werden de rijksuitgaven voor kunst vergroot tot 0,2% van de gehele rijksbegroting ging. Er is wel een discussie gedurende deze periode als gevolg van bezuinigingsmaatregelen. Het budget van kunst wilde men liever aan defensie uitgeven. Hierbij werd ook de 'merit good' gedachte opgevoerd door de voorstanders van kunstsubsidie. Kunst moest van een 'positief moreel karakter' worden voorzien. Dit morele karakter moest door zo veel mogelijk mensen gezien worden. Kamerleden waren het hiermee eens en er werd een goede basisinfrastructuur gelegd voor kunstsubsidiëring (Klink 2005).

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren 1950 tot 1960 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunsten. Doordat er een democratisering gaande was ontstond er een pluriformer aanbod van podiumkunsten. Door deze ontwikkeling kon de podiumkunstenaar meer subsidiering regelen en werd de podiumkunstenaar door de maatschappij erkent. Het overheidsbeleid op de podiumkunsten kwam op gang en daarmee ontstonden er financieringsmogelijkheden doordat de rijksuitgaven aan podiumkunsten werden vergroot. Desondanks ontstond er een bepaalde conservatieve gedachte waarbij podiumkunst werd gezien als een *merit good*. Hierbij werd er van de podiumkunstenaar verwacht dat hij zijn kunst van een positief moreel karakter voorzag.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Democratisering & pluriformer aanbod	Kunstenaars uit lage bevolkingsgroep werden erkend.
Structureel subsidiëren van hoge en lage kunst	Financieringsmogelijkheden
Rijksuitgave vergroot	De hele cultuursector merkt de financiële injectie van de overheid.
Merit good gedachten	Strengere invloed van overheid op podiumkunstenaar

Tabel 3: 1950-1960 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2.3 1960-1970 Marktdenken in de cultuursector

In deze deelparagraaf wordt de omgeving van de podiumkunstenars van 1960 tot 1970 geanalyseerd. Er is altijd al vrees geweest voor de invloed die culturele uitingen hebben op de samenleving. Bijvoorbeeld dat een podiumvoorstelling de goede zeden aantast. De beperkingen op een vrijzinnige uiting van cultuur zijn pas sinds de jaren '60 minder geworden. Sindsdien werden wetsbepalingen anders uitgelegd (Ministerie van OCW, 2002).

De samenleving van de jaren '60 was rumoerig. Er was namelijk sprake van ontzuiling en de in de jaren '50 opgekomen democratisering. Daardoor werd kunst niet meer veroordeeld op basis van religieuze of politieke ideologie. Er kwam een kwaliteitscriteria. Het individu mocht zelf keuzes maken en dit werd meer geaccepteerd en daarmee kwam de smaak van het individu tot leven. Afwijkingen van de eigen cultuur werden steeds meer door de maatschappij geaccepteerd door de democratisering (Ministerie van OCW, 2002).

In de jaren '60 was er sprake van een verzorgingsstaat. Deze had gesubsidieerde voorzieningen die werden gekoppeld aan het welzijnsbeleid. Cultuur en daarmee podiumkunst werd dus gekoppeld aan het welzijn (Ministerie van OCW, 2002).

In de jaren 60 zijn er twee problemen voor de podiumkunstenaar. Het eerste probleem is dat de bezoekersaantallen voor kunst sterk teruglopen (Klink, 2005). Daarnaast bleek uit onderzoek dat de sociale spreiding onvoldoende was. Het gevolg van deze twee problemen is een sterkere focus op kunstbeleid (Klink).

De focus op kunstbeleid resulteerde in een splitsing van het ministerie van Onderwijs, Kunst en Wetenschap (OK&W) in 1965 naar een ministerie van onderwijs en wetenschappen (O&W) en een ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk (CRM). Cultuur werd gezien om de mensen bij te scholen, dus als maatschappijvorming. Er werd veel gesubsidieerd maar niet zozeer om de kwaliteit te waarborgen want men wilde de diversiteit en verscheidenheid stimuleren. De welzijnsgeachte bleef daarmee in takt (Ministerie van OCW, 2002).

De gedachte dat subsidiëring tijdelijk was in de jaren '60 niet doorgezet. Subsidiering nam substantieel toe. De term 'cultuurbeleid' werd veelvuldig gebruikt. Doordat het inkomen van Nederland omhoog ging was kunstsubsidiering vanzelfsprekender. Er werd een structuur opgebouwd, een door de staat gefinancierd stelsel van voorzieningen. (Ministerie van OCW, 2002)

Tot aan de jaren '70 werd in het bestuurskundig beleid van cultuur niet naar economische waarden verwezen. Cultuur en economie werden als tegenpolen afgezet (Klamer, 1996; Throsby, 2010). Er werd echter in de jaren '60 een verband gezien tussen economie en cultuur. Het culturele domein komt met een ander soort waarden in aanraking. Er komen economische waarden zoals productie, distributie en consumptie van cultuur aan de orde. Marktdenken en marktwaarden worden geïmplementeerd in de cultuursector. De hele maatschappij wordt ge-economiseerd (Sandel, 2012). Het gevolg is dat de podiumkunstenaar zich moet gaan verantwoorden en moet gaan denken op een markttechnische manier.

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren 1960 tot 1970 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. De podiumkunstenaar werd voor de eerste keer vrij gelaten en kreeg te maken met de smaak en de kwaliteitscriteria van het volk. Daarnaast werden podiumkunsten gezien als een essentieel onderdeel van welzijnsbeleid en het gevolg was dat de podiumkunstenaar meer van de gesubsidieerde voorzieningen gebruik kon maken. In deze periode werd ook gesproken over cultuurbeleid en daarmee kreeg de podiumkunstenaar beschikking over subsidies. Deze subsidie was niet meer een tijdelijke oplossing maar behoorde tot het overheidsbeleid. Naast deze beleidsdoelen ontstond er een economisch denken met het gevolg dat de podiumkunstenaar zich moest verantwoorden voor de subsidie die hij kreeg.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Kwaliteitscriteria in zuilen	Podiumkunstenaar kreeg vrijheid en werd niet beoordeeld op morele karakter
Welzijnsbeleid	Podiumkunsten werden gezien als ondersteuning van het welzijn en de daarbij horende gesubsidieerde voorzieningen
Cultuurbeleid	Subsidiering nam substantieel toe. Een door de staat gefinancierd stelsel; op diversiteit en verscheidenheid.
Verband economie en cultuur	Podiumkunstenaar is afhankelijk van economie en moet zich verantwoorden

Tabel 4: 1960-1970 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2.4 1970-1980 Vrijheid en onafhankelijkheid

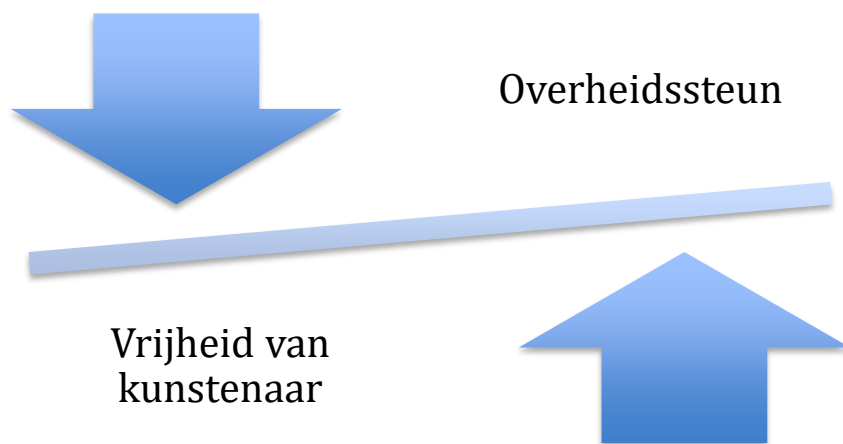
Het economisch denken zet in de jaren 70 door. Daarmee veranderd het cultuurbegrip. Cultuur wordt niet alleen gezien als kunst en erfgoed maar ook de populaire of lage cultuur is onderdeel van het cultuurbeleid. Hieronder vallen ook commercieel geproduceerde cultuuruitingen.

Naast deze ontwikkeling verandert de omgeving van de podiumkunstenaar. De vormgeving en esthetiek van de economie wordt steeds belangrijker waarbij de strijd om consumenten aandacht een rol gaat spelen. Er is dan ook een cultureel aspect in de economie gekomen. Niet alleen de markt maakt hier gebruik van maar ook de beleidsmakers worden enthousiast waardoor er steeds meer interesse is voor cultuur. Het gaat zo ver dat het zelfs de creatieve economie is gaan heten. De culturele en creatieve sector speelt hierin een belangrijke rol (Schrijvers, 2015).

Net zoals in de jaren '60 ging kunstbeleid in deze tijdperiode over het welzijn van de samenleving en wat kunst daaraan bijdraagt. Er is de focus vanuit de overheid op de inrichting van overheid met als gevolg dat er meer beleidsdocumenten ontstonden die over kunst gingen en de bijdrage van kunst aan het welzijn van de burger (Klink 2005).

Deze vermaatschappelijking hield in dat kunst in de context van de samenleving wordt geplaatst en dus wordt richting gegeven aan kwalitatief hoogstaand aanbod. De officiële overheidsinstelling van de regering was na de tweede wereldoorlog de Raad voor Kunst die als beleidsorgaan de kwaliteit van het kunstaanbod vaststelde Dit om discussies te vermijden binnen de overheid (Klink 2005).

Dit werkte echter averechts. De jaren '70 bleken een periode van separatie. De Kunst ging zijn eigen weg, ondanks de beleidsdoelstellingen waarin werd aangegeven dat kunst een belangrijk instrument was om het welzijn van de samenleving te vergroten. Er waren zelfs demonstraties door kunstenaars waarin betoogd werd dat de kunst meer autonoom moest worden in plaats van amusement. Er groeide een steeds groter gat tussen de daadwerkelijke praktijk van kunst (beleidspraktijk) en de beleidsopvattingen die er waren (Klink 2005).



Figuur 1. Schets van bedrukking

Er is altijd al een spanning geweest tussen overheidssteun en de vrijheid en onafhankelijkheid van kunst en kunstenaar. Zo ook in de jaren '70 waar in de nota Kunst en Kunstbeleid deze problematische relatie wordt onderstreept. (Winsemius, 1999).

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren 1970 tot 1980 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. Als eerste was er een vermaatschappelijking waarbij de podiumkunstenaar als ondersteuner van het maatschappelijk welzijn werd gezien, het gevolg is dat de podiumkunstenaar meer in het beleid werd betrokken. De podiumkunstenaar krijgt te maken met kwaliteitscriteria waarvan het gevolg is dat hij zich meer moest verantwoorden wilde hij in aanraking komen voor subsidiering.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Vermaatschappelijking: Kunst wordt in de context van overheid geplaatst	Meer betrokken bij beleid. Kunstenaar voelt zich bedrukt, is verantwoordelijk voor het welzijn van mensen.
Kwaliteitscriteria: een meetbare overheid waarbij kwaliteit door de overheid wordt bepaald	Verantwoorden. Werkt averechts, er is vooral sprake van separatie van de overheid en de podiumkunstenaar

Tabel 5: 1970-1980 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2.5 1980-1990 Plansystematiek

In de jaren '80 van de twintigste eeuw werd de rol van de overheid op het gebied van cultuur herzien. Dit kon ten dele verklaard worden door de economische recessie. Hierdoor kwamen er verschillende decentralisatiebewegingen op gang. Zo werden er meer middelen beschikbaar gesteld aan lagere overheden met als gevolg dat de kunstenaar met een korter lijntje contact had met de overheid. Artistieke kwaliteit en professionaliteit werden dan ook belangrijker. Niet alleen kunstenaars met grote publieke aandacht kwamen in aanraking voor subsidiëring. Kunstenaars die artistiek hoogwaardig cultuuraanbod hadden werden ook gesubsidieerd (Ministerie van OCW, 2002).

In 1982 ging het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk (CRM) op in het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en cultuur (WVC) (Ministerie van OCW, 2002, pp. 65). In de jaren '80 ontstonden nieuwe opvattingen. In het cultuurbeleid werd de aandacht verschoven van doelstellingen naar de werking van de beleidsinstrumenten. De wildgroei aan subsidie werd bestreden en de focus lag meer op kwaliteit van subsidie en de zekerheid hiervan (Klink, 2005).

Door economische ontwikkelingen was er bij de overheid sprake van een economische realisatie in de cultuursector. De overheid had gerealiseerd dat verschillende sectors elkaar beïnvloeden. Als gevolg ontstond er een

subsidieregeling genaamd de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR). Er was veel verzet bij de kunstenaars omdat de overheid deze regeling in 1987 wilde afschaffen in 1987 (Abbing, 2006).

In december 1988 werd in de Wet op het specifiek cultuurbeleid onder andere vastgelegd dat de regering eens in de vier jaar een cultuurnota aan de beide kamers der staten generaal aanbieden. Het kunstenplan van 1988-1992 was een overzicht waarin duidelijk werd uitgewerkt wat de plannen en activiteiten zijn van de regering met betrekking tot cultuurbeleid. Hierdoor konden programmamakers en instellingen meer financiële zekerheid krijgen en daardoor vooruit plannen. Dit werd plansystematiek genoemd. (Ministerie van OCW, 2002). Subsidieontvangers hoeven hierdoor minder bang te zijn voor bezuinigingen. De overheid stelt zich in deze periode transparanter op zodat er met het planningsinstrument voor de hele cultuursector plannen gemaakt konden worden (Klink, 2005).

Kunstinstellingen zijn in de jaren '80 exponentieel gegroeid vergeleken met de jaren '50. Symfonieorkesten van zeven naar zestien, toneelgroepen van zeven naar twintig en gezelschappen voor mime, jeugdtoneel en dans van vijf naar veertig (Ministerie van OCW, 2002).

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren 1980 tot 1990 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. Als eerste was er sprake van decentralisatie waardoor de podiumkunstenaar directer contact had met de subsidieverstrekker. Het gevolg was dat de podiumkunstenaar zich professioneler moest gedragen. Daarnaast was er een plansystematiek met het gevolg dat de podiumkunstenaar over een langere periode zekerheid had van subsidie.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Decentralisatie	De kunstenaar kreeg direct contact met de subsidieverstrekker en moest zich professioneler gedragen
Instrumentgerichtheid i.p.v. doelstelling: Zekerheid, subsidies worden strenger	Podiumkunstenaar voelde professionalisering
Plansystematiek	Langere periode subsidiering en zekerheid bij podiumkunstenaar.

Tabel 6: 1980-1990 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2.6 1990-2000 Transitie naar New public management

Het overheidsbeleid voor podiumkunsten veranderd in de jaren '90. Dit beleid was gericht op kwalitatief hoogwaardig aanbod van voorstellingen en concerten. Spreiding, vernieuwing, publieksbereik en diversiteit zijn van belang. Het instrument om deze uitgangspunten van beleid te bereiken is subsidiëring. (Ministerie van OCW, 2002).

Aan het begin van de jaren '90 werd voortgebouwd op de plansystematiek uit de jaren '80. Zo was er een uitbreiding op de Wet Specifiek cultuurbeleid (Stb.1993,193). Daarin staat dat niet alleen aan de cultuurnota voldaan moet worden maar ook de verantwoordelijke minister krijgt in deze wet specifieke taken. Volgens deze wet moest de minister voorwaarden maken zodat 'cultuuruitingen' in stand worden gehouden, werden ontwikkeld en zowel sociaal als geografisch werden verspreid. Wanneer dit werd gedelegeerd dan bleef de staatssecretaris verantwoordelijk. Kwaliteit en verscheidenheid was daarbij de leidraad (Ministerie van OCW, 2002)

Bij het overheidsbeleid in de jaren '90 was er een trend gaande dat kunstenaars financieel werden ondersteund door de overheid. Soms direct maar ook indirect door bijvoorbeeld de steun aan een gezelschap, theater, film of andere instelling (Winsemius, 1999). De overheidsondersteuning van de jaren '80 was er nog steeds maar de overheidsbemoeienis moest niet te groot worden. Dit hield in dat de overheid nooit mocht oordelen over de kunst die geproduceerd werd (Winsemius).

In beleidsnota's kwam naar voren (om precies te zijn de beleidsnota Pantser en Ruggengraat, 1996) dat de overheid kunst op een abstracte manier benaderde. Er was dan geen specifiek kunstbeleid meer maar de cultuurdoelstellingen gelden vanaf dan ook voor kunst. De plansystematiek was aan het einde van de jaren '90 niet meer aanwezig omdat er meer aanvragen kwamen en de kosten van aanvragen blijven stijgen. De reden hiervoor was dat er te hoge verwachtingen waren bij aanvragers van de subsidie (Klink, 2005). Daarnaast waren er in de jaren '90 vervangende subsidieregelingen ontstaan. Voorbeelden hiervan waren de startstipendia, werkbeurzen en de basissubsidie van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. De subsidieregelingen waren lang onbespreekbaar geweest maar in de jaren 90 werden ze steeds meer door voormannen van de kunstwereld besproken (Abbing, 2006). Subsidie werd als een belangrijk instrument voor beleid gezien.

In de nota Cultuurbeleid 1993-1996 'investeren in cultuur' werd voor de eerste keer het cultuurbeleid in een gemeenschapskader geplaatst (Ministerie van OCW, 2002). Daarnaast werd door de cultuurnota's een beter inzicht gegeven in het cultuurbeleid. In de Cultuurnota 1997-2000, Pantser of Ruggengraat zijn de uitgangspunten van de nota met de Kamers der Staten Generaal besproken (Ministerie van OCW, 2002).

Door de ingestelde cultuurnota's werd het cultuurbeleid eens in de vier jaar ter discussie gesteld. Dit had natuurlijk financiële gevolgen voor de instellingen die afhankelijk waren van subsidiering van de overheid. Het zorgde er voor dat de instellingen aan strenge kwaliteitseisen werden getoetst. Door niet elk jaar te twijfelen over de subsidiering konden instellingen ook plannen maakte voor de beoogde vier jaar. Daarnaast werd de transparantie van de overheid groter, er werd gekeken welke werking het beleid zijn werking heeft.

De overheid moest immers het cultuurbeleid verwoorden en verantwoorden (Ministerie van OCW, 2002).

De voorwaarden voor subsidie zijn bedoeld om van de kunstenaar informatie af te dwingen zodat de overheid aan haar cultuurpolitieke doelstellingen kon voldoen. De voorwaarden waarborgen de kwantiteit en kwaliteit van de productie van kunstenaars. Daarbij werden ook voorwaarden gesteld aan spreiding en publieksbereik, de kwaliteit van het financiënbeheer en de inhoudelijke verantwoording daarvan. De raad van cultuur moet de inhoud beoordelen van deze plannen en de resultaten (Ministerie van OCW, 2002)

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren 1990 tot 2000 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. New public management deed zijn intrede. De podiumkunstenaar was door de focus van het beleid op doelstelling, in verhoogde mate verantwoording verschuldigd aan de overheid. Wanneer een podiumkunstenaar in aanmerking wilde komen moest hij een helder plan schrijven en zich verantwoorden ten opzichte van de overheid. De vervangende subsidieregelingen en beleidsinstrumenten vanuit de overheid om de podiumkunstenaar te ondersteunen hadden als gevolg dat de podiumkunstenaar meer verwachtingen had van de overheid.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Doelstellingen I.p.v. instrumentgerichtheid	Podiumkunstenaar moet zich verantwoorden en duidelijk vertellen wat de plannen zijn om in aanraking te komen met het voornaamste instrument; subsidiering.
Vervangende subsidieregelingen	Podiumkunstenaar heeft verschillende kanalen om tot subsidiering te komen die niets te maken hebben met de markt.

Tabel 7: 1990-2000 Gevolg van beleid voor de Podiumkunstenaar

2.2.7 2000-2010 Transitie naar New Public Governance

Op basis van de cultuurnota 2001-2004, *Cultuur als confrontatie*, werd er opnieuw discussie gevoerd met de kamer over de beleidsvoering van de overheid met betrekking tot kunsten (Ministerie van OCW, 2002). Het cultuurbeleid was aan verandering onderhevig. In dit decennia was er een veranderende visie op regeringsbeleid en de regeringsorganisatie. Er is in de jaren '00 een verandering van zowel de overheid als de sturing die zij aan het volk gaven. Daarin kwam naar voren dat de overheid zich een stuk meer had teruggetrokken (Mangset, 2009).

Van der Laan (2003) schreef in een brief naar de Tweede Kamer de algehele route die de overheid ging nemen. De kwaliteit van kunst kan alleen tot zijn recht komen wanneer er vrijheid in acht wordt genomen. Alleen dan kan

kunst zich ontplooiën en zorgen voor een vergroting van 'de spankracht van de samenleving'. Hij benadrukte hierbij dat het de taak van de overheid is om de vrijheid van de kunstenaar te waarborgen. Als eerste wil de overheid de bureaucratie verminderen en meer eigen verantwoordelijkheid van de kunstenaar benadrukken. Als tweede moet door een wisselwerking van de kunstenaar met de overheid een duidelijke samenhang komen van de kunstensector. Als derde moet de culturele factor worden versterkt in de samenleving.

Van der Laan (2003) beargumenteerde dat er binnen de podiumkunsten een betere doorstroom moet zijn van regisseurs en acteurs in de topklasse. Wanneer dit niet gebeurde bestaat de kans dat de kwaliteit stil blijft staan. Door budgettering moesten er betere keuzes gemaakt worden. Daarbij was het gevaar van versnippering aanwezig. Het fonds voor podiumprogrammering had de taak om vraag en aanbod beter op elkaar af te stemmen. Naast deze punten moet de regelgeving worden vereenvoudigd (Van der Laan, 2003).

De publieke sector was in deze periode onderhevig aan hervorming. De overheid introduceerde marktwerking in de publieke sector. Tegelijkertijd wilde de overheid de regie naar zich toe trekken. Dit deden ze door de criteria van de subsidieaanvragen te verscherpen (Mangset, 2009). Daarnaast was er sprake van een opzet van cultuuradvisering (Mangset). Dit konden ze doen door de eisen van cultuurbestuur te verhogen (Ori, 2012). Het gevolg van deze ontwikkelingen was dat de prestatie-eisen zijn verhoogd, de podiumkunstenaar moest meer presteren. Daarbij hoorde een grotere verantwoordingseis, zodat de overheid ook kon controleren of de prestatie was behaald. Hieruit bleek dat de meetbaarheid een belangrijk concept was geworden. Effecten en waarden moesten aangetoond worden (Schrijvers, 2015).

Naast deze uitgangspunten werd in 2008 meer geïnvesteerd in de basisinfrastructuur die in het daaropvolgende decennia een belangrijk onderdeel werd van cultuurbeleid. New public governance had zijn invloed. Er werd hierbij een accent gelegd op de regio voor een goed gespreide infrastructuur. Deze subsidiebesluiten worden vanaf nu allemaal genomen met de culturele basisinfrastructuur in gedachte. Er ontstond een nieuwe subsidiesystematiek vanaf in de periode 2009-2012. Voor de nieuwe systematiek was er op 1 januari 2008 het Fonds voor Podiumkunsten opgericht en gaat subsidiering nu via een van de fondsen (Plasterk, 2008)

Aan de hand van deze beleidsanalyse van de jaren 2000 tot 2010 kan een voorzichtige inschatting worden gemaakt over de gevolgen van het beleid van de overheid op de podiumkunstenaar. Doordat de overheid zich terugtrok werd een subsidieaanvraag niet zomaar gehonoreerd, het belangrijkste beleidsinstrument voor cultuurbeleid stond onder druk. Het gevolg was dat de podiumkunstenaar meer moeite moest doen om een subsidie te krijgen. Daarnaast werd het cultuurbestuur onder toezicht gesteld daarmee had de overheid meer informatie met wat er met de subsidie gebeurde. Het gevolg voor

de podiumkunstenaar was dat hij zich meer moest verantwoorden en duidelijk moest bijhouden wat zijn plannen waren. Door de meetbare overheid moest de kunstenaar zijn progressie kunnen aantonen met cijfers.

Beleid	Gevolg voor de podiumkunstenaar
Teruggetrokken overheid	Om subsidie te krijgen moest de podiumkunstenaar meer moeite doen.
Cultuurbestuur verhogen.	Verantwoording belangrijk binnen podiumkunstenaar. Overheid was een stuk meer aanwezig in de organisatie van de podiumkunstenaar.
Meetbaarheid	De podiumkunstenaar moest aantonen dat hij progressie maakte en dient zich te verantwoorden.

Tabel 8: 2000-2010 Gevolg van beleid voor de podiumkunstenaar

2.2.8 Ontwikkelingen in de podiumkunsten op macro niveau

In deze deelparagraaf worden vier ontwikkelingen op macro niveau omschreven. In het rapport 'Cultuur Herwaarderen' (Schrijvers, 2014) komt naar voren dat de maatschappelijke ontwikkelingen van podiumkunstenaars in vier ontwikkelingen kunnen worden ingedeeld.

De eerste ontwikkeling is de emancipatie van cultuur. Hierdoor verschoof de smaak van de samenleving. De participatie in cultuur verdween. Deze ontwikkeling vond plaats in de jaren '50. De tweede ontwikkeling was de verbinding van cultuur en economie vanaf de jaren '70. Er ontstond een productie, distributie en consumptie van cultuur. De derde ontwikkeling was een veranderende overheid die hervormd (Schrijvers). De vierde ontwikkeling was dat de waarde van cultuur steeds meer werd onderbouwt door de bijdrage die culturele instellingen en kunstenaars leveren aan sociale en economische doeleinden (Schrijvers, 2014). In tabel 9 worden de vier ontwikkelingen van Schrijvers weergegeven.

2.3 Samenvattend overzicht van ontwikkelingen in de podiumkunsten

Om tot een systematische indeling te komen van de belangrijke ontwikkelingen wordt er in deze paragraaf een samenvattend overzicht gegeven van de omgeving waarin de podiumkunstenaar zich sinds de 19^e eeuw bevond.

Subsidie was tot 1950 een voorrecht voor de hoge kunsten in onze samenleving. Er werd in deze periode gesproken over kunstenbeleid in plaats van cultuurbeleid. Dit veranderde in de jaren '50. In deze jaren was een pluriformer aanbod van kunsten en de rijksuitgaven met betrekking tot kunst worden vergroot. Deze financiële injectie door de overheid zorgde voor meer zekerheid bij de podiumkunstenaar. Hier opvolgend was er in de jaren '60 een grotere verantwoordingsplicht bij de kunstenaar. Het verband met de economie

en kunst werd door de overheid meer benadrukt, daarbij kwamen ook marktwaarden kijken waardoor de kunstenaars verantwoording verschuldigd was over de subsidie die zij ontvingen. De podiumkunstenaars moesten denken aan productie, distributie en consumptie van de kunst die zij produceerden. In de jaren '70 zorgde dit ervoor dat de overheid de kunst als overheidsmiddel zag. Doordat alles meetbaar moest worden werd kunst ook een meetbaar begrip gemaakt. De podiumkunstenaar was het daar niet mee eens en het gevolg was dat de kunstenaar zich meer afzette tegen de overheid waardoor de twee partijen verder van elkaar af komen te staan. In de jaren '80 vond er een ontwikkeling plaats waarbij de overheid de toekomst wilde vastleggen. De overheid stelde zich transparant op. Het gevolg is dat podiumkunstenaars zekerheid kregen. De podiumkunstenaar kon subsidie krijgen over meerdere jaren als gevolg van de plansystematiek. In de jaren '90 trok dit door tot een grote subsidiering en een grote vrijheid met weinig verantwoording voor de podiumkunstenaar. De kunstenaar verwachtte in deze periode veel van de overheid. De overheid trok zich terug in de jaren '00 waarbij de overheid verwachtte dat alles meetbaar moest zijn.

2.3.1 Samenvattende tabel

Tijdsperiode	-1950	1950-1960	1960-1970	1970-1980	1980-1990	1990-2000	2000-2010	2010-
Bestuurs- kundige omgeving	Klassieke bestuurskunde					New Public management		New Public Governance
Ontwikkeling (Schrijvers, 2014)		Sociaal culturele ontwikkeling		Economisch perspectief		Publiek bestuurlijke ontwikkeling		Sociaal economische ontwikkeling
Beeld vanuit overheid		Veranderingen in cultuur-participatie-patronen,		Cultuur wordt gezien als bron van economische dynamiek		Toegenomen prestatie en verantwoordingseisen		Waarde van kunst voor sociaal economische doeleinden
Beleid	Kunsten beleid Marktwerking	Demo- cratisering Vergrote rijksuitgaven Merit Good Zuilen	Kwaliteits- criteria Cultuur- beleid Welzijns- beleid	Vermaat- schap- pelijking Meetbare overheid	Plan- systematiek De- centralisatie Subsidie als instrument	Doelstellingen Subsidie- regelingen	Teruggetrok- ken overheid	Basis- infrastructuur Overheid als partner Strategische allianties
Gevolg voor podium- kunstenaar	Alleen subsidie voor hoge kunsten	Financiële injectie zorgt voor meer invloed/zeker- heid	Productie, distributie en con- sumptie	Verantwoor- den, seperatie kunstenaar en beleid	Pro-fessio- nalisering Zekerheid	Grote mate van zekerheid en verwachting	Meet- baarheid voelbaar bij de podium- kunsten	Podium- kunstenaar wordt gezien als ondernemer en marktdeel- nemer

Tabel 9: Samenvatting van gevolgen van beleid op podiumkunstenaar

3. Institutionaliseringstheorie

In deze paragraaf wordt de theorie omtrent institutionalisering en hybriditeit uitgelegd. Allereerst wordt institutionalisering uiteengezet aan de hand van bestuurskundige en sociale theorieën. Vervolgens wordt hybriditeit als effect van institutionalisering beschreven. Daarmee wordt een antwoord gegeven op de deelvraag wat er in de literatuur bekend is over het effect van institutionalisering en hybriditeit.

3.1 Institutionalisering

3.1.1 De institutionele theorie

De institutionele theorie gaat er van uit dat organisaties of actoren zich aanpassen aan de omgeving waarin zij zijn (Van der Krogt, 1995). Het voortbestaan van organisaties hangt in hoge mate af van de omgeving. Commerciële organisaties bevinden zich in een marktsituatie. Genoeg winst maken ze door voldoende diensten of producten te verkopen. Voor niet-commerciële organisaties geldt dat ze hun legitimiteit verkrijgen in een ander type institutionele omgeving. Deze institutionele omgeving is van belang voor organisaties die niet binnen een marktsituatie opereren of kunnen overleven (Van der Krogt). Veel podiumkunstenaars kunnen niet overleven in een marktsituatie, ze kunnen niet genoeg winst genereren. Pas wanneer de podiumkunstenaar genoeg winst heeft kan hij in een marktsituatie opereren (Van der Krogt). Daarom heeft de podiumkunstenaar baat bij een institutionele omgeving.

Een van de grondleggers van de institutionele theorie is Selznick (1948), hij ziet de structuur van een organisatie als een organisme die zich kan aanpassen en die reageert op invloeden van een externe omgeving. Dit organisme ziet de omgeving niet positief, het straalt dreiging uit waardoor spanningen worden veroorzaakt. Daarmee wordt de omgeving gezien als een beperking in het functioneren en organiseren van een organisatie.

3.1.2 Instituties

Instituties representeren een sociale orde of patroon die een bepaalde waarde heeft bereikt voor de samenleving (Jepperson, 1991). Een voorbeeld van een institutie is bijvoorbeeld het belastingstelsel waaraan podiumkunstenaars moeten deelnemen. Institutionalisering beschrijft het proces van het bereiken van die toestand (Jepperson, 1991).

Een institutie is een sociaal patroon dat onderhevig is aan een reproductieproces. Met sociale orde of patroon wordt bedoeld dat het gaat om gestandaardiseerde interacties. Het zijn dus sociale patronen die chronisch worden gereproduceerd. Ze hebben hun leven te danken aan zelf geactiveerde,

sociale processen (Jepperson). Instituties worden echter niet gereproduceerd door actie. Bij instituties zijn er geroutineerde reproductieprocedures die het patroon ondersteunen en onderhouden. Dat maakt meer reproductie mogelijk tenzij collectieve actie het patroon doorbreekt of dat omgevingsfactoren het reproductie proces stoppen (Jepperson). Instituties kunnen op verschillende manieren tot stand komen. Ze ontwikkelen zich echter op dezelfde manier (DiMaggio, 1983).

3.1.3 Neo-Institutionalising

Institutionalising vindt zijn oorsprong bij Max Weber die zich gefocust heeft op organisatorische structuren in de samenleving. De traditionele theorie over institutionalising is economische. Bij neo-institutionalising wordt onderzoek gedaan naar de bestaanswijze en het ontstaan van instituties binnen een bepaalde context (DiMaggio, 1983). Daarbij richt het zich op het ontwikkelen van een sociologische kijk op instituties. DiMaggio richt zich op de interacties tussen deze instituties en hoe ze de samenleving beïnvloeden. Daarnaast wordt bij neo-institutionalising onderzoek gedaan naar de manier waarop instituties invloed hebben op actoren (DiMaggio).

Volgens Hall en Taylor (1996) zijn er drie verschillende scholen van neo-institutionalising. De eerste school behandelt historische institutionalising. Deze stroming ziet instituties als formele of informele procedures, routines, normen en conventies die ingebed zijn in de organisatiecultuur van het staatsbestel en de politieke economie. Instituties bieden morele of cognitieve sjablonen voor actie. De tweede school behandelt de rationele keuze institutionalising. Deze gebruikt een reeks specifieke gedragsveronderstellingen. Hierbij wordt gesteld dat de actoren een vaste set aan voorkeuren of smaken hebben. Deze kun je strategisch inzetten om tot bepaalde uitkomsten te komen. De derde school is de sociologische institutionalising. Daarbij wordt er vanuit gegaan dat wat wij het menselijk rationeel handelen eigenlijk sociaal handelen is waarbij individuen willen hun identiteit uiten op sociaal passende wijze (Hall, 1996).

In het neo-institutionalising wordt onderbouwt dat een institutie ontstaat een omgeving die uit andere instituties bestaat. Dit is de institutionele omgeving. Elke institutie wordt daarop beïnvloedt door de omgeving. Het belangrijkste doel van de actor is om te overleven binnen de institutionele omgeving. Niet alleen economisch maar ook legitiem. Dit doet de actor om het bestaansrecht te behouden binnen de omgeving. Een andere belangrijke factor van neo-institutionalisme is dat er vanuit wordt gegaan dat handelingen worden gedaan omdat de agent simpelweg geen ander alternatief kan bedenken.

Uit onderzoek van Scott (2001) blijkt dat agenten op twee manieren kunnen handelen. Als eerste kunnen instituties individuen sturen om de voordelen te maximaliseren, een zogenaamde reglementaire institutie. Dit wordt ook wel rationele keuze institutionalising genoemd. Als tweede kan het

individueel handelen omdat het zijn taak is of omdat het 'de bedoeling' is om dit te doen. Dit wordt ook wel historische institutionalisering genoemd. Bij neo-institutionalisering handelen individuen omdat ze een bepaalde opvatting hebben in plaats van het handelen door regels of verplichting. Individueel handelen is meegaand doordat andere vormen van gedrag ondenkbaar zijn. Routines worden gevolgd omdat dit vanzelfsprekend is, het is nu eenmaal de manier waarop 'we' dit doen (Scott, 2001). Dit wordt ook wel sociale institutionalisering genoemd.

3.1.4 Institutionalisering als antropologisch proces

Institutionalisering is een sociaal verschijnsel. Zijderveld (1967) noemt institutionalisering een antropologisch proces. Hij stelt dat er sprake is van individueel menselijke handelingen. Deze handelingen worden tot vaste handelingspatronen gemaakt. Deze vaste handelingen kunnen blijven bestaan en daardoor wordt het individu gedwongen om bepaalde handelingen op bepaalde wijze te verrichten. Het individu doet dit omdat dit hem zowel stabiliteit als zekerheid geeft. Er bestaat spanning tussen de individuele handelingen en de structurele handelingspatronen (Zijderveld, 1967). Zijderveld baseert zijn literatuur op schrijvers als Marx, Durkheim, Weber en Gehlen. Hij beschrijft institutionalisering als de permanente spanning die plaatsvindt tussen individuele handelingen en structurele handelingspatronen plaatsvinden (Peper, 1973).

Institutionalisering is belangrijk omdat dit het fundament is van het sociaal handelen in de samenleving. Verschillende Sociologen (Zijderveld, Van Doorn & Lamers) zeggen dat samenleven niet mogelijk is zonder institutionalisering. Daarnaast benadrukken zij dat institutionalisering belangrijk is bij het vrij handelen van individuen en de structuren die ze mede in stand houden en waaraan ze gebonden zijn (Peper, 1973).

Institutionalisering als sociologisch proces is nooit exact vast te stellen. Als er een poging wordt gedaan onderzoek te doen naar de mate van institutionalisering dan kan dit middels een vergelijkingsstudie worden gedaan met twee activiteiten met dezelfde doelstellingen. Daarnaast is het moeilijk vast te stellen aan welke criteria de onderzoeker institutionalisering meet. De institutionaliseringsgraad (de mate van institutionalisering) kan gemeten worden door middel van een tijdsreeks waarbij gemeten wordt of institutionalisering is toegenomen. Een nulpunt vaststellen is moeilijk maar er vindt institutionalisering plaats (Peper, 1973).

Institutionalisering kan een andere term zijn voor processen, normering, organiseren, formalisering of instrumentalisering. Weber gebruikt termen als bureaucratisering en routinesering van het charisma. (Peper, 1973).

3.1.5 Proces van Institutionalisering

Het proces van institutionalisering ontstaat wanneer actoren zich aanpassen aan de institutionele omgeving. De omgeving oefent zowel sociaal als

cultureel druk uit op de actor. Deze druk heeft als functie om de actor aan bepaalde waarden te laten voldoen. De actor die in de institutionele omgeving is zal aan de opgelegde waarden gaan voldoen om de legitimiteit van de actor te garanderen. Het gevolg is dat voor de actor bepaalde middelen ter beschikking worden gesteld door de institutionele omgeving (Pröpper, 1993).

Pröpper definieert het proces van institutionalisering als volgt: *"Een organisatie is het technische ontwerp zoals dat achter een bureau tot stand komt; een institutie is de organisatie zoals zij zich ontwikkelt wanneer zij in de praktijk functioneert en is ingebed in een omgeving die bepaalde waarden in de organisatie brengt"* (1993, p.179). Institutionalisering is het proces wat leidt tot sociale orde of een patroon. Routine en reproductie van procedures ondersteunen het patroon en dit zorgt voor nieuwe reproductie. De procedures komen tot een halt wanneer de collectieve actie dit proces blokkeert of wanneer omgevingsfactoren abrupt veranderen (Jepperson, 1991).

Eén manier van institutionalisering is coöptatie. Dit is een manier voor de actor om zich aan te passen aan de institutionele omgeving. Bij coöptatie worden elementen uit de institutionele omgeving geïmplementeerd in de structuur van de organisatie. Dit kan via de leidinggevende structuur en het beleid. Het doel van deze coöptatie is om de organisatie veilig te stellen in de institutionele omgeving. Coöptatie is een bewijs van een spanning tussen de organisatie en de omgeving (Majoor, 2000). Een institutioneel effect is een effect dat wordt veroorzaakt door een instelling oftewel instituut. Denk daarbij bijvoorbeeld aan overheidshandelen. Er zijn twee klasse waarin je institutionele effecten kunt indelen. De eerste is een institutionele verklaring. Dat wil zeggen dat de effecten die worden gemeten door instituties kunnen worden verklaard (Jepperson, 1991). De tweede is een institutionele theorie. Deze vertegenwoordigd de institutionele verklaringen. Institutionalisme is een theoretische strategie die institutionele theorieën aanneemt. Bij deze klasse wordt institutionalisering toegepast en ontwikkeld (Jepperson). Een gevolg van institutionalisering is hybriditeit van de actor.

3.2 Hybriditeit als effect van institutionalisering

3.2.1 Podiumkunstenaar en hybriditeit

Bij de kunstenaar is een proces aanwezig dat ook wel de hybridisering van de beroepspraktijk wordt genoemd (Van Winkel, 2012). Kunstenaars combineren hun artistieke kunstwerkzaamheden vaak met lesgeven of een baan in de horeca. Ook worden ze aangesproken op hun artistieke en creatieve capaciteiten in een alternatief beroepsinkomen. De kunstenaar wordt hybride genoemd wanneer zijn organisatie een ondefinieerbare tussenvorm is (Van Winkel).

Onder hybride wordt een kruising of vermenging van ongelijksoortige zaken bedoeld. Er is een sociale hybriditeit; deze hangt samen met het

vermengen van maatschappelijke sferen of waarderegimes (Van Winkel, 2012). Bij waarderegimes gaat het over normen en waarden, symbolen en beelden. Bij een vermenging tussen groepen betekend het dat deze groepen op sociaal gebied dichter bij elkaar komen (Gillart, 2007).

Daarnaast is er een artistieke hybriditeit, deze is vergelijkbaar met multidisciplinariteit waarbij de kunstenaar zich op meerdere disciplines tegelijk richt. Dit kan zijn om aan voldoende inkomsten te komen (Van Winkel).

Rond 1960 is het combineren of afwisselen van verschillende artistieke media en disciplines geïnstitutionaliseerd (Van Winkel, 2012). Om van een hybride kunstpraktijk te spreken moet er op de eerste plaats sprake zijn van het gebruik van een combinatie van autonome en toegepaste kunstvormen door de podiumkunstenaar, oftewel, de kunstenaar is pluri-actief. Als tweede moet het onderscheid tussen deze twee kunstvormen (autonoom en toegepast) vervaagd zijn. Het autonome en niet-autonome deel gaat bij een hybride kunstenaar in elkaar over.

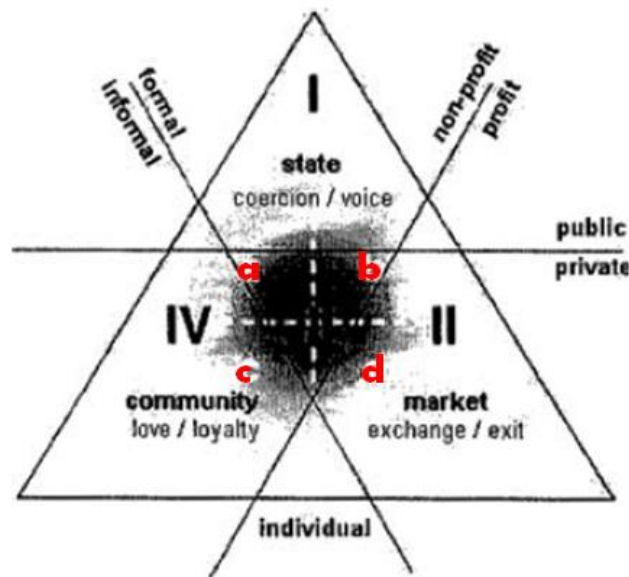
De identiteit van podiumkunstenaars zijn in de loop van vijftien jaar sterk veranderd in hun identiteit. Waarbij er eerst nog een romantisch beeld werd geschetst van een kunstenaar die 'bohemien' is en buiten de maatschappij staat is er nu een trend gaande waarbij de kunstenaar zich zowel op sociaal als artistiek vlak anders opstelt. De kunstenaar begeeft zich op verschillende vlakken in het spectrum en is bijvoorbeeld niet bang om bijvoorbeeld de markt op te gaan, met of zonder steun van de staat. Daarnaast groeit het hybride karakter van de kunstenaar (Van Winkel, 2012).

3.2.2 Hybriditeit als derde sector

De economische sectoren in Nederland zijn onder te verdelen in de markt, de gemeenschap en de overheid. Daarnaast is er nog een andere sector, namelijk een hybride sector. Deze sector is ambigu en daarmee moeilijk te definiëren (Brandsen, 2005). Deze hybride vorm kan bestaan uit non-profitorganisaties, private organisaties, vrijwilligersgroeperingen of coöperaties.

De overheid of het bedrijfsleven kunnen niet alle activiteiten volledig uitvoeren. De derde sector neemt de resterende activiteiten op zich. Deze derde sector bestaat uit vier verschillende soorten dimensies (Brandsen, 2005):

- A. Organisaties met zorg voor andere
- B. Organisaties met een politiek systeem
- C. Organisaties met zorg voor gemeenschappen
- D. Organisaties met professionaliteit voor een selecte groep gebruikers



Figuur 2. Schets van Hybriditeit als 3^{de} sector

De derde sector is echter niet exact binnen deze vier dimensies in te delen waardoor hij vaag blijft. De hybride organisaties ontstaan door verschillende oorzaken. Als eerste door veranderingen van onderaf van individuen en organisaties. Ten tweede kunnen prikkels van buitenaf door bijvoorbeeld externe groeperingen voor hybriditeit zorgen. Als derde kan er steun komen van bovenaf, bijvoorbeeld van overheden waardoor de hybriditeit toeneemt. (Brandsen, 2005)

De afbakening van de verschillende domeinen is moeilijk, door ambiguïteit is er geen duidelijk onderscheid te maken tussen de verschillende sectoren. Wanneer er gekeken wordt naar de marktsector is deze niet strikt afgebakend. Niet alleen het spel van vraag en aanbod bepaald of een transactie plaatsvindt, deze kan ook plaatsvinden door rationaliteit. Door de verschillende deelnemers, en een veranderende omgeving en werkwijze kan dit niet ideaal zijn (Brandsen, 2005). Er is geen harde grens tussen de marktsector en de hybride sector.

De overheidssector, of staatsdomein is niet duidelijk afgezet. De overheid kan ingedeeld worden in verschillende beleidsterreinen. Echter zijn op deze beleidsterreinen verschillende non-profitorganisaties en bedrijven betrokken bij de implementatie van beleid. De afbakening van de overheid en de derde sector is dan ook vaag geworden. Onder gemeenschappen worden groepen personen met dezelfde personaliteit bedoeld. Dit domein wordt sterk beïnvloed door de overheid en de markt, daardoor is er een professionalisering ontstaan. Deze gemeenschap is het beste af te bakenen in de derde sector, beter dan markt en overheid (Brandsen, 2005)

Hybride organisaties passen zich aan de omgeving aan en richten zich bijvoorbeeld op de vraag in de omgeving in een marktsituatie (Brandsen, 2005). Ze stellen zich gecamoufleerd op en zijn daarmee moeilijk te plaatsen in ideaaltypes of organisatievormen. De derde sector herbergt 'zorgende'

organisaties. Ze leveren goederen of diensten aan individuen of collectieven. Gebaseerd op vrijwilligerswerk, non-profit en een betere samenleving. Een onderscheiding van de andere sectoren ligt in de geleverde goederen of diensten. Bepaalde diensten of producten kunnen alleen geproduceerd worden door de derde sector. Daarnaast is er een grotere overlap met staats of het marktdomein (Brandsen).

3.3 Samenvatting, verwachtingen & conceptueel model

3.3.1 Samenvatting

Deze subparagraaf is een samenvattend geheel van institutionalisering om vervolgens tot een operationeel model te komen.

Instituties representeren een sociale orde of patroon die een bepaalde toestand van eigendom heeft bereikt voor de samenleving. Institutionalisering beschrijft het proces van het bereiken van die toestand (Jepperson, 1991).

De institutionele theorie gaat er vanuit dat organisaties of actoren zich aanpassen aan de omgeving waarin ze zich bevinden. Dit doen ze om te blijven bestaan. Commerciële organisaties bevinden zich bijvoorbeeld in een marktsituatie. Door genoeg winst te genereren overleven de organisaties in deze omgeving en verkrijgen daarmee hun legitimiteit. Genoeg winst krijgen ze door voldoende diensten of producten te verkopen. Niet-commerciële organisaties worden legitiem door de institutionele omgeving waarbinnen ze zich bevinden. Deze institutionele omgeving is van belang voor organisaties die niet binnen een marktsituatie opereren of kunnen overleven (Van der Krogt, 1995).

Institutionalisering is het proces dat ontstaat bij aanpassing aan de institutionele omgeving. Deze omgeving oefent druk uit op de actor, zowel sociaal als cultureel. Deze druk heeft als functie om de actor aan bepaalde waarden te laten voldoen. De actor die in de institutionele omgeving is zal aan de opgelegde waarden voldoen om de legitimiteit van de actor te garanderen. Het gevolg is dat voor de actor bepaalde middelen ter beschikking worden gesteld door de institutionele omgeving (Pröpper, 1993).

Het onderzoek bij neo-institutionalisering richt zich op de interacties tussen deze instituties en hoe deze instituties de samenleving beïnvloeden. Instituties ontwikkelen zich op dezelfde manier in verschillende organisaties ook al zijn ze op een andere manier tot stand gekomen. Bij neo-institutionalisering wordt onderzoek gedaan naar de manier waarop instituties invloed hebben op actoren. Onder actoren wordt personen, organisaties en overheid verstaan (DiMaggio, 1983).

Institutionalisering kan ook een sociaal verschijnsel. zijn Zijderveld (1967) noemt institutionalisering een antropologisch proces. Hij stelt dat er sprake is van individuele menselijke handelingen. Deze handelingen worden tot vaste handelingspatronen gemaakt.

Als er een effect van institutionalisering is wil dat zeggen dat er een verklaring te vinden is vanuit een institutie (Jepperson, 1991). Effecten van institutionalisering zijn moeilijk te meten. Hybriditeit is een bijkomende aanpassing van actoren om zich aan een omgeving aan te passen, het is daarmee een belangrijk effect van institutionalisering. Naast de markt, staat en gemeenschap bestaat er een derde vage sector. Deze sector heeft een overlap met de bestaande sectoren en kan moeilijk gedefinieerd worden (Brandsen, 2005). De kunstenaar is door de jaren heen op artistiek en sociaal gehybridiseerd. Het afwisselen van artistieke en niet-artistieke bezigheden is hiermee sinds de jaren '60 geïnstitutionaliseerd (Van Winkel, 2012).

3.3.2 Verwachtingen

In de beleids- en institutionaliseringstheorie wordt aangegeven is dat er sprake is van een proces waarin staat dat iedereen onderhevig is aan institutionalisering en hybriditeit. Daarom is de verwachting dat de podiumkunstenaars geïnstitutionaliseerd en gehybridiseerd is.

De oriëntatie van de podiumkunstenaars is vanaf de jaren '60 tot de jaren '90 staatsgericht. Daardoor was er een hoge mate van financiële zekerheid voor de podiumkunstenaar. Daarnaast was er geen inmenging vanuit de subsidieverstrekker in de inhoud en de vorm van de kunstuitingen. Dat had invloed op de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Het lijkt er op dat er toen sprake was van een hoge mate van vrijheid.

Er is nu een trend gaande van *new public governance* waarbij de overheid prestatie en verantwoordingseisen stelt en minder subsidie geeft. De aanname is dan ook dat het voor een podiumkunstenaar onmogelijk is om zich te gedragen als een 'bohemien' die onafhankelijke kunst maakt. De vrijheid, kwantiteit en de kwaliteit van de podiumkunst lijkt daardoor in het geding te komen.

Het gevolg van institutionalisering is dat de podiumkunstenaar meer hybride wordt. Wat de uitwerking van een meer hybride karakter is zal de praktijk uit moeten wijzen. Het is mogelijk dat de podiumkunstenaar meer vrijheid heeft omdat de podiumkunstenaar door andere inkomstenbronnen niet hoeft te leven van zijn kunst. Daarmee ontstaat de vrijheid om opdrachten al dan niet aan te nemen. In de praktijk hoeft dit echter niet te gebeuren. Daarnaast is het mogelijk dat door de andere werkzaamheden de kwantiteit van kunstuitingen zal afnemen. Maar ook betreft de kwantiteit en kwaliteit is het de vraag of deze in de praktijk hoger of lager is.

3.3.3 Conceptueel Model

In deze subparagraaf wordt het conceptueel model geschetst. Bij het conceptueel model wordt schematisch bekeken welke dimensies er in het onderzoek worden getoetst. De pijlen die in het conceptueel model staan symboliseren het effect van deze dimensies.



Figuur 3. Conceptueel model

4. Methodologisch kader

Deze paragraaf beschrijft op welke manier de beleids- en institutionaliseringstheorie wordt getoetst bij de onderzoeksgroep. Dit is gedaan door een operationalisering en verantwoording.

4.1 Onderzoeksdesign: Case Study

4.1.1 Verantwoording kwalitatieve analyse

Om inzicht te kunnen krijgen in de doorwerking van het proces van hybridisering en institutionalisering bij podiumkunstenaren wordt er gebruik gemaakt van een kwalitatieve methode. De onderzoeker heeft bij deze methode de mogelijkheid om door te vragen bij het afnemen bij de semigestructureerde vragenlijst. Andere effecten op de podiumkunstenaar kunnen zo goed mogelijk worden uitgesloten. Meerdere oorzaken kunnen invloed hebben op beweegredenen van podiumkunstenaren. Bovendien kan bij een kwalitatieve methode de context en omgeving worden meegenomen in het onderzoek. Dit is belangrijk want zo kan preciezer worden onderzocht of het waargenomen effect door institutionalisering komt.

4.1.2 Vergelijkende casestudy en caseselectie

De onderzoekseenheden van dit onderzoek zijn podiumkunstenaren van Nederland en organiserende podiumkunstinstanties van Nijmegen. De reden om beide groepen op te nemen in het onderzoek is om een volledig beeld te krijgen van de institutionalisering en hybriditeit van de podiumkunstenaar. Organiserende podiumkunstinstantie zijn in dit onderzoek opgenomen om een uitgebreidere uitspraak te doen over 'de kunstuitingen van de podiumkunstenaren van Nederland', dit is dan ook de waarnemingseenheid (Vennix, 2010).

Bij de selectie van de casussen in dit onderzoek is er gelet op verschillende variabelen. Om praktische redenen zijn er meer mannelijke podiumkunstenaren dan vrouwen geïnterviewd. Daarnaast zijn er zowel mensen geïnterviewd die al langere tijd in het podiumkunstvak werken en zijn er ook net afgestudeerde podiumkunstenaren geïnterviewd. De leeftijden liggen tussen de 21 en 40 jaar. Het merendeel van de actoren richt zich niet op een bepaalde plaats maar is werkzaam door het hele land bij verschillende podiumkunstinstanties. Daarnaast is er onderscheid gemaakt in de casusselectie tussen de verschillende werkzaamheden die de podiumkunstenaar doet. Zo zijn er muzikanten, cabaretiers en acteurs betrokken bij het onderzoek. Dit is gedaan om een volledig beeld te krijgen van de podiumkunstenaar. Daarnaast wordt de afhankelijkheid van de overheid duidelijker omdat er in bepaalde sectoren meer wordt bezuinigd dan anders. In de tabel hieronder staat beschreven welke actoren worden onderscheiden.

Naam	Soort podium-kunstenaar	Werkzaam gebied	Woonplaats	Leeftijd (in jaren)	Lengte werkzaam in kunstsector (in jaren)	Geslacht
E van Liere,	Danseres en actrice	Hele land	Amsterdam	23	3	Vrouw
D. Gaens	Dichter	Hele land	Nijmegen	34	15	Man
G. van Niftrik	DJ	Nijmegen	Nijmegen	25	4	Man
I.Heusschen	Regiseur, actrice	Utrecht	Utrecht	25	2	Vrouw
J. Janssen	Acteur	Arnhem	Arnhem	25	2	Man
J. Westra	Acteur	Heel het land	Nijmegen	40	15	man
Josje Eijkenboom	Acteur	Nijmegen	Nijmegen	27	5	Vrouw
S. van Eembergen	Acteur en maker	Hele land	Amsterdam	27	10	Man
S. Neuman	Acteur en regisseur	NL & DE	Zwolle	32	10	Man
J. Oomen	Dichter Performer	Hele land	Groningen	25	5	Man
M. Heinis	Zangeres	Hele Land	Amsterdam	21	4	Vrouw
T. Bos	Danser	Hele land	Utrecht	28	10	Man
Tom Luuring	DJ	Utrecht	Utrecht	25	8	Man
T. Kalmthout	Videomaker en regisseur	Utrecht	Utrecht	26	3	Man
W. Vrijlandt	Danser	Utrecht	Amsterdam	27	10	Man

Tabel 10: Podiumkunstenaars die onderzocht worden in dit onderzoek.

Bij de organiserende kant is gelet op een verscheidenheid aan organiserende podiumkunstinstanties. Om praktische redenen ligt bij deze groep de focus op Nijmegen en regio Gelderland en toevallig is de verscheidenheid aan instanties erg groot.

Podiumkunst-instanties	Soort organisatie	Contact-persoon	Gericht op:	Plaats	Sinds
Vereeniging	Klassiek Podium	1. Masa Spaan:	Klassieke musici	Nijmegen	1908
Stadsschouwburg	Theater Podium	2. Lieke Jordans	Acteurs via Impresariaat	Nijmegen	1908
Lindenberg	Podium	3. Natasja van Geel 4. Heleen Kalkman	Acteurs via impresariaat	Nijmegen	1999
Stichting Slak	Atelier beheer	5. Pim Coenen	Kunstenaars	Arnhem & Nijmegen	1966
Wintertuin	Subsidie-instantie	6. Dennis Gaens 7. Willem Claassen	Dichters	Nijmegen	2008

Tabel 11: Podiumkunstinstanties die onderzocht worden in dit onderzoek

Er zijn aan de uitvoerende kant vijftien verschillende interviews afgenomen. Bij de vijf podiumkunstinstanties zijn zeven verschillende interviews afgenomen. In totaal zijn er met dit design 22 cases. Dit onderzoek is exploratief omdat de onderzoeksgroep niet groot genoeg is om over een de hele populatie een uitspraak te doen.

4.2 Onderzoeksopzet

4.2.1 Standardised open-ended Interviews

De informatie van dit onderzoek wordt door middel van standardized open-ended interviews gevonden en de onderzoeker heeft een niet-participerende rol. De formulering van de vragen en de volgorde van de vragen van het interview zijn vooraf vastgelegd. Er zijn geen vooraf vastgestelde antwoordcategorieën waaraan het antwoord kan voldoen (Vennix, 2010). De vragen zijn opgesteld per dimensie en worden zo gesteld dat de ondervraagde niet weet welke dimensie wordt getoetst. Zo worden alle dimensies van institutionalisering en hybriditeit getoetst. Vervolgens worden de antwoorden geanalyseerd. In de interviews wordt achterhaald in wat voor institutionele omgeving de podiumkunstenaars zich de afgelopen werkzame jaren heeft bevonden en wat voor invloed het proces van institutionalisering en hybriditeit heeft op de kunstuitingen van podiumkunstenaar. Bij de analyse zijn de

antwoorden op de interviewvragen geanalyseerd en gecodeerd waardoor er een helder beeld kan worden gegeven van de data. Het coderen is gebeurd door elk interview uit te werken en te labelen.

4.2.2 Operationalisering van interviews

De operationalisering van de variabelen institutionalisering en hybriditeit uit het in hoofdstuk drie gepresenteerde conceptueel model, zijn nader geoperationaliseerd. Het doel van de operationalisering is om tot een zuivere meting te komen van de concepten institutionalisering en hybriditeit (Vennix, 2010). In tabel twaalf en dertien staan de dimensies en indicatoren en de bijbehorende vragen van institutionalisering. In tabel veertien staan de dimensies, indicatoren en vragen over hybriditeit voor podiumkunstenars.

Naast het toetsen van de indicatoren 'institutionalisering' en 'hybriditeit' bij de podiumkunstenaar is het belangrijk om te begrijpen onder welke omstandigheden de podiumkunstenaar zich bevindt en hoe deze omgeving gedurende de werkperiode van de podiumkunstenaar is veranderd. Dit wordt gedaan om de beleidstheorie te toetsen. De introductievragen zijn:

1. Wat houdt uw werk in / wat voor werk doet u precies?
2. Hoe lang werkt u in het werkveld?
3. Is uw werkomgeving veranderd wanneer u 10/5/2 jaar terugkijkt. In welk opzicht merkt u verandering?
4. Heeft het overheidsbeleid invloed op uw verdienmodel? Kunt u mij dat verder uitleggen?
5. Is uw productiviteit de afgelopen jaren toegenomen/afgenomen?

4.2.2.1 Vragen voor podiumkunstenars over institutionalisering

Om het effect van institutionalisering op kunstuitingen goed te kunnen meten zijn de dimensies door de onderzoeker vertaald in indicatoren. Vervolgens zijn interviewvragen geformuleerd om zicht te krijgen op de indicatoren.

Dimensies	Indicatoren	Vragen
De druk die de omgeving uitvoert op de podiumkunstenaar (Jepperson, 1991).	1. Feitelijke werkdruk 2. Gepercipieerde werkdruk 3. Deadlines voor kunstproductie 4. Eisen aan kunstuiting 5. Verantwoording afleggen tegenover	Hoe ziet uw werkweek eruit? Hoeveel werkt u per week? Heeft u het gevoel dat u het druk heeft gedurende de week Hebt u meerdere opdrachtgevers? Wie zijn dat? Merkt u verschillen in de afspraken die u met hen maakt en de eisen die zij stellen? Hoe verschilt de ene opdrachtgever (MarktVSPubliekVSGemeenschap) van de andere?

	podiumkunst- instantie	Wat moet u doen om voor subsidie in aanmerking te komen? Stelt u uw eigen richtlijnen op? Hoe geeft u aan dat wat u maakt goed is? Heeft u veel contact met de opdrachtgever/financierder/mecenaat/subsidiegever?
De vaste handelingen die podiumkunstenars moeten uitvoeren (Zijderveld, 1967).	1. Routinematig werken 2. Procedures van kunstproductie 3. Hoeveelheid van administratief werk rondom kunstuiting	Moet u er over nadenken welke handelingen u uitvoert? Welke vaste handelingen heeft u? Zijn ze bevorderlijk voor uw werk? Hoe deelt u uw werk in, hoe veel van uw tijd bent u met kunst bezig? Welke handelingen moet u dan doen naast uw kunstwerkzaamheden? Hoe staan deze andere handelingen in verhouding met uw kunstbezigheden?
De externe focus die de kunstenaar moet hebben door de instituties (Van der Krocht, 1995).	1. Afhankelijkheid van toeschouwers en overheid 2. Voldoende financiën voor podiumkunstenaar 3. Gerichtheid naar mecenaat	Maakt u dingen die u zelf wilt maken? Hoe belangrijk is het dat de overheid uw werk goedkeurt? Wat doet dit met uw werk? Bent u productiever wanneer er meer mensen naar uw voorstelling komen? Zijn bezoekersaantallen iets waar u zich druk om maakt? Let u bij het maken van uw kunst op de toeschouwers? Is het belangrijk hoe veel u verdient?
Zekerheid en stabiliteit die ontstaat bij de podiumkunstenaar door de institutionalisering (Zijderveld, 1967).	1. Uitkering 2. Subsidie 3. Aanvulling	Ontvangt u subsidie? En van welke instantie? Kunt u van deze subsidies uitgaan? Ziet u een uitkering als vangnet? Is een vangnet goed voor uw werk? Wordt u van deze zekerheid meer productiever? Hoe belangrijk is zekerheid in uw werk?

Tabel 12: Dimensies, indicators en vragen van Institutionalisering voor Podiumkunstenars

4.2.2.2 Vragen voor podiumkunstinstanties over Institutionalisering

De vragen zijn gesteld vanaf de kant van de podiumkunstinstantie en verschillen van de vragen die gesteld zijn aan de opdrachtnemer, in dit geval de podiumkunstenaar. Daarmee zijn dezelfde dimensies getest om te kijken of er sprake is van institutionalisering bij de podiumkunstenaar

1. Hoe lang bestaat de podiumkunstinstantie waarvoor u werkt?
2. Wat houdt uw werk in?
3. Is uw werkomgeving veranderd wanneer u 10/5/2 jaar terugkijkt. In welk opzicht merkt u verandering op?
4. Heeft het overheidsbeleid invloed op uw verdienmodel? Kunt u mij dat verder uitleggen?
5. Is de productiviteit van uw organisatie de afgelopen jaren toegenomen/afgenomen?

Dimensies	Indicatoren	Vragen
De druk die de omgeving uitvoert op de podiumkunstenaar (Jepperson, 1991).	1. Feitelijke werkdruk 2. Gepercipieerde werkdruk 3. Deadlines voor kunstproductie 4. Eisen aan kunstuiting 5. Verantwoording afleggen tegenover podiumkunst-instantie	Wat verwacht u van artiesten waar u mee samenwerkt? Merkt u dat de kunstenaar moeite heeft om aan deze verwachtingen te voldoen? Vergt het samenwerken met een podiumkunstenaar andere vaardigheden dan met een andere actor? Stelt u hoge eisen aan de performance van de podiumkunstenaars die u inhuurt? Hoe gaan de ze hier mee om?
De vaste handelingen die podiumkunstenaars moeten uitvoeren (Zijderveld, 1967).	1. Routinematig werken 2. Procedures van kunstproductie 3. Hoeveelheid administratief werk rondom kunstuiting	Maakt u gebruik van vaste handelingen richting de kunstenaar? Zijn er extra procedures die u doorloopt met de podiumkunstenaar? Aan welke regels moet de podiumkunstenaar zich houden wanneer hij met u samenwerkt?
De externe focus die de kunstenaar moet hebben door de instituties (Van der Krocht, 1995).	1. Afhankelijkheid van toeschouwers en overheid 2. Voldoende financiën 3. Gerichtheid	Waar let u op wanneer u een podiumkunstenaar inhuurt? Programmeert u ook artiesten die geen klantentrekkers zijn? Wat doet u om de podiumkunstenaar de motiveren? Zijn bezoekersaantallen iets waar

	naar mecenaat	uw u zich druk om maakt?
Zekerheid en stabiliteit die ontstaat bij de podiumkunstenaar door de institutionalisering (Zijdeveld, 1967).	4. Uitkering 5. Subsidie 6. Aanvulling	In hoeverre ontvangt u subsidie voor uw werkzaamheden als organisatie? Word u er meer productiever van? Hoe belangrijk is zekerheid in uw werk? Zorgen subsidies voor een bepaalde zekerheid? Geeft u deze zekerheid ook daar aan de artiest die bij u een plek huurt?

Tabel 13: Dimensies, indicators en vragen van Institutionalisering voor organiserende instanties

4.3.1.3 Vragen voor podiumkunstenaars over hybriditeit

Naast de dimensies van institutionalisering wordt gekeken naar de effecten van institutionalisering. Hierdoor kan de doorwerking beter worden onderzocht en krijgen we inzicht in de omgeving van de podiumkunstenaar.

1. Onder welke omstandigheid bent u het meest productief?
2. Waardoor wordt uw kunstproduct (vraag als: zang/optreden/theaterstuk) het meest beïnvloed?
3. Hoe zou u de relatie beschrijven die u met uw opdrachtgevers heeft?
4. Heeft deze relatie invloed op uw kunstproduct?

Dimensies	Indicatoren	Vragen
Hybride kunstpraktijk (Van Winkel, 2012)	1. Combinatie autonome en toegepaste kunstvormen 2. Het verschil van toegepaste en autonome kunst is vervaagd	Werkt u naast uw kunstpraktijk? Is er sprake van werkdruk? Wat voor invloed heeft deze werkdruk op u? Maakt u onderscheid tussen verschillend werk (toegepaste werkvorm en autonome kunst)? Bent u altijd kunstenaar? Werkt u naast uw kunst in een andere organisatie?
Artistieke Hybriditeit (Van Winkel, 2012)	1. Multidisciplinair 2. Meerdere disciplines tegelijk	Waaruit bestaat uw werk? Wat voor een kunstenaar zou u zichzelf noemen? Welke disciplines bevat uw werk? Combineert u deze disciplines?
Sociale Hybriditeit (Van Winkel,	1. Vermenging waarderegimes	Ziet u dat u zich anders moet gedragen bij verschillende

2012)	2. Vermenging van sferen	opdrachtgevers? Merkt u dat u zich hetzelfde moet gedragen, of moet u zich aanpassen aan deze personen? Is er een verschil in mentaliteit tussen u en uw economische partners?
Hybriditeit in Sectoren (Brandsen, 2005)	1. Financiering uit Markt (publiek) 2. Financiering uit Gemeenschap (crowdfunding) 3. Financiering uit Overheid (subsidie)	Uit welke bronnen haalt u de meeste financiering voor uw kunst? Welke werkzaamheden doet u naast uw kunst? Welke sector, markt/gemeenschap/overheid is het belangrijkste voor de financiering van uw kunst?

Tabel 14: Dimensies, indicatoren en vragen over hybriditeit voor podiumkunstenars

4.3 Validiteit en betrouwbaarheid

3.3.1 Interne validiteit

Om de interne validiteit te waarborgen is er ruimte bij het stellen van de interviewvragen. Deze ruimte wordt in acht genomen om de daadwerkelijke oorzaak gevolg relatie van de institutionaliseringsindicator te achterhalen. Daarnaast is er een zorgvuldige literatuurstudie gedaan zodat de onderzoeker weet wat er speelt en daarop kan anticiperen en de omgevingsfactoren kan herkennen.

4.3.2 Externe validiteit en betrouwbaarheid

Dit onderzoek is moeilijk te generaliseren omdat het aantal geïnterviewde respondenten te klein is. Er is echter wel gelet op een spreiding van de podiumkunstenars, met oudere en jongere, vrouwelijke en mannelijke podiumkunstenars. Dit is gedaan om te kijken of er een verschil is bij de data op het werkzame gebied, de werkervaring, leeftijd, geslacht van de podiumkunstenaar en of de podiumkunstenaar in een collectief opereert of niet. Betrouwbaarheid wil zeggen dat bevindingen niet vertekend mogen worden door toevallige afwijkingen (Vennix, 2010). Daarom zijn de keuzes van het onderzoek helder beargumenteerd om dit risico te verkleinen.

5 Dataverzameling

In deze paragraaf wordt gekeken naar in hoeverre er sprake is van institutionalisering en hybriditeit bij de podiumkunstenaar. Als eerste komen de resultaten van de interviews met podiumkunstenaren over institutionalisering aan bod. Vervolgens worden de podiumkunstinstanties behandeld. Daarna wordt gekeken of de podiumkunstenaar zich hybride opstelt. Bij alle deelparagrafen worden de verschillende dimensies en indicatoren behandeld die bij de institutionaliseringstheorie horen. Hierbij worden opmerkelijke verschillen genoteerd tussen het werkzame gebied, de werkervaring, leeftijd, geslacht, en collectiviteit. Daarmee wordt een antwoord gegeven op de vraag in welke mate de podiumkunstenaar geïnstitutionaliseerd en gehybridiseerd is.

5.1 Data over Institutionalisering van podiumkunstenaren vanuit podiumkunstenaren

5.1.1 Druk van de omgeving

In deze subparagraaf wordt beschreven in welke mate er sprake is van “druk vanuit de omgeving” bij de geïnterviewde podiumkunstenaren. Uit het onderzoeksmateriaal komt naar voren dat alle geïnterviewde podiumkunstenaren ingeschreven staan bij de Kamer van Koophandel. Ze zijn ondernemers werkzaam in de culturele sector. Naast deze kunstonderneming haalt de podiumkunstenaar elders. Druk kan door verschillende werkzaamheden worden veroorzaakt.

5.1.1.1 Feitelijke werkdruk

Tijdens dit onderzoek is gebleken dat podiumkunstenaren verschillende interpretaties hebben van feitelijke werkdruk maar onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is sprake van een hoge mate van feitelijke werkdruk.

Iris werkt bijvoorbeeld een paar dagen per week in een kledingwinkel (Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016). Ook blijkt er bij acteurs de druk om geld te verdienen aanwezig, er kan niet genoeg worden verdiend met één project (J. Eijkenboom, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). De feitelijke werkdruk is hoger wanneer er bijvoorbeeld extra onbetaald werk wordt verzet om tot de uiteindelijke betaalde baan te komen (J. Eijkenboom, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Door de hybride aard van het podiumvak kan het zo zijn dat diegene feitelijk niet zo druk is met de beoefening van podiumkunst; er wordt veel tijd besteed aan bijvoorbeeld les geven naast de kunstpraktijk. En dat zorgt evengoed voor werkdruk (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Dan komt de werkdruk voornamelijk door de werkzaamheden die naast de kunstwerkzaamheden worden uitgevoerd (T. Luuring, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Daarnaast kan de hele week vol gepland staan met repetities of werkzaamheden naast de kunstbeoefening (E van Liere, persoonlijke communicatie, 23 augustus, 2016).

Naarmate de podiumkunstenaar meer dan tien jaar werkervaring heeft, lijkt de feitelijk werkdruk toe te nemen op het gebied van podiumkunst want de podiumkunstenaar heeft inmiddels het netwerk opgedaan om tot voldoende inkomsten te komen (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.1.1.1 Gepercipieerde werkdruk

De gepercipieerde werkdruk is de tweede indicator van de dimensie 'druk van de omgeving'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een hoge mate aan gepercipieerde werkdruk.

Gepercipieerde druk komt uit verschillende hoeken, zo kan een studie druk veroorzaken maar is de druk van repetities of optredens een stuk minder hoog in kwantiteit (J. Janssen, persoonlijke communicatie, 22 augustus, 2016). 'Je kunt het zo druk maken als je zelf wil': zegt bijvoorbeeld Jochanan (persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Een opmerkelijk verschil is er tussen de geïnterviewde dichters. Wanneer een podiumkunstenaar een baan heeft met een vaste opdrachtgever is de feitelijke werkdruk groot. Echter kan de gepercipieerde werkdruk niet hoog zijn, omdat 'je van geluk mag spreken dat je deze baan hebt' zegt Dennis Gaens (persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Hij voert werkzaamheden naast elkaar uit zodat de week overvol zit. Toch is de gepercipieerde werkdruk laag, omdat hij niet het gevoel heeft dat het werk is. Bij andere dichters is het echter zo dat de toestroom naar bijvoorbeeld een boek voor gepercipieerde werkdruk zorgt (J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Wanneer iemand veel moet optreden wordt daar niet 'druk' mee aangegeven. Het is dan een repetitie van wat je kent en dat levert geen druk op (M. Heinis, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Gepercipieerde druk is dan afkomstig van studie of een 'bij'baan. Daarnaast is de feitelijke werkdruk niet per definitie groot wanneer er sprake is van gepercipieerde werkdruk. Bij Silas Neuman (communicatie, 29 juni, 2016) is er sprake van gevoelsmatige druk 'Ik ben druk in mijn hoofd' maar... 'In vergelijking met andere mensen valt het best mee' zegt hij. (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Bij collectieven kan de druk worden opgevoerd om dingen af te krijgen, er is dan sprake van gepercipieerde druk (S. van Eembergen, persoonlijke communicatie, 17 augustus, 2016). Druk wordt ook ervaren als een belangrijk onderdeel van het werk, het is ook een statussymbool en het gevoel dat het goed gaat (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016).

5.1.1.3 Deadlines voor kunstproducties

Deadlines voor kunstproducties bij podiumkunstenaars is de derde indicator van de dimensie 'druk van de omgeving'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een hoge mate van deadlines voor kunstproducties.

De opgelegde deadlines komen voornamelijk vanuit de podiumkunstenaars zelf. 'Ik ervaar weinig druk van de opdrachtgever' zegt Jochanan, daarbij worden deadlines vooral vanuit hemzelf opgewekt (persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Deadlines horen bij het vak, maar lijken meer een organistisch proces binnen de podiumkunstenaarswereld. Zo is bij het danscollectief te zien dat zij bij een optreden een product moeten leveren. Daar horen vanzelfsprekend deadlines bij (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016). Deze deadlines worden voornamelijk door de groep zelf opgelegd en niet door de opdrachtgevers. 'je moet er natuurlijk staan' maar verder dan dat gaat het niet (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016). Deadlines zijn een vorm van druk en daarmee komt het uiteindelijke kunstproduct af, deze druk is in sommige gevallen zelfs nodig om een project af te ronden (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016).

De kwaliteit van het product is van belang. 'Daar heb je alleen maar jezelf mee als de kwaliteit minder is' zegt bijvoorbeeld Silas Neuman (persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). 'Opdrachtgevers zetten weinig druk maar ik wil dan wel dat het goed is'. Dit is een vaak gehoord geluid binnen de onderzochte podiumkunstenaars. In het geval van dichters is het bijvoorbeeld anders, deadlines zijn een belangrijk punt binnen het proces van schrijven, waarbij het agency druk kan zetten (J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Ook bij de jongere generatie podiumkunstenaars lijkt bij dit onderzoek niet echt uitzonderingen te zijn. Bij muzikanten is het zo dat je er moet staan, daar is vanzelfsprekend een deadline bij betrokken (M. Heinis, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016)

5.1.1.4 Eisen aan kunstuiting

De eisen die worden gesteld aan een kunstuiting is de vierde dimensie van 'druk van omgeving'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een beperkte mate van eisen die worden gesteld aan de kunstuiting.

Podiumkunstenaars die werkzaam zijn in de theaterwereld ondervinden dat de eisen per opdrachtgever verschillen. Bij een gesubsidieerd project kan het bijvoorbeeld voorkomen dat er geen directe eis is vanuit de opdrachtgever bij (J. Eijkenboom, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016,) (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Het komt voor dat een podiumkunstenaar commerciële projecten doet om geld te verdienen. 'Dan is er een vraag naar het product, en wordt dat dan ook afgeleverd' stelt bijvoorbeeld Thomas Kalmthout, die wel eens commerciële filmprojecten doet. De motivatie komt daarbij wel in het geding, want de vraag is of er gemaakt wordt wat je wil maken. Toch blijft de herkenbaarheid in de afgeleverde kunst van de kunstenaar aanwezig (persoonlijke communicatie, 2 september, 2016). Er moet aan de vraag worden voldaan en daar zijn richtlijnen aan verbonden, maar over concrete eisen wordt niet gesproken. Jochanan Westra zegt: "Soms hebben we een mantra, dan wil de opdrachtgever bijvoorbeeld dat de acteur zijn mening gaat

geven” (persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Het is belangrijk dat het werk herkenbaar blijft van de podiumkunstenaar (T. Kalmthout, persoonlijke communicatie, 2 september, 2016). Podiumkunstenaars moeten echter allemaal aan eisen voldaan, denk bijvoorbeeld aan kledingseisen.

5.1.1.5 Verantwoording afleggen tegenover opdrachtgever

De verantwoording die de podiumkunstenaar moet afleggen tegenover de opdrachtgever is de vijfde en laatste indicator van de dimensie ‘druk van de omgeving’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een beperkte mate van verantwoording tegenover de opdrachtgever.

Er is contact tussen opdrachtgevers en podiumkunstenaars. Zo zegt Jochanan Westra bijvoorbeeld (persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016): “Soms moet ik goed zijn naam onthouden en dan is dat het, en bij de ander weet ik dat hij in een scheiding ligt”. Verantwoording komt voornamelijk uit de podiumkunstenaar zelf: “Ik ben daarin wel ambitieus. Ik vind wel dat als ik me richt op het maken vind ik wel dat ik iets moet bereiken of zo. Het moet wat voorstellen.” Meerdere podiumkunstenaars ervaren dit zo, vaak is het wel duidelijk waarvoor je bent ingehuurd, doe je het dan goed, dan mag je terugkomen (J. Eijkenboom, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016).

Verantwoording is afhankelijk van de werkervaring die de podiumkunstenaar heeft. Wanneer iemand net van de academie afkomt moet hij zich nog bewijzen. Bijvoorbeeld als DJ is het een wereld met bewijslast, dan is het automatisch zo dat er verantwoording moet worden afgelegd (G. van Niftrik, persoonlijke communicatie, 2 augustus, 2016). Maar dit werkt ook andersom, wanneer een artiest wordt ingehuurd worden er eisen gesteld.

5.1.1.6 Samenvattende paragraaf ‘druk vanuit de omgeving’

Uit de data komt naar voren dat podiumkunstenaars een hoge mate van druk van hun omgeving hebben. Er is een hoge mate van feitelijke werkdruk en de prestatiedrang blijft aanwezig. De gepercipieerde werkdruk ligt hoog. De deadlines voor kunstproducties lijken flexibel maar er is toch in hoge mate sprake van deadlines. De eisen die worden gesteld aan de kunstuiting komt van de podiumkunstenaar zelf, op wat kleine richtlijnen na. Deze richtlijnen zijn opgesteld om aan de vraag te voldoen. De verantwoording die afgelegd wordt tegenover de opdrachtgever is minimaal, het komt bijvoorbeeld niet vaak voor dat de kunstenaar verantwoording aflegt over zijn tijdsindeling.

Indicator	Indicatie
Feitelijke werkdruk	Hoge mate
Gepercipieerde werkdruk	Hoge mate
Deadlines voor kunstproducties	Hoge mate
Eisen aan kunstuiting	Beperkte mate
Verantwoording aan opdrachtgever	Beperkte mate

Tabel 15: samenvattende tabel druk vanuit de omgeving

5.1.2 Vaste handelingen

In deze subparagraaf wordt beschreven in welke mate er sprake is van de dimensie “Vaste handelingen”. Vaste handelingen tonen aan of een vierde deel van de institutionaliseringstheorie is bewezen.

5.1.2.1 Routinematig werken

De routine die de podiumkunstenaar heeft is de eerste indicator van de dimensie ‘Vaste handelingen’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er in beperkte mate sprake van routinematig werken.

Opvallend is dat er bij alle podiumkunstenaars geen structuur zit in de productionele taken, het factureren of het doen van de belastingen. Kunstuitingen verschillen zo van project dat er geen sprake is van routinematige werken. Oudere podiumkunstenaars geven dit werk vaak uit handen en laten dit doen door een persoon (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Ook jongere kunstenaars geven aan dit te willen doen, of van plan zijn om in de toekomst een boekhouder aan te nemen. In het geval van het collectief wordt het meeste administratieve werk gedaan door één persoon (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016). Een voorbeeld van een werkweek van een podiumkunstenaar als Silas Neuman (Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016) wordt hieronder weergegeven, ervan uitgaande dat een werkweek vijf dagen heeft. Hieruit komt naar voren dat de podiumkunstenaar wel degelijk een routine heeft. Lesgeven en trainingsacteren gebeurt op vaste tijden waardoor er sprake lijkt te zijn van routinematig werken bij de bijbaan.

- 8 uur vaste docent
- 8 uur trainingsacteren
- 8 uur podiumkunstproducties maken
- 8 uur Productionele werkzaamheden (vallen ook belastingwerkzaamheden onder).

5.1.2.2 Procedurele kunstproductie

De procedurele kunstproductie is de tweede indicator van de dimensie ‘vaste handelingen’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een beperkte mate van procedurele kunstproductie.

Per project verschilt de procedure van kunst (S. van Eembergen, persoonlijke communicatie, 17 augustus, 2016). Kunstproducties zijn niet aan een procedure onderhevig. Er zijn meerdere dingen die van belang zijn bij het opzetten van een project zoals de locatie en het bijkomende werk (E van Liere, persoonlijke communicatie, 23 augustus, 2016). De meeste vaste handelingen zijn niet vastgelegd. Er zijn manieren waarop dit wordt gedaan door de desbetreffende persoon. Bijvoorbeeld binnen het collectief is er iemand die zich ontfemt over de boekhouding. Deze boekhouder binnen het collectief heeft wel procedures, maar die worden niet vastgelegd en kunnen bij overdragen van de taak verdwijnen (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016).

5.1.2.3 Hoeveelheid administratief werk

De hoeveelheid administratief werk is de derde indicator van de dimensie 'vaste handelingen'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er sprake van een hoge mate van administratief werk.

Elke podiumkunstenaar moet voldoen aan de wettelijke administratie. Er wordt gemiddeld ongeveer één dag per week besteed aan administratief werk. Daaronder valt het doen van belastingen, factureren en contact onderhouden met de opdrachtgevers (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016). Oudere podiumkunstenaar organiseren hun administratie doormiddel van een tussenpersoon (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Op de theaterschool wordt aangegeven dat het percentage wat je daadwerkelijk speelt onder de 30% ligt (I. Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016). Enkele podiumkunstenaar met weinig werkervaring hebben hun administratieve zaken nog niet op orde maar dat wil niet zeggen dat er geen administratief werk is. De belastingdienst stelt deze personen vrij van administratie. Dat hoort er nou eenmaal bij. Zelfs dan wordt er nog gefactureerd en andere administratieve werkzaamheden gedaan (T. Kalmthout, persoonlijke communicatie, 2 september, 2016).

5.1.2.4 Samenvattende paragraaf 'vaste handelingen'

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaren in beperkte mate vaste handelingen uitvoeren. De podiumkunstenaren in dit onderzoek werken nauwelijks routinematig. Er moeten enkele administratieve handelingen worden verricht maar dit gebeurt niet op een vast tijdstip. Procedures zijn er wel wanneer er lange tijd iets op een bepaalde manier wordt gedaan krijgt dit vanzelf een vaste procedure maar deze wordt niet vastgelegd. De hoeveelheid van administratief werk wordt gedaan aan de hand van wettelijke eisen.

Indicator	Indicatie
Routinematig werken	Beperkte mate
Procedurele kunstproductie	Beperkte mate
Hoeveelheid administratief werk	Hoge mate

Tabel 16: samenvattende tabel vaste handelingen

5.1.3 Externe focus

In deze subparagraaf wordt beschreven in welke mate er sprake is van de dimensie "externe focus" bij de podiumkunstenaar.

5.1.3.1 Afhankelijkheid van toeschouwers en overheid

De afhankelijkheid van podiumkunstenaren van toeschouwers en de overheid is de eerste indicator van de dimensie 'externe focus'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er sprake van beperkte mate van afhankelijkheid.

De meeste podiumkunstenaars in dit onderzoek ervaren dat ze maken wat ze willen maken, zoals bijvoorbeeld Tom, een DJ naast zijn studie (persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Wanneer er gevraagd wordt naar de rol van opdrachtgevers wordt opgemerkt dat er een compromis is gesloten. Zo wordt er meer aandacht besteed aan toegankelijkheid zegt Silas Neumann (Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Hij geeft aan dat wanneer hij wil maken wat hij wil maken, hij naar de randstad moet verhuizen: “waar je ook de doelgroep hebt”. Wanneer er wordt gewerkt met een opdrachtgever dan is het van belang dat de opdrachtgever tevreden is voor eventuele opdrachten in de toekomst (T. Kalmthout, persoonlijke communicatie, 2 september, 2016). Er wordt geen waarde gehecht aan de bezoekersaantallen “maar dat heeft er mee te maken dat ik vaak in opdracht werk, dan is het vaak minder belangrijk”. Door het hybride karakter van jonge en oude podiumkunstenaars is de afhankelijkheid een stuk minder (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). De afhankelijkheid met commerciële opdrachtgevers is een stuk groter wanneer er wordt gekozen door de podiumkunstenaar om geen bijbaan te nemen zoals in het geval van Thomas (Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016).

5.1.3.2 Beschikking over voldoende financiën

De financiële status is de tweede indicator van de dimensie ‘externe focus’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een hoge mate van voldoende financiële middelen.

Podiumkunstenaars moeten meedoen in de marktwerking om tot genoeg financiële middelen te komen. Ze zoeken thema’s op die goed verkopen. “Dan moet ik kijken of ik binnen zo’n thema nog steeds iets maak wat ik zelf wil maken of dingen onderzoek die ik wil onderzoeken, terwijl dan wel een thema is gegeven van een opdrachtgever.” (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Voldoende financiën zijn een belangrijk basis voor de meeste podiumkunstenaars. Er is in dit onderzoek geen enkele podiumkunstenaar geïnterviewd die niet voldoende middelen tot zijn beschikking heeft, vaak door een bijbaan (I. Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016).

5.1.3.3 Gerichtheid naar mecenaat

De feitelijke werkdruk is de derde indicator van de dimensie ‘externe focus’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er sprake van een hoge mate van gerichtheid naar de mecenaat.

Door gebrek aan gerichtheid naar toeschouwers is er wel een grote gerichtheid naar opdrachtgevers. Subsidie wordt niet vaak afgegeven zonder strikte regulering. Soms voer je gewoon opdrachten uit die je van te voren hebt opgesteld die aansluit bij de subsidieaanvraag (S. van Eembergen, persoonlijke communicatie, 17 augustus, 2016). Daarnaast wordt door veel theatermensen aangegeven dat de mecenaat te spreken dient te zijn over de kwaliteit die wordt

geboden. In het geval van een mecenaat ontbreekt de vraag waardoor de inzet dan minder van belang, (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016).

5.1.3.4 Samenvattende paragraaf 'Externe focus'

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaren een grote externe focus hebben. Podiumkunstenaren zijn niet altijd afhankelijk van toeschouwers maar willen wel de opdrachtgever of subsidieverstrekker tevreden houden om meer opdrachten te kunnen ontvangen in de toekomst. Daarbij ontstaat een gerichtheid naar de mecenaat en is de externe focus bevestigd.

Indicator	Indicatie
Afhankelijkheid van toeschouwers	Beperkte mate
Voldoende financiën	Hoge mate
Gerichtheid naar mecenaat	Hoge mate

Tabel 17: samenvattende tabel externe focus

5.1.4 Zekerheid en stabiliteit

In deze subparagraaf wordt beschreven in welke mate er sprake is van de dimensie "Zekerheid en stabiliteit".

5.1.4.1 Uitkering

De beschikking over een uitkering is de eerste indicator van de dimensie 'zekerheid en stabiliteit'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er geen sprake van een uitkering. Een uitkering wordt door niemand van de geïnterviewde podiumkunstenaren als een veilig vangnet gezien. Daarmee is dit geen waarborging voor zekerheid en stabiliteit. Sterker nog, het is vaak geen optie en wordt ook niet gezien als vangnet, er wordt niet eens over nagedacht. Bijvoorbeeld in het geval van een dichter (J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.1.4.2 Subsidie

De beschikking over subsidie is de tweede indicator van de dimensie 'zekerheid en stabiliteit'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er in beperkte mate sprake van subsidie. Subsidie is vaak niet structureel en er moet grote verantwoording voor worden afgelegd. Echter komen veel podiumkunstenaren, na doorvragen tot de conclusie dat via subsidie de meeste opdrachten worden binnengehaald. Sommige voelen zich na dit besef zelfs een ambtenaar (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Bij alle beroepsgroepen komt dit voor, zelfs in het geval van een dansgroep is subsidie een administratieve vaste handeling (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016). De dansgroep heeft het overgrote deel van zijn bestaansrecht te danken aan subsidie. De dichters ook, ze werken bijvoorbeeld voor een agency dat door subsidie in het leven is geroepen (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016) (J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.1.4.3 Aanvulling

De aanvulling op het inkomen van de podiumkunstenaar is de derde indicator van de dimensie 'zekerheid en stabiliteit'. Onder podiumkunstenars is er geen sprake van aanvulling. Geen enkele podiumkunstenaar maakt gebruik van crowdfunding. Vaak is er wel de interesse naar maar weten ze niet hoe ze gebruik moeten maken deze gemeenschapsgelden (M. Heinis, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016)

5.1.4.3 Samenvattende paragraaf 'zekerheid en stabiliteit'

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenars in beperkte mate zekerheid en stabiliteit nastreven. Deze zekerheid lijkt door een bijbaan gewaarborgd. Vaak is er sprake van structurele is vaak niet structureel. De meeste financiering wordt uit de marktwerking of subsidie gehaald. Een uitkering is een optie, daar wordt in deze datagroep geen gebruik van gemaakt. Een aanvulling wordt uit onwetendheid niet gebruikt bij de podiumkunstenars.

Indicator	Indicatie
Uitkering	Geen sprake
Subsidie	Beperkte mate
Aanvulling	Geen sprake

Tabel 18: samenvattende tabel vaste handelingen

5.2 Data over Institutionaliserings van podiumkunstenaren vanuit podiumkunstinstellingen

Bij deze deelparagraaf wordt ingegaan op de mate waarvan er sprake is van institutionalisering bij podiumkunstenaren vanuit de kant van de opdracht gevende en organiserende podiumkunstinstellingen. Dit wordt gedaan door de indicatoren een voor een te bespreken in de vorm van paragrafen. Vervolgens wordt per dimensie nagegaan in hoeverre er sprake is van institutionalisering.

5.2.1 Druk van de omgeving

In deze subparagraaf wordt ingegaan op de mate van “druk vanuit de omgeving”.

5.2.1.1 De feitelijke werkdruk

De feitelijke werkdruk is de eerste indicator van de dimensie ‘druk van de omgeving’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstellingen is er sprake van een beperkte mate van feitelijke werkdruk bij de podiumkunstenaar.

Er wordt feitelijk gezien niet heel veel druk uitgeoefend op de podiumkunstenaren vanuit de organiserende instantie. Er zijn wel degelijk afspraken waar ze zich aan moeten houden. De stadsschouwburg en de concertzaal de Vereniging in Nijmegen wordt vooral met professionals gewerkt. De werkdruk zit hem in het feit dat op de avond zelf gepresteerd wordt. De impresariaten nemen de voornaamste druk op zich wanneer het op organisatie aankomt. (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Bij klassieke muziek is in hoge mate sprake van professionalisering. De druk zit hem hier vooral in presteren en de avond zelf is voor de muzikant hard werken (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Ook bij de Lindenberg is de feitelijke werkdruk minimaal, er wordt alleen van de acteurs verwacht dat ze de avond zelf presteren. Verder wordt veel werkdruk ontnomen door directe onderhandelingen met het impresariaat. Het gaat hier dan ook om muzikanten die tot de top behoren (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016). Stichting SLAK stelt atelier ruimtes voor onder andere podiumkunstenaren op. Er wordt hierbij een contract opgemaakt waarbij naar voren komt dat de kunstenaar aan de huurprijs moet voldoen. De atelierprijs wordt laag gehouden. De feitelijke werkdruk is hier minimaal (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). Bij de wintertuin wordt met deadlines gewerkt. Er zijn eisen voor de productiviteit van een kunstenaar en bij de begeleiding wordt rekening gehouden met de kunstenaar. Er kan echter niet worden gesproken van feitelijke werkdruk. (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.2.1.2 De gepercipieerde werkdruk

De gepercipieerde werkdruk is de tweede indicator van de dimensie 'druk van de omgeving'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een beperkte mate van gepercipieerde werkdruk bij de podiumkunstenaar. Dit is echter moeilijk te meten vanuit de organiserende kant.

Voor zover te concluderen uit de resultaten is de gepercipieerde werkdruk relatief klein. Bij de stadsschouwburg wordt er verschillend gereageerd op de werkdruk die de podiumkunstenaar heeft. Soms is er wel een druk zichtbaar bij de podiumkunstenaar, maar iedereen gaat daar anders mee om (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Bij de Lindenberg wordt aangegeven dat de podiumkunstenaars wel wat druk ondergaan, maar deze druk zit hem vooral in de plankenkoorts (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016). Dit is ook bij de Vereniging het geval, er is vooral een professionele houding (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016).

5.2.1.3 Deadlines voor kunstproducties

De deadlines voor kunstproducties is de derde indicator van de dimensie 'druk van de omgeving'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate van deadlines voor kunstproducties bij de podiumkunstenaar.

Bij Doornroosje kan het wel voorkomen dat een artiest wat later is, maar dit is 'de popscene' en die werkt anders dan professioneel theater. Het is ondenkbaar dat de podiumkunstenaar niet, of te laat optreedt. Wanneer de podiumkunstenaar te laat is bij zijn optreden dan pleegt hij contractbreuk (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016).. Er is wel wat meer souplesse bij de atelierbeheerder stichting Slak, maar dat is logisch, want daar staat geen performance tegenover (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). Het is vanzelfsprekend dat de podiumkunstenaar de repetities voor het optreden zelf indeelt, (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

5.2.1.4 Eisen die worden gesteld aan de kunstuiting

De eisen die de podiumkunstinstantie stelt aan de kunstuiting van de podiumkunstenaar is de vierde indicator van de dimensie 'druk van de omgeving'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate van eisen die worden gesteld door de podiumkunstinstanties. De eisen op inhoudelijke basis worden door opdrachtgevers wel degelijk besproken.

Bij de meeste partijen is er sprake van een strikte afspraakafhandeling door middel van een contract (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Alle afspraken die mondeling zijn gemaakt moeten vervolgens worden vastgelegd in een contract (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016) De stadsschouwburg, de Vereniging en de Lindenberg wordt

via een impresariaat gewerkt. Het is belangrijk dat bij de boeking van een podiumkunstenaar wordt uitgelegd wat de inhoud van de performance precies is. De podiumkunstenaar heeft de voorstelling vaak nog niet eens klaar en zal daarom aan zijn eigen gestelde eisen moeten voldoen. Deze eisen worden dan overgenomen door de opdracht gevende partij. Stichting SLAK heeft totaal geen inhoudelijke eisen over de kunstuiting. Maar houdt wel elke 3 jaar een toets of je nog aan de eisen voldoet die zijn gesteld om op een wachtlijst te komen. (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016).

“Om in aanmerking te komen voor een plek op wachtlijst A moet u aan de volgende criteria voldoen:

- 1. Diploma erkende kunstopleiding*
- 2. Deelname aan minimaal 3 exposities, voorstellingen e.d. of aantoonbaar 3 werken verkocht (afgelopen 3 jaar)*
- 3. Zat in WIKK-regeling en/of heeft in het recente verleden (tot 3 jaar terug) stipendia, beurs of cultuursubsidie ontvangen.*
- 4. Is ingeschreven bij de Kamer van Koophandel.*

Als men aan 3 van de 4 criteria voldoet komt men op de A wachtlijst. Daarnaast vindt een inkomenstoets plaats. Kandidaten met een inkomen hoger dan € 33.500,- komen niet in aanmerking voor een plaats op wachtlijst A. Elke 3 jaar vindt hertoetsing plaats van de huurders in permanente panden (in eigendom of met huurcontracten langer dan 5 jaar).” (Stichting Slak, 2016). Dit zijn eisen die niet ingaan op de inhoud. Deze inhoud is compleet vrij (P. Coenen, persoonlijke communicatie). Bij de Wintertuin zijn de eisen minder hoog. Er wordt hier inhoudelijk wel invloed uitgeoefend. Maar deze invloed is slechts een sturende rol. (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

5.2.1.5 Verantwoording afleggen tegenover opdrachtgever

De verantwoording die de podiumkunstenaar moet afleggen tegenover de opdrachtgever is de vijfde indicator van de dimensie ‘druk van de omgeving’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een beperkte mate van verantwoording bij de podiumkunstenaars.

Dat wil niet zeggen dat er in de meeste gevallen helemaal geen verantwoording hoeft worden afgelegd. Er wordt een product afgenomen en dit product moet voldoen aan de eisen die van tevoren worden gesteld en daarbij wordt inhoudelijk niet veel verantwoording afgelegd. Wanneer een voorstelling tegenvalt zal een nieuwe boeking niet plaatsvinden en daar wordt niet over gediscussieerd met de podiumkunstenaar (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016). Ook bij andere professionele theaters wordt er verwacht dat de podiumkunstenaar verantwoording aflegt door het impresariaat. Er is wederzijds vertrouwen en daarbij wordt verwacht dat het bestelde product bij het impresariaat kwalitatief goed is (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Daar komt iets interessants naar buiten, bij de drie professionele instellingen die zijn geïnterviewd komt

naar voren dat er bijna nooit rechtstreeks aan de podiumkunstenaar verantwoording wordt gevraagd (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Bij Stichting Slak is er helemaal geen verantwoording nodig. Behalve bij de oplevering, dan moet de ruimte worden opgeleverd zoals hij ook aan de podiumkunstenaar is afgegeven (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). Verantwoording aan de Wintertuin wordt niet afgelegd bij de boeking van een podiumkunstenaar (W. Claassen, persoonlijke communicatie, 15 september, 2016).

5.2.1.6 Samenvattende paragraaf ‘druk van omgeving’

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaars slechts in beperkte mate druk van hun omgeving hebben volgens de podiumkunstinstanties. Alleen bij de positieve reacties wordt gecommuniceerd naar de podiumkunstenaar. Wanneer een podiumkunstenaar niet aan de eisen voldoet wordt hij niet meer geboekt. De gepercipieerde druk is moeilijk te meten vanuit de podiumkunstinstantie en wordt daarom niet meegenomen bij de synthese

Indicator	Indicatie
Feitelijke werkdruk	Beperkte mate
(Gepercipieerde werkdruk)	(Beperkte mate)
Deadlines voor kunstproducties	Hoge mate
Eisen kunstuiting	Hoge mate
Verantwoording opdrachtgever	Beperkte mate

Tabel 19: samenvattende tabel druk van omgeving

5.2.2 Vaste handelingen

In deze deelparagraaf wordt ingegaan op de mate van de “Vaste handelingen”.

5.2.2.1 Routinematig werken

De mate van routinematig werken is de eerste indicator van de dimensie ‘vaste handelingen’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate van routinematig werken bij de podiumkunstenaars.

De organiserende instanties werken routinematig. Ze stellen contracten op en hebben een professionele werkcultuur. Op hoger niveau wordt dit van de podiumkunstenaars verwacht. Er zit een impresariaat tussen die de voorselectie doet en het overgrote deel van de administratie op zich neemt waardoor de routine van de podiumkunstenaar vooral zit in het nakomen van de afspraken. Deze afspraken worden bijna altijd nagekomen (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). In de klassieke muziek wereld is het *not done* om je afspraken niet na te komen, ‘dat gebeurt niet’. (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Bij de Lindenberg komt het soms voor dat een project niet door gaat, ‘ook al zijn alle boekjes al gedrukt’. Dan is het de

verantwoording van de podiumkunstenaar om de schuld op zich te nemen en te komen met een verklaring waarom hij niet kan komen spelen. Daarnaast komen de podiumkunstenars vaak terug in het programma, zeker in de professionele wereld. Daardoor kennen ze de accommodatie en is er sprake van een routine (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016). De routine in het ateliervershuur zit hem vooral in de huur betalen. Het gebeurt niet dat er uitzonderingen worden gemaakt. “Wanneer een grote gemeenschap geen subsidie ontvangt merken we dat gelijk in de huur die niet meer kan worden betaald” zegt bijvoorbeeld de Stichting Slak (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). Bij de wintertuin wordt er weinig met routines gewerkt. De basisbeginselen moeten nageleefd worden, het kan niet dat iemand bijvoorbeeld slordig is met afspraken (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.2.2.2 Procedure van kunstproducties

De mate van procedures van kunstproducties is de tweede indicator van de dimensie ‘vaste handelingen’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een grote hoeveelheid procedures van kunstproducties bij de podiumkunstenars.

Er is sprake van een strikte procedure van kunstproducties. Er is een web aan regels waar de podiumkunstenaar zich aan moet houden om de productie tot stand te laten komen. De procedures in de grote professionele sector zijn groot. Zo is de stadsschouwburg in hoge mate professioneel, daarbij moet de podiumkunstenaar zich ook professioneel opstellen. Er moet dan aan de procedures van de desbetreffende instantie worden gedaan (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Bij de klassieke muzieksector is een vergelijkende sfeer te zien. De procedures zijn ongeveer hetzelfde als bij de theaterwereld. (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016) Bij stichting Slak hoeft alleen een contract getekend te worden (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016) Bij de wintertuin wordt er met procedures gewerkt. Maar die worden niet opgedrongen of bedrijfsmatig gedaan. (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). De procedure omvat afspraken helder. Soms gaat dat mis door miscommunicatie maar over het algemeen is het inhuren van een podiumkunstenaar wel aan procedures verbonden (W. Claassen, persoonlijke communicatie, 15 september, 2016).

5.2.2.3 Administratief werk

De mate van routinematig werken is de derde indicator van de dimensie ‘vaste handelingen’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate van administratief werk bij de podiumkunstenars.

Deze werkzaamheden zitten vooral in de contractsamenstelling en het op papier krijgen van de afspraken die zijn gemaakt. De hoeveelheid administratief werk vanuit de opdracht instanties is niet veel. Bij een professionele houding

hoort ook de bijbehorende administratie (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Omdat er voornamelijk met doorgewinterde artiesten wordt samengewerkt gaat bijna alles vanzelf in de Vereniging (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Bij de begeleiding van de artiesten wordt vrij weinig vastgelegd, er is natuurlijk contact met de begeleider. (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Bij de wintertuin merken ze dat het opstellen van contracten flink wat extra werk is. Daardoor worden vooral met impresariaten gecommuniceerd en met contracten. Bij individueel contact met podiumkunstenaar wordt het anders aangepakt. De afspraken worden per mail bevestigd. Bij de laatste mail krijgt een ingehuurde artiest een artiestenbrief waarin zorgvuldig wordt vermeld wat de afspraken zijn en hoe laat hij waar moeten optreden. (W. Claassen, persoonlijke communicatie, 15 september, 2016)

5.2.2.4 Samenvattende paragraaf ‘vaste handelingen’

Er is in hoge mate sprake van vaste handelingen bij de podiumkunstenaars volgens de podiumkunstinstanties. In het algemeen wordt er weinig administratief werk verricht. Bij professionalisering wordt het overgrote deel van de administratie uit handen genomen door de agent. Wanneer de podiumkunstenaar wordt ingehuurd zal hij een aantal mailverkeer kunnen verwachten. Hierin worden de afspraken vastgesteld. Daarnaast is het niet nodig, zelfs niet bij de professionelere theaterpodia, elke stap administratief vast te leggen.

Indicator	Indicatie
Routinematig werken	Hoge mate
Procedures van kunstproducties	Hoge mate
Administratief werk	Hoge mate

Tabel 20: samenvattende tabel van vaste handelingen

5.2.3 Externe focus

In deze deelparagraaf wordt ingegaan op de mate van de “externe focus”.

5.2.3.1 Afhankelijkheid van toeschouwers

De afhankelijkheid van toeschouwers is de eerste indicator van de dimensie ‘externe focus’. Onder bijna alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate afhankelijkheid van toeschouwers bij de podiumkunstenaars.

Vrijwel elke organiserende instantie is begonnen over het belang van de subsidie. Zowel op het gebied van ‘te goed presteren’ waardoor de subsidie wordt ingetrokken als andere zaken. Bij de stadsschouwburg worden de toeschouwers of het publiek als uitgangspunt genomen. Er is echter de verwachting dat het aanbod divers is en soms moet er ander soort publiek worden getrokken. De stadsschouwburg is gebaseerd op een commercieel verdienmodel (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Bij de

klassieke muziek staat de toeschouwer ook centraal, zonder toeschouwers zijn er geen inkomsten (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Het compenseren van publiekstrekken met minder bekende artiesten doen ze ook bij de Lindenberg. Daarbij gaat het allemaal om de begroting die is gemaakt. (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016) (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). De Wintertuin haalt het grootste gedeelte van de inkomsten uit subsidie (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016). Er wordt natuurlijk wel gekeken dat de diversiteit van de podiumkunstenaren veranderd. (W. Claassen, persoonlijke communicatie, 15 september, 2016).

5.2.3.2 Voldoende financiën

De mate van financiën is de tweede indicator van de dimensie 'externe focus'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate van voldoende financiën bij de podiumkunstenaren. Dit is vanuit de podiumkunstinstanties geredeneerd en is daarmee minder van toepassing.

Podiumkunstenaren worden tegemoetgekomen, onder andere bij atelierbeheer zoals stichting Slak. De financiën zijn hierbij voldoende aanwezig. Bij stichting Slak kan voor een schappelijke prijs een atelier verhuren. (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). Omdat het voornamelijk om professionele podiumkunstenaren gaat, zijn er voldoende financiën beschikbaar wanneer voor een goedgevulde schouwburg wordt gespeeld (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016).

5.2.3.3 Gerichtheid naar mecenaat

De mate van gerichtheid naar de mecenaat is de derde indicator van de dimensie 'externe focus'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een hoge mate van gerichtheid naar de mecenaat bij de podiumkunstenaren.

De mecenaat moet uiteindelijk tevreden zijn over het resultaat en de kunstuiting die de podiumkunstenaren naar buiten brengt om eventueel vervolg aan de voorstelling te geven. Er wordt over het algemeen gelet op de hoeveelheid publiek die op komt dagen maar ook de inhoudelijke kwaliteit is van belang. Daardoor zijn de podiumkunstenaren wel bezig met wat het meeste publiek trekt en daarmee is de podiumkunstenaren gericht op de mecenaat (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Bij de Wintertuin merken ze bijvoorbeeld dat podiumkunstenaren extra aardig doen wanneer ze willen optreden voor de wintertuin (W. Claassen, persoonlijke communicatie, 15 september, 2016)

5.2.3.4 Samenvattende paragraaf 'externe focus'

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat de podiumkunstenaren een hoge mate van externe focus heeft volgens de podiumkunstinstanties. De afhankelijkheid is groot naar de toeschouwers toe, zeker bij de populaire

podiumkunstvormen. Daarnaast is de gerichtheid naar de mecenaat aanwezig waarmee de kans zo groot mogelijk wordt om aangenomen te worden. Voldoende financiële is moeilijk te onderzoeken vanuit de podiumkunstinstantie en wordt daarom niet meegenomen bij de synthese.

Indicator	Indicatie
Afhankelijkheid van toeschouwers	Hoge mate
(Voldoende financiën)	(Hoge mate)
Gerichtheid naar mecenaat	Hoge mate

Tabel 21: samenvattende tabel van externe focus

5.2.4 Zekerheid en stabiliteit

In deze deelparagraaf wordt ingegaan op de mate van de “zekerheid en stabiliteit”.

5.2.4.1 Zekerheid vanuit de podiumkunstinstanties

De zekerheid die geboden wordt door de podiumkunstinstanties is de enigste indicator van de dimensie ‘zekerheid en stabiliteit’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstinstanties is er sprake van een beperkte mate van zekerheid bij de podiumkunstenaren.

Die zit hem in het feit dat wanneer een podiumkunstenaar succesvol is hij grotere kans heeft om het daaropvolgende jaar opnieuw geboekt te worden. Subsidie is geen zekerheid, zelfs gevestigde instellingen als het Stadstheater waar meerdere partijen belang bij hebben (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016). Het Stadstheater wordt verhuurt aan de organisatie door de gemeente. Doordat de stadsschouwburg zich begeeft in een commerciële wereld is de zekerheid voor een nieuwe boeking voor de podiumkunstenaar minimaal. Er zijn natuurlijk gevestigde namen maar het kan zomaar zijn dat je als podiumkunstenaar niet meer wordt uitgenodigd om nog een keer op te treden. Bij tegenvallende publiekscijfers kan dat zwaar komen te verduren (L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). De bekendere ensembles spelen vaker op dezelfde plek doordat de muzikale wereld kleiner is in Nederland. Dat brengt automatisch wat meer zekerheid met zich mee (M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016). Ook de Lindenberg wordt geassocieerd met terugkerende artiesten. Daarbij wordt er zekerheid geboden aan de desbetreffende artiest. (N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016). Het contract duurt drie jaar bij stichting Slak en daarna wordt alleen bekeken of de kunstenaars nog aan de gestelde eisen voldoen. Dit heeft geen inhoudelijke gevolgen en daarbij is de zekerheid aanwezig. De huur wordt zo laag mogelijk gehouden om het betaalbaar te houden. Het kan wel zo zijn dat het pand slechts tijdelijk wordt verhuurt, maar daarna wordt er naar een andere oplossing gezocht (P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016). De wintertuin is meer een

tijdelijk agency en heeft niet te maken met tijdelijke plaatsing (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

5.2.4.2 Samenvattende paragraaf 'zekerheid en stabiliteit'

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenars slechts in beperkte mate zekerheid en stabiliteit ondervinden door de podiumkunstinstanties. De zekerheid zit hem dusdanig in het feit dat de podiumkunstenaar in een systeem komt waarbij hij vaker wordt gevraagd. Dit gebeurt alleen als hij een professionele houding aanneemt.

Indicator	Indicatie
Zekerheid vanuit podiumkunst instanties	Beperkte mate

Tabel 22: samenvattende tabel van zekerheid en stabiliteit

5.3 Data over Hybriditeit van podiumkunstenaren vanuit podiumkunstenaren

Bij deze paragraaf wordt ingegaan op de mate van hybriditeit bij podiumkunstenaren vanuit de kant van de podiumkunstenaren. Dit wordt gedaan door de indicatoren een voor een te bespreken in de vorm van paragrafen. Vervolgens wordt per dimensie nagegaan in hoeverre er sprake is van institutionalisering.

5.3.1 hybride kunstpraktijk

Podiumkunstenaren kunnen op verschillende manieren te maken hebben met een hybride kunstpraktijk.

5.3.1.1 Combinatie autonome en toegepaste kunstvormen

De combinatie van autonome en toegepaste kunstvormen door de podiumkunstenaar is de eerste indicator van de dimensie 'hybride kunstpraktijk'. Onder bijna alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er sprake van een hoge mate van een combinatie van autonome en toegepaste kunstvormen.

Silas Neuman zegt bijvoorbeeld dat: "Het lesgeven is een bijbaan, een manier om geld te verdienen en dat andere (=regisseren) is niet om geld te verdienen maar dat is om je te uiten op een creatieve manier (Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). In dit geval heeft het lesgeven in theater een overlapping met de autonome kunst en de toegepaste kunst. Dit komt voor bij veel verschillende soorten podiumkunstenaren die in dit onderzoek zijn geïnterviewd. Vooral de instapkunstenaar die net aan het werkveld is begonnen probeert zijn vaardigheden in te zetten in een ander werkveld. Deze vaardigheden zijn vaak gerelateerd aan zijn kunst en zijn daarmee 'toegepast'. Met autonome kunst kan vaak te weinig geld worden verdiend waardoor er een alternatief moet worden gezocht. Dit alternatief heeft altijd raakvlakken met de desbetreffende expertise die komt kijken bij de podiumkunst. Pas wanneer de podiumkunstenaar een bepaalde status bereikt kan hij zeker leven van de podiumkunst die hij uitvoert. Zo kan het werken in een kledingwinkel naast het regisseren van theatergroepen elkaar aanvullen. De toegepaste kunst zit in het feit dat bij het aankleden van mensen ook een oog voor esthetiek komt kijken die bij het regisseren van theaterstuk ook van belang is (I. Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016). Dennis Gaens is een ander voorbeeld van een podiumkunstenaar die inmiddels is 'ingeburgerd' in de literatuur scene. Hij combineert zijn toegepaste kunst, het begeleiden van schrijvers en muzikanten met het maken van zijn autonome kunst, het schrijven van gedichten. (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

5.3.1.2 Het verschil van toegepaste en autonome kunst is vervaagd

Het verschil tussen toegepaste en autonome kunstvormen is de tweede indicator van de dimensie 'hybride kunstpraktijk'. Onder bijna alle

geïnterviewde podiumkunstenaars is er geen sprake van een vervaagde lijn tussen toegepaste en autonome kunst.

Silas Neuman zegt: “Dan doe ik een beetje wat met hun (=lesgeven) en krijg ik daar geld voor. Dan doe ik een andere dag wel weer wat er toe doet zeg maar”. Daaruit blijkt dat de voorkeur uitgaat naar de autonome kunst. Er is hiermee een duidelijke scheiding van de autonome en toegepaste kunstvormen van de podiumkunstenaar (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Deze scheiding is echter niet absoluut. De geïnterviewde kunstenaars merken dat de verschillende disciplines die ze bezitten ook worden gebruikt voor de toegepaste kunst. Zo kan bijvoorbeeld een DJ zijn creativiteit kwijt bij het bereiden van gerechten als kok. Daarnaast staat de radio aan tijdens zijn werk en is er een constante stroom aan nieuwe inspiratie voor de DJ (G. van Niftrik, persoonlijke communicatie, 2 augustus, 2016). Daarmee wordt gecombineerd en kan er gesproken worden van een vervaging van toegepaste en autonome kunst van de podiumkunstenaar.

5.3.1.3 Samenvattende paragraaf ‘hybride kunstpraktijk’

Met deze analyse wordt duidelijk dat podiumkunstenaars in redelijke mate een hybride kunstpraktijk hebben. De kunstenaars gebruiken hun kunst gerelateerde talenten en vaardigheden om geld te verdienen in bijvoorbeeld lesgeven om daarmee hun passie, het maken van podiumkunst, te kunnen uitvoeren.

Indicator	Indicatie
Combinatie autonome en toegepaste kunst	Hoge mate
Het verschil van toegepaste en autonome kunst is vervaagd	Geen sprake

Tabel 23: samenvattende tabel van hybride kunstpraktijk

5.3.2 artistieke hybriditeit

Podiumkunstenaars kunnen op verschillende manieren te maken hebben met een artistieke hybriditeit. In deze beschrijving van de resultaten is gestart met de eerste indicator genaamd; ‘multidisciplinariteit’. Vervolgens is de andere indicator vergeleken genaamd ‘meerdere disciplines tegelijk’. Dit is omschreven en vergeleken per categorie.

5.3.2.1 Multidisciplinair

De multidisciplinariteit van podiumkunstenaars is de eerste indicator van de dimensie ‘artistieke hybriditeit’. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaars is er in beperkte mate sprake een multidisciplinariteit. De geïnterviewde podiumkunstenaars zijn multidisciplinair.

Er worden verschillende disciplines met elkaar gecombineerd. Zo is er een acteur die naast zijn acteerwerkzaamheden ook les geeft aan jongeren in theater. Toch lijkt het alsof de disciplines niet gecombineerd worden. Silas Neuman zegt dat hij de disciplines gescheiden wil houden. Maar uit verder onderzoek blijkt dat de disciplines wel degelijk overlap hebben. Zo is het lesgeven wel degelijk verwant aan het voordragen aan een klas (Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Andere podiumkunstenaren geven ook aan dat de disciplines niet opzettelijk met elkaar worden gekruist. Pas bij diepgang merken ze dat de vaardigheden en disciplines op andere werkvelden worden gebruikt.

5.3.2.2 Meerdere disciplines tegelijk

De mate van uitvoering van meerdere disciplines tegelijk is de tweede indicator van de dimensie 'hybride kunstpraktijk'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er sprake van een hoge mate van meerdere disciplines die tegelijk worden uitgevoerd.

Een voorbeeld hiervan is Thomas Kalmthout, hij heeft mensenkennis nodig om bijvoorbeeld films te maken. Bij zijn werk voor Gall&Gall heeft hij ook mensenkennis nodig. (Persoonlijke communicatie, 2 september, 2016). Een ander voorbeeld is Esmee, een professionele danseres die met haar werkzaamheden als ober probeert rond te komen in de maand. Deze oberactiviteiten gebruikt ze twee disciplines. Rekenen heeft ze nodig naast haar gracieuze bewegingen en klantencontact die ze uit het dansen heeft opgedaan (E van Liere, persoonlijke communicatie, 23 augustus, 2016).

5.3.2.3 Samenvattende tabel 'artistieke hybriditeit'

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaren een grote mate een artistieke hybriditeit hebben. Er is sprake van een multidisciplinariteit waarbij disciplines worden gecombineerd om bezig te zijn met hun kunstvorm. Daarnaast worden er ook disciplines naast elkaar uitgevoerd. Hierdoor ontstaat een artistieke hybriditeit.

Indicator	Indicatie
Multidisciplinair	Hoge mate
Meerdere disciplines tegelijk	Hoge mate

Tabel 24: samenvattende tabel van artistieke hybriditeit

5.3.3 sociale hybriditeit

In deze subparagraaf wordt ingegaan op de sociale hybriditeit van podiumkunstenaren.

5.3.3.1 Vermenging van waarderegimes

De mate van vermenging van waarderegimes bij podiumkunstenaren is de eerste indicator van de dimensie 'Sociale hybriditeit'. Onder bijna alle geïnterviewde podiumkunstenaren is er sprake van een hoge mate van vermenging van waarderegimes.

Professionaliteit is van waarde bij de opdrachtgevers en daar wordt naar gehandeld volgens meerdere podiumkunstenars (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Bij het geval van het danscollectief komt er een ander belangrijk aspect naar voren. Hierbij is de aanpassing anders omdat de dansgroep een bepaalde reputatie heeft waarna ook gehandeld wordt (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016).

5.3.3.2 Vermenging van sferen

De mate van vermenging van sferen is de tweede indicator van de dimensie 'Sociale hybriditeit'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenars is er in hoge mate sprake van vermenging van sferen.

De verschillende sferen van zowel de opdrachtgever als de podiumkunstenaar worden met elkaar vermengd. Dit blijkt niet alleen uit het feit dat opdrachtgevers communiceren op een lijn met de podiumkunstenars (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016) maar ook zit het taalgebruik op een lijn (G. van Niftrik, persoonlijke communicatie, 2 augustus, 2016). Er wordt echter wel op een andere manier gesproken met andere podiumkunstenars dan met opdrachtgevers (T. Luuring, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.3.3.3 Samenvattende paragraaf 'sociale hybriditeit'

Met deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenars in grote mate een sociale hybriditeit hebben. Alle geïnterviewde podiumkunstenars stellen zich anders op naar economische partners waardoor een vermenging ontstaat van waarderegimes. De sfeer die bij de opdrachtgevers hangt is in hoge mate afgesteld met de manier waarop de podiumkunstenaar dit fijn vindt.

Indicator	Indicatie
Vermenging van waarderegimes	Hoge mate
Vermenging van sferen	Hoge mate

Tabel 25: samenvattende tabel van sociale hybriditeit

5.3.4 hybriditeit in sectoren

Alle geïnterviewde podiumkunstenars krijgen te maken met hybriditeit in sectoren. In deze beschrijving van de resultaten wordt gestart met de eerste indicator genaamd; 'financiering uit markt' en 'financiering uit gemeenschap'. Vervolgens wordt de andere indicator vergeleken genaamd; 'financiering uit overheid'. Dit wordt omschreven en vergeleken per categorie.

5.3.4.1 Financiering uit de markt

De mate van financiering uit de markt, is de eerste indicator van de dimensie 'hybriditeit in'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenars is er in hoge mate sprake van financiering uit de markt. Podiumkunstenars halen hun financiering voornamelijk uit de markt.

Zo worden er initiatieven opgezet zoals www.huureenacteur.nl waarbij bedrijven een acteur kunnen huren, hier wordt direct ingegaan op de vraag in de markt (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Er wordt ook met bijbanen meegedaan aan het marktmechanisme door bijvoorbeeld in een kledingwinkel te werken (I. Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016) of in een drankzaak (T. Kalmthout, persoonlijke communicatie, 2 september, 2016). Ook danscollectieven doen hier aan mee door zich commercieel op te stellen en zich aan te sluiten bij een impresariaat (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016). Dichters doen dit ook door bijvoorbeeld CD- of boekverkoop via een agency (J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.3.4.2 Financiering uit de gemeenschap

De mate van financiering uit de gemeenschap door de podiumkunstenaar is de tweede indicator van de dimensie 'hybriditeit in sectoren'. Onder de geïnterviewde podiumkunstenars is er geen sprake van financiering uit de gemeenschap.

Crowdfunding bijvoorbeeld is wel bekend maar daar wordt niet gebruik wordt gemaakt. Vaak uit 'angst voor het onbekende' zoals in het geval van de muzikant Marianne Heinis (persoonlijke communicatie, 9 september, 2016)

5.3.4.3 Financiering vanuit de overheid

De mate van financiering vanuit de overheid door de podiumkunstenars is de derde indicator van de dimensie 'hybriditeit in sectoren'. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenars is er sprake financiering van de overheid.

Van subsidiëring is indirect en direct sprake. Deze subsidie komt dan bijvoorbeeld vrij voor een bepaald project of de podiumkunstenaar krijgt een tijdelijke subsidie aangewezen. Zo zegt Silas Neuman (Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016): "Bij sommige is het inderdaad verkoop. Bij sommige haal je het uit de marktwerking en bij de meeste is het subsidie." Daarmee is voor veel podiumkunstenars "Overheid de belangrijkste inkomensverstrekker, ook al geef ik het niet graag toe" Zegt Silas Neuman (Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Het danscollectief vraagt elk jaar subsidie aan (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016). De dansgroep heeft het overgrote deel van zijn bestaansrecht te danken aan subsidie. De dichters werken bijvoorbeeld voor een agency dat door subsidie in het leven is geroepen (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016) (J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

5.3.4.4 Samenvattende paragraaf 'hybriditeit in sectoren'

Met deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenars beperkte hybriditeit heeft in sectoren. Het gebrek aan financiering uit de gemeenschap lijkt de grootste factor. Overheid en marktwerking wordt met elkaar

gecombineerd. Het komt vaak voor dat een podiumkunstenaar door de overheid wordt gesteund. Deze steun heeft hij in een marktsituatie verkregen.

Indicator	Indicatie
Financiering uit de markt	Hoge mate
Financiering uit de gemeenschap	Geen sprake
Financiering uit de overheid	Beperkte mate

Tabel 26: samenvattende tabel van hybriditeit in sectoren

6. Analyse

Op basis van de dataverzameling wordt geanalyseerd in hoeverre er sprake is van institutionalisering en hybriditeit. Vervolgens wordt geanalyseerd welke gevolgen dit heeft voor de mate van kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Hierdoor wordt een antwoord gegeven op de deelvraag welk gevolg institutionalisering en hybriditeit heeft voor de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar.

6.1 Synthese van dataverzameling

6.1.1 Mate van institutionalisering bij podiumkunstenars vanuit podiumkunstenars

In deze subparagraaf wordt gestart met indicatoren van 'institutionalisering van podiumkunstenars' genaamd; 'feitelijke werkdruk', 'de vaste handelingen', 'externe focus' en als laatste 'zekerheid en stabiliteit'.

Podiumkunstenars hebben een hoge mate van druk van hun omgeving blijkt uit de data. Dit heeft waarschijnlijk als oorzaak dat de podiumkunstenars hun eigen werk kunnen indelen. De feitelijke werkdruk verschilt misschien maar de prestatiedrang blijft aanwezig. De gepercipieerde werkdruk daarentegen tegen een stuk hoger, podiumkunstenars verlangen veel van zichzelf. De deadlines voor kunstproducties lijken flexibel. De eisen die worden gesteld aan de kunstuiting komt vaak van de podiumkunstenaar zelf, op wat kleine richtlijnen na. Deze richtlijnen zijn opgesteld om aan de vraag te voldoen. De verantwoording die moet worden afgelegd tegenover de opdrachtgever is minimaal, het komt bijvoorbeeld niet vaak voor dat de kunstenaar een verantwoording over zijn tijd moet afleggen.

Daarnaast komt uit de data naar voren dat podiumkunstenars slechts in beperkte mate vaste handelingen uitvoeren. De podiumkunstenars in dit onderzoek werken namelijk routinematig. Er moeten enkele administratieve handelingen en procedures worden verricht. Wanneer er lange tijd iets op een bepaalde manier wordt gedaan krijgt dit vanzelf een vaste procedure al wordt deze niet vaak vastgelegd. De hoeveelheid van administratief werk is groot, iedere podiumkunstenaar moet namelijk voldoen aan de wettelijke eisen.

De externe focus is hoog onder podiumkunstenars blijkt uit de data. Ze zijn niet altijd afhankelijk van toeschouwers maar willen wel de opdrachtgever of subsidieverstrekker tevreden houden om meer opdrachten te kunnen ontvangen in de toekomst. Daarbij ontstaat een gerichtheid naar de mecenaat en is de externe focus bevestigd.

Zekerheid en stabiliteit wordt in grote mate nagestreefd volgens de resultaten. Dit zit hem voornamelijk in het feit dat ze een bijbaan hebben om zeker te zijn van genoeg inkomsten. De meeste financiering wordt gehaald uit de

marktwerking of subsidie. Een uitkering is een optie, daar wordt in deze datagroep echter geen gebruik van gemaakt. Een aanvulling wordt uit onwetendheid niet gebruikt bij de podiumkunstenaren. Volgens deze resultaten kan gesteld worden dat institutionalisering is bevestigd onder de podiumkunstenaren.

Dimensie	Indicatie
Druk van omgeving	Hoge mate
Vaste handelingen	Beperkte mate
Externe focus	Hoge mate
Zekerheid en stabiliteit	Grote mate

Tabel 27: Institutionalisering aan de kant van de podiumkunstenaren

6.1.2 Mate van institutionalisering bij podiumkunstenaren vanuit podiumkunstinstanties

In deze analyse van de data wordt gestart met de eerste indicator genaamd; 'feitelijke werkdruk'. Vervolgens worden de andere indicatoren vergeleken zoals 'de vaste handelingen' en 'externe focus'. Als laatste wordt 'zekerheid en stabiliteit' van de podiumkunstenaar omschreven en vergeleken per categorie.

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaren slechts in beperkte mate druk van hun omgeving hebben. Alleen bij de positieve reacties worden gecommuniceerd naar de podiumkunstenaar. Wanneer een podiumkunstenaar niet aan de eisen voldoet wordt hij gewoon niet meer geboekt.

Er is in hoge mate sprake van vaste handelingen die de podiumkunstenaar uitvoert. Alleen al het feit dat er weinig administratief werk wordt verricht. Bij professionalisering wordt het overgrote deel van de administratie uit handen genomen door een agent. Wanneer de podiumkunstenaar wordt ingehuurd zal hij een aantal mails kunnen verwachten. Hierin worden de afspraken vastgesteld. Daarnaast is het niet nodig elke stap administratief vast te leggen, zelfs niet bij de professionelere theaterpodia.

Podiumkunstenaren hebben een grote externe focus volgens de data. Afspraken moeten nagekomen worden. De afhankelijkheid van toeschouwers is groot, zeker bij de populaire podiumkunstvormen. Daarnaast is de gerichtheid jegens de mecenaat groot.

Uit deze resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaren slechts in beperkte mate zekerheid en stabiliteit ondervinden van de opdrachtgever. De zekerheid zit in het feit dat de podiumkunstenaar in een systeem leeft waarbij hij vaker wordt gevraagd. Dit gebeurt alleen als hij een professionele houding aanneemt. Aan de hand van deze resultaten kan gesteld worden dat institutionalisering volgens de podiumkunstinstanties is bevestigd onder de podiumkunstenaren.

Indicator	Indicatie
Druk van omgeving	Beperkte mate
Vaste handelingen	Grote mate
Externe focus	Grote mate
Zekerheid en stabiliteit	Beperkte mate

Tabel 28: Institutionaliserings volgens de podiumkunstinstanties

6.1.3 Mate van hybriditeit bij podiumkunstenaren vanuit podiumkunstenaren

In deze subparagraaf wordt geanalyseerd wat er gevonden is over de hybriditeit van podiumkunstenaren vanuit de kant van de podiumkunstenaren. Dit wordt gedaan door de indicatoren te bespreken. Als eerste is dat 'hybride kunstpraktijk' gevolgd door de 'artistieke hybriditeit'. Als laatste worden de effecten van de 'sociale hybriditeit' en de 'hybriditeit in sectoren' besproken.

Uit de resultaten wordt duidelijk dat podiumkunstenaren in beperkte mate een hybride kunstpraktijk hebben. De kunstenaars gebruiken hun kunst gerelateerde talenten en vaardigheden om geld te verdienen in bijvoorbeeld lesgeven om daarmee hun passie, het maken van podiumkunst, te kunnen uitvoeren.

Volgens de data hebben podiumkunstenaren een hoge mate van artistieke hybriditeit. Er is sprake van een multidisciplinariteit waarbij disciplines worden gecombineerd om bezig te zijn met hun kunstvorm. Daarnaast worden er ook disciplines naast elkaar uitgevoerd en daardoor ontstaat een artistieke hybriditeit.

Podiumkunstenaren zijn in grote mate sociaal hybride volgens de data. De podiumkunstenaren stellen zich anders op naar economische partners waardoor een vermenging van waarderegimes ontstaat. De sfeer van de opdrachtgevers is in hoge mate afgesteld met de manier waarop de podiumkunstenaar communiceert.

Er is onder podiumkunstenaren een beperkte mate van hybriditeit in sectoren. Het gebrek aan financiering uit de gemeenschap lijkt de grootste factor. Overheid en marktwerking wordt met elkaar gecombineerd. Het komt vaak voor dat een podiumkunstenaar door de overheid wordt gesteund. Deze steun heeft hij in een marktsituatie verkregen. Volgens deze resultaten kan gesteld worden dat hybriditeit is bevestigd onder de podiumkunstenaren.

Indicator	Indicatie
Hybride kunstpraktijk	Beperkte mate
Artistieke hybriditeit	Hoge mate
Sociale hybriditeit	Hoge mate
Hybriditeit in sectoren	Beperkte mate

Tabel 29: hybriditeit volgens de podiumkunstenaren

6.2 Effect van institutionalisering op kunstuiting

6.2.1 Effect van Druk van omgeving op kunstuiting

In deze subparagraaf wordt geanalyseerd welke effecten de indicator “druk vanuit de omgeving” heeft op podiumkunstenaren. Door alle geïnterviewde podiumkunstenaren wordt er toegegeven aan de druk van de omgeving. Dit heeft een slechte invloed op de kwaliteit. Daarnaast komt de druk de vrijheid van de podiumkunstenaar niet ten goede. De podiumkunstenaar produceert meer door de druk. Als de druk te hoog is dan kan het zelfs gebeuren dat er helemaal niets meer geproduceerd wordt.

De druk zorgt er voor dat podiumkunstenaar niet meer kan genieten van de werkzaamheden die hij doet. Er wordt naar deze druk geproduceerd (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016). Een ander effect is dat druk de kunstuiting vervormd. Wanneer de druk niet aanwezig is, is kunstproduct anders. Een effect dat de toename van productie tegenspreekt is faalangst. Door druk ontstaat faalangst en kan de podiumkunstenaar niet zijn kunstuiting doen. Dit zou kunnen zorgen voor een negatief effect op de productiviteit (S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016). Daarnaast kan druk er voor zorgen dat het eindproduct minder zorgvuldig wordt samengesteld. Dit kan de kwaliteit minder maken (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016). Wanneer de podiumkunstenaar tot laat doorwerkt kan dat bijvoorbeeld er voor zorgen dat de podiumkunstenaar een mindere focus heeft. De kunstuiting had dan van een betere kwaliteit kunnen zijn dan wanneer de druk er niet was. Door druk zou de podiumkunstenaar meer kunnen produceren en gaat de kunstuiting in kwantiteit omhoog (G. van Niftrik, persoonlijke communicatie, 2 augustus, 2016).

6.2.2 Effect van vaste handelingen op kunstuiting

In deze subparagraaf wordt geanalyseerd welk effect de dimensie “vaste handelingen” heeft op de podiumkunstenaren. Bij podiumkunstenaren zijn vaste handelingen goed voor de mate van kwaliteit van het kunstproduct maar komt dit de productiviteit niet ten goede. Door de vaste handelingen komt de vrijheid in het geding.

Het eerste effect kan zijn dat deze handelingen een heldere structuur geven aan dagelijkse bezigheden. Ze complimenteren het werk en kunnen een bevestiging zijn van inkomsten (M. Heinis, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Daardoor kan de motivatie groter zijn en dan gaat de productiviteit van de kunstuiting omhoog. Een ander bijkomend voordeel kan zijn dat de kwaliteit van de kunstuiting omhoog gaat (T. Kalmthout, persoonlijke communicatie, 2 september, 2016). Zo zijn er bepaalde vaste handelingen en oefeningen nodig om tot een goede kunstuiting te komen. Denk hierbij bijvoorbeeld aan educatie (D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016) en het doorspelen van informatie van de podiumkunstenaar aan

leerlingen. Een ander effect is dat de podiumkunstenaar niet spontaan meer een kunstuiting zou kunnen doen maar dat er altijd gevolgen zitten aan een nieuw project. Er zijn altijd bepaalde handelingen en papierwerk nodig om tot een nieuw project te komen, hierdoor gaat de productiviteit naar beneden (M. Heinis, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016). Het laatste waargenomen effect is dat er effectief minder aan podiumkunst wordt besteed door administratie. Dit neemt een belangrijk deel van de week in. Bij elke geïnterviewde podiumkunstenaar is hiervan sprake.

6.2.3 Effect van externe focus op kunstuiting

In deze subparagraaf wordt geanalyseerd welk effect de dimensie “externe focus” heeft op podiumkunstenaars. Deze externe focus zorgt voor een vermindering van vrijheid voor de podiumkunstenaar. De kwaliteit en kwantiteit van de kunstuiting gaat omhoog.

De externe focus kan er voor zorgen dat de podiumkunstenaar zich meer richt op de markt en naar de eisen van de opdrachtgever (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016). Dit roept de vraag op of de kunst wel autonoom is. De kunstenaar maakt namelijk niet wat hij daadwerkelijk wilt maken maar stelt zich op als een werknemer die handelt naar de wil van zijn opdrachtgever. De externe focus zou er voor kunnen zorgen dat dit eindproduct gebaseerd is op de wensen van de opdrachtgever. Uit de dataverzameling blijkt dat de externe focus ook betrekking heeft op de aantrekkelijkheid en aansprakelijkheid van het kunstproduct van de podiumkunstenaar. Er moet geld verdiend worden en dat kan op twee manieren:

- door naar de opdrachtgever te luisteren
- door aan de vraag van het publiek te voldoen

Er wordt daardoor zelden of niet een kunstproduct geproduceerd dat verwerpelijk is. Er is de drang om populair te zijn en de bevestiging te krijgen dat de kunst die je maakt ook daadwerkelijk kunst is (T. Luuring, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016).

6.2.4 Effect van zekerheid en stabiliteit op kunstuiting

In deze subparagraaf wordt geanalyseerd welk effect de dimensie “zekerheid en stabiliteit” kan hebben op podiumkunstenaars. Zekerheid en stabiliteit zorgt voor een verbetering in kwaliteit van de kunstuiting. De productie gaat omhoog maar de vrijheid wordt beter. Met andere woorden wordt de kwaliteit in kunst hoger en er wordt meer kunst geproduceerd, maar de vrijheid gaat naar beneden.

De zekerheid en stabiliteit wordt niet gehaald uit de kunst zelf maar uit de omgeving waar de podiumkunstenaar zich in huist. Een uitkering wordt niet gezien als een vangnet door meerdere kunstenaars. Zekerheid en stabiliteit heeft eigenlijk elke geïnterviewde podiumkunstenaar behoefte aan, dit kan bijvoorbeeld veroorzaakt worden door een partner te kiezen die zorgt voor

stabiliteit en voldoende inkomsten (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016). Het effect van zekerheid en stabiliteit kan zijn dat de productiviteit omhoog gaat. Doordat podiumkunstenaars zich geborgen voelen zijn ze beter in het maken van hun kunst. Instituten als scholen zijn een belangrijk onderdeel om de kwaliteit te garanderen en kunst beter tot stand te laten komen (T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016). Echter beïnvloedt dit ook het comfort van de kunstenaar maar dat hoeft niet te leiden tot kwalitatief betere kunstuitingen. De geborgenheid is zo afhankelijk van het systeem en onze instituten dat er moeilijk kan worden gekeken vanuit een onafhankelijke positie van de podiumkunstenaar en daarbij zou de vrijheid van de kunstuiting in het geding kunnen komen. Een ander effect van zekerheid zou kunnen zijn dat de kunstenaar dichterbij de 'normale persoon' staat. Er is nauwelijks een onveilige omgeving waar kunst uit ontstaat.

6.2.5 Synthese van de effecten van institutionalisering op kunstuiting

In deze deelparagraaf worden de effecten geanalyseerd van institutionalisering op de podiumkunstenaars.

Als eerste is het effect besproken van de druk van de omgeving bij podiumkunstenaars. Door druk van de omgeving ziet het eindproduct van de podiumkunstenaar er anders uit dan wanneer deze druk er niet was. Dit komt de vrijheid van de podiumkunstenaar niet ten goede. Een voordeel van de druk is dat de podiumkunstenaar meer produceert. Als tweede is het effect besproken van de vaste handelingen van de podiumkunstenaar. Dit is goed voor de kwaliteit van het kunstproduct maar komt de productiviteit niet ten goede. Door de vaste handelingen komt de vrijheid in het geding. Als derde is het effect van de externe focus van de podiumkunstenaar besproken. Een externe focus zorgt voor minder vrijheid van de podiumkunstenaar. Bij de kwaliteit van het product komt dit ten goede en de productiviteit ook. Als vierde is het effect van zekerheid en stabiliteit besproken. Dit zorgt voor een verbetering in kwaliteit van de kunstuiting. De productie gaat omhoog maar de vrijheid wordt beter. Met andere woorden wordt de kwaliteit in kunst beter en er wordt meer kunst geproduceerd maar de vrijheid wordt minder.

Volgens deze effecten is de vrijheid van de kunstuiting verlaagd. De hoeveelheid en de kwaliteit van de kunstuitingen is gelijk gebleven.

	Druk van omgeving	Vaste handel- ing	Externe focus	Zekerheid en stabiliteit	Effect
Vrijheid van kunstuiting	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Vrijheid van kunstuiting gaat omlaag
Kwantiteit kunstuiting	Omhoog ↑	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Omhoog ↑	Kwantiteit kunstuiting blijft gelijk
Kwaliteit van kunstuiting	Omlaag ↓	Omhoog ↑	Omlaag ↓	Omhoog ↑	Kwaliteit kunstuiting blijft gelijk

Tabel 18. effecten van institutionalisering

6.3 Effect van hybriditeit op kunstuiting

6.3.1 Effect van hybride kunstpraktijk op kunstuiting

In deze deelparagraaf wordt geanalyseerd welk effect de dimensie ‘hybride kunstpraktijk’ heeft op podiumkunstenaars. Het effect van de hybride kunstpraktijk kan zorgen voor een afname van autonome kunstuitingen. Daarnaast wordt de kwaliteit van de kunst negatief beïnvloedt en kan de podiumkunstenaar minder vrij zijn in zijn kunstuiting.

Doordat de podiumkunstenaar meer gefocust is op de toegepaste kunst, waarbij geld kan worden verdiend en wat meer bruikbaar is, kan de kwaliteit van de kunstuiting minder worden. Het gevaar bestaat dan dat de podiumkunstenaar handelt naar de markt en niet wat hij zelf wil maken. Het effect van een hybride kunstpraktijk kan zijn dat de focus meer ligt op de toegepaste kunst, omdat hier meer geld mee is te verdienen. Dit gebeurt ook bij alle geïnterviewde podiumkunstenaars. Er kan daardoor een verschuiving ontstaan van de podiumkunstenaar naar deze toegepaste kunst waardoor de productie van de autonome kunst afneemt, de kwaliteit minder wordt en de vrijheid minder.

6.3.2 Effect van artistieke hybriditeit op kunstuiting

In deze deelparagraaf wordt beschreven welk effect de dimensie ‘artistieke hybriditeit’ heeft op podiumkunstenaars. Doordat podiumkunstenaars zich multidisciplinair opstellen kan de productie van podiumkunsten groter worden. Dit komt echter de kwaliteit niet ten goede en de vrijheid van de kunstuiting gaat omlaag.

Doordat er verschillende disciplines tegelijkertijd worden uitgevoerd lijkt het of er meer kunst geïmplementeerd wordt in de bij-werkzaamheden van de podiumkunstenaar. Dit gebeurt doordat podiumkunstenaars hun vaardigheden in de ‘normale’ sector toepassen, daardoor wordt er meer kunst geproduceerd.

Dit betekent dat de kwaliteit minder wordt want er wordt minder tijd besteed aan de productie van de kunstuiting en deze is op vraag van een opdrachtgever gemaakt.

6.3.3 Effect van sociale hybriditeit op kunstuiting

In deze deelparagraaf wordt beschreven welk effect de dimensie ‘sociale hybriditeit’ heeft op podiumkunstenaren. De kwaliteit van de podiumkunst kan beter worden door vermenging van waarderegimes. De vermenging van sferen kan zorgen voor een heldere communicatie en betere kunstuiting. De vrijheid van de podiumkunstenaar kan daarmee minder worden.

Doordat opdrachtgevers meer op een level zitten kan het gevolg zijn dat de podiumkunstenaar ook meer maakt wat hij wil maken. Doordat er beter met elkaar wordt gecommuniceerd. Hierdoor zou de podiumkunstenaar beter in staat zijn om meer te produceren en beter te produceren. De noodzakelijkheid van in opdracht werken wordt dan zo meer vrijheid gegeven (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016).

6.3.4 Effect van hybriditeit in sectoren op kunstuiting

In deze deelparagraaf wordt beschreven welk effect de dimensie ‘hybriditeit in sectoren’ kan hebben op podiumkunstenaren. Podiumkunstenaren hebben op verschillende manieren te maken met een hybriditeit in sectoren, zo blijkt uit de dataverzameling. Deze hybriditeit in sectoren heeft effect op de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Het effect van hybriditeit in sectoren kan zijn dat de productiviteit groter en de kwaliteit hoger wordt. Een ander effect kan zijn dat de vrijheid van de kunstenaar toeneemt.

Institutionalisering zorgt er voor dat de podiumkunstenaar handelingen uitvoert die hij niet zo goed begrijpt en waar hij zich schuldig over voelt (I. Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016). Deze hybriditeit in sectoren zorgt er voor dat de kunstenaar divers is. Er wordt een product neergezet wat zowel op de markt als aantrekkelijk wordt gezien maar wat ook bijvoorbeeld een maatschappelijk karakter heeft (W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016). Het gevolg van hybriditeit in sectoren kan zijn dat de podiumkunstenaar niet statisch is in zijn communicatie. De kunstuiting moet dan ook aangepast worden op verschillende sectoren (J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016).

6.3.5 Synthese van de effecten van hybriditeit bij op kunstuiting

Bij deze paragraaf wordt beredeneerd wat het effect is van hybriditeit bij de podiumkunstenaren vanuit de kant van de podiumkunstenaren. Dit wordt gedaan door de indicatoren een voor een samengevat te bespreken.

Als eerste wordt gekeken naar het effect van de hybride kunstpraktijk. Hierdoor is er bij de podiumkunstenaar sprake van een afname van autonome kunstuitingen. Daarnaast wordt de kwaliteit beïnvloedt en is de

podiumkunstenaar minder vrij in zijn kunstuiting. Als tweede wordt gekeken naar artistieke hybriditeit. Doordat podiumkunstenaars zich multidisciplinair opstellen wordt de productie van podiumkunsten groter. Echter komt dit de kwaliteit niet ten goede en gaat de vrijheid van de kunstuiting omlaag. Als derde wordt gekeken naar de vermenging van waarderegimes. De kwaliteit van de podiumkunst wordt beter door vermenging van waarderegimes. De vermenging van sferen zorgt voor een heldere communicatie en betere kunstuiting. De vrijheid van de podiumkunstenaar is daarmee wel minder. Als vierde wordt gekeken naar het effect van hybriditeit in sectoren. De productiviteit wordt groter en de kwaliteit hoger. Een ander effect is dat de vrijheid van de kunstenaar toeneemt.

Wanneer alles wordt opgeteld is de vrijheid van kunstuitingen verlaagd. Daarnaast wordt er meer geproduceerd en is de kwaliteit van kunstuitingen hoger.

	Hybride kunst-praktijk	Artistieke hybriditeit	Sociale hybriditeit	Hybriditeit in sectoren	Effect
Vrijheid van kunstuiting	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Omhoog ↑	Vrijheid van kunstuiting gaat omlaag
Kwantiteit kunstuiting	Omlaag ↓	Omhoog ↑	Omhoog ↑	Omhoog ↑	kwantiteit kunstuiting gaat omhoog
Kwaliteit van kunstuiting	Omlaag ↓	Omlaag ↓	Omhoog ↑	Omhoog ↑	Kwaliteit van kunstuiting blijft gelijk

Tabel 19. effecten van hybriditeit

7. Conclusie

7.1 Conclusie

De eindconclusie van dit onderzoek luidt dat podiumkunstenaren geïnstitutionaliseerd zijn en zich hybride opstellen. Zowel institutionalisering als hybriditeit hebben een negatieve invloed op de vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Door institutionalisering blijft de kwantiteit en kwaliteit van de kunstuiting gelijk en hybriditeit zorgt voor gelijke kwantiteit en meer kwaliteit in de kunstuiting. Daarmee is antwoord gegeven op de hoofdvraag: op welke wijze het proces van institutionalisering en hybridisering invloed heeft op de kunstuiting van podiumkunsten.

De uitkomsten van deze studie bevestigen de basisgedachte van de institutionele theorie. Om hun voortbestaan veilig te stellen passen podiumkunstenaren zich aan hun omgeving aan. De aanpassing houdt in dat de podiumkunstenaren voldoen aan bepaalde waarden om de legitimiteit van hun bestaan te garanderen. De podiumkunstenaar krijgt in ruil voor deze aanpassing bepaalde middelen door de institutionele omgeving aangereikt, bijvoorbeeld subsidie of belastingvoordeel (Pröpper, 1993). Daarbij dient opgemerkt te worden dat niet alle geïnterviewde podiumkunstenaren volledig geïnstitutionaliseerd zijn. Over het algemeen wordt institutionalisering bevestigd maar er is onder podiumkunstenaren slechts in beperkte mate sprake van 'vaste handelingen'. Uit de interviews met de podiumkunstinstanties komt naar voren dat er beperkte mate van 'druk van de omgeving' en 'zekerheid en stabiliteit' is en een hoge mate van 'vaste handelingen'. Uit de combinatie van deze twee bevindingen kan geconcludeerd worden dat de geïnterviewde podiumkunstenaren sterk geïnstitutionaliseerd zijn.

De theorie over hybriditeit wijst er op dat het proces van institutionalisering vaak leidt tot sociale en artistieke hybriditeit bij podiumkunstenaren. Deze ontwikkeling is gaande sinds de jaren '60 en duidt op een meer hybride karakter (Van Winkel, 2012). Deze studie laat zien dat er onder de geïnterviewde kunstenaars sprake is van een beperkte mate van 'hybride kunstpraktijk', waaronder wordt verstaan dat de kunstpraktijk ingezet wordt op andere werkvelden. Hybriditeit komt voornamelijk voort uit een combinatie van artistieke en sociale bezigheden. De afwezigheid van crowdfunding is ook een opmerkelijke ontdekking. Overheids- en marktgeld wordt met elkaar gecombineerd. Door de afwezigheid van gemeenschapsgeld is hybriditeit in sectoren maar in beperkte mate aanwezig. Deze studie bevestigt de theorie over hybriditeit en laat zien dat podiumkunstenaren vandaag de dag in een tweestrijd verwickeld zijn van artistieke en niet-artistieke bezigheden.

Er is onderzocht wat de invloed is van institutionalisering op de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting van de podiumkunstenaar. Het opmerkelijke is dat alle dimensies -druk van omgeving, vaste handelingen,

externe focus en zekerheid en stabiliteit- de vrijheid verminderen. Terwijl in het geval van kwaliteit en kwaliteit de ene dimensie de andere opheft en dit leidt tot meer stabiliteit. De resultaten laten zien dat als gevolg van institutionalisering de podiumkunstenaren minder vrij zijn in de kunstuiting. Daarnaast is de hoeveelheid en kwaliteit van kunst gelijk gebleven. Hierdoor heeft institutionalisering een negatief effect op de kunstuiting van podiumkunstenaren.

Bij het onderzoek naar het effect van hybriditeit op de kwaliteit, kwantiteit en vrijheid van de kunstuiting komt naar voren dat de vrijheid van de kunstuiting afneemt. Echter heeft hybriditeit een minder drastisch effect op de vrijheid van de kunstuiting dan institutionalisering, omdat 'hybriditeit in sectoren' de vrijheid ten goede komt. Het positieve gevolg van hybriditeit is dat er meer wordt geproduceerd en dat de kwaliteit van de kunstuiting gelijk blijft. Hierdoor heeft hybriditeit een positiever effect op de kunstuiting van de podiumkunstenaar omdat de productiviteit omhoog gaat.

Geconcludeerd wordt dat door hybriditeit er sprake is van een economisch succes want de kwantiteit van de podiumkunstuiting gaat omhoog. De kwaliteit van de kunstuiting blijft echter gelijk door hybriditeit en daarnaast gaat de vrijheid van podiumkunstelingen door institutionalisering en hybridisering omlaag. De voordelen wegen dus niet per definitie op tegen de nadelen. Dat kan geen wenselijke situatie zijn. Dit onderzoek levert een bijdrage aan de bewustwording van de gevolgen van het proces van institutionalisering en hybriditeit op podiumkunsten.

7.2 Reflectie

Terugkijkend op mijn eigen werkwijze constateer ik dat in dit onderzoek slechts een selectie van de literatuur gebruikt is. Hierdoor vraagt de theoretische onderbouwing over institutionalisering en hybriditeit om een uitgebreidere onderbouwing in een vervolgonderzoek.

Ten tweede heb ik opgemerkt dat de analyse over het effect van institutionalisering en hybriditeit onderhevig was aan een interpretatie. Dat houdt in dat ik deze effecten aan de hand van de interviewuitkomsten heb beredeneerd en daarmee zijn deze nog niet getoetst. In een eventueel vervolgonderzoek zouden deze getoetst kunnen worden om het een wetenschappelijkere onderbouwing te geven.

Ten derde merkte ik op dat bepaalde interviews meer informatie bevatten dan andere en daardoor dus vaker zijn toegepast. Daarnaast zijn de resultaten die uit deze thesis komen beperkt bruikbaar. Het is moeilijk om te generaliseren door de beperkte hoeveelheid aan respondenten. De resultaten geven dan ook een beperkt beeld van de onderliggende problemen van institutionalisering bij de podiumkunstenaren. Dit onderzoek kan een mooie basis zijn voor eventueel kwantitatief vervolgonderzoek, bijvoorbeeld in de vorm van een enquête.

Als laatste realiseer ik me dat de omvang van een thesis wellicht te beperkt is om de hoeveelheid informatie die ik gevonden heb met dit onderzoek te presenteren. Daardoor zijn sommige stukken te beknopt. Wellicht verdienen deze stukken meer onderbouwing.

7.3 Advies aan podiumkunstenaren

Stop met strijden, omarm de hybriditeit, *'The war is over'* zou John Lennon zeggen!

Het eerste advies richting de kunstenaar luidt dat het belangrijk is dat podiumkunstenaren zich in de maatschappij mengen. Alle geïnterviewde podiumkunstenaren hielden hun hybride houding achter, er leek soms sprake van schaamte. Hybriditeit is alles behalve een zwakgebod, het bepaalt niet dat de kwaliteit van het gemaakte stuk minder wordt maar dat de omgeving een hybride houding verlangt. Daarmee is het belangrijk dat podiumkunstenaren zich niet te veel afzetten tegen een hybride houding. Inmenging in de maatschappij van de podiumkunstenaar wordt dan ook aanbevolen. Daarnaast kan het helpen om problemen van de maatschappij te zien en die kunnen dan vervolgens gepresenteerd worden in een kunstuiting als kritische houding.

Het tweede advies is dat de podiumkunstenaar zijn vrijheid niet mag opgeven ondanks de omarming van de hybriditeit. De vrijheid is het hoogst mogelijke goed van de podiumkunstenaar (opinie). Juist onder het proces van institutionalisering is het belangrijk om te begrijpen door welke omgevingsfactoren de podiumkunstenaar wordt beïnvloed. Wellicht kunnen de resultaten van dit onderzoek daarbij helpen.

Tot slot is het derde advies om als podiumkunstenaar aanspraak te maken op gemeenschapsgeld. Deze geldbron is namelijk beschikbaar en wordt door geen enkele geïnterviewde podiumkunstenaar benut. Het is daarnaast een eenvoudige manier om de vrijheid van de kunstuiting te verhogen.

7.4 Advies aan overheid

De kwantiteit van kunst wordt hoger blijkt uit dit onderzoek. Maar wat heeft de maatschappij aan een kunstuiting als de podiumkunstenaar in opdracht werkt vanuit de markt en niet vanuit de tijdsgeest of de kritische gedachtewereld. Kunst is een algemeen goed, en de meest waardevolle kunst (opinie) ontstaat doordat er een kritische noot naar de samenleving wordt gemaakt. Institutionalisering is een proces wat je niet tegen kunt gaan, het is een proces wat los staat van de overheid. Maar de vrijheid van de podiumkunstenaar en de gevolgen daarvan wordt beperkt en dat moet gerealiseerd worden door de overheid.

De conclusie toont aan dat er een acceptatieproces bezig is bij de podiumkunstenaar. Bij de afname van de interviews kwam naar voren dat alle geïnterviewde podiumkunstenaren het een zwakgebod vinden als ze een bijbaan

hebben. Acceptatie en voorlichting zouden hierin een mooi streven zijn. De maatschappij verlangt immers dat podiumkunstenaren ander werk verrichten naast hun kunstuiting. Dit zou de overheid ook zo moeten communiceren en realiseren.

Om tot een toename van de vrijheid van podiumkunstuitingen te komen is het advies aan de overheid om te informeren over de verschillende geldbronnen die beschikbaar zijn. Niet alleen om daarmee de marktwerking in gang te zetten maar ook om het besef van crowdfunding bij podiumkunstenaren te verhogen. Onder alle geïnterviewde podiumkunstenaren is geen besef van crowdfunding of gemeenschapsgeld of ze weten niet hoe ze aan deze geldbron kunnen komen. Juiste gemeenschapsgeld kan een belangrijke factor zijn voor de vrijheid van podiumkunstenaren.

8. Bijlagen

8.1 Literatuurlijst

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Abbing, H. (2006). *From High to New Art*. Amsterdam, Nederland: Vossius Pers.
- Becker, H.S. (1982). *Art worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Blankers, I., Goudriaan, R., De Groot, N., Everhardt, T., Friperon, R., & Mazzola, G. (2012). *Effecten van de economische crisis in de cultuursector*. Den Haag, Nederland: Ministerie OCW.
- Brandsen, T., Van den Donk, W., & Putters, K. (2005). Griffins or Chameleons? Hybridity as a Permanent and Inevitable Characteristic of the Third Sector. *International Journal of Public Administration*, 28(9-10).
- Bussemaker, J. (2015). *Ruimte voor cultuur, uitgangspunten cultuurbeleid 2017-2020*. Den Haag, Nederland: Ministerie van OCW. (pp.22-25).
- DiMaggio, P.J., & Powell, W.W. (1983). "The iron cage revisited: institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields". *American Sociological Review*, 48 (2), 147–160.
- Gielen, P., Elkhuisen, S., Van den Hoogen, Q., & Lijster T., Otte, H. (2014). *Door Rijksuniversiteit Groningen In opdracht van de vlaamse overheid 'De waarde van cultuur'*. Brussel, België: Fred Dohnt.
- Gillart, E., & Schramme, A. (2007). *Cultuurcentra in een veranderende samenleving*. Houten, Nederland: Lannoocampus. (Pp. 71).
- Hall, A.H., & Taylor, C.R. (1996). *Political Science and the Three New Institutionalisms*. Köln, Duitsland: Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung
- Jepperson, R. L. (1991). Institutions, institutional effects, and institutionalism. In Powel, W. W., & DiMaggio, P. J. (Red.). *The Institutionalism in organizational analysis*. (pp. 143-163). Chicago, IL: The University of Chicago Press
- Klink van, P. (2005). *Kunsteconomie in nieuw perspectief*. Groningen, Nederland: K's Concern, (pp 17-23, 191-193).
- Lent, D. (2015, september 10). Vechten voor publiek. *NRC Handelsblad Cultureel Supplement*, p.7.
- Luckerath-Rovers, M., Hagoort, G., Rienstra, R., Verbergt, B., & Voorsmit P. (2014). *Rapport visitatiecommissie cultuurfondsen 2014*. Den Haag, Nederland: Ministerie van OCW. (pp. 41).
- Majoor, D.J.M. (2000). *Voortgang in autonomie : een studie naar de organisatorische gevolgen van financiële en personele beleidsbenutting in*

het basisonderwijs. Amsterdam, Nederland: UVA faculty of Social and Behavioural Sciences.

- Ministerie van OCW. (2002). *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam, Nederland: Ministerie van OCW/Boekmanstudies (pp.31-72).
- Peper, B. (1973). *Vorming van welzijnsbeleid. Evolutie en evaluatie van het opbouwwerk*. Meppel, Nederland: Boom (pp. 39).
- Plasterk, R.H.A. (2008). *Subsidieplan kunst van leven 2009-2012*. Den Haag, Nederland: Ministerie van OCW.
- Powel, W. W., & DiMaggio, P. J. (Red). (1991). *The Institutionalism in organizational analysis*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Raad voor Cultuur. (2015). *Agenda Cultuur 2017-2020 en verder*. Den Haag, Nederland: Ministerie van OCW. (pp.125).
- Rijksoverheid. (z.j.). *Kunst- en cultuurbeleid*. Geraadpleegd op 12 augustus 2015 via: <http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/kunst-en-cultuur/kunst-en-cultuurbeleid>.
- Rutte, M., & Samsom, D. M. (2012). *Bruggen slaan. Regeerakkoord VVD - PvdA. 29 oktober 2012. Regeerakkoord voor de periode 2012 - 2015*. Geraadpleegd op 12 november 2015 via: <http://www.rijksoverheid.nl/documenten-en-publicaties/rapporten/2012/10/29/regeerakkoord.html>. (pp. 19).
- Schrijvers, E., Keizer, A G., & Engbersen, G. (2015). *Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid 'Cultuur Herwaarderen'* Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Scott, R. W. (2001). *Institutions and Organizations*, 2nd ed. Thousand Oaks, VS: Sage Publications. (pp. 57).
- Van der Laan, M.C. (2003). *Meer dan de som. Beleidsbrief Cultuur 2004-2007*. Den Haag, Nederland: Ministerie van OCW.
- Van Winkel, C., Gielen, P.J.D., & Zwaan, K. (2012). *De Hybride Kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. Breda/Den Bosch, Nederland: AKV/St. Joost.
- Vennix, J. (2010). *Theorie en praktijk van empirisch onderzoek, vierde editie*. Nijmegen, Nederland: Pearson Custum Publication.
- Winsemius A. (1999). *De overheid in spagaat*. Amsterdam, Nederland: Thela Thesis. (pp. 1-19).
- Zijderfeld, A.C. (1967, September). *Instituten en geschiedenis*, in: *Mens en Maatschappij*, 13(5), 1-30.

8.2 Interviewoverzicht

In deze paragraaf worden de casussen beschreven. De casussen zijn zorgvuldig uitgezocht.

1. **Uitvoerende kant:** *dit zijn alle personen die uitvoerend bezig zijn in de vorm van individuele kunstbezigdheden of in een collectief. Voorbeelden van podiumkunstenaars zijn artiesten, acteurs, muzikanten, of personen die staan voor een community of collectief. Er wordt hierbij naar de diversiteit gekeken, bijvoorbeeld acteurs die hebben gekozen om meer de markt op te gaan.*
1. Esmee van Liere: Danseres, actrice en serveerster
Datum interview: 23 augustus 2016
Danseres, voornamelijk ambitie om te dansen maar doet theaterprojecten. Is daarnaast serveerster.
2. Dennis Gaens functie oud-stadsdichter Nijmegen, dichter en treed op samen met twee orgelspelers.
Datum: 8 september 2016
Heeft zich begeven op veel kunstvelden, in samenwerking met muzikanten en begeeft zich in de dichterswereld, heeft verschillende stichtingen opgezet en zijn talent is erkent door vele wedstrijden en gemeentes. Heeft nauw met de gemeente samengewerkt (in loondienst) als dichter.
3. Gideon van Niftrik: DJ en kok.
Datum interview: 2 augustus 2016
Heeft naast zijn studie bedrijfskunde altijd muziek gedraaid op feesten. Daarnaast was hij ook kok. Wil een bijbaan nemen om langere tijd in Berlijn te kunnen verblijven.
4. Iris Heusschen: regisseur, acteur en winkelmedewerker
Datum interview: 16 augustus 2016
Actrice en regisseur. Om rond te komen werkt ze ook bij een kledingwinkel.
5. Jesper Jansen: muzikant en acteur, filosofiestudent
Datum interview: 22 augustus 2016
Maakt lange tijd muziek maar is faalangstig op het podium. Heeft in theaterproducties gewerkt. Daarnaast studeert hij filosofie.
6. Jochanan Westra: Acteur, Trainingsacteur en oprichter van www.huureenacteur.nl
Datum interview: 4 augustus 2016
Jochanan heeft op de kleinkunstacademie gezeten en richt zich meer op de markt, hij lijkt zich hybride op te stellen. Heeft zowel marktproducten geleverd, als subsidie ontvangen. Weet veel over het speelveld. Woonachtig in Nijmegen werkzaam door heel Nederland. Zowel producent als kunstenaar.

7. Joost Oomen: Dichter, schrijver, drummer en performer
Datum interview: 8 september 2016
Joost heeft meerder dichtbundels uitgegeven en is onder andere stadsdichter geweest van Groningen.
8. Josje Eijkenboom: beginnende actrice
Datum interview: 4 augustus 2016
Werkt naast haar acteerwerk ook in de Vereeniging. Is hard op weg om zich te begeven in de theaterwereld. Ze woont in Nijmegen en werkt door het hele land.
9. Marianne Heinis: bedenker en zanger van On Eva. Arabisch student
Datum interview: 9 september 2016
Ze maakt sinds jong af aan liedjes en heeft een tijd als muzikant gewerkt na haar middelbare school. Op een gegeven moment heeft ze besloten om Arabisch te gaan studeren.
10. Sam van Eembergen: Geluidskunstenaar, clown, danser
Datum interview: 17 augustus
Maakt radio, gestationeerd in Rotterdam. Verschillende studies gedaan, treed niet graag op de voorgrond (als het moet doet hij het) en heeft een karakteristieke manier van kunstmaken. Interessant voor dit onderzoek omdat hij zich op verschillende werkvelden begeeft en eigenlijk niet de markt op wil.
11. Silas Neuman: Acteur en regisseur
Datum interview: 29 juni
Is zowel werkzaam in Nederland als Duitsland. Daarom ziet hij goed de verschillen van deze omgevingen. Is woonachtig in Zwolle.
12. Thomas Bos: Beeldkunstenaar, choreograaf en oprichter van 155 danscollectief.
Datum interview: 18 augustus 2016
Thomas heeft zowel ervaring met het werken in een stichting als het werken op individueel niveau. Hij heeft op de kunstacademie gezeten en is een podiumkunstenaar pur sang. Haalt al zijn inkomsten uit kunst. Heeft ervaring met subsidie aanvragen en heeft daarmee ervaring met productiehuizen en de overheid.
13. Thomas Kalmthout: podiumkunstenaar
Datum interview: 2 augustus 2016
Videokunstenaar en podiumkunstenaar. Werkt in samenwerking met meerdere artiesten maar heeft ook een passie voor meubels maken. Multi-disciplinair en daarmee interessant voor hybrditeit.
14. Tom Luuring: muziekproducent en webdesigner.
Datum interview: 8 september

Is een getalenteerde muzikant maar beweegt zich op de rand van markt en het artiestenleven. Moet een keuze maken en heeft veel gelezen over deze keuzes. Bevindt zich in Amsterdam.

15. Wouter Vrijlandt: Danser en boekhouder

Datum interview: 29 Juli 2016

Danser die al 15 jaar actief is, sinds 3 jaar professioneel. Heeft fysiotherapie gestudeerd maar naast zijn studie altijd de administratie gedaan bij een dansgroep. Afgelopen jaar heeft hij zijn rug gebroken en is bij een boekhoudkantoor in Amsterdam werkzaam.

(E van Liere, persoonlijke communicatie, 23 augustus, 2016).

(D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

(G. van Niftrik, persoonlijke communicatie, 2 augustus, 2016).

(I. Heusschen, persoonlijke communicatie, 16 augustus, 2016).

(J. Janssen, persoonlijke communicatie, 22 augustus, 2016)

(J. Westra, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016).

(J. Eijkenboom, persoonlijke communicatie, 4 augustus, 2016)

(S. van Eembergen, persoonlijke communicatie, 17 augustus, 2016).

(S. Neuman, Persoonlijke communicatie, 29 juni, 2016)

(J. Oomen, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

(M. Heinis, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016)

(T. Bos, persoonlijke communicatie, 18 augustus, 2016).

(T. Luuring, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

(T. Kalmthout, persoonlijke communicatie, 2 september, 2016)

(W. Vrijlandt, persoonlijke communicatie, 29 juli 2016)

2. **Organiserende kant:** *dit zijn de personen die staan voor de wat grotere podia of productverspreiders in Nederland en andere organiserende initiatieven. Voorbeelden hiervan zijn podia, productiehuizen, cultuurcentra. Daarnaast behoren tot deze groep opdrachtgevers, financierders, mecenen en subsidiegevers.*

16. Vereniging: concertgebouw te Nijmegen

Masa Spaan: programmeur klassieke muziek

Datum interview: 25 augustus 2016

Is een bedrijf dat klassieke voorstellingen verkoopt en aanbiedt. Wordt gesubsidieerd maar dit is vooral om het pand mogelijk te maken

17. Stadsschouwburg: commercieel theater Nijmegen

Lieke Jordens: Programmeur theater

Datum interview: 9 september 2016

Is een bedrijf dat voor 500 man publiek theater aanbiedt. Wordt gesubsidieerd maar dit is vooral om het pand mogelijk te maken

18. Lindenbergh: podia voor amateurkunst in Nijmegen

Natasja van Geel: programmeur kindertheater

Heleen Kalkman: programmeur volwassen theater

Datum interview: 31 augustus

Is een bedrijf dat eigenlijk alleen gericht op was op kunsteducatie van kinderen rondom Nijmegen. Ze zijn zich echter steeds meer gaan concentreren op het aanbod van podiumkunst.

19. Wintertuin: Literair Productiehuis

Dennis Gaens: begeleider van dichters

Willem Claassen: programmeur festivals en begeleider

Heeft alle literaire subsidie-gelden te verdelen over de regio. Dat brengt interessante bewegingen met zich mee.

20. Stichting Slak: Atelier voorziening

Pim Coenen: hoofd podiumkunstenars voorziening

(L. Jordans, persoonlijke communicatie, 9 september, 2016).

(M. Spaan, persoonlijke communicatie, 25 augustus, 2016)

(N. Geel, van., H. Kalkman, persoonlijke communicatie, 31 augustus, 2016).

(P. Coenen, persoonlijke communicatie, 6 september, 2016)

(W. Claassen, persoonlijke communicatie, 15 september, 2016)

(D. Gaens, persoonlijke communicatie, 8 september, 2016)

8.3 Begrippenlijst

In deze bijlage worden alle definities van deze thesis geformuleerd om onduidelijkheden te vermijden.

Agenten: personen, organisaties of overheid.

Neo-institutionalisering/nieuwe-institutionalisering: een stroming waarbij onderzoek wordt gedaan naar de interacties tussen instituties en hoe deze instituties de samenleving beïnvloeden

Instituties: een sociale orde of patroon die een bepaalde toestand van eigendom heeft bereikt voor de samenleving. Institutionaliseren beschrijft het proces van het bereiken van die toestand (Jepperson, 1991)

Kunstuitingen: Kunstuitingen is een brede begrip. Het geeft weer hoe en waarmee er tot kunst wordt gekomen. Het geeft het primaire proces van kunstproductie aan. Het voordeel van deze term is dat het mogelijk is om de kunstuitingen langs meerdere dimensies te beschrijven. Voorbeelden hiervan zijn de aantallen voorstellingen, de aard van het kunstproduct en de link die de podiumkunstenaar met opdrachtgevers heeft.

Podiumkunstenars: Alle personen die geld verdienen door middel van muziek, theater en dans. Daarnaast instellingen als musea (Rijksoverheid, z.j.).

Proces van Institutionalisering: ontstaat bij aanpassing aan de institutionele omgeving.

Overheidsbeleid: Het beleid dat wordt gevoerd door de rijksoverheid dat betrekking heeft op podiumkunstenaar. De overheid streeft naar een kwalitatief hoogstaand aanbod aan instellingen van (inter)nationale betekenis. De rijksoverheid financiert bijvoorbeeld symfonieorkesten, opera en rijkscollecties van musea (Rijksoverheid, z.j.).

Outcome van podiumkunstenars: de kwaliteit van de podiumkunst en het aantal voorstellingen.