

Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2013

Koers kiezen onder
wisselende omstandigheden

Landelijk Kennisinstituut
Cultuureducatie en Amateurkunst

Fonds voor Cultuurparticipatie

Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2013

Koers kiezen onder
wisselende omstandigheden

Landelijk Kennisinstituut
Cultuureducatie en Amateurkunst

Fonds voor Cultuurparticipatie

Utrecht, april 2014

In dierbare herinnering aan dr. Vladimír Bína

Inhoudsopgave

- 4** **Voorwoord**
Ocker van Munster en Jan Jaap Knol
- 6** **Redactionele inleiding**
Teunis IJdens
- 14** **Cultuureducatie in de weerbarstige praktijk van het basisonderwijs**
Marjo van Hoorn, Piet Hagenaars en Vera Meewis
- 28** **Theater en onderwijs: de educatieve betekenis van de gezelschappen in de basisinfrastructuur**
Cock Dieleman
- 44** **De kunst van het sturen: cultuureducatiebeleid 1985-2013**
Teunis IJdens en Marjo van Hoorn
- 66** **Kunstencentra op weg naar 2020**
Cor Wijn
- 78** **De kunstzinnige burger anno 2013**
Hans Heimans, Lotte Volz, Amalia Deekman
- 98** **De grijze golf: ouderen als doelgroep**
Kees Vuyk
- 114** **Talenten in de peiling**
Peter van der Zant
- 128** **Over participatie gesproken ... Hoe in een Nederlandse stad van theater gebruik wordt gemaakt**
Hans van Maanen
- 148** **De kwaliteit van wijktheater: waardering en beleving**
Koen van Eijck en Ilona Souto Amado
- 162** **Het nieuwe cultuursettlement: ondergaan in een buurt**
Jos van der Lans
- 178** **Literatuurlijst**
- 184** **Colofon**

Voorwoord

In 1906 publiceerde de Haagse schrijver Louis Couperus *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan*. Het is een melancholieke en deterministische roman over drie mensen die behalve een geheim uit het verleden ook hun hoge leeftijd delen. Een prachtig verhaal over ouder wordende mensen wier wereld door steeds kleinere cirkels wordt begrensd.

In 2003 schreef een commissie, die een tussentijdse evaluatie deed van het toenmalige Actieplan Cultuurbereik van staatssecretaris Van der Ploeg, het rapport *Van jonge mensen en de dingen die gaan komen*.¹ Een vrolijk en verwachtingsvol stuk dat met voorbeelden uit het hele land verslag deed van de grote verrijking die cultuurparticipatie biedt in het leven van jonge mensen, elke generatie weer opnieuw.

Rijk, gemeenten en provincies werken sinds het begin van deze eeuw nauw samen aan dit thema. Het beleid dat ze voeren is gebaat bij kennisdeling en wetenschappelijke inzicht. Daar leveren het Fonds voor Cultuurparticipatie en het nieuwe Landelijke Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (LKCA) via dit boek jaarlijks een bijdrage aan.

‘De dingen die gaan komen’ kunnen tegenwoordig ook voor dreiging staan. Er is veel zorg over bezuinigingen. Er wordt gevreesd voor de sluiting van bibliotheken en Centra voor de Kunsten. Er is de groeiende armoede in gezinnen. Steeds meer kinderen zijn aangewezen op steun van het Jeugd-cultuurfonds om muziek- of theaterles te kunnen betalen. Het Fonds en het Kennisinstituut zijn zich van deze ontwikkelingen zeer bewust: van de cultuureducatieve instellingen die in zwaar weer verkeren, van de overvolle markt van zzp-ers met slechte perspectieven op de arbeidsmarkt en van de ongelijke kansen op deelname aan cultuur.

Maar in tijden van crisis is er ook veel creativiteit. En er is steeds het grote optimisme van jonge mensen, op zoek naar de dingen die gaan komen.

Gelukkig valt er ook veel positiefs te melden. Het Fonds ging in 2013 van start met een nieuwe reeks programma’s. Opnieuw samen met gemeenten en provincies wordt er in het hele land gewerkt aan Cultuureducatie met Kwaliteit voor de basisschool. En er is structurele ondersteuning gestart voor landelijke initiatieven voor de talentontwikkeling van kunstenaars in de dop. Daarnaast kwamen er specifieke subsidieprogramma’s voor vrijwilligers die werken aan het behoud van immaterieel erfgoed en voor de vernieuwing van de amateurkunst.

In het nieuwe Kennisinstituut, voortgekomen uit een fusie van Kunstfactor en Cultuurnetwerk Nederland, kwamen cultuureducatie en amateurkunst dicht bij elkaar. De Dag van de Cultuureducatie die het LKCA op 5 november organiseerde trok weer honderden enthousiaste professionals. De Onderzoeksconferentie Cultuureducatie en Cultuurparticipatie op 21 november bracht weer meer onderzoekers en professionals in praktijk en beleid bij elkaar dan in voorgaande jaren.

We zien veel draagvlak in het land om te werken aan meer samenhang in het cultuuronderwijs voor jonge mensen en aan meer deskundigheid bij leraren en culturele instellingen. Het belang van brede vorming en van creativiteit wordt in de maatschappij steeds meer onderschreven. En dat belang gaat verder dan de jonge generaties. Met het nieuwe programma Lang Leve Kunst van LKCA, Fonds en andere partners wordt ook de groeiende groep van ouderen bereikt.

In dit jaarboek – alweer het vierde in een reeks – staat opnieuw de vraag centraal hoe onderzoek een bijdrage kan leveren aan meer inzicht en een beter fundament voor het beleid op het gebied van cultuurparticipatie. Geheel in lijn met de eerdere edities laten de artikelen een genuanceerd beeld zien: van dingen die goed en die minder goed gaan. De beleidsinspanningen, maar ook de context van bezuinigingen en grote maatschappelijke veranderingen worden door de auteurs tegen het licht gehouden. Programma’s worden onderzocht op hun sterktes en zwaktes en beproefd op hun ambities.

Het perspectief is breed gekozen. De schrijvers nemen steeds ruimere cirkels met artikelen over cultuureducatie op de basisschool, maar ook over wijktheater, *community arts* of cultuur en de vergrijzing. Die wijde cirkels zijn goed gekozen. Want voor elke leeftijd en in alle tijden geldt: cultuur gaat over mensen en de dingen die hen raken.

Hopelijk voegt dit boek voor u als lezer weer iets aan die ervaring toe.

Jan Jaap Knol,
directeur Fonds voor Cultuurparticipatie

Ocker van Munster,
directeur Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst

Redactionele inleiding

Wat er ook in beleid verandert, opvoeding en onderwijs gaan altijd óók over de culturele vorming van kinderen en jongeren. Mensen zullen in hun vrije tijd altijd plezier beleven aan cultuuruitingen, als bezoeker, lezer, televisiekijker, radioluisteraar en als actieve beoefenaar van een of andere kunstzinnige of creatieve activiteit. Kunstenaars en culturele bedrijven zullen altijd zorgen voor nieuw aanbod en publiek, actieve deelnemers, kopers en opdrachtgevers zoeken die daar belangstelling voor hebben. Kunst en cultuur zijn geen ‘output’ van overheidsbeleid maar wortelen in de samenleving, in de private sfeer van individuen en gemeenschappen. Wat dat betreft zijn de kunstwereld en de culturele sector het waarschijnlijk volledig eens met politici en beleidsmakers die de invloed van de overheid op dit gebied willen terugdringen.

Dat neemt niet weg dat de kunstwereld en de culturele sector wel veel waarde hechten aan erkenning en financiële steun van overheidswege. In de tweede helft van de vorige eeuw is de financiële rol van de overheid op cultureel gebied steeds groter geworden en met die groeiende financiële presentie nam ook de verbale en regulerende bemoeienis van de overheid toe. In het cultuurdiscours kregen beleidsdoelen van de overheid steeds meer gewicht ten koste van artistieke, culturele en maatschappelijke doelen van ‘het veld’. Met ieder subsidieverzoek en met iedere subsidietoekenning leken culturele instellingen verder in de rol van uitvoerder van het cultuurbeleid van de overheid te worden gedrongen.

De terugtrekkende overheid biedt in principe ruimte voor herstel van het primaat van de zelfsturende samenleving, inclusief een levende en autonome culturele praktijk. De bezuinigingen op voorzieningen voor kunst en cultuur zouden in dit licht gezien kunnen worden als iets wat beide kanten ten goede komt. De overheid levert bemoeizucht in en geeft minder uit, de culturele sector herwint autonomie maar moet het met minder overheids-geld doen. Maar dit zal voor sommigen een perverse gedachte zijn.

De relatie tussen enerzijds het culturele en het onderwijsveld en anderzijds de overheid, die nu eens zijn invloed laat gelden en zich dan weer bescheiden of met veel bombarie terugtrekt, vormt de achtergrond van dit *Jaarboek actieve cultuurparticipatie*. De bijdragen zijn in drie blokken verdeeld. Het eerste blok gaat over cultuuronderwijs en cultuureducatiebeleid. Het beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit in het Primair Onderwijs wordt bekeken vanuit de invalshoek van scholen en theatergezelschappen – ‘het veld’ – en vanuit het perspectief van het openbaar bestuur (inclusief het Fonds voor Cultuurparticipatie). Het tweede blok gaat over buitenschoolse kunsteducatie en amateurkunst. Het derde over kunst en samenleving.

Cultuuronderwijs

Cultuureducatie in en voor het onderwijs – in het bijzonder primair onderwijs – kreeg en hield bij alle bezuinigingen onverminderde politieke sympathie. De vorige regering zette het nieuwe beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit in het Primair Onderwijs in de steigers. Het programma wordt nu onder verantwoordelijkheid van minister Bussemaker uitgevoerd. Bovendien nam zij nieuwe initiatieven om een duurzame beleidsinzet op cultuuronderwijs zeker te stellen. Dat resulteerde in het convenant Cultuur

en Onderwijs dat de minister en haar staatssecretaris op 16 december 2013 sloten met de PO-raad, de organisatie van schoolbesturen in het primair onderwijs, en met provincies en gemeenten. Daarmee is de grond klaar gemaakt voor de voortzetting van het programma Cultuureducatie met Kwaliteit. Het wetsvoorstel voor vermindering van het aantal profielen in de bovenbouw van havo en vwo, waarin tevens werd voorgesteld om het eindexamenvak culturele en kunstzinnige vorming (CKV) te schrappen en te vervangen door een algemene vormingsopdracht, is door staatssecretaris Dekker ingetrokken. CKV blijft daarmee een examenvak, naast andere kunstvakken. Het cultuureducatiebeleid van de huidige regering krijgt extra glans door de betrokkenheid van koningin Máxima bij muziekeducatie in het onderwijs via het project Kinderen maken muziek.

In dit *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2013* worden praktijk en beleid op het gebied van cultuureducatie in het primair onderwijs van drie kanten belicht. De centrale vraag is telkens hoe het programma Cultuureducatie met Kwaliteit de komende jaren met succes uitgevoerd kan worden. Dat wil zeggen: wat ervoor nodig is op het niveau van de basisscholen en culturele instellingen en in de beleidssturing op landelijk en decentraal niveau om beoogde effecten te realiseren: goede curricula met doorlopende leerlijnen voor cultuuronderwijs; deskundige leerkrachten en educatiemedewerkers; duurzame, resultaatgerichte samenwerking tussen scholen en culturele instellingen; en praktisch bruikbare instrumenten om leeropbrengsten van cultuuronderwijs te kunnen beoordelen.

In de eerste van deze drie bijdragen over cultuureducatie en cultuureducatiebeleid wordt dit bekeken vanuit de weerbarstige praktijk van het basis-onderwijs. Marjo van Hoorn, Piet Hagenaars en Vera Meewis beschrijven opvattingen en ambities van de actoren die bepalen wat er op school gebeurt en hoe dat gedaan wordt. Achtereenvolgens passeren schoolbesturen, de schoolleiding, de leerkracht en hun relaties met instellingen in de omgeving van de school de revue. Wat kunnen ze doen aan de kwaliteit van cultuureducatie? Waar lopen ze tegen aan? Wat belemmert hen en waarin kunnen ze elkaar helpen? Van alle partijen – ook en juist van culturele instellingen – wordt creativiteit gevraagd om aan de kwaliteit van cultuuronderwijs te werken in de smalle marges van de schoolpraktijk.

In de tweede bijdrage wordt dit vraagstuk bekeken van ‘de andere kant’, vanuit het perspectief van culturele instellingen, in dit geval rijksge-subsidieerde theatergezelschappen. Cock Dieleman schetst hoe deze gezelschappen hun taak in relatie tot het onderwijs opvatten. Het is duidelijk dat scholen en gezelschappen lang niet altijd hetzelfde beeld hebben van wat goed onderwijs in drama of theater is. Inhoudelijke eisen en normen lopen dikwijls uiteen. Ook qua organisatie gaat samenwerken niet vanzelf. Volgens Dieleman is de aandacht voor drama teveel afhankelijk van de cultuurcoördinator en van de toevallige expertise en belangstelling van een individuele groepsleerkracht. Theatergezelschappen hebben behoefte aan gemotiveerde leerkrachten met kennis van theater die de kracht ervan niet ondergeschikt willen maken aan al te brave onderwijsdoelen.

Goed, effectief samenspel tussen culturele instellingen en scholen ‘op de werkvloer’ is hoe dan ook cruciaal voor het succes van het nieuwe programma Cultuureducatie met Kwaliteit. Scholen maken in Nederland zelf uit hoe ze vorm geven aan het wettelijk voorgeschreven leergebied kunstzinnige oriëntatie en culturele instellingen stellen niet van nature de onderwijsdoelen en de onderwijspraktijk van scholen centraal. Teunis IJdens en Marjo van Hoorn

analyseren de uitvoering van het nieuwe programma Cultuureducatie met Kwaliteit daarom als een kwestie van sturing door OCW, FCP en provincies en gemeenten. Hoe houden zij het programma tijdens de uitvoering 'op koers' en hoe zorgen ze ervoor dat activiteiten van culturele instellingen de komende jaren werkelijk ten goede komen aan de kwaliteit van het cultuuronderwijs? Die vraag is ook aan het LKCA te stellen, dat onder meer tot taak heeft om de uitvoering van dit programma te ondersteunen.

Amateurkunst en buitenschoolse kunsteducatie

In 2007 lanceerde toenmalig minister Plasterk van OCW een 10-puntenplan ter bevordering van actieve cultuurparticipatie: cultuureducatie (vooral buitenschools), amateurkunst en volkscultuur. Versterking van de amateurkunstsector stond hoog op de agenda. De uitvoering van het plan werd voor een groot deel in handen gelegd van het Fonds voor Cultuurparticipatie. Het fonds ondersteunde vanaf 2009 via diverse regelingen, zoals de Plusregeling, Het beste van twee werelden en – met provincies en gemeenten – de Regeling cultuurparticipatie, allerlei projecten ter versterking en ter vernieuwing van de amateurkunst en buitenschoolse kunsteducatie.

Met het programma Versterking actieve cultuurparticipatie zet het FCP dit stimuleringsbeleid in de huidige beleidsperiode weliswaar voort, maar op een lager pitje. Bovendien bezuinigen veel gemeenten op 'hun' infrastructuur en op subsidies voor amateurkunst en buitenschoolse kunsteducatie. De verhouding tussen het positief gestemde landelijke stimuleringsbeleid met een tamelijk beperkt budget enerzijds en de erosie van de lokale infrastructuur voor amateurkunstbeoefening wordt daardoor een beetje scheef. Landelijke subsidies kunnen onmogelijk compenseren wat er lokaal aan gesubsidieerde voorzieningen wegvalt. Vooral plaatselijke en regionale Centra voor de kunsten krijgen te maken met bezuinigingen, naast bijvoorbeeld bibliotheken en amateurkunstverenigingen. Cor Wijn schetst in zijn bijdrage de nieuwe economische werkelijkheid voor de kunstencentra. Hij houdt ze echter ook voor dat er volop kansen zijn om op creatieve en ondernemende wijze aan te sluiten bij de blijvende behoefte van mensen 'te ontstijgen aan het basiskamp van de alledaagsheid', zoals de Duitse filosoof Peter Sloterdijk het noemt.

Kinderen, jongeren en volwassenen die in hun vrije tijd iets kunstzinnigs of creatiefs doen zullen hun motieven daarvoor niet snel in zulke termen uitdrukken. Maar plezier en ontspanning, de voornaamste motieven die ze wel noemen, kunnen als meer prozaïsche aanduiding van de behoefte aan 'ontstijging' gezien worden. Tenminste 40 procent van de bevolking van Nederland van zes jaar en ouder doet onder meer om die redenen aan een of andere vorm van amateurkunst. De vraag waarom mensen aan amateurkunst doen is één van de onderwerpen in de bijdrage van Hans Heimans, Lotte Volz en Amalia Deekman aan dit Jaarboek, die is gebaseerd op statistisch onderzoek onder de bevolking van zes jaar en ouder. Ze besteden ook aandacht aan de disciplines die mensen beoefenen, aan patronen van amateurkunstbeoefening en aan de voorzieningen die beoefenaars nodig hebben om iets te doen of te maken, om te leren en om hun werk te laten zien, horen en lezen door anderen. Centra voor de kunsten en particuliere aanbieders van voorzieningen kunnen hun voordeel doen met deze informatie over activiteiten en behoeften van beoefenaars. Dat geldt ook voor beleidsmakers en beleidsadviseurs op landelijk niveau – bijvoorbeeld OCW en de Raad voor Cultuur – en op decentraal niveau.

Monitoronderzoek naar het aandeel van de bevolking dat aan amateurkunst doet en naar motieven van beoefenaars, patronen van beoefening en het gebruik van voorzieningen moet een betrouwbaar beeld geven van het bereik en de beoefening van deze vorm van actieve cultuurparticipatie en van veranderingen die zich daarin voordoen. Een van de trends, al wat langer, is het toenemende aantal oudere amateurkunstbeoefenaars. Wanneer gesproken wordt van 'vergrijzing' van het publiek voor cultuuruitingen heeft dat vaak een negatieve klank. Kees Vuyk ziet het in zijn bijdrage daarentegen als een kans en een uitdaging voor professionele kunstinstellingen. Veranderende financiële condities – minder subsidie – dwingen kunstinstellingen om hun relatie met het publiek te versterken. Daartoe moeten ze inspelen op behoeften van het toenemende aantal oudere en redelijk goed opgeleide burgers. Voor organisaties en aanbieders in de wereld van de amateurkunst en buitenschoolse kunsteducatie geldt eigenlijk hetzelfde. De behoefte om aan het 'basiskamp van de alledaagsheid' te ontsnappen, wordt niet minder met het vorderen van de leeftijd en krijgt meer ruimte doordat ouderen over tijd beschikken en zich financieel ook iets kunnen veroorloven.

Onderzoek dat de afgelopen jaren in opdracht van het Fonds voor Cultuurparticipatie is uitgevoerd onder deelnemers aan talentontwikkelingsprojecten zoomt in op de andere kant van het leeftijdsspectrum: vooral jongeren tussen pakweg twaalf en twintig jaar. Peter van der Zant constateert dat de aandacht voor talentontwikkeling blijvend is, niet alleen bij instellingen voor kunsteducatie en amateurkunst, maar ook in het beleid van gemeenten, provincies en het Rijk. Er komt wel meer lijn in verschillende initiatieven en dat is ook nodig. Het ontbrak bij talentontwikkelingsprojecten dikwijls aan een duidelijke probleemstelling, een heldere doelstelling en daarop gerichte, gefundeerde aanpak. De aanpak moet ook passen bij de doelgroep van het project. Er zijn nogal wat projecten geweest die in naam gericht waren op lager opgeleide jongeren, terwijl die groep in de meeste talentontwikkelingsprojecten zwaar ondervertegenwoordigd of zelfs geheel afwezig is.

Het FCP laat ook de komende jaren volgonderzoek doen onder deelnemers aan talentontwikkelingsprojecten, maar nu betreft het alleen activiteiten die door het fonds gesubsidieerd worden via de regeling Talentontwikkeling en Manifestaties. Deze heeft ten doel om excellentie en vakmanschap binnen de amateurkunst te stimuleren, wat veel specifiek is dan het bevorderen van actieve kunstbeoefening. Deelnemers aan gesubsidieerde projecten worden vier jaar in hun ontwikkeling gevolgd om inzicht te verschaffen in de wijze waarop talentontwikkeling in de diverse kunstdisciplines verloopt en hoe de projecten daaraan bijdragen.

Kunst en samenleving

Cultuureducatie in en buiten het onderwijs en alle vormen van receptieve en actieve cultuurparticipatie maken deel uit van de samenleving en ondergaan de invloed van ontwikkelingen in de samenleving. Maar onderwijs en cultuur geven ook vorm, inhoud en betekenis aan de samenleving. In de hierboven geïntroduceerde bijdragen aan dit Jaarboek over cultuuronderwijs, buitenschoolse kunsteducatie en amateurkunst is de samenleving nooit afwezig. In de laatste drie bijdragen staat de relatie tussen kunst (of cultuur) en samenleving echter in het middelpunt, zij het op verschillende manieren.

Hans van Maanen zoekt naar de betekenis van het theater voor mensen in de lokale samenleving, in casu de stad Groningen. Die betekenis ontstaat in de ervaring van theaterbezoekers. Publieksonderzoek beperkt

zich volgens Van Maanen te vaak tot het beschrijven van sociografische kenmerken van bezoekers. Om meer inzicht te krijgen in de esthetische, emotionele en sociale waarde van theatervoorstellingen is onderzoek nodig naar wat mensen ervaren als ze een voorstelling zien en welke betekenis zij daaraan toekennen. Na een beschrijving van de infrastructuur, het aanbod en het publiek voor professioneel en amateurtoneel in Groningen wordt de ervaring en waardering van bezoekers onder de loep genomen. Aan zijn conclusies over de esthetische waarde van het ruime theateraanbod verbindt Van Maanen het pleidooi voor een sterkere verbinding tussen kunstenaars, publiek en maatschappelijke organisaties 'als grondslag van een theatersysteem' en voor producties die een diepere indruk maken op het publiek.

Ook in de bijdrage van Koen van Eijck en Ilona Souto Amado staan de ervaring, beleving en waardering van theater centraal. Hun bijdrage spitst zich toe op de kwaliteit van wijktheaterproducties in Rotterdam zoals die wordt ervaren door bezoekers van het Rotterdams Wijktheater en Theater Zuidplein. Ze deden hier onderzoek naar op verzoek van beide theaters. De kwaliteit van wijktheater wordt net als de kwaliteit van andere vormen van *community art* nog wel eens betwijfeld door de professionele kunstwereld, vanuit de gedachte dat een theatermaker niet tegelijk de kunst en de samenleving kan dienen. Van Eijck en Souto Amado gaan niet in op de artistieke kwaliteit zoals die door kunstkenner wordt beoordeeld, maar onderzoeken welke kwaliteiten bezoekers ervaren en waarderen als ze naar een voorstelling van beide wijktheaters gaan. Ze vergelijken dit met de ervaring en beleving van bezoekers van de Rotterdamse Schouwburg waar professioneel theater wordt geboden zonder expliciet maatschappelijke doelstellingen. Wijktheater doet volgens hen niet onder voor 'regulier theater' in de rijkdom en diepgang van de ervaring die het de toeschouwers biedt.

Jos van der Lans krijgt in dit Jaarboek het laatste woord. Hij bespreekt hoe kunstenaars en andere culturele 'bewegers' zich vestigen in anonieme wijken of in kracht-, pracht- en andere achterstandswijken en daar nieuwe vormen van openbaarheid en zelforganisatie initiëren. Dat gebeurt deels naast, deels tegen en deels ook met gemeentelijke instanties die uit zichzelf niet in staat zijn tot een authentieke relatie met wijkbewoners. Het succes van hun activiteiten ligt niet in een bepaalde methode of aanpak, maar in hun persoonlijke invloed. In plaats van 'wat werkt' gaat het veeleer om 'wie werkt'. Volgens Van der Lans ligt de waarde van deze *best persons* in hun vermogen om ontspannen, op voet van gelijkwaardigheid én vanuit hun eigen observatie en kundigheid om te gaan met wijkbewoners van diverse pluimage. Ze maken krachten vrij die niet door gebruikelijke vormen van buurtwerk worden aangesproken omdat dat te zeer in het teken staat van 'de problemen' in plaats van de wensen, verlangens en verbeeldingskracht van bewoners. Gemeenten hebben dit vermogen van de culturele *settlers* ook ontdekt, wat zowel een belofte als een risico kan inhouden.

Tot slot

In de korte intermezzo's komen beoefenaars van kunstzinnige activiteiten aan het woord, variërend van een jonge accordeonspeler tot een senior die films maakt. Ze vertellen wat hen beweegt om dit te doen en wat ze eraan doen of deden om beter te worden, om iets te leren. Deze interviews

illustreren een belangrijke bevinding van onderzoek onder amateurkunstbeoefenaars: twee derde van hen – in alle leeftijdsgroepen – wil niet alleen iets kunstzinnigs of creatiefs doen en maken maar daar ook beter in worden. Er is een grote behoefte om iets nieuws te leren, om iets goed en beter te kunnen. Kunst en cultuur bieden mensen de mogelijkheid om zich als persoon veelzijdig te ontwikkelen en vorm en betekenis te geven aan hun relaties met anderen. Juist daarom zijn het leergebied kunstzinnige oriëntatie en de kunstvakken ook wettelijk gegarandeerd onderdeel van het primair en voortgezet onderwijs.

De redactie van het *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2013*

Teunis IJdens, Andries van den Broek, Marjo van Hoorn, Chrit van Rensen

SCHOOL-
BESTUREN
VINDEN

HET MOEILIJK OM
DE OPBRENGSTEN
VAN CULTUUR-
EDUCATIE TE
OMSCHRIJVENEN
VOLGENS HEN
MOET DE OVERHEID
DAAR CRITERIA
VOOR STELLEN"

→ p.16 Marjo van Hoorn, Piet Hagenaars en Vera Meewis
'Schoolbesturen vinden het moeilijk om de
opbrengsten van cultuureducatie te omschrijven
en volgens hen moet de overheid daar criteria
voor stellen'

Cultuureducatie in de weerbarstige praktijk van het basisonderwijs

Marjo van Hoorn, Piet Hagens en Vera Meewis

Met ingang van het schooljaar 2013-2014 zijn culturele instellingen samen met basisscholen begonnen aan hun eerste activiteiten binnen het programma Cultuureducatie met Kwaliteit. Het bevorderen van de onderwijskwaliteit is het onderwijsbrede beleidsthema van de laatste jaren en het programma past dan ook goed in deze ambities. Met verschillende actieplannen en programma's (bijvoorbeeld *Beter Presteren, Leraar 2020 - een krachtig beroep!* en *School aan Zet*) zet de overheid immers al geruime tijd in op onder meer betere prestaties voor taal en rekenen, meer excellentie in het onderwijs en de professionalisering van leerkrachten.

Dat betrokken partijen echter verschillend denken over welke onderwijskwaliteit op welk niveau en welk terrein nu wenselijk is, illustreert de recente polemiek tussen staatssecretaris Dekker en de voorzitter van de Onderwijsraad Geert ten Dam, naar aanleiding van de rapportage *Stand van educatief Nederland 2013* van de Onderwijsraad. Het aantal scholen dat voldoet aan de Inspectienormen voor basiskwaliteit (96% in 2012) is sinds een aantal jaren weliswaar fors gestegen, maar dat vindt Dekker nog niet voldoende ('er kan nog best een tandje bij').¹ Ten Dam wijst er juist op dat de eenzijdige gerichtheid op betere taal- en rekenprestaties ten koste gaat van de kwaliteit van de bredere vorming (zoals cultuureducatie) van leerlingen.²

In verschillende beleidsdocumenten en adviezen is inmiddels de stand van cultuureducatie beschreven.³ Kort samengevat komt die erop neer dat ondanks wettelijk vastgelegde kerndoelen voor kunstzinnige oriëntatie nog maar weinig scholen beschikken over een doortimmerd leerplan voor dit leergebied. Leerkrachten zijn vaak ook niet bekwaam om dergelijke leerplannen te ontwerpen, dienovereenkomstig les te geven en te beoordelen of de gestelde doelen bereikt zijn. En weliswaar werken steeds meer basisscholen samen met culturele instellingen en hebben ze voor deze contacten cultuurcoördinatoren aangewezen, toch blijft die samenwerking te incidenteel. De projecten hebben vaak het karakter van een eerste kennismaking met de kunsten.

Hoewel deze gegevens wel wat zeggen, blijft het beeld van de kwaliteit van cultuureducatie schetsmatig. Dat kan ook bijna niet anders, want het ontbreekt aan betrouwbare en representatieve gegevens over wat er in de schoolpraktijk gebeurt. Gegevens over het niveau van cultuureducatie zijn er evenmin; de Inspectie van het Onderwijs gaf onlangs nog te kennen weinig te kunnen zeggen over de kwaliteit – in de zin van opbrengsten – van de kunstzinnige oriëntatie in het basisonderwijs.⁴

Tot de belangrijkste doelen van het programma Cultuureducatie met Kwaliteit behoren de ontwikkeling en vernieuwing van leerplannen en de bevordering van de vakinhoudelijke deskundigheid van leerkrachten.

Dat leerkrachten vaardiger moeten worden in het beoordelen van leerresultaten en dat culturele instellingen hun aanbod beter op het onderwijs moeten afstemmen, zijn weliswaar apart vermelde doelen, maar feitelijk zijn deze natuurlijk onderdeel van de eerste twee. Cultuureducatie met Kwaliteit krijgt op zowel landelijk als lokaal niveau vorm. In alle gevallen geldt het credo dat scholen zelf de regie moeten nemen bij de verbetering van cultuureducatie.⁵ Het programma is daarmee te typeren als een vernieuwingsprogramma met landelijke kaders en faciliteiten, maar waarin van scholen een substantiële bijdrage wordt verwacht om zelf met oplossingen te komen.⁶ De school is de regisseur in het proces van kwaliteitsverbetering. Hoe die uiteindelijk vorm krijgt in de dagelijkse praktijk berust op een keten van beslissingen van actoren die de organisatie van de school vormen en die het onderwijsproces gestalte geven.⁷ Opvattingen over goed onderwijs zijn volgens Biesta altijd verbonden met waarden die actoren belangrijk vinden en waar het bij onderwijs volgens hen echt om zou moeten gaan.⁸

In dit artikel beschrijven we de opvattingen en ambities van de actoren die de schoolpraktijk, waarin de verbetering van de kwaliteit gestalte moet krijgen, (kunnen) beïnvloeden. Het systeemmodel van Scheerens, Luyten en Van Ravens biedt daarvoor goede aanknopingspunten.⁹ Daarin wordt het onderwijs gezien als een productieproces waarin invoer (*input*) via een bepaald proces of 'doorvoer' (*throughput*) resulteert in uitkomsten of opbrengsten (*output*) in een bepaalde context. In de schoolpraktijk spelen de schoolbesturen, de schoolleiding, de leerkracht, de door hen gehanteerde methoden of handreikingen en hun relaties met instellingen in de omgeving van de school allemaal een rol. Op welke wijze bekommeren deze partijen zich om de kwaliteit van cultuureducatie, om de mensen en middelen die ter beschikking staan, en waar lopen ze tegenaan?

Het schoolbestuur en zijn ambities

Schoolbesturen (en scholen) zijn wettelijk verantwoordelijk voor de kwaliteit van het onderwijs. De overheid maakt duidelijk wat zij van het onderwijs verwacht, schoolbesturen en scholen moeten vervolgens zelf bepalen hoe zij aan deze verwachtingen voldoen. De schoolbesturen bekommeren zich om de opbrengsten van het onderwijs en de inhoud van de leerplannen. In een vierjaarlijks schoolplan beschrijven besturen hoe ze de kwaliteit van het onderwijs bewaken en verbeteren en welk onderwijskundig beleid en personeelsbeleid ze voeren. Dit schoolplan is tevens een verantwoordingsdocument voor de Inspectie van het Onderwijs.

In Zuid-Holland deed het Tympaan Instituut onderzoek naar de ambities van schoolbesturen voor cultuureducatie op de basisschool.¹⁰ Het blijkt dat ze cultuureducatie belangrijk vinden voor de persoonlijke en creatieve

1 Funnekotter (2013). 'Er kan nog best een tandje bij'.
2 Ten Dam (2013). *Onderwijs is meer dan alleen meten en toetsen*.
3 Onder meer in Zijlstra (2011). *Meer dan kwaliteit*.
4 Inspectie van het Onderwijs (2013). *Over de volle breedte*.
5 Onderwijsraad en Raad voor Cultuur (2012). *Cultuureducatie: Leren, creëren, inspireren!*
6 Scheerens (2009). *Het innoverend vermogen van de onderwijssector en de rol van de ondersteuningsinfrastructuur*.
7 IJdens (2012). Een kwestie van onderwijskwaliteit.
8 Biesta (2012). *Goed onderwijs en de cultuur van het meten*.
9 Scheerens, Luyten en Ravens (2010). *Visies op onderwijskwaliteit met illustratieve gegevens over de kwaliteit van het Nederlandse primair en secundair onderwijs*.
10 Ligvoet-Janssen, Van der Heide, Bams en De Wit (2012). *Kansen voor cultuureducatie*.

ontwikkeling van kinderen, omdat kinderen ‘zo leren open te staan voor de wereld om hen heen’.¹¹ Toch leggen ze dat belang niet concreet in beleidsvisies of schoolplannen vast. De scholen hebben dan ook veel ruimte om cultuureducatie naar eigen inzicht in te vullen. De besturen vinden die vrijheid belangrijk; cultuureducatie moet namelijk passen bij de identiteit van de school en aansluiten bij de leefomgeving van de leerling. De schoolbesturen vinden het moeilijk om de opbrengsten van cultuureducatie te omschrijven en volgens hen moet de overheid daar dan ook criteria voor stellen. Omdat die nu ontbreken, zijn ze niet bang om op de kwaliteit van cultuureducatie te worden afgerekend. Voor de toekomst verwachten ze niet dat er veel zal veranderen aan de manier waarop zij hun scholen aansturen op dit terrein.

“SCHOOLBESTUREN VINDEN HET MOEILIK OM DE OPBRENGSTEN VAN CULTUUREDUCATIE TE OMSCHRIJVEN EN VOLGENS HEN MOET DE OVERHEID DAAR CRITERIA VOOR STELLEN”

Uit onderzoek in Noord-Holland blijkt het ene schoolbestuur vooral een regisserende rol te hebben, terwijl het andere zich beperkt tot een stimulerende rol. Bij sommige schoolbesturen is cultuureducatie een terugkerend agendapunt van het directeurenoverleg. Andere willen dit op de agenda zetten of zijn voornemens cultuureducatie aan de orde te laten komen tijdens de schoolbezoeken. Schoolbesturen hebben echter een beperkt beeld van de praktijk van cultuureducatie op school en kunnen moeilijk bepalen waarop ze moeten sturen. De Noord-Hollandse schoolbesturen vinden cultuureducatie om allerlei redenen belangrijk. Desondanks houden zij zich vooral bezig met kwaliteitszorg en opbrengstgericht werken voor rekenen en taal. Onderwerpen die, zoals ze zeggen, de O van OCW belangrijk vindt en waarover de Inspectie rapporteert.¹²

Deze uitkomsten zijn in lijn met eerder onderzoek van het Kohnstamm Instituut, waaruit blijkt dat besturen scholen vooral in hun onderwijskundige keuzes veel vrijheid geven.¹³ En het komt ook weer naar voren in gesprekken die het LKCA onlangs voerde met zeven schoolbesturen. Drie ervan hebben een visie op cultuureducatie vastgelegd die enige richting geeft, maar ook veel ruimte laat voor eigen invulling. De overige vier hechten weliswaar veel belang aan cultuureducatie, maar hebben daarover niets vastgesteld en laten hun scholen volledig vrij in de invulling hiervan. Alle zeven besturen laten de keuzes voor lesmethoden, de uren en de verdeling van vakken en de benoeming van personeel hoofdzakelijk over aan de individuele scholen. Ze verwachten dat de scholen ‘volledig’ onderwijs bieden en daar hoort volgens hen cultuureducatie bij.¹⁴

Toch zijn er ook andere opvattingen en ontwikkelingen te zien. De werkmaatschappij SIEN in Limburg, onderdeel van stichting Cultuurpad, bestaat uit vijf schoolbesturen met samen tachtig basisscholen. De vijf besturen geven cultuureducatie een structurele plek, aansluitend bij het beleid en het curriculum van elke school. Na schooltijd zijn

er dagarrangementen en activiteiten voor onder meer theater, beeldende kunst, erfgoed, dans en literatuur.¹⁵ In Drenthe kreeg een aantal schoolbesturen een adviserende en begeleidende rol in stichting Compenta, die daar het programma Cultuureducatie met Kwaliteit uitvoert. De gemeente Utrecht geeft schoolbesturen de rol van subsidieaanvrager voor het ontwikkelen van een doorlopende leerlijn met een daarmee samenhangend activiteiten aanbod van culturele instellingen. Den Haag ten slotte heeft het Deltaplan Cultuureducatie als nieuwe methode geïntroduceerd. Scholen, culturele instellingen en de gemeente werken daarin samen om cultuureducatie in het onderwijs een vaste plek te geven. Juli 2013 tekenden 24 schoolbesturen hierover een overeenkomst in aanwezigheid van de twee verantwoordelijke wethouders.

Invloed van de schoolleiding

Als, zoals uit het voorgaande blijkt, schoolbesturen de invulling van cultuureducatie grotendeels overlaten aan de individuele scholen is het aan de schoolleider om te sturen op kwaliteit ervan. Hij bepaalt dan bijvoorbeeld of er geld zal gaan naar leermiddelen voor cultuureducatie of dat een deel van het scholingsbudget ingezet wordt voor de scholing van leerkrachten op het gebied van kunstzinnige oriëntatie. In praktijk blijkt echter dat maar een klein deel van de scholingsmiddelen wordt ingezet voor kunstzinnige oriëntatie.¹⁶

Een schoolleider kan vakleerkrachten aanstellen, of ervoor zorgen dat leerkrachten die affiniteit en ervaring hebben met een kunstdiscipline rouleren in de klassen. De laatste monitor cultuureducatie laat zien dat nog geen vijfde van de scholen een vakleerkracht heeft voor de kunstvakken.¹⁷ Een schoolleider kan er ook voor zorgen dat er een intern cultuurcoördinator wordt aangesteld en opgeleid. Hij kan die positie zelfs versterken door die functie op te nemen in de functiemix.¹⁸

Voldoende tijd is een basisvoorwaarde voor leren. Leerlingen van basisscholen moeten minimaal 7520 uur les krijgen verdeeld over acht schooljaren. Verder zijn er geen wettelijke richtlijnen voor het schoolrooster. Scholen besluiten zelf hoeveel tijd ze besteden aan de leergebieden. Uit recent onderzoek van de Inspectie van het Onderwijs¹⁹ blijkt dat scholen zowel in 1994 als in 2012 ongeveer de helft van de beschikbare tijd reserveren voor rekenen en taal. Aan kunstzinnige oriëntatie besteedden ze in 1994 nog 3 uur en 45 minuten per week, in 2012 bleef dat beperkt tot 2 uur. Vooral in de groepen 3 tot en met 8 nam de tijd voor kunstzinnige activiteiten af.²⁰

¹¹ Ibidem, samenvatting.

¹² Admiraal, Haas en Himmelreich (2012). *Cultuureducatie op niveau*.

¹³ Karstanje, Glauvé, Ledoux en Verbeek (2008). *Beleidvoerend vermogen van basisscholen*.

¹⁴ Cultuurcoördinator.nl (2013). *De prestatiebox in de praktijk*.

¹⁵ www.cultuurpad.nl

¹⁶ Meewis en Ros (2012). *Professionalisering kunstzinnige oriëntatie*.

¹⁷ Oomen e.a. (2009). *Cultuureducatie in het primair en voortgezet onderwijs*.

¹⁸ De functiemix is de verdeling van leraren (in voltijdbanen, fte's) over de verschillende salarisschalen. Schoolbesturen krijgen extra geld van het Ministerie van OCW om leraren promotie te kunnen laten maken naar hogere leraarsfuncties, met bijbehorende beloning. Deze maatregel, waardoor meer leraren in hogere salarisschalen komen, wordt aangeduid met 'versterking van de functiemix'.

¹⁹ Inspectie van het Onderwijs, *ibidem*.

²⁰ Overigens zijn er ook andere gegevens over de tijd die besteed wordt aan kunstzinnige oriëntatie in het basisonderwijs. Zie bijvoorbeeld het OECD-rapport *Education at a glance* (2011), p. 390, tabel D1.2a en Oomen e.a., *ibidem*.

Hoe schoolleiders denken over cultuureducatie en hoe zij denken aan de kwaliteit ervan bij te dragen zijn lastig te beantwoorden vragen. Er zijn vrij recent grootschalige kwantitatieve onderzoeken uitgevoerd, waarbij per school telkens meer respondenten zijn bevestigd (leerkrachten, cultuurcoördinatoren en schoolleiders) die bij de analyse van de resultaten zijn samengenomen tot een groep.²¹ De mening echter van de groep schoolleiders is niet apart verwoord. Wel bekend zijn opvattingen van individuele schoolleiders en van de Algemene Vereniging van Schoolleiders (AVS). AVS-voorzitter Ton Duif vond het advies van de Onderwijsraad en Raad voor Cultuur sympathiek en goed bedoeld.²² Hij voorzag echter een extra aanslag op de werkdruk als er niet zou worden geïnvesteerd in geld en menskracht. Het programma van scholen is volgens hem overbelast en er is te weinig onderwijstijd om aan alle gerechtvaardigde wensen tegemoet te komen. Duif ziet vooral perspectief voor cultuureducatie in de brede school en de verlengde schooldag, met andere woorden: niet in cultuureducatie zoals dat als leergebied is vastgelegd in de Wet op het Primair Onderwijs.

In een vraaggesprek over het cultuuronderwijs van de toekomst komen twee directeuren aan het woord die daar heel anders over denken.²³ De Pieter Jelles Troelstraschool in Amsterdam is een kunstmagneetschool. De gangen hangen vol met het beeldend werk van de leerlingen, de aula ligt elke woensdag bezaaid met instrumenten. De school heeft vakleerkrachten muziek en beeldende vorming. Daarnaast geven docenten van de Muziekschool Amsterdam elke woensdagochtend instrumentale oriëntatie. Directeur Marina Brito de Campos wil nog meer integratie van de kunstvakken onderling en met andere vakken: 'Wij willen op school de hele mens aanspreken.'²⁴ Gerard Smetsers, directeur van basisschool Het Palet in Hapert heeft vakleerkrachten in dienst voor muziek, handvaardigheid en dans. De school heeft ook de bibliotheek in huis en gebruikt het podium van het gemeenschapshuis voor musicals, dansoptredens en concerten. 'Wij willen op deze school alle talenten aanboren. We hebben niet de pretentie om beeldhouwers of studenten voor het conservatorium af te leveren, maar kinderen moeten alle mogelijkheden hebben om hun talenten te ontdekken. Dan moet je wel topkwaliteit bieden en echte professionals voor de klas zetten.'²⁵

Schoolleider Manja Voogd van obs Het Vlot in Drunen investeert met haar school al enkele jaren flink in cultuureducatie. De school heeft een vakdocent dans, een muziekdocent en kunstenaars die de lessen beeldende vorming geven. Dit alles naast de aandacht voor taal- en rekenopbrengsten en Cito-scores, want dat is uiteindelijk volgens Voogd de *core business* van de school.²⁶

Tussen de opvattingen van de AVS en van deze drie schoolleiders zit een wereld van verschil. Duidelijk wordt daarmee wel dat een schoolleider behoorlijke invloed kan uitoefenen op de kwaliteit van cultuureducatie door een onderwijskundige visie daarover uit te dragen, vakdocenten aan te stellen en er tijd en middelen voor vrij te maken.

Leermiddelen en leerplannen

Het aantal beschikbare leermiddelen voor scholen groeit de laatste jaren exponentieel, evenals de diversiteit van het aanbod. Ook voor cultuureducatie is er een markt in leermethoden. Volgens de KPC Groep gebruikt meer dan driekwart van de scholen methodes voor muziek en beeldende

vorming, de helft voor erfgoededucatie en dans (beweging) en ruim een kwart voor drama (in het kader van taalonderwijs). Bovendien zijn er handreikingen om samen met kennispartners zelf doorgaande leerlijnen te ontwerpen.²⁷

Scholen gebruiken voor de beeldende vakken bijvoorbeeld *In beeld brengen* (1978-1980), *Tekenvaardig* (1979), *Moet je doen! Beeldende Vorming* (2007) en *Laat maar zien - beeldend onderwijs* (2008) of het *Leerplan Beeldende kunst en vormgeving* (2011) van de Vereniging Onderwijs Kunst en Cultuur (Vonkc): een leerplan voor 4 tot 14-jarigen uitgewerkt naar ontwikkelingsfasen. Lesmethoden voor muziek die gebruikt worden zijn *Muziek en Meer* (2006), *Muziek: Moet je doen!* (2010) en *Vier muziek met!* (2011). Ze zijn allemaal geënt op de kerndoelen, kennen een opbouw in leerjaren en voorzien in lesuitwerkingen op groepsniveau. Voor het brede leergebied kunstzinnige oriëntatie ontwikkelde SLO beschrijvingen van inhouden en activiteiten die de kerndoelen voor scholen minder abstract maken. SLO vermeldt er overigens uitdrukkelijk bij dat het niet gaat om een methode of leerplan: 'Om echt onderwijs te geven heeft u op de eerste plaats uw eigen vakkennis nodig, uw ervaring, uw inventiviteit en creativiteit, en natuurlijk ook de leermiddelen die helpen om een uitdagende leeromgeving voor kinderen te creëren.'²⁸

De overgrote meerderheid van de basisscholen zegt vooral de methodes voor muziek en tekenen te gebruiken, al volgen ze dan meestal niet de hele methode.²⁹ Landelijk onderzoek naar muziekeducatie in het basisonderwijs laat zien dat bijna twee derde van de scholen gebruik maakt van een muziekmethode (circa 80% *Muziek: Moet je doen!*). Scholen moeten elke financiële beslissing goed doordenken en daar waar methodes vragen om (relatief duur) materiaal en faciliteiten leggen ze vaak de prioriteit bij taal en rekenen.³⁰

Monsma constateert dat leerkrachten weliswaar gebruik maken van lesmethodes zoals *Moet je doen!*, maar dat de samenhang tussen hun activiteiten en de methode vaak ontbreekt.³¹ Een schooldirecteur verwoordde dit in de vorm van een waarschuwing: 'Als school moet je je er bewust van zijn dat het volgen van een methode en af en toe wat cultureels doen niet is wat er in de kerndoelen gevraagd wordt.'³²

Het kan overigens nog minder dan dat. Zo beschrijft een stagedocent beeldende vorming hoe hij van een groepsleerkracht te horen krijgt dat de stagelessen beeldende vorming over het algemeen als goed en zinvol worden gezien, maar als hij doorvraagt naar methodes en soms het woord 'leerlijn' laat vallen, het meestal even stil wordt. Men heeft voor

²¹ Voorbeelden zijn de al genoemde monitor *Cultuureducatie van Sardes en Oberon* (Oomen e.a.) en die van TNS Nipo (2012). *Motieven en drempels voor goede uitvoering Cultuureducatie*.

²² AVS (2012). 'Regie scholen over cultuureducatie prima, mits voldoende geld en personeel.'

²³ Steenbeek (2012). *School van de toekomst*.

²⁴ Ibidem, p. 28.

²⁵ Ibidem, p. 29.

²⁶ Vuik (2013). *School met een gouden randje*.

²⁷ Veeke e.a. (2009). *Een doorgaande lijn 0-13 jaar*.

²⁸ SLO (z.d.). *Inhouden en activiteiten in TULE*.

²⁹ Oomen e.a., ibidem.

³⁰ Van Schilt-Mol, Mariën, Van Vijfeijken en Broekmans (2011). *Muziekeducatie in het primair onderwijs*.

³¹ Monsma (2010). *Kwaliteit kunsteducatie op Hollandse basisscholen*.

³² Zonneberg (2012). *Obs De Bloeiende Betuwe, Rhenoy, onderdeel brede school*, p. 128.

Twee jaar accordeonles

Catíe Joosten (11),
groep 8 van de basisschool

'Mama speelt soms accordeon. Ik vond dat er leuk uit zien en wilde het zelf ook graag doen. Ik heb nog even getwijfeld, want orgel leek me ook leuk, maar ik heb toch voor accordeon gekozen. Eerst kreeg ik een kleintje, om uit te proberen. Dat was zo'n speelgoedaccordeon. Toen ik op les ging, kreeg ik een echte, eentje met aan beide kanten knoppen en links een melodiebass en een standaardbas.

Veel kinderen vragen aan mij: hoe kun je al die knoppen nou othouden!? Ik ben er al helemaal aan gewend, het is helemaal niet moeilijk, alle tonen zitten gewoon op een rijtje. Ik snap niet dat veel kinderen pianospelen makkelijk vinden en accordeon moeilijk. Omdat er maar weinig kinderen accordeon spelen, heb ik alleen les. Verder heb ik elke week een samenspelles, samen met kinderen die keyboard, piano, gitaar en drums spelen. Vorig jaar speelden we echt makkelijke liedjes, nu spelen we bekende liedjes, zoals James Bond en Mamma Mia. Dat is veel leuker. Bovendien heb ik nu echte accordeonpartijen, vorig jaar speelde ik de keyboardpartij op accordeon, dat is toch minder leuk. Ik oefen thuis elke dag. Als ik geen zin heb, een kwartiertje. Maar soms ook wel een uur. Ik oefen de liedjes en de stukjes die ik moeilijk vind. Als ik er niet uit kom, vraag ik het aan mijn moeder of vader. Soms improviseer ik ook een beetje. Erbij zingen doe ik nooit, dat vind ik te moeilijk. Ik speel wel eens samen met mama, ik op accordeon en zij op piano of hobo.

Ik vind piano en orgel nog steeds leuk, maar het geluid van de accordeon vind ik het mooiste. Je kunt

er heel veel verschillende soorten muziek mee maken, heel vrolijk en druk, maar ook heel zacht.

Na dit jaar moet ik kiezen of ik bij een orkest of een bandje wil. Met de accordeon kun je in een orkest niet zoveel, dus dat wordt een bandje. En misschien ga ik wel in een band met alleen maar accordeons spelen, dat lijkt me ook erg leuk. Ik blijf in elk geval accordeon spelen. Maar ik wil niet naar het conservatorium en er later mijn werk van maken. Het is en blijft mijn hobby.'

“HET IS HELEMAAL NIET MOEILIK, ALLE TONEN ZITTEN GEWOON OP EEN RIJTJE”

TWEE JAAR ACCORDEONLES

CULTUUREDUCATIE IN DE WEERBARSTIGE PRAKTIJK VAN HET BASISONDERWIJS

de beeldende vakken meestal geen methode en geen schoolwerkplan. Wel is er 'vrij tekenen' en op bepaalde dagen een 'crea-middag' met assistentie van ouders.³³

De door Monsma geïnterviewde leerkrachten geven te kennen grote behoefte te hebben aan een goed beschreven doorgaande leerlijn. Dit geluid komt ook in andere onderzoeken naar voren. Volgens de monitor van TNS Nipo zijn scholen het meest geholpen met een voorbeeldleerplan voor cultuureducatie. Groepsleerkrachten hebben namelijk al hun handen vol; ze moeten werken met referentieniveaus voor taal en rekenen, kunnen differentiëren, achterstanden van leerlingen tijdig signaleren en gedragsproblemen kunnen aanpakken. Gebrek aan tijd, maar ook aan vakspecialistische kennis maakt het lastig om deze vakken goed te geven.³⁴

De vraag om voorbeeldleerplannen cultuureducatie is misschien ook te verklaren uit het feit dat lesprogramma's van basisscholen steeds voller worden. Ze vragen bovendien voortdurend om een herbezinning op doelen, inhoud en vormgeving wegens vakinhoudelijke en onderwijskundige ontwikkelingen. In theoretische cultuureducatieconcepten, zoals authentieke kunsteducatie, Cultuur in de Spiegel (CiS) en Toeval gezocht zijn oriëntaties voor leerkrachten te vinden. Wat ze gemeen hebben, is dat de aanpak behoorlijk veel van een leerkracht vergt. Zo zeggen leerkrachten dat de CiS-materie behoorlijk pittig is en dat je die zonder begeleiding niet in de vingers krijgt.³⁵ En Haanstra merkt op dat authentieke kunsteducatie vraagt om specifieke competenties van docenten, zoals het maken van lesontwerpen waarbij leerlingen zichzelf opdrachten stellen en op zoek gaan naar oplossingen.³⁶

Deskundigheid van de leerkracht

Goed onderwijs wordt vooral bepaald door de kwaliteit van de docent. Onderzoek laat keer op keer zien dat de leerkracht cruciaal is voor de kwaliteit van het onderwijs. Onderzoeken naar de deskundigheid van leerkrachten in cultuureducatie laten een consistent patroon zien. Een van de belangrijkste kwesties is het gemis aan vakinhoudelijke kennis. De meeste groepsleerkrachten komen er vrij openlijk voor uit dat zij zich vakinhoudelijk onvoldoende gekwalificeerd voelen om (tenminste delen van) een kunstvak te onderwijzen. Dat belemmert hen ook de vakinhoudelijke kennis waarover ze wel beschikken, te vertalen in voor de leerling aansprekende lessen. Dit wil overigens lang niet altijd zeggen dat de leerkrachten slecht lesgeven. Hun didactische en pedagogische kennis kan goed zijn, maar door hun gebrek aan vakinhoudelijke kennis weten ze hun leerlingen onvoldoende te begeleiden en te beoordelen.³⁷

In veel gevallen compenseren scholen dat gebrek door vakinhoudelijke deskundigheid van elders in te huren. Dat kan goed uitpakken, zoals bleek uit onderzoek naar muzieklessen die leerlingen kregen van externe muziekdocenten. Muziek werd echt een vak, in plaats van 'iets dat leerkrachten deden als er tijd over was'.³⁸ Leerlingen leerden daadwerkelijk muziekinstrumenten bespelen, in plaats van alleen maar luisteren en kijken naar

³³ Sondermeijer (2003). Een kunstgreep.

³⁴ TNS Nipo (2012). *Motieven en drempels voor goede uitvoering Cultuureducatie*.

³⁵ Ros (2012). *Van theoretisch kader naar lessenserie*.

³⁶ Ros (2011). *Kennis moet ondergeschikt zijn aan zelf ervaren*.

³⁷ Van Hoorn & Hagenaars (2012). *Kunstzinnige oriëntatie: de identiteit van de leerkracht*.

³⁸ Van Schilt-Mol e.a. (2012). *Muziek in Ieder Kind*, p. 36.

bepaalde instrumenten. Maar er is ook een keerzijde, want externe vakleerkrachten weten door een gebrek aan kennis over lesprogramma's van scholen niet altijd aan te sluiten bij de leerdoelen van het onderwijs. Of ze missen pedagogisch-didactische kennis: 'Een groot deel van deze docenten is niet gewend om les te geven aan groepen basisschoolleerlingen. Zij slagen er daarom niet altijd goed in om de aandacht van de leerlingen continu bij de les te houden'.³⁹

Uit dit onderzoek kwam verder naar voren dat muziekdocent en groepsleerkracht regelmatig praatten over de invulling van de lessen. Volgens de scholen was er sprake van 'een gezamenlijk groeiproces waarin de deelnemers zoeken naar een steeds betere invulling van de muzieklessen'.⁴⁰ Deze projecten waren gericht op het competentier maken van leerkrachten voor het zelf geven van muzieklessen. Het is dan ook opvallend dat leerkrachten van mening waren dat de rol van ondersteuner en adviseur van de externe muziekdocent hen beter past dan het zelf geven van muzieklessen, omdat het hen ontbreekt aan muzikale competenties. Nog opmerkelijker is het dat de projecten uiteindelijk meer de muziekdocent bleken te ondersteunen bij het versterken van zijn didactische vaardigheden dan de groepsleerkracht bij diens muzikale competenties.

Onderzoek naar het project Erfgoed à la Carte (van Erfgoed Actueel) wijst erop dat deelnemen aan gezamenlijke ontwerpactiviteiten bijdraagt aan de inhoudelijke kennisontwikkeling van betrokkenen. Het ontwerpen van lesmateriaal had een positief effect op de betrokkenheid van leerkrachten bij erfgoededucatie. Ze moeten dan wel beschikken over ontwerpvaardigheid en iets kunnen zeggen over het product dat ze willen ontwikkelen. In de praktijk blijkt dat voor veel leerkrachten moeilijk.⁴¹

Relatie basisschool met culturele omgeving

Het bevorderen van de samenwerking tussen basisscholen en culturele instellingen is de rode draad in het cultuureducatiebeleid van de laatste tien, vijftien jaar. Er is daarmee een markt voor cultuureducatie ontstaan waarbij de school vooral consument ('afnemer') is van het kant-en-klare aanbod van culturele instellingen en tweedelijnsorganisaties: kunstmenu's, marktplaatsen, cursussen voor intern cultuurcoördinatoren, cultuuraanjaegers en cultuurcoaches en dergelijke.⁴² Scholen werken graag samen met de culturele omgeving, omdat ze behoefte hebben aan professionals met kunstspecifieke kennis. Scholen maken graag gebruik van het aanbod van culturele instellingen, want dit biedt de leerling direct contact met professionele kunstuitingen en cultureel erfgoed en draagt bij aan de achtergrondkennis van en verdieping in kunst en cultuur. Of zoals Arthur Rosenfeld van dansgezelschap Meekers het zegt: 'We willen kinderen niet alleen dans en theater laten ervaren, maar ze ook verdieping en verrijking bieden en hun creativiteit stimuleren'.⁴³

Als de school een cultuurcoördinator heeft, initieert en organiseert deze vaak zelf actief culturele projecten of helpt hij zijn collega's hierbij. Een dergelijke school laat zich minder leiden door de aanbieder. Zo heeft schooldirecteur Marianne Brugge een uitgesproken opvatting over kunstmenu's: 'Zo'n kant-en-klare programma is goed voor scholen die er zelf nog niet aan toekomen iets met cultuur te doen. Als je dat wel doet, dan zitten die menu's eerder in de weg dan dat ze je helpen. Ze komen eigenlijk altijd ongelegen en sluiten vaak niet aan op waar je als school mee bezig bent. Als je actief op de rit zit, wil je zelf bepalen wat je gaat doen en wanneer'.⁴⁴

In de praktijk is het wel eens lastig om culturele projecten met een externe aanbieder te organiseren. Scholen krijgen culturele informatie bijvoorbeeld graag aan het begin van het schooljaar, zodat ze de activiteiten goed kunnen plannen. Daar houden de aanbieders niet altijd rekening mee. Of er ontstaan problemen door een te groot verschil in de dagelijkse gang van zaken op een school en bij een culturele instelling. Een andere kwestie is dat een leerkracht wel in staat moet zijn een keuze te maken uit het aanbod en een idee moet hebben van de kwaliteit daarvan (zie ook het artikel van Cock Dieleman in dit jaarboek). Uit een recente enquête van het LKCA onder cultuurcoördinatoren blijkt dat zij de verantwoordelijkheid voor het meegeven van culturele kennis en vaardigheden aan leerlingen willen delen met de cultuursector. Want, zo stelt een cultuurcoördinator: 'Het kan nooit zo zijn dat er op een school voldoende kennis aanwezig is. Juist culturele instellingen zijn vernieuwend en baanbrekend. Zij missen echter vaak weer de praktische kijk op het onderwijs. Samenwerking lijkt me onontbeerlijk'.⁴⁵

Bij samenwerking is het wel belangrijk dat partners de onderwijskundige aanpak, lesinhoud en de beoogde leerdoelen samen goed bespreken. De opvattingen van de school over kunst en cultuur zijn immers belangrijk en de wederzijdse verwachtingen over de opbrengsten van de samenwerking moeten expliciet gemaakt worden. Gesprekken tussen culturele instellingen en scholen blijken vooral te gaan over organisatorische aspecten en zelden of nooit over de inhoud. Van verschillen in doelen en belangen zijn beide partijen zich vaak niet bewust, terwijl doelen juist regelmatig conflicteren. Het blijkt van belang om doelen 'uit te onderhandelen'. De samenwerkingspartners leggen in de praktijk weinig schriftelijk vast, vaak is er alleen informatie voor externe financiers te vinden, en van inhoudelijke evaluatie is ook vaak geen sprake.⁴⁶ Culturele instellingen komen volgens Hinke Breimer van Kunst Centraal in een partnerschap heel snel met ideeën en scholen stellen zich dan tamelijk volgzzaam op.⁴⁷

Juist open uitwisseling tussen professionals komt de samenwerking en leren van elkaar ten goede. Om die open uitwisseling tot stand te brengen maakte Mocca aanbevelingen voor het voeren van een gesprek: 'Onderwijs en culturele instellingen gebruiken weliswaar dezelfde begrippen, maar hun verwachtingen, ambities en doelstellingen lopen vaak uiteen. Beide gebruiken bijvoorbeeld de term kwaliteit, maar bedoelt men ook hetzelfde?'⁴⁸ Afstemming kan georganiseerd worden. Cultuurcoördinator Margreet Abrahamson vertelt hoe zij in een creatief partnerschap tussentijds afstemt over proces en product: 'Wij nemen op video vaak gesprekje met de kinderen op over de activiteiten. Bij (jeugd- en muziektheater) Het Filaal kunnen ze dan terugzien of het is aangeslagen en wat de kinderen daarover zeggen'.⁴⁹ Onderling vertrouwen in elkaars expertise groeit zo werkenderwijs.

³⁹ Ibidem, p. 37.

⁴⁰ Ibidem, p. 40.

⁴¹ Visscher-Voerman en Huizinga (2009). *De erfenis van 4 jaar projecten Erfgoed à la Carte*.

⁴² Ibidem, p. 40.

⁴³ Van der Meulen (2012). *Kunst is altijd educatie, maar je hoeft het niet schools te brengen*, p. 25.

⁴⁴ Ros (2010). *Nutsbasisschool De Zevensprong*, p. 3-4.

⁴⁵ Cultuurcoördinator.nl (2013). *Resultaten icc-enquête deskundigheidsbevordering po*.

⁴⁶ Konings en Van Heusden (2011). *Culturele instellingen en een doorlopende leerlijn cultuureducatie*.

⁴⁷ Twaalfhoven (2010). *Creatief partnerschap*.

⁴⁸ Mocca (2009). *De gesprekshandleiding Gemeenschappelijke Taal*.

⁴⁹ Twaalfhoven, ibidem, p. 19.

Help de scholen: wees creatief in kennisontwikkeling

Kennis over het wat en het hoe van cultuureducatie in het basisonderwijs is zeker voorhanden, het is echter veelal anekdotisch materiaal of onderzoeksmateriaal op een bepaald deelgebied dan wel juist heel breed uitgezet (met dito vragen) op basisscholen en onder verschillende respondenten. Ook in dit artikel komen wij helaas niet boven dat kennisniveau uit. We hebben echter wel uiteenlopende opvattingen van diverse actoren uit de onderwijspraktijk laten zien, en de door hen geconstateerde knelpunten en mogelijkheden.

We zien dat scholen van besturen een hoge mate van vrijheid krijgen bij het realiseren van cultuureducatie en dat het daarmee van schoolleiders afhankelijk wordt of en zo ja wat er gebeurt. De parallel met de invoering van de eindexamens in de beeldende vakken en muziek dringt zich hier op: het was aan een gedecideerde groep rectoren te danken (de zogenoemde Gideonsbende) dat de kunstvakken bij het ontstaan van de Mammoetwet ook eindexamenvak werden, met een daaraan verbonden status die verplichtingen schiep.

We zien tegelijkertijd dat er zowel schoolleiders als leerkrachten en aanbieders van kunst- en cultuurprojecten zijn, die behoefte hebben aan leerplankaders en referentieniveaus, zodat ze ook kunnen toetsen of zij de doelen voor kunstzinnige oriëntatie hebben bereikt. In die behoefte kan wellicht vanaf maart 2014 worden voorzien met de door SLO ontwikkelde leerlijn kunstzinnige oriëntatie. Maar net als bij de door SLO geformuleerde tussendoelen, TULE, is het aan de school en de leerkracht om daarvan goed cultuuronderwijs te maken: ‘(...) De leerlijn is “slechts” een rijk beschrijvend kader dat ruimte biedt aan scholen om op basis van een eigen visie en aansluitend bij de leerlingenpopulatie vorm en inhoud te kunnen geven aan kunstzinnige oriëntatie.’⁵⁰ Met het programma Cultuureducatie met Kwaliteit wordt gekapitaliseerd op veranderingen die de scholen zelf tot stand moeten brengen. Het gaat met andere woorden om schoolontwikkeling. Dat betekent een systematische strategie om leerlingenresultaten te verbeteren door professionalisering van leerkrachten, schoolleiding en schoolorganisatie én door ontwikkeling van het vermogen van de school om veranderingen te hanteren.⁵¹

Scholen hebben een zekere mate van vrijheid, maar die is niet vrijblijvend, stelt de Onderwijsraad.⁵² Dat geldt ook voor cultuureducatie. Ook op dat terrein moeten scholen betrokkenheid tonen en verantwoording willen afleggen over wat zij gaan veranderen om meer kwaliteit te realiseren. Op lokaal niveau zullen dan uiteraard verschillende percepties van kwaliteit ontstaan.

Hoe kunnen we op landelijk niveau systematisch inzichtelijk maken welke ontwikkelingen er plaatsvinden op scholen en welke percepties over kwaliteit er zijn in de praktijk? Met het materiaal dat we nu tot onze beschikking hebben, zou goed gewerkt kunnen worden: bouw er nieuwe kennis mee op over effectief kunst- en cultuuronderwijs. Dat doet een beroep op het probleemoplossend vermogen van niet alleen het LKCA als kennisinstituut, maar ook het FCP, de vakverenigingen, het kunstvakonderwijs en wellicht ook de culturele sector. We zouden bijvoorbeeld met scholen kunnen werken aan een kader voor zelfevaluatie, met verschillende domeinen en daarbij horende uitgewerkte indicatoren zoals de betrokkenheid van de ouders en de schoolbesturen, de omstandigheden waarin de school werkt (bijvoorbeeld soort leerlingen, variëteit leerlingen, locatie), de inrichting

van het onderwijsproces, het verband tussen de inrichting van het onderwijsproces en de evaluatie van de voortgang van leerlingen. Een idee, zijn er meer ideeën?

Probleemoplossend vermogen houdt verband met creativiteit, zoals fondsdirecteur Jan Jaap Knol stelde: ‘Dat creativiteit belangrijk is, lijkt boven alle twijfel verheven. Het staat voor verbeeldingskracht en ons vermogen steeds nieuwe oplossingen te bedenken. En creativiteit is hard nodig.’⁵³ Dat geldt zeker voor de manier waarop culturele instellingen met scholen werken aan cultuureducatie met kwaliteit.

Marjo van Hoorn

Marjo van Hoorn is senior onderzoek bij het LKCA. Die functie behelst vooral het bevorderen van uitwisseling, kennisaccumulatie en kennisopbouw op het gebied van onderzoek en monitoring. Zij organiseert daartoe bijvoorbeeld de jaarlijkse Onderzoeksconferentie Cultuureducatie en Cultuurparticipatie en tevens is zij hoofdredacteur van Cultuur+Educatie, het tijdschrift over onderzoek naar leren, lesgeven en overdracht in kunst en cultuur. Van Hoorn werkte als docent Handenarbeid en Kunstgeschiedenis op verschillende scholen voor voortgezet onderwijs en van 2008 tot 2013 was zij als senior docent onderzoek verbonden aan de Masteropleiding Kunsteducatie van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

Piet Hagenaars

Piet Hagenaars (1948) is senior onderzoek en voormalig directeur a.i. van het LKCA. Voorheen (2001-2012), was hij directeur van Cultuurnetwerk Nederland en daarvoor van rechtsvoorganger LOKV. Van oorsprong is hij docent beeldende vorming en kunstgeschiedenis in het voortgezet en hoger onderwijs. In 1979 werd hij benoemd tot directeur en curator van Museum Jan Cunen in Oss. Van 1992 tot 1999 was hij directeur van de Academie voor Beeldende Vorming en faculteitsdirecteur bij Fontys Hogeschool voor de Kunsten. Piet Hagenaars heeft een groot aantal publicaties op zijn naam staan op het gebied van kunst- en cultuureducatie (beleid) en vervulde uiteenlopende rollen in adviescommissies en besturen, waaronder de Raad voor de Kunst en de Raad voor Cultuur.

Vera Meewis

Vera Meewis is na de fusie van Cultuurnetwerk met Kunstfactor als medewerker van de afdeling Onderzoek en Monitoring werkzaam bij het LKCA. Zij werkt mee aan onderzoek naar leerlijnen en professionalisering van leerkrachten, alsook naar instrumenten om leeropbrengsten zichtbaar te maken. Onder de noemer Skills21Kunst werkt zij samen met kunstvakdocenten aan innovatie van de kunstvakken in het voortgezet onderwijs. Vera is een van de auteurs van het blogcollectief Cultuureducatie met Kwaliteit.

⁵⁰ SLO (2013). *Leerplan kunstzinnige oriëntatie*.

⁵¹ Onderwijsraad (2013). *Een smalle kijk op onderwijskwaliteit*.

⁵² Ibidem, p. 50.

⁵³ Knol (2013). *Creativiteit: meer dan een modewoord?*

OF EN HOE
 DE SAME-
 WERKING
 MET HET

ONDERWIJS VAN
 DE GROND KOMT
 EN WORDT BESTEN-
 DIGD, IS VAN GROOT
 BELANG VOOR DE
 ONTWIKKELING
 VAN DE THEATER-
 EDUCATIE IN DE
 KOMENDE JAREN"

→ p.40 Cock Dieleman

'Of en hoe de samenwerking met het onderwijs van de grond komt en wordt bestendigd, is van groot belang voor de ontwikkeling van de theater-educatie in de komende jaren.'

Theater en onderwijs: de educatieve betekenis van de gezelschappen in de basisinfrastructuur

Cock Dieleman

In dit artikel schets ik een beeld van de plaats die educatie op dit moment bij de professionele theatergezelschappen van Nederland inneemt. Wat doen ze aan educatie? Waarom doen ze dat? Wat zijn hun doelen en ambities? En met welke vragen en kwesties worstelen educatiemedewerkers van gezelschappen? Ik beschrijf daarnaast wat er voor hen sinds het begin van de nieuwe subsidieperiode (2013-2016) is veranderd en hoe zij tegen de toekomst aankijken. De nadruk ligt daarbij op de educatieve activiteiten voor scholen van de gezelschappen in de landelijke basisinfrastructuur (BIS).

De meeste van deze gezelschappen waren al bezig met educatie. Sinds 1997 wordt dit ook van rijksgesubsidieerde instellingen verwacht, zij het dat dit nog niet gold als hard subsidie criterium. Dat is nu wel het geval. In de cultuurnota *Meer dan kwaliteit* staat expliciet dat educatie een criterium wordt waarop subsidieaanvragen voor de basisinfrastructuur worden beoordeeld: 'Instellingen moeten in hun aanvraag hun visie op cultuureducatie geven. Die visie is opgesteld na een verkenning van hun omgeving en het betrokken onderwijs en lessen uit activiteiten uit het verleden. Daarin moeten zij ingaan op de aard, het aantal en het bereik van de activiteiten, de wijze van samenwerking met het onderwijs, de personele en financiële inzet en de wijze waarop de activiteiten worden geëvalueerd.'¹

Het is belangrijk om hierbij onderscheid te maken tussen reguliere gezelschappen en jeugdgezelschappen. De eersten richten hun educatieprogramma vooral – maar niet uitsluitend – op leerlingen in de bovenbouw van het voortgezet onderwijs, terwijl de meeste aandacht van de jeugdgezelschappen uitgaat naar een jongere doelgroep: van leerlingen in het primair onderwijs tot en met de onderbouw van het voortgezet onderwijs.

Nieuw financieringsstelsel

Met ingang van de subsidieperiode 2009-2012 werd een nieuw systeem van financiering geïntroduceerd. Uitgangspunt was dat het Rijk voortaan alleen rechtstreeks subsidies verleent aan instellingen die samen een landelijke culturele basisinfrastructuur vormen (BIS).² De invoering van de BIS schudde de theatersector behoorlijk door elkaar. Voor het theater werd een regionaal gespreid aanbod van volwassenen- en jeugdtheater gegarandeerd door acht zogenoemde brandpunten te benoemen waar 'aanbod, afname, opleiding, ontwikkeling, doorstroming en uitwisseling optimaal tot stand worden gebracht'. In elk brandpunt moest een repertoiregezelschap, een productiehuis en een jeugdtheatergezelschap gevestigd zijn, die het Rijk rechtstreeks voor telkens een periode van vier jaar zou subsidiëren.³ Bovendien was er binnen de BIS plaats voor één Friestalig gezelschap.

De overige subsidies, waaronder ook meerjarige subsidies, verleende voortaan het Fonds voor de Podiumkunsten. Daarnaast werd een apart Fonds voor Cultuurparticipatie in het leven geroepen, dat verantwoordelijk werd voor de financiering van projecten voor cultuureducatie en amateurkunst. De grootste consequenties had het nieuwe stelsel voor steden waar meer grote gezelschappen gehuisvest waren die tot dan toe rechtstreeks door het Rijk werden gefinancierd. In Amsterdam verdween bijvoorbeeld de Theatercompagnie en fuseerden de jeugdtheatergezelschappen Huis aan de Amstel en Wederzijds tot De Toneelmakerij.

Bovenop deze stelselwijziging volgden met ingang van de nieuwe cultuurplanperiode 2013-2016 nog eens forse bezuinigingen, gekoppeld aan een nieuwe stelselwijziging die leidde tot een nog kleinere basisinfrastructuur. Anders gezegd: in het nieuwe stelsel ontvangen (nog) minder instellingen rechtstreeks subsidie van het Rijk. De productiehuisen worden niet langer gesubsidieerd en hun taken voor talentontwikkeling en doorstroming komen voortaan op het bordje van de gezelschappen in de brandpunten.⁴ Die gezelschappen hebben de strijd overleefd, maar zijn er niet altijd ongeschonden uit tevoorschijn gekomen. Binnen de BIS is voortaan plaats voor vier grote en vier middelgrote gezelschappen. Het Zuidelijk Toneel en het Ro Theater hadden een subsidieaanvraag voor groot gezelschap ingediend, maar worden nu als middelgroot gezelschap gesubsidieerd en moeten daarom fors inleveren ten opzichte van de voorgaande subsidieperiode.

Ook de jeugdtheatersector merkt de gevolgen van de bezuinigingen. Nog steeds krijgen acht jeugdtheatergezelschappen subsidie vanuit de BIS, maar ze ontvangen allemaal hetzelfde subsidiebedrag. De twee grootste jeugdtheatergezelschappen van Nederland, De Toneelmakerij en Max, hebben daardoor flink moeten inleveren. Tegelijkertijd dient zich in de jeugdtheatersector ook nieuw elan aan. Het Houten Huis is het nieuwe jeugdtheatergezelschap van het Noorden, in Den Haag heeft Het Nationale Toneel als eerste theatergezelschap van Nederland een jeugdtak, NTjong en in Rotterdam zijn jeugdtheatergezelschappen Max en Siberia met jeugddansgezelschap Meekers gefuseerd tot Maas.

Theatereducatie in het onderwijs

Zoals vermeld geldt educatie als een van de subsidiecriteria voor BIS-instellingen. De professionele theatergezelschappen in de BIS verzorgen met hun educatieve activiteiten, misschien nog wel meer dan met hun voorstellingen, daadwerkelijk een 'basisinfrastructuur' voor receptieve en actieve theatereducatie voor het Nederlandse onderwijs. Dat geldt des te sterker nu er op veel gemeentelijke centra voor de kunsten fors wordt bezuinigd. In het onderwijs zelf is de aandacht voor theater tamelijk marginaal. Van de VO-scholen biedt ongeveer de helft op enig moment in de onderbouw drama als vak aan. Dat vindt op de meeste van deze scholen geen vervolg in de bovenbouw: slechts 12 procent van de havo/vwo-scholen en 10 procent van de vmbo-scholen biedt drama aan als eindexamenvak. Voor dans zijn die percentages nog lager. In de onderbouw biedt 23 procent van de scholen

¹ Zijlstra (2011). *Meer dan kwaliteit*, p. 8. Zie ook Zijlstra (2011). *Subsidieregeling culturele basisinfrastructuur 2013-2016*, p. 16.
² Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2012). *Cultuur in Beeld*.
³ Raad voor Cultuur (2007). *Innoveren, participeren!*, p. 48.
⁴ Raad voor Cultuur (2011). *Sectoranalyse Podiumkunsten*, p. 96-97.

dans aan, op 8 (vmbo) en 3 (havo/vwo) procent van de scholen is het mogelijk dans als eindexamenvak te kiezen.⁵ Bij de beslissing voor een kunstvak als eindexamenvak kiezen de meeste scholen toch voor de traditionelere vakken beeldende vorming en muziek.

Natuurlijk zijn er in het voortgezet onderwijs ook andere vakken waarin theater een rol kan spelen, zoals Nederlands en de moderne vreemde talen. Voor de invoering van Culturele en Kunstzinnige Vorming (CKV) in 1998 werd er binnen deze vakken nog volop geëxperimenteerd met het lezen van toneelstukken, veelal gekoppeld aan een voorstellingsbezoek.⁶ Sinds de invoering van CKV lijken de talentdocenten het theateronderwijs echter aan de CKV-docenten over te laten.⁷ Bij Engels zal heus nog wel eens een toneelstuk van Shakespeare gelezen worden, maar in het literatuuronderwijs bij het vak Nederlands domineert het verhalend proza. Wie leest nog de toneelstukken van Vondel of Heijermans? Zelfs in de vijftig vensters van de Nederlandse cultuurhistorische canon is voor theater – en voor podiumkunsten in het algemeen – geen plaats.

Het primair onderwijs geeft een vergelijkbaar beeld. Ook daar zijn drama en dans minder populair dan muziek en beeldende vorming. Hooguit 5 procent van de scholen heeft vakleerkrachten voor drama dan wel dans, dat is inclusief de freelancers die ze via de centra voor de kunsten inhuren.⁸ Over de deskundigheid van groepsleerkrachten zijn geen exacte cijfers bekend, maar de indruk bestaat dat er maar weinig groepsleerkrachten zijn die met theater goed uit de voeten kunnen.

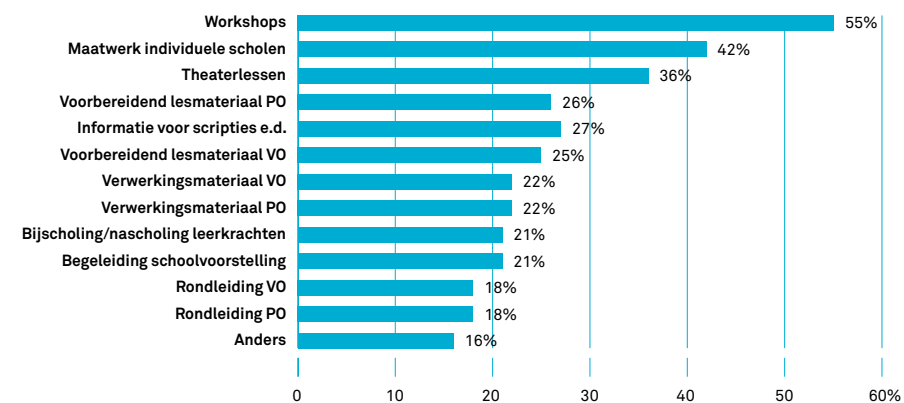
Zowel in het basis- als het voortgezet onderwijs maken de leerlingen daarom veelal via voorstellingsbezoeken kennis met theater. Voor het basisonderwijs zijn dat meestal voorstellingen van jeugdtheatergezelschappen op school of in het theater. Leerlingen in het voortgezet onderwijs bezoeken vooral voorstellingen in het kader van het verplichte examenvak CKV.⁹ Educatieve ondersteuning van die voorstellingsbezoeken door de gezelschappen is in beide gevallen van groot belang om ze succesvol te laten zijn.

Volgens de Raad voor Cultuur nemen de rijksgesubsidieerde instellingen het overgrote deel van de educatieve activiteiten voor hun rekening.¹⁰ Het is helaas niet bekend hoe groot het aandeel van de BIS-gezelschappen is in het totaal aantal voorstellingsbezoeken van leerlingen. Er zijn natuurlijk meer gezelschappen en andersoortige instellingen op zowel regionaal als landelijk niveau actief, maar dat aanbod is erg versnipperd en aan wisselingen onderhevig. De gezelschappen uit de BIS – negen reguliere theatergezelschappen, acht jeugdtheatergezelschappen, vier dansgezelschappen en drie operagezelschappen – zijn daarmee grotendeels verantwoordelijk voor de continuïteit van theatereducatie in het onderwijs.

Vaak wordt het voorstellingsbezoek als uitgangspunt genomen en dienen de educatieve activiteiten ter voorbereiding en reflectie. Ervaringsgerichte activiteiten hebben de voorkeur. In workshops werken leerlingen onder leiding van ervaren drama- of dansdocenten met teksten en thema's uit het stuk of het dansidroom van een choreograaf. Zo maken ze actief kennis met bepaalde elementen uit de voorstelling en wordt een brug geslagen tussen de voorstelling als complexe cultuuruiting en de populaire cultuur waar leerlingen in hun dagelijks leven mee te maken hebben. De kracht van de workshops schuilt in de fysieke beleving van theater, waarbij de deelnemer zich bovendien spelenderwijs in het standpunt van de maker verplaatst. Zo leeft de leerling zich gedurende een

workshop ter voorbereiding op een Shakespearevoorstelling niet alleen in het personage Hamlet in, maar ook in de acteur die Hamlet gaat vertolken. Tijdens de voorstelling herkent hij vervolgens de teksten en situaties waar hij in de workshop mee heeft kennism gemaakt. Hij doorgrondt deze op een meer dan rationele wijze en krijgt bovendien waardering voor de prestaties van de acteurs.¹¹

Ook het gegeven dat de workshop niet alleen een individuele, maar eveneens een gezamenlijke ervaring is, draagt bij aan het succes van de formule. Leerlingen hebben plezier in deze gezamenlijke activiteiten en leren theaterbezoek ook als sociaal gebeuren te waarderen.¹² De voorbereidende workshops kunnen daarom de sleutel tot een succesvol theaterbezoek zijn. Uit onderstaande figuur blijkt dat meer dan de helft van de respondenten workshops aanbiedt.



Figuur 1
Educatieve activiteiten binnen onderwijsverband;
N=77 Dit zijn 77 respondenten die zeggen aan educatieve activiteiten te doen.¹³

Een bijzonder voorbeeld van zo'n voorbereidende workshop is die van jeugdtheatergezelschap de Toneelmakerij bij de succesvolle voorstelling *Thaibox Verdriet* uit 2010. In deze voorstelling werden vechtsport en poëzie gecombineerd. Het publiek zat net als bij een echt thaiboksgala om een boksring heen, waarin de acteurs speelden en boksten. Ook in de voorbereidende workshop, verzorgd door een dramadocent en een thaiboksleraar, werden vechtsport en dichtkunst samengevoegd. De deelnemers oefenden de basisprincipes van thaiboksen én schreven een persoonlijk gedicht. De workshop was net als de voorstelling opgebouwd in verschillende rondes. Een ronde inspannende thaibokstraining werd afgewisseld met een fase in het schrijven van het gedicht. Deze fysieke benadering bleek de jongeren

⁵ Oomen, Donker, Van der Grinten en Haanstra (2008). *Monitor cultuureducatie voortgezet onderwijs*, p. 19-20.

⁶ Zie onder meer Janssen en Rijlaarsdam (1991). *Theater voor de lijst op het Rijlands Lyceum*.

⁷ Dieleman (2010). *Het nieuwe theaterleren*, p. 230.

⁸ Oomen e.a. (2009). *Cultuureducatie in het primair en voortgezet onderwijs*, p. 26.

⁹ Voor de examenvakken kunst algemeen, drama en dans geldt dat in mindere mate, omdat slechts weinig leerlingen deze vakken kiezen en – in het geval van drama en dans – weinig scholen deze aanbieden.

¹⁰ Raad voor Cultuur (2011), *ibidem*, p. 91.

¹¹ Dieleman, *ibidem*, p. 233-235.

¹² *Ibidem*, p. 194-200.

¹³ Dieleman, Poll en De Vreede (2012). *Theatereducatie in de praktijk*, p. 62.

zeer aan te spreken, vooral ook de vmbo-leerlingen. In het algemeen gelden vmbo-leerlingen als een lastige doelgroep voor theatereducatie.¹⁴ CKV-leerlingen van het vmbo zijn gemiddeld jonger dan die van havo en vwo en hebben meer moeite met het talige karakter van veel voorstellingen. Daardoor is het aanbod van voorstellingen en activiteiten voor vmbo geringer. Maar in het geval van *Thaibox Verdriet* resulteerde de fysieke en uitdagende workshop in respect voor de acteurs en aandacht voor de poëtische taal in de voorstelling.

Naast voorbereidende workshops plus voorstellingsbezoek bieden vooral jeugdtheatergezelschappen complete lespakketten aan die leraren zelf kunnen uitvoeren, al dan niet in combinatie met een workshop of les door het gezelschap.

Educatie bij theatergezelschappen

Theatereducatie in de praktijk: Trendrapport dans- en theatereducatie 2012 geeft een stand van zaken van de inhoud en aanpak van theatereducatie door gezelschappen, impresariaten, festivals en podia vóór de start van de nieuwe vierjarige subsidieperiode. Dat gebeurt op basis van gegevens uit een breed uitgezette enquête onder theaterinstellingen en dertien interviews met educatiemedewerkers van theater- en dansgezelschappen, podia, productiehuisen en festivals. De BIS-instellingen vormden slechts een minderheid van de respondenten, hun respons was wel veel groter dan die van de andere theaterinstellingen.

Uit het Trendrapport blijkt dat de BIS-theatergezelschappen, afhankelijk van hun grootte en het belang dat ze aan educatie hechten, een educatie-afdeling hebben van één tot negen medewerkers. Voor de uitvoering van de educatieve activiteiten doen ze daarnaast regelmatig een beroep op freelancers, meestal dramadocenten, die de workshops op de scholen, in het theater of op de eigen locatie verzorgen. Uit de interviews blijkt dat de educatoren zich nauw verbonden voelen met de artistieke missie en praktijk van het gezelschap. Zij doen hun best de educatieve programma's daar zo veel mogelijk op te laten aansluiten.¹⁵

Niet alleen de subsidiegever vindt educatie belangrijk, theatergezelschappen in de BIS hebben ook hun eigen redenen. De eerste is vooral pragmatisch. In de praktijk blijkt immers dat leerlingen die goed voorbereid zijn, de voorstelling meer waarderen en dus minder geneigd zijn om die – bedoeld of onbedoeld – te verstoren. Dit schrikbeeld van iedere docent kan juist door een goede voorbereiding voorkomen worden.

Daarnaast vinden de educatiemedewerkers het ook van belang dat het bezoek aan de voorstelling voor de onervaren leerlingen een positieve ervaring is. Ze hopen dat jongeren de voorstelling aan hun eigen leefwereld kunnen koppelen, maar ook dat deze hen uitdaagt om op een andere manier naar de wereld om hen heen te kijken en hun kritisch vermogen en creativiteit stimuleert. In het Trendrapport scoren de doelstellingen 'vergroten van plezier bij theaterbezoek' en 'beter begrip voor de voorstelling' het hoogst, maar ook 'zelfreflectie en identiteitsvorming' achten veel respondenten van toepassing, opvallend veel vaker dan het bijdragen aan doelstellingen van het onderwijs, zoals blijkt uit onderstaande tabel.¹⁶ Ten slotte zijn de educatiemedewerkers natuurlijk ook zelf theaterliefhebber en willen ze de leerlingen de gelegenheid geven om kennis te maken met de openbaring, ontroering en troost die een theaterbezoek te bieden heeft.

Tabel 1
Doelstellingen van theatereducatie volgens theatergezelschappen

Doelstellingen theatereducatie	Gemiddelde score	Standaarddeviatie	Aantal respondenten
Vergroten van plezier bij theaterbezoek	8,8	1,4	53
Beter begrip voor de voorstelling	8,5	1,7	54
Publiek voor de toekomst creëren	7,8	2,4	53
Kunstzinnige vaardigheden aanleren	7,3	2,3	54
Zelfreflectie/identiteitsvorming	7,3	2,2	54
Vergroten aantal bezoekers	7,0	2,5	52
Het aantrekken van nieuwe/specifieke doelgroepen	7,0	2,7	53
Bewustwording maatschappelijke vraagstukken	6,9	2,3	52
Talentontwikkeling	6,9	2,7	53
Bereiken eigen beleidsdoelstellingen	6,9	2,7	53
Vergroten van zelfvertrouwen	6,7	2,6	54
Bijdrage aan doorgaande leerlijn	6,6	2,5	54
Bijdragen bereiken onderwijsdoelstellingen	5,9	2,7	53
Deskundigheidsbevordering van leerkrachten/docenten	5,7	2,7	54
Bezoekers leren hoe ze zich moeten gedragen	5,0	2,5	52

Gemiddelde scores voor doelstellingen van educatief werk
(0=helemaal niet van toepassing, 10=volledig van toepassing).

Breedte versus diepte

Theatergezelschappen willen uiteraard een zo groot mogelijk publiek bereiken, niet alleen met hun voorstellingen, maar ook met hun educatieve activiteiten. Alle leerlingen uit het Nederlandse basis- en voortgezet onderwijs bedienen is echter een gigantische, misschien zelfs wel een onmogelijke opgave. Bovendien kun je je afvragen of incidentele voorstellingsbezoeken en workshops voor de culturele ontwikkeling van kinderen en jongeren nu zo veel te betekenen hebben. Zelfs als een jaarlijks theaterbezoek ingebed is in een gedegen educatieve omlijsting, is dat vermoedelijk onvoldoende is om een blijvend effect te bewerkstelligen.

Daarmee staan de educatiemedewerkers voor een dilemma. Kiezen ze voor de breedte of de diepte? Als ze alle of zo veel mogelijk scholen willen bereiken, maar hun theatereducatieve activiteiten en voorstellingsbezoeken niet zijn ingebed in een doorlopende leerlijn cultuureducatie waarin de verschillende kunstdisciplines een duidelijke plek hebben, dan is de kans klein dat die incidentele ervaringen in het leven van de leerlingen veel betekenis zullen hebben. Als ze echter intensieve samenwerkingen met een beperkt aantal scholen aangaan of zich richten op projecten met individuele kinderen en jongeren die intrinsiek gemotiveerd zijn, sluiten ze een belangrijk deel van de jeugd buiten. Het blijkt dat gezelschappen zelden een echte keuze maken. Aan de ene kant proberen ze een zo groot mogelijk aantal leerlingen van een 'basispakket' te voorzien en aan de andere kant gaan ze met een klein aantal scholen echt de diepte in in een langdurig traject.¹⁷

In hun advies over cultuureducatie in het primair onderwijs benadrukken de Raad voor Cultuur en de Onderwijsraad dat instellingen niet de

¹⁴ Ibidem, p. 51.

¹⁵ Ibidem, p. 84.

¹⁶ Ibidem, p. 47-48.

¹⁷ Ibidem, p. 116.

Gegrepen door het schilderen

Yella Kleijnen (54), secretaris van een examencommissie op de Nijmeegse universiteit

‘Eigenlijk schilder ik solitair. Toch heb ik me aangesloten bij een schildergroepje in het wijkcentrum bij mij om de hoek, omdat ik op die manier een vast moment had om te schilderen. Door die afspraak was gewoon duidelijk dat de woensdagavond gereserveerd was voor het schilderen. We waren met een stuk of acht en samen betaalden we maandelijks een bedrag voor de huur van de ruimte. Voor materiaal was je zelf verantwoordelijk en dat nam je ook weer mee naar huis. Dat is ook een belangrijke reden geweest dat ik in acryl ben gaan schilderen. Dat droogt snel, dus dat neem je aan het eind van de avond weer makkelijk mee.

Aan het eind van de avond bespraken we ook elkaars werk. Maar met een opmerking als “ik vind het wel apart” kan ik niet zo veel. Omdat er aan het eind van het seizoen een paar mensen stopten, is die woensdagavondgroep opgeheven. Na de zomervakantie ben ik begonnen in een groepje dat begeleid wordt door een professionele kunstenaar. Ook daar geven we feedback op elkaars werk. Maar dat is wel van een hoger niveau. Zo hoorde ik pas dat ik een mooie penseelstreek heb. Daar heb ik nooit over nagedacht, maar dat vond ik leuk om te horen.

Als kind kon ik altijd al goed tekenen en heb dat ook veel gedaan. Bijna twintig jaar geleden heb ik dat weer opgepakt. Ik heb me toen aangemeld voor een teken- en schildercursus. Daarbij ging het me echt om het tekenen. Ik heb wel eens wat geëxperimenteerd. Dan kwam ik in huis een bus ecoline tegen en dan deed ik daar wat mee. Pas een jaar

of vijf geleden ben ik gegrepen door het schilderen. Het is een heel andere manier van werken. Ik zie af en toe mensen eerst met potlood een tekening maken op doek die ze vervolgens inkleuren. Dat vind ik heel vreemd. Ik werk veel meer met vlakken en vormen, begin bijvoorbeeld met oker, schilder daar een andere kleur overheen, zodat er meer diepte ontstaat. Zo bouw ik mijn schilderijen op.

Ik schilder vooral portretten naar foto's, maar wel altijd met een twist. Dat vind ik leuk. Een grote neus of een scheve mond, het hoeven geen prachtige gelijkende portretten te zijn. De foto is uitgangspunt voor mijn schilderij, maar dat wordt uiteindelijk een kunstwerk op zich.’

“EEN GROTE NEUS OF EEN SCHEVE MOND, HET HOEVEN GEEN PRACHTIGE GELIJKENDE PORTRETTELEN TE ZIJN”

GEGREPEN DOOR HET SCHILDEREN

THEATER EN ONDERWIJS:
DE EDUCatieve BETEKENIS VAN DE GEZELSchAPPEN IN DE BASISINFRASTRUCTUUR

ambitie moeten hebben om zo veel mogelijk kinderen te bereiken, maar zo goed mogelijk en voor een langere periode moeten werken: kwaliteit boven kwantiteit.¹⁸ Uit de analyse van de plannen van de BIS-instellingen voor de periode 2013-2016 komt echter een tegengestelde trend naar voren. De jeugdtheatergezelschappen willen zowel het aantal schoolvoorstellingen als het aantal workshops meer dan verdubbelen. Ook de reguliere theatergezelschappen en de dansgezelschappen hebben de ambitie om aanzienlijk meer schoolvoorstellingen en workshops te verzorgen.¹⁹

In de discussie over breedte of diepte is een belangrijke vraag wat eigenlijk onder kwaliteit moet worden verstaan. Die discussie is in de podiumkunstensector niet nieuw, al was het maar omdat de artistieke kwaliteit van het aanbod al decennialang een van de belangrijkste subsidiecriteria is. Ook scholen worstelen met de kwaliteitsvraag in relatie tot het aanbod. Voor het vak CKV moeten leerlingen een gemotiveerde keuze maken uit betekenisvolle activiteiten op het gebied van kunst en cultuur. Daarbij stond jarenlang de kwalificatie ‘van algemeen erkende kwaliteit’ centraal, terwijl niemand wist wat daar feitelijk onder verstaan moest worden. In 2007 werd dit uit de exameneisen geschrapt, omdat het begrip moeilijk te objectiveren zou zijn. Het oordeel wordt sindsdien aan de docent overgelaten, waarmee docenten en leerlingen met een onoplosbaar probleem zijn opgezadeld.²⁰

Op een in maart 2013 gehouden Netwerkdag dans- en theatereducatie ontmoetten theatereducatieve medewerkers van verschillende organisaties elkaar om geïnformeerd te worden over nieuwe onderzoeksresultaten over theatereducatie en om ervaringen uit te wisselen over een aantal belangrijke thema's, zoals samenwerking en evaluatie en kwaliteit van theatereducatie. In de sessie over kwaliteit werden vijf criteria geformuleerd waaraan een goed educatief project moet voldoen. In de eerste plaats moet een project voor de deelnemers een bijzondere ervaring opleveren, door de aanwezigen ook wel als ‘kippenvolmoment’ bestempeld. Tegelijkertijd moet die ervaring min of meer blijvend zijn, dat wil zeggen op een positieve manier onthouden worden. Ten derde moet er een verbinding worden gemaakt met het dagelijks leven van de deelnemer. Daaruit vloeit tevens het vierde criterium voort, namelijk dat er sprake moet zijn van een project waarin de leefwereld van de deelnemers, de professionele deskundigheid van het gezelschap, en maatschappelijke relevantie samenkomen. Ten slotte moet de activiteit de deelnemers uitdagen en nieuwe werelden voor hen openen. Ook het ontdekken van eigen talenten kan daaronder geschaard worden. Opvallend genoeg werden inbedding in het onderwijs en continuïteit niet als belangrijke criteria gezien, omdat volgens de aanwezigen ook een eenmalig project een positief effect kan hebben.²¹

Het is tot op zekere hoogte dus wel mogelijk om vooraf te bedenken wat onder de kwaliteit van theatereducatie moet worden verstaan, maar veel moeilijker is het om achteraf te bepalen of een project daadwerkelijk aan de beoogde doelen en eisen heeft voldaan. Uit het Trendrapport blijkt dat theatergezelschappen op verschillende manieren en niveaus evalueren. Dat gebeurt zowel intern met collega's, als extern met de leerlingen en de

¹⁸ Onderwijsraad en Raad voor Cultuur (2012). *Cultuureducatie: Leren, creëren, inspireren!*, p. 38.

¹⁹ De Graauw, Hoogenboom en Ranshuysen (2012). *Totaalanalyse aanvragen BIS op het gebied van cultuureducatie en talentontwikkeling*, p. 11-14.

²⁰ Dieleman, ibidem, p. 285.

²¹ LKCA (2013). *Verslag Netwerkdag dans- en theatereducatie*.

begeleidende docenten. Daarbij nemen ze zowel de inhoudelijke als de organisatorische aspecten van het project onder de loep. Meestal is de wijze van evalueren echter tamelijk informeel en worden de resultaten van de evaluaties niet met derden gedeeld.²²

Het is ook niet eenvoudig om de uitkomsten van een evaluatie zodanig te veralgemeniseren dat daaruit duidelijke lessen te trekken zijn voor toekomstige projecten. Zeker het jeugdtheater ziet de educatieve ondersteuning steeds meer als een verlengde van het artistieke werk en deze is heel specifiek op één voorstelling toegesneden. Bovendien zijn in de evaluatie de waardering voor het educatieve traject en die voor de voorstelling niet altijd even goed van elkaar te scheiden. Leerlingen zien het als één geheel en betrekken beide daarom in hun oordeel.²³

Uit de analyse van de BIS-subsidieaanvragen komt een nog somberder beeld naar voren van de mate waarin en de wijze waarop theatergezelschappen hun educatieve activiteiten evalueren. Slechts twee operagezelschappen, twee dansgezelschappen, twee theatergezelschappen en drie jeugdtheatergezelschappen melden hun educatieve activiteiten te evalueren. Dat zou betekenen dat een meerderheid van de gezelschappen de educatie helemaal niet evalueert. Uit de bestudeerde aanvragen is een aantal indicatoren gedis tilleerd. Voor cultuureducatie gaat het om de volgende vijf indicatoren: bereik cultuureducatieve activiteiten binnen school, positie cultuureducatie binnen de instelling, inhoudelijke doelstelling, samenwerking en evaluatie. Van deze vijf scoort de indicator 'evaluatie' het laagst. En binnen die categorie scoren de theaterinstellingen dan nog aanzienlijk lager dan bijvoorbeeld de musea.²⁴

In het evaluatieve traject valt dus nog veel winst te behalen. Instellingen kunnen meer en beter evalueren, evaluatieresultaten meer met collega-instellingen delen en evaluaties beter inrichten, op elkaar afstemmen en administreren, zodat ook onderlinge vergelijking mogelijk is. Daarbij zouden ze vaker externe bureaus, onderzoekers of studenten kunnen inschakelen om betrouwbardere uitspraken te kunnen doen over de gewenste en bereikte resultaten en effecten van de theatereducatie. Conclusies over de langetermijneffecten blijven echter moeilijk te trekken, zeker als niet duidelijk is wat voor soort effecten precies beoogd worden. Gaat het om kennismaking, kennisuitbreiding, cultuurdeelname op lange termijn, effecten op schoolprestaties of zelfs om moeilijk meetbare zaken als creativiteit, persoonlijke groei of communicatief handelen?

Voor theatereducatie zijn er aanwijzingen dat het een positieve invloed kan hebben op de taalvaardigheid van leerlingen en op sociale vaardigheden als empathie, perspectiefwisseling en regulering van emoties.²⁵ Het gaat hier echter steeds om onderzoek naar actieve theatereducatie. Naar de effecten van receptieve theatereducatie, al dan niet in combinatie met actieve theatereducatie, is nog weinig onderzoek gedaan. Aan de ene kant is er grote behoefte aan wetenschappelijk bewijs dat theatereducatie 'werkt' om zo de toch al wankelende positie in het onderwijsveld te kunnen verdedigen, aan de andere kant bestaat het gevaar dat er daardoor een te grote focus komt op transfereffecten op prestaties in andere schoolvakken of op de persoonlijke en sociale ontwikkeling van leerlingen.

Bij theatereducatie is er niet alleen grote onzekerheid over de effecten op korte en lange termijn, er zijn vooralsnog weinig theorieën en concepten voorhanden, die educatiemedewerkers als uitgangspunt voor hun werk kunnen gebruiken. Verschillende concepten, zoals de leerstijlen van Kolb en de meervoudige intelligentietheorie van Gardner, zijn misschien wel op theatereducatie toepasbaar, maar dat is in de literatuur nog nergens uitgewerkt, althans niet in

die mate als dat voor museumeducatie is gebeurd. De educatiemedewerkers baseren zich daarom vooral op eigen praktijkkennis. Ook de positieve invloed van een ervaringsgerichte voorbereiding op de beleving en waardering van een voorstelling is voornamelijk op praktijkervaringen gebaseerd.²⁶

Samenwerking

Op het gebied van theatereducatie is de samenwerking met het onderwijs uiteraard van eminent belang, juist omdat scholen voor theatereducatie in grote mate afhankelijk zijn van het aanbod van de gezelschappen. Het blijkt dat de BIS-aanvragers goed scoren op de indicator 'samenwerking op het gebied van cultuureducatie'. Een meerderheid heeft diverse samenwerkingspartners, niet alleen scholen, maar ook andere culturele instellingen of maatschappelijke organisaties.²⁷ Dat klinkt bemoedigend, maar is eigenlijk vanzelfsprekend. Theatergezelschappen zijn voor de distributie van hun voorstellingen nu eenmaal afhankelijk van de podia waar deze getoond worden en werken bij theatereducatie dus noodzakelijkerwijs al samen met minimaal twee soorten partners samen: scholen en theaters.

Uit het Trendrapport blijkt echter dat er met scholen meestal geen intensieve samenwerking is. Een school en gezelschap ontwikkelen zelden samen materiaal. In de meeste gevallen reageren de scholen enkel op concepten van educatieve programma's; soms ontwerpt een gezelschap activiteiten en materiaal naar aanleiding van vragen en wensen van één of meer scholen. Slechts in een enkel geval testen scholen proefversies van programma's en materialen.²⁸ Instellingen werken slechts met een beperkt aantal scholen intensief en langdurig samen. Het gaat dan vrijwel steeds om scholen met een duidelijk cultureel profiel en een sterk commitment van directie en docententeam. Veel scholen kunnen of willen niet het geld, de tijd en aandacht investeren die intensieve samenwerking vergt. Als het advies van de beide raden over duurzame samenwerking klakkeloos opgevolgd wordt, bestaat het gevaar van een tweedeling binnen het onderwijs: aan de ene kant een beperkt aantal scholen dat intensief met gezelschappen en andere theaterinstellingen samenwerkt en aan de andere kant een groot aantal scholen waar de leerlingen van theatereducatie verstoken blijven.

Theatergezelschappen en podia werken zoals gezegd 'van nature' intensief samen. De podia buiten de eigen standplaats zouden in principe een belangrijke schakel kunnen zijn om de voorstellingen en het educatieve programma bij scholen onder de aandacht te brengen. Die communicatie verloopt echter niet altijd even soepel. De podia hebben vaak geen medewerker educatie of combineren educatie met marketing en communicatie. Bovendien is de voorstelling van het gezelschap in de programmering van podia feitelijk maar een incident, waar niet altijd uitgebreid aandacht aan kan worden gegeven.

Goede samenwerking tussen gezelschappen en podia is er wel op plaatselijk en regionaal niveau, tussen gezelschappen, podia en andere culturele instellingen. Zo werken in Amsterdam verschillende theaterinstellingen samen binnen het platform Theater Educatie Amsterdam (TEA). Jaarlijks

²² Dieleman, Poll en De Vreede, *ibidem*, p. 69-71.

²³ *Ibidem*, p. 104.

²⁴ De Graauw, Hoogenboom en Ranshuysen, *ibidem*, p. 65.

²⁵ Winner, Goldstein en Vincent-Lancrin (2013). *Art for Art's Sake?*

²⁶ Dieleman, Poll en De Vreede, *ibidem*, p. 87.

²⁷ De Graauw, Hoogenboom en Ranshuysen, *ibidem*, p. 64-66.

²⁸ Dieleman, Poll en De Vreede, *ibidem*, p. 65-68.

organiseren ze de Theateradviesdag, waarop de theaterinstellingen hun educatieve programma aan het voortgezet onderwijs presenteren. Ook in Rotterdam, Den Haag en Groningen worden elk jaar aan het eind van het seizoen dergelijke theateradviesdagen georganiseerd. Soms gaan dit soort samenwerkingen nog verder. Toneelgroep Oostpool uit Arnhem en jeugdtheatergezelschap Sonnevank uit Enschede gaan gezamenlijk voorstellingen voor jongeren (12-18 jaar) produceren volgens de formule van de trailervoorstellingen waar Oostpool inmiddels al enige tijd ervaring mee heeft. In Rotterdam zijn de jeugdgezelschappen Maas, Siberia en jeugddansgezelschap Meekers zelfs gefuseerd tot één gezelschap om in een tijdperk van bezuinigingen de krachten te bundelen. In Den Haag ten slotte is Stella Den Haag opgegaan in het Nationale Toneel, dat als eerste reguliere theatergezelschap in Nederland een eigen afdeling jeugdtheater heeft gekregen: NTjong.

Ook tussen theatergezelschappen en andere kunstinstellingen zijn regionaal interessante partnerschappen aan te wijzen. Sonnevank, dat al gespecialiseerd was in muziektheater, produceert in de lopende subsidieperiode niet alleen samen met Oostpool een reeks jongerenvoorstellingen, maar maakt ook coproducties met Het Nederlands Symfonieorkest en De Nationale Reisopera, beide net als Sonnevank gevestigd in Enschede. Oostpool werkt op zijn beurt samen met het eveneens in Arnhem gevestigde Introdans, dat zelf al samenwerkt met het Kröller-Müller Museum in het project *Dancing with the Arts*. In Amsterdam heeft de Toneelmakerij een samenwerkingsverband met het pas heropende Rijksmuseum in het project *Jij en de Gouden Eeuw*. Het is een lespakket van vier lessen over de Gouden Eeuw voor de bovenbouw van het basisonderwijs met aansluitend een bezoek aan het museum en een theaterworkshop, waarin de leerlingen in de huid van een historisch personage kruipen.

Educatief medewerkers over de toekomst

Voor de periode 2013-2016 is het belang van educatie als subsidievoorwaarde en beoordelingscriterium groter dan ooit tevoren. Monitoring en evaluatie van de samenwerking met het onderwijs en het educatieve aanbod zullen dus ongetwijfeld ook meer gewicht krijgen. In 2012 toonden educatief medewerkers zich in het algemeen tevreden over hun plek binnen de organisatie en waren ze ook niet bang dat die positie aangetast zou worden. Herhaaldelijk spraken ze de wens uit om de relatie met het onderwijs te verdiepen. Maar ze vreesden ook dat scholen straks geen geld meer voor theaterbezoek en educatieve activiteiten zullen hebben en dat door bezuinigingen het persoonlijk contact tussen gezelschap en school onder druk komt te staan, terwijl dat nu juist van essentieel belang is voor de theatereducatie.²⁹

Inmiddels is voor de BIS-gezelschappen een nieuwe fase aangebroken. Om een indruk te kunnen geven van de kwesties en veranderingen waar zij in de nieuwe subsidieperiode zoal mee te maken hebben gekregen, heb ik gesproken met drie educatiemedewerkers van verschillende theatergezelschappen.

Lejo de Hingh heeft als vaste educatiemedewerker van het Nationale Toneel in Den Haag het gezelschap zien uitbreiden met een jeugdtk: NTjong. NTjong heeft een tamelijk zelfstandige positie met een eigen artistieke leiding (Noël Fischer) en twee medewerkers voor educatie. Waar De Hingh zich blijft richten op de educatieve activiteiten bij de reguliere voorstellingen van het gezelschap, vooral bedoeld voor leerlingen in de bovenbouw van het voortgezet onderwijs, zijn er ook terreinen waar zijn werkveld en dat van zijn nieuwe collega's kunnen overlappen. Dat geldt bijvoorbeeld voor de onder-

bouw van het voortgezet onderwijs en het vmbo. Hoewel de toevoeging van NTjong nieuw elan aan het Haagse gezelschap heeft gegeven, moeten sommige medewerkers ook aan de nieuwe doelgroepen wennen. Toen er enige tijd geleden bij het gebouw van het Nationale Toneel een grote touringcar arriveerde en het gebouw overspoeld werd door leerlingen uit groep vier van de basisschool, was dat voor sommigen van de oude garde even slikken.

De Hingh vindt het vooral belangrijk dat er een goed gesprek wordt gevoerd over wat precies onder educatie verstaan wordt en wie daarvoor verantwoordelijk is. Zo wil het Nationale Toneel in de komende jaren voor bepaalde voorstellingen langere speelreeksen in een beperkt aantal theaters in het land organiseren, met daaraan gekoppeld een uitgebreid randprogramma. Wie dat randprogramma gaat organiseren en of daarvoor de educatieve afdeling uitgebreid moet worden, zal in onderling overleg moeten worden afgestemd. Ook lokaal zijn er nieuwe uitdagingen. Daarom wordt in de komende subsidieperiode de samenwerking tussen de educatiemedewerkers van de Toneelalliantie (Nationale Toneel, NTjong, Koninklijke Schouwburg, Theater aan het Spui, Theater Dakota) geïntensiveerd. Vooral in de relatie met de Haagse scholen zal het nodige veranderen. Scholen en culturele instellingen hebben van de gemeente Den Haag de opdracht gekregen om nader tot elkaar te komen, samenwerkingen aan te gaan en idealiter in onderling overleg een doorlopende leerlijn te ontwikkelen. Ook van het Nationale Toneel en van NTjong wordt op dit vlak het nodige verwacht. Fungeerde voorheen Het Koorenhuis als intermediair, nu wordt dit kunstencentrum omgevormd tot een expertisecentrum voor cultuureducatie.

In Rotterdam heeft Dorien Folkers haar jeugdtheatergezelschap Max zien fuseren met collega Siberia en dansgezelschap Meekers. Onder de naam Maas is het nieuwe gezelschap van start gegaan en verhuisd van het oude gebouw in de Gouvernestraat naar het voormalige OT-theater. De combinatie van dans en theater binnen één gezelschap is weliswaar nieuw voor iedereen, maar dans past goed bij de toch al fysieke acteerstijl van Max. Hoewel de fusie feitelijk door bezuinigingen werd ingegeven, is het nieuwe gezelschap uiteindelijk groter geworden dan elk van de drie afzonderlijke organisaties. Het is bovendien gelukt om alle vaste krachten van de drie gezelschappen in dienst te houden.

Het educatiebeleid van het nieuwe gezelschap kent drie pijlers: actieve workshops bij de voorstellingen, randprogrammering bij de voorstellingen in de theaters en theaterlessen op verschillende scholen in Rotterdam. In het kader van de regeling Cultuureducatie met kwaliteit kreeg Maas van het Fonds voor Cultuurparticipatie en de gemeente Rotterdam subsidie om op tien scholen met theater- en beeldende lessen aan te sluiten bij de wensen van scholen. Dit gebeurt in samenwerking met het jeugdmuseum voor hedendaagse kunst Villa Zebra en het Kenniscentrum Cultuureducatie Rotterdam (KCR). Maas ontwikkelt met hen activiteiten op school- en leerkrachtniveau. Op schoolniveau vindt een matchingsgesprek met de directie plaats en wordt een werkplan ontworpen. Ook zijn er jaarlijkse evaluatiegesprekken en wordt het hele schoolteam getraind. Bij de activiteiten op leerkrachtniveau ontwerpen instellingen samen met de leerkrachten lessen theater en beeldend en krijgt de leerkracht een vorm van *teaching on the job*. Folkers hoopt daarbij de vragende en associatieve aanpak van kunstenaars te integreren in het bestaande onderwijs, dat immers veel meer planmatig en rechtlijnig verloopt. Het gezelschap heeft

al de nodige ervaring opgedaan met theaterlessen in de zogeheten dagarrangementen in het Rotterdamse basisonderwijs: bredeschoolprogramma's met een aanbod van activiteiten op sportief, cultureel en sociaal gebied.

Folkers hoopt dat het Maaspodium zal uitgroeien tot een echt 'huis', waar kinderen met ouders, en jongeren heen gaan om inspiratie op te doen, met ranja, een kopje koffie of een biertje; een huis met mooie voorstellingen en workshops. Daarnaast ziet Folkers in de toekomst een stevige poot in het onderwijs, waarbij er ook aandacht is voor een meer fysieke manier van leren. Ze rekent daarbij op een sneeuwbaaleffect van de lessen die nu van start gaan. Als iets goed is, zal het zich vanzelf uitbreiden, is haar vaste overtuiging.

40 “OF EN HOE DE SAMENWERKING MET HET ONDERWIJS VAN DE GROND KOMT EN WORDT BESTENDIGD, IS VAN GROOT BELANG VOOR DE ONTWIKKELING VAN DE THEATER-EDUCATIE IN DE KOMENDE JAREN”

Jantine Hoekstra, educatiemedewerker van het Zuidelijk Toneel in Tilburg, merkt sinds het begin van de nieuwe subsidieperiode de gevolgen van de bezuinigingen. Het gezelschap had een aanvraag gedaan voor een van de vier grote BIS-gezelschappen (€ 2.500.000), maar kreeg uiteindelijk de subsidie voor een klein gezelschap (€ 1.500.000). Daarmee is de rijkssubsidie vergeleken met de periode 2009-2012 met ruim één miljoen euro (40%) verminderd. In de plannen van het Zuidelijk Toneel was voorzien in een jaarlijkse jongerenproductie op locatie, als vervolg op het succesvolle *Heilig Vuur* dat het gezelschap in 2012 produceerde. Nu is daar geen geld meer voor en moet Hoekstra zich concentreren op de bundeling van activiteiten rondom één voorstelling. Daarbij gaat het gezelschap de dialoog met de omgeving aan en probeert het die direct bij de productie en het flankerende programma te betrekken. Voor de voorstelling *Julius Caesar* bijvoorbeeld, die in februari 2014 in première gaat, zoekt het gezelschap samenwerking met plaatselijke drumbands in Brabant, die onderdeel van de voorstelling moeten worden. Voor het onderwijs wil Hoekstra bij *Julius Caesar* een speechproject ontwikkelen, in samenwerking met plaatselijke politici.

Scholen direct bij dergelijke projecten betrekken is veel moeilijker dan bij een jaarlijks terugkerend project voor jongeren, maar zonder extra geld is dit laatste niet mogelijk. Voor de toekomst ziet Hoekstra wel veel in het bundelen van krachten rondom specifieke voorstellingen, maar ze maakt zich zorgen over de plaats van kunst en cultuur op de VO-scholen in Brabant. Het is onduidelijk of scholen in de toekomst nog in theatereducatie willen investeren, nu er lange tijd onzekerheid is geweest over het voortbestaan van de cultuurkaart en het vak CKV. Aan de ene kant zijn er vanuit het Zuidelijk Toneel meer intensieve samenwerkingen, zoals die met een cultuurprofielschool, aan de andere kant is de belangstelling voor workshops bij de voorstellingen de afgelopen jaren juist teruggelopen. Scholen willen in de toekomst wellicht meer in vakoverstijgende projecten investeren, maar de vraag is dan weer of dat voor culturele instellingen realiseerbaar is.

Conclusie

Het mag duidelijk zijn dat de Nederlandse professionele theaterwereld flink door elkaar is geschud of, positiever geformuleerd, volop in beweging is. Op sommige plekken zijn er kansen en is er sprake van nieuw vuur, op andere worstelen gezelschappen met de gevolgen van de bezuinigingen. De gezelschappen kiezen bovendien nog niet volmondig voor de nadruk op duurzame en structurele samenwerking met een beperkt aantal scholen, zoals aanbevolen door de Onderwijsraad en de Raad voor Cultuur in hun advies over cultuureducatie. De BIS-theatergezelschappen willen hun ambitie om alle Nederlandse leerlingen, of op zijn minst alle leerlingen in de eigen regio van theatereducatie te voorzien, niet zomaar verlaten. Sterker nog: die ambitie lijkt in deze nieuwe subsidieperiode alleen maar groter te zijn geworden. Tegelijkertijd beseffen ze dat incidentele activiteiten die louter gericht zijn op kennismaking in de culturele loopbaan van leerlingen weinig zoden aan de dijk zetten.

Of en hoe de samenwerking met het onderwijs van de grond komt en wordt bestendigd, is van groot belang voor de ontwikkeling van theatereducatie in de komende jaren. Scholen zelf hebben op dit gebied weinig expertise in huis en het valt helaas niet te verwachten dat daar snel verandering in zal komen. In het voortgezet onderwijs zijn wel enkele positieve ontwikkelingen aan te wijzen, zoals het groeiende aanbod van theatereducatie in de onderbouw. Maar in het primair onderwijs werken nauwelijks vakleerkrachten voor drama of dans en is aandacht voor drama dus afhankelijk van de inspanningen van de cultuurcoördinator en de individuele expertise en belangstelling van de groepsleerkracht. De verbetering van de expertise van leerkrachten en de inbedding van de verschillende kunst disciplines in een doorlopende leerlijn cultuureducatie zullen daarom prioriteit moeten hebben.

Het educatieve aanbod van de BIS-gezelschappen kan helpen om theatereducatie op scholen op een hoger plan te brengen. Daarnaast zijn de onderwijsvisie van basis- en VO-scholen en de deskundigheid van leerkrachten vermoedelijk doorslaggevend voor verbetering van dramalessen in het onderwijs. Veel educatief medewerkers zijn daarover echter nogal somber gestemd; ze signaleren een afwachtende houding bij scholen.

Hoe het programma Cultuureducatie met kwaliteit zich de komende jaren zal ontwikkelen en welke plek theatereducatie daarin krijgt, is nog ongewis, en lijkt ook per plaats of regio te kunnen verschillen.³⁰ Aan de ene kant krijgen de BIS-gezelschappen een belangrijke taak te vervullen voor theatereducatie in het onderwijs. Aan de andere kant lijken er vooralsnog weinig waarborgen te zijn dat scholen daar ook echt aan mee kunnen en gaan doen.

Cock Dieleman

Cock Dieleman (1961) is werkzaam als universitair docent bij de opleiding theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Zijn specialisaties zijn theatereducatie, dramaturgie en contemporary Nederlands theater. In 2010 is hij gepromoveerd op Het nieuwe theaterleren. Een veldonderzoek naar de rol van theater binnen Culturele en Kunstzinnige Vorming op havo en vwo. Van 1999 tot 2005 was hij naast zijn docentschap in Amsterdam werkzaam als hoofd educatie van Het Zuidelijk Toneel en ZT Hollandia.

"HOE IS DE UIT-
 VOERING VAN
 HET NIEUWE
 BELEIDSPRO-
 GRAMMA CUL-
 TUUREDUCTIE
 MET KWALITEIT
 ZODANIG TE
 STUREN DAT
 HET OVER DRIE
 VIER JAAR

DE BEOOGDE
 RESULTATEN
 OPLEVERT?

→ p.62 Teunis IJdens en Marjo van Hoorn
 'Hoe is de uitvoering van het nieuwe beleidspro-
 gramma Cultuureductie met Kwaliteit zodanig
 te sturen dat het over drie, vier jaar de beoogde
 resultaten oplevert?'

De kunst van het sturen Cultuureducatiebeleid 1985–2013*

Teunis IJdens en Marjo van Hoorn

44 Kunstzinnige oriëntatie, inclusief kennismaking met cultureel erfgoed is volgens de Wet op het primair onderwijs uit 1998 (WPO) een van de leer-gebieden waarvoor basisscholen onderwijs moeten aanbieden. Het is een wettelijk taak van de scholen waar ze ook voor bekostigd worden. Toch vond de rijksoverheid het al sinds het in werking treden van de Wet op het basis-onderwijs (WBO) in 1985 nodig om de aandacht voor kunst en cultuur in het primair onderwijs te stimuleren via diverse aanvullende beleidsprogramma's en subsidieregelingen. Cultuurparticipatie van kinderen bevorderen was het voornaamste doel. De kwaliteit van kunstzinnige oriëntatie in de basis-school kreeg van beleidswege de afgelopen 25 jaar minder aandacht. Dat wordt anders met het programma Cultuureducatie met Kwaliteit, dat per 1 januari 2013 in de plaats is gekomen van het programma Cultuur en School. Staatssecretaris Zijlstra kondigde het nieuwe programma in juni 2011¹ aan en in 2012 gaf OCW het samen met het Fonds voor Cultuurparticipatie (FCP) en vertegenwoordigers van provincies en gemeenten verder vorm.² Het loopt vooralsnog van 2013-2016.

Het nieuwe programma heeft respectabele en weloverwogen intenties. Er is ook een behoorlijk bedrag voor het programma beschikbaar: ruim € 170 miljoen voor de periode 2013-2016. Maar wat is de reikwijdte van de interventies en de invloed van de bestuurlijke partners: OCW, FCP, provincies en gemeenten? Is het voldoende om de leer te prediken en subsidies te verstrekken om culturele instellingen en scholen te laten doen wat goed is? Scholen en schoolbesturen blijven onverkort verantwoordelijk voor de kwaliteit van het onderwijs; culturele instellingen en het FCP blijven instanties buiten het onderwijssysteem. Hoe kan het nieuwe programma de komende jaren onder deze condities een werkelijke en blijvende invloed hebben op de kwaliteit van leerplannen voor cultuuronderwijs en op de bijbehorende competenties van leerkrachten?

Dit is een belangrijke vraag voor OCW en het FCP, maar ook voor het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (LKCA). OCW en FCP zijn in de eerste plaats verantwoordelijk voor de opzet en uitvoering van het programma. Het LKCA ondersteunt de uitvoering ervan en is daarmee medeverantwoordelijk voor de resultaten. De vraag wat er voor nodig is om het programma tot een succes te maken staat centraal in dit artikel. Scherper gesteld: wat moeten 'we' doen om te voorkomen dat we over vier jaar kunnen constateren dat subsidiënten, culturele instellingen en scholen weliswaar veel gedaan hebben, maar dat de effecten daarvan niet te beoordelen zijn of achterblijven bij de verwachtingen?

We benaderen deze vraag als een sturingsvraagstuk, omdat volgens ons de crux zit in het vermogen van OCW en FCP om het programma tijdens de uitvoering samen met provincies en gemeenten zo op koers te houden dat de gesubsidieerde activiteiten werkelijk bijdragen aan de kwaliteit

van cultuureducatie in het primair onderwijs. Het feit dat basisscholen in Nederland wettelijk verantwoordelijk zijn voor de kwaliteit van het onderwijs – dus ook voor dat van het leergebied kunstzinnige oriëntatie – en dat ze onder voorwaarden autonoom zijn in de manier waarop ze dat doen, vormt het uitgangspunt van onze analyse. Daarna typeren we het landelijke cultuureducatiebeleid voor het primair onderwijs in de periode van 1985 tot 2012: wat waren de doelen, welke sturingsmiddelen zijn ingezet om die doelen te bereiken en wat heeft dit opgeleverd? Vervolgens beschrijven we kort hoe het nieuwe beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit zowel een voortzetting als een breuk met het voorgaande beleid inhoudt en analyseren we de sturing van het programma op landelijk en decentraal niveau. Tot slot vatten we onze bevindingen samen en doen we aanbevelingen voor de sturing van het programma.

Voorwaardelijke autonomie van basisscholen

Nederland is wereldkampioen schoolautonomie, aldus onderwijswetenschapper Jaap Scheerens.³ Die autonomie heeft haar wortels in de religieuze vrijheid van het onderwijs die vanaf 1848 met de grondwet is gewaarborgd en sinds de wijziging van de grondwet in 1917 ook door de staat betaald wordt. Artikel 23 bepaalt dat het iedereen vrij staat een school te stichten die past bij de eigen religieuze, levensbeschouwelijke of onderwijskundige overtuiging, dat er vrijheid is van schoolbeleid en vrijheid van schoolorganisatie. Dit principe van vrijheid van onderwijs betekent dat er nauwelijks centrale regelgeving is voor de doelen en inhoud van het onderwijs. Vergeleken met landen als Duitsland, Engeland en Frankrijk⁴ hebben Nederlandse basisscholen meer ruimte om hun onderwijs naar eigen inzicht in te richten.

Het bestuur (bevoegd gezag) van de meeste basisscholen is in handen van grote schoolbesturen. Deze hebben vaak meer scholen onder hun hoede. De schoolbesturen zijn wettelijk verantwoordelijk voor de onderwijskwaliteit onder bepaalde bekostigingsvoorwaarden. In de eerste plaats moeten basisscholen onderwijs aanbieden voor zeven leergebieden: Nederlandse taal, Fries (alleen voor scholen in de provincie Friesland), Engelse taal, rekenen/wiskunde, oriëntatie op mens en wereld, kunstzinnige oriëntatie (inclusief cultureel erfgoed) en lichamelijke opvoeding. Voor ieder van deze leergebieden is een aantal richtinggevende kerndoelen vastgesteld waarvoor iedere school een inspanningsverplichting heeft.⁵ In de tweede plaats moeten leerkrachten bevoegd zijn onderwijs te geven en dus aan bepaalde opleidingseisen voldoen. Verder moet iedere school een schoolplan hebben en dat

* Dit artikel versijnt ook in het tijdschrift *Cultuur+Educatie*, nr. 38 (april 2014).

1 Zijlstra (2011). *Meer dan kwaliteit*.

2 Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2012). *Bestuurlijk kader Cultuureducatie met Kwaliteit in het primair onderwijs*.

3 Scheerens, Luyten en Van Ravens (2010). *Visies op onderwijskwaliteit*.

4 Kuiper en Berkvens, red. (2013). *Balancing Curriculum Regulation and Freedom across Europe*.

5 Zie ook: Commissie kerndoelen basisonderwijs (2002). *Verantwoording delen*, p. 5: 'De status van de huidige kerndoelen is aldus: basisscholen zijn verplicht ten minste de kerndoelen te hanteren als doelstellingen die leerlingen aan het einde van het basisonderwijs zouden moeten bereiken. Dit houdt in dat de kerndoelen functioneren als 'streefdoelen'. Een school dient zich bij de inrichting van het onderwijs aantoonbaar te laten leiden door de kerndoelen. Ze beschrijven als het ware de inspanningsverplichting die een basisschool in elk geval moet nakomen. De kerndoelen zijn dan ook eerder een toetssteen of een school zich voldoende inspannt dan een toetsinstrument om te bepalen of leerlingen voldoende hebben geleerd. Wel zijn de kerndoelen richtinggevend bij de ontwikkeling van een gedifferentieerd instrumentarium waarmee de vordering van leerlingen kan worden gemeten. Scholen hebben de taak om de leerprestaties en vorderingen van individuele leerlingen te volgen. De overheid bewaakt het niveau van het basisonderwijs als geheel via de methode van een periodiek peilingonderzoek (PPON). (Adviesraad voor het basisonderwijs (1986). *Naar eindtermen voor het basisonderwijs*; Commissie heroverweging kerndoelen basisonderwijs (1994). *Doelbewust leren*; Inspectie van het onderwijs (2001). *Onderwijsverslag over het jaar 2000*, *Rekenen/wiskunde in het primair onderwijs van Engeland en Nederland*; Letschert (1998). *Wieden in een geheime tuin*.)

elke vier jaar opnieuw vaststellen. In het schoolplan staat welke stappen de school neemt om de onderwijskwaliteit te handhaven en indien nodig te verbeteren en wat het schoolbeleid is voor de inrichting van het onderwijs, personeel en interne kwaliteitszorg.

Sinds 2010 vormen ook de wettelijk vastgelegde referentieniveaus voor taal en rekenen een instrument om de onderwijskwaliteit te bewaken. Daarbij wordt onderscheid gemaakt tussen een fundamenteel niveau en een streefniveau. Samen vormen ze het referentiekader: de doorlopende leerlijn van het basisonderwijs tot en met het middelbaar beroepsonderwijs (mbo) voor die vakken.⁶ Voor de andere leergebieden zijn er nog geen wettelijk vastgelegde referentieniveaus.

Met de hierboven beschreven voorwaarden en richtlijnen stuurt de landelijke overheid op inputniveau (doelen, inhoud). Tegelijkertijd stuurt ze ook op outputniveau door de invoering van toetsen (vanaf 2015 de verplichte eindtoets PO en de taal- en rekentoets voor het voortgezet onderwijs) en is er toezicht op de kwaliteit door de Inspectie van het onderwijs. Jaarlijks rapporteert de Inspectie over de staat van het onderwijs. Ze heeft de bevoegdheid om zwakke scholen te verplichten actie te ondernemen ter verbetering. Als een zwakke school bij voortduring niet aan de eisen voldoet, kan de Inspectie de minister adviseren om de bekostiging van de school te beëindigen.

De rijksoverheid zou zich kunnen beperken tot het handhaven en uitvoeren van de wet. Het onderwijsbeleid omvat echter veel meer dan dat. Ten eerste omdat het Rijk scholen bekostigt via variabele financieringsmechanismen die in het voordeel of het nadeel van scholen kunnen werken. Ten tweede omdat scholen gezien worden als ideaal instrument om maatschappelijke problemen aan te pakken en daardoor te maken krijgen met diverse aanvullende beleidsmaatregelen en -programma's voor kwesties als sociale integratie, overgewicht of pesten. Een groot deel van het onderwijsbeleid is 'bovenwettelijk', een aanvulling op en uitwerking van de wettelijke verplichtingen van de overheid. De financiële omvang van dit bovenwettelijke beleid is beperkt in verhouding tot de reguliere bekostiging van het onderwijs, maar de onderwijspolitieke betekenis ervan – bijvoorbeeld af te meten aan de publieke en sectorale discussie die het oproept – is wellicht omgekeerd evenredig.

Aanvullend onderwijsbeleid bestaat grotendeels uit tijdelijke beleidsprogramma's en subsidieregelingen voor specifieke activiteiten. Daarnaast zijn er voorlichtingscampagnes om verschillende doelen en activiteiten in het onderwijs te promoten. Dat gebeurt overigens niet alleen door het ministerie van OCW, maar ook op initiatief van andere ministeries, private fondsen, maatschappelijke instellingen en het bedrijfsleven. Scholen en leerlingen vormen een grote doelgroep voor allerlei belangenorganisaties en ideële instellingen en ze zijn ook gemakkelijk te bereiken.

Het is duidelijk dat de autonomie van basisscholen niet onvoorwaardelijk is. Er vindt wettelijke regulering plaats en scholen kunnen zich moeilijk onttrekken aan bovenwettelijke beleidsmaatregelen en aan wensen en eisen vanuit de samenleving. Tabel 1 vormt het raster voor de paragrafen waarin we nader ingaan op kunst- en cultuuronderwijs op de basisschool en het bijbehorende beleid. De belangrijkste drie aspecten van de wettelijke regulering van het onderwijs staan in de eerste kolom: de leergebieden, bekwaamheidseisen voor onderwijzend personeel en monitoring van de kwaliteit van scholen. De tweede kolom laat zien wat die aspecten inhouden: de zeven

leergebieden en de bijbehorende kerndoelen, de opleiding van onderwijzend personeel en de rol van de Inspectie. In de derde kolom staan aanvullende, bovenwettelijke beleidsmaatregelen en programma's. Er is stimuleringsbeleid voor de ontwikkeling van leergebieden; er zijn fondsen en regelingen om de innovatie van lerarenopleidingen en de professionele ontwikkeling (na- en bijscholing) van leerkrachten te ondersteunen en voor het toezicht op de kwaliteit van het onderwijs worden geregeld peilingen (de zogenoemde PPON) uitgevoerd van de leerprestaties van leerlingen.⁷ De vierde kolom bevat voor elk van de drie aspecten voorbeelden van aanvullend beleid door andere instanties, dus naast het onderwijsbeleid. Zo kunnen diverse maatschappelijke instellingen, belangenorganisaties en kennisinstellingen diensten en producten aanbieden voor de ontwikkeling van leerplannen voor verschillende leergebieden en voor de opleiding en professionele ontwikkeling van leerkrachten. Zij kunnen ook initiatieven nemen voor het monitoren en evalueren van de activiteiten en prestaties van scholen op terreinen die hun bijzonder aan het hart liggen, bijvoorbeeld veiligheid, gezondheid, duurzaamheid en cultuurparticipatie.

Tabel 1
Wettelijke en aanvullende sturing basisonderwijs

Financieringsvoorwaarden	Wettelijke regelgeving	Aanvullend onderwijsbeleid	Aanvullend beleid door andere instanties
Leergebieden	Zeven leergebieden	Stimulering ontwikkeling specifieke curricula (bv Engels); stimulering ontwikkeling schoolplannen (bijv. School aan Zet)	Lessen of leerplannen (bijv. lesmateriaal van Veilig Verkeer Nederland of CPNB)
Bekwaamheidseisen onderwijzend personeel	Hogere beroepsopleiding of vergelijkbaar (Wet BIO)	Stimuleren van professionele ontwikkeling door subsidies (bijv. Lerarenbeurs) of nascholingsmodules (bijv. SLO)	Nascholingsmodules en congressen (bijv. Expertisecentrum Nederlands of ICC-opleiding)
Oog op voldoende kwaliteit	Toezicht Inspectie	Rekenverbeter-trajecten en pilots opbrengstgericht werken	Initiatieven monitoren en evalueren activiteiten en prestaties van scholen op specifieke terreinen (bijv. Evaluatie- en adviescommissie Passend Onderwijs)

Scholen waren vrij in de vormgeving van kunst- en cultuuronderwijs en ook in de toedeling van het aantal lessen dat ze daaraan besteden. Toch is sinds 1985 de regelgeving voor dit leergebied veranderd, evenals het aanvullend beleid. Sommige veranderingen hingen direct samen met de algemene herziening van de onderwijswetgeving voor het basis- of primair onderwijs in 1985 (WBO), 1993 (WPO I) en 1998 (WPO II), andere stonden daar los van. De veranderingen zijn weergegeven in tabel 2: een specifieke uitwerking van tabel 1.

⁶ Rijksoverheid (z.d.). *Referentiekader taal en rekenen*.

⁷ Zie 'Over PPON: over periodieke peiling van het onderwijs' op www.cito.nl:

'In opdracht van het Ministerie van OCW voert Cito periodiek peilingsonderzoek uit in het primair onderwijs. Het onderzoek betreft vrijwel alle leerstofdomeinen van het basisonderwijs. De peilingsonderzoeken zijn primair gericht op leerlingen einde basisonderwijs, maar voor de leerdomeinen Nederlandse taal en rekenen-wiskunde vindt ook onderzoek plaats in jaargroepen 5 en op scholen voor speciaal basisonderwijs. De peilingen geven gedetailleerd antwoord op vragen over het onderwijsresultaat. We gaan na wat leerlingen feitelijk weten en kunnen. De peilingsresultaten relateren we aan de kerndoelen basisonderwijs. De vraag wordt gesteld wat leerlingen feitelijk zouden moeten kunnen wanneer zij de kerndoelen hebben bereikt.'

Raptalent

Jeroen Lazeroms (21), is student sociaal-cultureel werk

‘Eigenlijk is het allemaal echt begonnen toen ik klaar was met mijn opleiding CIOS Sport & Bewegen. Ik ben toen een tijdje gaan werken, maar ontdekte ook de muziek. Via vrienden van mij, die als Discipline & Rather Real al langer met rap bezig waren, ben ik betrokken geraakt bij een van hun projecten. Ik was daarvoor met andere vrienden wel een beetje bezig, maar door dit project ben ik serieus begonnen met schrijven. Elke vrijdag kwamen we bij elkaar en volgden we workshops waarin we bijvoorbeeld aan de gang gingen met rijmschema’s. Met een vriendengroep hebben we zo een half jaar lang gewerkt aan een album. Toen uiteindelijk de release-party op De Affaire, het Nijmeegse festival tijdens de Vierdaagsefeesten was en ik daar voor zoveel mensen op het podium stond, vond ik dat echt overweldigend. Daardoor ben ik verder gegaan met schrijven.

Vorig jaar is mij gevraagd om mee te doen met Poetracks Talent. Bij die wedstrijd moest je een gedicht, in dit geval van de Nijmeegse stadsdichter Dennis Gaens, op een of andere manier bewerken en uitvoeren. Ik heb daar een rap van gemaakt en tot mijn grote verrassing heb ik die wedstrijd gewonnen. En dus mocht ik mijn rap ook doen op het Winteruinfestival in poppodium Doornroosje. Daar merkte ik opnieuw dat op een podium staan een enorme kick geeft. Spinvis en Boef en de Gelogeerde Aap traden daar die avond ook op en om hen van dichtbij te zien en te horen, was heel inspirerend. Daarna heb ik me aangemeld voor Class dismissed, een project van Stichting Pan Nijmegen. Hoewel daar een behoorlijk strenge selectie

was en ik nog helemaal niet lang bezig ben, werd ik toch uitgekozen. We zijn nu een half jaar verder, we hebben in de studio gezeten en nu wordt alles afgemixt.

Ik heb geen idee waar dit gaat eindigen. Voorlopig wil ik vooral beter worden. Ik denk wel dat mijn rap goed aansluit bij mijn huidige opleiding en dat het een manier is waarop ik straks jongeren beter kan bereiken. Ik zal niet snel overschakelen naar het Engels. Ik beheers die taal prima, maar mijn gevoel, mijn visies, mijn gedachten en problemen moet ik toch in het Nederlands op papier zetten. Je kunt altijd dromen, maar je moet beginnen bij het begin. En dat is nu nog werken aan de kwaliteit en beter worden.’

“GEEN IDEE WAAR DIT GAAT EINDIGEN. VOORLOPIG WIL IK VOORAL BETER WORDEN”

RAPTALENT

DE KUNST VAN HET STUREN CULTUURENDOUCATIEBELEID 1985-2013

Cultuureducatiebeleid voor het basisonderwijs 1985-2012

De autonomie van basisscholen geldt voor het leergebied kunstzinnige oriëntatie niet minder en – door de geringe aandacht voor dit leergebied in het aanvullende, bovenwettelijke onderwijsbeleid – misschien nog wel sterker dan voor de andere leergebieden. Het rapport van Eurydice over kunsteducatie in het primair onderwijs in EU-lidstaten illustreert de eigen aard van het Nederlandse kunsteducatiebeleid. Eurydice onderscheidt in haar survey vier niveaus van verantwoordelijkheid voor de ontwikkeling van curricula: centraal, regionaal, lokaal en de school zelf. Nederland is het enige land waar deze verantwoordelijkheid uitsluitend op schoolniveau ligt. Op landelijk niveau wordt zelfs geen medeverantwoordelijkheid geconstateerd.⁸ Bovendien is Nederland het enige land waarvoor geen gegevens beschikbaar zijn over kunsteducatie in het nationaal curriculum, omdat ons land geen nationaal curriculum kent.⁹

Tabel 2
Wettelijke en aanvullende sturing voor kunst- en cultuuronderwijs in het basisonderwijs

Sturingsinstrumenten	1985-1993 Wet Basisonderwijs	1993-1998 Wet Primair Onderwijs I	1998-2012 Wet primair Onderwijs II
Wettelijke regelgeving	Leergebied creatieve expressie	Leergebied kunstzinnige oriëntatie	Leergebied kunstzinnige oriëntatie
Aantal kerndoelen	19	15	3
Subsidieregelingen	AKU-projecten Stimuleringsregeling Methode Kleintje Kunst	Prioriteit VO	Cultuur en School Actieplan Cultuurbereik Programma Muziek in ieder Kind
Monitoring en toetsing	Inspectierapport Muziek PPON Muziek en beeldende vorming	PPON Muziek en beeldende vorming (tweede peiling)	Monitoren Cepo (vanaf 2004) Inspectierapportage gebaseerd op Monitor Cepo
Communicatie (waarden)	Cultuurparticipatie (samenwerking scholen en culturele instellingen)	Cultuurparticipatie (samenwerking scholen en culturele instellingen)	Regionale werkconferenties cultuurparticipatie (samenwerking scholen en culturele instellingen)

De vraag is welke sturingsmiddelen het ministerie van OCW sinds 1985 heeft ingezet om toch invloed uit te oefenen op de plaats en de kwaliteit van kunst- en cultuuronderwijs op de basisschool. De Wet op het basisonderwijs (WBO) van 1985 vormt daarbij het startpunt. Die wet regelde vooral de integratie van de vroegere kleuterschool en lagere school in één nieuwe school: de basisschool voor kinderen van 4 tot 12 jaar. De WBO betekende voor de kunstzinnige vakken een verbreding van het bestaande aanbod; voorheen stonden alleen tekenen en muziek verplicht op de lesroosters, vanaf nu moesten scholen ten minste aandacht besteden aan tekenen, muziek, handvaardigheid (handenarbeid en textiele werkvormen), de bevordering van taalgebruik en spel en beweging.

Leergebied en kerndoelen

Het leergebied kunstzinnige oriëntatie draagt die naam sinds 1993 (WPO I). Daarvoor heette het creatieve expressie. De impact van deze semantische

⁸ Dit geldt overigens principieel voor alle leergebieden, dus niet alleen kunstzinnige oriëntatie.
⁹ Eurydice (2009). Arts and culture education at school in Europe: figuur 1.1., p. 18; figuur 2.2., p. 27.

update op de praktijk van het onderwijs was vermoedelijk gering. Belangrijker was de wettelijke verankering van kunstzinnige oriëntatie als een van de zeven leergebieden en de vaststelling van bijbehorende kerndoelen.¹⁰ Tot 1993 waren er geen landelijke afspraken over wat een school inhoudelijk nu precies moest doen. Scholen maakten zelf keuzes, met als gevolg grote onderlinge verschillen in onderwijsaanbod. De kerndoelen werden ingevoerd om hierin meer eenheid te realiseren, de aansluiting met het voortgezet onderwijs te verbeteren en het basisonderwijs beter en doelgerichter te maken.

Het aantal kerndoelen voor kunstzinnige oriëntatie daalde in 1998 van negentien naar vijftien en in 2006 naar drie. Dit was weliswaar onderdeel van de algemene vermindering van het aantal kerndoelen, maar het aantal kerndoelen voor kunstzinnige oriëntatie daalde in verhouding veel sterker. In 1993 maakten de kerndoelen kunstzinnige oriëntatie 16% uit van alle kerndoelen (122), in 1998 nog 14% van het totaal (109), in 2006 daalde dit aandeel tot 5% (van 58). De nieuwste kerndoelen zijn volgens de minister precies en globaal: voor Nederlands en rekenen/wiskunde zijn precieze doelen nodig, voor de andere leergebieden zijn globale doelen toereikend. Dit geeft scholen de ruimte voor een 'curriculum op maat' voor alle leerlingen.¹¹ Deze opvatting zou je als volgt kunnen interpreteren: als kerndoelen een sturende werking hebben, dan stuurt de minister van Onderwijs vanaf 2006 over het geheel genomen *minder* op onderwijsinhoud en -doelen dan voorheen en bijna helemaal niet meer op die voor kunstzinnige oriëntatie.

Hoe het ook zij: scholen krijgen bij kunstzinnige oriëntatie meer ruimte om het onderwijs naar eigen inzicht ('op maat') in te vullen dan bij de 'kernvakken' Nederlands en rekenen/wiskunde. Dat verschil krijgt nog meer reliëf door de Wet referentieniveaus Nederlandse taal en rekenen (2010). De referentieniveaus voor deze vakken worden ingevoerd, omdat 'het wenselijk is te komen tot versterking van de taal- en rekenvaardigheden van leerlingen en tot een betere aansluiting tussen het taal- en rekenonderwijs van de verschillende sectoren in het onderwijs, in het belang van een doorlopende leerlijn van leerlingen'.¹²

Tijdelijke subsidieregelingen

Tegenover de reductie van het aantal kerndoelen voor kunstzinnige oriëntatie vanuit het onderwijsbeleid stond een stimuleringsbeleid voor cultuureducatie in het primair onderwijs vanuit het cultuurbeleid. Tussen 1985 en 2012 wisselde dat nog wel eens, maar in grote lijnen ging het om diverse landelijke subsidieregelingen, voorlichting en communicatie, ontworpen en ingezet voor culturele instellingen en voor scholen met het doel om kinderen in aanraking te brengen met kunst en cultuur.

In 1980, met de invoering van de Rijksbijdrageregeling Sociaal-Culturele Activiteiten, kregen de provincies en de vier grote steden de verantwoordelijkheid voor planning, besluitvorming, financiering en uitvoering van ondersteunende kunsteducatieve taken, waaronder die voor het onderwijs. Omdat er allerlei steunfunctiemodellen denkbaar waren, werd in de jaren 1980-1984 een aantal proefprojecten opgezet (de zogeheten AKU-projecten). De meeste provincies kozen daarbij voor een steunfunctie voor het basisonderwijs.¹³

In het eerste Kunstenplan van 1987 bouwde het toenmalige ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur daarop voort door extra middelen voor het basisonderwijs ter beschikking te stellen. Hier kwam de

Stimuleringsregeling verzorgingsstructuren ten behoeve van de bemiddeling basisonderwijs uit voort (1991-2000). Deze regeling moest lokale en regionale samenwerkingsverbanden van scholen, gemeente en bemiddelingsinstellingen stimuleren om een programma van kunstbezoek voor basisscholen te organiseren. Gemeenten en instellingen konden subsidie aanvragen bij het toenmalige Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming (LOKV) voor een gezamenlijk plan van aanpak voor minimaal vier schooljaren. Het subsidiebedrag dekte een deel van de kosten van de 'kunstconfrontaties' zoals de uitkoopsom voor de kunstenaars en de huur van instrumenten of film. Een voorwaarde voor het verkrijgen van deze subsidie was dat zestig procent van de scholen of minimaal vijf scholen in de gemeente betrokken moesten zijn. Bovendien moesten gemeenten verklaren dat ze de voorziene afbouw van de tijdelijke stimuleringsregeling zelf zouden opvangen of daar een ander alternatief voor zouden realiseren.¹⁴

Uit onderzoek van het SCO Kohnstamm Instituut bleek dat in 1993 een achtste van alle basisscholen in het land gebruik maakten van de stimuleringsregeling. (Niet alleen tijdens de subsidieperiode, ook daarna bleven samenwerkingsverbanden in overgrote meerderheid in stand en op deelnemende scholen bleek kunstbezoek dankzij de regeling verankerd te zijn in het onderwijs. Met een tijdelijke investering zoals deze is het dus mogelijk om de onderwijspraktijk permanent te beïnvloeden, aldus de onderzoekers.¹⁵

Tot en met 1994 was het toenmalige ministerie van Onderwijs en Wetenschappen verantwoordelijk voor de wettelijke regelgeving van het onderwijs. Het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur voerde vanaf 1982 het kunstbeleid uit en had geen enkele directe bemoeienis met hoe en wat er aan kunstzinnige oriëntatie in het onderwijs plaatsvond. In 1994 kwamen beide beleidsterreinen weer onder de hoede van één ministerie: Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Het duurde tot 1996 voordat beide terreinen ook inhoudelijk samenkwamen in het beleidsprogramma Cultuur en School. Dit programma was in de periode 1997-2000 sterk gericht op cultuureducatie in het voortgezet onderwijs, in het bijzonder op de introductie van het nieuwe schoolvak Culturele en kunstzinnige vorming (CKV) en de ondersteuning daarvan via cultuurvouchers (later: cultuurkaart). Vanaf 2004 kreeg vooral het primair onderwijs en de lerarenopleiding basisonderwijs meer aandacht.

In 2001 werd het landelijke programma Cultuur en School uitgebreid met een decentraal deel via het Actieplan Cultuurbereik. OCW, de twaalf provincies en de dertig grotere gemeenten (met meer dan 90.000 inwoners)

¹⁰ Vogelesang (2004). *Kunst- en erfgoededucatie in het basisonderwijs*, p. 8.

¹¹ Van der Hoeven (2006). *Vooraf*.

¹² Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2010). *Wet referentieniveaus Nederlandse taal en rekenen*; SLO (2009). *Referentiekader taal en rekenen*, p. 5: 'Het referentiekader zorgt voor efficiëntere en effectievere onderwijsprogramma's. De programma's van de verschillende schooltypen sluiten beter op elkaar aan waardoor herhalingen, of erger nog, hiaten, voorkomen worden. Er is duidelijk omschreven wat uw leerling moet kennen en kunnen als het om de basiskennis en -vaardigheden gaat. U kunt dus heel gericht gaan werken.'

¹³ Hagenaars en Meewis (2010). *Raad van twaalf: functies, rollen, taken en werkvelden*, p. 8.

¹⁴ De regeling werd in opdracht van het ministerie uitgevoerd door het Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming (LOKV), de voorloper van Cultuurnetwerk Nederland.

¹⁵ Oostwoud Wijdenes en Haanstra (1994). *Een premie op cultuur*; Oostwoud Wijdenes en Haanstra (1997). *Vervolgonderzoek stimuleringsregeling*.

zetten dit Actieplan op om ‘meer en ander publiek’ in aanraking te brengen met kunst en cultuur. Daartoe kwam er een matchingsregeling: provincies en gemeenten ontvingen een rijksbijdrage voor hun eigen decentrale actieprogramma mits zij er zelf even veel geld voor uittrokken. Cultuur en School was een van de drie geoordeelde onderdelen van het Actieplan. De overheden zagen cultuureducatieve activiteiten in het onderwijs als een effectief middel om kinderen en jongeren te bereiken en hun belangstelling en waardering voor cultuuruitingen te stimuleren. Hoewel er in het bestuurlijk kader voor het Actieplan geen speciale aandacht werd gevraagd voor het primair onderwijs, kwamen basisscholen wel duidelijk in beeld in de decentrale actieprogramma’s en als doelgroep van lokale en regionale cultuureducatieve activiteiten.¹⁶

In het tweede Actieplan Cultuurbereik (2004-2008) bleef cultuureducatie wel een prioriteit, maar niet langer een geoordeeld onderdeel. OCW had inmiddels wel een nieuwe subsidieregeling voor basisscholen als onderdeel van het centrale programma Cultuur en School. Scholen konden vanaf het schooljaar 2004-2005 € 10,90 per leerling subsidie aanvragen om hun visie op cultuureducatie te (laten) ontwikkelen en daarbij passende activiteiten te (laten) organiseren.¹⁷ Net als bij de stimuleringsregeling van het LOKV in de jaren 1991-2000 werd sterk ingezet op samenwerking van scholen met culturele instellingen en op de ontwikkeling van educatieve activiteiten voor scholen door culturele instellingen. In de jaren 2004-2009 liep het aantal deelnemende scholen op van 10% tot ruim 80% van de ruim zeventien duizend basisscholen, in 2009 was er bijna € 19 miljoen aan subsidiegeld mee gemoed. De regeling werd ongewijzigd voortgezet tot en met het schooljaar 2011-2012.¹⁸

In 2008 eindigde het Actieplan Cultuurbereik. De rijksmiddelen voor lokale en regionale cultuureducatieprojecten werden vanaf 2009 opgenomen in het budget van het nieuwe Fonds voor Cultuurparticipatie (FCP). Cultuureducatie werd een van de drie programmalijnen (naast amateurkunst en volkscultuur) van de nieuwe Regeling cultuurparticipatie provincies en gemeenten 2009-2012. Het FCP fungeerde hierbij als toetsingsinstantie: het was wel verantwoordelijk voor de uitvoering van de regeling, maar had geen subsidierelatie met provincies en deelnemende gemeenten. De sturingsmogelijkheid van het fonds was dan ook beperkt.¹⁹

Toezicht en monitoring

Het intensievere stimuleringsbeleid voor cultuureducatie in het primair onderwijs sinds 2004 ging niet gepaard met meer aandacht van het onderwijsdepartement van OCW voor de kwaliteit van cultuuronderwijs. Terwijl de Inspectie van het Onderwijs tussen 1985 en 1993 nog aandacht besteedde aan de kunstvakken bleef het leergebied daarna nagenoeg geheel buiten beeld. De laatste peilingsonderzoeken naar het niveau van het muziek- en beeldende vormingsonderwijs op basisscholen dateren uit respectievelijk 1996 en 1997.²⁰ Deze representatieve en gezaghebbende peiling onder auspiciën van het onderwijsdepartement maakte plaats voor monitoronderzoek (vanaf 2004) vanuit het cultuurdepartement van het nieuwe ministerie van OCW naar cultuureducatie in het primair en voortgezet onderwijs.²¹ De Inspectie publiceerde in 2008 weliswaar een themarapportage over cultuureducatie in het primair onderwijs, maar dit rapport was geheel gebaseerd op het voornoemde monitoronderzoek en geschreven door de betrokken onderzoeksbureaus.

Communicatie

Het laatste sturingsinstrument, communicatie, geldt voor de hele periode 1985-2012. De communicatie over cultuureducatie en cultuureducatiebeleid in en voor het primair onderwijs beleid kende twee inhoudelijke hoofdlijnen: het gebruik van het begrip ‘cultuureducatie’ zelf en de wijze waarop de waarde en doelen van cultuureducatie werden geformuleerd.

Het begrip ‘cultuureducatie’ heeft een descriptieve functie maar ook verschillende ladingen. Ten eerste is het geïntroduceerd als verzamelterm voor kunsteducatie én erfgoededucatie én literatuureducatie én kunsteducatie over en met (nieuwe) media. Ten tweede werd het educatieve domein met dit begrip uitgebreid van kunst als ‘hogere cultuur’ naar diverse vormen van populaire cultuur, mediacultuur, subcultuur en dergelijke. Daar komt bij dat het zowel voor activiteiten op school gebruikt wordt als voor buitenschoolse activiteiten in de vrije tijd en zowel voor kunstlessen aan bijvoorbeeld centra voor de kunsten als voor educatieve activiteiten van bijvoorbeeld musea, theatergezelschappen, orkesten, et cetera. Het is hiermee een vaag begrip met vele betekenissen en ladingen geworden. Cultuureducatie werd steeds meer gezien als domein van culturele instellingen die activiteiten voor het onderwijs ontwikkelen. De wettelijke taak van basisscholen om onderwijs voor het leergebied kunstzinnige oriëntatie te verzorgen verdween langzamerhand uit beeld.

De andere kenmerkende trek van de communicatie over cultuureducatie en cultuureducatiebeleid in de afgelopen vijftien, twintig jaar betreft de waarden en doelen die ermee gepropageerd worden. De communicatie was vooral gericht op het belang van cultuurparticipatie en – als middel daartoe – op het belang van meer samenwerking tussen scholen en culturele instellingen en kunstenaars. Het feit dat kinderen uit alle maatschappelijke lagen en bevolkingsgroepen – rijk en arm, hoog opgeleid en laaggeschoold, autochtoon en allochtoon – leerplichtig zijn, werd geregeld gebruikt als argument om juist het onderwijs als ingang voor cultuurparticipatiebeleid te benaderen. Mede daardoor werden scholen steeds meer tot afzetmarkt voor educatieve diensten van professionele cultuuraanbieders: culturele instellingen en zelfstandige kunstenaars. De totstandkoming van dit ‘educatieve aanbod’ werd gestimuleerd via opeenvolgende tijdelijke subsidieregelingen voor culturele instellingen. De in 2004 ingestelde subsidieregeling Versterking cultuureducatie in het primair onderwijs (Cepo-regeling) was bedoeld om scholen een

- ¹⁶ IJdens en Hitters (2005). *Landelijk evaluatieonderzoek Actieplan Cultuurbereik 2001-2004*. In dit onderzoek kon niet worden nagegaan welk deel van het geoordeelde budget voor cultuureducatie werd besteed aan projecten voor het primair onderwijs en voor het voortgezet onderwijs.
- ¹⁷ Van der Hoeven (2004). *Regeling versterking cultuureducatie in het primair onderwijs*.
- ¹⁸ ‘De bedoeling van deze stimuleringsregeling is dat scholen in toenemende mate zelf beleid ontwikkelen op het gebied van cultuureducatie. Het gaat er hierbij om dat scholen een visie ontwikkelen op wat men wil bereiken met cultuureducatie en op de samenhang met andere leergebieden in het onderwijsprogramma. Deelname aan een netwerk van scholen en culturele instellingen en aandacht voor deskundigheidsbevordering van het personeel op het gebied van cultuureducatie zijn daarbij succesfactoren gebleken.’ (Van Bijsterveldt-Vliegthart (2011). *Regeling versterking cultuureducatie in het primair onderwijs 2011-2012*.)
- ¹⁹ Zie Van Rensen en IJdens (2010). *Cultuurparticipatiebeleid; Wils, Zweers en Berger (2012). Evaluatie Regeling cultuurparticipatie 2009-2012*.
- ²⁰ Van Weerden en Veldhuijzen (2000). *Balans van het muziekonderwijs aan het einde van de basisschool 2*; Hermans, Van der Schoot en Sluijter (2001). *Balans van de peiling beeldende vorming aan het einde van de basisschool 2*; Van Weerden (2012). *Peilingsonderzoek voor kunstonderwijs*.
- ²¹ Eerst apart voor het primair onderwijs (Sardes) en het voortgezet onderwijs (Oberon), vanaf 2009 tegelijk naar het po en vo (Oberon/Sardes, Oomen et al. 2009). Daarnaast liet de Directie Kunsten van OCW sinds 1998 monitoronderzoek doen naar educatieve activiteiten van rijksgesubsidieerde instellingen. Dat gebeurde voor het laatst in 2006 (IJdens en Van den Berg 2007).

actievere rol te geven maar dat betekende in de praktijk vaak niet meer dan een versterking van hun koopkracht als 'consument' (€ 10,90 per leerling). Er is vrijwel geen school in Nederland waar leerlingen niet kennismaken met kunst en cultuur of ook actief meedoen aan culturele activiteiten, al dan niet onder schooltijd. Dat betekent niet vanzelf dat die activiteiten deel uitmaken van een leerplan (leerlijn) dat gericht is op onderwijsdoelen en dat wordt ontworpen en uitgevoerd onder verantwoordelijkheid van de school. Bij evaluaties van subsidieregelingen ging het ook altijd om het bereik (aantal scholen en leerlingen, aantal deelnemende culturele instellingen) en nooit om de bijdrage ervan aan de kunstzinnige en culturele ontwikkeling van kinderen of aan de professionele ontwikkeling van leerkrachten op dit vlak.

Cultuureducatie met kwaliteit (2013-2016)

In 2006 constateert minister Maria Verhoeven van OCW in een voortgangsnotitie over het programma Cultuur en School dat de meeste basisscholen inmiddels serieus aandacht aan cultuureducatie besteden. Nu cultuureducatie vaste voet heeft gekregen op de meeste scholen, wordt het volgens de minister tijd om meer aandacht te besteden aan de kwaliteit van cultuureducatie, waarbij ze verwijst naar Ann Bamfords dictum dat slechte kunsteducatie erger is dan helemaal geen kunsteducatie.²² Er volgden echter geen beleidsmaatregelen op deze uitspraak. In het tienpuntenprogramma voor actieve cultuurparticipatie van haar opvolger, minister Ronald Plasterk, dat de basis vormde voor de oprichting van het Fonds voor Cultuurparticipatie, wordt niet gesproken over de kwaliteit van cultuureducatie.²³

Achter de schermen ging het gesprek over de kwaliteit van cultuureducatie in het primair onderwijs wel door en in juni 2011 kondigde staatssecretaris Halbe Zijlstra een nieuw beleidsprogramma voor de periode 2013-2016 aan: Cultuureducatie met Kwaliteit in het primair onderwijs. Dit programma komt in de plaats van Cultuur en School. Hoofddoel van het programma is om de kwaliteit van het kunst- en cultuuronderwijs op de basisschool te borgen. Volgens de ontwerpers van het programma gebeurt dat door goede leerplannen en doorlopende leerlijnen te ontwikkelen, de deskundigheid van leerkrachten en van educatief medewerkers van culturele instellingen te versterken, duurzame samenwerking van scholen met culturele instellingen te bevorderen en beoordelingsinstrumenten voor leerprestaties en ontwikkeling van leerlingen te ontwikkelen.

Het programma bestaat uit drie subsidieregelingen en een aantal ondersteunende maatregelen. Het Fonds voor Cultuurparticipatie subsidieert via de Deelregeling cultuureducatie met kwaliteit in het primair onderwijs²⁴ activiteiten van lokale en provinciale culturele instellingen die op de genoemde doelen gericht zijn, mits provincies en gemeenten daar hetzelfde bedrag voor inzetten. Het fonds subsidieert daarnaast voorbeeldprojecten en andere activiteiten in het kader van het flankerend beleid bij de Deelregeling. Derde onderdeel van het programma is de voortzetting van de Cepo-regeling via de prestatiebox, een extra budget bovenop de lumpsum dat scholen onder meer kunnen inzetten voor taal en rekenen, wetenschap en techniek, cultuureducatie, talentontwikkeling, opbrengstgericht werken en professionalisering van leraren en schoolleiders. Voor cultuureducatie is net als voorheen € 10,90 per leerling per jaar beschikbaar, te besteden aan het versterken van de samenhang binnen het leergebied kunstzinnige oriëntatie en aan de kwaliteit van cultuureducatie. Dit budget is echter niet geoordeeld. Scholen maken dus hun eigen keuze en kunnen meer of minder

geld uit de prestatiebox aan cultuureducatie besteden. Ze zijn wel verplicht om jaarlijks verslag te doen van hun ambities, doelstellingen en resultaten en van de middelen die ze daarvoor inzetten.²⁵

Een van de ondersteunende maatregelen is dat OCW rijks gesubsidieerde culturele instellingen (Basisinfrastructuur) verplicht tot educatieve activiteiten. Ten tweede ontwikkelt SLO in opdracht van OCW een landelijke leerlijn cultuureducatie voor het primair onderwijs. De leerlijn is niet bedoeld als dwingend keurslijf, 'maar biedt een gezaghebbende en inspirerende beschrijving van inhoudelijk goede cultuureducatie, die tot een landelijk gedeelde visie kan leiden'.²⁶ Dan is er een landelijke subsidieregeling voor de nascholing van groepleerkrachten, mede in het kader van het flankerend beleid van het FCP.²⁷ Op landelijk niveau wordt er voorts gestudeerd op de ontwikkeling van bruikbare beoordelingsinstrumenten voor leerprestaties in kunstzinnige oriëntatie, onder meer door het LKCA. Het LKCA biedt ondersteuning van het programma door informatievoorziening, deskundigheidsbevordering, advisering en onderzoek.

Tabel 3

Een vergelijking tussen de sturingsinstrumenten voor cultuureducatie in het PO in de periodes 1993-1998 en 2013-2016

Sturingsinstrumenten	1998-2012	2013-2016
Wettelijke regelgeving	Leergebied kunstzinnige oriëntatie	Leergebied kunstzinnige oriëntatie
Aantal kerndoelen	3/58	3/58
Communicatie (waarden en doelen)	Cultuurparticipatie (samenwerking scholen en culturele instellingen)	Onderwijskwaliteit, ontwikkeling van competenties van leerlingen in kunst en cultuur gebaseerd op kerndoelen
Subsidieregelingen	Cultuur en School; Actieplan Cultuurbereik; Fonds voor Cultuurparticipatie	Cultuureducatie met Kwaliteit Basisinfrastructuur Fonds voor Cultuurparticipatie SLO LKCA
Monitoring en toetsing	Monitoren Cepo (vanaf 2004) Inspectierapportage gebaseerd op Monitor Cepo	Monitor Cultuureducatie met Kwaliteit Monitoring en evaluatie door FCP Inspectierapportage 2015

Via de Deelregeling cultuureducatie met kwaliteit besteden FCP en decentrale overheden jaarlijks € 20 miljoen aan activiteiten van lokale en provinciale culturele instellingen. Daarnaast is er jaarlijks bijna € 3 miljoen voor het flankerend beleid. Via de prestatiebox kan jaarlijks bijna € 19 miljoen ten goede komen aan cultuureducatie in het primair onderwijs. Ten slotte wordt aan bijkomende ondersteunende maatregelen samen jaarlijks ongeveer € 2 miljoen besteed. Zo wordt jaarlijks in totaal ongeveer € 44 miljoen uitgegeven om de kwaliteit van cultuureducatie in het primair onderwijs te borgen. Dat is ruim € 170 miljoen over de hele periode 2013-2016.

Vergeleken met de voorgaande periode lijkt het erop dat het *aanvullende* stimuleringsbeleid met het programma Cultuureducatie met Kwaliteit behoorlijk is gewijzigd. De kwaliteit van kunst- en cultuuronderwijs staat nu

²² Bamford (2006). *The Wow factor*.

²³ Plasterk (2007). *Kunst van leven*.

²⁴ Fonds voor Cultuurparticipatie (2012). *Deelregeling Cultuureducatie met Kwaliteit in het primair onderwijs*.

²⁵ Van Bijsterveldt-Vliegthart (2012). *Regeling prestatiebox primair onderwijs*.

²⁶ Aldus Joost Kuggeleijn (OCW) in zijn presentatie tijdens de bijeenkomst 'Cultuureducatie in Amsterdam', 20 maart 2013.

²⁷ Zijlstra (2012). *Nieuwe visie cultuurbeleid*.

centraal in plaats van cultuurparticipatie. Samenwerking tussen scholen en culturele instellingen blijft weliswaar een belangrijk doel, maar daar wordt nu van verwacht dat het bijdraagt aan die onderwijskwaliteit. Het gaat niet om culturele activiteiten voor leerlingen, maar om activiteiten die bijdragen tot het bereiken van de kerndoelen kunstzinnige oriëntatie. De doelen van het programma zijn veel specifiekere dan voorheen. Dat stimuleert culturele instellingen om doelgerichter te werken en maakt het gemakkelijker voor het FCP en zijn bestuurlijke partners (OCW, provincies en gemeenten) om de resultaten en effecten van het programma te evalueren. Verder – maar dat geldt alleen voor de Deelregeling CmK in vergelijking met de Regeling cultuurparticipatie 2009-2012 – heeft het FCP nu meer sturingsmogelijkheden, omdat het een rechtstreekse subsidierelatie heeft met lokale en provinciale culturele instellingen. Tot slot komen er monitoring- en evaluatietrajecten die een scherper beeld moeten geven van hoe scholen werken aan de kwaliteit van kunst- en cultuuronderwijs, al dan niet samen met culturele instellingen. Bovendien wordt verwacht dat de Inspectie meer aandacht gaat besteden aan de kwaliteit van cultuureducatie, al is nog niet bekend hoe.

Hiertegenover staat dat *structurele* kenmerken van het beleid niet veranderen. Zo blijven basisscholen wettelijk autonoom onder dezelfde voorwaarden als voorheen en blijft het cultuurdepartement van OCW en niet het onderwijsdepartement verantwoordelijk voor het stimuleringsbeleid voor cultuureducatie. Cultuureducatie moet volgens het beleid ‘in het hart van het onderwijs’, maar het hart van het onderwijsdepartement lijkt er nog niet erg warm voor te kloppen. Verder blijft de allocatie van landelijke subsidies voor cultuureducatie ongewijzigd. Subsidies voor activiteiten van culturele instellingen wegen zwaarder – in financiële termen, maar zeker ook qua politieke en communicatieve inspanningen – dan het extra budget voor scholen via de prestatiebox.

Sturing gevraagd

Als we de programma's Cultuureducatie met Kwaliteit (2013-2016) en Cultuur en School (1997-2012) vergelijken, lijken de verschillen tot nu toe vooral in de oriëntatie en de doelstellingen van het programma te liggen. Het gaat vooralsnog om de verschuiving van een beleidsdiscours dat draaide om de waarde van cultuur en cultuurparticipatie naar een benadering waarin de kwaliteit van het onderwijs centraal staat. De vraag is nu of die nieuwe koers ook tot de gewenste resultaten kan en zal leiden gezien de sturingsmogelijkheden waarover OCW, FCP en provincies en gemeenten beschikken.

Sturingsbenaderingen

Ieder beleidsprogramma begint met goede bedoelingen en min of meer ambitieuze doelstellingen. Over het probleem waarop het programma zich richt en over het ontwerp en de veronderstelde werking van het programma zal goed nagedacht zijn. Maar we weten ook dat beleidsprogramma's de neiging hebben iets anders te worden zodra ze in uitvoering worden genomen. Bijvoorbeeld doordat uitvoerende organisaties de doelen en middelen van het beleid vermengen met hun eigen doelen, prioriteiten en organisatorische mogelijkheden. Bestuurskundigen zeggen wel eens dat beleid ‘gebroken’ wordt in de uitvoering en dat beleidsmakers daarom tegelijk met het programma een implementatiestrategie moeten ontwerpen. Zo'n strategie is nodig om een programma op koers te houden tijdens de uitvoering en om te voorkomen dat doelen ervan vervagen en versplinteren, omdat diverse actoren er hun eigen draai aan geven.

Speelmanmuziek

Judica Lookman (51), is afdelingshoofd bij EDU-ART Gelderland

‘Als kind heb ik altijd muziekles gehad en na de middelbare school ben ik naar het conservatorium gegaan. In die tijd leerde ik Bert, mijn man kennen, hij speelde doedelzak. Via hem kwam ik in aanraking met een heel andere manier van muziek maken dan ik gewend was. Op de muziekschool en het conservatorium ben je vooral bezig met geschreven muziek, die door anderen is gecomponeerd. Maar ik werd echt gegrepen door die speelmanmuziek, vaak uitgevoerd op oude instrumenten en gebaseerd op summiere aantekeningen. Die wordt van speler op speler overgedragen en iedereen kan daar weer zijn eigen versie van maken.

Het is een traditie die teruggaat naar de late middeleeuwen. In Nederland was die traditie bijna uitgestorven. Met onze groep Madlot willen wij die traditie levend houden. Onze muziek leent zich heel erg goed om live te brengen, bijvoorbeeld zoals ze ooit gespeeld werd op feesten en partijen. En soms met heel bijzondere gevolgen. Onlangs speelden we in een verpleegtehuis. Daar werd een oude man die behoorlijk aan het dementeren was, geraakt door onze muziek. Eerst begon hij ritmisch mee te bewegen en mee te klappen en op het laatst vroeg hij zelfs onze zangeres ten dans.

Van mijn klassieke muziekopleiding heb ik vooral profijt bij het noten lezen. Als ik een stuk geschreven muziek lees, kan ik daar in mijn hoofd de melodie bij horen en bedenken wat we daar mee zouden kunnen. Maar voor het bespelen van oude instrumenten als doedelzak, trekharmonica en draailier ben je vooral aangewezen op workshops van mensen die die instrumenten al

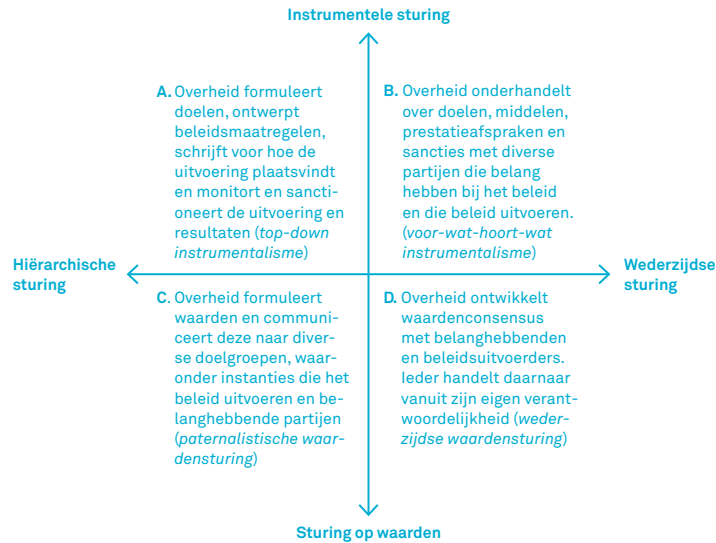
bespelen en je helpen om de fijne kneepjes onder de knie te krijgen. Daardoor kun je werken aan je techniek en je verder ontwikkelen. Vooral van spelers uit andere landen waar de traditie meer levend is, zoals Frankrijk en Italië, heb ik veel geleerd. De Stichting Volksmuziek Nederland en Stichting Draailier en Doedelzak organiseren veel van dit soort cursussen. Inmiddels geef ik zelf ook les en hoop ik daarmee de traditie door te geven aan anderen.

Onze muziek komt goed tot zijn recht in een kleine setting. We dromen soms wel eens van iets groots als samenspelen met Frans Bauer of iets Symfonica in Rosso-achtigs. Maar we hebben vooral de behoefte om de speelmannenlijn voort te zetten.’

**“VOORAL VAN SPELERS
UIT ANDERE LANDEN
WAAR DE TRADITIE
MEER LEVEND IS, ZOALS
FRANKRIJK EN ITALIË,
HEB IK VEEL GELEERD”**

De bestuurskundige literatuur biedt een staalkaart van sturingsconcepten en -benaderingen. Voor dit artikel construeren we daaruit de volgende typologie, door twee dimensies van sturing met elkaar te kruisen: hiërarchische versus wederzijdse (niet-hiërarchische) sturing; en instrumentele sturing versus sturing op waarden.

Figuur 1
Sturingsbenaderingen



Het eerste type sturing (A) geldt tegenwoordig als 'ouderwets' en onrealistisch. De tijd waarin de staat het politieke speelveld bepaalde en uitvoerende organen aanstuurde alsof het technische instrumenten betrof, is voorbij. Als die tijd er al ooit geweest is. Beleidsnetwerken en onderhandelingscircuits (types B en D) zijn in de plaats gekomen van hiërarchische commandostructuren.²⁸ En de overheid doet ook geregeld een moreel appèl op burgers, de publieke sector en het bedrijfsleven, wat hier als paternalistische sturing op waarden wordt getypeerd (C). Daar staat type D, consensusvorming over na te streven waarden en over de invulling daarvan in de praktijk, tegenover als niet-hiërarchische vorm van sturing op waarden. Het verschil tussen D en B is, dat bij type B afspraken over de inzet van bepaalde middelen voor bepaalde doelen weliswaar ook door onderhandeling tot stand komen, maar dat partijen niet per se dezelfde waarden delen en dat iedere partij zijn specifieke belangen dient.

De sturing van het landelijk cultuureducatiebeleid sinds 1985 was een mix van C en D, waarbij het cultuurdepartement van het ministerie, landelijke adviescommissies en het Fonds voor Cultuurparticipatie heen en weer schakelden tussen het verkondigen van waarden en het communiceren van beleidsdoelen (C) en het ontwikkelen van een waardengedreven consensus onder belangrijke stakeholders over elkaars taken en verantwoordelijkheden (D). Die consensus werd ook geborgd door financiële en procedurele afspraken, zoals de specifieke uitkeringen voor het Actieplan Cultuurbereik (2001-2008) en de decentralisatieuitkering Cultuurparticipatie (2009-2012) en kreeg zo trekken van wederzijdse instrumentele 'voor-wat-hoort-wat' sturing (B).

Als er één constante is geweest in het cultuureducatiebeleid van de afgelopen vijftien jaar, dan is dat de brede, maar ook enigszins vrijblijvende

consensus over de waarden die ermee gediend worden en de nadruk op het communiceren van waarden en doelen. Er zijn zoals gezegd redenen om te twifelen aan de invloed van goede bedoelingen in beleid. Uitspraken over problemen en oplossingen aan het begin van het nieuwe beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit komen opmerkelijk overeen met uitspraken bij de start van nieuwe subsidieregelingen voor kunstzinnige vorming in het primair onderwijs in de jaren tachtig van de vorige eeuw. In 1984 noemde het Instituut voor Onderzoek en Beleid de marginale aandacht voor kunsteducatie in schoolcurricula het belangrijkste probleem. Veel scholen waren voor dit leergebied uitsluitend op groepsleerkrachten aangewezen. maar de meeste leerkrachten voelden zich niet op die taak berekend.²⁹ De destijds geuite zorgen over de vakinhoudelijke bekwaamheid van leerkrachten, de inhoud van het curriculum en het aantal uren dat aan kunstvakken werd gewijd, klinken in 2012 opnieuw en in nagenoeg dezelfde bewoordingen in het advies van de Onderwijsraad en de Raad voor Cultuur: kunstzinnige oriëntatie heeft een marginale status in het schoolbeleid en lessen in kunst en cultuur in de klas zijn vaak niet meer dan franje.

Sturing op waarden – van paternalisme tot gedeelde goede bedoelingen – lijkt de dominante benadering in het cultuureducatiebeleid van de afgelopen twintig jaar. Als het na zoveel jaar stimuleringsbeleid nog nodig is om de kwaliteit van cultuureducatie te borgen en te versterken, is enige scepsis over de impact van goede bedoelingen en tijdelijke subsidieregelingen gerechtvaardigd. De vraag dringt zich op waarom een nieuw programma nu wèl een blijvend effect zou hebben. De sleutel ligt in de *uitvoering* van programma's en subsidieregelingen, aangenomen dat die op zich weldoordacht en goed ontworpen zijn.

De noodzaak om extra aandacht te geven aan de uitvoering wordt des te urgenter gezien de bescheiden omvang van het beschikbare budget. Als je bedenkt wat je ermee doen kunt, lijkt € 44 miljoen per jaar veel geld. Het gaat echter om niet meer dan naar schatting 7% van het jaarlijkse volume aan salarissen van leerkrachten dat kan worden toegerekend aan het leergebied kunstzinnige oriëntatie (€ 675 miljoen).³⁰ Het 'vaste' kapitaal voor cultuuronderwijs op basisscholen zit in de leerkrachten die het schoolbestuur betaalt vanuit de rijksmiddelen. Het programma Cultuureducatie met Kwaliteit voegt daar een bescheiden en bovendien tijdelijk financiële impuls aan toe. De ontwerp vraag is dus hoe met een stimuleringsprogramma als dit werkelijk en duurzaam invloed uit te oefenen is op de kwaliteit van cultuureducatie in het primair onderwijs. De praktische vraag is dan hoe betrokken instanties op landelijk en decentraal niveau er tijdens de uitvoering van het programma voor kunnen zorgen dat de stand van zaken in het onderwijs over tien jaar dichterbij de nu verkondigde ambities ligt.

²⁸ Zie Noordegraaf et al., *ibidem*; Groeneveld en Van de Walle, red. (2011). *New Steering Concepts in Public Management*.

²⁹ Bakker (1984). *Regionale AKU-projecten en kunsten*.

³⁰ Volgens *Education at a Glance*, een jaarlijkse rapportage van de OESO over onderwijs trends in de lidstaten wordt gemiddeld 9% van de schooltijd van 11-jarige leerlingen op Nederlandse basisscholen besteed aan cultuureducatie (arts education) (OECD 2011: p. 390, tabel D1.2a). Jaarlijkse uitgaven voor salarissen van onderwijzend personeel belopen bijna zeven miljard euro (Inspectie van het Onderwijs 2012). De tijd die leerkrachten voor kunsteducatie ter beschikking hebben is dus te schatten op 9% van zeven miljard euro, een bedrag van € 675 miljoen. Het jaarlijkse budget van het beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit (€ 44 miljoen) bedraagt 7% daarvan.

Hoe zit het met de landelijke en de decentrale sturing van het programma in het licht van verschillende sturingsbenaderingen? Landelijk gaat het om de rol en invloed van de partijen die met elkaar deelnemen aan het beleidsoverleg over de uitvoering. Decentraal gaat het om de driehoeksrelatie tussen het FCP, lokale en regionale culturele instellingen en betrokken gemeenten en provincies. Zij overleggen over de aanpak en uitvoering van activiteiten in het kader van de Deelregeling cultuureducatie met kwaliteit.

Landelijke sturing

Na de aankondiging van het programma Cultuureducatie met Kwaliteit in juni 2011 gingen het ministerie van OCW en FCP met vertegenwoordigers van provincies en gemeenten in gesprek om overeenstemming te krijgen over waarden en doelen, financiering en organisatie van het programma. De hoofdrolspelers op landelijk niveau onderhielden ook in 2013, het eerste uitvoeringsjaar van het programma, intensieve relaties. Vertegenwoordigers van OCW, FCP, LKCA, provincies en gemeenten en het onderwijsveld ontmoetten elkaar geregeld om te overleggen, af te stemmen en te onderhandelen over ieders rol en acties.

De uitdaging voor bestuurlijke en ambtelijke partners de komende jaren is om de sterke punten van wederzijdse instrumentele en waardensturing te benutten en de risico's ervan te vermijden. Doelen en waarden moeten ook tijdens de uitvoering zichtbaar en dominant blijven in de communicatie over het programma (D in figuur 1) en geschraagd worden door duidelijke, toetsbare afspraken over verantwoordelijkheden, taken en acties (B in figuur 1). De netwerkbenadering is over het algemeen effectief voor het draagvlak van beleid, maar niet per se voor de voortgang en effectiviteit. Daar moet dus doelgericht aandacht aan besteed worden, bijvoorbeeld door een procesarchitect of een resultaatgerichte procesaannemer te benoemen. Het vergt leiderschap om het landelijke beleidsnetwerk op beide aspecten – waarden en resultaten – te richten, in beweging te houden en het bestuurlijke vermogen ervan optimaal te benutten. Het ministerie van OCW en het FCP spelen daarin een centrale, initiërende rol, omdat zij beschikken over de belangrijkste mogelijkheden en middelen.

Monitoring en tussentijdse evaluatie van verschillende onderdelen van het programma moeten het FCP en zijn bestuurlijke partners in staat stellen om tijdig bij te sturen in de beoogde richting en effecten. Zo laat het ministerie van OCW de besteding van gelden uit de prestatiebox door scholen monitoren en heeft het FCP met het LKCA een monitoring- en evaluatietraject opgezet voor de matchingsregeling. Dat traject startte met een plananalyse door het LKCA van de aanvragen voor de regeling. Het wordt voortgezet met bilaterale gesprekken tussen het FCP en de aanvragers en hun provincies en gemeenten. Het LKCA heeft op verzoek van het FCP ook een evaluatiekader opgesteld dat richting geeft aan de tussentijdse evaluatie van de regeling door het fonds en zijn bestuurlijke partners, begin 2015.³¹ Die evaluatie is gericht op de uitvoering en resultaten van de regeling door het FCP en de provincies en gemeenten en leidt dus tot een oordeel over de impact van hun handelen – hun stuurmanskunst – op de activiteiten van gesubsidiëerde instellingen.

Daarnaast laat het ministerie van OCW in het voorjaar van 2014 en 2016 monitoronderzoek doen naar de wijze waarop basisscholen werken aan de kwaliteit van hun cultuuronderwijs. Op deze manier houden de betrokken partijen landelijk en decentraal zicht op de uitvoering van het programma

en op de onderwijspraktijk. De tussentijdse evaluatie van de matchingsregeling door het FCP moet een realistisch beeld geven van voortgang en resultaten van de regeling tot en met 2014 en kan aanleiding geven om bij te sturen of extra inspanningen te ondernemen om de regeling tot een succes te maken. 'Leren en verbeteren, in plaats van verantwoorden en afrekenen' is het motto van het monitor- en evaluatietraject van het FCP en het LKCA.

Sturing van decentrale activiteiten

De samenwerking tussen culturele instellingen en scholen is een cruciale schakel in de lokale en regionale uitvoering van de matchingsregeling. Hier moeten goede leerplannen tot stand komen en leerkrachten en educatief medewerkers van instellingen hun competenties versterken.

De culturele instellingen zijn de enige actoren die een directe, operationele relatie onderhouden met scholen. Resultaten en effecten van de regeling moeten zichtbaar worden in de *oriëntatie* van gesubsidiëerde instellingen op het stimuleren van goed cultuuronderwijs en in hun feitelijke *gedrag*. Vierenvijftig instellingen hebben subsidie gekregen van het FCP via de Deelregeling. Hun belangrijkste activiteiten voor – en hopelijk mét de scholen – liggen op het gebied van leerplanontwikkeling en deskundigheidsbevordering van de leerkrachten.³² De meeste instellingen werkten de afgelopen tien jaar al voor het primair onderwijs. Ze beschikken over een aanbod van workshops of lessen, al dan niet vergezeld van een concert, een museumbezoek of een theatervoorstelling. Zullen ze bereid en in staat zijn hun manier van werken aan te passen en te vernieuwen en goed cultuuronderwijs in plaats van cultuurparticipatie tot de kern van hun activiteiten te maken?

Een speciaal punt van aandacht is dat culturele instellingen die als *change agent* moeten werken, twee meesters dienen: ze worden gesubsidiëerd door het fonds én door hun provincie of gemeente. Het FCP heeft maar beperkte invloed op de richting waarin en de wijze waarop de instellingen decentraal worden begeleid en gestuurd. Om het programma Cultuureducatie met Kwaliteit tijdens de uitvoering op koers te houden zullen FCP en decentrale overheden samen dezelfde kant op moeten sturen, onder meer door eenduidige communicatie over de doelen van het programma en over de rol van de culturele instellingen.

De Deelregeling verplicht de culturele instellingen die subsidie ontvangen om hun eigen activiteiten te monitoren (zicht te houden op) en te evalueren (te beoordelen op uitvoering en effecten) met het doel ervan te leren en om verbeteringen in hun aanpak aan te brengen. Hoe de instellingen de monitoring en evaluatie van hun activiteiten monitoren en evalueren is hun eigen verantwoordelijkheid. Voor de tussentijdse evaluatie door de instellingen, eind 2014, dienen ze antwoord te geven op vier vragen: 1. Klopt de richting van activiteiten? 2. Is er voldoende voortgang? 3. Welke knelpunten en belemmeringen zijn er, en hoe worden die aangepakt? 4. Zijn er extra inspanningen of een andere aanpak nodig voor de tweede helft van de programmaperiode? De tussentijdse evaluatieverslagen van de instellingen vormen samen een belangrijke bron voor de tussentijdse evaluatie van de regeling door het fonds, begin 2015.

³¹ Fonds voor Cultuurparticipatie (z.d.). *Het kader voor de evaluatie van de regeling Cultuureducatie met Kwaliteit*.

³² Zie Hagenaars, Van Hoorn en IJdens, red. (2013). *Plananalyse aanvragen matchingsregeling Cultuureducatie met Kwaliteit 2013-2016*.

Besluit

Onze belangstelling voor sturingsaspecten van het cultuureducatiebeleid voor het primair onderwijs sinds 1985 komt voort uit een praktische vraag: hoe is de uitvoering van het nieuwe beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit zodanig te sturen dat het over drie, vier jaar de beoogde resultaten oplevert? We menen dat die vraag gesteld moet worden, omdat de effectiviteit van het beleidsprogramma in belangrijke mate zal afhangen van de uitvoering van het programma door alle betrokken partijen.

“HOE IS DE UITVOERING VAN HET NIEUWE BELEIDSPROGRAMMA CULTUUREDUCATIE MET KWALITEIT ZODANIG TE STUREN DAT HET OVER DRIE, VIER JAAR DE BEOOGDE RESULTATEN OPLEVERT?”

Hoe het anno 2013 ‘door de bank genomen’ gesteld is met de kwaliteit van cultuuronderwijs op basisscholen weten we niet. Er is wel veel anekdotische kritiek, in het bijzonder van kunstprofessionals en hoger opgeleide ouders. De laatste representatieve peilingen van het niveau in muziek en beeldende vorming dateren zoals gezegd van 1996 en 1997. Het beeld was toen niet al te rooskleurig. Uit monitoronderzoek sinds 2004 blijkt dat het aantal scholen met een beleidsplan voor cultuureducatie sinds 2004 is toegenomen en dat veel scholen een interne cultuurcoördinator hebben benoemd. Scholen organiseren zoals gezegd ook meer culturele activiteiten voor hun leerlingen, of laten die organiseren door culturele instellingen of kunstenaars. Het aandeel van scholen met een vakleerkracht voor een of meer kunstvakken (beeldend, muziek of anders) is in de loop der jaren echter gedaald van 60% in 1988 naar 19% in 2009. En veel scholen zeggen dat groepsleerkrachten onvoldoende vakinhoudelijke deskundigheid hebben voor kunstzinnige oriëntatie.

Het programma Cultuureducatie met kwaliteit is hoe dan ook een stimulans voor culturele instellingen en scholen om doelgericht te werken aan de kwaliteit van cultuuronderwijs. De komende jaren gaat het erom de richting en resultaten van het programma ook tijdens de uitvoering scherp te houden. De wettelijke verantwoordelijkheid van scholen voor de kwaliteit van het onderwijs en hun vrijheid (autonomie) in de wijze waarop ze daar aan vormgeven is de eerste conditie voor de uitvoering van het programma. De rol van lokale en provinciale culturele instellingen die via de tijdelijke subsidieregeling worden ingezet als externe *change agent* om een beweging in het onderwijs te bewerkstelligen, is de andere conditie. Instanties die (mede)verantwoordelijk zijn voor het ontwerp en de uitvoering van het programma – naast het ministerie, het FCP en de provincies en gemeenten ook het LKCA dat het programma ondersteunt – moeten samen over de nodige stuurmanskunst beschikken om het effectief te maken.

Een keten is zo sterk als de zwakste schakel. Er is in 2013 veel energie gestoken in het landelijke netwerk waar de sturing van het programma op

beleidsniveau zich afspeelt. De praktijk van het programma vindt echter decentraal plaats: bij de gesubsidieerde culturele instellingen en de scholen moet het programma landen en zijn succes bewijzen. Men kan men zich afvragen of het landingsgestel – de relatie tussen culturele instellingen en scholen – sterk genoeg is om het programma daadwerkelijk te implementeren. Het FCP en de betrokken provincies en gemeenten zijn verantwoordelijk voor de sturing op decentraal niveau. De eerste succes- of faalfactor ligt dus in de relatie tussen het FCP, provincies en gemeenten en (gesubsidieerde) culturele instellingen. De tweede ligt in de relatie tussen deze culturele instellingen en de scholen: in wat ze met elkaar doen, hoe ze dat doen en met welk doel en effect.

Uiteindelijk moeten beleid en praktijk op landelijk en decentraal niveau ten goede komen aan de leerlingen: wat zij leren door en meenemen van goed cultuuronderwijs. Daar is meer voor nodig dan een tijdelijk stimuleringsbeleid voor vier jaar. Het convenant dat OCW in december 2013 afsloot met grote gemeenten en provincies en met de PO-Raad over een langduriger investering in de kwaliteit van cultuuronderwijs op basisscholen biedt perspectief op continuïteit.³³ De impact van het programma Cultuureducatie met Kwaliteit moet echter ook al op redelijk korte termijn zichtbaar worden in doelgerichte onderwijsactiviteiten van, op en met scholen en in activiteiten die de deskundigheid van leerkrachten daadwerkelijk versterken.

Teunis IJdens

Teunis IJdens (1952) is hoofd van de afdeling Onderzoek & Monitoring van het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (LKCA). Hij studeerde grafische vormgeving aan de kunstacademies in Arnhem en Enschede en sociologie aan de universiteit van Nijmegen. Hij was vele jaren werkzaam als onderzoeker aan de universiteiten van Tilburg en Rotterdam. Hij promoveerde in 1999 op een studie over arbeid en organisatie in de podiumkunsten en publiceerde een reeks van onderzoeksrapporten en artikelen over diverse aspecten van kunst- en cultuurbeleid en over de arbeidsmarkt en beroepspraktijk van kunstenaars. Teunis IJdens is hoofdredacteur van het Jaarboek actieve cultuurparticipatie.

Marjo van Hoorn

Marjo van Hoorn is senior onderzoek bij het LKCA. Die functie behelst vooral het bevorderen van uitwisseling, kennisaccumulatie en kennisopbouw op het gebied van onderzoek en monitoring. Zij organiseert daartoe bijvoorbeeld de jaarlijkse Onderzoeksconferentie Cultuureducatie en Cultuurparticipatie en tevens is zij hoofdredacteur van Cultuur+Educatie, het tijdschrift over onderzoek naar leren, lesgeven en overdracht in kunst en cultuur. Van Hoorn werkte als docent Handenarbeid en Kunstgeschiedenis op verschillende scholen voor voortgezet onderwijs en van 2008 tot 2013 was zij als senior docent onderzoek verbonden aan de Masteropleiding Kunsteducatie van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

³³ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, PO-Raad, provincies en gemeenten (2013). *Convenant Cultuur en Onderwijs*.

DE
 PARTI-
 CULIERE
 MARKT

KAN WEL DE
 CURSUSFUNC-
 TIE VERVULLEN
 MAAR NIET DE
 SPILFUNCTIE
 VAN KUNSTEN-
 CENTRA"

Kunstencentra op weg naar 2020

Cor Wijn

Het terrein van de kunsteducatie is anno 2013 onderhevig aan wisselende spanningen. Aan de ene kant is er het expansieve beleid van de rijksoverheid, die met het programma Cultuureducatie met kwaliteit probeert het cultuuronderwijs op de basisschool te ordenen en te stimuleren en duurzame samenwerking tussen scholen en culturele instellingen te bevorderen. Aan de andere kant bezuinigen gemeenten op de buitenschoolse kunsteducatie, vooral op de lessen die de kunstencentra aanbieden. Nieuwe allianties worden gesmeed, maar vaak zonder dat de betrokken partijen weten welke kant het nou op moet. In deze bijdrage verken ik hoe het landschap van de kunsteducatie er straks (rond 2020) mogelijk uitziet en hoe kunstencentra hierop kunnen inspelen.

Nieuwe financiële verhoudingen

In Nederland is de aandacht van de overheid voor cultuur en sport nauw verweven met de opkomst van de verzorgingsstaat. Sinds 1945 steeg de bijdrage van Rijk, provincies en gemeenten aan cultuur en sport exponentieel. Dankzij de economische groei in de jaren vijftig en zestig van gemiddeld zo'n 6%¹ kon een fijnmazig voorzieningenniveau worden opgebouwd. Dat werd in het eerste decennium van deze eeuw vervolmaakt. Er ontstond een maatschappij die niet alleen materieel, maar ook immaterieel goed voor haar burgers zorgt. De bijdrage van de gemeenten aan de Nederlandse culturele infrastructuur is daarbij aanzienlijk geweest. Tot op de dag van vandaag bedraagt deze circa 60% van de totale overheidssteun voor kunst en cultuur. Theaters, musea, bibliotheken en kunstencentra in ons land zijn financieel voor het grootste deel van de gemeenten afhankelijk.

De huidige economische crisis brengt op tal van terreinen een grote maatschappelijke transformatie teweeg, doordat vooral de gemeenten hard op de rem moeten trappen om financieel niet uit de bocht te vliegen. De sectoren die gefinancierd worden met 'vrij besteedbaar' geld van de gemeenten, zoals cultuur en sport, zijn in de periode 2010-2013 al flink geraakt, maar zullen in de jaren 2014-2018 nog meer worden geconfronteerd met wegvallende budgetten.² Dit heeft te maken met de grote decentralisaties die het kabinet-Rutte II gaat doorvoeren (waarover straks meer).

Vanaf de jaren zeventig is het een voortdurende opgave gebleken de uitgaven voor collectieve voorzieningen in de pas te laten lopen met de ontwikkeling van het bruto binnenlands product. Het gaat om de betaalbaarheid van de verzorgingsstaat. De crisis van de jaren zeventig betekende een eerste fundamentele herziening van die verzorgingsstaat. De riante overheidsuitgaven werden geleidelijk aan in lijn gebracht met de halvering van de structurele economische groei (van 6% naar 3%). Met het schrappen van de veelomvattende Kaderwet specifiek welzijn annuleerde het kabinet-Lubbers medio jaren tachtig de beoogde doorgroei van verzorgingsstaat naar welzijnsstaat. In die tijd vonden de eerste decentralisaties plaats in onder meer het welzijnswerk en de bibliotheeksector.

Diezelfde aanpassingsbeweging doet zich nu weer voor, maar op veel grotere schaal. In het afgelopen decennium is de economische groei teruggevallen tot gemiddeld zo'n 1,5% en daar zijn de euro- en de bankencrisis (met uitschieters naar economische krimp) nog bij gekomen. Deze halvering (opnieuw) van het niveau dat we gewend waren, betekent dat de rijksoverheid verdere maatregelen neemt om de verzorgingsstaat betaalbaar te houden. Zorgaanspraken worden beperkt, budgetten ingekrompen en taken gedecentraliseerd. Verwacht mag worden dat vooral de sport- en cultuursector hierdoor zwaar zullen worden getroffen. Dit vloeit niet voort uit bewuste politieke keuzes, maar uit een verdringingsmechanisme dat ertoe leidt dat de 'vrij te besteden' gemeentelijke middelen wegterren.

Het kabinet-Rutte II kiest er nu voor om wettelijke taken rondom werk, jeugdzorg en de zorg aan langdurig zieken en ouderen bij de gemeenten neer te leggen. Deze enorme decentralisatie stelt niet alleen forse eisen aan de uitvoeringskracht van gemeenten, maar brengt ook grote financiële risico's met zich mee. Nagenoeg alle gemeenten verwachten dat de 16 miljard die het Rijk naar de gemeenten overhevelt (een verdubbeling van het huidige Gemeentefonds) bij lange na niet genoeg zal zijn om de nieuwe taken uit te voeren.³

Gemeenten hebben in het verleden laten zien dat ze wel vernieuwend en succesvol met verdelingsvraagstukken ten gevolge van het decentraliseren van overheidstaken kunnen omgaan. Voorbeelden zijn onder meer de Wet werk en bijstand (Wwb) en de Wet maatschappelijke ontwikkeling (Wmo), waarbij zij erin slaagden kosten te budgetteren en de aanspraken binnen de financiële kaders te houden. De vraag is echter of het vrij besteedbare budget bij nieuwe decentralisaties stand zal houden.

Nu al denken de gemeentelijke rekenmeesters na hoe het vrij besteedbare budget van gemeenten bij een verdergaande decentralisatie buiten schot kan blijven. Tegelijk met de omvangrijke decentralisatie met krappe budgetten kampen de gemeenten namelijk ook met problemen en risico's bij de financiering van hun niet-wettelijke taken: de inkomsten uit het Gemeentefonds dalen (het fonds is gekoppeld aan de groei of krimp van de netto rijksuitgaven), de gemeentelijke onroerend goedportefeuille is zorgwekkend en ingenomen grondposities zijn verliesgevend. Ook om die reden zullen gemeenten hard moeten knijpen in hun vrij besteedbare middelen. Sommige middelgrote gemeenten houden er rekening mee dat op termijn maar de helft of misschien nog minder van deze middelen behouden kan blijven. Dit betekent dat er veel minder geld beschikbaar zal zijn voor de autonome taken van gemeenten, zoals openbaar onderhoud, welzijn, sport en dus cultuur.

Een grote transformatie zal hiervan het gevolg zijn. Het bedrijfsmodel van veel sportcomplexen, bibliotheken, kunstencentra, musea en theaters zal op de schop moeten. Er kan minder gewerkt worden met publiek geld en er zal meer gedaan moeten worden met middelen uit private bronnen. En de burger zal (veel) meer zelf moeten gaan betalen.

1 CBS (2010). *Terugblikken*.
2 Gemeenten hebben inkomsten uit drie bronnen: doeluitkeringen (van het Rijk), een uitkering uit het Gemeentefonds en inkomsten uit eigen belastingheffing. Alleen de tweede en derde bron (bij elkaar circa een derde van het totaal) zijn vrij besteedbaar.
3 Zie onder meer de brief van juli 2013 van de Raad voor de Financiële Verhoudingen getiteld *Aanvullende reactie op advies over decentralisatiebrief*.

Ziehier het vertrekpunt, de economische onderlegger waarmee we naar het jaar 2020 en verder kunnen kijken, hopelijk ooit, in retrospectief, aan te duiden als de post-crisisperiode.

Trends in de buitenschoolse kunsteducatie

Naast de economische crisis en de daarmee gepaard gaande overheidsbezuinigingen zijn er andere maatschappelijke en culturele trends die de positie van de kunstcentra raken. Algemene trends – de *global village*, de beleveniseconomie, de opmars van de visuele cultuur, de impact van de sociale media, de rol van de kritische, kwaliteitsbewuste burger, de aandacht voor uiterlijk, zelftraining en zelfhulp – laat ik hier buiten beschouwing. Ik richt mij op ontwikkelingen die in het bijzonder gelden voor de culturele sector.

- De vrijetijdsmarkt kent grote concurrentie tussen de aanbieders en deze zal ondanks de economische crisis niet minder worden. Uit onderzoek van het Sociaal en Cultureel Planbureau blijkt dat Nederlanders gemiddeld over 45 uur vrije tijd per week beschikken. Ouders met kinderen hebben de minste hoeveelheid vrije tijd, alleenstaanden de meeste, mannen meer dan vrouwen. Mediagebruik – lezen, tv, audio, computer – is met negentien uur per week veruit de meest gekozen vrijetijdsbesteding van mensen: Nederlanders besteden ruim 40% van hun vrije tijd aan mediagebruik, vooral televisiekijken. Sociale contacten onderhouden – bij elkaar op visite gaan, kletsen en telefoneren – vormt met ruim negen uur per week de tweede vorm van vrijetijdsbesteding, het beoefenen van allerhande hobby's is met wekelijks zes uur een goede derde. Per week zijn Nederlanders verder bijna vier uur voor hun vrijetijd onderweg en besteden ze krap drie uur per week aan uitgaan.⁴
- Cultuurconsumenten vertonen in toenemende mate zapedrag en zijn op zoek naar intense ervaringen.⁵
- De arbeidsintensieve culturele sector wordt steeds duurder in verhouding tot andere sectoren, doordat de ontwikkeling van lonen en salarissen de trend volgt van sectoren waar technologische innovatie leidt tot hogere arbeidsproductiviteit.⁶
- Van culturele instellingen wordt in toenemende mate ondernemerschap verwacht. Onder druk van bezuinigingen worden ze gedwongen minder afhankelijk te worden van subsidies en meer draagvlak te zoeken bij bedrijfsleven (sponsoring) en de bevolking (hogere particuliere bijdragen, meer vrijwilligerswerk). De effecten van deze algemene trends zijn op verschillende manieren terug te vinden in de huidige ontwikkelingen binnen gemeenten.
- Steden benutten theaters, musea en festivals in toenemende mate voor stadspromotie en citybranding. Dit valt onder wat gemeenten beschouwen als de algemeen stedelijke culturele functies (uitgaan, levendigheid, profilering en aantrekkelijkheid binnenstad). Daarnaast onderscheiden ze specifieke culturele functies in de wijk en daaronder vallen educatie en informatie (bibliotheken en centra voor de kunsten). Deze worden steeds vaker geïntegreerd in multifunctionele centra en brede scholen.
- Gemeenten zoeken naar mogelijkheden om culturele voorzieningen te clusteren in één gebouw of complex (cultuurhuizen, kunstclusters). Ze hopen doorgaans hiermee programmatische, ruimtelijke en organisatorische meerwaarde te bereiken en met minder geld meer publiek te bereiken. Zo ontstaan nieuwe bedrijfsmodellen binnen culturele organisaties. Er komen bijvoorbeeld samenwerkingsverbanden waarin

backoffice taken (zoals gebouwbeheer, inkoop, systeembeheer en administratieve taken) gebundeld worden. De ervaringen wijzen uit dat clustering van soortgenoten (bijvoorbeeld musea bij elkaar of muziekschool en creativiteitscentrum bij elkaar) tot meer synergie leidt dan clustering van geheel verschillende functies.

- Veel culturele organisaties proberen hun vaste kosten flexibel(er) te maken en groeien toe naar een kleine(re) kern van vaste professionals, met daaromheen een flexibele schil van freelancers, vrijwilligers en samenwerkingspartners.
- Op het snijvlak van publiek en privaat ontstaan nieuwe samenwerkingsvormen. Steeds vaker zien we commerciële organisaties die culturele functies overnemen, waarbij de overheid zich beperkt tot het formuleren van een culturele opdracht met bijbehorend budget. Tussenvormen zijn er ook: commerciële organisaties die de exploitatie van een cultuurgebouw verzorgen, waarbij een culturele instelling met subsidie van de overheid de programmering verzorgt.

Overheid, ouders en scholen

Wat de afgelopen jaren sterk opvalt in het beleidsdiscours over kunsteducatie is de hypocrisie waarmee overheidsvertegenwoordigers op alle niveaus met dit thema omgaan. Aan de ene kant noemen zij het steevast een speerpunt en komt het woord *talentontwikkeling* prominent in iedere cultuurvisie voor, van recente beleidsstukken van de bewindspersonen Zijlstra en Bussemaker tot en met gemeentelijke cultuurnota's en beleidsagenda's. Aan de andere kant bezuinigen diezelfde overheden op veel kunsteducatieve voorzieningen, zoals de kunstcentra, de steunfunctie-organisaties en de productiehuizen. Ofwel, bestuurders belijden het belang van kunsteducatie – ook in de vrije tijd – graag met de mond (omdat het politiek correct is of in overeenstemming met de tijdgeest), maar doen er nagenoeg niets aan om het daadwerkelijk te bevorderen. Wat ook de oorzaak van deze halfhartigheid moge zijn, duidelijk is wel wat dit betekent voor de toekomst van de overheidsfinanciering. Als over enkele jaren de hype van de mondelinge belijdenis van talentontwikkeling voorbij is, zal de financiële bijdrage van de overheden verregaand zijn gereduceerd en vermoedelijk ook niet meer op het oude niveau terugkeren.

Het ziet ernaar uit dat kunsteducatie voor kinderen en jongeren in de schoolgaande leeftijd het vanaf 2020 veel meer dan nu zal moeten hebben van ouders en scholen. Misschien is het daarmee ook wel terug in het domein waar het thuishoort.

Dat van ouders een grotere bijdrage wordt gevraagd, lijkt overkomelijk, zeker als er voor mensen met een laag inkomen kortingsregelingen of voorzieningen als een Jeugdcultuurfonds zijn. De meeste ouders geven aan niets zo graag hun geld uit dan aan de ontwikkeling van hun kinderen. Voor beleidsmakers voor cultuur is dit al jaren een blinde vlek. Wie verder kijkt dan kunsteducatie ziet hoezeer de uitgaven van ouders ten gunste van de ontwikkeling van hun kinderen zijn gestegen. Het is onder meer te zien aan de bloei van het privéonderwijs en huiswerkinstututen.

⁴ SCP (z.d.). *Wat Nederlanders doen in hun vrije tijd*.
⁵ Van den Broek (2010). *Toekomstverkenning kunstbeoefening*.
⁶ De Amerikaanse economen Baumol en Bowen (1966) noemden dit in *Performing Arts de 'kostenziekte' van de podiumkunsten en van andere arbeidsintensieve sectoren zoals onderwijs en gezondheidszorg*.

Een paar cijfers: het Luzac-college (particulier onderwijs voor vmbo, havo en vwo (met een jaarlijks cursusgeld tussen de € 17.000 en € 20.000), werd opgericht in 1983 en heeft inmiddels twintig vestigingen en zo'n 2.500 leerlingen.⁷ De huiswerkinstituten maken een nog veel stormachtiger ontwikkeling door. De grote spelers breiden snel uit. Marktleider Studiekring had in 2003 nog maar vier vestigingen, nu zijn dat er zestig. Op dit moment zijn er landelijk zo'n vijftig grote aanbieders met samen ruim tweehonderd vestigingen. Daarnaast zijn er in het land nog zo'n achthonderd kleine bedrijven. Steeds meer scholieren maken hun huiswerk niet meer thuis, maar doen dat onder toezicht van een huiswerkinstituut. Het gaat naar schatting van de Onderwijsraad om 60.000 tot 110.000 leerlingen per jaar ofwel 6-11% van alle middelbare scholieren. Ouders betalen tussen de € 350,- en € 550,- per maand voor vijf middagen per week huiswerkbegeleiding.⁸

Het Centraal Bureau voor de Statistiek heeft berekend dat een gezin met één kind gemiddeld 17% van het besteedbaar (gezins)inkomen uitgeeft aan dat kind. Aan twee kinderen wordt gemiddeld 26% van het inkomen uitgegeven, aan drie kinderen 33% en aan vier kinderen 40%.⁹ Ook deze cijfers indiceren dat ouders hun kinderen zo goed mogelijk op het leven willen voorbereiden. Sommige cultuurfilosofen stellen zelfs dat dit noodloos aansluit bij onze (aantoonbaar) groeiende aandacht voor ons Zelf, ons lichaam, ons uiterlijk, onze gezondheid, ons voedsel, onze mentale gesteldheid en onze interesse in zelftraining en zelfhulp. In deze visie is het kind een verlengstuk van het zelf, een project van het ego waarvoor kosten noch moeite worden gespaard.

Zoals Van Hoorn en Hagens beschrijven, zijn veel centra in toenemende mate gaan voorzien in een aanbod voor het basis- en voortgezet onderwijs.¹⁰ De groeiende aandacht van de rijksoverheid en provinciale en lokale overheden voor cultuureducatie in het onderwijs was daarbij een belangrijke prikkel. Met de beleidsmatige nadruk op het belang van de samenwerking tussen scholen en culturele instellingen kwam er meer geld vrij voor ondersteuning en verankering. De centra grepen hun kans om daarbij een inhoudelijke bemiddelingsrol te vervullen, maar het waren vooral de additionele geldstromen van OCW, provincies en gemeenten voor culturele activiteiten in basisschool en voortgezet onderwijs, die hen daarbij stimuleerden.

Die overheidssubsidie is de komende vier jaar nog voorhanden. De Onderwijsraad en de Raad voor Cultuur stelden in 2012 in hun gezamenlijke advies *Cultuureducatie: leren, creëren, inspireren!* dat de scholen in cultuuronderwijs nog te weinig regie voeren en dat de verankering in het curriculum nog onvoldoende is.¹¹ Met het nieuwe beleidsprogramma *Cultuureducatie met kwaliteit* willen OCW, Fonds voor Cultuurparticipatie en provincies en gemeenten de kwaliteit van cultuureducatie op basisscholen borgen. Het succes van deze extra inspanningen moet nog blijken. De maakbaarheid van het onderwijs is beperkt, zoals de parlementaire onderzoekscommissie Onderwijsvernieuwingen (de commissie-Dijsselbloem) in 2008 al concludeerde.¹² De commissie stelde onder meer vast dat de verantwoordelijkheden van overheid (het wat) en scholen (het hoe) door elkaar heen zijn gaan lopen. Het is nog niet zo vanzelfsprekend dat stimuleringsbeleid succes heeft: vaak heeft het bij de mensen die in het onderwijs werken geleid tot frustratie, ergernis en misverstand.

Naast deze subsidie voor cultuureducatie in het basisonderwijs staan miljoenenbezuinigingen op de professionele kunst- en cultuurinstellingen door Rijk, provincies en gemeenten. Daardoor neemt de concurrentie voor

de centra op de onderwijsmarkt toe: meer culturele instellingen en kunstprofessionals die als zzp'er werkzaam zijn, zullen hun aandacht – bij gebrek aan ander werk – op het onderwijs richten, ook al omdat de overheid wil dat door het Rijk gesubsidieerde culturele instellingen hun aandacht ook op het onderwijs richten.¹³

Die massieve opmars van het culturele veld naar scholen kan komende jaren wellicht helpen om cultuureducatie beter in het onderwijs te verankeren. Het kan ook tot weerstand en afstotingsverschijnselen leiden. De inspanningen waarmee theaters, bibliotheken, musea, historische verenigingen en individuele kunstenaars zich nu op het onderwijs richten heeft amechtige en opportunistische trekken en is daarmee op de langere termijn kwetsbaar.

“DE PARTICULIERE MARKT KAN WEL DE CURSUSFUNCTIE VERVULLEN, MAAR NIET DE SPILFUNCTIE VAN KUNSTENCENTRA”

De rol van gemeenten

Als de bekostiging van de kunsteducatie straks van de ouders en wellicht de scholen moet komen, welke rol hebben gemeenten dan nog? Ze subsidiëren kunstencentra – gemiddeld zo'n vierhonderd euro per cursist – nu om ruwweg drie redenen. De belangrijkste is: zorgen voor cursorisch aanbod als de markt daarin tekort schiet door onvoldoende of voor sommige burgers te dure lessen. Een tweede reden is waarborgen dat het cursusaanbod van voldoende kwalitatief niveau is. De derde reden is zorgdragen dat een culturele organisatie als motor functioneert voor allerlei culturele activiteiten, vooral op amateurgebied.

In deze periode van transitie ontdekken gemeenten dat deze redenen hun legitimering geheel of ten dele hebben verloren. Het gevolg hiervan is dat de sector nu massaal in een ombouwfase verkeert: van nagenoeg volledig afhankelijk van de gemeente naar een verregaande mate van zelfstandigheid. Een voorbeeld van een organisatie die deze weg in de afgelopen jaren is gegaan is Globe in Hilversum. De subsidie daalde van 50% van de totale exploitatie naar 40% en dreigde nog verder te dalen. Daarop kozen bestuur en directie eieren voor hun geld. Liever dan te blijven zitten in een oud pand en een faillissement af te wachten (zoals centrum voor de kunsten A7 in Heerenveen overkwam), kozen ze voor een offensieve strategie.

⁷ Wel zijn het vooral kinderen van ouders met een netto gezinsinkomen van minstens 45.000 euro per jaar die particulier onderwijs volgen. Zie Weenink en De Regt (2003). *Investeren in je kinderen*.

⁸ Over de omzetten in de sector is weinig bekend. Alleen Research voor Beleid noemt in een rapport uit 2009 (*Geld naast de school*) omzetcijfers. Het bureau gaat uit van een jaarlijkse omzet naast het voortgezet onderwijs van 52 miljoen euro. Volgens het rapport zijn de gemiddelde kosten per leerling voor huiswerkbegeleiding 986 euro per jaar.

⁹ Nibud (2013). *Hoeveel kost uw kind?*

¹⁰ Van Hoorn en Hagens (2011). *Projectsubsidies en de marktstrategie van centra voor de kunsten*.

¹¹ Onderwijsraad en Raad voor Cultuur (2012). *Cultuureducatie: leren, creëren, inspireren!*

¹² Parlementaire onderzoekscommissie Onderwijsvernieuwingen (2008). *Tijd voor onderwijs*.

¹³ Van Hoorn en Hagens, *ibidem*, p. 142.

Centrale elementen daarin zijn flexibiliseren van het personeel (zzp'ers in plaats van dienstverbanden), drukken van de overheadkosten en verhuizen naar een aantrekkelijke locatie (in dit geval het gedeeltelijk leegstaande Muziekcentrum van de Omroep). Globe wordt omgebouwd tot een vereniging van ondernemers en een facilitair bedrijf dat gaat proberen het muziekcentrum zo optimaal mogelijk te benutten.

De indruk bestaat dat gemeenten in de toekomst waarschijnlijk meer geïnteresseerd zullen zijn in de functie van kunstencentra als motor voor culturele levendigheid dan in de cursusfunctie. Deze laatste functie kan ook de particuliere markt vervullen, de spilfunctie niet. Te voorzien valt dat gemeenten nog wel bereid zullen zijn (en zelfs stevig) om te investeren in accommodaties (zoals een cursusverzamelgebouw), maar steeds minder zullen willen bijdragen in de exploitatie. Vanuit de gemeenten bezien is dit ook logisch: zij hebben alle belang bij levendige stedelijke zones en bij een 'programma' (zoals dat in stedenbouwkundig jargon heet) om de stedelijke centra te vullen. Culturele functies voor een breed publiek (zoals educatief aanbod voor jongeren en ouderen) worden hierbij hoog aangeslagen. Gemeenten hoeven deze echter niet meer zelf te subsidiëren, omdat veel particuliere docenten tegenwoordig amper duurder zijn dan het kunstencentrum. Zo biedt het Yamaha Music Point diverse cursussen goedkoper aan dan de gesubsidieerde Muzerie in Zwolle. Daarmee vervalt dus de belangrijkste legitimeringsgrond: het zorgen voor een betaalbaar cursusaanbod. Ook de tweede legitimeringsgrond – didactische kwaliteit – verliest steeds meer betekenis. Burgers zijn mondiger en kritischer geworden en informeren zich via moderne media razendsnel over kwaliteitsniveaus. De burger 'stemt met de voeten', dat wil zeggen: hij koopt zijn lessen daar waar de prijs-kwaliteitsverhouding het beste is. De kunstencentra zullen alleen overleven als ze in deze beweging meegaan of zich enigszins aan de marktwerking weten te onttrekken.

Steeds meer gemeenten verschuiven gelden van een breed vrijetijdsaanbod naar een groepsgewijs aanbod voor kinderen en jongeren in scholen. De meest verregaande verschuiving daarbij is die waarbij de subsidie ook daadwerkelijk van het centrum voor de kunsten naar de (basis)scholen gaat. Opvallend is de actieve, regisserende rol die de lokale overheden bij dergelijke stelselwijzigingen steeds meer vervullen. Dit is een trend die de komende jaren zeker zal doorzetten. Een aantal grotere steden ging hierin voorop (Amsterdam, Leeuwarden, recent Den Haag en Utrecht), kleinere zullen volgen. Amsterdam was de eerste gemeente die (een deel van) de subsidie verschoof van voornamelijk buitenschools naar grotendeels binnenschools. De gemeente startte vanaf 2006 met het invoeren van een vouchersysteem voor scholen, nadat de organisatie Kunstweb in 2004 was ontmanteld. Voucherbeheer Amsterdam (ondergebracht bij Cultuur-Ondernemen) beheert een onderwijsbudget gekoppeld aan een vast bedrag dat de gemeente per leerling per jaar beschikbaar stelt voor cultuureducatieve activiteiten en diensten. Scholen (basisscholen en de eerste twee klassen van het vmbo) kunnen hun kosten bij deze organisatie tot een vastgesteld maximum declareren. Een expertisenetwerk (Mocca) ondersteunt scholen bij het verankeren van cultuureducatie in het curriculum en stimuleert culturele organisaties om hun aanbod op de behoeften van de scholen af te stemmen.

Amsterdam staat momenteel aan de vooravond van een nieuwe hervorming van het stelsel. De gemeente streeft namelijk naar drie uur cultuureducatie per week op iedere basisschool. De doorgaande leerlijn vormt in de periode 2013-2016 het uitgangspunt om de kwaliteit van cultuureducatie

te versterken. In samenspraak met de Amsterdamse schoolbesturen en onderwijsopleidingen wil de gemeente (centrale stad en stadsdelen) tot een langdurig convenant komen om cultuureducatie in het onderwijs te verankeren en de kwaliteit te verbeteren. Het basispakket kunst- en cultuureducatie is het instrument om de drie uur in een doorgaande leerlijn te verwezenlijken.

Ondernemerschap van kunstencentra gevraagd

Welke richting de gemeente ook kiest: allesbepalend is de lokale context en een scherpe analyse van wat zich daarbinnen allemaal afspeelt. Wat zijn de betrokken partijen en hoe verhouden die zich tot elkaar? Het strategische dilemma voor alle culturele voorzieningen in een gemeente is dat tussen samen optrekken of onderlinge concurrentie. Dit dilemma kent geen principiële oplossing, deze zal van geval tot geval verschillen. Bij kans op een aansprekende gezamenlijke ambitie moet daarop worden ingezet, bij kans op tegenstellingen of zelfs ruzie, is de keuze voor solo beter.¹⁴ Daarbij mag niet vergeten worden waar de afnemer (de leerling of burger) uiteindelijk het meest mee gediend is. Te veel ligt de focus op het denken in structuren en modellen in de hoop dat op die manier een kostenbesparing kan worden gerealiseerd.

Aan grote stelselwijzigingen zijn, naast voordelen, vrijwel altijd nadelen verbonden. Kiezen voor cultuuronderwijs zal in de praktijk betekenen dat er voor de volgende fasen van de culturele levensloop geen subsidiegeld wordt ingezet. Er kunnen gaten vallen in de beschikbare voorzieningen voor culturele activiteiten van kinderen en jongeren naast en na school. Een ander risico is, dat er niet of nauwelijks tijd is voor een zorgvuldige transitie, omdat bezuinigingsmaatregelen snel moeten worden doorgevoerd. De factor tijd is essentieel voor het behoud van kennis, ervaring en middelen. Een transitie is pas geslaagd als deze duurzaam is en middelen 'productief' worden gemaakt en er wordt geïnvesteerd in de opbouw van iets nieuws dat de tijd krijgt om de plaats van het oude in te nemen.

Nieuwe partijen moeten de kans krijgen om in hun rol te groeien. Als het onderwijs een leidende rol krijgt, moeten de onderwijsinstellingen eerst helder hun vraag (leren) formuleren. Iets wat de nodige tijd en inspanning zal vergen van scholen. En als de vraag geformuleerd is, dienen zich andere opgaven aan, zoals het voortdurend toetsen van kwaliteit en output. Niet alleen voor het onderwijs is zo'n nieuwe rol een grote opgave. Andere partijen zoals culturele instellingen zullen moeten werken aan een educatief aanbod dat naadloos aansluit bij de curricula van de scholen. Of de gemeente nu kiest voor een kleine of rigoureuze stelselwijziging, het is belangrijk dat gemeenten eerlijk zijn over het daadwerkelijke motief: een beleidsmatige verschuiving of een 'platte' bezuinigingsmaatregel. Een droomwereld waarin met minder geld heel veel meer wordt bereikt in termen van bereik én kwaliteit bestaat namelijk niet.

Meegaan in de trend van de tijd betekent voor de kunstencentra dat ze naar nieuwe vormen van inkomsten moeten zoeken. De extra inkomsten kunnen komen uit tariefsverhoging (al dan niet gedifferentieerd), zaalverhuur, aanboren van nieuwe doelgroepen (zoals ouderen), dienstverlening aan andere organisaties en nieuwe manieren om het lesaanbod te presenteren (kleinere en grotere groepslessen; gebruikmaking van internet en thuisonderwijs). Ze kunnen zich deels onttrekken aan de marktwerking door diensten te gaan aanbieden aan andere gesubsidieerde organisaties, zoals scholen.

Veel gemeenten willen dat de kunstencentra zich vooral daarop gaan richten. Zo subsidieert de gemeente Heerenveen nu nog hoofdzakelijk het oriëntatieaanbod dat Ateliers Majeur (de opvolger van het failliete A7) op alle basisscholen aanbiedt.¹⁵

Gemeentelijke kunstencentra laten zich bij de aanpak van deze transformatie bijstaan door diverse organisatieadviesbureaus, waaronder BMC. Een recept is de vaste personeelslasten omlaag brengen, de flexibiliteit in de organisatie vergroten (of een organisatie ernaast tot ontwikkeling brengen), het gebouw aantrekkelijker en commerciëler maken en het model van gesubsidieerde individuele lessen stapsgewijs verlaten ten gunste van een model van ongesubsidieerde groepslessen, ook en vooral op scholen. Geen revolutionair concept, wel een aanpak die op korte termijn soms een faillissement kan voorkomen en op langere termijn de maatschappelijke betekenis van de centra overeind kan houden. Uit een vergelijking van de belangrijkste kengetallen van kunstencentra – een benchmark van tarieven, overhead, aantal leerlingen, personeelskosten, huisvestingslasten – blijkt doorgaans al snel of er sprake is van een logge organisatie die eigenlijk alleen de gezonde particuliere initiatieven in de lokale markt verdringt of van interessant cultureel ondernemerschap.

Het behoeft geen betoog dat dat laatste de toekomst heeft: deze centra zijn het die straks ouders, scholen en leerlingen aan zich zullen weten te binden via slimme arrangementen en een uitgekende marketing. Voor kunstencentra die deze transformatie niet weten te maken, zien de komende jaren er somber uit. Zij worden, zo verwacht ik, slachtoffer van gemeentelijke stelselwijzigingen en van veranderende behoeften van burgers en scholen.

Tot besluit

Er is weinig zo amusant om te lezen als toekomstverkenningen van twintig, dertig jaar geleden. Frappant is meestal hoe weinig er van de voorziene ontwikkelingen is uitgekomen. Volgens de Amerikaanse futuroloog John Naisbitt is het niet zo vreselijk zinvol om een strategie te hebben. Belangrijker om de toekomst tegemoet te treden is de juiste *houding*, of – meer eigentijds geformuleerd – de juiste, toekomstgerichte *mindset*.¹⁶

De Duitse filosoof Peter Sloterdijk stelt dat de moderne mens een wezen is dat droomt en geen genoegen kan nemen met wat hij aantreft. Wij doen er van alles aan om het ‘basiskamp van de alledaagsheid’ te ontstijgen. De belangrijkste handeling daarbij is oefenen. Volgens Sloterdijk zijn bijna alle moderne menselijke cultuur- en gedragsuitingen op te vatten als oefeningen en herhalingen. De mens is een ‘oefendier’, een ‘homo repetitivus’: hij oefent voortdurend om zijn leven te veranderen en zichzelf te herscheppen. Hiervoor geeft hij zich over aan rituelen, oefening en training, samen met anderen. Dit is wat de mens tot mens maakt en hem in staat stelt op gezette tijden boven zichzelf uit te stijgen en het onwaarschijnlijke te bereiken.¹⁷

Als we Sloterdijks visie volgen, hebben we daarmee een belangrijke drijfveer te pakken voor onze inspanningen om het onderwijs zo goed mogelijk in te richten, onze kinderen zo veel mogelijk aan te reiken en onze jeugd zo hoog mogelijk op te leiden. Samen met het streven naar verdieping en verrijking van het leven levert dat bovendien een klimaat op dat uitgesproken gunstig is voor zoiets als kunsteducatie. De vraag is dan vooral hoe die educatie in de toekomst gestalte zal krijgen. Bij de

maatschappelijke drang om ‘het basiskamp van de alledaagsheid’ te verlaten hoort een attitude van ondernemerschap. Als de ondernemende geest van kinderen, jongeren en andere burgers wordt begrepen door ondernemende instellingen en docenten hoeft er voor de toekomst van de kunsteducatiesector niet te worden gevreesd. Daarvoor zijn in ieder geval de volgende elementen van belang:

- Richt de focus niet op problemen en het willen oplossen daarvan, maar op kansen, vooral in de niet-gesubsidieerde markt en in het onderwijs.
- Volg geen blauwdruk na, maar bedenk samen met geestverwanten scenario's en ga daar pragmatisch mee om.
- Sta open voor onorthodoxe benaderingen.

Cor Wijn

Cor Wijn (1962) is adviseur op het gebied van kunst- en cultuurbeleid bij BMC, het adviesbureau voor de publieke sector. Wijn werkte eerder o.a. bij het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen, de Vereniging van Nederlandse Gemeenten, de Tweede Kamerfractie van een politieke partij en de gemeente Utrecht. Als consultant werkt hij op basis van een brede invalshoek (kunst, media, cultuureducatie, erfgoed, architectuur, ruimtelijke ordening), een goed ontwikkelde politieke antenne en een ruime kennis van het openbaar bestuur. Cor Wijn was tien jaar voorzitter van de redactie van het Handboek Cultuurbeleid. Begin 2014 verscheen zijn boek *De Culturele Stad* – een handboek voor beleidsmakers en zij die het willen worden bij uitgeverij VOC.

¹⁵ In Heerenveen/Opsterland werkt de Stichting Culturele Ondernemingen Nederland (SCON) via het model van de culturele loopbaan. Die start met een oriëntatieaanbod op de scholen. Naarmate de leerling verder komt in zijn culturele loopbaan en deelname aan kunst- en cultuureducatie meer een eigen keuze is, betaalt de gemeente minder en wordt de eigen bijdrage hoger.

¹⁶ Zie Naisbitt (2006). *Mind set!*

¹⁷ Sloterdijk (2011). *Je moet je leven veranderen*.

"DE
KUNST
ZINNIGE
BURGER
VAN
MORGEN

LAAT ZICH NIET
VASTPINNEN OP
EEN BEPAALDE
LEEFTIJD, EEN
BEPAAALDE DIS-
CIPLINE OF EEN
VAST PATROON
VAN BEOEFENING

→ p.94 Hans Heimans, Lotte Volz, Amalia Deekman
'De kunstzinnige burger van morgen laat zich niet
vastpinnen op een bepaalde leeftijd, een bepaalde
discipline of een vast patroon van beoefening.'

De kunstzinnige burger anno 2013

Hans Heimans, Lotte Volz,
Amalia Deekman

Sinds het eind van de jaren zeventig van de vorige eeuw rapporteert het SCP geregeld over het bereik van kunst en cultuur, zowel de receptieve als de actieve cultuurparticipatie. In 1991 werd voor het eerst speciale aandacht geschonken aan de amateurkunstbeoefening. In *De kunstzinnige burger* beschreven Paul van Beek en Wim Knulst de omvangrijke populatie van in Nederland woonachtige 'personen die in hun vrije tijd activiteiten op het vlak van de vrije en toegepaste kunsten beoefenen'. De termen 'vrije en toegepaste kunsten' worden ruim twintig jaar later weinig gebruikt maar de probleemstelling en de onderzoeksvragen van toen zijn onverminderd actueel. Het ging en gaat onder meer om de omvang en de ontwikkeling van de amateuristische kunstbeoefening, om sociaal-demografische kenmerken van beoefenaars, om het gebruik van diverse voorzieningen en het lidmaatschap van verenigingen en om de relatie tussen actieve en receptieve cultuurparticipatie.

Rapportages van het SCP laten tussen 1995 en 2003 een stijgend percentage amateurkunstbeoefenaars zien. Daarna liep het percentage beoefenaars iets terug.¹ Voor minister Van der Hoeven van OCW was dit in 2006 reden om een 'breed nationaal actieprogramma' aan te kondigen om het hoofd te bieden aan de vermeende terugloop van de amateurkunstbeoefening.² Dit programma werd in 2007 onderdeel van het cultuurbeleid van haar opvolger, minister Plasterk. De oprichting van het Fonds voor Cultuurparticipatie in 2008 maakte deel uit van diens 10-puntenplan voor het bevorderen van actieve cultuurparticipatie, waar naast de amateurkunst ook cultuureducatie en volkscultuur onder werden geschaard.

Om dit plan te schragen werd in 2009 in opdracht van de minister een groot onderzoek uitgevoerd door het SCP samen met Cultuurnetwerk Nederland en Kunstfactor: de *Toekomstverkenning kunstbeoefening*.³ Het jaar 2030 is de horizon van deze verkenning. In het rapport wordt geen stijging of daling van het bereik van amateurkunst verwacht. Wel worden verschuivingen voorzien in *de wijze waarop* mensen vorm geven aan hun actieve belangstelling voor kunst en cultuur. Kunstbeoefening in verenigingsverband zal naar verwachting meer en meer plaats maken voor individuele en informele activiteiten en vaste patronen van kunstbeoefening voor meer wisselende, vluchtige en tijdelijke activiteiten. Organisaties en ondernemers die voorzieningen bieden voor kunstbeoefening in de vrije tijd zullen rekening moeten houden met deze sociaal-culturele veranderingen in het aanbod dat ze ontwikkelen en in de wijze waarop ze het aanbieden. Het FCP biedt daarvoor sinds 2009 ondersteuning in de vorm van projectsubsidies.⁴

Onderzoek van het SCP naar het bereik van kunst en cultuur was tot 2009 vooral gebaseerd op een omvangrijke, vierjaarlijkse dataverzameling over diverse aspecten van het sociale en culturele leven van de Nederlandse bevolking: het Aanvullend Voorzieningsgebruik Onderzoek (AVO).

Het AVO, waarvoor bijna 7.000 huishoudens (ruim 13.000 personen) werden bevestigd, is voor het laatst in 2008 uitgevoerd voor het peiljaar 2007. Daarvoor in de plaats is een Vrijetijdsomnibus gekomen: een periodieke enquête onder een veel kleinere steekproef.

Naast het SCP begon Kunstfactor, het sectorinstituut voor de amateurkunst, in 2009 met de Monitor Amateurkunst.⁵ Het monitoronderzoek wordt voortgezet door het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (LKCA). De monitor amateurkunst 'nieuwe stijl' behelst ten eerste een grote enquête om de twee jaar (2013, 2015, 2017, ...) onder een steekproef van bijna 5.000 personen uit de Nederlandse bevolking van zes jaar en ouder. Ten tweede wordt telkens in het jaar na de grote enquête een 'kleine' enquête gehouden onder respondenten die in het jaar daarvoor te kennen gaven dat ze aan amateurkunst doen. Beide enquêtes hebben betrekking op kenmerken, motieven en gedrag van amateurkunstenaars en in het bijzonder ook op de voorzieningen die ze gebruiken voor hun kunstzinnige en creatieve activiteiten. Ten derde wordt door middel van een aantal casestudies aandacht besteed aan ontwikkelingen in de infrastructuur en voorzieningen voor amateurkunst in een aantal gemeenten. Een eerste rapportage werd in november door het LKCA gepubliceerd.⁶

In dit artikel presenteren we resultaten van de enquête voor de monitor amateurkunst 'nieuwe stijl' die in april 2013 werd gehouden. Leidende vragen komen voor een deel overeen met de vragen die Van Beek en Knulst in 1991 stelden:

- vormen amateurkunstenaars een dwarsdoorsnede van de Nederlandse bevolking of zijn ze in een aantal opzichten 'anders'?
- hoeveel beoefenaars zijn er van de verschillende amateurkunstdisciplines en waarin onderscheiden zij zich verder van elkaar?
- met welk doel en welke motieven doet men in de vrije tijd aan amateurkunst, door wie is men gestimuleerd en waarom stopt men ermee?
- met welke regelmaat doet men aan amateurkunst en hoeveel tijd besteedt men eraan?
- van welke voorzieningen maakt men gebruik om iets te maken en te doen, om te leren en om iets te presenteren aan het publiek, hoe komt men aan die voorzieningen en wat vindt men van de bereikbaarheid en kwaliteit ervan?

Bij elk van deze vragen staan de uitkomsten van het monitoronderzoek centraal. In de conclusies worden die uitkomsten waar mogelijk vergeleken met

1 Van den Broek, de Haan en Huysmans (2009). *Cultuurminnaars en cultuurmijders*, p. 67 en p. 69.

2 Van der Hoeven (2006). *Een brede basis voor cultuur*.

3 Van den Broek, red. (2010). *Mogelijkheden tot kunstbeoefening in de vrije tijd*.

4 Plusregeling 2009-2012, Beste van twee werelden 2009-2012, Programma Versterking actieve cultuurparticipatie 2013-2016. Zie Van Rensen (2011).

5 Tussenbalans; Van der Zant (2012). *Prachtige bouwstenen maar nog geen gebouw*. Dat onderzoek werd uitgevoerd door Bureau Veldkamp onder een steekproef van ongeveer 1.000 personen uit de Nederlandse bevolking van zes jaar en ouder. Daarvan beoefende rond de 45% in 2009 een of andere vorm van amateurkunst. Het jaarlijks herhaalde onderzoek leverde twee beknopte rapporten op en een aantal factsheets over kenmerken van amateurkunstenaars: Deekman en Heimans, red. (2009). *Amateurkunst – de feiten. Monitor Amateurkunst in Nederland 2009*; Deekman, Heimans en Volz, red. (2011). *Amateurkunst: feiten en trends. Monitor Amateurkunst in Nederland*; factsheets *Amateurkunst in Nederland 2009, 2010, 2012*.

6 Heimans, Volz, Marinelli en Deekman (2013). *Ruimte voor amateurkunst. De uitbreiding van het monitoronderzoek met vragen over het gebruik van en de waardering van voorzieningen gebeurde mede op verzoek en met financiële steun van het Ministerie van OCW*.

ander en eerder onderzoek op dit terrein. Een voorbehoud bij die vergelijkingen is op zijn plaats omdat uitkomsten mede bepaald worden door verschillen tussen onderzoeken in vraagstelling, in steekproeven, in de manier van ondervragen. Dat geldt vooral voor uitspraken over het percentage van de Nederlandse bevolking dat aan amateurkunst doet.

Het bereik van amateurkunstbeoefening

Anno 2013 doet volgens ons onderzoek 41% van de Nederlandse bevolking van zes jaar en ouder aan amateurkunst: zij beoefenden in de enquête-maand april 2013 en/of in de twaalf maanden ervoor een of meer kunstzinnige of creatieve activiteiten.

Beeldende activiteiten (in de breedste zin) en muziek (zingen of een instrument bespelen) worden het meest beoefend: een op de vijf mensen in ons land doet aan beeldend en nagenoeg een op de vijf aan muziek (figuur A). Onder beeldende activiteiten vallen naast tekenen, schilderen, grafiek, beelden maken, boetsen en textiele werkvormen bijvoorbeeld ook maquettes bouwen en bloemschikken.

Volgens vierjaarlijkse metingen van het SCP nam het percentage amateurkunstbeoefenaars (tenminste een keer 'in de afgelopen twaalf maanden') in de jaren negentig gestaag toe tot 46% in 2003 om in de laatste gehouden peiling over 2007 iets terug te vallen naar 44 procent.⁷ Ook volgens de Monitor Amateurkunst daalt het percentage van de Nederlandse bevolking van zes jaar en ouder dat aan amateurkunst doet de laatste jaren: van 52% in 2009 naar 48% in 2012. Het grote verschil tussen 2013 (41%) en 2012 berust waarschijnlijk mede op een specifiekere vraagstelling: 'creatief schrijven' in plaats van 'schrijven' en 'kunstzinnige fotografie in plaats van 'fotografie'. Dat het percentage beoefenaars de laatste jaren echter hoe dan ook daalt, komt ook uit ander onderzoek naar voren. De recent voor het eerst gepubliceerde Cultuurindex, die voor wat betreft de actieve cultuurdeelname gebaseerd is op weer een andere dataverzameling, laat een sterke daling tussen 2007 en 2011 zien.⁸

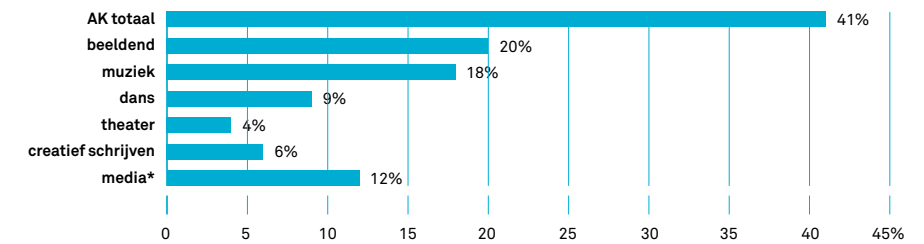
Amateurkunstenaars zijn (niet) anders

Amateurkunstenaars onderscheiden zich in sommige opzichten van landgenoten die niet aan amateurkunst doen en vormen in andere opzichten een dwarsdoorsnede van de bevolking van Nederland. Ten eerste is het aandeel van meisjes en vrouwen onder de beoefenaars van amateurkunst hoger (58%) dan onder de niet-beoefenaars (46%). Ten tweede zijn kinderen en jongeren 'oververtegenwoordigd' onder de beoefenaars en zijn volwassenen tussen de 35 en 64 jaar ondervertegenwoordigd. Dat heeft waarschijnlijk mede te maken met het feit dat volwassenen minder vrije tijd hebben vanwege werk en gezin.

Beoefenaars en niet-beoefenaars van 18 jaar en ouder verschillen niet veel qua opleidingsniveau – hoogopgeleiden doen iets vaker aan amateurkunst dan laagopgeleiden – en qua inkomen. Evenmin tekenen zich regionale verschillen of verschillen tussen stedelijke en minder stedelijke gebieden af tussen beoefenaars en niet-beoefenaars.

Wie aan amateurkunst doet is ook op andere gebieden actiever. Het aandeel van receptieve cultuurdeelnemers (voorstellingen, uitvoeringen, musea et cetera bezoeken), van sportbeoefenaars en van mensen die aan vrijwilligerswerk doen is onder de amateurkunstenaars hoger dan onder degenen die niet aan amateurkunst doen.

Figuur A
Amateurkunstbeoefening: totaal en per discipline



Steekproef uit Nederlandse bevolking vanaf zes jaar: N=4.781.
* Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.

Tabel 1
Leeftijdverdeling van beoefenaars en niet-beoefenaars van amateurkunst

Leeftijd	Doet wel aan amateurkunst	Doet niet aan amateurkunst	Totaal
6-11 jaar	10%	5%	7%
12-19 jaar	12%	6%	9%
20-34 jaar	19%	17%	18%
35-49 jaar	21%	26%	24%
50-64 jaar	21%	27%	24%
65 jaar en ouder	17%	20%	19%
Totaal (N=100%)	(1.956)	(2.825)	(4.781)

Nederlandse bevolking vanaf zes jaar (steekproef): N=4.781.

Tabel 2
Andere activiteiten van beoefenaars en niet-beoefenaars van amateurkunst

Andere activiteiten	Doet wel aan amateurkunst	Doet niet aan amateurkunst
Doet (ook) receptief aan cultuur	81%	61%
Doet (ook) aan sport	64%	55%
Doet (ook) vrijwilligerswerk	41%	32%

Nederlandse bevolking vanaf zes jaar (steekproef): N=4.781.

Deze uitkomst strookt met beeld dat in Vlaanderen nog sterker naar voren kwam: amateurkunstenaars werden daar beduidend actiever bevonden, niet alleen op cultureel, maar ook sociaal en sportief vlak.⁹ Ook het SCP constateerde op basis van het tijdsbestedingsonderzoek dat kunstbeoefenaars actiever zijn in maatschappelijke organisaties.¹⁰

⁷ Van den Broek, de Haan en Huysmans, ibidem, p. 67 en p. 69. Creatief schrijven wordt niet meegeteld. Inclusief creatief schrijven komt de laatste peiling (2007) op 49 procent.

⁸ Boelhouwer et al. (2013). Cultuurindex Nederland : kerngegevens over de culturele sector 2005-2011. Indexcijfers beoefening zijn 100 (2005), 104 (2007), 95 (2009) en 86 (2011). Participatiegegevens in de Cultuurindex komen uit het LISS-paniel van CenterData (Universiteit Tilburg) dat ongeveer 5.000 huishoudens in Nederland telt.

⁹ Vanherwegen, Siongers, Smits en Vangoidsenhoven (2009). *Amateurkunsten in beeld gebracht*.

¹⁰ Van den Broek (2010). *FAQ's over kunstbeoefening in de vrije tijd*, p. 23.

Amateurkunstdisciplines nader bekeken

Bijna 60% van de amateurkunstenaars beoefent één kunstdiscipline. Let wel, iemand die zowel in een kamerorkest speelt als in een koor zingt, beoefent volgens deze indeling één discipline, namelijk muziek. Een kwart van de amateurkunstenaars houdt zich bezig met twee verschillende disciplines, een zesde beoefent drie of meer disciplines.

Bij de beoefenaars van twee of meer disciplines komt de combinatie van beeldend en muziek het meest voor (36%) maar dat is logisch omdat het de meest beoefende disciplines zijn. Beeldend maar ook muziek komen eveneens tamelijk vaak voor – respectievelijk 33% en 25% – in combinatie met ‘media’ (fotografie et cetera). In feite komen deze combinaties echter juist *minder* voor dan *verwacht* zou mogen worden op grond van het aantal beoefenaars. Met andere woorden: als iemand aan beeldend doet en ook een andere discipline beoefent, is het minder waarschijnlijk dat hij of zij ook muziek maakt of danst. De combinatie van muziek of dans met schrijven en ‘media’ komt ook minder voor dan op grond van toeval verwacht zou mogen worden. Alléén theater en dans komen niet toevallig vaker in combinatie met elkaar voor.

Er zijn over het geheel genomen meer vrouwen dan mannen die aan amateurkunst doen. Beeldende activiteiten (58%) en dans (29%) zijn onder vrouwen en meisjes meer in trek dan onder jongens en mannen (respectievelijk 35% en 15%). Bij muziek en kunstzinnige fotografie, film of computerkunst (‘media’) is het omgekeerd: terwijl van de mannelijke beoefenaars 53% aan muziek doet en bijna 40% aan ‘media’, houden respectievelijk 37% en 21% van de vrouwelijke beoefenaars zich daar mee bezig. Alleen de voorkeur voor theater en creatief schrijven varieert niet of nauwelijks met sekse.

Kinderen en jongeren tot 20 jaar vormen ruim een vijfde van de beoefenaars, twintigers, dertigers en veertigers samen 40% en 50-plussers eveneens bijna 40 procent. Het percentage beoefenaars per discipline varieert met de leeftijdsgroep. Figuur B laat daarin verschillende patronen zien. Ten eerste is het percentage beoefenaars in alle disciplines tamelijk hoog onder de kinderen en jongeren tot 20 jaar. Ten tweede daalt het percentage beoefenaars in alle disciplines behalve beeldend tussen de leeftijd van 20 en 50 jaar. Daarna daalt het percentage beoefenaars bij schrijven en theater licht en bij dans en media sterker, terwijl het bij beeldende activiteiten op niveau blijft en bij muziek zelfs iets toeneemt. Bij dans is de continu dalende lijn opvallend: er zijn veel jonge kinderen die dansen maar daarna verliest deze discipline steeds meer terrein.

Motieven en invloeden

Waarom beginnen met een kunstzinnige hobby? Wat zijn motieven om aan amateurkunst te doen? Door wie wordt men daarin gestimuleerd? En waarom houdt een deel van de beoefenaars er weer mee op? We kijken eerst naar de leeftijd waarop men begon met kunstzinnige en creatieve activiteiten en gaan daarna in op de motieven om aan amateurkunst te doen.

Aanvangsleeftijd

Bijna 60 procent van de beoefenaars begon voor zijn achttiende levensjaar met creatieve vrijetijdsactiviteiten (tabel 5). ‘Jong geleerd, oud gedaan’ gaat niet altijd op en ook op oudere leeftijd kan men in de amateurkunst nog een nieuwe vorm van vrijetijdsbesteding vinden. Bovendien kan men later met

Tabel 3
Beoefening van een of meer disciplines

Discipline	%
Alleen beeldend	20
Alleen muziek	19
Alleen dans	8
Alleen theater	2
Alleen creatief schrijven	2
Alleen media*	8
Combinatie van twee disciplines	25
Combinatie van drie disciplines	11
Combinatie van vier of meer disciplines	6
Totaal	100

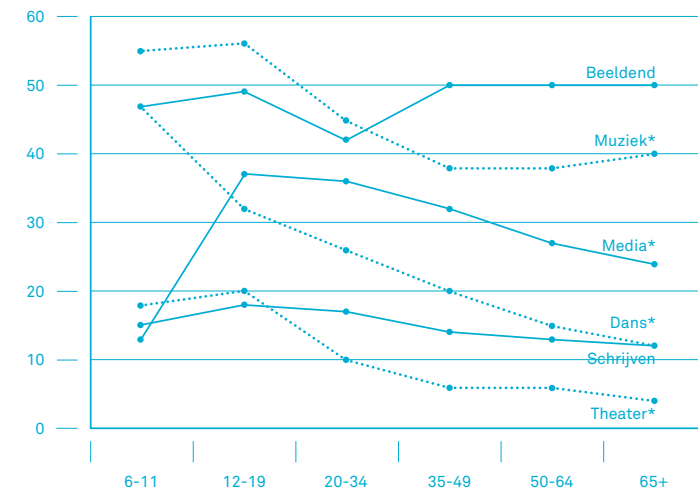
Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): N=1.956.
* Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.

Tabel 4
Percentage beoefenaars per discipline naar geslacht

Discipline	Man	Vrouw	Totaal
Doet aan beeldend	35%	58%	49%
Doet aan muziek	53%	37%	44%
Doet aan dans	15%	29%	23%
Doet aan theater	10%	9%	9%
Doet aan creatief schrijven	13%	16%	15%
Doet aan media*	39%	21%	29%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): N=1.956.
Men kan meerdere disciplines beoefenen en de som van kolompercentages is dus hoger dan 100.

Figuur B
Percentage beoefenaars per discipline naar leeftijdsklasse



Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): 1.956.
Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.
* Bij deze disciplines varieert het aantal beoefenaars significant met de leeftijd.

een andere discipline beginnen dan men eerst beoefende. Iemand die op zesjarige leeftijd begint met vioolles, kan op zijn vijftigste een cursus keramiek volgen, maar wordt hier gerekend tot de jonge starters. Als starters in een nieuwe discipline konden worden meegerekend, zou het percentage oudere beginners hoger zijn. Tabel 5 laat gegevens over de leeftijd en startleeftijd per hoofddiscipline zien. Ten eerste varieert de startleeftijd in de eerste kolom uiteraard met de huidige leeftijd (in 2013) van beoefenaars in de laatste kolom: wie jong is kan niet op oudere leeftijd starten, wie ouder is kan als kind zijn begonnen. Ten tweede laat de onderste rij de verschillen in gemiddelde leeftijd (in 2013) per discipline zien: wie aan beeldende

activiteiten of creatief schrijven doet is gemiddeld ouder dan wie aan dans of theater doet. Ten derde laten de kolommen per discipline zien dat het percentage beoefenaars dat voor zijn tiende levensjaar begint onder degenen die aan dans doen maar ook onder wie aan muziek of theater doet veel hoger is dan onder degenen die beeldend werk maken of aan kunstzinnige fotografie, film, video of computerkunst ('media') doen.

Iets minder dan de helft van de amateurkunstenaars geeft aan door iemand te zijn gestimuleerd om ermee te beginnen. Zij noemen het vaakst hun ouders, gevolgd door vrienden. Daarna volgen andere familieleden, leerkrachten/docenten op school en ten slotte idolen of overige voorbeelden. De invloed van familieleden is nog iets groter als de partner of kinderen worden meegerekend, die het vaakst genoemd worden bij de open vraag naar andere, niet eerder genoemde stimulerende personen.

Hoe jonger men begon met amateurkunst, des te belangrijker de invloed van ouders. Tabel 6 laat dat duidelijk zien: van beoefenaars die voor hun tiende begonnen noemt bijna iedereen zijn of haar ouders als belangrijke stimulans. Daarna worden vooral vrienden en naar we mogen aannemen ook partners belangrijker. De invloed van leerkrachten en docenten doet zich (uiteraard) ook vooral gelden bij degenen die jong beginnen. De invloed van overige familieleden varieert met minst met de leeftijd waarop men begint.

Uit eerder onderzoek kwam ook naar voren dat ouders de meeste invloed hebben op de kunstbeoefening van kinderen. Als zij een kunstvorm beoefenen, is de kans groot dat hun kinderen dat ook doen.¹¹ Actieve ouders spelen zeker een stimulerende rol maar zijn geen noodzakelijke voorwaarde. Van ruim 40% van de beoefenaars deed een of beide ouders iets aan amateurkunst maar had de rest geen rolmodel binnen het gezin. Als ouders in hun vrije tijd wel kunstzinnig actief waren, begint men zelf wel eerder met amateurkunst.

Motieven

Plezier en ontspanning zijn de voornaamste motieven om aan amateurkunst te doen. Iets leren, er beter in worden en zelf iets maken en doen zijn voor veel beoefenaars ook (heel) belangrijk. Daarna volgen meer sociale motieven: gezelligheid, gelijkgestemden ontmoeten en waardering krijgen. Aan het publiek laten zien, horen of lezen wat je kunt is geen belangrijk motief.

Tabel 5
Aanvangsleeftijd amateurkunstbeoefening naar discipline

Leeftijd waarop men begon	Beeldend	Muziek	Dans	Theater	Creatief schrijven	*Media	Totaal	Gem. leeftijd in 2013
1-9 jaar	25%	37%	47%	38%	24%	15%	31%	(26)
10-17 jaar	22%	30%	15%	28%	32%	37%	27%	(40)
18-39 jaar	27%	17%	18%	26%	20%	29%	22%	(47)
40-54 jaar	13%	9%	11%	4%	15%	11%	11%	(58)
55 en ouder	13%	7%	9%	4%	10%	8%	9%	(71)
Gem. leeftijd in 2013	(47)	(41)	(32)	(32)	(44)	(42)	(41)	

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): respondenten naar hoofddiscipline (N=1.556).
* Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.

Tabel 6
Stimulerende invloeden naar aanvangsleeftijd amateurkunstbeoefening

Wie stimuleerde?	Aanvangsleeftijd amateurkunstbeoefening							Totaal
	1-4	5-9	10-17	18-24	25-39	40-54	55+	
Ouders	98%	88%	72%	57%	40%	15%	13%	68%
Andere familieleden	18%	22%	18%	30%	25%	38%	35%	23%
Vrienden	20%	22%	29%	48%	56%	65%	58%	33%
Leerkrachten/docenten	20%	15%	21%	18%	3%	8%	3%	15%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): alleen respondenten die een of meer van de vier stimulerende invloeden noemden (N=722). Men kon bij iedere stimulerende invloed ja of nee antwoorden. De som van kolompercentages kan daarom hoger of lager zijn dan 100.

Tabel 7
Aanvangsleeftijd amateurkunstbeoefening naar activiteit van ouders

Aanvangsleeftijd amateurkunst-beoefening	Een of beide ouders kunstzinnig actief	Geen van beide ouders actief	Totaal
1-9 jaar	38%	24%	31%
10-17 jaar	29%	26%	27%
18-39 jaar	21%	23%	22%
40-54 jaar	7%	14%	11%
55 en ouder	5%	13%	9%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): zonder respondenten die niet (meer) weten of hun ouders aan amateurkunst deden (N= 1.541).

Tabel 8
Motieven om aan amateurkunst te doen

Motieven	Erg/tamelijk belangrijk	Een beetje belangrijk	Niet belangrijk
Het geeft me plezier	90%	8%	3%
Het ontspant me	79%	16%	6%
Iets leren, er beter in worden	63%	26%	11%
Zelf iets maken of doen	63%	25%	12%
Gezellig om samen met anderen te doen	59%	22%	19%
Mensen ontmoeten die dezelfde interesse hebben	46%	27%	27%
Leuk om waardering te krijgen voor wat ik maak of doe	44%	33%	23%
Aan anderen (publiek) laten zien/horen/lezen wat ik kan	21%	29%	50%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): N=1.956.
De som van percentages per rij kan door afronding iets hoger of lager zijn dan 100.

Motieven variëren enigszins met de leeftijd van beoefenaars. Zo blijken kinderen (6-11 jaar) en jongeren (12-19 jaar) het vaker (heel) belangrijk te vinden om aan anderen te laten zien, horen of lezen wat zij maken en ook om waardering te krijgen voor wat ze maken en doen. Voor oudere amateurkunstenaars (50+) hebben deze motieven minder betekenis. Zij hechten juist meer aan ontspanning (ruim 80%). Ook het ontmoeten van mensen met dezelfde interesse is voor oudere beoefenaars een belangrijker motief (ruim 50%) dan voor kinderen (30%).

Ook per discipline verschillen de motieven enigszins. Zelf iets maken of doen blijkt voor beeldende amateurs belangrijker dan bijvoorbeeld voor dansers. Amateurmusici vinden relatief vaker ontspanning (erg) belangrijk. Amateurs die beeldend werk maken, schrijven of aan kunstzinnige fotografie, film of computerkunst doen, vinden de gezelligheid om daar samen met anderen aan te doen minder vaak belangrijk dan degenen die zich bezighouden met muziek, dans en theater. Dit is een bekende tegenstelling tussen de disciplines die vaker individueel worden beoefend en de podiumkunsten.¹² De *drive* om te leren en ergens beter in te worden is voor alle disciplines echter nagenoeg gelijk.

Redenen om te stoppen

Van ruim 400 personen die volgens de Monitor Amateurkunst 2012 in hun vrije tijd een kunstzinnige activiteit beoefenden bleek de helft dat in maart 2013 niet meer te doen, zo laat een kleine, verkennende enquête zien. En ongeveer 15% van de mensen die in de grote enquête te kennen gaven dat ze in april 2013 in hun vrije tijd geen kunstzinnige of creatieve activiteit beoefenden deden dat in het jaar daarvoor nog wel. Stoppen hoeft niet definitief te zijn. Een deel van degenen die in de peilmaand niet meer actief zijn gaf aan de draad later weer te willen opvatten. Naast degenen die frequent en regelmatig aan amateurkunst doen, zijn er mensen die dat af en toe doen of alleen een paar maanden in het jaar: meer daarover in de volgende paragraaf.

Hier gaat het om redenen om er (tijdelijk of voorgoed) mee op te houden. Dat zijn veelal praktische redenen: geen tijd, moeilijk te combineren met werk en/of gezin. Gebrek aan tijd is de meest genoemde reden om te stoppen met actieve kunstbeoefening. Verder geven tamelijk veel mensen aan dat ze met amateurkunst gestopt zijn omdat ze iets anders zijn gaan doen in hun vrije tijd of omdat de activiteit of de lessen waar ze aan deelnamen ophielden. Er kunnen ook financiële argumenten zijn maar die worden niet zo vaak genoemd. Inhoudelijke redenen (niet leuk meer, kan het nu zelf) spelen een ondergeschikte rol.

Tabel 9

Redenen om te stoppen met creatieve of kunstzinnige hobby

Redenen om te stoppen	In peilmaand april 2013 niet actief maar in het afgelopen jaar wel	In peilmaand april 2013 én jaar daarvoor niet actief maar eerder wel
Geen tijd, andere activiteiten gingen meer tijd kosten	29%	35%
Moeilijk te combineren met gezin en/of werk	20%	22%
De activiteit (project of cursus) was afgelopen	16%	12%
Ben iets anders gaan doen in vrije tijd	15%	26%
Financiële redenen	12%	15%
De lessen zijn gestopt	12%	9%
Vond het niet leuk meer	9%	14%
Gezondheidsredenen	6%	11%
Genoeg geleerd, kan het nu zelf	3%	9%
De groep waarin ik zat is uit elkaar gevallen	3%	7%
Er was geen geschikte ruimte of accommodatie meer in de buurt	3%	1%

Voormalige beoefenaars van amateurkunst (steekproef): respondenten die in de peilmaand april niet aan amateurkunst deden maar in de twaalf maanden daarvoor wel: N=294; respondenten die in de peilmaand april en in de twaalf maanden daarvoor niet aan amateurkunst deden maar langer geleden wel: N=275. Omdat meerdere antwoorden mogelijk waren, is de som van kolompercentages hoger dan 100.

Patronen van amateurkunstbeoefening

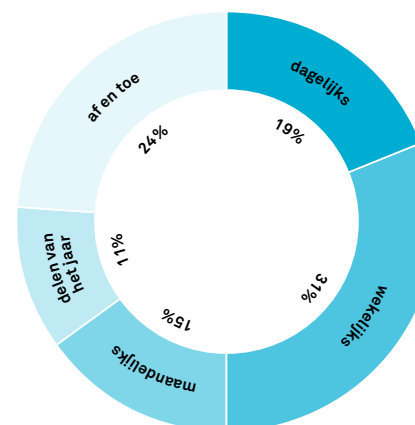
Geregeld, af en toe of tijdelijk

Bijna twee derde van de beoefenaars doet het hele jaar door – dagelijks, wekelijks of maandelijks – iets aan zijn of haar kunstzinnige hobby (figuur C). Een kwart doet dat af en toe, bijvoorbeeld tijdens een workshop of in de vakantie. Overige beoefenaars, ruim een tiende, zijn tijdelijk, een deel van het jaar actief, bijvoorbeeld tijdens een cursus of in een projectkoor.

Tijdsbesteding en intensiteit

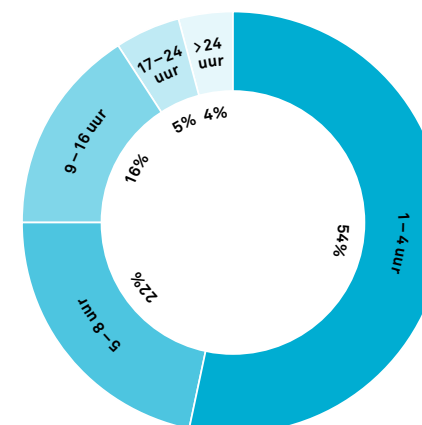
Amateurkunstbeoefenaars besteden gemiddeld ongeveer zeven uur per week aan hun hobby. De meesten (54%) trekken er een à vier uur per week voor uit, 22% vijf tot acht uur en ruim een kwart meer dan acht uur. De in figuur D aangegeven percentages hebben betrekking op een periode van vier weken waarover beoefenaars hun gemiddeld aantal uren per week aangeven. Tussen disciplines zijn de verschillen qua tijdsbesteding minimaal.

Figuur C
Patroon van amateurkunstbeoefening 'in het afgelopen jaar'



Beoefenaars van amateurkunst in de twaalf maanden voor april 2013 (steekproef). Percentages van het totaal aantal beoefeningen (N= 3.473) omdat respondenten meerdere disciplines kunnen beoefenen.

Figuur D
Gemiddelde tijdsbesteding per week in de peilmaand april 2013



Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): respondenten die vermeldten dat ze gemiddeld 1 tot 48 uur per week aan hun kunstzinnige hobby besteedden (N=1.612).

Alleen of samen

Amateurkunst wordt vaak geassocieerd met 'sociaal' en 'gezellig' (zie ook motieven). Toch geeft bijna de helft van de amateurkunstenaars aan zijn hobby uitsluitend of meestal alleen te beoefenen. Een derde doet dit vrijwel nooit alleen, maar meestal of altijd met anderen samen. Of amateurs vooral alleen of met anderen bezig zijn, hangt samen met de discipline die beoefenen en met de leeftijd.

Er is een klassiek onderscheid tussen de dans en theater die meestal of samen met andere beoefend worden en overwegend solistische activiteiten als schrijven, fotograferen en beeldend.

¹² Deze komt ook naar voren in eerder onderzoek, zoals Motivaction (2001). *Amateurkunst/Profielen op basis van Socioconsult*; Van den Broek, red. (2010). *Mogelijkheden tot kunstbeoefening in de vrije tijd*.

Tabel 10
Beoefening alleen of samen met anderen naar discipline

Alleen of samen beoefenen	Beeldend	Muziek	Dans	Theater	Schrijven	*Media	Totaal
Uitsluitend alleen	31%	21%	5%	5%	69%	36%	26%
Meestal alleen	29%	21%	6%	7%	23%	33%	23%
Zowel alleen als met anderen	22%	23%	13%	14%	2%	23%	20%
Uitsluitend of meestal met anderen	18%	36%	77%	75%	7%	9%	32%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): respondenten naar hoofddiscipline (N=1.612).

Door afronding kunnen kolomtotalen hoger of lager zijn 100.

* Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.

Voor de jongste leeftijdsgroep (6-11) geldt dat zij veel meer dan andere leeftijdsgroepen samen actief zijn. 37% van hen zegt zelfs altijd samen met anderen en nooit alleen aan amateurkunst te doen. In de leeftijdsgroepen vanaf 12 jaar is steeds rond de helft vooral alleen bezig met zijn activiteit.

Tabel 11
Beoefening alleen of samen met anderen naar leeftijd

Alleen of samen beoefenen	6-11	12-19	20-34	35-49	50-64	65+	Totaal
Uitsluitend of meestal alleen	33%	46%	50%	58%	52%	47%	50%
Zowel alleen als met anderen	21%	24%	21%	15%	18%	18%	19%
Uitsluitend of meestal met anderen	46%	31%	28%	28%	30%	35%	32%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): N=1.955.

Door afronding kunnen kolomtotalen hoger of lager zijn dan 100.

Voorzieningen

Welke voorzieningen hebben mensen nodig die in hun vrije tijd iets kunstzinnigs of creatiefs doen en hoe komen ze daar aan? We onderscheiden vier soorten voorzieningen: gereedschappen en apparatuur; werk- en oefenruimte; docenten en deskundige begeleiding; en fysieke en virtuele podia om activiteiten onder de aandacht van het publiek te brengen.

Gereedschappen en apparatuur

Vraag amateurkunstenaars welke spullen ze gebruiken en je krijgt een waslijst aan gereedschappen en apparaten, variërend van een airbrushspuit en computer tot en met viool en zaag. De meesten (80%) hebben alles zelf in huis en anders kunnen ze de benodigde spullen vaak lenen of gebruiken van anderen. Op dit punt lijken er geen belemmeringen voor mensen om aan kunstbeoefening te doen.

Werk- en oefenruimte

De meeste beoefenaars maken gebruik van hun eigen woonruimte of van werk- of oefenruimte elders. Een aparte ruimte in of bij de eigen woning komt niet zo vaak voor en varieert met de discipline die men beoefent. Aan de keukentafel kun je gedichten schrijven en kunstzinnig gebruik van de computer kan ook prima thuis. Dansers en toneelspelers hebben bijna altijd ook oefenruimte elders nodig. Toch willen dichters ook wel eens gelijkgezinden ontmoeten.

Negen jaar theatersport

Griet Coupé (34), lerarenopleider

'In Vlaanderen waar ik oorspronkelijk vandaan kom, heb ik als kind een aantal jaren toneel- en dramalessen gevolgd. Ik vond teksttoneel leuk om te doen. Maar nadat ik naar Nederland was verhuisd, zocht ik toch iets anders. Zo ben ik negen jaar geleden begonnen met theatersport. Bij theatersport draait het allemaal om improvisatie. Je krijgt een opdracht of een thema en vandaaruit moet je al improviserend een scène spelen.

Omdat er wedstrijden zijn van de ene vereniging tegen de andere heet het sport. Maar dat moet je vooral niet te serieus nemen. Bij zo'n wedstrijd levert elke vereniging naast vier spelers ook een paar rechters. Rechter, dat klinkt heel streng, maar bijvoorbeeld bij onze vereniging moet je dat zien als deel van het spel. Zo kan een rechter plots zeggen dat hij een speler vijf punten geeft omdat hij liefhebber is van olifanten en die speler dat dier genoemd heeft.

Uiteindelijk gaat het ons erom dat wij acterend en improviserend het publiek een mooie avond bieden. Vanuit die gedachte proberen we ook wel eens de scènes met elkaar te verbinden, zodat er een langere voorstelling van drie kwartier tot een uur ontstaat.

Met onze vereniging komen we wekelijks bij elkaar om te oefenen. We doen bijvoorbeeld bepaalde technieken die je helpen bij het improviseren. Buiten de oefenavonden doen we ook geregeld dingen samen, zoals eten. Bij deze vorm van theater is het belangrijk dat je weet wat je aan elkaar hebt. En een groot voordeel vind ik dat je geen tekst hoeft te onthouden.

Door de cursussen die ik als kind in Vlaanderen gedaan heb, kende ik een aantal basisbeginselen van theater. Stemgebruik, nooit met je rug naar de zaal staan, dat soort dingen. Ik leer nog steeds bij, door onze trainer die erg goed is. Maar ook omdat we geregeld met onze vereniging deelnemen aan workshops.

Wat mij leuk lijkt en wat ik ook wel af en toe probeer, is mijn kennis en ervaring overbrengen in mijn werk als lerarenopleider. Als leraar sta je net als een acteur bij theatersport voor een groep en moet je met het maximale effect je boodschap of je les zien over te brengen. We zijn ook te boeken voor gelegenhedenoptredens. Dat zou ik nog wel meer willen doen. Dat levert ons als vereniging geld op, waardoor we weer andere leuke dingen kunnen doen.'

“WE ZIJN OOK TE BOEKEN VOOR GELEGENHEIDSOPTREDENS. DAT ZOU IK NOG WEL MEER WILLEN DOEN”

Tabel 12
Gebruikte werk- en oefenruimte naar discipline

Werk- of oefenruimte	Beeldend	Muziek	Dans	Theater	Schrijven	*Media	Totaal
Eigen woonruimte	68%	58%	19%	17%	90%	81%	59%
Aparte ruimte in/bij eigen woning	17%	11%	6%	3%	13%	12%	12%
Werk- of oefenruimte elders	24%	46%	81%	85%	6%	16%	39%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): respondenten naar hoofddiscipline (N=1.630).
Men kon meerdere antwoorden geven. Kolompercentages kunnen daarom hoger zijn dan 100.
* Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.

Gebruikte ruimtes buitenshuis variëren van kroeg tot kerk en van buurthuis tot dansschool. Bijna de helft komt aan de ruimte via de vereniging of club waar ze lid van zijn (zie figuur E).

Lessen en begeleiding

Twee derde van de beoefenaars doet er naar eigen zeggen iets aan om beter te worden en te leren. De meesten, in alle leeftijdsgroepen, doen dat door geregeld te oefenen en te repeteren. Er zijn wel verschillen tussen leeftijdsgroepen: les nemen en een cursus doen komt veel vaker voor bij kinderen en jongeren, terwijl meedoen aan een workshop of leren via internet tamelijk veel voorkomt bij volwassen beoefenaars.

Ruim de helft (55%) van de beoefenaars die geregeld repeteren en oefenen doen dat al dan niet groepsgewijs onder deskundige begeleiding. De rest van hen (45%) doet dat zonder deskundige begeleiding. Dit blijkt samen te hangen met de discipline die men beoefent. Beoefenaars van de podiumkunsten oefenen en studeren veel vaker onder deskundige begeleiding dan beoefenaars van beeldende activiteiten, creatief schrijven en kunstzinnige fotografie, film en computerkunst.

Podia

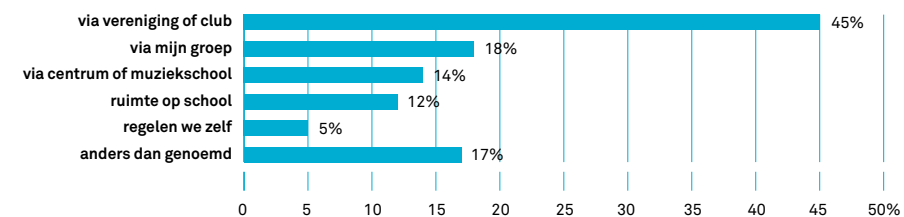
Veel amateurkunstenaars willen hun kunst niet alleen beoefenen, maar ook tonen. Ze geven een concert in een kerkgebouw of café, exposeren in het buurthuis of doen mee aan wedstrijden en festivals. Ruim een derde van de beoefenaars heeft in het jaar voor de enquête opgetreden of geëxposeerd voor publiek. Ook hier weer blijken verschillen tussen de podiumkunsten en de overige disciplines: ruim de helft van de theater- en muziekbeoefenaars heeft opgetreden, slechts een vijfde van de beeldende amateurs heeft werk geëxposeerd.

Beoefenaars maken gebruik van verschillende soorten podia. Uit eerder onderzoek was al bekend dat de verscheidenheid van podiumplekken voor amateurs zeer divers is en dat het woord podia daarbij ruim mag worden opgevat.¹³ Uit ons onderzoek blijkt dat ze het vaakst te vinden zijn in zalen-centra, buurthuizen en kerken, gevolgd door de theater-, dans- of concertzaal en de openbare ruimte. Opvallend is de 22% die het digitale podium noemt, bijvoorbeeld door een filmpje te plaatsen op YouTube of gedichten te publiceren op internet.

Beschikbaarheid, bereikbaarheid en kwaliteit van voorzieningen

Of er mensen zijn die geen gebruik maken van voorzieningen omdat ze niet of slecht bereikbaar zijn, is niet uit ons onderzoek op te maken. We weten wel

Figuur E
Hoe komen amateurkunstenaars aan ruimte?



Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): alleen respondenten die vermeldden dat ze ruimte elders gebruiken: N=756. Omdat meerdere antwoorden mogelijk waren, is de som van percentages hoger dan 100.

Tabel 13
Manieren om te leren naar leeftijd

Manieren om te leren	6-19 jaar	20-64 jaar	65+	Totaal
Geregeld repeteren/oefenen	61%	61%	67%	62%
Gewoon doen/vanzelf leren	48%	60%	40%	54%
Les, cursus	60%	28%	27%	35%
Voorbeelden/instructies internet	27%	39%	21%	33%
Lezen/oefeningen boek	19%	28%	25%	26%
Doet wel eens een workshop	7%	27%	14%	20%
Leren via tv/dvd	6%	4%	5%	5%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): alleen beoefenaars (april 2013) die vermeldden dat ze iets doen om beter te worden, om te leren: N=1.088. Omdat meerdere antwoorden mogelijk waren, is de som van percentage per kolom hoger dan 100.

Tabel 14
Percentage beoefenaars dat geregeld onder deskundige begeleiding oefent of studeert per discipline

Discipline	Met deskundige begeleiding
Beeldend	28%
Muziek	62%
Dans	83%
Theater	77%
Creatief schrijven	0%
Media*	21%

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): respondenten die aangaven regelmatig te oefenen/studeren om beter te worden of te leren naar hoofddiscipline (N=647).
* Media omvat kunstzinnige fotografie, film, video en computerkunst.

Tabel 15
Podia die men de afgelopen twaalf maanden heeft benut

Soort podium	%
Ruimte in zalencentrum, buurthuis, kerk, etc.	54
Theater-, dans- of concertzaal	31
Openbare ruimte buiten	24
Digitale podia op internet	22
Festivals, concoursen	15
Café, horeca	11
Tijdschriften, kranten, gedrukte media	12
Galerie, museum, expositieruimte voor kunst	8

Beoefenaars van amateurkunst (steekproef): alleen respondenten die gebruik maakten van een of meer soorten podia om voor publiek op te treden of hun werk aan publiek te laten zien of lezen (N=602). Omdat meerdere antwoorden mogelijk waren, is de som van percentages hoger dan 100.

¹³ Windhorst en Van der Zant (2012). *Bezoekers van woord en beeld*; Noordman, van Dijk en Kool (2011). *Amateurkunst & publiek*.

dat de overgrote meerderheid van de beoefenaars (91%) vindt dat er in hun omgeving voldoende voorzieningen zijn voor hun kunstzinnige vrijetijdsactiviteiten. Verreweg de meeste beoefenaars (driekwart tot ruim 80%) vinden voorzieningen om iets te doen en te maken, om te oefenen, te repeteren en te leren in hun eigen gemeente en hoeven daar niet voor naar een andere gemeente of stad. Voor podia en tentoonstellingsruimte moet een derde van de beoefenaars (ook) naar buiten de eigen gemeente of stad.

Aan degenen die het voorzieningenniveau in hun omgeving onvoldoende vonden (bijna een tiende) is gevraagd welke hiaten ze zagen. Amateurkunstenaars moeten wel eens roeien met de riemen die ze hebben. Zo vertelt een respondent dat zijn koor van dertien personen oefent in het atelier van een van de leden. De ruimte is eigenlijk te klein en akoestisch ongeschikt en beperkt het koor om nieuwe leden toe te laten. Een ander zit op balletles, maar zou eigenlijk liever *urban dance* doen, alleen is dat binnen de eigen gemeente niet voorhanden. Ook meldt een aantal beoefenaars dat ze tegenwoordig verder moeten reizen dan vroeger en dat de oefenruimte ongeschikt of onzeker (tijdelijk) is.

Aan de beoefenaars die les hebben, een cursus volgen of wel eens een workshop doen is tevens gevraagd om het aanbod waar ze gebruik van maken op een aantal punten te beoordelen en te waarderen. Ze zijn het meest tevreden over de docent/begeleider en over de bereikbaarheid van de locatie. De organisatie van de lessen en de inrichting van de locatie scoren ook goed en de prijs is voor ruim driekwart van de beoefenaars ook in orde. Twee derde vindt tevens dat het niveau van de cursus goed is: niet te hoog en te laag. Dat beoefenaars tevreden zijn over deze voorzieningen is niet bijzonder verrassend omdat je mag aannemen dat mensen kiezen voor activiteiten die goed bereikbaar en van het gewenste niveau zijn. Het is voorstelbaar dat mensen hun keuzes aanpassen aan lokale mogelijkheden. Als er bijvoorbeeld geen barbershopkoor voorhanden is, kiezen ze voor het wel aanwezige kamerkoor. Het is tevens aannemelijk dat hoe specifiek de behoeften en hoe hoger de kwaliteitseisen van de beoefenaar zijn, des te groter de bereidheid is hiervoor te reizen. Nader onderzoek – onder meer onder degenen die stoppen met amateurkunstbeoefening – moet meer inzicht geven in de manier waarop en de motieven waarmee beoefenaars keuzes maken en in de kenmerken waarop ze het aanbod beoordelen.

In verband met bezuinigingen op de lokale infrastructuur voor amateurkunst en buitenschoolse kunsteducatie is aan beoefenaars gevraagd of er in 2011 of 2012 geschikte en bereikbare voorzieningen voor hen zijn weggevalen. Dat lijkt vooralsnog mee te vallen: 4% meldt dat dit sinds januari 2012 het geval is en 3% signaleert dat het (ook) al voor 2011 gold. Dit mag echter niet zonder meer toegeschreven worden aan bezuinigingen. Voorzieningen kunnen ook wegvallen door bijvoorbeeld pensionering van een docent of doordat een koor ermee ophoudt wegens gebrek aan belangstelling.

Conclusies en aandachtspunten voor beleid

Bereik van amateurkunstbeoefening

Volgens diverse statistische onderzoeken ligt het percentage beoefenaars van een of andere vorm van amateurkunst sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw tussen ruwweg 40 en 50 procent van de Nederlandse bevolking vanaf zes jaar. Beeldend werk (in de breedste zin) en muziek (zingen in een koor en/of een instrument bespelen) zijn steeds het populairst. Cijfers over langere periodes en uit verschillende onderzoeken wijzen op een

toenemend percentage beoefenaars tussen 1995 en 2003 en daarna op een daling. Een verklaring voor deze daling is op dit moment niet te geven. Zo zouden we bijvoorbeeld willen weten of andere vormen van vrijetijdsbesteding (sport, uitgaan, lezen, televisiekijken) net als amateurkunstbeoefening en cultuurconsumptie sinds 2007 eveneens terrein hebben verloren.¹⁴

Sociaal-demografisch profiel van beoefenaars

Anno 2013 zijn beoefenaars van amateurkunst jonger, vaker vrouw en iets hoger opgeleid dan niet-beoefenaars. Kinderen en jongeren zijn oververtegenwoordigd, ouderen vanaf 65 jaar ongeveer evenredig vertegenwoordigd en volwassenen tussen de 35 en 65 jaar ondervertegenwoordigd ten opzichte van hun aandeel in de bevolking van zes jaar en ouder. Inkomen en de regio waar men woont doen er niet of nauwelijks toe. Wie aan amateurkunst doet is ook op andere gebieden (receptieve cultuurdeelname, sport en vrijwilligerswerk) actiever dan wie dat niet doet.

Beoefenaars zijn in 2013 gemiddeld ouder dan in de jaren tachtig. *De kunstzinnige burger* liet in 1991 een met het toenemen van de leeftijd afnemend percentage beoefenaars zien. In 1998 constateerden De Haan en Knulst al dat het percentage oudere beoefenaars behoorlijk was toegenomen ten opzichte van de jaren tachtig.¹⁵ Deze trend zette zich door tot en met 2007: terwijl het percentage beoefenaars tussen de 35 en 65 jaar daalde ten opzichte van 2003, nam het percentage beoefenaars van 65+ verder toe. Nader onderzoek moet uitwijzen of dat komt doordat meer mensen op oudere leeftijd amateurkunst als zinvolle vrijetijdsbesteding (her)ontdekken of doordat veel mensen die voor hun 65ste al aan amateurkunst deden dat daarna blijven doen.

Patronen van amateurkunstbeoefening

Bijna twee derde van de amateurkunstbeoefenaars doet min of meer geregeld, het hele jaar door iets aan zijn hobby: dagelijks, wekelijks of maandelijks. Ruim een derde doet af en toe of tijdelijk, gedurende een bepaalde periode aan amateurkunst. Hier gaat het om de losse, tijdelijke en kortstondige verbanden voor kunstbeoefening waarvan het SCP verwacht dat ze in de toekomst nog zullen toenemen.¹⁶

Voorzieningen

Iets kunstzinnigs doen en leren maakt deel uit van de vrijetijdsbesteding van veel mensen en zij maken daarvoor gebruik van diverse voorzieningen. De kunstzinnige burger vergaart de gereedschappen en apparatuur die hij nodig heeft en zoekt naar believen al dan niet aansluiting bij een vereniging, een club of een informeel verband. Als hij zich verder wil bekwamen in zijn kunst volgt hij daarvoor lessen, workshops en cursussen, veelal in zijn directe omgeving, zijn eigen dorp of stad, of repeteert en oefent regelmatig. Zijn kunsten vertoont hij op allerlei plekken, zowel online als offline, op speciale 'kunstpodia' maar ook in andere ruimten. De kunstzinnige burger is goed te spreken over de beschikbaarheid, bereikbaarheid en kwaliteit van lokale voorzieningen. Er zijn vooralsnog geen aanwijzingen dat mensen hun kunstzinnige hobby aan de wilgen hangen omdat voorzieningen weggevalen

¹⁴ Boelhouwer et al., *ibidem*.

¹⁵ De Haan en Knulst (1998). *De kunstzinnige burger wordt ouder*.

¹⁶ Van den Broek, red. (2010). *Mogelijkheden tot kunstbeoefening in de vrije tijd*, p. 235.

zijn door bezuinigingen. Wel zijn er signalen dat kunstzinnige burgers keuzes aanpassen aan lokale mogelijkheden of genoeg nemen met wat er lokaal voorhanden is of wellicht wat betaalbaar is.

Vooruitzichten en aandachtspunten voor beleid

De laatste jaren maken overheden een terugtrekkende beweging en leggen ze steeds meer verantwoordelijkheid bij de culturele sector en het particulier initiatief als het gaat om het in stand houden van lokale voorzieningen. Uit ons onderzoek kan niet worden opgemaakt dat dit in 2011 en 2012 al heeft geleid tot het wegvallen van voorzieningen. Het onderzoek werd echter in april 2013 gehouden en gevolgen van bezuinigingen op de lokale infrastructuur voor amateurkunst en buitenschoolse kunsteducatie doen zich in hun volle omvang waarschijnlijk pas in de loop van dit en volgend jaar voor. Of die bezuinigingen per saldo ook leiden tot minder aanbod – het aanbod van gesubsidieerde instellingen zou immers kunnen worden overgenomen door particuliere aanbieders – moet nog blijken. Er is genoeg reden om de vinger aan de pols te houden. Mogelijk worden kunstlessen voor burgers duurder of valt er aanbod weg waar geen andere aanbod voor in de plaats komt. Doordat gemeenten korten op subsidies voor lokale amateurclubs kunnen bijvoorbeeld koren, orkesten en toneelverenigingen zich wellicht geen deskundige dirigent of regisseur en een geschikte repetitieruimte meer veroorloven. De kunstzinnige burger lost dit probleem misschien uit eigen kracht op, maar voor hetzelfde geld haakt hij af.

“DE KUNSTZINNIGE BURGER VAN MORGEN LAAT ZICH NIET VASTPINNEN OP EEN BEPAALDE LEEFTIJD, EEN BEPAALDE DISCIPLINE OF EEN VAST PATROON VAN BEOEFENING”

Dat het percentage beoefenaars van amateurkunst onder de bevolking de laatste jaren afneemt, kan niet zo maar worden toegeschreven aan bezuinigingen op de lokale infrastructuur. Die daling zette namelijk al in vóór de huidige golf van bezuinigingen. De amateurkunstsector, inclusief de instellingen voor buitenschoolse kunsteducatie, doet er goed aan om de trends serieus te nemen. Om huidige beoefenaars vast te houden, maar ook om potentiële nieuwe beoefenaars te bereiken, moeten voorzieningen naar aard, bereikbaarheid en toegankelijkheid zo goed mogelijk aansluiten bij hun wensen. Er zijn amateurkunstbeoefenaars in alle leeftijdsgroepen maar hun motieven en behoeften variëren met de leeftijd. Bij het ontwikkelen en aanbieden van voorzieningen om iets te kunnen doen en maken of om iets te leren en er beter in te worden, is daar rekening mee te houden. Dat geldt ook voor de manier waarop mensen willen leren: terwijl het aantal beoefenaars dat les neemt of een cursus volgt iets lijkt af te nemen, is er inmiddels een behoorlijk aantal beoefenaars dat (ook) gebruik maakt van internet om iets nieuws te leren. In het SCP-rapport *Toekomstverkenning kunstbeoefening* werden deze ontwikkelingen al gesignaleerd en werd ook voorspeld dat ‘snel

kunnen meedoen meer op de voorgrond staat dan geduchte training in basisvaardigheden’, zulks in samenhang met de eveneens toenemende invloed van ‘populaire formats’ ten gunste van traditie en de verwachte verdere opmars van tijdelijke en incidentele vormen van amateurkunstbeoefening ten koste van geregelde, bijvoorbeeld wekelijkse activiteiten.¹⁷ De kunstzinnige burger van morgen laat zich niet vastpinnen op een bepaalde leeftijd, een bepaalde discipline of een vast patroon van beoefening.

Wat blijft zijn de motieven die velen ertoe bewegen om in hun vrije tijd individueel of samen met anderen, thuis of buitenshuis iets kunstzinnigs te doen: plezier, ontspanning en gezelligheid. Door beeldend werk te maken, te musiceren of te zingen bij een koor, toneel te spelen of te dansen, verhalen of gedichten te schrijven of door zich toe te leggen op kunstzinnig fotograferen, films te maken of de kunstzinnige mogelijkheden van de computer te verkennen en te gebruiken. Wat ook blijft is de behoefte van heel veel beoefenaars om daar beter in te worden en om iets nieuws te leren. Daar zijn geschikte voorzieningen op redelijke afstand voor nodig. De komende jaren zal blijken of de huidige bezuinigingen op gesubsidieerde lokale voorzieningen kunnen worden opgevangen door de markt en het particulier initiatief of dat culturele en maatschappelijke waarden die volgens Rijk, provincies en gemeenten door amateurkunstbeoefening gediend worden onaanvaardbaar in het gedrang komen.

Hans Heimans

Hans Heimans werkt als senior projectleider bij het LKCA en houdt zich vooral bezig met onderzoek naar en het versterken van kunstbeoefening in de vrije tijd. Bij Kunstfactor, sectorinstituut voor amateurkunst en voorloper van het LKCA, richtte hij zich op amateurkunst in relatie tot (overheids)beleid. In 2008 stond hij aan de wieg van de Monitor Amateurkunst (MAK). Als medeauteur was hij onder meer betrokken bij publicaties als *Amateurkunstbeleid OK* (Kunstfactor/VNG, 2008), *Mogelijkheden van kunstbeoefening* (SCP, 2010) en *Ruimte voor amateurkunst, voorzieningen voor kunstbeoefening* (LKCA, 2013). Hij speelt als rechtgeaarde amateurviolinist in het Louis Swing Orchestra.

Lotte Volz

Lotte Volz (1983) behaalde haar doctoraal 'Onderwijsontwikkeling & nieuwe media' aan de Universiteit Utrecht en deed tijdens haar studie onder meer ervaring op bij het Centrum voor Leermiddelenstudies Utrecht, Netherland Quality Agency (audits van opleidingen), Museum de Paviljoens en gemeente Maarssen. Ze werkt sinds 2008 bij Kunstfactor, nu LKCA. Ze was betrokken bij diverse onderzoeken op het gebied van amateurkunst en projectleider van de landelijke Week van de Amateurkunst. Sinds 2012 combineert zij haar baan bij het LKCA met die van beleidsadviseur creatieve industrie / economie bij de gemeente Hilversum.

Amalia Deekman

Amalia Deekman is senior projectleider onderzoek bij het LKCA. Vanaf 2008 was zij bij het voormalige Kunstfactor verantwoordelijk voor de Monitor Amateurkunst (MAK). In 2013 heeft zij zich bezig gehouden met valorisatie van de gegevens die de monitor amateurkunst 'nieuwe stijl' heeft opgeleverd.

¹⁷ Van den Broek (2010). *Toekomstverkenning kunstbeoefening*, p. 51.

“EEN GROOT
 DEEL VAN
 HET OUDERE
 PUBLIEK ZIET
 IN CULTUUR-
 PARTICIPATIE
 EEN TWEEDE
 KANS OM

ZICH TE
 ONTWIK-
 KELEN”

→ p.104 Kees Vuyk
 ‘Een groot deel van het oudere publiek ziet in cultuurparticipatie een tweede kans om zich te ontwikkelen’

De grijze golf: ouderen als doelgroep

Kees Vuyk

In juni van dit jaar sloten twee ministeries, vier fondsen, een kennisinstituut en een landelijke vereniging met elkaar een convenant, waarin ze afspraken gezamenlijk meer aandacht te schenken aan de cultuurparticipatie van ouderen.¹

Dit convenant kwam niet geheel uit de lucht vallen. Kunstfactor, een van beide voorgangers van het kennisinstituut, werkte als sectorinstituut voor de amateurkunst al langer samen met enkele fondsen om de doelgroep ouderen in de culturele sector meer in het zicht te krijgen, zowel bij instellingen voor amateurkunst en professionele kunstinstellingen als bij beleidsmakers. Daaruit waren al een verkennend onderzoek naar kunstbeoefening door ouderen² en een vergelijkende studie naar het beleid voor cultuurparticipatie door ouderen in enkele Europese landen, de Europese Unie en Nederland voortgekomen.³ Ook de essaybundel *Lang leve kunst* (2013) die bij de feestelijke ondertekening van de samenwerkingsovereenkomst in het Stedelijk Museum in Amsterdam werd gepresenteerd, was een initiatief van deze partners.

Vergrijzing

In 2011 had *Boekman*, het tijdschrift voor cultuur en beleid, in het themanummer *De vergrijzing*⁴ ook al aandacht geschonken aan ouderen als doelgroep in de cultuursector. Deze titel verwijst deels naar de plotselinge drukte rond het thema. Ook in het algemeen is de maatschappelijke aandacht voor vergrijzing de laatste jaren snel gestegen. Hoewel de eerste voorspellingen al dateren uit 1993, zijn beleidsmakers er vooral sinds de millenniumwisseling van doordrongen geraakt dat de demografische ontwikkelingen om een reactie vragen.⁵ In 2040 zal zo'n 25% van de bevolking in Nederland bestaan uit mensen ouder dan 65 jaar.⁶ In de jaren daarna blijft dat getal lange tijd constant, maar binnen deze groep zal het aandeel 80-plussers nog groeien. Al die mensen vragen pensioen en de alleroudsten ook (veel) zorg. De samenleving zal zich daarop moeten voorbereiden. De Europese Commissie benoemde daarom het jaar 2012 tot het *Jaar van het actief ouder worden en de intergenerationele solidariteit*. Doel was om vooral ook de positieve kanten van het ouder worden te belichten en duidelijk te maken dat ouderen een wezenlijke bijdrage kunnen leveren aan de samenleving. Hier komt de cultuursector in beeld. Cultuurparticipatie kan ouderen helpen actief te blijven, is een van de aannames.⁷ Bovendien is het aannemelijk dat de cultuursector een terrein is waarop ook mensen van gevorderde leeftijd actief kunnen zijn. Uit deze gedachtegang komt het convenant voort.

Het convenant is in meer opzichten opmerkelijk. De departementen Cultuur en Welzijn trekken voor het eerst sinds lange tijd weer samen op. Tot de jaren tachtig van de vorige eeuw was dit normaal, maar daarnaan kwam in 1982 een einde toen de toenmalige regering besloot 'cultuurbeleid geen onderdeel van een breed welzijnsbeleid te laten zijn'.⁸ Voor het cultuurbeleid werd vanaf die tijd artistieke kwaliteit de belangrijkste doelstelling.

Vanaf 1999 – toen Rick van der Ploeg staatssecretaris was van cultuur – zijn weliswaar steeds pogingen ondernomen dit doel aan te vullen met meer algemeen maatschappelijke doelen, zoals het betrekken van jongeren en allochtonen bij de cultuur, maar die pogingen waren weinig succesvol, juist omdat in het beleid artistieke kwaliteit voorop bleef staan. Pas recent is er een duidelijke herziening opgetreden, toen ondernemerschap deze kwaliteit kwam aanvullen als gelijkwaardig criterium bij de beoordeling van subsidieaanvragen door zowel de Raad voor Cultuur als de overheidsfondsen voor cultuur. De cultuurnota van staatssecretaris Zijlstra uit 2011, die deze wending in het beleid verankert, heet dan ook *Meer dan kwaliteit*. De achtergrond is een meer economische benadering van de cultuursector.

De gedachte dat cultuur ook een bijdrage kan leveren aan doelen voor welzijn en zorg is wel terug te vinden in gemeentelijke beleidsnota's, maar is in het rijksbeleid van de afgelopen decennia zo goed als afwezig. Daarom is het opmerkelijk dat het convenant begint met: 'Dit convenant komt voort uit de overtuiging dat cultuurparticipatie bijdraagt aan gezondheid, het welzijn, het welbevinden en de persoonlijke ontwikkeling van ouderen.'⁹ Met deze uitspraak komt het Nederlandse cultuurbeleid overigens wel meer in de pas te lopen met de landen om ons heen, waar denken in termen van maatschappelijk nut van de kunsten heel gebruikelijk is en waar ook aardig wat onderzoek gedaan is om deze gedachte empirisch te ondersteunen, overigens niet voor iedereen even overtuigend.¹⁰

Wat ook opvalt aan het convenant is dat ondanks het grote aantal partners er niettemin één type partner ontbreekt: professionele kunstinstellingen. Hoewel het convenant ten doel heeft om zowel de actieve als receptieve cultuurparticipatie van ouderen te bevorderen, lijkt de nadruk toch te liggen op activiteiten die men als amateur of vrijwilliger (in de vrije tijd) onderneemt.

In de culturele sector bekijken velen de nieuwe aandacht voor ouderen als doelgroep van het cultuurbeleid in de culturele sector met enige scepsis. 'Waar is het voor nodig?' is een veelgehoord commentaar... Ouderen zijn immers al goed vertegenwoordigd, zo niet oververtegenwoordigd, in het publiek van toneelvoorstellingen en concerten en onder museumbezoekers. De grijze golf heeft onze cultuurtempels allang bereikt. Kijk naar de rapporten die het SCP met enige regelmaat produceert over cultuurparticipatie. De stereotiepe lezer van literatuur en bezoeker van kunsttentoonstellingen, concerten en toneelvoorstellingen is vrouw, ouder dan 55 jaar en hoog opgeleid.¹¹ Als het gaat om actieve cultuurparticipatie – het zelf beoefenen van een kunstvorm

1 Ministeries van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en van Volksgezondheid, Welzijn en Sport, het Fonds Sluyterman van Loo, het Rooms Catholisch Arme Ouden Kantoor (RCOAK, een van de oudste charitatieve instellingen van Nederland), het Fonds voor Cultuurparticipatie, het VSB Fonds, het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst en de Vereniging Nederlandse Organisatie voor Vrijwilligerswerk. Voor de tekst van het convenant zie de website van het project *Lang leve kunst*: www.langlevekunst.nl.

2 Hortulanus, Jonkers en Stuyvers (2012). *Kunstbeoefening met ambitie*.

3 Franssen en Vuyk (2013). *Ouderen en cultuurparticipatie*.

4 *Boekman* 86, voorjaar 2011.

5 Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (1993). *Ouderen voor ouderen*.

6 CBS (2013). *Bevolkingspiramide*.

7 Zie Franssen en Vuyk, *ibidem*, p. 14.

8 Pots (2006). *Cultuur, koningen en democraten*, p. 326.

9 Ministerie van OCW e.a. (2013). *Ouderen en cultuur*, p. 1.

10 Zie Franssen en Vuyk, *ibidem*; Belfiore and Bennett (2007). *Rethinking the social impact of the arts*.

11 Bijvoorbeeld Van den Broek, De Haan en Huysmans (2009). *Cultuurbewonderaars en cultuurbeoefenaars*.

als amateur zonder enige professionele aspiratie - dan is de invloed van de vergrijzing weliswaar minder sterk zichtbaar, maar uit de cijfers blijkt nog altijd dat ook hier ouderen hun partijtje goed meeblazen. Van de 65-79 jarigen is 39% nog actief, tegen gemiddeld 47% van de leeftijdsgroepen van 20-64 jaar.¹² Als we in aanmerking nemen dat tegenwoordig de meeste mensen de 75-jarige leeftijd in goede gezondheid halen en dat pas in de jaren daarna gezondheidsproblemen de maatschappelijke participatie in het algemeen bemoeilijken, dan mogen we aannemen dat de groep 65-75 jarigen qua actieve kunstbeoefening zich nauwelijks onderscheidt van het algemene beeld.¹³ Ook hier geldt dus: waarom dan toch juist deze doelgroep apart uitlichten, benaderen, ondersteunen?

In dit artikel wil ik deze scepsis serieus nemen. Ik wil daarom nagaan of er goede redenen zijn om ouderen als doelgroep van culturele instellingen apart aandacht te geven. Anders gezegd: onderscheidt de groep ouderen zich zodanig van het algemene publiek voor culturele instellingen dat een eigen benadering gerechtvaardigd is? Ik zal verschillende kenmerken van de doelgroep ouderen de revue laten passeren en nagaan of dit kenmerk de doelgroep wezenlijk onderscheidt van de groep volwassenen in het algemeen en zo ja of dit kenmerk aanknopingspunten bevat voor een toegespitste benadering van deze groep als potentiële cultuurparticipanten. Na de beantwoording van deze vraag zal ik nog even terugkeren op de meer algemene kwestie hoe gerechtvaardigd de recente aandacht voor deze doelgroep is.

Leeftijd

Ouderen zijn ouder dan het gemiddelde. Maar maakt hen dat ook anders dan het gemiddelde? Laat ik eerst proberen de term ouderen duidelijker te omschrijven. Wanneer is iemand een oudere? Een formeel breukpunt is de pensioenleeftijd: 65 jaar, de komende jaren langzaam opschuivend naar 67 jaar. Zijn ouderen de 65-plussers? Er zijn redenen om die grens te kritiseren als te formeel. Ten eerste is het de afgelopen jaren gebruikelijk geworden dat mensen voor hun 65ste stoppen met werken. De politiek begint daar nu tegengas aan te geven, maar het zal nog lang duren totdat iedereen pas met 67 jaar met pensioen gaat. Op dit moment werkt van de 61-65-jarigen nog slechts een minderheid. En die groep werkt anders dan de jongeren. Hoewel er zeker toegewijde, zelfs fanatieke en succesvolle werkers tussen zullen zitten, is hun oriëntatie niet meer die van het opbouwen van een carrière. Dat lijkt me een opvallend kenmerk van de groep ouderen: hun levensoriëntatie is anders: minder toekomstgericht en meer betrokken op het heden.

In het algemeen zijn er twee zaken die volwassenen hevig bezighouden en die hun maatschappelijke rol bepalen: het werken aan een carrière en het opvoeden van kinderen. Wanneer deze twee zaken niet langer het leven sturen, komen mensen in een andere levensfase, waarin ze een nieuwe rol moeten aannemen en nieuwe zingevende activiteiten moeten vinden, veelal activiteiten die hen niet door de omstandigheden (gezin, werk) worden aangereikt, maar die ze zelf moeten kiezen. Gezin en carrière verliezen voor de meeste mensen hun belang rond het zestigste levensjaar. De kinderen zijn volwassen en hebben hun ouders niet meer echt nodig. In het werk is duidelijk geworden wat iemands grenzen zijn. Kinderen en werk kunnen mensen nog altijd bezighouden, maar ze zijn niet meer de allesbepalende factoren. Daarom wil ik voorstellen, net als Kim de Groot doet in een Duits onderzoek en aan wie ik het voorafgaande ook grotendeels heb ontleend,

de grens voor wie we als ouderen benoemen te leggen op 60 jaar.¹⁴ Ouderen zijn de volwassenen die niet meer voortgestuwd worden door de drang iets op te bouwen en niet meer vastzitten in de kaders die daarbij horen. Ouderen moeten de zin van hun leven misschien wel voor het eerst in hun leven zelf bepalen.

Dit levert meteen een kenmerk op dat relevant is voor de cultuurparticipatie: de behoefte van ouderen om de dreigende leegte in het bestaan te vullen en zelf opnieuw zin aan het leven te geven. Wie midden in het leven staat met werk en gezin heeft minder behoefte om na te denken over wat de zin van alles is, zo hij daar al tijd voor zou hebben. Mensen in het spitsuur van het leven zijn ook notoir moeilijk te bereiken voor culturele instellingen. Als ze aan cultuur doen, dan is dat in het kader van de opvoeding van de kinderen of van hun werk. Voor zichzelf zoeken ze in hun schaarse vrije tijd vooral rust en ontspanning. Het ontbreekt hen niet alleen aan tijd om met kunst bezig te zijn, hun hoofd staat er ook niet naar. Zeker participatie aan vormen van hogere cultuur, die inspanning vragen en twijfels oproepen, past slecht bij deze groep. Maar als de zingevende kaders wegvallen, ontstaat er nieuwe ruimte in het leven, ruimte om voorbij de kaders te kijken. Cultuurparticipatie in welke vorm ook komt in het zicht om die ruimte in te vullen.

Homogeen is de groep zestigplussers overigens niet. Een belangrijke scheidslijn is die tussen de gezonde en hulpbehoevende ouderen. Tot 75 jaar zijn de meeste mensen in onze samenleving gezond oud. Daarboven komen langzaamaan kwalen en gebreken het leven bemoeilijken. Ik richt mij hierna uitsluitend op de groep grotendeels gezonde ouderen. Is er iets dat een eigen benadering voor deze groep in het cultuurbeleid rechtvaardigt? Er is alle reden om ook de cultuurparticipatie van de 75-plussers eens uitvoerig te bekijken, maar dat vraagt, denk ik, om een meer uitgebreide studie, omdat hier ook de eventuele therapeutische effecten van kunst in meegenomen moeten worden. Een interessant thema, dat zeker, en ook een thema waarover we nog veel te weinig weten, maar juist dat is de reden dat ik het hier laat liggen.¹⁵

Intussen stel ik vast dat er alvast één kenmerk is dat personen van 60 jaar en ouder onderscheidt van volwassenen in het algemeen: hun omstandigheden doen vermoeden dat de vraag naar de zin van het bestaan hen meer bezighoudt dan de jongere volwassenen die teveel in beslag genomen worden door gezin en carrière om die vraag te kunnen stellen. Dat maakt hen in elk geval potentieel een kansrijke publieksgroep voor de culturele sector. Is niet met het wegvallen van de religie, kunst in onze samenleving het terrein geworden waar mensen het antwoord zoeken op zinvragen en troost vinden wanneer die antwoorden uitblijven?¹⁶

¹² Van den Broek (2010). *FAQs over kunstbeoefening in de vrije tijd*, p. 14.

¹³ Vanwege deze gezondheidsknip, maar ook om andere redenen is de leeftijdscategorie 65-79 die Van den Broek maakt in *FAQs over kunstbeoefening in de vrije tijd* minder gelukkig gekozen. Hieronder zal ik argumenteren dat wanneer we over ouderen en cultuurparticipatie spreken het zinnig is om twee leeftijdscategorieën te onderscheiden: 60-75 en boven de 75.

¹⁴ De Groot (2012). *Entfalten statt liften?*

¹⁵ In de praktijk gebeurt overigens al heel wat rond deze doelgroep. Vooral dementerende ouderen lijken met de kunsten goed bereikt te kunnen worden.

¹⁶ Deze these is in de jaren tachtig van de vorige eeuw welsprekend verdedigd door (onder anderen) de Duitse filosoof Odo Marquard, bijvoorbeeld in zijn boek *Aesthetica und Anaesthetica* (1989).

Deathmetal drummer

Herman Seuren (32),
leraar Mens en Maatschappij

'Ik was onlangs bij een concert van Kraftwerk in Eindhoven en toen ik daarover een berichtje op Facebook postte, kreeg ik heel verbaasde reacties. Als drummer in een band die death- of trash-metal speelt, verwachten mensen dat kennelijk niet. Maar ik ben heel breed geïnteresseerd in muziek.

We zijn in 1998 begonnen met onze band Defcon One. De gitarist die een metalbandje wilde beginnen, kwam via mijn broer bij mij terecht. Met een zanger, nog een gitarist en een bassist hebben we in die begintijd heel veel live gespeeld. Rond 2004 kakte het door studie, werk of kinderen een beetje in. Maar in 2006 heb ik het samen met die eerste gitarist weer opgepakt. Met een andere zanger en bassist zijn we onder dezelfde naam verder gegaan. We spelen nu nauwelijks nog live, maar richten ons meer op het maken van albums. Het is wel jammer dat we dat vooral in eigen beheer moeten doen, terwijl we in de begintijd voor het maken van een demo wel bij een label terecht konden.

Ik ben ooit tijdens de muziekles gegrepen door de drums. Ik weet nog dat ik thuis kwam en nog steeds zat te trommelen. Ik heb toen zelf een drumstel gekocht en ben op les gegaan. Op een gegeven moment begon ik die lessen minder leuk te vinden. Het was toch vooral oefeningetje doen. Ik vond het leuker om zelf muziek te schrijven en na te denken over welke rol je daarin als drummer speelt. Door veel samen te spelen werk je onwillekeurig toch aan je techniek. Je wilt je muziek beter laten klinken en dan denk je na over hoe je dat kunt bereiken. Ik heb

later nog wel eens een aantal lessen genomen, maar je ontwikkelt je toch vooral door te doen.

Misschien had ik toen we begonnen wel de ambitie om door te breken. Inmiddels zie ik het spelen in Defcon One echt als hobby. Ik vind het tof om samen muziek te maken. Dat is wat ons allen bindt, hoewel de zanger inmiddels ook een goede vriend van me is geworden. We hebben nooit concessies willen doen. Misschien zijn we daardoor nooit echt groot geworden. Ik vind wel dat onze muziek nu meer kwaliteit heeft. In ons genre durf ik best te zeggen dat wij goed zijn. Tegelijkertijd denk ik wel eens na over hoe het zou zijn om een heel ander genre te spelen. Drummen in een jazzband lijkt me bijvoorbeeld ook wel tof.'

**“JE WILT JE MUZIEK
BETER LATEN KLINKEN
EN DAN DENK JE NA
OVER HOE JE DAT KUNT
BEREIKEN”**

DEATHMETAL DRUMMER

Inkomen en vrije tijd

Wanneer je mensen vraagt waarom ze niet deelnemen aan het bonte geheel van activiteiten dat de kunstensector biedt, dan zijn de meest genoemde redenen: geen tijd, geen geld (naast geen zin of: niets voor ons soort mensen).¹⁷ Als we nu nagaan in hoeverre deze redenen gelden voor de groep ouderen, zoals zojuist omschreven, dan valt onmiddellijk op dat in elk geval tijd bij deze groep weinig kracht heeft. Ouderen hebben gemiddeld juist meer tijd. Gezin en carrière slokken hun tijd immers niet meer op. Ouderen hebben de tijd om dingen te doen waar ze vroeger niet aan toe kwamen. Dingen die niet te maken hebben met de eerste levensbehoeften, zoals kunst beoefenen en genieten. In dit opzicht is de oudere doelgroep ideaal voor de cultuursector.

Inkomen is lange tijd wel een drempel geweest voor ouderen om te participeren aan cultuur. In de AOW zitten stond tot voor kort gelijk aan nette armoede: je hebt genoeg geld voor de basisbehoeften, maar er is nauwelijks ruimte voor luxe uitgaven en uitgaven voor cultuur mogen we rustig onder die laatste noemer scharen. Maar dat beeld is aan het kantelen. Oud zijn staat niet meer gelijk aan armoede.¹⁸ Veel ouderen hoeven niet meer alleen rond te komen van de AOW, maar hebben daarnaast een pensioen, spaargeld en een eigen huis.

Al deze feiten zijn overigens bekend en al vaker bediscussieerd in verband met de cultuurparticipatie van ouderen.¹⁹ Laat ik daarom een poging doen het beeld verder te nuanceren.

De jongste groep ouderen (60-65 jaar) heeft ofwel nog inkomen uit arbeid ofwel meestal een behoorlijke inkomensvoorziening, zoals een prepensioen of een uittredingsregeling. Voor de echte ouderen, zij die geboren zijn voor 1940, dus de mensen die nu 73 of ouder zijn, is de situatie dikwijls minder rooskleurig. Velen moeten rondkomen van AOW plus een klein pensioen, al zijn onder deze groep ook nog altijd behoorlijk wat mensen die in goeden doen verkeren.

De conclusie lijkt me gerechtvaardigd dat voor de groep ouderen tussen de 60 en 75 jaar, het argument geen geld voor cultuurparticipatie niet erg overtuigend is. Er zullen zeker nog ouderen zijn die zich geen luxe kunnen permitteren, maar voor de meesten in deze groep geldt dat ze over voldoende inkomen beschikken om culturele activiteiten te kunnen bekostigen. En deze groep zal de komende jaren nog toenemen, naarmate de vooroorlogse generatie uitsterft en er steeds meer ouderen komen met goede pensioenen dan wel eigen vermogen. Dus zowel qua tijd als inkomen zijn ouderen een interessante doelgroep voor culturele instellingen. Er is dan ook reden om kritisch te kijken naar de bestaande voordeelregelingen voor ouderen, kortingspassen en dergelijke. Enkele decennia geleden toen dit soort regelingen in zwang kwam, waren er goede redenen voor. Ouderen hadden toen steeds vaker wel zin en tijd om aan cultuur te doen, maar niet het geld. Nu de inkomenspositie van ouderen zo verbeterd is, is het motief voor deze regelingen weggefallen. In elk geval zou de leeftijd waarop je er gebruik van kunt maken omhoog kunnen naar boven de 70 of zelfs 75 jaar.

Ik ben op zoek naar redenen voor culturele instellingen om ouderen apart te behandelen. Op de kenmerken vrije tijd en inkomen steekt deze groep gunstig af bij het gemiddelde van de bevolking. Dat kan reden zijn

DE GRUIZE GOLF: OUDEREN ALS DOELGROEP

¹⁷ Zie bijvoorbeeld de bijdrage aan het *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2011* van Van Eijck, Van Bree en Derickx.

¹⁸ SCP en CBS (2010). *Armoedesignalement 2010*.

¹⁹ Zie bijvoorbeeld de bijdrage van Paul Schnabel in *Lang leve kunst* (2013).

om juist met deze groep een intensieve binding aan te gaan. Ze hebben de cultuursector iets te bieden. Ouderen kunnen vrijwilligerswerk doen (dat gebeurt overigens al op enige schaal). En men kan ze vragen om eens een extra donatie te doen.

Deze punten bieden echter geen aanknopingspunten voor een beleid om deze doelgroep extra tegemoet te komen. Dat geldt wel voor een afgeleide van het kenmerk vrije tijd. Ouderen hebben weliswaar meer vrije tijd dan gemiddeld, maar naarmate ze ouder worden, verschuift wel het tijdstip waarop ze over die tijd kunnen beschikken. Uit onderzoek blijkt dat ouderen minder graag 's avonds de deur uitgaan en laat thuiskomen.²⁰ Dit geldt vooral voor de groep boven de 75 jaar, maar ook bij de wat jongere ouderen speelt het mee. Degenen die niet in steden wonen, vinden vaak het tijdstip waarop culturele activiteiten plaatsvinden, de avond, een belemmering om eraan deel te nemen. Culturele instellingen die ouderen aan zich willen binden, zullen daarmee rekening moeten houden en meer activiteiten overdag of vroeg op de avond moeten organiseren. Het is trouwens niet ondenkbaar dat ook andere doelgroepen daarvan graag gebruik zullen maken.

“EEN GROOT DEEL VAN HET OUDERE PUBLIEK ZIET IN CULTUURPARTICIPATIE EEN TWEEDE KANS OM ZICH TE ONTWIKKELEN”

Opleiding

In het onderzoek naar cultuurparticipatie is opleiding een van de belangrijkste parameters. De meerderheid van de bezoekers van culturele manifestaties is hoger opgeleid, blijkt steeds weer uit onderzoek. Dat geldt ook, maar in mindere mate, voor de beoefenaars van amateurkunst. Tegelijk weten we dat ouderen oververtegenwoordigd zijn in het cultuurminnend deel van de bevolking. En om dit plaatje te competeren heeft ook sekse invloed op cultuurparticipatie. Vrouwen zijn in het algemeen meer betrokken bij kunst dan mannen. Betekent dit nu dat de typische kunstliefhebber een oudere, hoogopgeleide vrouw is? Die conclusie gaat volgens mij te ver.

Hier stuiten we op een vraagstuk dat nadere beschouwing waard is: de relatie tussen ouderen en opleiding. Is het niet juist zo dat onder ouderen, geboren voor 1953, het opleidingsniveau gemiddeld lager is dan algemeen onder de bevolking? De grote groei van deelname aan hoger onderwijs vond immers pas na 1953 plaats? Onder de huidige 60-plussers zijn er dus nog velen die niet van die groei hebben kunnen profiteren. Vooral voor vrouwen werd het pas later gebruikelijk dat zij doorstromen naar het hoger onderwijs. Het kan daarom niet zo zijn dat het cultuurpubliek in hoofdzaak bestaat uit hoger opgeleide ouderen, want daarvan zijn er niet zoveel. Vooral oudere vrouwen, onmiskenbaar een belangrijk deel van de cultuurparticipanten, zijn in het algemeen minder hoog opgeleid.

Dit werpt een nieuw licht op de algemene veronderstelling dat het publiek voor de kunsten voornamelijk bestaat uit hoger opgeleiden. Als die veronderstelling waar zou zijn, dan zouden oudere vrouwen massaal afwezig zijn bij culturele manifestaties en dat is onjuist.

Misschien moeten we verder kijken dan opleiding als het gaat om wat de interesse in kunst beïnvloedt. Een hogere opleiding correleert positief met de belangstelling voor kunst, maar die correlatie zegt niets over causaliteit. Misschien is niet opleiding de doorslaggevende factor, maar dat waar opleiding een teken van is, namelijk intelligentie of meer algemeen het talent om te leren, nieuwe informatie op te nemen en te verwerken. Dat talent mogen we aanwezig veronderstellen bij degenen die hoger onderwijs gevolgd hebben. Maar het talent zit niet noodzakelijkerwijs alleen bij deze groep. Het kan ook aanwezig zijn bij degenen die door omstandigheden niet de gelegenheid hebben gehad om dit talent te gebruiken voor het volgen van hoger onderwijs, zoals het geval is bij een groot deel van de huidige groep zestigplussers en dan onder hen vooral de vrouwen.

Als niet opleiding de doorslaggevende factor is bij belangstelling voor de kunsten, maar het talent om bezig te zijn met intellectuele zaken zoals de kunsten, verklaart dat ook de bekende paradox van het cultuurbeleid, dat de groei van het aantal hoger opgeleiden in de tweede helft van de twintigste eeuw niet geleid heeft tot een duidelijke toename van het publiek voor de kunsten.²¹ Immers, het opleidingsniveau van de bevolking mag in de recente geschiedenis zijn toegenomen, het is niet aannemelijk dat dit ook geldt voor het intelligentieniveau. Ook toen de toegang tot een hogere opleiding voor veel mensen geblokkeerd was, waren er mensen met grote intellectuele vaardigheden en een interesse voor het onbekende. Het is heel goed mogelijk dat zij hun talenten die ze via onderwijs niet konden ontplooiën, ingezet hebben door zich met de kunsten bezig te houden. Aangezien opleiding en inkomen altijd sterk gekoppeld zijn geweest, deden zij dat vanwege de toegangsprijs misschien niet zozeer door bezoek aan theaters en concertzalen, maar als toegewijd beoefenaar van amateurkunst – koren, muziekensembles – of als lezers en als luisteraars. Het cliché van de Jordaanbewoner die een groot kenner van opera blijkt te zijn, past in dit beeld.

Maar er zijn juist onder deze oudere generaties natuurlijk ook mensen die zonder formele opleiding toch een goede carrière gemaakt hebben en voor wie geld geen belemmering was om culturele manifestaties te bezoeken. Als we de blik nog eens speciaal richten op vrouwen, dan wordt de bovenstaande redenering nog krachtiger. Onder de bezoekers van hogere vormen van kunst – tentoonstellingen, concerten en theatervoorstellingen – waren altijd al veel vrouwen, ook in de tijden dat een formele opleiding voor vrouwen niet mogelijk was of zelfs onwenselijk werd geacht. Voor vrouwen was lange tijd zich bezighouden met de kunsten een van de zeer weinige mogelijkheden om hun intellectuele talenten te ontplooiën. In de statistieken tellen zij als lager opgeleid, maar dat zegt in het geheel niets over talent noch over hun maatschappelijke status. Ook veel vrouwen in de hoogste kringen waren laagopgeleid. Toen deze vrouwen hoger onderwijs gingen volgen, veranderde dat niets aan hun cultuurparticipatie. Zij bleven hun interesse in de kunsten volgen. Maar wel kwam uit de statistieken naar voren dat zich steeds minder lager opgeleiden voor de kunsten interesseerden. En dat de toename van hoger opgeleiden niet automatisch groei van de cultuurparticipatie betekent.

Er is nog een aspect aan deze complexe relatie tussen opleiding en leeftijd dat hier aandacht verdient. Onder de ouderen van nu bevindt zich zoals gezegd een flinke groep mensen, niet alleen vrouwen, die niet de kans

²⁰ Verté en De Mette (2010). *Klaar? Actie!*

²¹ Zie De Haan en Van den Broek (2000). *Cultuur tussen competentie en competitie.*

hebben gekregen hun talenten te ontplooiën in het hoger onderwijs. Deels heeft deze groep toch wel zijn weg naar de kunsten gevonden, maar deels ook niet. Het kwam er gewoon niet van. Nu gezin en carrière minder beslag leggen op hun tijd en energie, zijn er velen die alsnog de behoefte voelen hun talenten te ontplooiën. Ik vermoed dat een belangrijk deel van het oudere publiek dat nu zijn weg zoekt in de kunsten, zowel passief als actief, gevormd wordt door mensen die in cultuurparticipatie een tweede kans zien om zich te ontwikkelen.

Subgroepen

Wat betekent dit alles nu voor de cultuurparticipatie van ouderen? Het belangrijkste lijkt mij dat we inzien dat de groep ouderen die betrokken is bij de kunsten of dat zou willen, uiteenvalt in verschillende subgroepen.

De eerste (1) is de groep van hoger opgeleiden voor wie cultuurparticipatie een onderdeel van hun socialisatie heeft uitgemaakt. Zij doen aan cultuur, omdat dat volgens hen hoort. Voor de meesten van hen zal dit ook raken aan een innerlijke drijfveer, maar dat geldt niet noodzakelijkerwijs voor allen. Gekoppeld aan deze groep is een groep (2) lager opgeleide vrouwen die het patroon van hun echtgenoten volgen, zo zij het al niet sturen. Deze groep bevat zowel vrouwen voor wie betrokkenheid bij de kunsten aansluit bij hun talenten en interesses (2a) als vrouwen voor wie dat minder het geval is, maar die vooral hun echtgenoot volgen (2b).

Een derde groep (3) wordt gevormd door de lager opgeleiden die het zonder formele opleiding toch gemaakt hebben in het leven en die aansluiting zoeken bij de groep bij wie zij qua opleiding en ouderlijk milieu niet horen, maar waar zij nu vanwege hun status toch bij willen horen. Hun motivatie om zich met de kunsten bezig te houden kan zowel extrinsiek als intrinsiek zijn. Extrinsiek wanneer het hen alleen gaat om de status die verbonden is met cultuurparticipatie, intrinsiek wanneer de kunsten ook een innerlijke snaar raken en aansluiten bij talenten en interesses waarvoor hun carrière hen geen tijd en ruimte liet.

Ten slotte zijn er groepen van zowel hoger opgeleiden (4) als lager opgeleiden (5) die in hun leven lange tijd geen kans hadden om hun talenten in de kunsten te ontwikkelen, maar die, op leeftijd gekomen, aan deze talenten nu ruim baan willen geven.

Uiteraard is er onder ouderen ook een grote groep – in de lijn van mijn beschouwing vermoedelijk voornamelijk laagopgeleid – die nooit belangstelling had voor de kunsten en deze ook als oudere niet heeft. Deze groep kan hier buiten beschouwing blijven.

Het ouderenpubliek is vanwege de complexe relatie tussen opleiding en talenten dus bepaald niet homogeen. Culturele instellingen doen er goed aan zich dat te realiseren en er consequenties uit te trekken. Vooral de groepen 4 en 5 bieden kansen. Deze zijn denk ik nog lang niet volledig betrokken bij de kunsten. Er zijn ongetwijfeld nog veel ouderen die wel belangstelling hebben voor de kunsten, maar nog niet de stap naar participatie gezet hebben.

Hoe deze twee groepen te bereiken? Educatieve activiteiten lijken hier het middel. Veel culturele instellingen richten hun educatieve activiteiten nog in de eerste plaats op jongeren. Ze zouden er goed aan doen om ouderen nadrukkelijk in hun educatieve beleid op te nemen. Belangstelling en talent zijn voorwaarden om van kunst te kunnen genieten, maar gebrek aan kennis en vaardigheden kunnen verhinderen dat deze tot ontplooiing komen. We zien nu al dat het oudere publiek in groten getale afkomt op inleidingen

Dichtersclub

**Maria Ros (59),
ambulant hulpverlener**

‘Als kind was ik altijd al met taal en gedichten bezig. Dan vroeg ik aan mijn moeder wat er rijmde op school. Jool, was dan haar antwoord. En dan werd ik boos, omdat ik dat een dom woord vond. Als kind had ik al het gevoel welke woorden in een gedicht goed bij elkaar pasten. Ik schreef bij allerlei gelegenheden gedichten. Kennelijk was dat een manier voor mij om me uit te drukken. Later heb ik daar heel lang niets mee gedaan. Maar op een gegeven moment begon het toch weer te kriebelen. Toen heb ik een cursus Creatief schrijven gevolgd bij de LOI. Daarin leerde ik meer over dingen als metrum en allerlei vormen van gedichten. Toen ben ik ook bij een schrijfgroep gegaan.

Het schrijven van gedichten ging me best makkelijk af. Maar in de schrijfgroep draaide het voornamelijk om proza en korte verhalen. Voor poëzie leken ze minder gevoelig, dat sloeg niet echt aan. Toen ik vorig jaar geleden aan de Turing gedichtenwedstrijd meedeed, kreeg ik eerst bericht dat ik van de ruim 10.000 inzendingen bij de beste duizend zat. Dat vond ik al een aardige prestatie. Vervolgens hoorde ik dat ik één van de beste honderd was en uiteindelijk in de top tien. Dat was natuurlijk prachtig, maar ik bleef ook twijfel houden. Blijkbaar is er iets in mijn gedichten wat anderen aanspreekt, maar ik weet zelf niet wat dat is. Graag zou ik willen weten waardoor iemand een gedicht mooi vindt.

Daarom heb ik me aangesloten bij de Dordtse dichters. Dat is een clubje mensen, waar bijvoorbeeld ook de stadsdichter van Dordrecht lid van is. Eens in de drie weken komen we bij elkaar. Telkens spre-

ken we dan een thema af voor de volgende bijeenkomst. Pas hadden we bijvoorbeeld het thema tragiek. Je print je gedicht op papier, vervolgens draag je het voor en daarna bespreken we het. Ook krijgen we via de stadsdichter af en toe opdrachten. Bijvoorbeeld om je in het Merwesteinpark te laten inspireren door een boom. Die bijeenkomsten vind ik heel leerzaam en motiverend. Ik ga er meer door dichten, omdat je sneller in een soort dichtersmood komt. Anderen in de groep hebben al bundels op hun naam staan, ik hoef dat niet zo nodig, tenminste nu nog niet. Ik wil vooral beter worden en de poëzie nog meer doorgronden.’

**“GRAAG ZOU IK WILLEN
WETEN WAARDOOR
IEMAND EEN GEDICHT
MOOI VINDT”**

bij toneelstukken, rondleidingen in musea en graag kunstcursussen volgt (zowel gericht op kennis als op actieve beoefening). De eerder genoemde behoefte aan zingeving speelt daarbij uiteraard een voorname rol.

Bij educatieve activiteiten met en voor ouderen moet wel rekening gehouden worden met een zeer heterogene groep. Dat geldt vooral voor de groep mensen die pas op latere leeftijd ertoe komen de drempel van een kunstinstelling te overschrijden. Voor sommigen is alles nieuw. Anderen hebben op eigen gelegenheid de kunsten al verkend, maar missen als autodidact formele kennis. Ook uit het al genoemde Duitse onderzoek van Kim de Grootte, dat zich speciaal richtte op de behoeften van ouderen die zich als amateur verder in een kunstdiscipline willen bekwamen, kwam naar voren dat kunsteducatie voor ouderen een vak apart is. De docent zal zich terdege moeten verdiepen in de voorgeschiedenis van zijn late pupillen.²²

Door te voldoen aan de behoefte aan cultuureducatie bij ouderen vervullen culturele instellingen een grote maatschappelijke functie. Het gaat daarbij immers niet uitsluitend om een privébehoefte aan zingeving. Door te participeren in de kunsten nemen ouderen ook deel aan het maatschappelijk leven. Ze verlaten het huis, komen uit hun privésfeer, ontmoeten anderen, delen hun interesses en spreken met elkaar over de dingen die de kunsten hun aanreiken, dingen die naar de aard van de kunsten niet uitsluitend betrekking hebben op persoonlijke zaken, maar ook de publieke zaak raken. Cultuurparticipatie van ouderen heeft verschillende effecten op persoonlijk vlak: ouderen worden actiever, dat houdt ze gezonder en maakt ze gelukkiger, maar het draagt ook bij aan het actief burgerschap van deze groep.²³ Actief burgerschap bevorderen is dat niet bij uitstek een taak van culturele instellingen? De ondertekenaars van het convenant vinden dat in elk geval wel.

De toekomst

De trend dat ouderen via cultuurparticipatie hun horizon zoeken te vergroten, zal nog enige tijd voortduren, maar hij is niet onbegrensd. Er zijn redenen om aan te nemen dat over tien, twintig jaar de piek bereikt zal zijn. Tegen die tijd zal het publiek, vooral het oudere publiek, van de kunsten veranderd zijn.

De huidige grote gemêleerdheid van het oudere publiek voor de kunsten komt voort uit het feit dat hoger onderwijs zoals eerder beschreven voor de huidige 60-plussers niet vanzelfsprekend was. Latere generaties konden ervan profiteren dat onder druk van het heersende meritocratische ideaal een beweging is ontstaan om iedereen zoveel mogelijk naar zijn talenten onderwijs te laten volgen.²⁴ Die beweging is in hoge mate geslaagd. Opleiding naar talent is voor vrijwel iedere jongere bereikbaar geworden, afgezien wellicht van allochtone jongeren van wie het talent door allerlei andere factoren in de schoolcarrière nog niet altijd zichtbaar wordt. Maar ook deze groep is gestaag met een inhaalslag bezig. Gevolg is onder meer dat het aantal hoogopgeleiden in de samenleving sterk is toegenomen. Van de beroepsbevolking is nu 35% hoogopgeleid.²⁵ De verwachting is dat dit getal nauwelijks meer zal toenemen.

Als we deze bevindingen projecteren op het toekomstige publiek voor de kunsten, dan zal dit publiek qua opleiding in elk geval veel minder heterogeen zijn dan nu het geval is. Ook onder het oudere publiek zullen nauwelijks nog laagopgeleiden aan te treffen zijn. De noodzaak van specifieke educatie voor deze doelgroep zal dus weer verdwijnen. Er zullen ook in de toekomst nog ouderen zich met cultuur gaan bezighouden die daar eerder in hun leven niet

aan toekwamen, maar die groep is wel goed opgeleid en behoorlijk algemeen ontwikkeld. Voor hen moet de aansluiting met wat de kunsten bieden niet al te lastig zijn. Geld zal zoals we al zagen ook geen belemmering vormen.

Wat eventueel wel in de weg zou kunnen staan is dat een groot deel van deze groep in de periode van actieve beroepsuitoefening gewend is geraakt aan veel vrijheid en zelfstandigheid. Ze konden leven en werk vaak behoorlijk naar eigen inzicht inrichten. Het is de vraag of dat niet gaat botsen met de vaak passieve houding die de cultuurwereld van zijn publiek verwacht. De cultuursector is extreem aanbodgericht. Dat geldt voor zowel het aanbod van professionele kunstinstellingen als theaters, concertzalen en musea, als het aanbod van instellingen voor amateurkunst. Ik vermoed dat als men in de toekomst het publiek van oudere hoogopgeleiden wil blijven boeien, dat moet veranderen. Instellingen doen er goed aan om zich te beraden hoe men het oudere publiek van de toekomst meer inspraak kan geven. Sommige theaters werken nu met jongerenpanels die men betreft bij de samenstelling van het programma. De ouderen van straks (en deels nu ook al) zouden van die vorm van participatie ook wel eens zeer gecharmeerd kunnen zijn. Mijn advies aan kunstinstellingen is daarom: betrek het publiek veel meer dan nu het geval is bij het voorbereidende werk, laat ze niet alleen proeven van het eindproduct, maar nodig ze uit in de keuken en geef ze daar zelfs een taak. Alleen dat garandeert een duurzame betrokkenheid.

Bovenstaande betekent natuurlijk niet dat ik vind dat culturele instellingen zich in de toekomst uitsluitend op de hoogopgeleiden moeten richten. Integendeel, het bevat juist de waarschuwing dat bij ongewijzigd beleid het publiek voor culturele instellingen nog veel exclusiever zou kunnen worden dan nu al het geval is. Dat zou maatschappelijk gezien rampzalig zijn – ik kom daar nog op terug – en bovendien geen recht doen aan de maatschappelijke betekenis van de kunsten. Want kunst beoefenen en kunst genieten zijn wel gerelateerd aan intelligentie en opleiding, maar daarmee niet vast verbonden. Sommige kunst vereist inderdaad een bepaald intelligentieniveau. Die kunst is waarschijnlijk oververtegenwoordigd in het aanbod van professionele instellingen. Maar dat betekent niet dat kunst uitsluitend voor de groep met meer intellectueel talent waarde kan hebben.

Ik ben ervan overtuigd dat kunst in elk leven een rol kan spelen, bij mensen van allerlei slag, talent en interesse. Kijk maar naar hoe kinderen met kunst omgaan. Natuurlijk zie je daar niveauverschillen, maar het is niet zo dat alleen de slimme kinderen plezier beleven aan kunst. Dat is bij volwassenen niet anders. Alleen zien we hier de tweedeling dat de gesubsidieerde kunst vooral hoger opgeleiden aanspreekt en de andere delen van de bevolking in hun culturele behoeften bediend worden door de commerciële aanbieders van kunst (die dan vaak 'populair' heet). Dat er verschil in aanbod is voor verschillende doelgroepen is vanuit mijn redenering welhaast onvermijdelijk. Maar niet dat dit aanbod zo keurig verdeeld is tussen gesubsidieerd en niet-gesubsidieerd. Gesubsidieerde instellingen dienen zich meer rekenschap te geven van de verscheidenheid van het publiek, zodat ouderen en jongeren, intellectueel of niet, er iets van hun gading kunnen vinden en zich erbij betrokken kunnen voelen.

²² De Grootte, *ibidem*.

²³ Cohen in Verté en De Mette, *ibidem*.

²⁴ In Nederland hebben vooral Tsjalling Swierstra en Evelien Tonkens zich met dit thema beziggehouden. Zie bijvoorbeeld hun bijdrage in *Tegenwicht* (2013).

²⁵ Ik ontleen dit getal aan Schnabel, *ibidem*.

Publieke steun

Die betrokkenheid zullen de kunsten in de toekomst hard nodig hebben. Want het zojuist geschetste effect van de meritocratische beweging heeft ook buiten de cultuur gevolgen. Op het ogenblik is de zich aftekenende tweedeling tussen hoog- en laagopgeleiden een belangrijk thema in de sociale wetenschappen. Hun beide leefwerelden blijken steeds meer uit elkaar te groeien. Hoogopgeleiden leven langer en gezonder,²⁶ hebben meer politieke invloed en meer vertrouwen in de politiek,²⁷ en verschillen van laagopgeleiden in tal van voorkeuren, van televisieprogramma's tot en met de voornamen van hun kinderen.²⁸

Dat hoogopgeleiden meer betrokken zijn bij de kunsten dan laagopgeleiden, leek lange tijd iets uitzonderlijks, iets waar kunstinstellingen zich zorgen over moesten maken. Intussen is duidelijk geworden dat dit verschil deel uitmaakt van een bredere segregatie die zich in de samenleving voltrekt.²⁹ Het blijkt bovendien moeilijk deze trend te keren. Als intelligentie inderdaad een bepalende factor is, zoals ik hierboven beweerde, dan is ook niet te verwachten dat dit zal lukken.

Kunstinstellingen zullen ermee geconfronteerd worden dat hun publiek steeds meer zal bestaan uit een bepaald deel van de bevolking. Zorgelijk is dat dit deel van de bevolking niet de meerderheid vormt. Dat kan zich uiten in een afnemende politieke steun voor kunstsubsidies. Zolang het hoogopgeleide deel de politiek nog stevig domineert, zoals Bovens en Wille voor het heden aantoonde,³⁰ zal die steun blijven. Maar we hebben al gezien dat die dominantie geenszins vanzelfsprekend is. Voor politici die de stem van andere dan de hoogopgeleide burgers trachten te winnen – of ze nu eigen populistische bewegingen aanvoeren of deel uitmaken van de brede volkspartijen – is morrelen aan de overheidssteun voor de kunsten een gemakkelijk middel om te scoren. Je kunt voorspellen dat het politieke draagvlak voor kunstsubsidies in de toekomst smaller wordt, zeker wanneer kunstinstellingen er niet in slagen hun publiek te verbreden.

Hoe dan ook zullen culturele instellingen het in de toekomst meer van hun publiek moeten hebben. In dit artikel meen ik te hebben aangetoond dat de instellingen er goed aan doen in elk geval de komende tien jaren de ouderen in dat publiek te koesteren.

Besluit

Ten slotte wil ik nog even stilstaan bij de vraag waarom er nu plotseling zoveel aandacht is voor de cultuurparticipatie van ouderen.

Als we kijken naar de verschillende pleidooien die recentelijk hiervoor gevoerd zijn, dan vallen een paar dingen op. Ten eerste staan de meer praktische overwegingen zoals uitgewerkt in dit artikel, zelden voorop. De argumenten zijn eerder ideologisch van aard. Lees bijvoorbeeld het begin van het convenant. De uitgangspunten bevatten vooronderstellingen over de heilzaamheid van cultuur, verwijzingen naar cultuurparticipatie als universeel recht en als vorm van burgerschap en een lofzang op de ouderdom.

Ten tweede valt op dat degenen die deze pleidooien voeren, meestal zelf deel zijn van de groep waarover ze spreken. Het is niet zo dat er onder jongeren een beweging is opgekomen die zich zorgen maakt over de mogelijke achterstelling van ouderen in de cultuursector. Het zijn de 60-plussers zelf die zich roeren. Zij deden dat eerder trouwens al in de media met Omroep Max en in de politiek met de partij 50Plus. De 60-plussers vragen aandacht voor zichzelf, nu dus ook in de cultuursector.

De verklaring voor dit alles is een cliché, maar daarom niet minder waard om bij stil te staan. Wat we horen, is de stem van de babyboomgeneratie. Het is deze generatie die het thema vergrijzing agendeert. Kenmerk van deze generatie is dat ze groot is. Dat maakt de babyboomers al direct opvallend. Dat was zo toen ze twintig waren en dat is nu zo, nu ze boven de zestig zijn. Maar er is nog een tweede kenmerk dat deze generatie bijzonder maakt: het is ook de generatie die als eerste geprofitteerd heeft van de meritocratische beweging. Wie het van deze groep in zich had, is goed opgeleid. Afkomst vormde geen belemmering meer voor toegang tot hoger onderwijs. Anderszins was afkomst echter nog wel een obstakel. De babyboomgeneratie moest op eigen kracht het ouderlijk milieu ontstijgen – voor hen geen kruiwagens en behulpzame *old boys* netwerken – en daardoor is het een generatie geworden van *selfmade* mannen en vrouwen. De generatie van de maakbaarheid. Wat zij in hun eigen leven meemaakten – dat je je kansen moet pakken en het leven naar je hand kunt zetten – hebben zij tot een levensfilosofie ontwikkeld. Die filosofie dragen ze uit, ook nu ze langzamerhand met pensioen gaan en zich voorbereiden op een leven buiten de officiële machtsstructuren. Een van hun projecten nu is: de ouderdom vormgeven.

Wel, daar lijkt me weinig op tegen. Oud worden zoals we dat tegenwoordig meemaken, is grotendeels een terra incognita. Het ontwikkelen van nieuwe manieren van oud worden is nodig. Dat de cultuursector daarbij kan helpen lijkt me een zeer verantwoorde veronderstelling. Dat de cultuursector daar zelf ook wel bij kan varen, is mijn voornaamste conclusie.

Kees Vuyk

Kees Vuyk studeerde filosofie en psychologie. Hij heeft functies gehad in het kunstonderwijs en de kunstwereld. Van 2001 tot 2006 was hij directeur van Theater Instituut Nederland. Sinds 2006 is hij universitair hoofddocent aan de Universiteit Utrecht en coördinator van de masteropleiding Kunstbeleid en Kunstmanagement. Hij is de auteur van verschillende boeken, o.a. *Het menselijk teveel: over de kunst van het leven en de waarde van kunst* (2002). Zijn belangstelling als onderzoeker gaat uit naar de rol van de kunsten in de samenleving.

²⁶ Bruggink (2009). *Ontwikkelingen in (gezonde) levensverwachting naar opleidingsniveau*.

²⁷ Bovens en Wille (2011). *Diplomademocratie*.

²⁸ Elchardus (2004). *We lopen een culturele revolutie achter*.

²⁹ 'De nieuwe apartheid' kopte NRC *Handelsblad* boven een interview met de Vlaamse socioloog Mark Elchardus die zich hiermee uitvoering heeft beziggehouden (Vlasblom 2011).

³⁰ Bovens en Wille, *ibidem*.

“DE AANDACHT
VOOR TALENT-
ONTWIKKELING
LIJKT BIJVENDE
OOK IN HET
BELEID VAN
GEMEENTEN,
PROVINCIES

RIJK

→ p.115 Peter van der Zant
‘De aandacht voor talentontwikkeling lijkt
blijvend, ook in het beleid van gemeenten,
provincies en het Rijk’

Talenten in de peiling

Peter van der Zant

‘Veel talentontwikkelingsprojecten werken onder het motto “laat duizend bloemen bloeien”, maar dat levert niet veel op. Die duizend bloemen verwelken en gaan dood zodra de herfst aanbreekt. Talentontwikkeling is net opvoeden: je moet een langdurige verbintenis aangaan, veel tijd investeren, luisteren en reflecteren, grenzen en eisen stellen, coachen, schelden en koesteren. Het gaat nooit vanzelf. Het vereist veel tijd.’

Deze uitspraak van een directeur van een productiehuis is waarschijnlijk typerend voor de recente verandering in het denken over talentontwikkeling in Nederland: niet meer alle initiatieven zomaar honoreren, maar goed nadenken over de vraag hoe het initiatief past in een duurzame keten van talentontwikkeling. Een aantal jaren geleden werden onder de noemer talentontwikkeling tal van lokale en regionale projecten gestart. Bureau ART concludeerde in 2010, na een uitgebreide inventarisatie in opdracht van het Fonds voor Cultuurparticipatie en een aantal gemeenten en provincies, dat er honderden programma's en projecten zijn die zich tooien met de naam talentontwikkeling. Een aanzienlijk deel ervan bleek evenwel eerder te kunnen worden gekenschetst als actieve cultuurparticipatie of aanzet tot talentontwikkeling, zonder dat er sprake was van een langdurige relatie tussen het project en de deelnemer.¹ Bovendien bleken de meeste projecten los van elkaar te staan; een duidelijke talentontwikkelingsketen of talentvolgsystemen ontbraken meestal. De aandacht voor talentontwikkeling lijkt blijvend, ook in het beleid van gemeenten, provincies en het Rijk. De laatste jaren komt er meer lijn in de verschillende initiatieven. De overheden lijken minder geneigd losse initiatieven financieel te steunen en kijken meer naar samenwerking en samenhang. In het regeerakkoord staat expliciet dat het overheidsbeleid zich, behalve op een sterke basisinfrastructuur en internationale bekendheid van topkunst, ook richt op talentontwikkeling.² In de nota *Meer dan kwaliteit* behoren vernieuwing en talent tot een van de vier prioriteiten.³ Talentontwikkeling moet daarbij vooral via de fondsen worden gewaarborgd.

Fondsregelingen voor talentontwikkeling

Het Fonds voor Cultuurparticipatie is een van de fondsen die de afgelopen jaren flink hebben geïnvesteerd in talentontwikkeling. In de periode van 2010 tot en met 2012 gebeurde dat vooral door meerjarige subsidies aan instellingen die zich, impliciet of expliciet, richten op talentontwikkeling, zoals het Jeugdorkest Nederland, de Kunstbende en Vocaal Talent Nederland. Ook was er aandacht voor talentontwikkeling in regelingen als *Het beste van twee werelden*.⁴

Sinds 2013 kent het Fonds voor Cultuurparticipatie een specifieke meerjarige regeling Talentontwikkeling en Manifestaties om de ontwikkeling van jong creatief talent te bevorderen. Zo wil het Fonds ondersteuning bieden aan presentatiemogelijkheden voor jonge talenten en wedstrijden met begeleidingstrajecten. Bij de beoordeling van de projectaanvragen werd

nadrukkelijk gekeken naar samenwerking en de keten van amateur naar professional. De beoordelingscommissie constateerde dat de instellingen die samenwerken met andere partners voor het vinden en verder begeleiden van de talenten vaak inhoudelijk en bedrijfsmatig sterke spelers in het veld zijn.⁵ Tegen deze achtergrond werden aanvragen van dertien instellingen gehonoreerd. Een aantal instellingen, zoals de Kunstbende, Jeugdorkest Nederland, de Nederlandse Orkest en Ensemble Academie NJO en Vocaal Talent Nederland, ontving eerder ook al een meerjarige subsidie van het Fonds. Maar bij de dertien instellingen bevinden zich ook nieuwe programma's, vooral voor *urban arts*, zoals van Epitome Entertainment, Spin Off en Solid Ground.

Het Fonds volgt de ontwikkeling van jonge talenten op de voet met volgonderzoeken. De deelnemers vullen regelmatig een digitale vragenlijst in over hun artistieke ontwikkeling, culturele activiteiten en hun bijdrage aan de ontwikkeling van hun eigen talenten. Zo liet het Fonds in de periode 2011–2013, samen met enkele gemeenten (Almere, Zaanstad, Den Haag, Utrecht en Enschede) en een provincie (Drenthe), Bureau ART een volgonderzoek uitvoeren onder jonge talenten die deelnamen aan negentien talentontwikkelingsprojecten. Het betrof zowel landelijke projecten met meerjarige subsidies van het Fonds als lokale en regionale initiatieven, gefinancierd door gemeenten en provincies.

In dit artikel beschrijf ik de belangrijkste uitkomsten van dit onderzoek.⁶ Daarbij ga ik in op het oordeel van de jonge talenten zelf over hun ontwikkeling en op de veranderingen die in de anderhalf jaar van het onderzoek optraden in hun ambities en hun beroepsperspectief. Op basis van de uitkomsten doe ik enkele beleidsaanbevelingen. Tot slot ga ik in op het nieuwe volgonderzoek dat Bureau ART en Erasmus Universiteit Rotterdam in opdracht van het Fonds de komende vier jaar gaan uitvoeren onder de jonge talenten van instellingen die geld ontvangen uit de regeling Talentontwikkeling en Manifestaties. Verspreid in de tekst staan typerende citaten van deelnemers aan de talentontwikkelingsprojecten.

“DE AANDACHT VOOR TALENTONTWIKKELING LIJKT BLIJVEND, OOK IN HET BELEID VAN GEMEENTEN, PROVINCIES EN HET RIJK”

Onderzoeksopzet

Er is nog veel niet bekend over talentontwikkeling.⁷ Zo weten we nog weinig over de verschillen in de onderscheiden kunstdisciplines. Ook over de effectiviteit van het beleid is nog nauwelijks iets bekend. Om meer inzicht te krijgen in hoe talentontwikkeling verloopt, zijn gedurende anderhalf jaar

¹ Zie Van der Zant (2011). *Woekeren met talenten*.

² VVD en PvdA (2012). *Bruggen slaan*, p. 19.

³ Zijlstra (2011). *Meer dan kwaliteit*.

⁴ Zie Van der Zant (2010). *Regelingen voor talenten gescout*.

⁵ Commissie Talentontwikkeling & Manifestaties (2012). *Talent pakt het podium*.

⁶ Zie voor het volledige onderzoeksverslag Windhorst en Van der Zant (2013).

Talenten in de peiling.

⁷ Hermans (2012). *Wat we (nog niet) weten over talentontwikkeling*.

(december 2011 tot juni 2013) ongeveer vierhonderd jongeren van 12–18 jaar gevolgd, die in negentien door het Fonds, gemeenten of provincies medegefinancierde projecten hun artistieke en culturele talenten ontwikkelden. De jongeren vulden in deze periode driemaal een vragenlijst in: bij de start van het onderzoek, in het najaar van 2012 en bij het eind van het onderzoek. Bij alle drie peilingen werden verschillende maatregelen genomen om een goede respons te verkrijgen. Deze was bij de eerste peiling daardoor 75%, bij de tweede peiling 60% en bij de derde peiling 59%.

De negentien projecten varieerden onderling sterk. Sommige projecten waren eenmalig dan wel kortdurend van aard (een wedstrijd of een concours), andere in principe permanent of langlopend (een orkest of theatergroep). Er waren zowel landelijke als meer regionale of zelfs lokale projecten. De projecten richtten zich op een variëteit aan kunst disciplines (zoals klassieke muziek, theater en urban arts). In de analyses van de onderzoeksuitkomsten is steeds gekeken of er verschillen waren tussen landelijke en regionale/lokale projecten, tussen langlopende en kortdurende projecten en tussen diverse disciplines.

De negentien initiatieven bleken nauwelijks expliciete doelstellingen voor talentontwikkeling te hebben geformuleerd. Sommige noemden wel in hun doelstellingen dat ze voor getalenteerde jongeren een belangrijke leerschool voor orkestspel zijn (Jeugdorkest Nederland), een jongerenorganisatie voor talentontwikkeling zijn (Kunstbende) of dat de kern van de activiteiten het ontwikkelen van talent bij de deelnemers is (theatergroep NiznO). Maar bij de overige ontbrak zelfs elke verwijzing naar talentontwikkeling. Bij geen van de initiatieven waren specifieke, meetbare doelen geformuleerd voor de ontwikkeling van hun deelnemers, bijvoorbeeld het percentage deelnemers dat succesvol doorstroomt naar het hbo-kunstvakonderwijs, het percentage dat uiteindelijk doorstroomt naar een professioneel orkest of theatergroep of het percentage dat na het project zegt (in een enquête) dat deelname heeft bijgedragen aan diverse aspecten van hun talentontwikkeling.

'Ik wilde eigenlijk viool spelen. Toen ik op de muziekschool ging kijken en de cello zag staan, vond ik dat nog interessanter. Ik speel nu ongeveer vijf jaar cello. Ik speel in het Almeers Jeugd Symfonie Orkest. Het AJSO is onderdeel van verschillende orkesten. Je begint laag bij Haren & Snaren voor strijkers alleen, daarna de Orkestklas voor de jongste kinderen, het Jeugd Orkest Almere en als laatste het AJSO. Dus ik ben van orkest naar orkest gegaan en toen via een auditie bij het AJSO gekomen. Daarnaast volg ik de Muziektalentenklas. Dat heeft mijn niveau wel echt verbeterd. Je volgt elke week een uur privéles, een uur groepsles waarin je voor elkaar speelt en elkaar tips geeft en je krijgt muziektheorie. In de Muziektalentenklas krijg je ook meer mogelijkheden om op te treden en doe je dus meer praktijkervaring op. Je treedt regelmatig in de schouwburg op en we hadden ook een kerstconcert.

Ik zit in de Muziektalentenklas, omdat ik naast het spelen in het orkest ook graag individueel begeleid word. Er is meer aandacht voor je individuele spel. Ik vind het fijne lessen en ik word goed uitgedaagd. Theorieles is interessant en ook erg moeilijk. Ik lees normaal gesproken alleen mijn eigen sleutel. Maar bij muziektheorie moet je ook alle andere sleutels kunnen lezen en begrijpen.'

Deelnemer Muziektalentenklas Kunstlinie Almere

Achtergrondkenmerken van jonge talenten

Bij de aanvang van het onderzoek bleek, dat de jonge talenten zeker geen representatieve doorsnede van de Nederlandse jongeren vormen. Er namen bijna tweemaal zoveel meisjes als jongens deel aan het onderzoek; alleen in de discipline *urban/new arts* waren de jongens in de meerderheid.

Jongeren in het vmbo en mbo bleken sterk ondervertegenwoordigd in de talentontwikkelingsprojecten, terwijl toch ruim 50% van alle leerlingen in het voortgezet onderwijs vmbo volgt. Verreweg de meeste deelnemers volgden havo/vwo en stroomden dan door naar het hbo of de universiteit. Bij initiatieven voor klassieke muziek (zoals Prinses Christina Concours, Jeugdorkest Nederland, Almeers Jeugd Symfonie Orkest) waren zelfs bijna alle deelnemers afkomstig van havo/vwo dan wel hbo/wo. Dat is niet omdat deze initiatieven zich bewust richten op hoger opgeleiden, maar waarschijnlijk omdat jongeren van havo/vwo zich meer thuis voelen bij dergelijke initiatieven dan vmbo-jongeren. Bij theatergroepen en multidisciplinaire projecten zoals Kunstbende volgde een kleine groep deelnemers vmbo of mbo. Alleen *urbanarts*projecten telden meer vmbo- en mbo-leerlingen, maar zelfs bij deze projecten waren ze in de minderheid.

De deelnemers vanuit havo/vwo volgden veel vaker dan gemiddeld het bovenbouwprofiel Cultuur en maatschappij. Van de (weinig) deelnemers uit het mbo volgde 60% een kunstzinnige of creatieve opleiding, van de deelnemers uit het hbo gold dit voor driekwart.

De meeste deelnemers wisten ook (zeker of wel zo'n beetje) wat ze later wilden worden. Dat was bij twee derde iets op kunstzinnig of creatief gebied.

'Ik speel slagwerk vanaf mijn zevende. Ik zat altijd al overal op te tikken. Mijn oom en mijn neef hebben wel een belangrijke rol gespeeld in de keuze voor slagwerk. Dat speelden zij beiden ook en dat vond ik wel gezellig. De eerste jaren kreeg ik het verkeerd aangeleerd en vond ik het niet zo leuk. Mijn moeder dacht dat als ik naar een andere leraar zou gaan en goed les zou krijgen, dat ik best goed zou kunnen worden. Zij speelt trompet en bugel. Op mijn twaalfde ben ik begonnen bij mijn drumleraar. Dat ging een stuk beter. Een vriend van me uit hetzelfde dorp vond dat ik een keer met de fanfare moest meedoen, ik speelde eerst bij een drumband. En vanaf mijn vijftiende begon het klassieke slagwerk me steeds meer te interesseren. Marimba, de pauken en xylofoon. Daarom ging ik naar de talentklas in Weert. Ik ben telkens weer opnieuw bij de basis begonnen.

Het klassieke slagwerk gaf me het gevoel dat ik hierin verder wilde. Ik wist toen dat ik naar het conservatorium wilde. Ik had een doel gesteld en ben me steeds verder gaan ontwikkelen. Vorig jaar november heb ik auditie gedaan voor het Jeugdorkest en dat was weer een motivatie om verder te gaan. Auditie gedaan voor het Conservatorium Amsterdam en ook toegelaten.'

Lid Jeugd Orkest Nederland

De deelnemers gingen veel vaker naar culturele voorstellingen dan andere jongeren. De omvang en aard van deze receptieve cultuurparticipatie hangt, niet verwonderlijk, sterk samen met de discipline die ze beoefenden. Deelnemers aan projecten voor klassieke muziek gingen bijvoorbeeld het vaakst naar uitvoeringen van klassieke muziek en opera, deelnemers aan theater het vaakst naar toneel, cabaret en musical. In het algemeen

gingen deelnemers in de discipline theater relatief het vaakst naar culturele voorstellingen en instellingen. Naast de discipline die ze binnen het talentontwikkelingsproject beoefenden, ontplooiden de deelnemers vaak ook nog activiteiten in andere kunstdisciplines. Gemiddeld beoefenden ze 2,2 disciplines en dat is meer dan andere jongeren.

De belangrijkste reden voor deelname aan het talentontwikkelingsproject bleek de wens zich verder te ontwikkelen. Voor de helft van de deelnemers was het heel belangrijk dat zij later een kunstzinnig of creatief beroep wilden gaan uitoefenen. Motieven zoals later beroemd willen worden of later (inter)nationaal willen doorbreken, speelden slechts bij een kleine groep een belangrijke rol.

‘Voor veel mensen om me heen is 11, 12, 13 jaar een beruchte leeftijd bij het muziekspeken. Dat is de leeftijd dat het minder leuk wordt. Ik heb ook overwogen te stoppen. Ik had geluk, want ik veranderde toen net van leraar en daardoor vond ik het weer superleuk. Toen ik had meegedaan aan het Prinses Christina Concours, ging er een wereld voor me open. Je speelt dan voor een groot publiek en ontmoet allemaal kinderen die hetzelfde omgaan met het bespelen van een muziekinstrument als jij. Met de jaren ben ik per dag steeds meer gaan spelen. De middelbare school vond ik daarbij altijd een hele blokkade. Ik moest elke dag al anderhalve uur fietsen naar en van school en dan was ik soms pas om zes uur ‘s avonds thuis. Dan had je ook nog huiswerk en bleef er nauwelijks tijd over om te spelen. Dat vond ik heel moeilijk.’

Deelnemster Prinses Christina Concours en Jeugdorkest Nederland

Ouders van jonge talenten

De meeste ouders van de jonge talenten hadden hoger onderwijs (hbo of universiteit) als hoogste opleiding gevolgd (56% van de moeders en 59% van de vaders). Dat is veel meer dan gemiddeld. Bij deelnemers aan klassieke muziek bleek zelfs 78% van de ouders hoger onderwijs te hebben afgerond. De ouders beoefenden iets vaker zelf kunst dan andere burgers. Er bestaat een duidelijke relatie tussen actieve kunstbeoefening door de ouders en de keuze van jongeren voor een kunstdiscipline. In de talentontwikkelingsprojecten voor (klassieke) muziek gold voor ruim 80% van de deelnemers dat moeder dan wel vader actief muziek maakt. Ook bij theatergroepen hadden de deelnemers veel meer dan gemiddeld ouders die zelf toneel spelen. Ouders (en docenten/begeleiders buiten de school) vormden in het algemeen voor de deelnemers de belangrijkste steunpilaren bij de kunstzinnige en creatieve activiteiten, maar er bleken verschillen per kunstdiscipline. Ouders spelen een heel belangrijke rol bij klassieke muziek en theater. Bij *urban/new arts* zijn het vooral de vrienden/ vriendinnen die voor steun zorgen.

‘Mijn moeder vond dat dit wel iets voor mij was. Ik had zelf op dat moment niet echt het idee dat ik er goed in was. Mijn moeder moest me een beetje overhalen en toen had ik na de tweede les zelf ook het idee dat ik het leuk vond. Na het tweede jaar vroegen ze me voor de talentenklas. Daar was ik best verbaasd over. Ik vond mezelf niet zo goed. Vanaf het begin heb ik musical gedaan: muziek, dans en toneel. Mijn moeder heeft me dus ontdekt zagezegd.’

Deelnemster Theaterschool Almere

Wereldkampioen hiphopdansen

Laura Thomas (17), zesde klas gymnasium

‘Dit jaar doe ik eindexamen en daarom ben ik gestopt met street- en hiphopdansen. Ik denk wel dat ik volgend jaar als ik ga studeren weer ga beginnen, maar helemaal zeker weet ik dat nog niet. Ik vind het wel jammer dat ik moest stoppen, maar ik merk nu wel dat ik veel meer tijd over houd voor school en zelfs voor andere leuke dingen. Op het laatst was ik minstens tien uur in de week kwijt aan het dansen. Nadat het team waar ik deel van uit maakte afgelopen voorjaar in Schotland wereldkampioen is geworden, gaan ze nu andere leuke dingen doen. Zo gaan ze meedoen aan *Everybody dance now*, een danswedstrijd op tv. Ik vind het wel jammer dat ik daar niet bij ben, maar ik sta volledig achter mijn beslissing.

Ik ben op mijn zevende begonnen met dansen. Ik heb nooit klassiek ballet of zo gedaan, altijd street-dance en hiphop. Wat ik daar leuk aan vind, is dat het vaak korte stukjes zijn, met heel veel verschillende stijlen. Bijvoorbeeld ook met acrobatic, met salto's en zo. Toen ik begon, was dat bij een dansschool hier in St. Michielsgestel. Daarna ben ik een paar keer naar een andere dansschool gegaan om meer te leren. Op het laatst zat ik bij LiFe Dance in Den Dungen, in een wedstrijdteam en in een demoteam.

Met dat wedstrijdteam ben ik twee jaar geleden begonnen. We hebben meegedaan met het Nederlands kampioenschap. Daar werden we derde. En later op het Europees kampioenschap werden we elfde. Maar bij die kampioenschappen verzamel je punten. En als je genoeg punten hebt, word je uitgenodigd

voor weer andere kampioenschappen. Op die manier hadden wij genoeg punten om mee te doen aan het wereldkampioenschap, wat we dus gewonnen hebben.

Als ik volgend jaar weer zou beginnen met wedstrijddansen, moet ik in een andere leeftijdscategorie, boven de 18, uitkomen. Of ik dat ook ga doen, weet ik nog niet. Het lijkt me ook wel lekker om gewoon weer voor de lol te dansen. Hoewel ... nog een keer deelnemen aan een kampioenschap in de Verenigde Staten lijkt me wel heel erg gaaf.’

“HET LIJKT ME OOK WEL LEKKER OM GEWOON WEER VOOR DE LOL TE DANSEN. HOEWEL ...”

Vooral ouders en docenten van kunstcentra, muziekscholen en theaterscholen hadden aangemoedigd om te gaan deelnemen aan een van de talentontwikkelingsprojecten. Ook op dit punt waren verschillen tussen kunstdisciplines. Bij klassieke muziek en theater waren het vooral de ouders die de jongere hebben aangemoedigd deel te nemen, bij *urban/new arts* waren het vooral vrienden.

Veranderingen

Doordat het onderzoek bestond uit drie peilingen over een periode van anderhalf jaar, zijn ook eventuele veranderingen waar te nemen in de ambities van de jonge talenten en in hun culturele activiteiten.

Veranderingen in schoolkeuze en beroepsperspectief

Het percentage deelnemers dat een opleiding op kunstzinnig of creatief gebied wil volgen dan wel later een beroep op dat gebied wil gaan uitoefenen, steeg in de anderhalf jaar van het onderzoek niet, maar daalde juist iets. Dit kan te maken hebben met de verslechterde beroepsperspectieven in de culturele sector, als gevolg van de economische crisis en de bezuinigingen op culturele uitgaven. Ook kan meespelen dat men door deelname aan een talentontwikkelingsproject een realistischer kijk op de eigen talenten kreeg. Deelname leidde in elk geval niet tot meer belangstelling voor een kunstzinnige of creatieve opleiding of loopbaan.

Ook heeft deelname aan talentontwikkelingsprojecten bij havo/vwo-leerlingen niet geleid tot meer belangstelling voor het profiel Cultuur en maatschappij. Dat percentage daalde zelfs iets: van 44% bij de start van het onderzoek tot 38% aan het eind. Deze daling loopt parallel met de geringere belangstelling voor dit profiel en de stijgende belangstelling voor het profiel Economie en maatschappij in het algemeen in het voortgezet onderwijs.

'Mijn stages tot dusver waren altijd erg taakgericht, met duidelijk afgebakende klussen onder redelijk strakke leiding. Dat is hier echt anders. De begeleiders hebben snel gezien dat dat niet goed ging en me juist op dat punt bijgestuurd. Ze zijn meer coachend dan leidinggevend. Ondertussen houden ze wel in de gaten of wat je oplevert genoeg kwaliteit heeft.

Ik ben van plan om hierna door te studeren aan de Sint Joost Academie in Breda. Het liefst word ik filmmaker. Mijn stage bij Meet TV is daarbij medebepalend geweest. Ik heb hier geleerd om zelf achter dingen aan te gaan en ervaren dat je dan ook echt dingen bereikt. Dat geeft me het lef om verder te gaan. Op het hbo wordt van je verwacht dat je zelfstandig werkt en initiatieven neemt. Ik denk dat ik daar nu wel klaar voor ben.'

Deelnemer Meet TV

Ontwikkeling van receptieve en actieve cultuurparticipatie

De receptieve cultuurparticipatie (naar culturele voorstellingen en instellingen gaan) van de deelnemers was aan het eind van het onderzoek licht gestegen. Dit kan een indicatie zijn dat deelname aan een talentontwikkelingsproject een (licht) positief effect heeft op de receptieve cultuurparticipatie. De deelnemers bleken aan het eind van het onderzoek iets minder

verschillende kunstdisciplines actief te beoefenen dan bij het begin. Wellicht is dit een indicatie dat deelnemers aan talentontwikkelingsprojecten (of jongeren in het algemeen naarmate ze ouder worden) iets meer focussen op één kunstdiscipline in plaats van diverse kunstdisciplines te beoefenen. Tegelijk is de helft van de deelnemers wel meer tijd gaan besteden aan hun kunstzinnige activiteiten. Meer dan de helft van deze groep denkt dat dit (mede) komt door hun deelname aan het talentontwikkelingsproject. In de eerste peiling zei 87% van de deelnemers wel eens op te treden voor publiek of te exposeren; in de derde peiling was dit 91%. Ten opzichte van de eerste peiling was aan het eind van het onderzoek de frequentie van optreden of exposeren echter niet toegenomen.

Effecten van deelname aan talentontwikkelingsprojecten

De jonge talenten waren over het algemeen (zeer) positief over het project waaraan zij deelnamen. Ze scoorden hoog op stellingen als 'je leert er veel', 'je krijgt goede adviezen van docenten/begeleiders', 'de contacten met de deelnemers zijn meestal goed', 'docenten en begeleiders weten je enthousiast te maken' en 'je krijgt veel ruimte om je verder te ontwikkelen'.

'Mijn talenten liggen bij het schrijven van gedichten en het overbrengen van mijn gevoel naar de mensen. Drie jaar geleden ben ik echt begonnen met gedichten schrijven. Veel vrienden van mij hadden al eerder aan Kunstbende meegedaan. Toen ik 18 was, wilde ik toch ook een keertje meedoen. Dat was een goede beslissing. Door Kunstbende heb ik veel mogelijkheden gekregen om op te treden. Het levert veel contacten op en daardoor vind je op de een of andere manier gemakkelijker de weg. Zoveel creatievelingen samen maakt dat je snel in het wereldje rolt.

De reacties die ik kreeg van leerlingen van mijn school, maakten dat ik me gewaardeerd voelde. Hierdoor durfde ik steeds meer van mezelf te laten zien. En nog steeds bij elk optreden helpen de reacties van mensen me om te beseffen dat ik heel goed bezig ben. Mijn vrienden steunen mij ook door hun enthousiasme en mijn familie waardeert elk gedicht dat ik maak. Door de ervaring die ik steeds meer opdoe, maak ik gemakkelijker grapjes op het podium en merk ik dat ik me meer ontwikkel in mijn taalgebruik.'

Deelnemer Kunstbende

In veel projecten wordt blijkbaar de lat niet erg hoog gelegd, gezien de lage scores op stellingen als 'je moet hard werken om mee te kunnen komen', 'het kost je veel tijd' en 'je leert hier dingen die je nergens anders zou kunnen leren'. De gemiddeld hoge waardering voor de projecten veranderde gedurende het onderzoek nauwelijks. De scores op stellingen over sociale contacten bleken in de derde peiling nog iets te zijn toegenomen. Ook de scores op stellingen over ontwikkeling en eigen inbreng waren aan het eind van het onderzoek iets hoger. Alleen op de intensiteit van het project (hard moeten werken, er veel tijd aan moeten besteden) waren de scores aan het eind aanzienlijk lager dan bij het begin. In de laatste peiling vond meer dan de helft van de deelnemers dat het project in sterke mate had bijgedragen aan hun talentontwikkeling; nog eens 39% vond dat het in beperkte mate had bijgedragen. Slechts 9% vond dat het niet of nauwelijks had bijgedragen aan hun talentontwikkeling.

Verschillen tussen disciplines

Er zijn grote verschillen tussen kunst disciplines. Deelnemers aan projecten klassieke muziek volgden zoals gezegd gemiddeld een hogere opleiding dan in de andere disciplines. Deelnemers aan *urban/new-arts* projecten wilden meestal later geen kunstzinnige of creatieve opleiding volgen, terwijl dat bij klassieke muziek juist bijna twee derde was en bij theater ruim de helft. Dit heeft waarschijnlijk te maken met de nog geringe aandacht in het kunstvakonderwijs voor *urban/new arts*. In de discipline klassieke muziek was de steun van de ouders nog iets groter dan in de andere disciplines. Bij *urban/new arts* bleek er op een aantal aspecten minder steun van de ouders (vooral vervoer en meebetalen aan activiteiten). *Urban/new arts* had het hoogste percentage deelnemers waarvan ouders vinden dat zij meer aan school en minder aan kunstzinnige of creatieve activiteiten moeten doen.

'Ik begon al op de basisschool met teksten schrijven. Ik ben nogal een wereldverbeteraar en wil graag mijn boodschap overbrengen. Ik ben altijd op zoek geweest naar geschikte vormen daarvoor. Dat is in zekere zin nog steeds wat ik doe. Muziek is de vorm bij uitstek waarin ik mijn verhalen goed kan vertellen. Muziek komt van binnenuit, dat moet gewoon voor mij. Daar heb ik geen projecten voor nodig. Competities en trajecten helpen me wel om een realistischer pad te zoeken, om te kijken of wat uit mezelf komt ook aan de man te brengen is, zonder dat ik mezelf gelijk al moet uitleveren aan de commerciële wereld. Talentontwikkelingsprojecten werken als een soort snuffelstages. Ze stellen me in staat om mijn eigen stijl te ontdekken en uit te werken. Ze bieden je een beschermende omgeving waar je op je bek mag gaan. Dat is ontzettend belangrijk.'

Ik heb die drang van mezelf. Mijn ouders hebben me daarin wel altijd gesteund en ruimte gegeven, maar niet zozeer gestimuleerd. Ik ben nogal een 'Einzelgänger', zoek altijd mijn eigen weg. Ik zocht op internet naar mogelijkheden om op te treden, iets te winnen, iets te leren.'

Deelnemer project Spin da Ring, Muziekschool Twente

Ook de waardering voor de projecten verschilde per discipline. Theaterprojecten scoorden gemiddeld het hoogst, vooral op uitspraken als 'je krijgt meer zelfvertrouwen', 'de docenten/begeleiders besteden veel aandacht aan elke deelnemer' en 'je wordt je meer bewust van wat je wilt gaan doen op kunstzinnig of creatief gebied'. Ook in de discipline klassieke muziek waren de scores relatief hoog, vooral op 'je moet hard werken om mee te kunnen komen', 'je leert er veel', 'het niveau sluit goed aan bij wat je al kunt' en 'de docenten/begeleiders weten je enthousiast te maken'. Bij *urban/new arts* vielen de relatief lage scores op bij de stellingen 'het helpt je straks de juiste opleiding of het juiste beroep te kiezen' en 'het kost je veel tijd'. Projecten voor *urban/new arts* scoorden het hoogst op de dimensie eigen inbreng, theaterprojecten het hoogst op de dimensies ontwikkeling, sociale contacten en bewustwording en projecten voor klassieke muziek op intensiteit. In de theater- en muziekprojecten dachten de deelnemers het vaakst dat het project in sterke mate had bijgedragen aan hun talentontwikkeling. In de discipline klassieke muziek werd gemiddeld iets meer tijd besteed aan de eigen talentontwikkeling dan in de andere disciplines, bij *urban/new arts* was die tijdsbesteding het laagst.

'Belangrijk bij hiphop is dat je leert om jezelf te blijven. Ze zeggen ook altijd dat je moet proberen je eigen stijl te houden. Je unieke zelf. Je krijgt de vrijheid om jezelf te ontwikkelen. Voor de derde keer ben ik dit jaar gezakt voor mijn havo. Nu ga ik maar de kokopleiding doen. Ik wil heel graag naar de Herman Brood Academie. Een vriend van mij zit daar en die heeft het erg naar zijn zin. Door Stichting AIGHT ben ik daarmee in contact gekomen.'

Ik wil best van mijn hobby mijn werk maken, maar ik zie niet goed hoe dat kan zonder dat je jezelf aanpast. Ik zie weinig mensen in dit vak die muziek maken op de manier hoe zij het zelf echt willen. Zoals ik het zie, heb je twee keuzes: de commerciële kant op gaan of bij je echte zelf blijven. Ik zou niet de commerciële kant op willen, behalve als ik mijn eigen ding mag blijven doen. Dan zou ik dat wel vet vinden. Maar nu ga ik dus de kokopleiding doen, dat geeft me een back-up mocht de Herman Brood Academie niet lukken.'

Deelnemer Hiphopcentrum AIGHT, Den Haag

Aanbevelingen voor beleid

Op basis van dit onderzoek en andere onderzoeken naar talentontwikkeling is een checklist voor beleidsmakers ontwikkeld om projectaanvragen voor talentontwikkeling te beoordelen.⁸ Een belangrijk aandachtspunt is om voortaan kritisch te kijken naar de probleemanalyse die ten grondslag ligt aan een project of programma voor talentontwikkeling. Wat is precies het probleem? Stromen er te weinig jonge talenten door naar het hbo-kunstvakonderwijs? Zijn er te weinig kansen – in de regio, het werkgebied, de sector – voor ontwikkeling van talenten bij lager opgeleide jongeren? Sluiten de bestaande projecten te weinig aan bij de interesses van de huidige generatie jongeren? Welke belemmeringen ervaren jonge talenten bij hun ontwikkeling?

In het verlengde hiervan kunnen beleidsmakers kritischer kijken naar de doelstellingen of de ambities (uitgedrukt in succesindicatoren) van een project of programma. Een goed uitgewerkt voorstel voor talentontwikkeling vermeldt duidelijk hoe deelnemers van een bepaald niveau instromen, hoe hun talenten door het project verder worden ontwikkeld en hoe de deelnemers worden gestimuleerd door te stromen naar een hoger niveau (bijvoorbeeld van een lokale harmonie naar een provinciaal jeugdorkest, van een provinciaal jeugdorkest naar een landelijk orkest, of van een lokale toneelgroep naar een hbo-vakopleiding).

Uit de inventarisatie van initiatieven in Nederland voor talentontwikkeling blijkt dat veel projecten zich vooral op andere dan artistiek-inhoudelijke doelen richten.⁹ Dit geldt heel sterk voor lokale projecten. Daar streeft men vaak (impliciet of expliciet) vooral andere doelen na, zoals kennismaking met kunst en cultuur, actieve cultuurparticipatie of soms zelfs nog ruimer: maatschappelijke participatie. Dit kunnen belangrijke neven doelen zijn, maar een project dat zich presenteert als talentontwikkelingsproject zou als hoofddoel moeten hebben het bijdragen aan de artistieke ontwikkeling van de deelnemers in brede zin, dus ook gericht zijn op verbetering van de presentatie, het samenspel, stimuleren van zelfstandig ondernemerschap

en dergelijke. Een goed projectvoorstel maakt duidelijk op welke doelgroepen een project of programma zich primair wil richten en waarom juist deze doelgroepen zijn gekozen. Jongeren uit lagere inkomens- en opleidingsgroepen blijken zoals gezegd in de meeste talentontwikkelingsprojecten ondervertegenwoordigd of zelfs geheel afwezig. Dit zou een belangrijk aandachtspunt voor beleidsmakers moeten zijn. De organisatie van het talentontwikkelingsproject is cruciaal.

Eigenlijk zouden beleidsmakers bij beoordeling van een projectvoorstel ook moeten kijken naar de specifieke vaardigheden van de begeleiders en hun instrumenten en wijze van aanpak. Langlopende programma's scoorden vrijwel over de gehele linie positiever dan kortdurende of eenmalige projecten. Deelnemers van langlopende programma's vonden in vergelijking met deelnemers aan kortdurende projecten dat ze meer hadden geleerd en betere adviezen hadden gekregen. Ook de contacten met de overige deelnemers waren in langlopende programma's doorgaans beter. De omgeving van de deelnemers (ouders, andere familieleden, vrienden) wordt vaak alleen op het eind van een project betrokken bij talentontwikkeling, bijvoorbeeld door ouders uit te nodigen een optreden bij te wonen aan het eind van het project. Maar ouders (bijvoorbeeld bij klassieke muziek) en *peer group* (urban; popmuziek) zijn zeer belangrijk als steun en stimulans voor deelnemers. Bij voorkeur wordt daarom de omgeving van de deelnemers aantoonbaar vanaf het begin bij het project betrokken. Ook op dit aspect kunnen beleidsmakers letten bij besluiten over voorstellen voor talentontwikkeling.

Talentenvolgonderzoek 2013 – 2016

Het onderzoek in de periode 2011-2013 leverde een aantal interessante conclusies en beleidsaanbevelingen op. Toch bleek het ook een aantal beperkingen te hebben. Ten eerste kostte het de nodige moeite om de medewerking van alle negentien projecten te verkrijgen voor het onderzoek. Daarvoor moesten we helaas concessies doen bij de dataverzameling; naast digitale vragenlijsten kozen sommige projecten voor het in groepsverband invullen van schriftelijke vragenlijsten, het individueel invullen van schriftelijke vragenlijsten, het zelf verzenden van inlogcodes naar deelnemers of het laten invullen van de vragenlijst door een selectie van deelnemers. Daardoor konden we deelnemers niet individueel in hun ontwikkeling volgen, maar slechts als groep.

Ten tweede had het onderzoek te kampen met het wegvallen van een aantal projecten gedurende de onderzoeksperiode, als gevolg van bezuinigingen. Dit had uiteraard consequenties voor de respons en de mogelijkheid om duidelijke conclusies over alle deelnemende projecten te trekken. Jongeren waarvan het talentontwikkelingsproject door bezuinigingen wegviel, bleken in de praktijk – begrijpelijk – nauwelijks nog bereid een vragenlijst over hun eigen talentontwikkeling in te vullen. Bovendien kon via de begeleiders van het project geen druk meer worden uitgeoefend op de jongeren om de vragenlijst in te vullen.

Ten derde hadden de opdrachtgevers van het onderzoek negentien zeer verschillende projecten geselecteerd om te onderzoeken. Vooral enkele lokale projecten bleken gaandeweg het onderzoek niet te voldoen aan de criteria die de opdrachtgevers zelf voor het onderzoek hadden gesteld. Zo waren sommige projecten eerder gericht op een eerste kennismaking met actieve kunstbeoefening dan op werkelijke talentontwikkeling. Dit gaf op sommige aspecten wellicht een vertekend beeld van de ontwikkeling van de jonge talenten.

Ten vierde bleek een periode van anderhalf jaar bij nader inzien wel erg kort om jonge talenten in hun ontwikkeling te volgen.

Daarom heeft het nieuwe volgonderzoek een andere opzet. Het concentreert zich op de dertien projecten die subsidie krijgen vanuit de regeling Talentontwikkeling en Manifestaties (TOM) van het Fonds voor Cultuurparticipatie. De regeling is expliciet bedoeld voor talentontwikkeling in de vorm van presentatiemogelijkheden en wedstrijden (inclusief begeleiding) voor amateurs, die bijdragen aan excellentie en vakmanschap binnen de amateurkunst. Daardoor voldoen de projecten veel beter aan het criterium dat er sprake moet zijn van daadwerkelijke talentontwikkeling in plaats van (kennismaking met) actieve kunstbeoefening.

Bureau ART gaat bij het nieuwe onderzoek intensief samenwerken met de Erasmus School of History, Culture and Communication van de Erasmus Universiteit Rotterdam (EUR), in het bijzonder met hoogleraar Koen van Eijck. De dataverzameling zal zo plaatsvinden dat deelnemers individueel kunnen worden gevolgd in hun ontwikkeling. Door samenwerking met de EUR worden de mogelijkheden om de data diepgaand te analyseren verruimd. Doordat we het onderzoek in eerste instantie concentreren op de projecten die vanuit het Fonds worden gefinancierd, is continuïteit van de projecten in principe gewaarborgd. Bovendien nemen – mede daardoor – geen projecten meer aan het onderzoek deel die zich vooral richten op kennismaking met actieve kunstbeoefening in plaats van werkelijke talentontwikkeling.

De deelnemers aan het onderzoek kunnen nu vier jaar in hun ontwikkeling worden gevolgd. Bijzondere aandacht gaat daarbij uit naar de wijze waarop de keten van talentontwikkeling in de praktijk functioneert. Hoe en vanuit welke instellingen stromen jonge talenten in de diverse projecten in en welke stappen zetten zij vervolgens na afloop van het project, bijvoorbeeld in de richting van het kunstvakonderwijs?

Zo wordt steeds meer inzicht verkregen in de wijze waarop talentontwikkeling in de diverse kunstdisciplines verloopt en wat de bijdrage is van de projecten en programma's aan deze talentontwikkeling.

Peter van der Zant

Peter van der Zant (1954) is bestuurskundige en oprichter-directeur van Bureau ART, een advies- en onderzoeksbureau dat zich specialiseert op de terreinen kunst, cultuur, cultureel erfgoed en cultuureducatie. Samen met Margreet Windhorst voerde hij de afgelopen jaren diverse onderzoeken uit naar talentontwikkeling, in opdracht van gemeenten, provincies en het Fonds voor Cultuurparticipatie. In zijn vrije uren studeert hij Cultuurwetenschappen.

... EEN
 SOCIO-
 LOGISCH
 BESEF

DAT DE POSITIE
 VAN HET THEATER
 ALS KUNSTVORM
 IN DE HUIDIGE
 GEMEDIALISEERDE
 MAATSCHAPPIJ
 VERANDERT."

Over participatie gesproken ... Hoe in een in een Nederlandse stad van theater gebruik wordt gemaakt*

Hans van Maanen

De meeste studies naar receptieve participatie in de kunst zijn in die zin als publieksonderzoek aan te duiden dat ze sociografische kenmerken van de betrokkenen verzamelen. Dit soort onderzoek moet wel in twee richtingen worden uitgebreid. Aan de ene kant met receptie-onderzoek, waarin het gaat om het theatrale communicatieproces zoals de toeschouwer dit ervaart, aan de andere kant met een studie naar de omstandigheden waar- onder deze communicatie optimaal kan plaatsvinden. Hier worden beide vormen van participatie besproken op basis van de uitkomsten van een omvangrijk onderzoeksproject aangaande publiek en receptie in de stad Groningen. Bezoek, gebruik en ervaringen bij beroeps- en amateurvoor- stellingen worden met elkaar vergeleken. Het onderzoek is opgezet vanuit een sociologisch besef dat de positie van het theater als kunstvorm in de huidige gemedialiseerde maatschappij verandert. Dit artikel wordt daarom besloten met een pleidooi voor geïntegreerder vormen van participatie.

Het belang van de omstandigheden van kunstreceptie

Receptieve participatie in het theater kan minstens op twee manieren worden opgevat: als aanwezigheid bij een theatraal evenement en als me- dewerking aan het proces van theatrale communicatie – als *toeschouwer* zogezegd. Meestal wordt het tweede beschouwd als het doel dat met het eerste bereikt moet worden, maar ook de organisatie van dit eerste aspect vergt aandacht, omdat de zogeheten receptie-omstandigheden helpen de kloof te dichten tussen de waarden van een voorstelling en de mogelijke betekenis van deze waarden in en voor het leven van de toeschouwers.¹ Zonder dergelijke verbindende omstandigheden die bepalen op welke wijze kunstwerken aan toeschouwers ter beschikking worden gesteld, verkeren kunst en kunstenaars in *splendid isolation*. En in zekere zin is hier ook sprake van, doordat het modernisme een scheiding maakte tussen de verscheidene sociale systemen zoals politiek, godsdienst, onderwijs en kunst.² Daarna stelde het postmodernisme wel dat deze scheiding vals was, maar het post- postmodernisme worstelt weer met de vraag of de verschillende sociale sys- temen en hun communicatie al dan niet te verbinden zijn en zo ja, hoe ze dan wel te koppelen zijn.³ Maar mocht het antwoord nee luiden, dan resteert de pijnlijke vraag hoe de kunsten hun taak kunnen vervullen in een samenleving die enerzijds wordt beheerst door het systeem van de economische commu- nicatie en anderzijds, op ideologisch terrein, door het mediasysteem.

Onder meer Niklas Luhmann heeft maar al te duidelijk verwoord dat de wer- kelijkheid alleen als begrip in onze hoofden kan bestaan dankzij de ervaring van de verbeelding: 'Art splits the world in a real and an imaginary world' en de denkbeeldige wereld 'offers a position from which something else can be determined as reality'. En bovendien 'dubbelt' de kunst de werkelijkheid in het rijk van de verbeelding; zonder deze denkbeeldige werkelijkheid 'the world would simply be the way it is'.⁴ Hier stuiten we op het gangbare kunst- filosofische standpunt dat de kunst de werkelijkheid op een 'andere' manier kan weergeven en waarneembaar kan maken, of zoals vaak wordt gezegd: 'het andere' waarneembaar kan maken.

Maar deze fraaie en geliefde filosofische uitspraken garanderen niet dat deze esthetische dubbeling, met daarin impliciete noties *van* en vaak *over* de werkelijkheid, ook iets *in* of *voor* die werkelijkheid betekent, of zelfs maar voor de notie van die werkelijkheid die we al in ons hoofd hebben als we te maken krijgen met de artistieke communicatie zoals geboden door een toneelstuk of een schilderij.

De vraag mag dan ook worden gesteld welke functie de waarden van kunstwerken eigenlijk vervullen, hetzij op het vlak van het individueel bewustzijn, hetzij op dat van het maatschappelijk bewustzijn, oftewel de ideologie.⁵

“... EEN SOCIOLOGISCH BESEF DAT DE POSITIE VAN HET THEATER ALS KUNSTVORM IN DE HUIDIGE GEMEDIALISEERDE MAATSCHAPPIJ VERANDERT”

Hoe de positie van de theaterkunst de afgelopen decennia is veranderd

Lange tijd *hoefden* deze vragen niet op de agenda te staan, want tot dertig jaar geleden was ondanks de modernistische scheiding van de verschil- lende sociale systemen, iedereen volstrekt overtuigd van de voordelen die de kunsten een samenleving als geheel te bieden hadden. Aanvankelijk via een heersende elite, later dankzij het kunstonderwijs op school aan een breder deel van de bevolking en vanaf de jaren vijftig van de vorige eeuw dankzij politieke programma's ter ondersteuning van de productie en receptie van kunst. Het proefschrift van Quirijn van den Hoogen staat vol citaten uit po- litieke documenten waarin de diepgevoelde heilzame werking van de kunst wordt verwoord.⁶

* Deze tekst is deels gebaseerd op een lezing van de auteur ter gelegenheid van zijn afscheid van de Rijksuniversiteit Groningen, deels op Van Maanen, Zijlstra en Wilders (2013). *How Theatre Functions in the City of Groningen*.

1 Van Maanen (1997). *Het Nederlands Toneelbestel van 1945 tot 1995*, p. 32; Van Maanen (2009). *How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society*, p. 519.

2 Zie bijv. het begrip veld bij Bourdieu (*The Rules of Art*, 1996) en de denkbeelden over functionele differentiatie van Luhmann (*Die Kunst der Gesellschaft*, 1995; *Art as a Social System*, 2000).

3 Zie hiervoor Van Maanen (2009). *How to Study Art Worlds*, hoofdstuk 10.

4 Luhmann (2000). *Art as a Social System*, p. 142.

5 Het begrip 'ideologie' wordt bedoeld in de zin waarin Althusser het opvatte, zie *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (1970).

6 Van den Hoogen (2010). *Performing Arts and the City*.

De vraag of en hoe de kunsten hun reflectieve waarde in de samenleving doen *functioneren*, belandde op de agenda door een aantal wezenlijke veranderingen in het theater zelf en in de maatschappij. De kunst veranderde ingrijpend, deels door de innerlijke dynamiek op het terrein van de kunst zelf, deels door twee grote veranderingen in de maatschappij als geheel: de groeiende nadruk op het economische debat totdat dit bijna alles overheerste; en de toenemende rol van de media in onze kijk op de wereld. Ook het theater, al was dit dan – behalve bij de dans – niet zo geschikt om de wereld in abstracte vormen waar te nemen, veranderde in het laatste kwart van de 20e eeuw van een zuiver mimetische praktijk in een intellectueel-conceptuele. Niet in de conventionele verhalende toneelstukken die nog altijd het leeuwendeel van het theater vormden, maar juist wel in de werken die de ontwikkeling van deze discipline bepaalden, samengevat door Lehmann als postdramatische theatervormen.⁷

Deze ontwikkeling stamde uit dezelfde tijd als toen Arthur Danto over de beeldende kunst verklaarde dat ‘to see something as art requires something the eye can not descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art world’.⁸ Hier begon een van de lijnen waarlangs het theater dichter bij de filosofie kwam, of om preciezer te zijn: een vorm van intellectuele observatie werd, zij het dan wel op het vlak van de waarneming.

De andere lijn waarlangs het theater vanaf het midden van de jaren zestig innerlijk veranderde, was de *rechtstreekse ingreep in de werkelijkheid* die werd nagestreefd. Misschien wel de bekendste voorbeelden van deze ontwikkeling waren Het Onzichtbaar Theater en het Forumtheater van Augusto Boal, de Braziliaanse theatermaker die naar Europa kwam. Maar in de jaren zestig waren er overal in Europa theatergezelschappen als Théâtre du Soleil in Frankrijk, Gripps-theater in Duitsland, Nuova Scena van Franca Rame en Dario Fo in Italië, Theatre Company 7:48 van John McGrath in Groot-Brittannië en gezelschappen als Proloog, Sater en Gltwee in Nederland, die een nieuwe relatie met en tussen hun toeschouwers wisten te scheppen teneinde hun situatie te veranderen. Om met Boal te spreken: ‘Theater als oefening voor de revolutie’. Maar deze benadering verdween min of meer begin jaren tachtig, toen ruim baan werd gegeven aan de ontwikkeling in het theater waarbij het *theatermaken* als kunstvorm in de plaats kwam van het spelen van dramatische werken. En in de jaren tachtig zien we het theater dan teruggaan naar zijn wortels – het menselijk lichaam en de ruimte – en zien we de toneelscholen ook, zelfs vooral, plaats aan zogeheten ‘theatermakers’ bieden en mensen tot ‘scheppers van waarneembare concepten’ opleiden.

Zo ging de theaterpraktijk om zich te vernieuwen terug naar haar wortels en sloot daarmee geheel aan bij een van de grote veranderingen in de samenleving die ik eerder noemde: de veranderende rol van de media. Film en televisie namen de taak van het theater om op de maatschappij te reflecteren simpelweg over door een algemeen publiek verhalen te vertellen of actuele onderwerpen voor te houden. Het eerste kon immers beter worden gedaan door speelfilms en televisiedrama, het tweede door praatprogramma’s, televisiedebatten etc., om nog te zwijgen van de mogelijkheden van het internet en de sociale media. Er is een maar...: dankzij het specifieke materiaal waarvan het theater zich bedient – het menselijk lichaam – blijft het uniek: door maatschappelijke en persoonlijke

waarnemingen van *het menselijk gedrag* beschikbaar te stellen voor communicatie in een interactieve situatie, van persoon tot persoon, van acteur tot – actief – toeschouwer, schept het theater een forum. Dit klinkt misschien wat ouderwets, maar in het licht van de grote verandering in de maatschappij genaamd medialisering, mogen deze typische theaterkwaliteiten voor een democratie die op het waarneembare vlak aan openbaar zelfonderzoek wil doen, als wezenlijk worden beschouwd.

Keren we terug naar de veelbelovende zinsnede van Luhmann die werd aangehaald aan het begin van dit verhaal – ‘the arts offer a position from which something else can be determined as reality’ – dan moeten we inmiddels enerzijds aanvaarden dat de werkelijkheid van een persoonlijk ervaringsdomein is uitgegroeid tot een mondiale informatiestroom over van alles wat misschien *voor anderen* hun persoonlijke werkelijkheid is, zodat anderzijds de werkelijkheid al door de media wordt gekopieerd en het meeste van dat wat als werkelijkheid kan worden waargenomen in feite gemedialiseerde werkelijkheid is. Dit kan zo ver gaan dat de oorspronkelijke persoonlijke wereld waarin mensen echt leven, met gemedialiseerde ogen of zelfs letterlijk in gemedialiseerde vorm wordt waargenomen, namelijk als mensen hun eigen buurt, hun burens en misschien ook zichzelf op televisie zien en zelfs gaan denken dat ze dan de echte werkelijkheid zien.

Wat betekent dit voor de kenmerkende kwaliteit van kunst om een positie te bieden van waaruit iets als werkelijkheid kan worden gezien? Welke werkelijkheid is dat, die de kunsten ‘dubbelen’ en zichtbaar maken? Is dat de gemedialiseerde werkelijkheid, wat dan wil zeggen dat kunstwerken een indirect waargenomen werkelijkheid tonen, of kunnen kunstwerken een gemedialiseerd beeld van de werkelijkheid doorbreken en deze werkelijkheid zelf waarnemen? Onder meer volgens Laermans en Auslander zou het theater ten minste het gemedialiseerde beeld van de werkelijkheid kunnen deconstrueren en zo de werkelijkheid als geconstrueerd beeld tevoorschijn kunnen brengen.⁹ Daarnaast kan de organisatie van de participatie in theater evenementen toeschouwers helpen om de laatste stap zetten en zo hun eigen waarachtige (perceptie van de) werkelijkheid opnieuw te laten waarnemen, waarmee we weer terug zijn bij het belang van de receptie-omstandigheden.

Want de vraag die blijft staan en die tegenwoordig wel als kernthema van het cultuurbeleid mag worden beschouwd, is hoe deze artistieke waarneming van een min of meer gemedialiseerde werkelijkheid bruikbaar te maken is voor toeschouwers, oftewel hoe dit aanbod van alternatieve gezichtspunten door middel van kunst zijn functie voor personen en samenleving kan realiseren. Hiertoe moeten drie stadia worden doorlopen: ten eerste *moet* het publiek de artistieke observaties waarnemen en ten tweede moeten deze *krachtig genoeg* zijn om te concurreren met het bestaande beeld van vergelijkbare zaken. Deze kracht, in politieke stukken bekend als de ‘zeggingskracht’ (waarin de expressieve kracht van het werk aan de uitwerkingskracht op de omstanders is gekoppeld), is terug te vinden in toeschouwersuitspraken als: de voorstelling was indrukwekkend, inspirerend,

7 Lehmann (2006). *Postdramatic Theatre*.
Danto (1964). *The Artworld*, p. 577.
Laermans (1996). *Theater/Politiek*; Auslander (1997). *From Acting to Performance*;
Auslander (1999). *Liveness*.

opwindend, confronterend, maar, in een bepaald opzicht, ook mooi of knap gemaakt. En de derde stap is dat deze confrontatie tussen een nieuwe en een bestaande waarneming van dezelfde aspecten van de werkelijkheid een *tweede leven krijgt* in het mentale leven van de toeschouwers en misschien ook in het ideologische leven van de maatschappij. En dan komen we bij het eigenlijke vraagstuk hoe het theater in de samenleving functioneert, dat wil zeggen de organisatorische vraag welke plaats het sociale systeem van de theatrale communicatie, kortom het domein van het theater, in de samenleving als geheel inneemt en hoe de verbindingen zijn georganiseerd tussen het theater en andere systemen, zoals het onderwijs, het dagelijks sociale leven of de politiek.

Voor kunstenaars is het grootste probleem niet om mooie, indrukwekkende of confronterende voorstellingen te maken, maar om hun werk te laten *werken*.

STEP-onderzoek naar de werking van het theater op stadsniveau

De drie voornoemde stappen om het theater te laten werken, zijn ook te vinden in het onderzoeksprogramma van STEP (*Project on European Theatre Systems*). Deze internationale onderzoeksgroep bestudeert het verband tussen aanbod, gebruik en ervaring van het theater in zes 'gewone' Europese universiteitssteden, waaronder de stad Groningen.¹⁰ Van deze steden wordt het totale aanbod en ook het publiek beschreven, terwijl de zeggingskracht van de voorstellingen wordt gemeten door de ervaringen van de toeschouwers te analyseren. In de paragrafen hierna wordt de receptieve theaterparticipatie van de inwoners van de stad Groningen gepresenteerd.¹¹

De theaterinfrastructuur van de stad Groningen

Tabel 1 toont allereerst de gehele theaterinfrastructuur van de stad zoals deze was in het seizoen 2010-2011. Bij elkaar zijn er zeven locaties (met negen zalen) voor het beroepstheater en zes locaties (met zeven zalen) voor het semiprofessioneel en amateurtheater. Naast de vijf professionele en negen semiprofessionele gezelschappen die in de stad gevestigd zijn (waarvan de laatste vooral voor kinderen spelen), geven zo'n 70 amateurgroepen hun voorstellingen in deze theaters en in buurthuizen.

Daarnaast vinden er jaarlijks in Groningen acht theaterfestivals plaats. Hiervan zijn er vijf als kleinschalig te beschouwen, twee als middelgroot en ten slotte is er het grotere, internationaal georiënteerde zomerfestival *Noorderzon*. Bij elkaar trekken deze festivals meer dan 20.000 bezoekers, waarvan het Noorderzon Festival met 12.000 (alleen voor het theaterprogramma) het leeuwendeel voor zijn rekening neemt.

Beroeps- en amateuraanbod in het normale theaterseizoen

De verzamelde en gepresenteerde cijfers betreffen het theater in ruime zin, met inbegrip van gesproken theater ('toneel'), dans, poppen- en objecttheater, musical, cabaret, show en 'het nieuwe circus'. Het is belangrijk te vermelden dat alleen voorstellingen zijn meegerekend die openbaar toegankelijk waren en dat de voorstellingen op het Noorderzon Festival niet zijn meegeteld, omdat ze buiten het normale seizoen plaatsvonden.¹² De gegevens over de voorstellingen werden verzameld via de openbare locaties in de stad, die het leeuwendeel van de informatie leverden. Vooral van de semiprofessionele en amateurvoorstellingen moesten de gegevens

Tabel 1

Locaties en gezelschappen in de stad Groningen, 2010-2011

Soort locatie en gezelschap	Locaties	Gezelschappen
Voor professioneel theater	1 – Stadsschouwburg 2 – Kruithuis 3 – De Oosterpoort 4 – MartiniPlaza 5 – Grand Theatre 6 – De Machinefabriek 7 – De Citadel	1 – NNT (Noord Nederlands Toneel) 2 – Kindertheater De Citadel 3 – NND (Noord Nederlandse Dans) 4 – Club Guy and Roni 5 – Arling&Arling Theaterprojecten
Voor semiprofessioneel en amateurtheater	8 – Theaterschip 'De Verwondering' 9 – Der Aa-theater 10 – het Heerenhuis 11 – Prinsentheater 12 – OUTHater 13 – INTheater 14 – Buurthuizen (5)	5 – Theater te Water 6 – De Steeg (jongerentheater) 7 – De Noorderlingen 8 – Kindertheater Rob Heiligers 9 – Kindertheater Stichting Heisa 10 – Kindertheater Matin Forget 11 – Circustheater Stier 12 – Dames Slief 70 – Amateurgezelschappen en incidentele initiatieven

Tabel 2

Producties, voorstellingen en bezoeken tijdens festivals

Festival	Aantal producties	Aantal voorstellingen	Aantal bezoeken
Kinderwinter	5	10	1.271
Toffe Kastanjes (Kinderen)	7	9	1.756
Jonge Harten (Jeugd)	33	57	5.066
Hel van het Noorden	4	5	684
Studenten Theater Festival	8	8	300
Stukafest*	10	30	300
Groninger Studenten Cabaret Festival	3	3	2.000
Noorderzon Festival, hoofdprogramma**	25	90	12.025
Totaal	95	212	23.402

* Cijfers van Stukafest berusten op schattingen.

** Het bijprogramma van het Noorderzon Festival telt nog eens 266 voorstellingen van 13 verschillende producties, voor 7500 toeschouwers.

soms via de gezelschappen worden verzameld. Bij elkaar kwamen er in het seizoen 2010-2011 meer dan 190.000 betalende bezoekers af op het aanbod van bijna 900 openbaar toegankelijke voorstellingen van 465 verschillende producties. 70% van die voorstellingen was door professionals gemaakt en deze trokken meer dan 80% van de bezoekers. Circa 10% van de voorstellingen werd gegeven door semiprofessionals, de overige 20% door amateurs.

Ook kan een onderverdeling worden gemaakt van de verschillende theatergenres en het bezoek dat deze trekken, zoals in tabel 4.

Het zal meteen duidelijk zijn dat er anderhalf maal zoveel bezoekers naar muziektheatervoorstellingen als naar de gemiddelde theatervoorstelling

¹⁰ Dit zijn Aarhus (Denemarken), Bern (Zwitserland), Debrecen (Hongarije), Groningen, Maribor (Slovenië) en Tartu (Estland).

¹¹ Het onderzoek werd verricht in het seizoen 2010-2011, zodat de invloed van de jongste veranderingen in de cultuurpolitiek en het subsidiebeleid niet te zien zal zijn.

¹² Gelukkig zijn de cijfers voor de besloten kindervoorstellingen langs andere wegen voorhanden gekomen en konden deze apart worden vermeld.

Tabel 3
Aantallen voorstellingen en bezoekers beroeps- en amateurtheater per locatie

Locaties	Aantal voorstellingen	Aantal bezoeken	Gemiddeld aantal bezoekers per voorstelling
Locaties voor beroepstheater	529	168.644	318
Prof. voorstellingen in amateur-locaties	40	1.750	44
Subtotaal beroepstheater	569	170.398	299
Locaties voor semiprof. theater			
Theaterschip 'De Verwondering' (locatie van Theater te Water)	10	469	47
Het Heerenhuis	50	2.000	40
14 kleine locaties (waaronder een aantal buurthuizen)	59	3.730	63
Subtotaal semiprofessioneel	119	6.199	52
Locaties voor amateurtheater			
Prinsentheater	82	4.679	57
OUtheater	48	2.363	48
INtheater	30	1.568	52
Elders (8 locaties)	23	1.595	69
Amateurvoorstellingen in prof. locaties	21	6.935	330
Subtotaal amateur	204	17.140	84
Totaal theateraanbod	892	193.783	217

komen, meer dan tweemaal zoveel naar 'new circus' en show, en dat toneel en poppen- en objecttheater hoogstens de helft van het gemiddelde aantal bezoekers per voorstelling trekken. Verreweg de meeste voorstellingen vinden plaats in de toneelsector, driemaal zoveel als in de sector van het muziektheater en het cabaret.

Het openbaar toegankelijke semiprofessionele en amateurtheater in Groningen bestaat vrijwel geheel uit toneelvoorstellingen, met uitzondering van enkele musicals.

Komen we bij de vraag van de beoogde doelgroepen, dan kunnen we vaststellen dat er een duidelijk verschil te maken is tussen de voorstellingen voor een algemeen publiek en die voor kinderen (tot twaalf jaar) en jongeren (van 12 tot 19). Verder wordt nog een aantal amateurproducties door en voor studenten gemaakt en door een studentenpubliek gezien.

Deze cijfers geven een ietwat vertekend beeld van het jeugd aanbod in Groningen, omdat hier alleen de 'open' voorstellingen zijn vermeld, die in theaters worden gespeeld. Daarnaast bieden deze locaties plaats aan 'besloten' voorstellingen voor schoolklassen, vooral van basisscholen. Dit naast de besloten voorstellingen die door een aantal gezelschappen op de scholen zelf worden gespeeld (zie tabel 6).

Participatie opgevat als bezoek aan theatervoorstellingen¹³

Het tweede deel van het onderzoek ging over de toeschouwers die in Groningen de voorstellingen bezochten. Aangaande de werking van het theater op stedelijk niveau werd de vraag gesteld voor wie het hiervoor beschreven aanbod functioneerde.

Tabel 4
Voorstellingen, producties en bezoek per genre.

Genre	Aantal producties	Aantal voorstellingen	Aantal bezoeken	Percentage bezoeken	Bezoekers per voorstelling
'Kleinkunst' (incl. cabaret)	114	156	40.625	21,0	260
Dans	56	83	19.573	10,1	236
Toneel	195	416	50.153	25,9	121
Muziektheater	69	176	63.655	32,8	361
Poppen-objecttheater	7	11	2.986	1,5	271
Nieuw circus +show	7	25	15.109	7,8	604
Mime	6	10	617	0,3	103
Anders	13	15	1.155	0,6	77
Totaal	467	892	193.783	100	216

Tabel 5
Aantallen voorstellingen en bezoekers per doelgroep

Doelgroep	Aantal voorstellingen	Aantal bezoekers	Bezoekers per voorstelling
Algemeen	605	148.619	246
Jongeren (12-19)	102	10.005	98
Kinderen (tot 12)	108	28.330	262
Studententheater	77	6.829	89
Totaal	892	193.783	217

Tabel 6
Kinder- en jeugdtheater in de stad Groningen.

Locaties	Aantal voorstellingen voor kinderen en jeugd*		Aantal bezoeken (alleen open voorstellingen)	
	Open	Besloten	Kinderen	Jeugd
Op professionele locaties	97 + 51	45	27.637	7.957
Op amateurlocaties				
Prinsentheater	8 + 19		543	1.120
OUTheater	5			251
INTheater	2			95
Andere locaties	3 + 25		150	582
Op/voor basisscholen (10% amat./45% prof./45% semi.)		**47		
Totaal	108 + 102	92	28.330	10.005

* Kindertheater (tot 12 jaar) cursief; jeugd (12-18) romein.

** Naast deze voorstellingen wordt in Groningen in het voortgezet onderwijs nog een onbekend aantal besloten voorstellingen voor jongeren vanaf 12 gegeven. Zie voor een gedetailleerder overzicht Bouma (2011). *Schoolplein der verbeelding*.

Voor dit gedeelte werden 52 producties uitgekozen, naar rato verdeeld over de vier belangrijkste genres (toneel, dans, muziektheater en cabaret) en over de verschillende locaties. Hieronder waren zeven amateurproducties, waarvan twee musicals en vijf toneelstukken. Ook werd nog één semiprofessionele toneelproductie uitgekozen. De toeschouwers werd verzocht een kaartje in te vullen, zodat de onderzoekers hun per e-mail een

OVER PARTICIPATIE GESPROKEN...
HOE IN EEN IN EEN NEDERLANDSE STAD VAN THEATER GEBRUIK WORDT GEMAAKT

JAARBOEK ACTIEVE CULTUURPARTICIPATIE 2013

vragenlijst konden sturen. De ingevulde vragenlijsten werden automatisch verwerkt tot uitkomsten die per voorstelling af te lezen waren.¹⁴ In totaal vulden 2773 bezoekers een vragenlijst in, oftewel zo'n 15% van de betalende bezoekers bij de onderzochte voorstellingen.

Allereerst is 50% van het Groningse publiek tussen de 15 en 45 jaar en de overige 50% tussen de 46 en 80. Hierbij valt nog op te merken dat de groep in de leeftijd van de twintig jaar tussen 46 en 65 met haar 42% het grootste segment van het publiek vormt en oververtegenwoordigd is in vergelijking tot haar aandeel in de bevolking als geheel (iets meer dan 25%). De twee segmenten van tien jaar tussen de 26 en 45 leveren elk daarentegen 15% van het publiek, hetzelfde percentage dat wordt bereikt door het 'studenten'-segment, dat maar vijf jaar beslaat (20-25).

De gangbare verklaring is dat mensen tussen de 30 en 45 wegens gezinsverplichtingen vaker thuisblijven, maar ook het aantal studenten in de stad Groningen – meer dan 20% van de bevolking – zal deze forse bijdrage aan het theaterbezoek veroorzaken. Toch blijft die leeftijdsgroep van de studenten (20-25) nog ondervertegenwoordigd in relatie tot haar werkelijke grootte, iets wat te meer opmerkelijk is vanwege het hoge opleidingsniveau. Op een aantal uitzonderingen na gelden deze cijfers ook voor de amateurlocaties. Maar de studentenbevolking springt er wel uit in het Grand Theatre (23%) en met name in het IN- en OTheater (46%), de locaties waar de studenten hun eigen producties vertonen en bezoeken. Het Prinsentheater, ten slotte, heeft enige moeite om het segment boven de 55 te trekken.

De tabellen 8 en 9 laten zien dat meer dan 70% van het Groningse theaterpubliek een vorm van hoger onderwijs volgt of heeft gevolgd, zowel bij het amateur- als het beroepstheater. Alleen onder het publiek van shows en musicals bleken laagopgeleiden iets meer vertegenwoordigd: zoals uit tabel 9 blijkt, heeft circa 27% van de toeschouwers onderwijs op niveau 1-3 gevolgd.

Zoals uit tabel 10 is af te leiden, bestaat er onder de theatergangers in Groningen een aanzienlijke overlap in het bezoek aan de verschillende genres. Bijna alle theaterbezoekers lijken wel iets in de Stadsschouwburg te zien (85-95% van de bezoekers van de andere locaties). Anderzijds gaat minder dan 15% van de bezoekers van Stadsschouwburg, Oosterpoort en MartiniPlaza ook naar amateurtheaters. Bezoekers van het Grand Theatre gaan iets meer naar deze locaties (zo'n 25%), maar in het algemeen kan gezegd worden dat meer bezoekers van amateurlocaties het Grand Theatre en het Kruithuis bezoeken (45-50%) dan andersom (15-20%).

Tabel 11, ten slotte, laat het aantal bezoeken per locatie zien. Het totale aantal mensen (van boven de 19 jaar) dat gebruikmaakt van de theaters in de stad Groningen ligt rond de 25.000.¹⁵ Circa 7000 van hen bezoeken amateurtheatervoorstellingen in de stad, twee derde in de officiële theaters, een derde in de verschillende buurthuizen en dergelijke. Iets meer dan 50% van de toeschouwers woont in de stad Groningen, de anderen komen uit de drie noordelijke provincies.

Tabel 7
Leeftijdsgroepen in het publiek in vergelijking met de bevolking

	12-15	16-19	20-25	26-35	36-45	46-55	56-65	66-81
% van het publiek	1,4	5,1	15,9	15,4	14,5	23,3	18,8	5,6
% van de bevolking (12-81 jaar)	3,1	6,3	20,0	21,2	15,0	13,7	12,5	8,2

Tabel 8
Onderwijsniveau van het Groningse publiek

Onderwijsniveau	%
1. LBO; VMBO; MAVO (lager voortgezet onderwijs; 12-16)	2,1
2. MULO; HBS-3 (beide 12-16); MBO (middelbaar voortgezet onderwijs; 16-20)	7,8
3. MMS; HBS; HAVO; VWO (hoger voortgezet onderwijs; 12-17 à 18)	9,4
4. HBO (hoger beroepsonderwijs; 17+)	33,1
5. WO (universiteit 18+)	37,7
Onbekend	9,8
Totaal (N=100%)	(2502)

Tabel 9
Onderwijsniveau bezoekers per genre in %*

Onderwijsniveau	Toneel	Klassieke dans	Moderne dans	Opera/operette	Musical/Show	'Klein'kunst/Cabaret	Amateur-toneel	Amateur-cabaret	Amateur-dans	Amateur-musical/show
1	1,9	0,9	1,7	1,4	3,5	1,4	1,1	1,5	1,6	4,0
2	6,5	5,4	4,7	4,6	11,4	8,6	7,6	6,4	5,0	10,8
3	9,1	7,9	6,9	7,7	11,9	9,4	8,5	10,0	9,7	11,8
4	37,0	36,0	36,0	32,6	37,3	38,3	34,4	39,8	32,0	32,2
5	45,5	49,5	50,8	53,1	35,9	42,3	48,3	42,2	51,7	41,3
Totaal (N=100%)	(1693)	(426)	(898)	(414)	(1022)	(1281)	(810)	(327)	(300)	(400)

* Deze tabel is gebaseerd op de genres die de respondenten naar hun zeggen in de voorbije twaalf maanden hebben bezocht.

Tabel 10
Percentage publiek per locatie dat ook andere locaties bezoekt

Andere theaters die ook werden bezocht	Stadsschouwburg	Oosterpoort	Kruithuis	Grand Theatre	Martini-Plaza	Prinsentheater	USVA-theaters	Andere theaters
Stadsschouwburg	–	88,9	95,1	90,1	73,9	86,3	86,0	69,1
Oosterpoort	76,5	–	84,8	76,6	66,2	76,3	74,6	59,9
Kruithuis	35,3	36,5	–	51,3	27,0	50,6	44,7	24,6
Grand Theatre	26,9	26,5	41,2	–	18,7	47,2	46,8	20,3
MartiniPlaza	29,5	30,7	29,0	25,0	–	31,6	36,6	32,9
Prinsentheater	13,9	14,3	22,1	25,5	12,8	–	34,4	14,5
USVA-Theaters	14,3	14,5	20,2	26,2	15,3	35,6	–	14,6
Andere theaters	26,3	26,4	25,3	25,9	31,3	34,0	33,2	–
Totaal (N)	(1982)	*(1707)	(736)	(591)	(792)	(320)	(331)	(753)

* Omdat in de Oosterpoort vrij weinig theateervoorstellingen plaatsvinden, hebben veel respondenten waarschijnlijk hun concertbezoeken op deze locatie meegerekend.

- ¹⁴ In de eerste fase werd dit werk uitgevoerd door een groep masterstudenten, waarna het door vier van hen werd voortgezet: Anne Houwing, Marc Maris, Milou Schneijdenberg en Jasmijn Sprangers. Naderhand werden alle uitkomsten bij elkaar gezet in een Excel-bestand en ter analyse tot een SPSS-bestand verwerkt.
- ¹⁵ Voor het volwassenentheater werden 135.000 kaartjes verkocht, zodat bij een gemiddelde van 6,2 bezoeken per theaterganger 22.500 mensen van het theateeraanbod gebruikmaken. Dit aantal is mogelijk nog iets hoger doordat in de onderzoeksoepzet het bezoek aan de Stadsschouwburg oververtegenwoordigd was en de respondenten wellicht wenselijke antwoorden gaven.

Hobbyfotograaf

Richard van Laanen (55),
ict-instructeur

'Ik ben al vanaf ongeveer mijn twintigste bezig met fotografie. Nou ja, ik maak al dertig jaar foto's. Maar zo'n tien jaar geleden kreeg ik behoefte er meer mee te gaan doen. Mijn foto's waren vooral kiekjes. Ik maakte geregeld foto's die mensen in mijn omgeving wel mooi vonden. Maar dat waren altijd lucky shots. Ik wilde meer weten over techniek en dat toeval uitsluiten. Ik wilde weten hoe ik een mooie foto moest maken. Dus ben ik een beginnerscursus fotografie gaan doen bij het centrum voor de kunsten. In de lessen zat telkens uitleg over de techniek, maar we kregen ook opdrachten. In het tweede deel van de les bespraken we dan de foto's die iedereen had gemaakt. Daar heb ik wel het een en ander aan gehad.

Een paar jaar later heb ik bij diezelfde docent ook de cursus voor gevorderden gedaan. Na afloop van die cursus vroeg zij mij of ik zin had om deel te nemen aan een portfoliogroep bij haar thuis. Eigenlijk is dat volgens hetzelfde idee, maar dan zonder uitleg over techniek. Een opdracht, vaak minder concreet, iedereen aan het werk en de volgende keer ieders werk bespreken. Voor mij is dat een heel goede manier. Ik heb het idee dat ik op het gebied van techniek weinig meer kan leren en waar dat nodig is, kan ik het uit boeken of tijdschriften halen. Maar juist naar andermans werk kijken en dat bespreken en anderen feedback laten geven op mijn eigen werk is heel goed voor de ontwikkeling van mijn creativiteit. Het helpt me om nog beter te kijken, waardoor mijn foto's beter worden.

Twee jaar geleden vroegen mensen bij mij in het dorp of ik voor

belangstellenden ook een cursus wilde verzorgen. Omdat ik elk jaar met carnaval foto's maak, wisten ze dat ik daarmee bezig ben. Voor het geven van die cursus heb ik bedankt. Maar ik heb wel volgens dezelfde werkwijze van mijn portfoliogroep een clubje opgezet. Soms gaan we er met zijn allen op uit om foto's te maken. Maar soms gaat ieder voor zich. En vervolgens bespreken we het werk op dezelfde manier. Fotografie is voor mij een hobby om mijn hersenen bezig te houden. Ik wil proberen om wat ik in mijn hoofd heb, ook zichtbaar te maken. Daarbij geeft het erg veel voldoening als je waardering krijgt voor wat je maakt.'

**“IK WIL PROBEREN OM
WAT IK IN MIJN HOOFD
HEB, OOK ZICHTBAAR
TE MAKEN”**

HOBBYFOTOGRAAF

OVER PARTICIPATIE GESPROKEN...
HOE IN EEN IN EEN NEDERLANDSE STAD VAN THEATERGEBRUIK WORDT GEMAAKT

Tabel 11

Feitelijk gebruik van het totale theateraangebod voor volwassenen per locatie in %

Aantal bezoeken per jaar	Stads-schouwburg	Kruithuis	Grand Theatre	Martini-Plaza	Prinsen-theater	USVA-Theaters	Andere locaties
1-2	47,4	76,6	68,7	86,9	78,1	73,4	61,5
3-5	28,7	18,9	18,6	12,1	13,1	13,6	24,6
>5	23,9	4,5	12,7	1,0	8,8	13,0	13,9
Totaal (N=100%)	(1982)	(736)	(591)	(792)	(320)	(331)	(753)
Gewogen gemiddelde van bezoeken per jaar	2,6 -4,0	1,6-2,0	1,9-2,2	1,3-2,3	1,6-2,1	1,8-2,3	2,0-2,6
Aantal mensen dat van deze locaties gebruikmaakt	15.500-24.000	2.750-3.500	2.500-3.000	20.000-30.000	2.000-3.000	1.750-2.200	4.500-6.000

Tabel 12

Algemeen oordeel over voorstelling, avond en locatie in %

Oordeel	Voorstelling			Avond			Locatie		
	Prof.	Amat.	Totaal	Prof.	Amat.	Totaal	Prof.	Amat.	Totaal
1 – 3 (onvoldoende)	12,0	9,4	11,7	7,5	7,3	7,4	10,7	23,6	12,2
4 (net voldoende)	16,1	21,0	16,7	20,4	17,7	21,3	21,2	27,6	22,0
5-6 (goed-zeer goed)	72,0	69,7	71,6	72,1	65,0	71,3	68,2	48,7	65,8
Totaal (N=100%)	(2294)	(310)	(2604)	(2288)	(311)	(2579)	(2295)	(312)	(2605)
Gemiddeld oordeel	4,8	4,8	4,8	4,8	4,7	4,8	4,7	4,2	4,7

Participatie opgevat als esthetische communicatie

Uit een algemeen overzicht van het kwaliteitsoordeel over de voorstellingen blijkt dat circa 70% van de bezoekers heel tevreden was over het gebodene (5-6 op een schaal van 6), 10% volstrekt niet en 15 tot 20% maar amper.

Een aantal boeiende verschillen tussen bezoekers van beroeps- en amateurtheater is te zien in tabel 12. Niet zozeer wat het niveau van de voorstellingen betreft, maar lichtelijk verrassend is wel dat het oordeel over de kwaliteit van de avond als geheel iets lager is bij het amateur- dan het beroepstheater. En dit geldt des te meer voor de ervaren kwaliteit van de locaties, dus waarschijnlijk heeft (de beleving van) de kwaliteit van de amateurlocaties een vrij sterke invloed op de ervaring van de avond als geheel.

Om te begrijpen waardoor deze toeschouwers al dan niet tevreden waren, werd hun een reeks trefwoorden voorgelegd, die naderhand werden verdeeld in een groep over vorm en vakkundigheid (1, 2), een groep algemene uitspraken over de voorstelling (3-8), een groep ervaringen op vermaaksniveau (9-11) en een groep kenmerkende aspecten van de artistieke ervaringen in striktere zin (12-19). Al deze trefwoorden verwijzen naar aspecten waarop mensen een voorstelling (of een kunstwerk in het algemeen) meestal beoordelen en waarderen, maar in het Groningse onderzoek naar de waarden en functies van kunst wordt onderscheid gemaakt tussen 'comfortabele' esthetische ervaringen aan de hand van een gangbaar gebruik van de kunsttaal in kwestie en uitdagende esthetische ervaringen die artistiek genoemd worden, op basis van nieuwe esthetische percepties die de toeschouwers aangeboden krijgen en verwerken.¹⁶

¹⁶ Zie bijv. Van Maanen (2009), ibidem; Van den Hoogen, ibidem; Joostens (2012). *Kunst en klant in de Nederlandse podiumkunsten*; Wilders (2012). *Theaterbeleving in het Belevenistheater*.

In tabel 13 zien we dat de waardering grotendeels wordt bepaald door het aspect van de competentie en vakkundigheid van de uitvoerenden en 'hoe mooi de voorstellingen zijn om te zien' (1-2): 60 tot 70% van de toeschouwers scoorde op deze aspecten een 5 of een 6. Daarentegen was bij amateurvoorstellingen minder dan 50% van de toeschouwers enthousiast over de vakkundigheid die in deze stukken werd getoond.

Een blik op het blok van de amusementskenmerken (9-11) leert dat zo'n 50% van het publiek over deze aspecten heel tevreden is en bij amateurvoorstellingen zelfs 55 tot 63%. Maar kijken we naar de werking van het theater als kunstvorm, dan zijn de uitkomsten in het vierde blok niet zo hoog. Het Groningse theaterpubliek lijkt in het algemeen meer gecharmeerd van amusement en met name vakkundigheid en schoonheid, dan dat het zich laat uitdagen in zijn percepties zoals uitgedrukt in de acht laatste onderdelen van de tabel. Weliswaar is – zoals we eerder zagen – meer dan 70% van het publiek heel tevreden over de bijgewoonde theatervoorstellingen in het algemeen, maar hetzelfde percentage wordt niet of nauwelijks 'pijnlijk verrast' (bij amateurvoorstellingen 84%), bijna 60% voelt zich niet of nauwelijks 'geconfronteerd' door beroepsvoorstellingen (bij amateurproducties 70%) en maar liefst 80% of meer beschouwt de voorstellingen niet als 'veeleisend'. Terwijl veel kunstenaars en esthetici nu juist hopen of menen dat de kenmerkende functie van de kunst is om de percepties van haar publiek op de proef te stellen. Deze cijfers leiden tot een gemiddelde score van 3,3 voor de artistieke onderdelen bij het beroepstheater en van 3,1 bij het amateurtheater, tegen respectievelijk 4,2 en 4,5 voor de amusementsonderdelen.

Verder lijken de theaterervaringen niet zo relevant voor het persoonlijk leven van de mensen, omdat meer dan de helft van het publiek niet dat gevoel heeft en maar 20% de ervaringen echt relevant voor zichzelf vindt. Toch vond 44% de beroepsvoorstellingen inspirerend en indrukwekkend en had 30% dit gevoel bij de amateuruitvoering.

Naast deze trefwoorden kregen de respondenten twintig uitspraken voorgelegd. Naderhand werden deze uitspraken gegroepeerd volgens het analysemodel dat in dit onderzoek voor voorstellingen is gebruikt (TEAM, zie bijlage). Hierbij werden vijf (deels overlappende) dimensies van uitspraken over het theater onderscheiden (elk mogelijk van invloed op de theaterervaring).

De *contextuele dimensie* verwijst naar het concrete verband tussen het theaterevenement en het echte leven van de toeschouwers. De *communicatieve dimensie* beschrijft de 'onderlinge activiteit' tussen de uitvoering / uitvoerenden en het publiek tijdens de voorstelling. De *theatrale dimensie* heeft betrekking op de ervaringen op het vlak van de theatrale vormen. De *verhalende dimensie* betreft de elementen verhaal en plot. En tot slot verwijst de *thematische dimensie* naar de beleving van de onderwerpen in het stuk.

In alle vijf de dimensies is er een duidelijk verschil te zien tussen de beleving van het beroeps- en het amateurtheater. De toeschouwers van het beroepstheater waren het in de meeste gevallen minstens 10% vaker eens met de uitspraken op het hogere niveau. Alleen de thematische dimensie is een uitzondering: het verschil is kleiner (gemiddeld zo'n 5%) en de behandeling van de thema's in de amateurvoorstellingen werd zelfs iets meer gewaardeerd (56% tegen 51% in het beroepstheater). In het algemeen zijn de gemiddelde scores het hoogst bij de onderdelen in de theatrale dimensie

Tabel 13
Trefwoorden inzake vormen en vaardigheden, betekenissen en ervaringen

Ik vond de voorstelling ...	Soort voorstelling	Oordeel op schaal van 1-6 (in %)			Gemiddeld oordeel
		1-3	4	5-6	
mooi om te zien	Prof.	15,7	22,1	62,3	4,7
	Amateur	11,1	27,2	61,6	4,7
vakkundig	Prof.	9,7	19,0	71,4	4,9
	Amateur	20,2	32,6	47,3	4,3
conventioneel	Prof.	82,1	12,5	5,4	2,3
	Amateur	77,1	15,6	7,3	2,5
oppervlakkig	Prof.	84,4	8,8	6,8	2,1
	Amateur	80,0	13,5	6,6	2,4
heel herkenbaar	Prof.	43,2	24,5	32,3	4,7
	Amateur	54,8	23,5	21,8	3,4
maatschappelijk relevant	Prof.	41,6	25,9	32,5	3,7
	Amateur	40,3	32,8	26,8	3,6
verrassend	Prof.	16,3	22,5	61,2	4,6
	Amateur	17,1	24,5	58,5	4,5
stereotiep	Prof.	77,0	13,5	9,8	2,4
	Amateur	66,9	15,9	17,3	2,9
ontspannend	Prof.	23,2	26,5	50,3	4,3
	Amateur	19,4	25,3	55,3	4,4
vermakelijk	Prof.	26,3	21,5	52,2	4,2
	Amateur	17,5	19,1	63,5	4,5
grappig	Prof.	30,1	23,2	46,9	4,1
	Amateur	17,3	25,2	57,5	4,4
pijnlijk verrassend	Prof.	70,3	16,7	13,0	2,7
	Amateur	84,3	11,2	4,5	2,3
confronterend	Prof.	58,3	20,3	21,5	3,2
	Amateur	69,6	18,0	12,4	2,7
opwindend	Prof.	54,5	27,3	18,1	3,2
	Amateur	58,4	26,2	15,4	3,1
persoonlijk relevant	Prof.	54,4	23,0	22,6	3,2
	Amateur	59,8	21,8	18,5	3,0
vol nieuwe denkbeelden	Prof.	40,2	27,8	32,0	3,7
	Amateur	34,6	36,3	29,1	3,8
inspirerend	Prof.	29,4	24,6	44,9	4,1
	Amateur	18,3	30,7	31,1	3,8
indrukwekkend	Prof.	28,2	27,7	44,0	4,1
	Amateur	32,8	37,4	29,8	3,9
veeleisend (veel van mij eisend)	Prof.	79,4	11,8	8,8	2,3
	Amateur	83,8	11,7	4,4	2,0

* Niet alle onderdelen zijn in alle vragenlijsten opgenomen. Het aantal respondenten varieert van 1.406 tot 2.255 bij bezoekers van professionele voorstellingen en van 179 tot 306 bij bezoekers van amateurvoorstellingen. Opmerkelijke cijfers zijn vetgedrukt.

(beroeps 4,8; amateur 4,4) en het laagst bij die in de communicatieve dimensie (beroeps 3,8; amateur 3,5). Beide resultaten komen sterk overeen met de uitkomsten van tabel 13, waarin de beleving aan de hand van trefwoorden werd besproken.

Conclusie en perspectieven: over de valorisatie van de participatie

Vatten we de participatie op in de zin van het bezoek aan theatervoorstellingen, dan kunnen we concluderen dat 10% van de volwassen inwoners van de stad (boven de leeftijd van 19 jaar), dus ongeveer 15.000 mensen, gebruikmaakt van het theateraangebod in het reguliere seizoen, waarbij de meesten verschillende genres en locaties bezoeken. De helft van het publiek

Tabel 14
Hoe het publiek de voorstellingen beleefde

Uitspraken op vier dimensies	Soort voorstelling	Mate waarin eens op schaal van 1-6 (in %)			Gemiddeld
		1 – 3 (oneens)	4 (neutraal)	5 – 6 (eens)	
Contextuele dimensie	Prof. Amat.				4,3 4,0
De voorstelling is het zeker waard om nog eens over na te denken	Prof. Amat.	26,6 36,5	24,4 28,2	48,0 35,3	
De voorstelling is het zeker waard om over na te praten	Prof. Amat.	21,9 26,8	21,3 26,8	56,7 46,4	
Communicatieve dimensie	Prof. Amat.				3,8 3,5
Ik werd gedwongen mijn verbeeldingskracht te gebruiken	Prof. Amat.	33,6 42,7	27,4 28,5	39,0 28,8	
Ik voelde dat de acteurs ook iets van mij	Prof. Amat.	52,8 66,9	26,4 19,2	21,0 14,0	
Wat ik zag en hoorde, beleefde ik heel direct, bijna fysiek	Prof. Amat.	38,3 50,8	27,8 24,4	33,9 24,9	
Ik had het gevoel dat de acteurs mij iets wilden vertellen	Prof. Amat.	33,3 38,7	28,2 24,8	38,5 36,5	
Theatrale dimensie	Prof. Amat.				4,8 4,4
De voorstelling is goed geregisseerd	Prof. Amat.	12,9 11,4	21,3 24,9	65,8 63,6	
De choreografie was heel goed	Prof. Amat.	12,6	18,1	69,3	
Er werd prima geacteerd	Prof. Amat.	11,6 13,2	16,9 23,7	71,6 63,0	
Er werd goed gedaanst	Prof. Amat.	9,4	8,5	82,2	
De cabaretier speelde goed	Prof. Amat.	6,4	7,9	85,7	
Ik heb genoten van de vormgeving	Prof. Amat.	18,7 22,8	23,4 30,9	57,9 46,3	
De vorm van de voorstelling (speelstijl, toneelbeeld) vond ik heel goed	Prof. Amat.	13,7 14,0	16,6 26,8	69,7 58,2	
De stijl van de voorstelling sprak me aan	Prof. Amat.	20,4 25,1	19,2 26,5	60,4 48,5	
Verhalende dimensie	Prof. Amat.				4,5 4,3
Het verhaal werd boeiend verteld	Prof. Amat.	12,9 24,6	20,3 21,9	64,8 61,5	
Ik werd meegenomen in de wereld van de	Prof. Amat.	24,3 29,1	24,9 33,9	50,9 37,0	
Thematische dimensie	Prof. Amat.				4,5 4,4
Het thema van de voorstelling sprak me aan	Prof. Amat.	13,5 17,7	25,1 23,7	61,4 58,5	
De thema's werden op een verrassende manier behandeld	Prof. Amat.	22,9 23,3	26,2 20,7	51,0 55,9	
Ik vond dat de thema's heel herkenbaar in beeld werden	Prof. Amat.	17,7 21,4	22,7 27,6	59,6 51,1	
Ik vond het gedrag van de uitgebeelde personages interessant	Prof. Amat.	13,6 16,0	20,7 22,1	65,7 61,9	

* Niet alle onderdelen zijn in alle vragenlijsten opgenomen. Het aantal respondenten varieert van 519 tot 2.412 bij bezoekers van professionele voorstellingen en van 136 tot 333 bij bezoekers van amateurvoorstellingen. Opmerkelijke cijfers zijn vetgedrukt.

is jonger dan 45. De leeftijdscategorie van 45 tot 55 is oververtegenwoordigd en met bijna 25% op alle locaties het grootst, ook in het Prinsentheater, de locatie voor amateurtoneel. Studenten, circa 20% van de bevolking, zijn bij alle genres licht ondervertegenwoordigd, met inbegrip van cabaret en musical. Maar zij vormen wel 46% van het publiek bij de twee kleine studentenlocaties.¹⁷ In totaal participeren zo'n 7.000 mensen receptief in het amateurtoneel. Hoeveel van hen inwoners van de stad zijn is niet bekend, maar dit ligt ergens tussen de 50 en 75%, oftewel circa 3% van de volwassen inwoners van de stad. Zij bezoeken ook vrijwel allen het beroepstheater, iets wat andersom duidelijk niet het geval is.

Wat de receptieve participatie in de zin van esthetische communicatie betreft, blijkt het aanbod in de Groningse theaterwereld positief te worden beoordeeld, maar niet als typisch artistiek te worden beleefd. In het algemeen zien de theatergangers de voorstellingen als mooi, vakkundig, bepaald niet als conventioneel of stereotype, al wordt het amateurtheater wel iets meer als conventioneel en stereotype ervaren en ook meer als ontspannen, grappig en vermakelijk. Maar ook van het beroepstheater kan worden vastgesteld dat de amusementsaspecten meer worden gewaardeerd (4,2 gemiddeld) dan de artistieke kenmerken (3,3 gemiddeld), ook al is de groep van de theaterbezoekers hoogopgeleid en ook nog eens vrij ervaren in theatrale communicatie.

Wat betekenen deze conclusies voor kunsttheorieën met het uitgangspunt dat dé bijdrage die de kunst aan de samenleving te bieden heeft de mogelijkheid is om met andere ogen te kijken, oftewel om ons in onze gangbare visie op de proef gesteld te voelen? Een opvatting die op maatschappelijk vlak nog altijd de grondslag is van het kunstbeleid, tegenwoordig meestal cultuurbeleid geheten.

Kunnen veeleisende, confronterende, persoonlijk relevante ervaringen niet concurreren met grappige, vermakelijke en ontspannende, als het om geestelijk genot gaat? Hebben de producties gemiddeld onvoldoende artistiek niveau hebben om de toeschouwers dankzij hun confronterende, relevante en veeleisende kenmerken in hoge mate te imponeren en te inspireren? Dit laatste mag niet worden uitgesloten, omdat op een schaal van 6 het gemiddelde oordeel over de beroepsvoorstellingen 4,8 en over de amateurvoorstellingen ook 4,8 was. Deze cijfers zijn heus niet slecht, maar komen dus nog niet tot vijf op een schaal van zes. Hetzelfde geldt overigens voor de avond als geheel en voor de gemiddelde waarden bij de trefwoorden, waar maar vijf onderdelen een score tussen 4,5 en 4,8 behaalden (zie tabel 13). En dit waren zeker niet de acht onderdelen in het artistieke domein, want die kregen een gemiddelde score van 3,3 voor de beleving bij beroepsvoorstellingen en van 3,1 bij amateurvoorstellingen – allebei net voldoende.

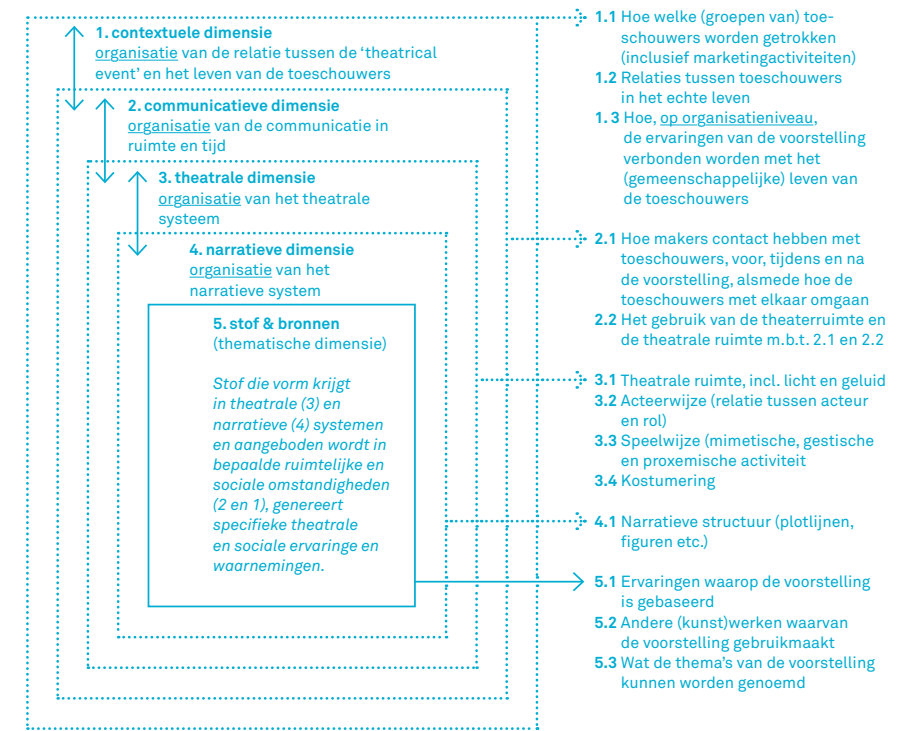
Het is verleidelijk om te veronderstellen dat het Nederlandse theaterstelsel tot te veel verschillende producties en daarmee misschien wel tot te veel matige kwaliteit leidt. Niet in de zin van professionele vakkundigheid of originaliteit, maar in de zin van 'zeggingskracht' zoals het de afgelopen decennia in beleidsstukken werd genoemd.¹⁸ Dergelijke suggesties vragen om een hernieuwde discussie over de wijze waarop in Nederland de theaterproductie en -receptie wordt georganiseerd.

¹⁷ Zie voor gedetailleerde informatie over deze cijfers Van Maanen, Zijlstra en Wilders, ibidem.

¹⁸ Zie bijv. Lawson (2005). Een onhoudbare scheiding; Van Maanen (1997), ibidem; Van Maanen (2002). The Dutch theatre system.

Naast het niveau waarop toeschouwers de waarden van theatervoorstellingen ervaren, is er nog iets wat als een probleem op zichzelf kan worden gezien: het grote aantal voorstellingen dat door zeer verschillende soorten gezelschappen van elders maar één avond wordt gespeeld en daarmee de mogelijkheid verkleint om een relatie op te bouwen tussen de wereld van de kunstenaars en de wereld van de stadsbewoners. Zo'n relatie is als onmisbaar te beschouwen om artistieke percepties door een stadsbevolking als belangrijk in en voor haar leven te laten opvatten. Maar brede steun van de bevolking voor de theaterkunst wordt niet alleen belemmerd door het versplinterde karakter van het systeem op stadsniveau. Gelet op het eerste deel van dit artikel, waarin de maatschappelijke positie van het theater als kunstvorm werd besproken, kan ook het gebrek aan contextuele inkadering als een belangrijk probleem van het Nederlandse systeem worden gezien. Dit geldt zowel op macroniveau als op het microniveau waarop kunstenaars hun voorstellingen produceren en toeschouwers deze bezoeken.

Het theatersysteem bestaat grotendeels geïsoleerd van de andere aanwezige systemen, zoals politiek, onderwijs, werk en de systemen van het sociale leven, zodat er niet veel 'organisatorische bruggen' zijn om enerzijds gebruik te maken van een theateraanbod op grond van een behoefte in een van de andere systemen (scholen, bruiloften, begrafenissen, bedrijven, kerken, vakbonden of verenigingen enz.), en anderzijds de theatrale ervaring te gebruiken in het leven en de communicatie van deze omringende systemen. Het zou interessant kunnen zijn deze situatie van 'functionele differentiatie' nog eens te bezien in het licht van het begrip 'structurele koppeling' van Luhmann, waarbij elk systeem (dus het kunst- en het theatersysteem, maar ook de omliggende systemen) zijn eigen identiteit behoudt, oftewel zijn eigen waarachtige vormen van communicatie produceert, maar ook gebruik kan maken van impulsen uit de andere systemen.¹⁹ Juist dit soort relaties is op structureel georganiseerd niveau nauwelijks aanwezig en daarom is dit artikel ook te lezen als een pleidooi voor: 1) sterkere en blijvender verbindingen tussen kunstenaars, publiek en maatschappelijke organisaties als grondslag van een theatersysteem; 2) een sterkere positie van een of enkele theatergezelschappen in (het beheer van) locaties; 3) een groter aantal voorstellingen per productie en minder, maar indrukwekkender, theaterproducties.

Bijlage
Theatrical Event Analysis Model (TEAM)

N.B. Onder 4, het narratieve systeem, kunnen zowel dramatische als postdramatische manieren van representatie worden beschreven. Er is geen apart domein voor een tekstueel systeem, omdat, aan de ene kant, niet-tekstuele voorstellingen ook een narratieve structuur kunnen hebben, en aan de andere kant de structuur van een theatertekst kan worden beschreven binnen het narratieve systeem.

© HvM/01/11/10

Hans van Maanen

Hans van Maanen was van 1982 tot 2011 verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen, de laatste tien jaar als hoogleraar Kunst en Maatschappij. In 1982 promoveerde hij aan de Universiteit van Antwerpen. Hij publiceerde nationaal en internationaal over kunstbeleid en schreef regelmatig onderzoeksrapporten voor Nederlandse overheden en kunstinstellingen. Van Maanen is co-voorzitter van STEP (Project on European Theatre Systems) en lid van de editing board van verschillende internationale tijdschriften waaronder de International Journal of Cultural Policy. Hij was zowel bestuurslid als interim directeur van het Fonds voor de Podiumkunsten en is sinds zijn emeritaat voorzitter van de kunstraad Groningen.

¹⁹ Luhmann (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*; Luhmann (2000), *ibidem*; Van Maanen (2009). *How to Study Art Worlds*, hoofdstuk 10.

146

“DE ESTHETISCHE ERVARING

VAN BEZOEKERS
VAN WIJKTHEATER
DOET NIET ONDER
VOORDIE VAN REGULIERE
THEATER
BEZOEKERS”

147

De kwaliteit van wijktheater: waardering en beleving

Koen van Eijck en Ilona Souto Amado

In dit artikel onderzoeken we de beleving en waardering van wijktheater. We willen daarmee een bijdrage leveren aan de discussie over de kwaliteit van *community art*. Kwaliteit is een complex begrip. De rijksoverheid gebruikt dit begrip niettemin sinds jaar en dag als belangrijk uitgangspunt voor het cultuurbeleid. Zo stelt minister Bussemaker in de Kamerbrief van 10 juni 2013 over haar visie op het cultuurbeleid: ‘Cultuur verrijkt ons, verbaast ons en biedt schoonheid. Het geeft inspiratie en bezieling. Kwaliteit is daarin een leidend motief.’¹ Kwaliteit is voor de minister bovenal een voorwaarde voor het realiseren van beleidsdoelstellingen zoals het genereren van maatschappelijke waarde door de inzet van het creatieve vermogen van kunst en cultuur in andere sectoren van de samenleving.

We betreden hier een spanningsveld, want kunst van hoge kwaliteit levert niet vanzelf de door beleidsmakers gewenste sociale of maatschappelijke waarde. Omgekeerd bestaat de vrees dat kunst die zich expliciet richt op maatschappelijke waarde inboet aan artistieke kwaliteit. *Community art* begeeft zich bij uitstek in dit spanningsveld. Hoewel het artistieke kwaliteitscriterium allerminst uit het oog verloren wordt, is er binnen *community art* veelal sprake van samenwerking met niet-professionele kunstenaars en wil men sociale doelstellingen realiseren door het publiek te raken of ontroeren door herkenbaarheid. In tegenstelling tot veel andere kunstvormen staat bij de gemeenschapskunst dan ook niet de kunstenaar of bedenker centraal, maar het proces van samenwerken en de gezamenlijke uitkomsten. Kunst en dagelijks leven worden hier nadrukkelijk met elkaar verbonden. Dat wil overigens niet zeggen dat er geen sprake zou zijn van uitdaging of ontwrichting via *community art*. Volgens Trienekens en Postma² worden kijkers namelijk pas gedwongen om het vertrouwde met andere ogen te zien in confrontatie met het vreemde. Dat maakt mensen gevoelig voor ‘het verschil, voor het andere, voor datgene wat zich aan onze waarneming en verbeelding onttrekt. Dit is een noodzakelijke voorwaarde om “de ander” met een open vizier tegemoet te treden. Met andere woorden, zonder ontwrichting geen verbinding.’ Zo bezien kunnen ontwrichting en confrontatie (centrale termen in het hedendaagse kunstdiscours) en verbinding (een term die veeleer betrekking heeft op de sociale kant van *community art*) goed samengaan in wat in Vlaanderen zo mooi sociaal-artistieke werkingen wordt genoemd.³

Toch is er bij *community art* volgens velen geen sprake van ‘echte’ kunst, omdat een *community-art* project nooit puur op zijn artistieke merites kan worden beoordeeld, aangezien proces en product, of sociaal en artistiek resultaat, allebei van belang zijn.⁴ De beoogde sociale functie van bijvoorbeeld wijktheater zou botsen met het non-utilitaire karakter en de

eeuwigheidswaarde die theater zouden moeten kenmerken.⁵ Makers van wijktheater voelen zich daarom niet altijd serieus genomen als het om de artistieke kwaliteit van hun werk gaat.

Op verzoek van twee Rotterdamse instellingen, Theater Zuidplein en het Rotterdams Wijktheater, hebben wij onderzoek gedaan naar de kwaliteit van de door hen geproduceerde dan wel geprogrammeerde voorstellingen. We laten ons daarbij niet uit over de puur artistieke kwaliteit van deze voorstellingen, omdat die alleen kan worden vastgesteld vanuit de kunstwereld zelf. Wel zijn we nagegaan in hoeverre het bijwonen van de onderzochte voorstellingen leidt tot een esthetische ervaring en of (daarmee) ook de meer sociale doelstellingen terug te vinden zijn in de beleving van deze voorstellingen. De esthetische ervaring is niet voorbehouden aan confrontaties met artistieke producten,⁶ maar getuigt wel van een manier van beleven en beoordelen die oog heeft voor vorm en de gelegenheid om nieuwe inzichten te verwerven. In die zin leert het onderzoeken van deze ervaring veel over de mate waarin wijktheater haar ‘sociaal-artistieke’ doelstellingen weet over te brengen.

Esthetische kwaliteit en beleving

De complexiteit van het begrip (esthetische) kwaliteit vereist heldere keuzes bij het onderzoeken ervan. Het lijkt een tamelijk roekeloze onderneming. De Amerikaanse filosoof Monroe Beardsley stelde in 1973 dat er weinig overeenstemming bestaat over de vraag wat een bepaald werk nu al dan niet esthetische kwaliteit verleent. Pas in concrete gevallen wordt het volgens hem mogelijk om tot een zekere vorm van consensus te komen.⁷ Daarvoor is overigens overeenstemming over de gehanteerde criteria nodig. In veel gevallen worden die heel breed geformuleerd en laten ze veel ruimte voor interpretatie. De Raad voor Cultuur hanteert in zijn advies voor de bezuinigingsplannen 2013-2016 bijvoorbeeld de volgende criteria voor kwaliteit: vakmanschap, zeggingskracht en ontwikkeling/vernieuwing.⁸ Veel vaker nog komen we in rapporten het kwaliteitscriterium als niet nader gespecificeerde grootheid tegen naast andere criteria als toegankelijkheid of ondernemerschap.

Ook binnen de esthetica is men huiverig voor al te specifieke kwaliteit-criteria. Nelson Goodman⁹ waagt zich, zij het nadrukkelijk tentatief, niettemin aan het beschrijven van vijf algemene kenmerken van wat hij ‘het esthetische’ noemt. Dat zijn (1) syntactische dichtheid (het werk is in de kleinste details betekenisvol), (2) semantische dichtheid (het werk is in staat de meest subtiele associaties op te roepen), (3) verzadiging (zoveel mogelijk elementen van het werk kunnen betekenisvol geduid worden), (4) exemplificatie (het werk symboliseert de eigenschappen waarnaar het verwijst adequaat) en (5) meervoudige of complexe referentie (symbolen vervullen diverse geïntegreerde of interacterende functies).

1 Bussemaker (2013). *Cultuur beweegt*, p. 3.
2 Trienekens en Postma (2010). *Verbinden door te ontwrichten*, p. 26.
3 Van Looveren (2010). *Balanceren op de breuklijn tussen sociaal en artistiek*.
4 Gielen (2011). *Mapping community art*.
5 Jackson (2005). *The dialogic and the aesthetic*.
6 McFee (2011). *Artistic Judgement*.
7 Beardsley (1973). *What is an aesthetic quality?*
8 Raad voor Cultuur (2011). *Advies bezuiniging cultuur 2013-2016*, p. 4.
9 Goodman (2011[1978]). *When is art?*

Het moge duidelijk zijn dat het beoordelen van artistieke producten volgens Goodmans criteria bepaald geen eenvoudige invuloefening is. Bovendien leent een dergelijke lijst zich niet goed voor de beoordeling van veel abstracte of hedendaagse kunst. Danto¹⁰ stelde daarom terecht dat het onderscheid tussen kunst en niet-kunst niet kan worden gemaakt op basis van intrinsieke kwaliteiten van objecten, zoals Goodman probeert, maar dat daarvoor een theorie nodig is. Die theorie omschrijft bovendien niet aan welke intrinsieke kwaliteiten moet worden voldaan opdat sprake is van 'goede' kunst, maar maakt het mogelijk bepaalde objecten überhaupt als kunst te interpreteren vanuit kennis over het arsenaal aan artistiek relevante eigenschappen. Zonder een dergelijke theorie is het niet mogelijk om bijvoorbeeld zeepdozen, rommelige bedden of haaien op sterk water als kunst te zien. Pas dankzij zo'n theorie gaan dergelijke werken en hun makers behoren tot de kunstwereld.

Mede omdat de hoofdrolspelers in die kunstwereld tamelijk eigenmachtig te werk kunnen gaan in het bepalen van wat onder 'artistiek relevante eigenschappen' valt, gaan anderen nog verder door te stellen dat, ongeacht de gehanteerde esthetische theorie, datgene kunst is wat volgens deskundigen als zodanig wordt bestempeld.¹¹ Volgens deze institutionele kunsttheorie is het vermogen om zaken als kunst te bestempelen vooral een kwestie van definitiemacht, uitgeoefend door belangrijke spelers binnen de kunstwereld. Deze theorie wendt zich aldus af van de esthetica om in plaats daarvan een sociologische analyse te leveren van de productie en consecratie van kunst. Universele criteria om uitspraken over kwaliteit te kunnen doen zijn daarmee van tafel geveegd; het gaat veeleer om de toekenning van symbolische waarde of prestige.

Het is echter nog wel mogelijk om uitspraken te doen over de kwaliteit van esthetische ervaringen. Daarmee wordt het kwaliteitscriterium verplaatst van de productie naar de receptie van kunst. Beardsleys opmerking dat uitspraken over kwaliteit in algemene zin veel moeilijker zijn dan uitspraken over concrete werken, kan in dit licht worden gezien. De essentie van kunstwerken ligt volgens hem en vele anderen¹² in hun vermogen een esthetische ervaring teweeg te brengen. De esthetische ervaring wordt gekenmerkt door gerichte aandacht, een open, speelse, reflectieve houding en de sterke wens om het werk te doorgronden als doel op zich.¹³ Vanuit die houding kan kunst inwerken op het individu en daar bepaalde reacties teweegbrengen.

Daarmee zouden we in de beleving van het publiek kunnen terugzien in hoeverre zij hun ervaring beschrijven in esthetische termen. Daar waar verschillende opvattingen binnen de kunsttheorie het definiëren van kwaliteit bemoeilijken, kunnen in de ervaring allerlei potentiële betekenissen van kunst worden bevraagd. Het kan dan gaan om zintuiglijk genot (schoonheid), nieuwe inzichten (kennis, transcendentie) of gevoelens (medeleven, afschuw, catharsis): sensaties die globaal gekoppeld kunnen worden aan respectievelijk het formalisme, de cognitieve theorie en de expressietheorie uit de esthetica.¹⁴ Naast deze zogenoemde intrinsieke effecten – het ondergaan van een kunstwerk als doel op zich – kan kunst ook extrinsieke effecten hebben. Op individueel niveau betreft het dan zaken als ontspanning, ontsnapping of sociabiliteit. Voor de samenleving gaat het om vermeende maatschappelijke effecten zoals het vergroten van zelfredzaamheid, sociale cohesie of leefbaarheid.

Is het nu mogelijk om op basis van de bestudering van esthetische ervaringen uitspraken te doen over de artistieke kwaliteit van de 'stimuli' die deze ervaringen veroorzaken, in casu wijktheateropvoeringen? Niet

in absolute zin, want de ervaring wordt altijd gevormd in de confrontatie tussen een kunstwerk en een bepaald publiek. Maar door juist bij dat publiek te rade te gaan, is het wel mogelijk om te toetsen of hun beleving strookt met wat je van theater zou verwachten. Die beleving is namelijk altijd het gevolg van communicatie. Voor zover dergelijke communicatie aansluit bij bestaande opvattingen en ervaringen van mensen, gebeurt er niet zoveel bijzonders en vindt het publiek vooral bevestiging, omdat er enkel bekende formats en taferelen worden voorgeschoteld. Wil kunst daadwerkelijk iets teweeg brengen, dan is herkenbaarheid niet voldoende. Van Maanen¹⁵ stelt dat kunst een spel speelt met de perceptieschema's van het publiek door het betekenissen voor te schotelen of vorm te geven op een manier die niet aansluit bij de bestaande perceptuele of cognitieve categorieën van mensen. Kunst kan een impact op mensen hebben door hun perceptieschema's uit te dagen en dat is ook wat *community art*, misschien nog nadrukkelijker dan meer gevestigde kunstvormen, probeert te doen. Om na te gaan of dat succesvol is gebeurd, dienen we aan het publiek te vragen of er sprake is geweest van een esthetische ervaring (zintuiglijk, cognitief en/of emotioneel) en of men daar nieuwe inzichten aan heeft overgehouden.

Door het publiek nadrukkelijk als toetssteen voor kwaliteit te gebruiken, sluiten we ons aan bij de opvatting dat niet datgene wat op het podium gebeurt zaligmakend is, maar dat het hart van het esthetische proces ligt in de betekenisverlening door het publiek.¹⁶ Briljant gestileerde, maar onbegrepen zielenroerselen van makers zullen de lezer of toeschouwer niet raken en daarom een esthetische ervaring opleveren die enkel irritatie of verveling teweegbrengt. Dat geldt ook voor aanbod dat in de ogen van de toeschouwer te voorspelbaar of clichématig is. Het publiek is partij in het bepalen van de betekenis van theateropvoeringen. Het maakt de cirkel, beginnend met een artistiek proces bij de maker, rond door daar via de eigen verbeeldingskracht een interpretatie aan te geven die nodig is vooraleer we kunnen spreken van een voltooid esthetisch proces.

Dat publiek komt niet pas in beeld bij de uitvoering of tentoonstelling van het werk van de kunstenaar, stelt Collingwood.¹⁷ Door het publiek tijdens het productieproces voortdurend in het achterhoofd te houden, slaagt de kunstenaar er volgens hem beter in om het probleem dat hij wil oplossen te definiëren (welke emoties wil hij bijvoorbeeld uitdrukken?) en daaraan vorm te geven. Iets teweeg willen brengen bij een publiek hoeft niet te conflicteren met het maken van oprechte kunst, volgens Collingwood moeten beide aspecten juist hand in hand gaan. Het publiek is deelgenoot in het esthetische proces en ook vanuit dat oogpunt een legitieme bron om kwaliteit aan af te meten. Of beter gezegd: wat we proberen te doen, is nagaan hoe het aanbod van wijktheater 'aanslaat' bij het wijktheaterpubliek en of dit anders werkt bij doorsnee theaterpubliek. Vinden zij dezelfde aspecten van theater belangrijk en hoe waarderen zij deze?

¹⁰ Danto (1964). *The artworld*.

¹¹ Dickie (1974). *Art and the aesthetic*; Becker (1982). *Art worlds*; Van Rees (1983). *How a literary work becomes a masterpiece*; Bourdieu (1994). *De regels van de kunst*.

¹² Zoals Dewey (1934). *Art as experience*; Csikszentmihalyi en Robinson (1990). *The art of seeing*; en Greene (2001). *Variations on a blue guitar*.

¹³ Park (1993). *An aesthetics of the popular arts*.

¹⁴ Freeland (2002). *But is it art?*

¹⁵ Van Maanen (2009). *How to study art worlds?* Zie ook van Maanens bijdrage in dit jaarboek

¹⁶ Iser (1978). *The act of reading*.

¹⁷ Collingwood (2011[1945]). *The principles of art*.

Wijktheater

Wijktheater wil, als vorm van *community art*, tegemoetkomen aan ‘het fundamentele recht van alle mensen om op eigen voorwaarden via kunst en cultuur vorm of uiting te geven aan wie ze zijn en hoe ze in het leven staan’, waartoe ‘professionele kunstenaars meer of minder intensief samenwerken met mensen die normaal gesproken zelden of nooit actief bij kunst betrokken zijn’.¹⁸ Daarbij wordt veelal gestreefd naar verandering in de leefgewoontes en opinies van mensen. Diverse onderwerpen worden aangekaart binnen de voorstellingen met als doel bijvoorbeeld het tegengaan van negatieve beeldvorming over buurtbewoners. Via theater hoopt men zo dilemma’s bespreekbaar te maken en een positief zelfbeeld aan te wakkeren.¹⁹ Het idee is dat dat beter lukt met kunst dan via bijvoorbeeld schriftelijke voorlichting, omdat kunst een bepaald thema over het voetlicht kan brengen op een manier die mensen dieper of onmiddellijker raakt en daarom meer impact heeft.

Bij wijktheater resulteert dit proces in een voorstelling voor publiek. Omdat de focus in ons onderzoek op kwaliteitscriteria en beleving van het publiek ligt, richten we ons op de evaluatie van het eindproduct en niet op het ontstaansproces. Daarbij hebben we oog voor zowel de waargenomen artistieke kwaliteit op zich (wat waardeert men aan theatervoorstellingen) als de impact op microniveau (in hoeverre zijn perceptieschema’s veranderd?), dat wil zeggen dat we ons beperken tot individuele ervaringen. Voor een sociale uitwerking van wijktheater op macroniveau zijn die individuele effecten een noodzakelijke, maar zeker geen voldoende voorwaarde. Daarover doen we dan ook geen uitspraken. Bovendien verrichtten we onze metingen onmiddellijk na het bijwonen van een voorstelling. Voor het in kaart brengen van de ervaring of beleving van de voorstelling is dat ideaal, voor het vaststellen van effecten is het ontoereikend. Dat laatste is sowieso uiterst complex²⁰ en niet het doel van ons onderzoek.

Omdat bedenkingen bij de artistieke kwaliteit van *community art* vaak gestoeld zijn op de aanname dat wijktheater en professioneel of legitiem theater sterk verschillen, maken we met het oog op een goede evaluatie een vergelijking met regulier schouwburgpubliek. Hierdoor zal aan het licht komen of het wijktheaterpubliek meer of minder kwaliteit beleeft of waarneemt dan het culturele publiek van theateruitvoeringen die in het artistieke veld meer erkend worden. We onderzoeken daarvoor ten eerste welke elementen van theater bezoekers in het algemeen belangrijk vinden om zicht te krijgen op wat theater voor hen betekent en wat zij ervan verwachten. Die verwachtingen bepalen al in grote mate de mentale en emotionele ruimte voor een esthetische ervaring.²¹ Vervolgens kijken we hoe de verschillende groepen bezoekers de voorstelling die zij hebben bijgewoond, beleefd hebben. Wat heeft het theater met hen gedaan?

Het onderzoek

Voor dit onderzoek hebben we bezoekers ondervraagd na afloop van voorstellingen van het Rotterdams Wijktheater, Theater Zuidplein en de Rotterdamse Schouwburg. Het Rotterdams Wijktheater (RWT) bestaat sinds 1992. Jaarlijks geeft het zo’n zeventig voorstellingen in heel Rotterdam.²² De voorstellingen zijn geproduceerd naar persoonlijke verhalen van bewoners van Rotterdamse wijken. De RWT-producties worden gespeeld in theaters, buurthuizen, scholen en lokale cultuurcentra door heel Rotterdam, waardoor de bezoeker niet naar een specifieke wijk hoeft af te reizen. Volgens

het Rotterdams Wijktheater onderscheidt het zich van andere organisaties door de authentieke en multiculturele elementen van haar voorstellingen. Bevolkingsgroepen die in eerste instantie weinig interesse tonen voor theater, worden op deze manier aangetrokken.

Het RWT werkt daarbij nauw samen met het Theater Zuidplein. Dit theater is in 1954 opgericht onder de naam Groote Schouwburg. Het theater deed die naam eer aan door haar regionale functie. In 1978 kreeg het de huidige naam en eind jaren negentig van de vorige eeuw kreeg Theater Zuidplein van de gemeente de opdracht om ook theatervoorstellingen te produceren voor de multiculturele bevolking. Naast het programma zijn zowel de prijs als de service aangepast aan deze nieuwe groepen bezoekers.²³ Theater Zuidplein streeft naar een diepe verankering in de Rotterdamse samenleving door de bezoeker centraal te stellen en rondom het merendeel van de voorstellingen speciale activiteiten te organiseren als deel van het aanbod. Er worden ook speciale schoolvoorstellingen geprogrammeerd voor leerlingen van primair en voortgezet onderwijs. De organisatie richt zich op actuele onderwerpen die mensen raken en wil uitnodigend zijn voor iedereen, ook degenen voor wie theaterbezoek ongebruikelijk is. De slogan luidt dan ook ‘Theater Zuidplein: kom(t) binnen’.

Tot slot maken ook bezoekers van de Rotterdamse Schouwburg deel uit van onze steekproef. Naast producties van de belangrijke Nederlandse toneel-, dans- en operagezelschappen produceert het eigen Productiehuis Rotterdam zelf voorstellingen. Jaarlijks vinden er ongeveer vijfhonderd voorstellingen plaats.²⁴ Zoals overall is ook het Rotterdamse schouwburgpubliek overwegend hoger opgeleid en welgesteld.²⁵ Wanneer dit publiek inderdaad over meer cultureel kapitaal beschikt vanuit een grotere bekendheid met de theaterwereld, kunnen we verwachten dat zij het gebodene meer vanuit een zogeheten esthetische dispositie²⁶ benaderen. Dat zou betekenen dat deze groep meer oog heeft voor artistieke kenmerken van de voorstelling en minder op zoek is naar herkenning en meer naar uitdaging of vernieuwing dan het wijktheaterpubliek.

Het publiek van deze drie instellingen is geënuquëerd na afloop van in totaal tien voorstellingen. Voor het RWT waren dat de jongerenvoorstelling *Halte Tussenwater*, de ouderenvoorstelling *Terug naar later* en *Jeugdveld*, een voorstelling door vrouwen uit Zuidwijk. Bij Theater Zuidplein ging het om de jeugdvoorstelling *Pippa en de parachute*, de Turkse komedie *Azinlik*, de ouderenvoorstelling *Dwaallicht*, de cabaretshow *Drie keer Rayen* en *Rebelse vrouwen*, een theaterstuk over slavernij. Van de Rotterdamse Schouwburg namen we bezoekers van de internationale theatervoorstelling *Drought and rain* en van de jeugdvoorstelling *Staal 13+* op in de analyse. De uiteindelijke steekproef bevat 280 bezoekers: 113 van het Rotterdams Wijktheater, 120 van Theater Zuidplein en 47 van de Rotterdamse Schouwburg. Er zijn meer vrouwen (179) dan mannen (101) bereid gevonden de vragenlijst in te vullen.

¹⁸ Van Erven, Bouwman en Zwart (2011). *Speuren naar de effecten van community art*, p. 113.

¹⁹ Bours en Hautvast (2006). *Community theatre methodiek*.

²⁰ Van Erven, Bouwman en Zwart, *ibidem*.

²¹ Schellekens (2006). *Towards a reasonable objectivism for aesthetic judgements*.

²² www.rotterdamswijktheater.nl

²³ www.theaterzuidplein.nl. De extra service kan onder meer bestaan uit hapjes en drankjes, ontvangst van het publiek door artiesten, een afterparty met dj of educatieve activiteiten na afloop van jeugdvoorstellingen.

²⁴ www.rotterdamseschouwburg.nl

²⁵ Meijjer (2006). *Centraal publieksonderzoek podiumbezoekers Rotterdam*.

²⁶ Bourdieu (1984). *Distinction*.

Algemene waardering van theater

De bezoekers is gevraagd wat zij belangrijk vinden aan theater in het algemeen. Zo kunnen we nagaan of bezoekers van wijktheater andere zaken waarderen of met andere verwachtingen naar een voorstelling gaan dan bezoekers van regulier theater. Die verwachtingen zijn van belang voor de manier waarop zij een voorstelling zullen beleven. Zitten ze klaar om verrast te worden en nieuwe ideeën aangereikt te krijgen of zoeken ze juist naar herkenning en ontspanning? Om dat te achterhalen hebben we bezoekers 21 trefwoorden of korte beschrijvingen voorgelegd met de vraag om op een vijfpuntsschaal te vermelden in welke mate ze deze zaken van belang vinden bij een theatervoorstelling. Nadere analyse liet zien dat al deze items kunnen worden gegroepeerd in drie schalen die we de labels Ontdekking, Ontspanning en Realisme hebben gegeven.²⁷ De scores op de afzonderlijke items zijn, geordend per schaal en uitgesplitst naar theater, te vinden in tabel 1. Onderaan staan de scores op de drie schalen waarin de afzonderlijke items zijn samengevat.

Tabel 1 maakt in één oogopslag duidelijk dat de belangrijkste verschillen tussen de groepen te vinden zijn bij de items die tot de Realismeschaal behoren. Op al deze items scoren de schouwburgbezoekers het laagst. De enige uitzondering is 'goede acteurs', waarop RWT-bezoekers het laagst scoren, hoewel ook zij dit met een beoordeling van 4,2 nog altijd erg belangrijk vinden. RWT-publiek waardeert het meer dan de andere twee groepen wanneer voorstellingen net echt, leerzaam en herkenbaar zijn. Deze waarden gelden als typerend voor *community art* en sluiten dus aan bij onze verwachtingen over het RWT-publiek. Het beoordelen van kunst op basis van gelijkenis met de realiteit past volgens Bourdieu²⁸ vooral bij een lager opgeleid publiek. Wie het belangrijk vindt dat kunst 'net echt' lijkt, is meestal geen geoefende kunstbeschouwer.²⁹

Bezoekers van Theater Zuidplein daarentegen scoren het hoogst op de trefwoorden 'rustgevend', 'te begrijpen' en 'goede acteurs'. Dat laatste is opvallend, want hoewel het item 'goede acteurs' past binnen de Realismeschaal, zouden we dit eerder bij het schouwburgpubliek verwachten, waar stevast professionele acteurs op het podium staan. Wanneer de stellingen in een schaal worden samengevoegd, zien we onder in de tabel dat de twee wijktheaters niet verschillen in hun gemiddelde score (3,8) op de Realismeschaal, maar hierop hoger scoren dan de schouwburg (3,5).

Op de andere twee schalen hebben de drie bezoekersgroepen meer met elkaar gemeen. Dat geldt vooral voor de stellingen uit de Ontspanningschaal, waarvan alleen 'plezier' een nipt significant verschil laat zien, omdat het schouwburgpubliek daar wat minder belang aan hecht (maar nog altijd 4,1 scoort). Gemiddeld over alle items uit deze schaal scoren de drie publieksgroepen ongeveer gelijk.

Op de items van de Ontdekkingsschaal zien we een aantal verrassende scores. Het RWT-publiek scoort samen met de schouwburgbezoekers het hoogst op het belang dat het hecht aan originaliteit en steekt boven de andere twee groepen uit bij 'nieuwe kijk op de wereld', 'kritiek op de wereld' en 'levensles'. Op vier van de ontdekkingsitems zijn de verschillen niet significant en ook dat is belangrijk: nergens steekt het schouwburgpubliek op deze items boven het wijktheaterpubliek uit. Zowel het schouwburgpubliek als het publiek van Theater Zuidplein scoren op de schaal gemiddeld lager dan het RWT-publiek. Het RWT-publiek is dus, naast of binnen het gewaardeerde realisme, het meest op zoek naar het uitdagen van bestaande perceptieschema's of een zekere mate van ontwrichting. Zij zijn uit op iets nieuws en stellen zich

Tabel 1
Belang kenmerken van theatervoorstellingen uitgesplitst naar theater

Kenmerk van theater:	Rotterdams Wijktheater	Theater Zuidplein	Rotterdamse Schouwburg	Totaal
Ontdekking				
Verrassend	4,1***	3,8***	4,3***	4,0
Origineel	4,0*	3,8*	4,0*	3,9
Nieuwe kijk op de wereld	3,7*	3,4*	3,4*	3,5
Kritiek op de wereld	3,5*	3,1*	3,1*	3,3
Levensles	3,6*	3,3**	3,1**	3,4
Interessante ideeën	3,8	3,7	3,9	3,7
Emotioneel	3,7	3,7	3,6	3,7
Vertellen mooi verhaal	4,0	4,1	3,9	4,0
Er even uit zijn	4,3**	3,9**	3,7**	4,0
Mooi om naar te kijken	4,3	4,2	4,3	4,2
Ontspanning				
Plezier	4,4*	4,3*	4,1*	4,3
Dagelijkse zorgen vergeten	3,9	3,8	3,9	3,9
Samen zijn met anderen	4,0	4,0	4,0	4,0
Gezelligheid	4,2	4,3	4,0	4,2
Lekker in mijn vel zitten	3,8	3,9	3,6	3,8
Realisme				
Net echt	3,5***	3,2***	2,7***	3,2
Leerzaam	3,8**	3,5**	3,4**	3,6
Rustgevend	3,4***	3,7***	3,0***	3,5
Herkenbaar	3,9**	3,7**	3,4**	3,7
Goede acteurs	4,2**	4,5**	4,4**	4,3
Te begrijpen	4,2*	4,3*	3,9*	4,2
Gemiddeld stellingen Ontdekking ($\alpha=0,73$)	3,9**	3,7**	3,7**	3,8
Gemiddeld stellingen Ontspanning ($\alpha=0,72$)	4,1	4,0	3,9	4,0
Gemiddeld stellingen Realisme ($\alpha=0,72$)	3,8***	3,8***	3,5***	3,8

*p≤.05 **p≤.01 ***p≤.001; de sterretjes geven aan hoe significant de verschillen zijn tussen de drie theaters

het meest open voor wat komen gaat: kenmerken die typerend worden geacht voor de esthetische dispositie van de hedendaagse doorgewinterde cultuurconsument.³⁰ Mogelijk heeft dit te maken met het feit dat theaterbezoek op zich al vaak iets nieuws voor hen is, maar met hun nieuwsgierigheid en hoge verwachting geven ze blijk van een opvallend grote bereidheid om de perceptieschema's eens flink te laten opschudden. Concluderend zien we dus dat de wijktheaterbezoekers meer op zoek zijn naar realisme dan het schouwburgpubliek, maar dat het RWT-publiek tegelijk meer in is voor nieuwe inzichten. Ontspanning is voor alle drie de groepen even belangrijk.

²⁷ De indeling van de items in schalen is gebaseerd op een factoranalyse. Per schaal geven we in de onderste drie rijen van de eerste kolom van tabel 1 en 2 de betrouwbaarheidscoëfficiënt, Cronbachs alpha.

²⁸ Bourdieu (1984), *ibidem*.

²⁹ Parsons (1987). *How We Understand Art*.

³⁰ Ollivier (2008). Humanist, populist, practical, and indifferent modes of openness to cultural diversity.

Beleving

Om de beleving van de bijgewoonde voorstellingen in kaart te brengen hebben we respondenten een reeks van veertien stellingen voorgelegd die ze wederom op een vijfpuntsschaal konden waarderen. In deze set van vragen komen cognitie en emotie aan bod, in- en ontspanning en zowel het uitdagen als het bevestigen van perceptieschema's. Ook hier blijken de stellingen in drie schalen te vangen die we Cognitie, Expressie en Escapisme hebben genoemd: hebben bezoekers respectievelijk iets geleerd van de voorstelling, zijn ze ervan onder de indruk of erdoor geraakt dan wel hebben ze het als plezierige ontspanning ervaren. Tabel 2 presenteert de stellingen weer in volgorde van deze driedeling per theater.

Bij de stellingen uit de Cognitieset scoren de bezoekers van het RWT steeds het hoogst en zijn de onderlinge verschillen tussen de theaters altijd significant. De verschillen tussen RWT- bezoekers en de andere twee groepen zijn het meest evident voor het zich beter kunnen inleven in andere mensen en het dingen hebben geleerd over zichzelf. Maar RWT-bezoekers zeggen ook het meest dat zij aan het denken zijn gezet, in staat zijn gesteld om nieuwe dingen te ontdekken, iets geleerd hebben over de maatschappij en dat de voorstelling heeft bijgedragen aan hun algemene ontwikkeling. Dit strookt met de bevinding dat deze groep ook het meest belang hechtte aan de stellingen van de schaal Ontdekking (tabel 1). De schouwburgbezoekers hebben het minst nieuwe dingen ontdekt of over zichzelf geleerd, terwijl de bezoekers van Theater Zuidplein minder aan het denken zijn gezet dan de andere twee groepen.

Cognitief is er dus duidelijk het meest gebeurd bij de RWT-bezoekers, maar over het geheel genomen liggen de gemiddelde scores op de cognitieve stellingen wel lager dan bij andere twee sets. Dat zien we in de onderste drie rijen, waar de scores op de drie schalen worden getoond. Gemiddeld scoren de respondenten 3,3 op de Cognitiestellingen tegen scores van (ruim) 4 op Expressie en Escapisme.

Ook op de Expressiestellingen scoren de RWT-bezoekers het hoogst, met uitzondering van de mate waarin het verhaal op een mooie manier werd gebracht. Daarin verschillen de drie bezoekersgroepen niet. Verder valt hier op dat de Zuidplein-bezoekers het minst ontroerd waren en ook minder diepere betekenissen hebben waargenomen. De schouwburgbezoekers vonden verhaal en personages het minst herkenbaar. Omdat zij zeggen realisme minder belangrijk te vinden dan de andere twee publieksgroepen (tabel 1), valt overigens niet te verwachten dat zij dat als belangrijk minpunt ervaren.

Op Escapisme scoren beide wijktheaters steeds het hoogst, met het RWT-publiek opnieuw als consequente koploper. Voor deze groep geldt dus dat vrijwel alle mogelijke belevingsaspecten het sterkst optreden; op elke schaal behalen zij de hoogste gemiddelde waarde. Escapisme, Expressie en Cognitie gaan blijkbaar prima hand in hand; diepgang, inzicht, emotie en plezier lijken elkaar niet in de weg te zitten. Hieruit zouden we voorzichtig kunnen concluderen dat het RWT er het beste in slaagt het publiek op het juiste niveau uit te dagen en tegelijk een hoge amusementswaarde te bieden. Aanvullende analyses lieten zien dat voor het RWT de scores op alle drie de schalen inderdaad sterk positief met elkaar correleren. Voor Zuidplein hangen de Cognitieve en Escapismeschaal niet met elkaar samen, de andere twee correlaties (met Expressie) zijn wel positief. Voor de schouwburg correleren alleen de Cognitieve en de Expressieschaal positief met elkaar. Dit suggereert dat escapisme voor het schouwburgpubliek niet goed past bij de andere twee functies die we hebben onderscheiden. Het schouwburgpubliek lijkt meer moeite te hebben met

Tabel 2
Beleving uitgesplitst naar theater

Stelling	Rotterdamse Wijktheater	Theater Zuidplein	Rotterdamse Schouwburg	Totaal
Cognitie				
Deze voorstelling heeft mij aan het denken gezet	3,6***	3,0***	3,5***	3,4
Deze voorstelling heeft ervoor gezorgd dat ik me beter kan inleven in andere mensen	3,6***	3,2***	3,1***	3,3
Ik heb dingen over mezelf geleerd door deze voorstelling te bezoeken	3,4***	2,8***	2,5***	3,0
Deze voorstelling heeft me in staat gesteld om nieuwe dingen te ontdekken	3,5*	3,2*	3,3*	3,3
Deze voorstelling draagt bij aan mijn algemene ontwikkeling	3,7***	3,2***	3,4***	3,4
Ik heb dingen geleerd over de maatschappij door deze voorstelling te bezoeken	3,6***	3,1***	3,4***	3,4
Expressie				
Deze voorstelling bracht het verhaal op een mooie manier	4,3	4,2	4,3	4,3
Er zat een diepere betekenis in deze voorstelling	4,2***	3,6***	3,9***	3,9
Het verhaal en de mensen in deze voorstelling waren herkenbaar	4,3*	4,0*	3,9*	4,1
Deze voorstelling heeft mij van het begin tot het eind weten te boeien	4,4*	4,0*	4,1*	4,2
Deze voorstelling heeft mij ontroerd	3,9***	3,4***	3,7***	3,7
Escapisme				
Deze voorstelling maakte me aan het lachen	4,3***	4,0***	3,4***	4,00
Ik heb plezier gehad met deze voorstelling	4,5***	4,2***	3,9***	4,3
Ik heb mij lekker kunnen ontspannen tijdens deze voorstelling	4,3***	4,0***	3,6***	4,0
Gemiddeld stellingen Cognitief ($\alpha=0,86$)	3,6***	3,1***	3,2***	3,3
Gemiddeld stellingen Expressie ($\alpha=0,80$)	4,2***	3,8***	4,0***	4,0
Gemiddeld stellingen Escapisme ($\alpha=0,77$)	4,4***	4,0***	3,6***	4,1

*p≤.05 **p≤.01 ***p≤.001; de sterretjes geven aan hoe significant de verschillen zijn tussen de drie theaters

Tabel 3
Voor publiekskenmerken gecontroleerde effecten van theater op de scores op de schalen voor Cognitie, Expressie en Escapisme

Theater	Cognitie	Expressie	Escapisme
Rotterdamse Wijktheater	0,51***	0,48***	0,36**
Rotterdamse Schouwburg	0,17	0,38**	-0,60***
Theater Zuidplein	referentiegroep	referentiegroep	referentiegroep

*p≤.05 **p≤.01 ***p≤.001

het combineren van wat we ouderwets zouden kunnen bestempelen als de hogere en de lagere functies van theater. Toch scoren ook de schouwburgbezoekers lager op de cognitieve schaal dan op de andere twee. We kunnen dus niet concluderen dat het wijktheater minder speelt met de perceptieschema's van zijn publiek dan de schouwburg. Integendeel. Uiteraard kan de aard van de specifieke voorstellingen waarbij is geënuquëerd hierbij een rol spelen. Om dat uit te sluiten zouden we meer voorstellingen moeten onderzoeken.

Naast de aard van de specifieke voorstellingen kunnen ook specifieke kenmerken van de drie publieksgroepen een rol spelen bij de verschillen in beleving. Om na te gaan in hoeverre dat het geval is, hebben we aanvullende analyses³¹ uitgevoerd waarin we de verschillen in beleving controleren voor geslacht, leeftijd, opleidingsniveau, etniciteit en of men studeert, werkt, werkloos is of gepensioneerd. Dat geeft inzicht in netto effecten van het bijwonen van de voorstellingen van een specifiek theater (zie tabel 3). De cijfers in deze tabel tonen hoeveel de gemiddelde scores op elke schaal verschillen van de scores van de bezoekers van Theater Zuidplein, die hier zijn gebruikt als referentiegroep. Bezoekers van het Rotterdams Wijktheater scoren bijvoorbeeld gemiddeld 0,51 hoger op de Cognitieschaal dan het Zuidplein-publiek en dit verschil kan niet worden toegeschreven aan verschillen in genoemde achtergrondkenmerken.

Ook wanneer de mogelijke invloed van de achtergrondkenmerken is verdisconteerd, blijven de verschillen tussen de drie groepen bezoekers significant. Het RWT scoort op alle schalen significant hoger dan Theater Zuidplein. De schouwburgbezoekers verschillen niet significant van deze referentiegroep in hun score op de Cognitieschaal, maar dat verschil was ook in tabel 2 al klein (3,2 versus 3,1). De lage score van de schouwburgbezoekers op Escapisme kan evenmin worden toegeschreven aan de achtergrond van de bezoekers. Dat maakt het een stuk waarschijnlijker dat de verschillen in beleving tussen de drie groepen moeten worden toegeschreven aan het type aanbod van de drie theaters in combinatie met de verwachtingen van hun publiek en niet aan sociaal-demografische kenmerken van de bezoekers. Dat aanbod is overigens in alle drie de gevallen hoog gewaardeerd. Gevraagd naar een rapportcijfer geven de RWT-bezoekers de voorstellingen gemiddeld een 8,4, die van Theater Zuidplein een 8,0 en de schouwburgbezoekers een 8,3.

“DE ESTHETISCHE ERVARING VAN BEZOEKERS VAN WIJKTHEATER DOET NIET ONDER VOOR DIE VAN REGULIERE THEATERBEZOEKERS”

Conclusie

De drie theaters blijken bezoekers te hebben die deels met verschillende ideeën over theater binnenkomen en die de voorstellingen deels anders beleven. Daarbij valt op dat de bezoekers van het Rotterdams Wijktheater het meest uit zijn op zowel realisme als het ontdekken van nieuwe dingen en dat de voorstellingen deze groep ook het meest raken op cognitief en emotioneel vlak, zonder in te boeten aan escapistisch vertier. De RWT-bezoekers laten zien dat het wijktheater een totaalervaring biedt die hen op verschillende vlakken of manieren aanspreekt. Dat is interessant, omdat juist het RWT altijd met amateurspelers werkt en de wijken ingaat om voorstellingen dicht bij het publiek te brengen. Bezoekers van Theater Zuidplein verschillen minder van de schouwburgbezoekers in hun waardering en beleving en ook dat is in zekere zin verrassend, omdat het ook hier om aanbod gaat dat nadrukkelijk multicultureel is en eveneens op onderdelen gemaakt met niet-professionele spelers.

Dit onderzoek laat zien dat de esthetische ervaring van bezoekers van wijktheater niet onderdoet voor die van reguliere theaterbezoekers. Het aura van welzijnswork dat nogal eens geassocieerd wordt met wijktheater zien we niet terug in onze resultaten, althans niet wanneer daarmee wordt bedoeld dat de esthetische ervaring van het wijktheaterpubliek minder aanwezig of belangrijk zou zijn dan bij het schouwburgpubliek. We kunnen de onderzochte wijktheaters dus beschouwen als instellingen die het bieden van een esthetische ervaring paren aan het bereiken van een breed publiek dat van huis uit minder vertrouwd is met kunst en cultuur dan het typische theaterpubliek. Wijktheater is daarom, los van de maatschappelijke effecten die het nastreeft, een kunstvorm die met succes een publiek bereikt dat niet gewend is het reguliere theater te bezoeken.

Het past bovendien goed bij de door het Fonds voor Cultuurparticipatie gesignaleerde trend van toenemende samenwerking tussen amateurs en professionals.³² Onze analyse laat zien dat een dergelijke samenwerking niet ten koste hoeft te gaan van de esthetische beleving en waardering onder het publiek. Dat publiek wil meer uitgedaagd en verrast worden dan we zouden verwachten op basis van bestaande inzichten over verschillen in culturele competentie tussen hoger en lager opgeleiden, autochtonen en allochtonen, ouderen en jongeren. Heel vreemd is dat misschien niet: wie naar het theater komt, gaat op pad om iets te beleven en inspiratie op te doen. Dat geldt zeer zeker ook, en soms in versterkte mate, voor het publiek van wijktheater. Wie daar niet naar op zoek is, kan thuis voor de buis langs een eindeloze reeks herkenbare formats zappen.

Koen van Eijck

Koen van Eijck is als universitair hoofddocent en bijzonder hoogleraar culturele leefstijlen verbonden aan de afdeling Kunst- en Cultuurwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Hij richt zich in zijn onderwijs en onderzoek met name op ongelijkheid in cultuurdeelname, culturele smaakpatronen, cultuureducatie en de perceptie van kunst.

Ilona Souto-Amado

Ilona Souto-Amado studeerde Algemene Cultuurwetenschappen aan de EUR, alwaar ze vervolgens de master Kunst- en Cultuurwetenschappen in 2013 afrondde. Voor haar master thesis deed ze onderzoek naar de beleving en waardering van (wijk)theater in Rotterdam, waarop het artikel voor dit jaarboek is gebaseerd.

³¹ We hebben gebruik gemaakt van een multipole regressieanalyse waarin naast het theater dat men bezocht ook de genoemde kenmerken van de bezoekers zijn opgenomen.

³² Fonds voor Cultuurparticipatie (2012). *Beleidsplan 2013-2016*.

DE NIEUWE
 CULTUUR-
 SETTELAARS
 SPREKEN
 EEN ANDERE
 TAAL: NIET
 HET MOETEN,
 MAAR HET ZIJN,
 NIET HET ZIJN
 DOEN, MAAR MEE-
 VERBEELEN, MAAR DE
 BEELDINGE

NIET DE
 NOODZAAK,
 MAAR DE
 BELEVING

→ p.172 Jos van der Lans
 'De nieuwe cultuursettelers spreken een andere taal: niet het moeten, maar het zijn; niet het meedoen, maar de verbeelding; niet de noodzaak, maar de beleving'

Het nieuwe cultuursettlement: ondergaan in een buurt

Jos van der Lans

Ruim honderdvijfentwintig jaar geleden moedigde in het Verenigd Koninkrijk de Oxford-econoom Arnold Toynbee zijn studenten aan om hun onverschilligheid opzij te zetten en zich te verdiepen in het leven van arbeiders. Want, zo meende hij, de industriële revolutie produceerde weliswaar welvaart, maar dat was *'welfare without well-being'*. Toynbee zag de armoede zich ophopen in de snel groeiende arbeidersbuurten in de grote steden van Engeland en riep zijn studenten op zich tussen de mensen te vestigen. Zijn oproep vormde het startsein van een beweging die later bekend zou worden als *university settlement*. Dat maakte hij zelf overigens niet mee, want de briljante econoom stierf in 1881 op dertigjarige leeftijd.

Drie jaar na zijn dood werd in de Londense wijk East End de Toynbee Hall geopend, een buurtcentrum dat tot op de dag van vandaag functioneert. De plek bood huisvesting aan afgestudeerde academici die elders in de stad werkten, maar zich in de wijk bezig hielden met allerlei activiteiten voor volkswontwikkeling en sociale strijd. De jonge academici streden voor verandering van de armenwetgeving, pensioenrechten en de verbetering van de leef- en woonomstandigheden. Toynbee Hall werd al snel het toonaangevende voorbeeld van een manier van volkswontwikkeling die zowel in de Verenigde Staten als in Europa navolging kreeg.

Ook in Nederland was de weerklank van Toynbees ideeën groot. Zowel Helene Mercier als Emilie Knappert, beiden in ons land pioniers van het sociaal werk, reisden naar Londen en droegen de volkswontwikkelingsideeën in Nederland actief uit. Beide dames waren nauw betrokken bij het eerste Nederlandse Volkshuis in 1894 in Leiden, waarmee de kiem werd gelegd voor een lange traditie van volkswontwikkeling in club- en buurthuizen en door het sociaal-cultureel werk.¹

Ik moest aan deze geschiedenis denken toen ik in 2010 Zina, een Amsterdams collectief van theatermakers, in Groningen zag neerstrijken, waar zij zich maandenlang lieten adopteren door wijkbewoners. Met de werkelijkheid zoals ze die doorleefden, wilden ze in en met de wijken een toneelvoorstelling maken. In Groningen leverde dat halverwege 2010 in samenwerking met het Noord Nederlands Toneel prachtig theater op, door *Volkskrant*-recensente Annette Embrechts treffend getypeerd als 'poëzie van gezellige ontmoetingen'.

De zes Zina-actrices kwamen bij uiteenlopende bewoners terecht, maar één van hen, Nazmiye Oral, wilde per se logeren bij een PVV-stemster. 'Ik wil zien wie het is. Ik wil het snappen. Ik wil er een verbintenis mee aangaan.' Wekenlang trok ze op met haar 'adoptiemoeder', een toen zestigjarige Groningse. Een week voordat de voorstelling te zien was, deed ze verslag van haar adoptie in *de Volkskrant*.² Ik werd er – ik herinner het me nog goed – bij lezing meteen door gegrepen. Het is een ontroerend relaas over twee vrouwen, een actrice en een volkmoeder, van wie de levens door

toeval verstrengeld raakten en die aan elkaar gehecht zijn geraakt. Alleen... tussen hen stond Wilders, waar ze eigenlijk niet over spraken. Dat gebeurde pas voor het eerst toen Nazmiye na weken afscheid nam en na diep ademhalen de naam van de PVV-leider ter sprake bracht.

Dan ontrolt zich een indrukwekkende scène. De adoptiemoeder wuift Wilders weg. Nee, ze gaat niet meer op hem stemmen. Ze vergelijkt hem met Hitler (waar ze in de eerste meidagen van 2010, toen de oorlog 65 jaar oud werd, een paar keer op de televisie aan werd herinnerd) en heeft bedacht dat ze later zichzelf niet het verwijt wil maken op hem gestemd te hebben. De actrice is stomverbaasd en wil weten of hun ontmoeting enige invloed heeft gehad op deze nieuwe keuze. Ze krijgt een antwoord dat ze totaal niet had verwacht: 'Zeker weten. Jij bent de enige, echt de enige die mij niet heeft veroordeeld omdat ik op de PVV stem. Daardoor ben ik gaan nadenken.' 'Ik merkte', zo besluit Oral haar verslag, 'dat ik niet opgelucht was door haar nieuwe boodschap. Of blij. Er werd niet iets verenigd wat eerst onverenigbaar was. Mijn liefde werd niet groter nu ik wist dat mijn adoptiemoeder niet op Wilders ging stemmen. Het maakte mij werkelijk niets uit.'

Economisering van cultuur

Er is de laatste jaren een steeds intensiever debat op gang gekomen over de effecten van cultuurparticipatiebeleid. Van der Hoogen, Elkhuizen en Van Maanen (2010) geven daarvan in het *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2010* een gedegen overzicht.³ Maar de eenvoudige waarheid van de Groningse PVV-sympathisante, de onbekommerde ontmoeting en het schijnbaar achteloze van hun vriendschap laten zich moeilijk plaatsen in die zoektocht naar bewezen effecten, die zich bij voorkeur in cijfers dient te vertalen. Die zoektocht is gegijzeld door het schema interventie-resultaat, alsof een dokter een ingreep doet en nagaat of die het gewenste effect oplevert. Maar dat is niet de dichotomie waarin Oral opereert. Zij doet geen operatie, zij levert geen kunstje, ze is aanwezig, ze gaat een relatie aan, ze sluit vriendschap.

Zonder dat ze daar nu zelf op uit zijn passen de dames van Zina misschien wel beter in het vertoog dat sinds Richard Florida's *The rise of the creative class* de toon is gaan zetten in het verhaal over steden en cultuur.⁴ Cultuur is in dat verhaal meer en meer kapitaal geworden. Of – iets abstract – cultuur wordt erin erkend als een sfeer waarin waarde wordt voortgebracht die ook economisch rendeert. Dat is een niet onbelangrijk inzicht en je zou kunnen zeggen dat sindsdien de waardering van cultuurmakers, kunstenaars en creatievelingen in moderne steden in ieder geval aan een beleidsmatige opmars is begonnen. Ze zijn een factor om mee te rekenen. Het is niet meer vreemd als een wethouder zowel cultuur als economische zaken in portefeuille heeft, zoals Carolien Gehrels in Amsterdam. De cultuurmakers in de meest brede zin van het woord zijn de smaakmakers van de stad, brengen leven in de brouwerij en hun aanwezigheid werkt als een katalysator voor aantrekkelijke leefmilieus, omdat zij niet alleen cultuur produceren, maar zelf op hun beurt ook weer dol zijn op smaakvol vermaak en vrolijk vertier.

1 Meer informatie over Arnold Toynbee, zie: www.canonsociaalwerk.nl > internationale denkers.
2 Oral (2010). Wilders doet er niet toe.
3 Van der Hoogen, Elkhuizen en Van Maanen (2010). *Kringen in de vijver*, p. 213-238.
4 Florida (2002). *The rise of the creative class*.

Natuurlijk, deze waardering valt niet iedereen even enthousiast ten deel. Er staat geen stedelijk ontvangstcomité te wachten op een net van de academie afkomstige beeldend kunstenaar. Maar een beetje creatief ondernemer hoeft maar met een visitekaartje te wapperen of hij ontvangt een uitnodiging van de plaatselijke wethouder om toch vooral eens langs te komen voor een goed gesprek, waarbij niet zelden Florida's bijbel achteloos op tafel ligt.

Als economen gaan beweren dat cultuur economische waarde genereert, is het niet meer dan logisch dat cultuurmakers hun inspanningen ook als zodanig gaan presenteren. Cultuur, zo heet het dan, vertegenwoordigt niet alleen een waarde op zich, nee, cultuur katalyseert andere waarden, het draagt bij aan leefmilieus, aantrekkelijke buurten, de waarde van huizen. Zo liet Nicis, een landelijk kenniscentrum voor stedelijke ontwikkeling (tegenwoordig Platform31), in 2011 een persbericht de deur uit gaan, waarin het de publicatie *De kracht van cultuur. Effectieve cultuurimpulsen in de wijk* als volgt aankondigde: 'Kunst in aandachtswijken is geen toetje of tussendoortje in de overgangsfase van de sloop naar nieuwbouw. Het leidt tot vermogensvorming in de wijk en een hogere vastgoedwaarde van woningen van gemiddeld 1.000 euro per woning per jaar. Een investering in cultuur verdient zichzelf ruimschoots terug.'

Het Nicis-persbericht benoemt expliciet wie er profijt heeft van de cultuurimpulsen. We lezen even mee:

*'Allereerst hebben de bewoners een persoonlijk profijt doordat ze de gelegenheid krijgen het podium te bestijgen en nieuwe talenten te ontwikkelen. Maar doordat de buurt levendiger en leefbaarder wordt en er onderlinge verbanden tussen bewoners ontstaan zijn er ook collectieve baten. De tweede groep baathebbers zijn de gemeenten. Een aandachtswijk kost de gemeente veel extra geld aan beheer, onderhoud, handhaving en extra uitgaven voor onderwijs, zorg en uitkeringen. De gemeente 'verdient' dat extra geld terug als cultuur de eigen verantwoordelijkheid van de bewoners voor het eigen leven, openbare ruimte en leefbaarheid weet te versterken. De derde groep baathebbers zijn de corporaties of algemener de onroerend goed eigenaren. De gemiddelde extra stijging van de woningwaarde van € 10.000 over 10 jaar leidt bij een buurt van 2500 woningen tot een waardestijging van 2,5 miljoen. Bovendien wordt de verhuurbaarheid van de woningen vergroot, de verhuissnelheid neemt af, de sloop kan worden beperkt en de verkoopbaarheid van woningen wordt sterk verbeterd. Het resultaat is een betere cash flow en dat is iets wat corporaties wel kunnen gebruiken. De laatste groep baathebbers zijn de ondernemers in de buurt. Publiektrekkende activiteiten zijn goed voor de omzet van de winkelier. De verbreding van de bezoekersstroom naar een buurt en de verandering van de reputatie maakt een verbreding van de economie mogelijk en andersom.'*⁵

Tel uit je winst, zou je zeggen. De conclusie kan ook niet uitblijven: bij zoveel rendement is het logisch dat niet alleen de overheid voor de kosten van cultuur hoeft op te draaien. Dat is iets wat alle 'baathebbers' moeten doen. En zo zijn we via Florida bij Zijlstra beland. Eigenlijk deed cultuurstaatssecretaris Zijlstra met zijn bezuinigingsprogramma in 2011 niet veel meer dan de bal in het doel koppen. Het voorwerk was in het voorafgaande decennium al verricht. De economisering van de cultuur lag al jaren in de week.

Wijkcultuurmakers

Het is tegen deze achtergrond dat nieuwe cultuurpraktijken zich de laatste decennia een weg banen uit de stadscentra naar de decentrale wijken en buurten. Cultuurmakers vliegen uit, *community art* wint aan aantrekkingskracht en beleidsmakers en financiers onderstrepen het belang ervan. De Zina-acteurs zijn dan ook bepaald niet de enige creatievelingen, kunstmakers of cultuurproducenten die in de volksbuurten van Nederland zijn neergestreken op een manier die doet denken aan de *university settlement* aan het einde van de negentiende eeuw. Er is een opmerkelijke trek op gang gekomen.

Ik ben deze nieuwe 'cultuursettelaars' als voorzitter van de visitatiecommissie wijknaanpak, die in 2010 en 2011 een ronde maakte langs de veertig Vogelaarwijken, met een vaste regelmaat tegengekomen.⁶ In allerlei hoedanigheden. Als theatermakers die van de buurt een podium maakten voor een theatervoorstelling op locatie, vaak met buurtbewoners, maar niet altijd. Als kunstenaars die met groepen bewoners iets cultureel gingen doen, van graffiti tot theater. Als artistiek leiders van een buurtpodium dat cultuur toegankelijk wilde maken. Als jonge kunstenaars die goedkope woningen kregen aangeboden in een volkswijk met als tegenprestatie dat zij iets voor de buurt zouden moeten betekenen. Begin april van dit jaar werd bijvoorbeeld in Amsterdam de culturele broedplaats HW10 geopend in de Hendrik van Wijnstraat, waarin 36 kunstenaars werken op voorwaarde dat zij actief betrokken zijn op de buurt en dat de plek gerund wordt door een werkgroep van buurtbewoners.

Met wat overdrijving zou je van een beweging kunnen spreken, waarbij opvallend is dat cultuurproducenten en buurt een wezenlijk verbond lijken te sluiten. Het gaat om meer dan het bevorderen van cultuurparticipatie. Het neerstrijken in een buurt is niet vrijblijvend, maar komt tot stand vanuit het uitgangspunt dat mensen zich daadwerkelijk engageren met wat er in die buurt speelt. Dat onderscheidt hen ook van de meeste professionele welzijnswerkers die in een wijk actief zijn. Die doen hun werk, meestal project genaamd, voor – pak hem beet – twaalf uur in de week. Het is een taak. Niet dat deze werkers niet gemotiveerd zijn, maar wat ze doen heeft toch iets plichtmatigs. Precies dat gevoel roepen de wijkcultuurmakers niet op. Die maken niet de indruk dat ze hun kunstje doen en 's avonds weer thuis achter de pasta en de witte wijn zitten. Nee, hun engagement lijkt een stap verder te gaan, ze gaan onder in de buurt en een flink aantal dompelt zich erin onder door er zelfs te gaan wonen.

Daarom moest ik aan Arnold Toynbee denken. Ik zag een moderne vorm van cultuursettlement opdoemen.

Noorderparkkamer

Maar wat is dat dan? Zijn kunstenaars en cultuurmakers dan toch een nieuw soort welzijnswerkers? Zoeken zij – nu de subsidiestromen en cultuurfondsen aan het opdrogen zijn – een nieuwe markt? Is het een nieuwe golf van sociaal engagement, vergelijkbaar met wat we in de jaren zeventig meemaakten toen een jonge artistieke elite met geëngageerd vormingstheater en beeldend kunstenaars als 'kunstarbeiders' de wijk ingingen? Of met de negentiende eeuw toen verlichte studenten de arbeidersklasse wilden verheffen?

Laat ik u voordat ik op deze vragen in ga, meenemen naar Amsterdam-Noord. En u voorstellen aan een paar noorderlingen die je met een knipoo naar Arnold Toynbee hedendaagse cultuursettelaars zou kunnen noemen.

Mag ik u voorstellen aan Floor Ziegler? Zij is sinds 2008 artistiek leider van de Noorderparkkamer. Een houten paviljoen, midden in een park, omringd door een oude volkswijk in Amsterdam-Noord. Ooit deed dit bouwwerk, ontworpen door de Zwitserse architecten Meili & Pete, dienst als tijdelijke openbare ‘huiskamer’ in de Rotterdamse wijk Hoogvliet, maar toen de nieuwbouw daar een stenen alternatief had opgeleverd, kwam het te koop. Floor Ziegler vond het op Marktplaats en voor één euro belandde het als cultureel initiatief in het Noorderpark in Amsterdam-Noord, wantrouwend gadeslagen door de buurtbewoners. Wat moet dat in ons park? Nu gaat elke zondagmiddag de glazen schuifpui van het paviljoen open en worden op het podium verrassende culturele activiteiten getoond door mensen van allerlei slag: musici, beeldend kunstenaars, theatermakers, schrijvers, dichters et cetera. Het zijn bijzondere verbindingen tussen buurt en stad, tussen cultuur en vermaak, tussen noorderlingen en de wereld. Soms is de Noorderparkkamer een huiskamer (vertonen en vertellen), soms een eetkamer (eten en ontmoeten) of een kinderkamer (fantaseren en spelen), soms een tuinkamer (wroeten, klimmen en proeven), een atelierkamer (verbeelden en creëren) of een muziekkamer (luisteren en muziek maken). Er komen ook steeds nieuwe kamers bij, zoals de generatiekamer (ontmoetingen op leeftijd) en een peuterkamer. Bij elk project binnen de Noorderparkkamer is het publiek actief betrokken en staat het thema ‘ontmoeten’ centraal.⁷

En daar blijft het niet bij. De plek dijt uit en strekt zich uit tot straten in de buurt, ‘broedstraten’ genoemd. Een broedstraat brengt bewoners en kunstenaars samen rondom een thema, de straatbewoners maken hun creativiteit zichtbaar en verbinden deze met de buurt. En dan ontstaan er mooie dingen, zoals een jazzconcert boven op het dak van een bedrijfspand, buurt-hondjes die in een modeshow hun mooiste outfit tonen of burens die met klapstoelen van hun plein een concertzaal maken. Het ondernemerschap krijgt een impuls, leegstaande panden krijgen een nieuwe bestemming en kunst wordt iets vanzelfsprekends. Zo zijn er een marktstraat, een modestraat, een kleurstraat, een muziekstraat en een theaterstraat ontstaan, geen initiatieven die de krant halen, maar ze voegen wel iets bijzonders aan het dagelijks leven toe.⁸

Floor Ziegler (Velp, 1971) is de motor van de Noorderparkkamer en de broedstraten. Zij is in Amsterdam-Noord neergestreken en woont vlakbij het Noorderpark. Zelf zegt ze dat ze ‘een muziekcarrière achter de schermen heeft gehad’ – ze werkte onder meer bij de Ijsbreker, het Nederlands Blazers Ensemble en de Vereniging Nederlandse Concertzalen. Maar in de Noorderparkkamer viel voor haar alles pas echt op zijn plek: de kracht om te organiseren, het gevoel voor kunst en de verbinding tussen artistieke betrokkenheid. ‘Soms’, zegt ze, ‘is het hier een oase van ongecompliceerdheid. Dan is het wat het is, dan zitten we hier buiten de werkelijkheid van LinkedIn-groepen, van mailinglijsten, van e-mailverkeer, van dingen die moeten. Het is letterlijk *ont-moeten*. Dat kan me dan een heel tevreden gevoel geven.’⁹

Tolhuistuin

De tweede Amsterdamse noorderling – ik ken hem nu al jaren – is Chris Keulemans (Tunis, 1960), artistiek leider van de Tolhuistuin, een culturele vrijplaats precies op de grens tussen het centrum van Amsterdam, de Van der Pekbuurt in Noord, het nieuwe Overhoeks met het filmmuseum Eye en het Centraal Station. Keulemans groeide op in onder meer Bagdad (Irak). In Amsterdam richtte hij in 1984 literaire boekhandel en podium Perdu op. De hele jaren negentig

werkte hij in De Balie, centrum voor cultuur en politiek te Amsterdam, eerst als programmamaker, later als directeur. Hij publiceerde zes boeken, fictie en non-fictie, en talrijke artikelen over kunst, engagement, migratie, muziek, cinema en oorlog in onder meer de *Volkscrant* en *Vrij Nederland*.

In 2007 vroeg een groep actieve bewoners uit Amsterdam-Noord hem om voor een door de gemeente Amsterdam uitgeschreven prijsvraag een plan te schrijven voor de Tolhuistuin, de plek met een groot paviljoen en een intiem park met losse gebouwen die lange tijd bezet was geweest door Shell. Hij ging er kijken en viel er meteen voor. Hij zag er een mogelijkheid in om de klanken van Amsterdam-Noord, de kleuren van Amsterdam en de kosmopolitiek van een metropool aan elkaar te knopen. Een hotspot waarin werelden over elkaar heen vallen. Hij schreef het plan, won de wedstrijd en verhuisde niet veel later naar de aan de Tolhuistuin grenzende Van der Pekbuurt om zich er ook echt mee te verbinden.

Zo verwoordt Keulemans zijn droom:

‘Deze plek is een culturele vrijplaats voor alle vormen van kunst, geworteld in de gemeenschappen van Noord, open voor heel Amsterdam, geprogrammeerd volgens de agenda van het Europa dat wij willen zien, gastvrij en kosmopolitisch. Voor en van de buurt, maar met de blik ver over de grenzen. De programmering is erg divers: artistieke disciplines, publieksgroepen en deelnemende kunstenaars lopen dwars door elkaar. Aan schotten en grenzen doen we niet. Het gaat om de confrontatie van verschillen, het samenwerken van tegenpolen, de kunst van het onmogelijke.’¹⁰

Doordringen tot het alledaagse

Twee mensen, twee uiteenlopende verhalen, maar ook: twee hedendaagse cultuursettelaars die zo’n beetje in hun werk wonen. Wat zegt dat nu? Allereerst dat deze twee zich met hun culturele ambities weten te nestelen in het domein van het dagelijkse leven, niet als een bijzonderheid, maar bijna als een onderdeel, als een vanzelfsprekendheid. Het is een vorm van presentie geworden: er zijn is belangrijk, misschien zelfs wel een basisvoorwaarde om daadwerkelijk tot het alledaagse te kunnen doordringen.

Deze vorm van overgave is niet zozeer nieuw (want in feite deden de universitaire settelaars in Londen niet veel anders), maar wordt als basisconditie niet of nauwelijks (h)erkend in alle publicaties over het effect van cultuurinterventies in de wijk of over de betekenis van *community art*. In hun mooie overzichtsartikel besteden Van Erven, Bouwman en Zwart (2011) aan deze dimensie van *community art* nauwelijks aandacht.¹¹ De focus gaat als vanzelf naar de participatie van bewoners in wat de kunstenaar te bieden heeft; de participatie, of misschien beter de presentie van cultuurmakers in het alledaagse leven van wijkbewoners blijft daardoor onderbelicht.

De twee cultuursettelaars doen, met andere woorden, meer dan wat gebruikelijk is. Want in de meeste beschouwingen zijn cultuuruitingen toch een soort professioneel cadeau, iets dat wordt toegevoegd aan een buurt die bij voorkeur in een deplorable staat moet verkeren. Het is een

⁷ Zie: www.noorderparkkamer.nl

⁸ Zie: www.broedstraten.nl

⁹ Van der Lans (2012). *Loslaten, vertrouwen, verbinden*, p. 10.

¹⁰ www.tolhuistuin.nl

¹¹ Van Erven, Bouwman en Zwart (2011). *Speuren naar de effecten van community art*, p. 112-127.

Samen met vrienden speelfilms maken

Willem Houtkoop (67), deels onderzoeker bij het Expertisecentrum beroepsonderwijs, deels gepensioneerd

'Bijna dertig jaar geleden ben ik met drie vrienden begonnen met het maken van speelfilms. Een was er vooral verantwoordelijk voor de techniek en de andere drie namen het artistieke deel voor hun rekening. Dat deden we helemaal in ons eigen tempo. Zo eens in de twee weken kwamen we bij elkaar en dan bedachten we weer iets. En als we bezig waren met opnames en montage dan werd dat wekelijks. Zo kon het soms een paar jaar duren voor een film af was. Zeker in de begintijd waren we best ambitieus. Toen stuurden we nog wel eens een film in voor een wedstrijd en we hebben ook wel eens wat gewonnen. Later is dat minder geworden. Telkens als we een film af hadden, volgde er een periode van lethargie. Maar op een gegeven moment begon het toch weer te kriebelen en zochten we elkaar weer op. Cine Klifman, zo heten we. Dit jaar hebben we weer een film afgerond, *Ralph Custers, een leven voor de kunsten*. Die film is geïnspireerd op het leven van Wim die lid was van ons clubje. Daar zijn we met zijn vieren aan begonnen, maar in 2003 is Wim overleden. Uiteindelijk hebben we met zijn drieën die film afgemaakt als een hommage aan Wim. Het gaat over een gefantaseerd kunstenaarsleven compleet met een kunsttaal.

In de begintijd hebben we een cursus 8-mm filmen bij de bekende cineast Ger Poppelaars gevolgd. Daar hebben we wel wat aan gehad, maar met onze trage manier van werken werden we door de techniek wel eens ingehaald. Als ik nu zie hoe

mijn kinderen filmpjes monteren en op YouTube zetten, dat gemak, dat hebben wij nooit gehad. Wat ik wel zie, is dat wij door de jaren heen onze normen hebben opgeschroefd. De films zagen er altijd mooi uit en elke nieuwe was altijd weer beter dan de vorige. Je zou kunnen zeggen dat de techniek onze kant op is gekomen. Hoewel we in eerste instantie altijd bezig zijn geweest met iets waar we onze eigen creativiteit in kwijt konden, hebben we ook wel gekeken hoe we onze films aan anderen kwijt konden. Dus zorgden we dat de films in een mooie box met een boekje bij gelegenheden te koop waren. Of we huurden voor een avond Criterion af.

Hoe we verder gaan nu we met zijn drieën zijn, weet ik nog niet. Maar als ik voor mezelf spreek, ik ben er nog steeds enthousiast over.'

“WAT IK WEL ZIE, IS DAT WIJ DOOR DE JAREN HEEN ONZE NORMEN HEBBEN OPGESCHROEFD.”

SAMEN MET VRIENDEN SPEELFILMS MAKEN

HET NIEUWE CULTUURSETTLEMENT: ONDERGAAN IN EEN BUURT

voorziening, een podium, een gelegenheid of programma om cultuur te maken, maar altijd is het iets wat cultuurmakers komen brengen, komen toevoegen en waarin bewoners kunnen participeren in de hoop dat zij iets wijzer worden, beter inzicht krijgen in zichzelf en anderen en meer begrip en onderlinge betrokkenheid ontwikkelen. Cultuur in de wijk moet op enigerlei wijze het leven van mensen die er wonen zien te verrijken. Cultuur wordt uiteindelijk toch gezien en beschouwd als hefboom voor een beter leven. Want waarom zou je er anders aan beginnen?

Het idee dat cultuurmakers iets moeten komen brengen, is hardnekkig. Misschien kan een voorbeeld dat verduidelijken. Het kennisinstituut Movisie heeft een database gemaakt over de effectiviteit van sociale interventies op wijkniveau.¹² Daarin worden honderd interventies beschreven die meermaals met enig succes zijn toegepast. Over culturele en kunstzinnige interventies is nog weinig tot niets te vinden (de databank is nog maar net begonnen), maar we vinden er wel een systematische beschrijving van de methode Wijktheater, zoals ontwikkeld door het Utrechtse theatergezelschap STUT. Leest u even mee:

'De methode Wijktheater wordt uitgevoerd op lokaal niveau, vaak toegespitst op een (volks)wijk in Nederland. Bij probleemsigenering in een bepaalde wijk (bijvoorbeeld eenzaamheid) worden bewoners van die wijk benaderd door een regisseur om mee te werken aan het maken van een voorstelling. Door middel van bijeenkomsten en persoonlijke interviews wordt dramatisch materiaal verkregen dat als basis dient voor het theaterstuk. Het gaat hierbij altijd om persoonlijke, geleefde verhalen van mensen uit de wijk. Daarnaast worden met de (uiteindelijke) groep spelers theater oefeningen gedaan om elkaar beter te leren kennen en te leren acteren op het toneel. Na deze bijeenkomsten gaat de regisseur (die de spin in het web is) aan de slag met het vertalen van het verkregen materiaal naar concrete toneelteksten. Deze worden getoetst door de spelers, verder uitgewerkt en uiteindelijk gestileerd tot de definitieve tekst. Samen met de spelers wordt zo de eerste uitvoering voorbereid. Het streven kan zijn om na de première met de voorstelling op tournee te gaan. Of een voorstelling ook buiten de betreffende wijk wordt gespeeld, kan per project verschillen. Vaak wordt er in de regio gespeeld, zodat de voorstelling op verschillende plaatsen bezocht kan worden.'

Versta me goed: er is niets mis met deze beschrijving. Er zijn op diverse plekken ontzettend leuke vormen van wijktheater gemaakt met voorstellingen die in de buurt vrijwel altijd een feestelijk hoogtepunt vormen en die voor de betrokken buurtbewoners een geweldige verrijkende ervaring oplevert. En ook al maakt de Movisie-databankbeschrijving duidelijk dat er nooit wetenschappelijk is aangetoond dat wijktheater op termijn ook bewezen effectief is, dat doet niets af aan het genoegen dat mensen nu eenmaal beleven om met elkaar in een voorstelling iets voor een dankbaar publiek te maken.

Maar op de een of andere manier is de gebezigde taal niet de taal die Floor Ziegler en Chris Keulemans spreken. Zij nemen mensen niet bij de hand. Ze brengen niet iets. Misschien zit hun kracht wel in de uitroep van

de Groningse vrouw die na het adopteren van Nazmiye Oral zegt: 'Jij bent de enige, echt de enige die mij niet heeft veroordeeld, omdat ik op de PVV stem.' Of in het moment van geluk dat Floor Ziegler koestert als ze spreekt van een 'oase van ongecompliceerdheid'.

Misschien hebben we om de betekenis van het hedendaagse cultuursettlement te doorgronden wel een ander perspectief nodig dan de verheffingsgedachte waarvan de legitimatie van *community art* uiteindelijk toch doordrongen is. Cultuur in een wijk kan volgens die gedachte niet los gezien worden van de 'probleemsignalering', zoals het in de omschrijving van het wijktheater is gaan heten. Er moet een mankement gerepareerd worden, een tekort opgeheven, een achterstand weggenomen. Het lijdend voorwerp, de bewoners, hebben daar zo hun eigen gedachten over. Dat was ook precies de reden waarom buurtbewoners van het Noorderpark in Amsterdam-Noord heel wantrouwend keken naar dat rare gebouwtje dat midden in hun park verrees. 'Wat motten ze van ons?' En misschien is dat ook wel de reden waarom het duurzame effect van culturele interventies op wijkniveau zo moeilijk te bewijzen is. Bewoners nemen het culturele cadeautje in ontvangst, maken het open, kijken ernaar (vinden het na verloop van tijd doorgaans erg leuk, dat is wel afdoende bewezen), waarna hun gewone leven weer zijn loop neemt. Daarom willen Floor Ziegler en Chris Keulemans juist in dat gewone leven doordringen.

Engelse trusts

Wat zou zo'n ander perspectief kunnen zijn? Begin 2012 verscheen er in Amsterdam-Noord een vrolijk boekje, *Trust Noord* getiteld.¹³ Daarin schetsen de gangmakers van de Noorderparkkamer en de Tolhuistuin hoe zij in de toekomst willen werken. Zij zien in de Engelse praktijk van trusts een perspectief voor de toekomst van culturele en sociale voorzieningen in Amsterdam-Noord. Het Verenigd Koninkrijk telt ruim vijfhonderd trusts, die we het beste kunnen omschrijven als een soort wijkondernemingen. Het zijn *community-led* ondernemingen die gebouwen en eigendommen beheren dan wel exploiteren, waarbij de buurt of wijk (*the community*) het referentiekader vormt. Het gaat niet om de winst; het gaat om de mensen in de wijk, om ze vooruit te helpen en perspectief te bieden, waarbij niet instituties of overheden de dienst uitmaken, maar burgers (*local people*) zelf. De aanduiding trust drukt het vertrouwen uit in burgerorganisaties om zelf publieke verantwoordelijkheid vorm te geven.

Dergelijke trusts kunnen heel verschillende vormen aannemen, van klein (de meeste) tot heel groot. Sommige exploiteren vastgoed met een omzet van vele miljoenen, geld dat binnen de gemeenschap wordt omgezet in opleidingsprogramma's, sportfaciliteiten, cultuurinitiatieven of opvoedingsondersteuning. Andere zijn bescheiden van opzet, beperken zich tot de exploitatie van een gebouw of een buurtcafé. Alle trusts opereren echter volgens dezelfde gemeenschapsfilosofie. Ze voeren niet een overheidsprogramma uit en zijn geen onderdeel van een wijdvertakte welzijnsorganisatie, maar ze zijn onafhankelijk en worden geleid door burgers uit de wijk, uit de community.

Dat klinkt heel vanzelfsprekend, maar dat is het niet. Eigenlijk zijn we in Nederland die vorm van eigenaarschap door burgers kwijtgeraakt. Vrijwel elke voorziening in de Nederlandse verzorgingsstaat is ooit begonnen als een particulier initiatief, als een actie van burgers die iets wilden realiseren voor andere burgers. Of dat nu een buurthuis was, een ziekenhuis, een

opvangvoorziening of een school, het is vrijwel allemaal begonnen met een vergadering van burgers, veelal notabelen, in een huiskamer, parochiehuis of kroeg. Die oorsprong is allang uit beeld geraakt. Het eigenaarschap is in de loop van de geschiedenis uit handen gespeeld en overgenomen door een web van welzijnsvoorzieningen, overheidsprogramma's en tal van andere professionele instanties die zich op enigerlei wijze met het lot van mensen bezig houden. Zo zijn burgers in achterstandswijken wel eigenaar gebleven van de hen toegewezen en toebedachte problemen, maar hebben zij als gevolg van professionalisering en toenemende institutionalisering het eigenaarschap van de oplossingen overgedragen aan de wereld van instituties.

Het heft in handen nemen

Het model van de Engelse trusts laat zien dat het ook anders kan. Dat is de reden waarom het in Nederland tot de verbeelding is gaan spreken. Het biedt een alternatief denkkader en geeft mensen weer macht over hun eigen mogelijkheden, in plaats van afhankelijkheid van instanties. En het werkt, inmiddels zijn in zo'n tien plaatsen in Nederland wijkondernemingen gestart op basis van deze trustfilosofie. Bewoners runnen hun eigen voorzieningen in de wijk, sturen zelfs het onderhoud van het groen aan, maken hun buurt schoon en zetten een eigen wijk economie op poten. De eerste wijkonderneming ging in maart 2013 van start in de armste wijk in Nederland, de wijk Hechterp-Scheringen in Leeuwarden. Daar waren al veel plannen voor gemaakt, maar door anderen. Nu creëren bewoners er hun eigen bedrijvigheid.¹⁴

En dan zijn deze wijkondernemingen nog maar een facet van een veel bredere beweging. Er ontstaat een hausse aan initiatieven waarin burgers lokaal het heft in eigen handen nemen. *De Groene Amsterdammer* bevestigde in mei 2012 al een themanummer aan *do it ourselves*, de nieuwe beweging waarin burgers op tal van wezenlijke terreinen initiatieven nemen en de afhankelijkheid van bureaucratische en grootschalige dienstverleners omzetten in een vorm van eigenaarschap van burgers.

Voorbeelden zijn er genoeg. Dagelijks ontstaat er wel ergens in het land een collectief initiatief van burgers om met elkaar greep te krijgen op het gebruik van energie. Dat kan variëren tot het gezamenlijk inkopen van energie of zonnepanelen dan wel het massaal nemen van een aandeel in een windmolen. Er spoelt een golf van initiatieven door het land waarin burgers in wijken en buurten voorzieningen als bibliotheken¹⁵ en club- en buurthuizen¹⁶ overnemen, publieke taken oppakken en sociale ondernemingen starten. Elke week beginnen kringen van enige tientallen zzp'ers ergens in het land een eigen broodfonds, een nieuwe onderlinge verzekering tegen arbeidsongeschiktheid die zelfstandigen verlost van de krankzinnig hoge premies van de grote verzekeringen, waardoor er honderdduizenden zzp'ers onverzekerd rondlopen.

De afgelopen drie jaar zijn er meer coöperaties opgericht in Nederland dan in de tien jaar daarvoor. Het wemelt van de burgerinitiatieven waarin mensen samen iets willen bereiken. Voor de financiering oriënteren ze zich al lang niet meer op rijkssubsidieregelingen of overheidsprogramma's, maar mobiliseren ze geldbronnen via *crowdsourcing*-sites, sociale media

¹³ Van Dommelen, Keulemans en Ziegler, red. (2012). *Trust Noord*.

¹⁴ Zie voor een overzicht van bewonersbedrijven: www.lsabewoners.nl.

¹⁵ Zie: www.leeszaalrotterdamwest.nl

¹⁶ Zie: denieuwejutter.blogspot.nl

en creatieve verbindingen met het lokale bedrijfsleven. Wat veel van deze *do-it-ourselves*-initiatieven verbindt, is hun lokale karakter. De stad is hun speelveld, de wijk of buurt het sociale laboratorium. Het is de dynamiek van moderne netwerken die in steden mensen in beweging zet en met elkaar verbindt; het zijn buurtgenoten die de handen ineen slaan om met elkaar zaken aan te pakken en voorzieningen te beheren. Wijkondernemingen, burgerinitiatieven, trusts, eigen kracht, burgerkracht – er waait van onderop een nieuw soort wind door de Nederlandse verzorgingsstaat die de vertegenwoordigers van instituties en overheden prikkelt om uit hun oude verzorgingsdenken te treden, uit hun beleidsprogramma's en ik-weet-wat-goed-voor-je-is-trajecten, waarin de instituties de toon zetten en burgers in de rol van consumenten worden gedwongen.¹⁷

Met deze beweging, deze transitie naar lokale verbanden en arrangementen waarin mensen zelf het heft in handen kunnen nemen, voelen onze noorderlingen Floor Ziegler en Chris Keulemans zich verwant. Ze biedt hun een vizier. Heel verbindend en sociaal, zoals Floor Ziegler en Chris Keulemans in *Trust Noord* laten zien. Zij schrijven: ‘We laten zien hoe bewoners hun eigen creativiteit aanspreken en vermogens ontwikkelen om nieuwe betekenis te geven aan hun leven en omgeving, hoe de professionals hun sociale gaven inzetten om verbindingen tot stand te brengen en hoe vertegenwoordigers van instituties hun routines doorbreken om nieuwe initiatieven mogelijk te maken. En waarom dat kan uitgroeien tot de start van Trust Noord.’¹⁸

“DE NIEUWE CULTUURSETTELAARS SPREKEN EEN ANDERE TAAL: NIET HET MOETEN, MAAR HET ZIJN; NIET HET MEEDOEN, MAAR DE VERBEELDING; NIET DE NOODZAAK, MAAR DE BELEVING”

Niet het moeten, maar het zijn

Maar hoe moeten we tegen deze cultuursettelaars aankijken? Hebben we het nu nog wel over cultuurparticipatie of over iets heel anders, zelforganisatie van burgers bijvoorbeeld? Ontpopt zich hier niet, zoals sommigen wel beweren, een nieuwe type welzijnswerkers? Of zijn deze cultuursettelaars gewoon slim en vinden zij – nu de subsidiestromen en cultuurfondsen aan het opdrogen zijn – een nieuwe markt? Of maken we een nieuwe golf van sociaal engagement mee, vergelijkbaar met de jaren zeventig toen geëngageerde kunst mode werd of de negentiende eeuw toen verlichte studenten de arbeidersklasse wilden verheffen?

Het is van alles wat en niks van dit alles. Het is iets anders. Laten we weer even terugkeren naar de adoptie moeder van Nazmiye Oral. Drie maanden was ze er over de vloer geweest. Nieuwsgierig, luisterend, vertellend. Aanwezig. En waarom ging de adoptie moeder die luidruchtig te kennen had gegeven op Wilders te gaan stemmen uiteindelijk overstag? Niet omdat Nazmiye haar overtuigd had, niet vanwege de eindeloze discussies, want die

waren er niet geweest. Maar om iets heel anders. Ze was bij zinnen gekomen, omdat Oral ‘de enige, echt de enige’ was die haar niet veroordeelde. Met andere woorden: alle anderen deden dat wel.

En we weten wie die anderen zijn. Dat is het leger sociale professionals die onze achterstandswijken binnentrekken met de bedoeling om daar het leven naar een hoger niveau te tillen, het vertrouwen te herstellen en de onvrede weg te nemen. Dat zijn professionals in allerlei soorten en maten die projecten starten, achter de voordeur komen, aan sociale cohesie werken, activiteiten organiseren. Dat zijn de Vogelaarbrigadiers, de welzijnswerkers, de medewerkers van corporaties die vol zitten met mooie beleidsdoelstellingen, met sociale stijging, met verheffing, met emancipatie. Zij spreken de taal van het grote moeten, de taal van burgerschap, de taal van plichten, de taal van bemoeien. Zij vormen een weldenkend beschavingsoffensief en hebben de pest aan Wilders, die zij als een vijandige onruststoker zien. Misschien zeggen ze dat niet (meer) hardop, maar elke bewoner proeft het, ziet het en weet het.

Dat was dus niet de taal van Nazmiye. Dat is ook niet de taal van Floor Ziegler en Chris Keulemans. Die spreken niet de taal van het moeten, van de verplichtingen, de terechtwijzingen en impliciete aansporingen. Die spreken de taal van het zijn, de taal van het luisteren zonder verplichtingen. Dat was de reden, zo realiseerde ik mij, waarom Orals *Volkskrant*-verslag zo lang in mijn hoofd bleef rondspoken. In die doodeerlijke constatering van haar Groningse adoptie moeder ligt de verklaring besloten waarom op tal van plaatsen cultuurmakers en cultuurproducenten zich nestelen in de achterstandswijken. En daartoe door allerhande officiële instanties steeds nadrukkelijker ook worden uitgenodigd. Er is kennelijk een enorme behoefte aan onbekommerdheid, verbeelding en openheid. En dat is iets wat welzijnswerkers, corporatiemedewerkers of gemeenteambtenaren niet meebrengen. Die moeten productie draaien, volgens de regels van de Beleidsgestuurde Contract Financiering en de verantwoordingsprotocollen waar de lokale rekenkamers op aandringen.

Maar daarom zijn Nazmiye Oral, Floor Ziegler en Chris Keulemans nog geen nieuwe welzijnswerkers. De oude welzijnswerkers zullen ook niet verdwijnen en in tal van opzichten blijven deze ook nodig, want er zijn problemen, er zijn achterstanden en er is gedoe en geklooi met jongeren. Dat is hun pakkie an. Maar hun aanwezigheid staat onmiskenbaar in het teken van gebreken, van tekortkomingen, van het moeten veranderen. Het gaat – impliciet of indirect – altijd om een soort veroordeling, precies het gevoel dat de adoptie moeder van Nazmiye Oral onder woorden bracht. Het gaat altijd om iets voor elkaar brengen dat er nu kennelijk niet is: een baan, goed opvoeden, gezond eten, goed de taal spreken. Dat is onvermijdelijk, geen welzijnswerker, corporatiemedewerker, professionele hulpverlener of overheidsdienaar kan daaraan ontsnappen. De nieuwe cultuursettelaars kunnen dat wel. Die hebben een andere agenda, spreken een andere taal en praktiseren een andere vorm van aanspreking: niet het moeten, maar het zijn is daar het vertrekpunt; niet het meedoen, maar de verbeelding; niet de noodzaak, maar de beleving. Het is simpelweg een andere vorm van aandacht, een andere manier om in de huid van het leven in een wijk te kruipen.

¹⁷ Zie de recent verschenen publicatie: Hilhorst en Van der Lans (2013). *Sociaal doe-het-zelven*.

¹⁸ Van Dommelen, Keulemans en Ziegler, red. (2012). *Trust Noord*, p. 7.

Daarmee opent zich een nieuwe dimensie van cultuurproductie, met nieuwe verbindingen tussen amateurkunst en professionele aanwezigheid, met *real life soaps*, met beeldschermen en nieuwe mediatechnieken in de wijk. Scholen, pleinen, supermarkten en flatgebouwen in afwachting van de sloop of renovatie zijn de podia, de buurt is een museum. Een muur wordt een schilderij, een groep hangjongeren een dansgezelschap, een achterpad een galerie. Er staat daardoor een nieuwe culturele ruimte in de steigers, waarin bewoners, jongeren en ouderen op een geheel andere, een geheel eigen manier kunnen participeren. Waarin cultuur niet een cadeau is om ergens aan mee te doen, maar waarin zij cultuur toe-eigenen. Dat wordt dan eerder een vrolijke boel, een ontmoeting met een *open mind*. Precies wat bestaande instituties niet kunnen brengen, al was het maar omdat ze eerst op kantoor hun beeldschermen moeten openen en hun indicatieformulieren moeten invullen. Ze komen nu eenmaal nooit zonder agenda, zonder vervolgspraak, zonder bedoeling, zonder verantwoording. Ze moeten wat.

En precies dat is het verschil met de cultuurbrigades die nu de wijken intrekken. Die brengen zichzelf mee. Fantasie, interesse en warmte (zoals Nazmiye Oral). Zij tonen een andere interesse, gaan op zoek naar de verhalen, de ondernemers, de talenten, naar al die andere repertoires van menselijke vermogens die ook in dit soort wijken liggen opgeslagen. En het grappige is dat ze daarmee wel eens eerder het wantrouwen weten weg te werken dan al die professionals die daar met extra wijkaanpak gelden voor in de weer zijn. Waarschijnlijk is dat ook de reden waarom de instanties een beroep op hen doen, als een vrolijke noot in een sombere symfonie.

Best persons

Hebben we daarmee het geheim te pakken van de nieuwe cultuursettelaars. Hun onbevangenheid? Hun agendaloosheid? Niet helemaal. Er komt nog iets bij. Het zijn namelijk ook bijzondere mensen. Het zijn mensen die in staat zijn anderen aan zich te binden. Ze zijn uitnodigend en overtuigend. Kortom, ze doen geen professioneel trucje, ze brengen hun persoonlijkheid mee.

Dat is in het sociaal-culturele domein een sterk onderschatte factor. In het dominante denken over professionaliteit wordt die persoonlijke dimensie min of meer over het hoofd gezien. Een professional is iemand die is opgeleid voor een vak en vaardigheden (competenties) heeft verworven uiteindelijk een proeve van bekwaamheid heeft gekregen om het vak ook echt te gaan uitoefenen. Maar in het sociaal-culturele domein gaat het altijd om meer: het gaat om contexten en situaties, waarin mensen de hoofdrol spelen en die je moet kunnen lezen en waarin je moet kunnen handelen. Het is mensenwerk dat daardoor alleen al een soort persoonlijkheidsdimensie kent. Je persoon telt.

Het belang van deze persoonlijke dimensie wordt de laatste jaren steeds nadrukkelijker gezien. De erkenning van die factor maakt het mogelijk om te begrijpen waarom het eigenlijk zelden lukt om *best practices* succesvol uit te rollen over het hele land. Hele bibliotheken zijn daarover vol geschreven en toch moest men nogal eens constateren dat het succesvolle project uit Eindhoven in Hilversum tot niks leidde. Terwijl men het toch op precies dezelfde manier had opgezet. De oplossing voor dit raadsel ligt echter nogal voor de hand. De persoon die het project in volle overtuiging en met hart en ziel in Eindhoven had opgezet, ontbreekt in Hilversum. Daar kreeg iemand het als taak opgedragen.

De Tilburgse hoogleraar maatschappelijke bestuurskunde Gabriël van den Brink heeft voor dit fenomeen een nieuwe term gemunt: *best persons*. Samen met anderen schreef hij er een boek¹⁹ over en zette deze *best persons* ook nog

eens te kijk op een aparte site: www.bestpersons.eu. Daarin figureert onder meer Sabine Lindemann, die in Den Haag als bewoonster en kunstenaar samen met anderen in 2002 de organisatie OpTrek oprichtte. Het doel was om de grootschalige sloop en nieuwbouw in haar wijk Transvaal te onderzoeken en kritisch tegen het licht te houden. Zij ontwikkelde onder meer *Hotel Transvaal - verblijf in de Tussentijd* (concept ontwerper/architect Jan Konings & Duzan Doepel; aanjager en ontwikkelaar Sabrina Lindemann). Mensen konden een nachtje in een van de kunstzinnig ingerichte hotelkamers in de wijk doorbrengen en zo kennismaken met de wijk en haar bewoners. Deze kamers waren gerealiseerd in verschillende slooppanden verspreid door de wijk. Het idee van het hotel heeft velen geïnspireerd en is elders in het land overgenomen. Voor het opbouwen van een netwerk in de wijk en een beter inzicht in de processen vroeg zij bewoners naar hun geschiedenissen en hun toekomstbeelden en deed zij hetzelfde met professionals over de wijktransformatie. Deze kennis en dit netwerk zijn ook ingezet in het door haar ingerichte 'Laboratorium voor de Tussentijd'. Dit was een platform waar deskundigen concepten ontwikkelen, gericht op een alternatieve invulling voor de stedelijke herinrichting.

Sabine Lindeman is volgens de auteurs een fraai voorbeeld van een *best person*. Op de site wordt dit als volgt beargumenteerd:

'De opzet om een wijktransformatie proces van binnenuit te bestuderen, vergt creativiteit, flexibiliteit, organisatietalent en een bepaalde onverschrokkenheid. (...) Sabrina moest een eigen niche voor haar organisatie creëren. Een groot deel van haar werk bestaat dan ook uit contact en ondersteuning krijgen bij de bewoners (als publiek en soms ook als deelnemers in de kunstprojecten), de gemeente en corporatie (als publiek, overlegpartner en als financier), verschillende fondsen (als financiers) en andere kunstenaars en professionals uit de stedelijke vernieuwing (voor hun kennis en creativiteit). Zij is de motor in haar organisatie. Haar inzet is ingegeven door een verontwaardiging over de vanzelfsprekendheid van de officiële plannings- en uitvoeringsinstanties. Even opvallend is haar persoonlijke enthousiasme voor en betrokkenheid bij de wijk, haar medebewoners en haar eigen organisatie.'

Creatief, flexibel, een organisatietalent, onverschrokken, enthousiast, verontwaardigd – dat leer je nergens, dat ben je. Steeds meer wordt duidelijk dat het succes van sociaal-culturele interventies niet afhangt van *what works*, maar van *who works*. Het gaat niet om methoden, maar om mensen! Want dezelfde kenmerken – maar dan in een steeds wisselende mengvorm – zijn van toepassing op Floor Ziegler en Chris Keulemans, de cultuursettelaars van Amsterdam-Noord.

Ont-moeten

En niemand hoeft verbaasd te zijn dat juist de cultuursector dit soort bijzondere mensen voortbrengt die in stad en buurt bijzondere projecten opzetten, een bindende rol spelen in het organiseren van mensen en bijzondere plekken maken waar ongekende dingen gebeuren. Anders dan welzijnswerkers zijn zij niet gepreoccupeerd met problemen die opgelost moeten worden. Anders dan vertegenwoordigers van de overheid hebben zij van nature eerder oog voor wat mensen kunnen dan wat mensen moeten.

Meer dan welke andere professionele groep kunnen zij putten uit de verbeelding, hebben ze een instinct voor het bijzondere en weten ze dwarsverbanden te leggen waar een doorsnee sterveling niet een, twee, drie op zou komen.

Dat maakt ze aantrekkelijk en succesvol. Aantrekkelijk ook voor de officiële instanties, omdat ze op de plekken waar ze neerstrijken een bindend vermogen hebben, mensen in beweging kunnen brengen en iets toevoegen. Succesvol omdat ze door hun overgave en permanente presentie vrouwen weten te winnen bij mensen die eigenlijk heel wantrouwend staan tegenover vreemde snuiters. Ze slagen er daarmee overtuigend in om hun culturele ambities onder de mensen te brengen en te normaliseren.

Misschien slagen ze erin om dan toch eindelijk die praktijk tot stand te brengen waarin de hoofdletter C met de kleine letter c vermengd raakt. Waarin cultuur haar status aparte kwijtraakt en wordt onttoverd ofwel gewoon wordt. Cultuur is iets van mensen zelf, niet op een tijdelijk podium, een goedbedoeld programma of een tijdelijke invasie van buitenstaanders. Niet iets waarin je *moet* participeren, nee, cultuur wordt een taal om mensen te helpen greep te krijgen op hun eigen woonomgeving, hun eigen park, hun eigen tuin. Cultuur draagt eraan bij het gevoel over te brengen dat de dingen die gebeuren niet voor 'ons', maar 'van' ons zijn.

Maar dat heeft een prijs: het is niet altijd meer duidelijk wanneer iets cultuur, welzijn of gewoon 'ont-moeten' is. Dat is een prijs die in een heel ander register thuishoort dan in het opkomende economische vertoog over cultuur. Het is een prijs die vermoedelijk onbetaalbaar is, maar die de cultuursettelaars in Amsterdam-Noord en op veel andere plaatsen in het land nu vooral met liefde betalen.

Lokalisering

Of die hartstocht ook op termijn een levensvatbaar perspectief is, is natuurlijk zeer de vraag. Nederland staat aan de vooravond van een zeer ingrijpende verbouwing van de verzorgingsstaat. Een immense decentralisatieoperatie waarin vele miljarden omgaan, zorgt ervoor dat de macht om richting te geven aan ontwikkelingen steeds meer zal verschuiven van nationaal naar stedelijk niveau. De politiek 'lokaliseert'. Zorg, welzijn, leefbaarheid en participatie zullen steeds minder afhankelijk zijn van Haagse en steeds meer van lokale besluitvorming. Nu al zie je op die terreinen op lokaal niveau de meest innovatieve initiatieven ontstaan. *Do it yourselves*, de doe-democratie, sociaal doe-het-zelven, wijkondernemingen, trusts, zelfbeheer, eigen kracht, burgerkracht – het zijn de steekwoorden van een nieuwe bottom-upbeweging, waarin klassieke instituties op lokaal niveau ruimte moeten prijsgeven aan initiatieven van burgers. Het is een vorm van her-eigenen: burgers eigenen zich onderdelen van de publieke zaak en de publieke ruimte toe in allerlei vormen van zelforganisatie. Dat is ook de sfeer waarin de cultuursettelaars zich thuis voelen.

Buurtten en wijken dienen zich steeds nadrukkelijker aan als de laboratoria waar deze nieuwe beweging op zoek kan naar nieuwe organisatievormen. Daarmee komt een nieuw operationeel gebied tot stand waar de lokale verzorgingsstaat probeert te ontsnappen aan verkokering, de institutionele versnippering en bureaucratische omslachtigheid die de Haagse voorgedij met zich mee heeft gebracht. Elke zichzelf respecterende gemeente is nu in de weer om teams van 'generalisten' in wijken te stationeren die dichtbij en met mensen problemen kunnen opvangen, waarbij mensen minder een beroep op dure en gespecialiseerde voorzieningen moeten doen en meer moeten kunnen steunen op de inzet van sociale netwerken en informele verbanden.²⁰

Dat verhaal klinkt momenteel op uit elke gemeentelijke nota over het sociale domein. Die gaan over zorg, jeugdzorg, arbeid en onderwijs, maar nog steeds niet over cultuur en cultuurparticipatie, over plekken waar niet de problemen, maar de verbeelding in deze wijken de ruimte krijgt. Daar is de betekenis van de cultuursettelaars kennelijk nog niet echt doorgedrongen. In de taal van het beleid wordt deze dimensie van cultuur vooralsnog apart gehouden.

In de energieke praktijken van *best persons* is dat vaak anders. De Noorderparkkamer en de Tolhuistuin in Amsterdam-Noord, de plekken waar Floor Ziegler en Chris Keulemans zich hebben gesettled, worden financieel ondersteund door een mengeling van geldstromen, afkomstig uit de gemeentelijke kassen, de wijkaanpak, het Kunstenplan, diverse fondsen en woningcorporaties. Dat gebeurt, omdat hun initiatieven iets toevoegen aan wat anderen niet kunnen opbrengen, omdat ze een plek bieden die mensen zich eigen kunnen maken, waar verbindingen tot stand komen en omdat ze een taal inbrengen die onmisbaar is om de op stapel staande intense reorganisatie van de lokale verzorgingsstaat – die juist rust op een grotere betrokkenheid van mensen op elkaar – voor elkaar te krijgen. Na hard ploeteren oogsten deze twee initiatieven – zij het in vergelijking met de gevestigde instituties nog heel bescheiden – erkenning.

Het is echter een paradox. Het belang van cultuursettelaars is evident; met hun tomeloze inzet en overgave brengen zij een dimensie in die andere beroepsgroepen in het sociale domein nooit kunnen realiseren. Maar als ze zich zouden laten voeden door de geldstromen van die andere beroepsgroepen, als zij zich mengen in de financiering van de zorg, de leefbaarheid en de arbeidstoeleiding, zijn ze hun onschuld kwijt. Dan moeten ze van alles en worden ze opgezadeld met prestatietargets, doelstellingen en resultaatverplichtingen. Dan dreigt de dood in de pot.

Deze tijd van bezuinigingen biedt mensen die zich er met hun hele hebben en houden in willen storten, geen aantrekkelijk perspectief. Het is wel een situatie waarmee fondsen rekening kunnen houden. Zo zou het Fonds voor Cultuurparticipatie zich mede kunnen laten voeden door departementen als Volksgezondheid, Welzijn en Sport en Sociale Zaken en Werkgelegenheid, met als argument dat de decentralisaties waar zij nu aan werken een grotere kans van slagen hebben als meer cultuursettelaars hun werk kunnen doen. Mij lijkt dat een gouden tip, de kans dat die op de genoemde departementen ook in goede aarde valt, is echter te verwaarlozen.

In deze tijden van schaarste zullen de cultuursettelaars daarom vooralsnog op hun eigen passie en werkzaamheden moeten vertrouwen. En op de overtuiging dat ze iets bijzonders te bieden hebben. Daarmee zal de waardering, ook in financiële zin, keer op keer, plek na plek verdiend moeten worden. Het is prachtig werk, maar gemakkelijk zal het vermoedelijk wel nooit worden.

Jos van der Lans

Jos van der Lans (1954) is cultuurpsycholoog en publicist. In 2010 en 2011 was hij een van de voorzitters van de landelijke commissie die de wijkaanpak van minister Vogelaar (en haar opvolgers) visiteerde. Hij schreef diverse boeken over de bureaucrativering van de publieke sector (*Koning Burger* (2005) en *Ontregelen* (2008)) en de wijze waarop we daaraan kunnen ontsnappen (*Eropaf!* (2010) en *Loslaten, vertrouwen, verbinden* (2012)). In 2013 publiceerde hij met Pieter Hiihorst *Sociaal doe-het-zelven. De idealen en de politieke praktijk* (uitgeverij AtlasContact) en met Nico de Boer *Burgerkracht in de wijk. Sociale wijkteams en de lokalisering van de verzorgingsstaat* (uitgeverij Platform31). Zie voor meer achtergrondinformatie: www.josvdlans.nl of volg hem via: @josvanderlans.

Literatuurlijst

De Nederlandse literatuurlijst van 2013

Admiraal, K., M. Haas en C. Himmelreich (2012). *Cultuureducatie op niveau. De rol van het schoolbestuur in beleid en praktijk*. Alkmaar: Plein C/Cultuurcompagnie Noord-Holland.

Adviesraad voor het basisonderwijs (1986). *Naar eind-termen voor het basisonderwijs*. Zeist: Adviesraad voor het basisonderwijs.

Althusser, L. (1970). Idéologie et appareils idéologiques d’État (Notes pour une recherche). *La Pensée*, 151.

Auslander, Ph. (1997). *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*. London/New York: Routledge.

Auslander, Ph. (1999). *Liveness. Performance in a media-tized culture*. London/New York: Routledge.

AVS (2012). ‘Regie scholen over cultuureducatie prima, mits voldoende geld en personeel’. Reactie AVS op advies onderwijsraad en raad voor cultuur. *Kader Primair*, 18(1), p. 11.

Bakker, K. de (1984). *Regionale AKU-projecten en kunsten*. Utrecht: Instituut voor Beleid en Onderzoek.

Bamford, A. (2006). *The Wow Factor. Global research compendium on the impact of the arts in education*. Münster: Waxmann.

Baumol, W. and W. Bowen (1966). *Performing Arts, The Economic Dilemma: a study of problems common to theater, opera, music, and dance*. New York: Twentieth Century Fund.

Beardsley, M. (1973). What is an aesthetic quality? *Theoria*, 39(1-3), p. 50-70.

Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

Beek, P. van en W. Knulst (1991). *De kunstzinnige burger*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Belfiore, E. and O. Bennett (2007). Rethinking the social impact of the arts. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), p. 136-151.

Biesta, G. (2012). *Goed onderwijs en de cultuur van het meten. Ethiek, politiek en democratie*. Den Haag: Boom uitgevers.

Bijsterveldt-Vliegenthart, J.M. van (2011). Regeling versterking cultuureducatie in het primair onderwijs 2011–2012. *Staatscourant*, 9236.

Bijsterveldt-Vliegenthart, J.M. van (2012). Regeling prestatiebox primair onderwijs. *Staatscourant*, 1714.

Boelhouwer, J., A. van den Broek, K. van Eijck, C. Smithuisen, H. Vinken en L.N. van Woersem (2013). Cultuurindex Nederland: kerngegevens over de culturele sector 2005-2011. *Boekman*, 97, p. 8-19.

Boer, N. de en J. van der Lans (2013). *Burgerkracht in de wijk. Sociale wijkteams en de lokalisering van de verzorgingsstaat*. Den Haag: Platform31.

Bouma, W. (2011). *Schoolplein der verbeelding, een onderzoek naar de artistieke positie van theater de Citadel in het jeugdtheaterveld van Groningen*. Masterscriptie Rijksuniversiteit Groningen, Kunsten, Cultuur en Media.

Bourdieu, P.(1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.

Bourdieu, P.(1994). *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep.

Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cornwall: Stanford University Press.

De Nederlandse literatuurlijst van 2013

Bours, J. en M. Hautvast (2006). *Community theatre methodiek: een praktische handleiding ontwikkeld door Stut theater*. Utrecht: Stut Theater.

Bovens, M. en A. Wille (2011). *Diplomademocratie. Over de spanning tussen meritocratie en democratie*. Amsterdam: Bert Bakker.

Brink, G. van den, M. van Hulst, L. de Graaf en T. van der Pennen (2012). *Best persons. En hun betekenis voor de Nederlandse achterstandswijk*. Den Haag: Boom Lemma.

Broek, A. van den (2010). *FAQs over kunstbeoefening in de vrije tijd*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Broek, A. van den, red. (2010). *Mogelijkheden tot kunstbeoefening in de vrije tijd*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Broek, A. van den (2010). *Toekomstverkenning kunstbeoefening. Een essay over de mogelijke betekenis van sociaal-culturele ontwikkelingen voor volume, voorkeuren en vormgeving van kunstbeoefening in de vrije tijd*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Broek, A. van den, J. de Haan en F. Huysmans (2009). *Cultuurbewonderaars en cultuurbeoefenaars. Trends in cultuurparticipatie en mediagebruik*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Broek, A. van den, J. de Haan en F. Huysmans (2005). *Cultuurminnaars en cultuurmijders*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Bruggink, J.W. (2009). Ontwikkelingen in (gezonde) levensverwachting naar opleidingsniveau. *Bevolkingstrends*, 57(4), p. 71-75.

Bureau Art (2013). *Quick scan Projecten Talentontwikkeling. Tien vragen die elke subsidiegever aan projectvoorstellen op het gebied van talentontwikkeling zou moeten stellen*. Gouda: Bureau Art.

Bussemaker, J. (2013). *Cultuur beweegt. De betekenis van cultuur in een veranderende samenleving*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. [Brief 10 juni 2013.]

CBS (2010). *Terugblikken. Een eeuw in statistieken*. Den Haag: CBS.

CBS (2013). *Bevolkingspiramide. Leeftijdsopbouw Nederland 2013*. www.cbs.nl/nl-NL/menu/themas/dossiers/vergrijzing/cijfers/extra/piramide-fx.htm, geraadpleegd 19 augustus 2013.

Collingwood, R.G. (2011[1945]). The principles of art. In: S.M. Cahn en A. Meskin (red.), *Aesthetics: A comprehensive anthology* (p. 282-295). Oxford: Blackwell Publishing.

Commissie heroverweging kerndoelen basisonderwijs (1994). *Doelbewust leren. Kerndoelen basisonderwijs in maatschappelijk perspectief*.

Commissie kerndoelen basisonderwijs (2002). *Verantwoording delen. Herziening van de kerndoelen basisonderwijs met het oog op beleidsruimte voor scholen*.

Commissie Talentontwikkeling & Manifestaties (2012). *Talent pakt het podium. Advies van de commissie Talentontwikkeling & Manifestaties van het Fonds voor Cultuurparticipatie*. Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Csikszentmihalyi, M. en R. Robinson (1990). *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibu: The J. Paul Getty Trust.

Cultuurcoördinator.nl (2013, 24 juni). *Resultaten icc-enquête deskundigheidsbevordering po*.

J- AARBOEK ACTIEVE CULTUURPARTICIPATIE 2013

LITERATUURLIJST

De Nederlandse literatuurlijst van 2013

Dam, G. ten (2013, 2 november). Onderwijs is meer dan alleen meten en toetsen. *NRC Handelsblad*, Opinie & Debat.

Damen, M-L. (2010). *Cultuurdeelname en CKV:: studies naar effecten van kunsteducatie op de cultuurdeelname van leerlingen tijdens en na het voortgezet onderwijs*. Utrecht: ICS. Proefschrift Universiteit Utrecht.

Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, p. 571-584.

Deekman, A. en H. Heimans, red. (2009). *Amateurkunst – de feiten. Monitor Amateurkunst in Nederland 2009*. Utrecht: Kunstfactor.

Deekman, A., H. Heimans en L. Volz, red. (2011). *Amateurkunst: feiten en trends. Monitor Amateurkunst in Nederland*. Utrecht: Kunstfactor.

Dewey, J. (2005 [1934]). *Art as experience*. New York: Penguin Group.

Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. New York: Cornell University Press.

Dieleman, C. (2010). *Het nieuwe theaterleren. Een veldonderzoek naar de rol van theater binnen culturele en kunstzinnige vorming op havo en vwo*. Amsterdam: Vossiuspers.

Dieleman, C., J. Poll en M. de Vreede (2012). *Theatereducatie in de praktijk. Trendrapport dans- en theatereducatie 2012*. Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Dommelen, S. van, red. (2011). *De kracht van cultuur. Effectieve cultuurimpulsen in de wijk*. Den Haag: Nicis institute.

Dommelen, S. van, Ch. Keulemans en F. Ziegler, red. (2012). *Trust Noord*. Amsterdam: Stichting Cultuur aan het IJ/Noorderparkkamer.

Eijck, K. van, L. van Bree en K. Derickx (2011). Op zoek naar de nieuwe bezoeker. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. Van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2011. Participanten, projecten en beleid* (p. 23-45). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Elchardus, M. (2004). We lopen een culturele revolutie achter. *Socialisme en Democratie*, 3, p. 10-20.

Erven, E. van, M. Bouwman en M. Zwart (2011). Speuren naar de effecten van community art. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. Van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2011. Participanten, projecten en beleid* (p. 112-127). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Eurydice (2009). *Arts and culture education at school in Europe*. Brussel: Eurydice.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.

Fonds voor Cultuurparticipatie (2012). *Beleidsplan 2013-2016*. Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Fonds voor Cultuurparticipatie (2012). Deelregeling Cultuureducatie met Kwaliteit in het primair onderwijs. *Staatscourant*, 15826.

Fonds voor Cultuurparticipatie (z.d.). *Het kader voor de evaluatie van de regeling Cultuureducatie met Kwaliteit*.

Franssen, S. en K. Vuyk (2013). *Ouderen en cultuurparticipatie: verslag van een onderzoek naar het beleid van overheden en andere actoren in enkele Europese landen en Nederland*. Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Freeland, C. (2002). *But is it art?* Oxford: Oxford University Press.

De Nederlandse literatuurlijst van 2013

Funnekotter, B. (2013, 4 november). ‘Er kan nog best een tandje bij’. Interview Sander Dekker. De staatssecretaris van Onderwijs betwijfelt of taal en rekenen te veel aandacht krijgen. *NRC Handelsblad*, p. 6.

Gielen, P. (2011). Mapping community art. In: P. de Bruyne en P. Gielen (red.), *Community Art: The politics of trespassing* (p. 16-33). Amsterdam: Antennae/Valiz.

Goodman, N. (2011 [1978]). When is art? In: S.M. Cahn en A. Meskin (red.), *Aesthetics: A comprehensive anthology* (p. 438-444). Oxford: Blackwell Publishing.

Graauw, C. de, L. Hoogenboom en L. Ranshuysen (2012). *Totaalanalyse aanvragen BIS op het gebied van cultuureducatie en talentontwikkeling*. Rijen: Claudia de Graauw Onderzoek en Advies.

Greene, M. (2001). *Variations on a blue guitar: The Lincoln Center Institute lectures on aesthetic education*. New York: Teachers College Press.

Groeneveld, S. en S. van de Walle, red., (2011). *New Steering Concepts in Public Management*. (Research in Public Policy Analysis and Management 21). Bingley: Emerald Group Publishing.

Groote, K. de (2012). *Entfalten statt liften? Eine qualitative Untersuchung zu den Bedürfnissen van Senioren in kulturellen Bildungsangeboten*. München: Kopaed.

Haan, J. de en A. van den Broek (2000). *Cultuur tussen competentie en competitie*. Amsterdam: Boekmansichting.

Haan, J. de Haan en W. Knulst (1998). *De kunstzinnige burger wordt ouder. Kunstbeoefening in de vrije tijd opnieuw onderzocht*. (Katernen Kunsteducatie 14). Utrecht: LOKV, Nederlands Instituut voor Kunsteducatie.

Hagenaars, P. en V. Meewis (2010). Raad van twaalf: functies, rollen, taken en werkvelden. In: M-J. Kommers, red., *Zicht op... provinciale instellingen cultuureducatie* (p. 6-22). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Hagenaars, P., M. van Hoorn en T. IJdens (red.) (2013). *Plananalyse aanvragen matchingsregeling Cultuureducatie met Kwaliteit 2013-2016. Rapportage voor het Fonds voor Cultuurparticipatie*. Utrecht: Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst.

Heimans, H., L. Volz, C. Marinelli en A. Deekman (2013). *Ruimte voor amateurkunst. Voorzieningen voor kunstbeoefening 2013*. Utrecht: Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst.

Hermans, P. (2012). Wat we (nog niet) weten over talentontwikkeling. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2012. Doelen, middelen, effecten* (p. 127-144). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Hermans, P., F. Van der Schoot en C. Sluijter (2001). *Balans van de peiling beeldende vorming aan het einde van de basisschool 2. Uitkomsten van de tweede peiling in 1996*. Arnhem: Citogroep.

Hilhorst, P. en J. van der Lans (2013). *Sociaal doe-het-zelven. De idealen en de politieke praktijk*. Amsterdam: AtlasContact.

Hoeven, M.J.A. van der (2004). Regeling versterking cultuureducatie in het primair onderwijs. *Gele Katern*, 20(4), 6-10.

Hoeven, M.J.A. van der (2006). *Een brede basis voor cultuur*. Brief van de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap aan de voorzitter van de Tweede Kamer der Staten-Generaal, 21 december 2006.

Hoeven, M.J.A. van der (2006). Vooraf. In J. Greven en J. Letschert (2006). *Kerndoelen primair onderwijs* (p. 4-5). Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Hoogen, Q. van den, S. Elkhuizen en H. van Maanen (2010). Kringen in de vijver. Hoe meetbaar zijn maatschappelijke effecten van cultuurparticipatiebeleid? In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en T.

Hiemstra (red.), *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2010. Bijdragen over kennis en beleid* (p. 213-238). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Hoogen, Q.L. van den (2010). *Performing Arts and the City. Dutch Municipal Cultural Policy in the Brave New World of Evidence-Based Policy*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.

Hoogeveen, K. en A.L. van der Vegt (2008). Evaluatie van de regeling Versterking cultuureducatie in het primair onderwijs. In: M. van Hoorn (Ed.), *Pegasus's vlucht gevolgd. Cultuur en School 1997-2007: doelstellingen, onderzoek en resultaten* (p. 84-108). (Cultuur+Educatie 21). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Hoorn, M. van en P. Hagenaars (2011). Projectsubsidies en de marktstrategie van centra voor de kunsten. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve cultuurparticipatie 2011. Participanten, projecten en beleid* (p. 129-145). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Hoorn, M. van en P. Hagenaars (2012). Kunstzinnige oriëntatie: de kwaliteit van de leerkracht. In: M. van Hoorn (red.), *Cultuureducatie: een kwestie van onderwijskwaliteit* (p. 48-71). (Cultuur+Educatie 33). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Hortulanus, R., M. Jonkers en D. Stuyvers (2012). *Kunstbeoefening met ambitie. Naar een lokaal faciliteringsprogramma voor kunstbeoefening door ouderen*. Utrecht: LESI.

IJdens, T. (2001). *Enquête culturele educatie 1997-2000 - samenvattend rapport: educatieve activiteiten van culturele instellingen die in de periode 1997-2000 werden gesubsidieerd door het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen*. Rotterdam: Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen.

IJdens, T. (2012). Een kwestie van onderwijskwaliteit. In: M. van Hoorn (red.), *Cultuureducatie: een kwestie van onderwijskwaliteit* (p. 8-28). (Cultuur+Educatie 33). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

IJdens, T. en E. Hitters (2005). *Landelijk evaluatieonderzoek Actieplan Cultuurbereik 2001-2004. Eindrapport*. Tilburg: IVA.

IJdens, T. en H. Van den Berg (2007). *Enquête Cultuureducatie en cultuurbereik 2006 onder rijksgesubsidieerde culturele instellingen*. Tilburg: IVA.

Inspectie van het onderwijs (2001). *Onderwijsverslag over het jaar 2000*. Utrecht: Inspectie van het Onderwijs.

Inspectie van het onderwijs (2001). *Rekenen/wiskunde in het primair onderwijs van Engeland en Nederland. Een vergelijking van programma's en uitgangspunten in de context van nationale ontwikkelingen ten behoeve van evaluaties door de onderwijsinspectie*. Utrecht: Inspectie van het Onderwijs.

Inspectie van het Onderwijs (2012). *Onderwijsverslag 2010/2011*. Utrecht: Inspectie van het Onderwijs.

Inspectie van het Onderwijs (2013). *Over de volle breedte. Stand van zaken met betrekking tot het onderwijsaanbod in het basisonderwijs*. Utrecht: Inspectie van het Onderwijs.

Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Jackson, A. (2005). The dialogic and the aesthetic: Some reflections on theater as a learning medium. *The Journal of Aesthetic Education*, 39, p. 104-118.

Janssen, T. en G. Rijlaarsdam (1991). *Theater voor de lijst op het Rijnlands Lyceum Oegstgeest*. Utrecht: LOKV.

Joostens, K.S. (2012). *Kunst en klant in de Nederlandse podiumkunsten. Naar een betere ruil van waarden tussen aanbieders en publiek*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.

Karstanje, P., M. Glaudé, G. Ledoux en A. Verbeek (2008). *Beleidvoerend vermogen van basisscholen: stand van zaken en verklarende factoren*. Amsterdam: SCO-Kohnstamm Instituut.

Knol, J.J. (2013, 30 oktober). *Creativiteit: meer dan een modewoord?* <http://cultuureducatiemetkwaliteit.blogspot.nl/2013/10/creativiteit-meer-dan-een-modewoord.html#!>, geraadpleegd 11 november 2013.

Knol, J.J. e.a., red. (2013). *Lang leve kunst. Over ouderen en cultuur*. Utrecht [etc.]: FCP/Fonds Sluyterman van Loo/Stichting RCOAK/LKCA.

Konings, F. en B. van Heusden (2011). *Culturele instellingen en een doorlopende leerlijn cultuuronderwijs. Een analyse-instrument*. Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Kuggeleijn, J. (2013). *Landelijk beleid cultuureducatie. "Cultuureducatie in Amsterdam", 20 maart 2013*. www.mocca-amsterdam.nl/wp-content/uploads/2013/04/Landelijk-beleid-cultuureducatie_Joost-Kuggeleijn.pdf, geraadpleegd 16 december 2013.

Kuiper, W. en J. Berkvens, red. (2013). *Balancing Curriculum Regulation and Freedom across Europe*. (CIDREE Yearbook 2013). Enschede: SLO.

Kunstfactor (2009). *Factsheet Amateurkunst in Nederland 2009*. Utrecht: Kunstfactor.

Kunstfactor (2010). *Factsheet Amateurkunst in Nederland 2010*. Utrecht: Kunstfactor.

Kunstfactor (2012). *Factsheet Amateurkunst in Nederland 2012*. Utrecht: Kunstfactor.

Laermans, R. (1996). Theater/Politiek: enkele observaties. In: Y. Melsert en D. Meijer (red.), *Bewakers van betekenis. Beschouwingen over theater en maatschappij* (p. 75-83). Amsterdam: TIN.

Lans, J. van der (2012). *Loslaten, vertrouwen, verbinden. Over burgers en binding*. S.l.: Nationale Goede Doelen Loterijen/Stichting Doen.

Lawson, G. (2005). Een onhoudbare scheiding. Op zoek naar bruggen tussen kunst en politiek. *Boekman*, 64, p. 65-71.

Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London/ New York: Routledge.

Letschert, J. (1998). *Wieden in een geheime tuin. Een studie naar kerndoelen in het Nederlands basisonderwijs*. Enschede: SLO.

Ligtvoet-Janssen, M., W. van der Heide, J. Bams en J. de Wit (2012). *Kansen voor cultuureducatie. Visies van schoolbesturen in het primair onderwijs in Zuid-Holland op cultuureducatie*. Den Haag: Tympaan Instituut.

LKCA (2013). *Verslag Netwerkdag dans- en theatereducatie (2013)*. www.lkca.nl/downloads/CI_2013_Verslag_Netwerkdag_dans_en_theatereducatie.pdf

Looveren, M. van. (2010). Balanceren op de breuklijn tussen sociaal en artistiek. *Boekman*, 82, p. 41-45.

Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.

Maanen, H. van (1997). *Het Nederlands Toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: AUP.

Maanen, H. van (2002). The Dutch theatre system: a world of independents. *Theatre Research International*, 27(2), p. 178-191.

Maanen, H. van (2009). How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society. In: H. van Maanen, A. Kotte en A. Saró (red.), *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Maanen, H. van (2009). *How to study art worlds? On the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Maanen, H. van, A. Zijlstra en M.L. Wilders (2013). *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.

Marquard, O. (1989). *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

McFee, G. (2011). *Artistic Judgement: A framework for philosophical aesthetics*. London: Springer.

Meewis, V. en B. Ros. (2012). Professionalisering kunstzinnige oriëntatie: tussen droom en daad. In: M. van Hoorn (red.), *Cultuureducatie: een kwestie van onderwijskwaliteit* (p. 74-92). (Cultuur+Educatie 33). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Meijjer, E. (2006). *Centraal publieksonderzoek podiumbezoekers Rotterdam*. Rotterdam: Elsbeth Meijjer Cultuur Onderzoeken.

Meulen, K. van der (2012). Kunst is altijd educatie, maar je hoeft het niet schools te brengen. *Cultuurplein Magazine*, 5, p. 24-27.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2010). *Wet referentieniveaus Nederlandse taal en rekenen*.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2012). *Bestuurlijk kader Cultuureducatie met Kwaliteit in het primair onderwijs*.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2012). *Cultuur in Beeld 2012*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, Ministerie van VWS, Stichting RCOAK, Fonds Sluyterman van Loo, Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (LKCA), Fonds voor Cultuurparticipatie, VSBfonds, Vereniging Nederlandse Organisaties Vrijwilligerswerk (VNO) (2013). *Ouderen en cultuur. Convenant*.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, PO-Raad, provincies en gemeenten (2013). *Convenant Cultuur en Onderwijs*.

Mocca (2009). *De gesprekshandleiding Gemeenschappelijke Taal*. Amsterdam: Kenniskring Mocca 2008-2009.

Monsma, D. (2010). *Kwaliteit kunsteducatie op Hollandse basisscholen. Paper voor de conferentie Onderzoek in cultuureducatie*. 28 juni 2010, Nijmegen.

Motivaction (2001). *Amateurkunst/Profielen op basis van Socioconsult*. Amsterdam: Motivaction.

Naisbitt, J. (2006). *Mind set! Reset your thinking and see the future*. New York: Harper Collins.

Nibud (2013). *Hoeveel kost uw kind?* <http://www.nibud.nl/uitgaven/kinderen/kosten.html>, geraadpleegd 29 augustus 2013.

Noordegraaf, M., M. van der Meulen, A. Bos, M. van der Steen en M. Pen (2010). *Strategische sturing? Implementatiestrategieën van het ministerie van OCW*. Utrecht: USBO/NSOB.

Noordman, Th.B.J., Dijk, M. van en Kool, A.C.M. (2011). *Amateurkunst & publiek*. Utrecht: Adviesbureau Cultuuroerisme.

OECD (2011). *Education at a Glance 2011: OECD Indicators*. Paris: OECD Publishing.

Ollivier, M. (2008). Humanist, populist, practical, and indifferent modes of openness to cultural diversity. *Poetics*, 36, p. 120-147.

Onderwijsraad (2013). *Een smalle kijk op onderwijskwaliteit. Stand van educatief Nederland 2013*. Den Haag: Onderwijsraad. [Advies uitgebracht aan de Minister en de Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap].

Onderwijsraad en Raad voor Cultuur (2012). *Cultuureducatie: Leren, creëren, inspireren!* Den Haag: Onderwijsraad en Raad voor Cultuur. [Advies uitgebracht aan de Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap]

Oomen, C., A. Donker, M. van der Grinten en F. Haanstra (2008). *Monitor cultuureducatie voortgezet onderwijs. Meting 2008*. Utrecht: Oberon.

Oomen, C., I. Visser, A. Donker, S. Beekhoven, K. Hoogeven en F. Haanstra (2009). *Cultuureducatie in het primair en voortgezet onderwijs. Monitor 2008-2009*. Utrecht: Oberon/ Sardes.

Oostwoud Wijdenes, J.D. en F. Haanstra (1994). *Een premie op cultuur. Een onderzoek naar de stimuleringsregeling basisonderwijs van het LOKV*. Amsterdam: SCO-Kohnstamm Instituut.

Oostwoud Wijdenes, J.D. en F. Haanstra (1997). *Vervolgonderzoek stimuleringsregeling*. Utrecht/Amsterdam: LOKV/SCO-Kohnstamm Instituut.

Oral, N. (2010, 22 mei). Wilders doet er niet toe. *De Volkskrant*.

Park, S.B. (1993). *An aesthetics of the popular arts: An approach to the popular arts from the aesthetic point of view*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Parlementaire onderzoekscommissie Onderwijsvernieuwingen (2008). *Tijd voor onderwijs*.

Parsons, M. J. (1987) *How We Understand Art. A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Plasterk, R. (2007). *Kunst van leven: hoofdlijnen cultuurbeleid*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Pommer, E., red. (2011). *Minder voor het midden. Profijt van de overheid in 2007*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Pots, R. (2006). *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland*. Amsterdam: Boom.

Raad voor Cultuur (2007). *Innoveren, participeren! Advies agenda cultuurbeleid en culturele basisinfrastructuur*. Den Haag: Raad voor Cultuur.

Raad voor Cultuur (2011). *Advies bezuiniging cultuur 2013-2016. Noodgedwongen keuzen*. Den Haag: Raad voor Cultuur.

Raad voor Cultuur (2011). *Sectoranalyse Podiumkunsten*. <http://www.cultuur.nl/Upload/Docs/sectoranalyse%20podiumkunsten.pdf>

Raad voor de Financiële Verhoudingen (2013). *Aanvullende reactie op advies over decentralisatiebrief*. Den Haag: Raad voor de Financiële Verhoudingen.

Rees, C.J. van (1983). How a literacy work becomes a masterpiece: On the threefold selection practiced by literary criticism. *Poetics*, 12, p. 397-417.

Rensen, Ch. van (2011). Tussenbalans: twee jaar Fonds voor Cultuurparticipatie. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve cultuurparticipatie 2011. Participanten, projecten en beleid* (p. 67-92). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Rensen, Ch. van en T. IJdens (2010). Cultuurparticipatie-beleid: leren en verbeteren. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en T. Hiemstra, red., *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2010. Bijdragen voer kennis en beleid* (p. 19-44). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Research voor Beleid (2009). *Geld naast de school*. Zoetermeer: Research voor Beleid.

Rijksoverheid (z.d.). *Referentiekader taal en rekenen*. http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/taal-en-rekenen/referentiekader-taal-en-rekenen?utm_campaign=sea-t-onderwijs_en_wetenschap-a-referentieniveaus_taal&utm_term=%2Breferentiekader%20%2Btaal&gclid=COPws62UtlLoCFMQtAodGwGAmw, geraadpleegd 16 december 2013.

Ros, B. (2010). Nutsbasisschool De Zevensprong. *Katern Bulletin Cultuur & School*, 60, p. 2-9.

Ros, B. (2011). Kennis moet ondergeschikt zijn aan zelf ervaren. *Cultuurplein Magazine*, 2, p. 8-10.

Ros, B. (2012). Van theoretisch kader naar lessenserie. *Cultuurplein Magazine*, 3, p. 24-26.

Scheerens, J. (2009). *Het innoverend vermogen van de onderwijssector en de rol van de ondersteuningsinfrastructuur*.

Scheerens, J., H. Luyten en J. van Ravens (2010). *Visies op onderwijskwaliteit. Met illustratieve gegevens over de kwaliteit van het Nederlandse primair en secundair onderwijs*. Enschede: Universiteit Twente.

Schellekens, E. (2006). Towards a reasonable objectivism for aesthetic judgements. *British Journal of Aesthetics*, 46(2), p. 163-177.

Schilt-Mol, T. van, J. Mariën, M. van Vijfeijken en A. Broekmans (2011). *Muziekeducatie in het primair onderwijs. Een kwantitatieve en kwalitatieve verkenning van de stand van zaken*. Tilburg: IVA.

Schilt-Mol, T. van, L. Balogh, M. Jans, M. Tuinder en M. van den Wijngaart (2012). *Muziek in ieder Kind. Een evaluatie naar de waarnemingen, belevingen en waarderingen van leerlingen en scholen met de muziekeducatieve projecten*. Tilburg: IVA beleidsonderzoek en advies.

Schnabel, P. (2013). Een zegen voor kunst en cultuur: vergrijzing als kans. In: J.J. Knot e.a. (red.), *Lang leve kunst. Over ouderen en cultuur* (p. 10-21). Utrecht [etc.]: FCP/Fonds Sluysterman van Loo/Stichting RCOAK/LKCA.

Schols, M., C. van Weert en J. de Haan (2010). Doet voorbeeld volgen? Gelijkenis in de vrijetijdsbesteding van kinderen en hun ouders. In: A. van den Broek, R. Bronneman Helmers en V. Veldheer (red.), *Wisseling van de wacht: generaties in Nederland* (p. 123-146). Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

SCP (z.d.). *Wat Nederlanders doen in hun vrije tijd*. http://www.scp.nl/Onderzoek/Tijdsbesteding_2006_t_m_2010/Hoe_lang_en_hoe_vaak/Vrije_tijd/Wat_Nederlanders_doen_in_hun_vrije_tijd, geraadpleegd 19 augustus 2013.

SCP en CBS (2010). *Armoedesignalement 2010*. Den Haag: SCP/CBS.

SLO (2009). *Referentiekader taal en rekenen. De referentieniveaus*. Enschede: SLO.

SLO (2013). Leergebied kunstzinnige oriëntatie. *Nieuwsbrief primair onderwijs*, 31.

SLO (z.d.). *Inhouden en activiteiten in TULE*. <http://www.slo.nl/primair/kerndoelen/tule/>, geraadpleegd 23 september 2013.

Sloterdijk, P. (2011). *Je moet je leven veranderen: over antropotechniek*. Amsterdam: Boom.

Sondermeijer, K. (2003). Een kunstgreep. Leraar bvbb: leraar beeldende vorming basisschool bovenbouw. *Kunstzone*, 2(11), p. 18-20.

Steenbeek, R. (2012). School van de toekomst. *Gedurfde keuzes nodig voor ideaal cultuuronderwijs. Cultuurplein Magazine*, 7, p. 28-30.

Swierstra, T. en E. Tonkens (2011). De schaduwzijde van de meritocratie. De respectsamenleving als ideaal. *S&D*, 68(7/8), p. 37-44.

Taakgroep Cultuureducatie in het Primair Onderwijs (2003). Hart(d) voor cultuur! Eindrapport.

TNS Nipo (2012). *Motieven en drempels voor goede uitvoering Cultuureducatie. Uitkomsten van het Dialogue Board (online kwalitatief onderzoek)*. Amsterdam: TNS Nipo.

Trienekens, S. en D.W. Postma (2010). Verbinden door te ontworpen. *Boekman*, 82, p. 22-29.

Twaalfhoven, A. (2010). Creatief partnerschap. Intensief, maar inspirerend en stimulerend. *Bulletin Cultuur & School*, 65, p. 16-21.

Twaalfhoven, A., red. (2011). De vergrijzing. *Boekman*, 86.

Vanherwegen, D., J. Siongers, W. Smits en G. Vangoidenhoven (2009). *Amateurkunsten in beeld gebracht*. Forum voor Amateurkunsten.

Veeke, I., M. Bertu, A. Elenbaas, D. Krom, M. Maas, F. van der Spliethoff en J. Wolters (2009). *Een doorgaande lijn 0-13 jaar: denken in ketens*. 's-Hertogenbosch: KPC Groep.

Verté, D. en T. de Mette, red. (2010). *Klaar? Actie! Over ouderen en cultuurparticipatie*. Brugge: Vandenbroele.

Visitatiecommissie wijkenaanpak (2011). *Doorzetten en loslaten. Toekomst van de wijkenaanpak. Deel 1 en 2*. Den Haag: Visitatiecommissie wijkenaanpak.

Visscher-Voerman, I. en Huizinga, T. (2009). *De erfenis van 4 jaar projecten Erfgoed à la Carte. Handreikingen voor het integreren van erfgoededucatie in het curriculum van het basisonderwijs*. Enschede: Universiteit Twente.

Vlasblom, D. (2011, 10 december). De nieuwe apartheid. *NRC Handelsblad*, W04.

Vogelezang, P. (2004). Kunst- en erfgoededucatie in het basisonderwijs. In: M.-J. Kommers, red., *Zicht op... cultuureducatie en basisonderwijs: beleid en praktijk* (p. 7-17). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

VSCD (2013). *Gemeenteraadsverkiezingen 2014. Een passend gevoel van eigenwaarde. Een handreiking*.

Vuik, T. (2013). School met een gouden randje. CiST ondersteunt scholen in cultuuronderwijs. *Kunstzone*, 12(3), p. 62-63.

VVD en PvdA (2012). *Bruggen slaan. Regeerakkoord VVD-PvdA*, 29 oktober 2012.

Weenink, A. en D. De Regt (2003). *Investeren in je kinderen. Over de keuze voor particulier onderwijs in Nederland*. Amsterdam: Boom.

Weerden, J. van (2012). Peilingsonderzoek voor kunst- onderwijs: haalbaar en wenselijk? In: M. van Hoorn, red., *Cultuureducatie: een kwestie van onderwijskwaliteit*, p. 94-107. (Cultuur+Educatie 33). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Weerden, J. van en N. Veldhuijzen (2000). *Balans van het muziekonderwijs aan het einde van de basisschool 2. Uitkomsten van de tweede peiling in 1997*. Arnhem: Cito.

Wester, M., red. (2003). Van jonge mensen en de dingen die gaan komen: rapportage over de jaren 2001 en 2002 door de visitatiecommissie cultuurbereik: Actieplan Cultuurbereik 2001-2004.

Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (1993). *Ouderen voor ouderen. Demografische ontwikkelingen en beleid*. Den Haag: WRR.

Wilders, M. L. (2012). *Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.

Wils, J., J. Zweers en J. Berger (2012). *Evaluatie Regeling cultuurparticipatie 2009-2012*. Zoetermeer: Research voor Beleid.

Windhorst, M. en P. van der Zant (2012). *Bezoekers van woord en beeld: eindrapport over een onderzoek naar het publieksbereik van amateurkunstuitingen in de disciplines schrijven, beeldende kunst, en fotografie*. Gouda: Bureau Advies Research Training.

Windhorst, M. en P. van der Zant (2013). *Talenten in de peiling. Rapportage over de tweede peiling van het onderzoek Culturele talentontwikkeling*. Gouda: Bureau Art.

Winner, E., T. Goldstein en S. Vincent-Lacrin (2013). *Art for Art's Sake?: The Impact of Arts Education*. (Educational Research and Innovation). Paris: OECD Publishing.

Zant, P. van der (2012). Prachtige bouwstenen maar nog geen gebouw: evaluatie van de Plusregeling. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2012. Doelen, middelen, effecten* (p. 62-78). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Zant, P. van der (2010). *Regelingen voor talenten gescout. Eindrapportage over een quick scan van regelingen talentontwikkeling en diversiteit in opdracht van het Fonds voor Cultuurparticipatie*. Gouda: Bureau ART.

Zant, P. van der (2011). Woekeren met talenten. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2011. Participanten, projecten en beleid* (p. 93-111). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Zijlstra, H. (2011). *Meer dan kwaliteit. Een nieuwe visie op cultuurbeleid*.

Zijlstra, H. (2011, 31 oktober). Subsidierегeling culturele basisinfrastructuur 2013-2016. *Staatscourant*, 19431. [Regeling van de Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap van 14 oktober 2011, nr. WJZ/299782 (8314), houdende wijziging van de Regeling op het specifiek cultuurbeleid in verband met het vaststellen van de criteria voor vierjaarlijkse subsidiëring in de periode 2013-2016 (Subsidierегeling culturele basisinfrastructuur 2013-2016)]

Zijlstra, H. (2012). *Nieuwe visie cultuurbeleid*. [Beleidsreactie van 24 oktober 2012 van de staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap op het advies Cultuureducatie: leren, creëren en inspireren van de Onderwijsraad en de Raad voor Cultuur]. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Zunneberg, P. (2012). Obs De Bloeiende Betuwe, Rhenoy, onderdeel brede school. 100 leerlingen, vier combinatiegroepen, een icc'er. Frank Koelen, directeur. In: T. IJdens, M. van Hoorn, A. van den Broek en Ch. van Rensen (red.), *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2012. Doelen, middelen, effecten* (p. 128). Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie.

Colofon

Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2013
Koers kiezen onder wisselende omstandigheden

Redactie

Teunis IJdens
Marjo van Hoorn
Andries van den Broek
Chrit van Rensen

Eindredactie

Bea Ros

Interviews

Peter Zunneberg

Vertaling artikel Hans van Maanen

Rien Verhoef

Vormgeving en beeldbewerking

Jasper Jongeling, Utrecht

Lettertype

Akkurat en DIN

Papier

Munken Polar

Drukwerk

Drukkerij Libertas, Bunnik

Uitgever

Fonds voor Cultuurparticipatie /
Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie
en Amateurkunst (LKCA)
Kromme Nieuwegracht 66
Postbus 452
3500 AL Utrecht
+31 30-711 51 00
info@lkca.nl
www.lkca.nl

ISBN

978-90-6997-142-1

Het *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2013* telt tien bijdragen – analyses, resultaten van onderzoek en beschouwingen – en tien korte intermezzo's. De bijdragen zijn in drie blokken verdeeld.

Het eerste blok gaat over *cultuuronderwijs en cultuureducatiebeleid*. Marjo van Hoorn, Piet Hagens en Vera Meewis bekijken de ambities en doelen van het beleidsprogramma Cultuureducatie met Kwaliteit in het Primair Onderwijs vanuit de invalshoek van de basisscholen waar dat programma moet landen. Cock Dieleman kijkt hetzelfde beleidsprogramma vanuit de educatieve praktijk van rijksgesubsidieerde theatergezelschappen. Teunis IJdens en Marjo van Hoorn analyseren het programma als sturingsvraagstuk voor de betrokken overheden en het Fonds voor Cultuurparticipatie.

In het tweede blok gaat de aandacht naar de *buitenschoolse kunsteducatie en amateurkunst*. Cor Wijn kenschetst de nieuwe economische werkelijkheid van centra voor de kunsten en geeft aan waar hun ruimte en kansen voor zelfbehoud en verandering liggen. Hans Heimans, Lotte Volz en Amalia Deekman geven een beeld van de amateurkunstbeoefenaar anno 2013: kenmerken, motieven en de voorzieningen waar ze gebruik van maken. Kees Vuyk buigt zich in zijn bijdrage over de vraag of er goede redenen zijn voor culturele instellingen om juist ouderen als doelgroep apart aandacht te geven en Peter van der Zant bespreekt resultaten en implicaties van meerjarig volgonderzoek naar de deelnemers aan talentontwikkelingsprojecten.

Onder de noemer *kunst en samenleving*, het derde blok, zijn drie bijdragen opgenomen. Hans van Maanen beschrijft kenmerken van theaterbezoekers in de stad Groningen en analyseert hoe zij theatervoorstellingen ervaren, beleven en waarden. Koen van Eijck en Ilona Souto Amado vergelijken de kwaliteitsbeleving en waardering van bezoekers van wijktheatervoorstellingen in Rotterdam met die van bezoekers van voorstellingen van de Rotterdamse schouwburg. Jos van der Lans beschouwt tot slot hoe in wijken en buurten nieuwe vormen van openbaarheid en nieuwe verbindingen tussen kunst en samenleving ontstaan door de persoonlijke invloed van 'cultuursettelaars'.

In tien korte intermezzo's komen beoefenaars van kunstzinnige activiteiten aan het woord, variërend van een jonge accordeonspeler tot een senior die films maakt. Ze vertellen wat hen beweegt om dit te doen en wat ze eraan doen of deden om beter te worden, om iets te leren.