



ROTTERDAM POPSTAD

**Een exploratief onderzoek naar de infrastructuur
en sociale relaties in het Rotterdamse livecircuit**

**Masterscriptie
Robin van Essel
363973**

**Erasmus Universiteit Rotterdam
Erasmus School of History, Culture & Communications
Master Media Studies**

Erasmus Universiteit Rotterdam

Erasmus School of History, Culture and Communications

Master Media Studies

Media & Cultuur

CH4451 Master Thesis

Robin van Essel

Student # 363973

21 juni 2013

30.820 woorden

Begeleider: dr. E. Hitters

Tweede lezer: Prof. dr. J. Jansz

ABSTRACT

Trefwoorden: *popmuziek, podiumkunsten, stadscultuur, cultuurconcentratie, clustering, infrastructuur, sociale structuur, muziekscenes, insitutionalisering, liberalisering.*

Dit is een exploratief onderzoek naar de sociaal-culturele processen in livemuziek, met specifieke focus de plek die dat als culturele uiting in een stad inneemt. Digitalisering en internet resulteren in afnemende verdiensten op fysieke geluidsdragers, tot voor kort de belangrijkste inkomstenbron voor de muziekindustrieën. Livemuziek wordt daarom belangrijker in dit verdienmodel. Bovendien is livemuziek in een belangrijke *asset* van een stad. Culturele uitingen geven een stad kwaliteit van leven, een aspect waarin steden zich in toenemende mate in moeten onderscheiden. Desondanks is er eerder weinig kwalitatief, goed generaliseerbaar onderzoek naar livemuziek gedaan. Deze scriptie heeft getracht een beter generaliseerbaar model te schetsen, met behulp van bestaande theorieën uit de cultuurwetenschappen en sociologie. Omdat livemuziek op verschillende niveaus relevant is, zijn meer economische invloeden ook niet genegeerd. Het resultaat biedt een zo compleet mogelijk beeld van de processen in het circuit voor livemuziek in de stad.

Het onderwerp van onderzoek van deze scriptie is Rotterdam, als grote stad met veelbesproken livecircuit een dankbaar onderzoeksonderwerp. Het onderzoek heeft de vorm van een exploratieve casestudy, gebaseerd op een groot aantal rapporten en publicaties over de stad, en veertien kwalitatieve diepte-interviews met spelers uit het livecircuit. De twee kernbegrippen van het onderzoek zijn ten eerste 'culturele infrastructuur', oftewel de faciliteiten in een stad die culturele uitingen mogelijk maken, gebaseerd op theorieën van Blau (1985; 1989), Wijn (2003) en Landry (2005). Het andere concept is 'sociale structuur', dat gebruikt is om de relevantie van de sociale wereld van het livecircuit in kaart te brengen. De basis hiervoor waren de theorieën van Granovetter (1973), Becker (1982) en Bourdieu (1993), en specifiek voor popmuziek die van onder anderen Cohen (1991), Kruse (2003) en Crossley (2009).

Resultaten laten zien dat de digitalisering en institutionalisering van popmuziek zorgen voor toenemende commerciële belangen in de culturele processen rond het livecircuit. In Rotterdam is dit het best zichtbaar door algehele liberalisering, marktgeoriënteerde opstelling van de overheid en betrokkenheid van commerciële partijen. Ook maakt dit onderzoek duidelijk dat sociaal-culturele processen in een stad gebaat zijn bij een complete kerninfrastructuur. Het gat dat in de Rotterdamse infrastructuur bestaat, zorgt voor een onbalans in de sociale structuur waardoor deze niet optimaal functioneert. Muziek is een kunstvorm en vaart ook bij slechte tijden, maar desondanks zou Rotterdam gebaat zijn bij een alternatief exploitatiemodel of desnoods een algehele verschuiving van paradigma.



Inhoudsopgave

Voorwoord	3
1. Introductie	5
1.1 De Rotterdamse popscene in de problemen	5
1.2 Het zorgenkindje	6
1.3 Het nut van een goed livecircuit	6
1.4 Onderzoek doen	7
2. Theorie	9
2.1 De economie van popmuziek	9
2.1.1 De muziekindustrieën	9
2.1.2 Een veranderend verdienmodel	10
2.1.3 Livemuziek onderzoeken	11
2.2 Culturele logica	12
2.2.1 De concentratie van cultuur	13
2.2.2 De stad als place to be	15
2.2.3 De gevolgen van globalisering	17
2.3 Muziekscenes	18
2.3.1 Wat zijn scenes?	18
2.3.2 Sociale scenes	20
2.3.3 Theoretische modellen voor muziekscenes	21
2.3.4 Het livecircuit in de sociale structuur	23
2.4 Conclusie	25
3. Onderzoeksopzet	26
3.1 Probleemstelling	26
3.1.1. Centrale vraagstelling	27
3.1.2 Operationalisering	27
3.1.3 Concepten en deelvragen	28

3.2 Methoden van onderzoek	29
3.2.1 Interviews	30
3.2.2 Steekproef en data	31
3.2.3 Analyse	32
3.3 Afbakening	32
3.3.1 Rotterdam	32
3.3.2 Lokaliteit	33
3.3.3 Popmuziek, livemuziek en bands	34
3.4 Validiteit en betrouwbaarheid	35
4. Resultaten	36
4.1 De infrastructuur	36
4.1.1 De Rotterdamse infrastructuur	37
4.1.2 Zalen en podia	40
4.1.3 Festivals	44
4.1.4 Aangrenzende infrastructuur aan de productiezijde	47
4.1.5 Aangrenzende infrastructuur aan de consumptiezijde	50
4.1.6 Overige partijen	51
4.2 De sociale structuur	54
4.2.1 Programmering en sociale relaties	55
4.2.2 De vertaalslag naar de context	59
4.2.3 Het netwerk binnen het livecircuit	62
4.2.4 Concurrentie en samenwerking	65
4.2.5 Motieven	68
4.3 Conclusie	72
6. Conclusies	73
6.1 Conclusie	73
6.1.1 Institutionalisering en veranderende functies	74
6.1.2 Vraag, aanbod en faciliteiten	75
6.1.3 Ties, samenwerking en concurrentie	78
6.1.4 Innovatie en liberalisering	80
6.1.5 Eindconclusies en aanbevelingen	81
6.2 Discussie	82
Bronnenlijst	84
Bijlagen	91



“Alles van waarde is weerloos.”

Lucebert, in 'De Zeer Oude', 1974.

“Zó moet je je scriptie noemen,” opperde één van mijn respondenten toen hij deze zin van de Amsterdamse dichter Lucebert aanhaalde. De zin prijkt al jaren op het dak van het gebouw van de Rotterdamse Willem de Kooning Academie aan de Blaak, en vat zo ongeveer mijn beweegredenen samen om de scriptie te schrijven die u op het punt staat te lezen. In de kringen waarin ik me ophoud, is een samenleving zonder (live) popmuziek moeilijk voorstelbaar. En toch zijn liveconcerten bij uitstek een cultuurvorm die niet op zichzelf lijkt te kunnen bestaan. Althans, niet in Rotterdam. Daarover later meer.

Ik ben afstuderende student Media & Cultuur, parttime muziekjournalist, obsessieve concert- en festivalganger en geboren en getogen Rotterdammer. Mijn fascinatie voor alles wat er gezegd en geschreven is over livemuziek in Rotterdam is goed verklaarbaar. Ik ben dus dankbaar dat ik de gelegenheid heb gekregen om mijn master Media Studies aan de Erasmus Universiteit Rotterdam af te mogen ronden met dit onderwerp. Het feit dat het hier een relatief onontgonnen studieterrein betreft, maakte de taak alleen maar dankbaarder.

Deze scriptie had niet geschreven kunnen worden zonder de hulp van een aantal mensen. Als eerste ben ik de veertien respondenten die mee hebben gewerkt met de interviews zeer dankbaar. Zij zijn allen op één of andere manier toegewijde spelers in het Rotterdamse livecircuit. Zonder hen zou de stad er slechter aan toe zijn. Allemaal waren ze zonder uitzondering meteen enthousiast en bereid om op korte termijn tijd vrij te maken om me te helpen. Ze lieten regelmatig weten dat ik niet moest twijfelen om contact op te nemen voor hulp. Er zijn vervelendere dingen dan onderzoek doen met behulp van mensen die je grootste interesse delen.

Daarnaast ben mijn sociale omgeving, en vooral mijn vriendin Selina, heel erkentelijk voor de steun die zij me boden tijdens het schrijven van deze scriptie. Bedankt voor de inhoudelijke gesprekken met nieuwe inzichten, of gewoon het opbrengen van bakken geduld voor iemand die zijn sociale verplichtingen meer dan verwaarloosde.

Als laatste ben ik veel dank verschuldigd aan mijn scriptiebegeleider dr. Erik Hitters, die me meer dan eens uit een door mij zelf opgeworpen doolhof van concepten en theorieën heeft moeten loodsen en me elke keer weer enthousiast wist te maken voor dit onderwerp.

Ik hoop dat het lezen van deze scriptie u net zo veel plezier en inzichten oplevert als hij mij deed tijdens het schrijven.

Robin van Essel

Juni, 2013



1. Introductie

1.1 De Rotterdamse popscene in de problemen

Op zaterdagavond 1 juni 2013 maakte wethouder Louwes in de club Corso aan de Kruiskade in Rotterdam de uitkomst van het Stadsinitiatief bekend. Het Stadsinitiatief is een referendum waarbij de inwoners van Rotterdam kunnen kiezen welke van zes geselecteerde culturele of vrijetijdsinitiatieven een budget van maximaal 2,5 miljoen krijgt om zijn plan te realiseren. Eén van de deelnemers aan de finaleronde van het referendum was een ambitieus plan voor een nieuw, groot poppodium in de Cinerama-bioscoop aan de Westblaak. Dit plan, het Popkantoor, eindigde met iets meer dan 5.300 stemmen als vierde. Een tekenende uitkomst voor een stad die al jaren lijkt te kampen met grote frustraties over het ontbreken van een groter poppodium voor grotere artiesten, waarvoor men nu naar Amsterdam of Utrecht moet uitwijken. Desondanks lijkt het er niet op dat er snel verandering in die situatie komt.

Begin 2012 adviseerde de Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (RRKC, 2011) de gemeente Rotterdam over de invulling van de bezuinigingen op cultuur. De Rotterdamse poppodia kwamen er in het advies het slechtst vanaf: de totale sector werd ruim 64% gekort tot 1,7% van het totale cultuurbudget, minder dan de helft van de 3,7% in 2009 (NRC Handelsblad, 10 mei 2012). De organisaties achter de Rotterdamse poppodia en popfestivals schreven daarop een brief naar de gemeente met daarin de oproep het advies van de RRCK niet over te nemen, vanwege mogelijke 'desastreuze gevolgen voor de Rotterdamse popscene'. Desondanks werd het advies van de raad grotendeels in de begroting voor 2013-2016 verwerkt. Eén van de poppodia dat als gevolg alle subsidie verloor was het net geopende urbanpodium De Nieuwe Oogst. Door tegenvallende resultaten en het wegvallen van de subsidies, ging dit podium in juli 2012 failliet (FunX.nl, 18 juli 2012). De podia Grounds, BIRD en Heidegger (inmiddels ook failliet) verloren subsidie, alle andere podia in Rotterdam werden gekort met bijna 3% 'solidariteitskorting' (3voor12, 8 mei 2012). De Nieuwe Oogst was niet het eerste podium dat de stad Rotterdam kwijt raakte. Afgelopen jaren gingen de podia The Other Place (2012), Heidegger, Exit (beide 2011), Waterfront,

WATT (beide 2010, eerder gefuseerd vanwege financiële problemen) en Nighttown (2006) failliet (3voor12, 4 juni 2012).

1.2 Het zorgenkindje

Oorzaken zijn er, naast de korting op subsidies, legio. In een rapport over de ondergang van WATT (Rekenkamer Rotterdam, 2010) werden onder andere de bestuurlijke complexiteit, technische mankementen aan het pand zelf, de cultuurverschillen tussen de betrokken partijen en het slechte imago van de zaal op het gebied van beveiliging en geluidskwaliteit aangehaald als oorzaken van het tekortschieten van de organisatie achter het podium, met het uiteindelijke faillissement tot gevolg.

Rotterdam is derhalve momenteel het zorgenkindje van de Nederlandse popsector. Tijdens showcasefestival Eurosonic/Noorderslag in Groningen in januari 2013 uitten meerdere prominente vertegenwoordigers uit de popsector in interviews hun zorgen. Rotterdam is in cultureel opzicht, maar óók in het tourschema van internationale muzikanten, 'eeuwige tweede' na Amsterdam (Kloosterman, 2004). Zelfs een zaal als Ahoy, met een capaciteit van 15.600 plaatsen, wordt in 2013 regelmatig gepasseerd vanwege het recent in Amsterdam geopende Ziggo Dome. Eén van de geïnterviewden op Eurosonic/Noorderslag stelde dat het in Rotterdam ontbreekt aan *“...politieke wil, organisatorisch talent en potentieel publiek”*. Een Rotterdamse organisator vraagt zich af: *“We willen het allemaal wel en we vinden het allemaal belangrijk, maar toch lukt het als het erop aankomt niet.”* Weer een ander concludeert: *“Rotterdam is gewoon geen popstad”* (3voor12, 14 januari 2013).

Dit is een opvallende uitspraak, voor een stad die zich profileert als cultureel centrum (<http://www.rotterdam.nl/kunstencultuur>) en bovendien qua omvang en inwonertal ruimschoots de tweede stad van Nederland is. Uiteraard is de situatie niet alleen maar zo zwart-wit als de pessimistische statements op Eurosonic/Noorderslag. Want er gebeurt ook een hoop wél in Rotterdam. Er worden nog steeds drie podia gesubsidieerd, twee draaien zelfstandig, er zijn een aanzienlijk aantal *underground* alternatieven, bijvoorbeeld door het aanbieden van oefenruimtes, en met Motel Mozaique, Metropolis en het recent opgezette Rotterdam Unlimited heeft de stad drie goed lopende, eigenzinnige popfestivals met landelijk aanzien.

1.3 Het nut van een goed livecircuit

Desondanks spreekt een aantal feiten voor zich: in Rotterdam vinden er per jaar ongeveer twee popconcerten per duizend inwoners plaats, ruim onder het gemiddelde van de vijftig grootste gemeentes van Nederland (Atlas voor Gemeenten, 2011). Rotterdam

beschikt tevens niet over een middelgroot poppodium (capaciteit van tussen de vierhonderd en duizend personen); incidenteel podium Corso is eigenlijk een club en een 'verhuurschuur'. De andere grote zaal, Lantaren/Venster, heeft als bioscoop popmuziek niet als hoofdtaak. Het ontbreken van een middelgrote zaal is voor de stad om een aantal redenen problematisch. Vanuit het perspectief van de muziekindustrie is live muziek in toenemende mate een belangrijke bron van inkomsten (Leyshon, Webb, French, Thrift, & Crewe, 2005; Wikström, 2010). Inkomsten uit verkoop van geluidsdragers lopen al jaren terug. Zowel de industrie als muzikanten moeten investeringen terugverdienen in het livecircuit. Juist daarvoor zijn middelgrote zalen nodig. Op kleine zalen verdient de industrie nauwelijks, en als die zalen te klein worden, is in Rotterdam de eerstvolgende stap op de ladder Ahoy. Een nogal onrealistisch perspectief, met als gevolg dat muzikanten nooit verder komen, of uitwijken naar een stad met meer mogelijkheden.

Ook vanuit sociaal-cultureel opzicht is een goed livecircuit belangrijk. Na jaren van de-urbanisatie, is er de afgelopen decennia herwaardering voor leven in de stad ontstaan. Een belangrijke oorzaak hiervan is de concentratie van cultuur in een stad waarvoor, in tegenstelling tot werk, de reisbereidheid niet groot is (Atlas voor Gemeenten, 2011). Met andere woorden, de trend is dat men wil wonen waar, onder andere, cultuur is (aangeduid als 'hoge leefbaarheid'). Daarop volgen banen, en economische groei. Met een stagnerende bevolkingsgroei en vergrijzing in Nederland, is leegstand en krimp in de steden een realistisch toekomstbeeld. Steden zullen moeten concurreren op leefbaarheid. Een goed circuit met live popmuziek is daarvoor een belangrijke voorwaarde. Een stad die beschouwd wordt als cultureel onderontwikkeld, zal het in die concurrentiestrijd afleggen, met in de toekomst mogelijk alle sociale en economische gevolgen van dien (Marlet & Tames, 2002).

1.4 Onderzoek doen

Zoals eerder gesteld, lijkt in Rotterdam het recept voor een goed livecircuit aanwezig. De stad is groot, heeft een aanzienlijke creatieve sector en is zowel etnisch als sociaal-economisch divers, een eigenschap die in de theorie regelmatig wordt genoemd als indicator voor een rijk cultureel leven. Niks wijst erop dat de oorzaken van de ondergang van de verschillende podia de afgelopen jaren uniek zijn voor Rotterdam. De hamvraag van dit dilemma is dan ook: waarom gebeurt iets op de ene plek wel, en op de andere niet? Er is eerder onderzoek gedaan naar de relevantie van geografische plekken voor muziek en ook naar de wisselwerking tussen de stedelijke context en cultuur. Er is echter nog vrijwel geen onderzoek gedaan naar specifiek de invloed van de in de stad aanwezige factoren en spelers op het livecircuit voor popmuziek. Desondanks is livemuziek als podiumkunst

onlosmakelijk verbonden met het lokale culturele en uitgaansleven.

Deze connectie maakt dat het livecircuit een belangrijke indicator is voor het muzikale klimaat in een stad. Uiteraard zijn muziek en publiek niet strikt plaatsgebonden. Een grote zaal als Ahoy zal bijvoorbeeld sneller een regionale of zelfs landelijke functie hebben. Maar desondanks vindt er zoals in de hele culturele en creatieve sector, in steden clustervorming van producent en consument plaats. Volgens de theorieën volgt in het geval van cultuur het aanbod niet de vraag, zoals gebruikelijk is in economische modellen, maar andersom: vraag komt naar aanbod toe, iets dat al werd beargumenteerd in de vorige alinea's. Zolang er aan de vraagzijde een genoeg massa bestaat, zal het aanbod alleen maar toenemen (Blau, 1989). De omvang van Rotterdam suggereert op zijn minst de potentie voor het bestaan van een kritische massa. Daarnaast is Rotterdam op demografische en sociaal-economische kenmerken niet buitenproportioneel 'anders' dan andere grote steden. De vraag rijst dan ook of het oorzaak niet aan de aanbodzijde van de muziek zit. Is Rotterdam inderdaad gewoon 'geen popstad'? Zo ja, hoe komt dat? En wat houdt 'popstad' eigenlijk in?

Deze scriptie had als doel het aanbod van livemuziek in Rotterdam te onderzoeken. Wat is er aan 'muzikale infrastructuur', en in welke staat verkeert die? Wat vinden de betrokken partijen zelf van de mogelijkheden op muzikaal gebied? Hoe belangrijk is de manier waarop de infrastructuur wordt gebruikt? Met een exploratieve insteek hoop ik duidelijkheid te kunnen scheppen in hoe de livemuziek in Rotterdam er daadwerkelijk voor staat. Breder gezien zijn de bevindingen hopelijk bruikbaar om problemen, zoals die in Rotterdam, in de toekomst bij de wortels aan te pakken. Deze scriptie is als volgt opgebouwd: eerst volgt een bespreking van de belangrijkste theorieën op het gebied van de muziekindustrie, cultuur in de stad en 'muziekscenes'. Daaruit volgt de onderzoeksopzet met de hoofd- en deelvragen, de onderzoeksmethodes en de knelpunten met betrekking tot validiteit en betrouwbaarheid. Daarna volgen de resultaten van het empirisch onderzoek, en de conclusie waarin ik de hoofdvraag beantwoord, samen met enkele aanbevelingen en mogelijkheden voor toekomstig onderzoek.



2. Theorie

Dit hoofdstuk bevat het overzicht van de belangrijkste theorieën die zijn gebruikt als uitgangspunt voor het empirische onderzoek. Het overzicht is in drieën te verdelen. Als eerste bespreek ik de economische processen in de industrie rond popmuziek. Daarna, als aanloop naar een meer 'lokale' benadering, komen theorieën over de ruimtelijke spreiden van vraag en aanbod van cultuur over het algemeen aan bod, met speciale focus voor cultuur in stedelijke omgeving. Vanaf daar komen de theorieën rond lokale aspecten van muziek aan bod aan de hand van de term muziekscenes. In dit deel behandel ik ook uitgangspunten voor conceptuele modellen die verderop in deze scriptie dienen als uitgangspunt voor het empirisch onderzoek.

2.1 De economie van popmuziek

Een voor de hand liggend uitgangspunt voor een studie naar livemuziek zijn de processen rond de productie, distributie en consumptie van cultuur in het algemeen en popmuziek in het bijzonder. Livemuziek heeft een plek in verschillende culturele en economische modellen: als distributiekanaal van popmuziek of als podiumkunst op zich waarvoor vraag en aanbod bestaat (Heilbrun & Gray, 2001; Wikström, 2010; Mortimer, Nosko, & Sorensen, 2010). Het streeft het doel van dit theoretisch kader voorbij om een compleet overzicht te geven van alles wat er vanuit sociaal-economisch perspectief is geschreven over popmuziek. Daarom beperk ik me hier tot de algemene theorie over de distributie van popmuziek via het livecircuit en de specifieke processen en ontwikkelingen die relevant zijn voor de theoretische uitgangspunten die ik verderop in dit theoretisch kader zal bespreken.

2.1.1 De muziekindustrieën

De industrie rond populaire muziek zoals we die nu kennen stamt van rond 1900, toen na het patent op de grammofoonplaat de eerste partijen zich begonnen toe te leggen op het uitgeven van muziek op geluidsdragers voor massaproductie (Gronow, 1983; Negus,

1992). Zoals in deze alinea's duidelijk zal worden, is de muziekindustrie altijd sterk gevormd door de mogelijkheden van de technologie. De markt voor muziek is altijd al sterk geconcentreerd: hoewel de opbrengsten elk decennium toenamen – met een kleine dip bij de introductie van de radio in de jaren '20 – bleef de platenindustrie het terrein van een relatief klein aantal spelers (Gronow, 1983). Meer dips volgden bij de introductie van nieuwe mediatechnologieën als de tv en film, maar ook de platenindustrie ging met zijn tijd mee. De succesvolle opvolgers van de grammofoonplaat, achtereenvolgens de 7-inch, LP, cassette en cd zorgden tot halverwege de jaren '90 voor gestaag toenemende inkomsten voor de gehele muziekindustrie (Wikström, 2010).

Hoewel verschillende theorieën tegenwoordig niet meer spreken van één muziekindustrie (bijv. Williamson & Cloonan, 2007), waren het de partijen die zich bezig hielden met opgenomen muziek – de platenindustrie – die vanaf het begin de markt vormgaven. Ook nu wordt die markt meer dan ooit gedomineerd door de platenmaatschappijen. De 'grote drie' van *major* platenlabels zijn Sony, Warner en Universal¹, enorme mediaconglomeraten die gezamenlijk ruim zeventig procent van de productie en distributie op de globale muziekmarkt in handen hebben. De rest bestaat uit *indies*: grotere en kleinere zelfstandige platenlabels en distributeurs, die zich al dan niet specialiseren in genre of taak (Shuker, 2001). Majors zijn sterk verticaal geïntegreerd en voeren alle taken in het productieproces zelf uit, soms via gelieerde sublabels.

2.1.2 Een veranderend verdienmodel

De basis van het traditionele verdienmodel in de muziekindustrie is in eerste instantie dan ook de productie van opgenomen muziek. Behalve de uitvoerende artiesten, is het platenlabel de belangrijkste partij. Zij financieren, al dan niet in samenwerking met andere partijen, de productie, promotie en distributie van de opgenomen muziek. De artiest krijgt een voorschot op de royalty's, die het label betaalt voor elke verkochte plaat. Daarnaast kan er, via een uitgeverij – een onafhankelijke partij of via het platenlabel, afhankelijk van wat er in het contract van de artiest is vastgelegd over licenties – verdiend worden aan het verkopen van de rechten over de muziek. Dit kan bijvoorbeeld door een nummer te verkopen als filmmuziek, voor een tv-show of onder een commercial (Negus, 1992). Daarnaast is optreden een inkomstenbron voor muzikanten. Platenlabels investeerden incidenteel in een promotietour voor gecontracteerde artiesten, maar normaliter was live optreden geen taak of inkomstenbron van een platenlabel (Mortimer et al., 2010). De betrokken partijen in livemuziek waren de artiest en zijn management enerzijds en de concertzaal en promotor

1 EMI, de vierde major, werd eind 2012 verkocht en opgesplitst tussen Sony en Universal.

anderzijds. De gebruikelijke overeenkomst was dat de promotor en de zaal een vast bedrag betalen aan de artiest, de overige kosten voor hun rekening nemen en de inkomsten opstrijken. Een andere optie was het betalen van een percentage van de inkomsten, met een minimum garantie.

Zoals algemeen in de theorie rond popmuziek wordt erkend, hebben digitalisering en het internet – en specifiek de mp3 en de opkomst van *peer-to-peer-files*haring – de traditionele verhoudingen in de industrie in de war geschopt (Leyshon, 2001; Wikström, 2010; Mortimer et al., 2010). Sinds eind jaren '90 kelderde de verkoop van fysieke geluidsdragers. Bovendien werd dit verlies aan inkomsten niet geheel opgevangen door nieuwe verdienmodellen rond digitale alternatieven: *files*haring-diensten zoals Napstar, Kazaa, Gnutella, Limewire en BitTorrent werden immers massaal gebruikt om gratis muziek uit te wisselen via het internet (Dowd, 2005). Aanvankelijk werden de teruglopende inkomsten door de muziekindustrie afgedaan als een tijdelijke dip. Toen bleek dat herstel dit maal definitief uitbleef, volgde een defensieve reactie, zoals de rechtszaken tegen Napstar in de VS (McCourt & Burkart, 2003). Het is pas recent dat de platenindustrie zijn defensieve houding kwijtraakt en de mogelijkheden van digitalisering en het internet begint te omarmen (Bahanovich & Collopy, 2009). De productie en distributie van muziek worden goedkoper, waardoor er gemakkelijker meer diversiteit in het aanbod kan worden aangebracht. In het verleden was dit commercieel niet aantrekkelijk, met name voor major platenlabels (Anderson, 2006). Bovendien faciliteert internet een brede, al dan niet illegale distributie die zorgt voor meer publiciteit rond een artiest (Mortimer et al., 2010). Bij nieuwe verdienmodellen en contracten, zoals de '360 graden deal', stappen platenlabels af van het uitgangspunt dat de opgenomen muziek het eindproduct is. De focus verschuift naar de artiest als product, met optredens en merchandise als voornaamste inkomstenbron en muziek als promotiemiddel.

2.1.3 Livemuziek onderzoeken

De grotendeels door technologie gedreven ontwikkelingen in de muziekindustrie zijn economisch goed verklaarbaar. Walter Benjamin beschreef al in 1936 de gevolgen van de technologieën die reproductie van kunst goedkoper en makkelijker maakten. Toen de grammofoonplaat het bezoeken van een concert om muziek te kunnen horen overbodig maakte, leken de podiumkunsten niet anders dan te kunnen uitsterven (Frith, 2007). De technologieën die verspreiding van muziek via nieuwe massamedia mogelijk maakten, zorgen voor een groot schaalvoordeel ten opzichte van live muzikuitvoeringen. Een plaat hoeft maar één keer te worden opgenomen en kan tegen minimale marginale kosten steeds

weer door een ongelimiteerd aantal mensen worden beluisterd, waar een muziekkuitvoering steeds opnieuw moet worden gespeeld voor een beperkt aantal luisteraars. In academische studies werd dan ook lange tijd aangenomen dat de massamedia het verval van de sector voor live muziek betekenden. Zo zorgde bijvoorbeeld de introductie van de tv in een blijvende afname van theaterbezoek tussen 1929 en 1975 (Heilbrun & Gray, 2001).

Maar deze relatie ligt vanzelfsprekend gecompliceerder. Massamedia en de podiumkunsten zijn concurrenten als het gaat om de vrije tijd van de consument. Desondanks concluderen Heilbrun en Gray (2001) dat de consumptie van de één ook de consumptie van de ander versterkt. Frith (2007) concludeert hetzelfde voor livemuziek en stelt dat als er al ooit sprake was van een sector in verval, deze zeker is teruggedraaid. De logische verklaring hiervoor is dat opgenomen muziek geen substitoot is voor live optredens: de laatste is een ervaring op zich, waar men bereid is voor te betalen. Kreuger (2005) stelt dat deze situatie paradoxaal genoeg is veroorzaakt doordat muziek zo goedkoop te reproduceren is, dat deze zijn culturele betekenis heeft verloren. Hetzelfde werd al voorspeld door Benjamin (1936). Ook in de muziekindustrieën zorgt dit voor een gedragsverandering. Opgenomen muziek fungeert vaker dan eerst – maar niet exclusief – als promotiemiddel voor optredens – met bands als The Rolling Stones, waar de tour meer oplevert dan een nieuwe plaat (Topping, 2011) als meest sprekende voorbeeld. Het probleem van hoge kosten en beperkingen in aantal luisteraars bestaat nog, maar wordt deels opgelost door grotere concertzalen, meer festivals en de verkoop van ander promotiemateriaal als merchandise².

De theorie rond het geheel van de infrastructuur die live optredens mogelijk maakt, vanaf nu 'het livecircuit', zijn in strikt economische modellen niet eenduidig ondergebracht. Leyshon (2001) onderscheidt bijvoorbeeld creativiteit, reproductie, distributie en consumptie als dimensies die in een netwerk met elkaar verbonden zijn. Redhead (1992) onderscheidt productie, distributie en receptie, terwijl Peterson en Berger (1975) creatieve factoren, distributie en verkoop onderscheiden. Ook de manier waarop betrokken partijen een rol spelen worden is niet eenduidig. Artiesten zijn bijvoorbeeld onderdeel van de productie of creativiteit, maar spelen ook een rol in distributie. Om de verschillende aspecten rond livemuziek te kunnen onderzoeken, zie ik de noodzaak voor een alternatief uitgangspunt.

2.2 Culturele logica

Uit de besproken theorieën van Heilbrun en Gray (2001) en Frith (2007) werd al duidelijk dat een economisch uitgangspunt niet toereikend is om bepaalde processen rond

² Veel literatuur gaat ook in op de gevolgen voor de betekenis die de consument aan muziek geeft. Dergelijk receptieonderzoek laat ik hier buiten beschouwing.

livemuziek te verklaren. Puur economisch gezien zou opgenomen muziek een substituuat zijn voor livemuziek. En als we weten dat cultuuraanbod de neiging heeft om zich te clusteren op dichtbevolkte plekken, zou een stad logischerwijs voorzien moeten zijn van live muziekaanbod dat in verhouding is met het inwoneraantal, want des te groter de markt. Beiden zijn in de praktijk niet het geval, dus uit economisch oogpunt niet logisch verklaarbaar. De oorzaak hiervan is dat cultuur een belangrijke factor is, en cultuur gedraagt zich economisch gezien niet logisch (Blau, 1989). Voor een toereikend model om muzikale activiteit op een bepaalde plek te verklaren, is het noodzakelijk om dieper in te gaan op deze culturele processen.

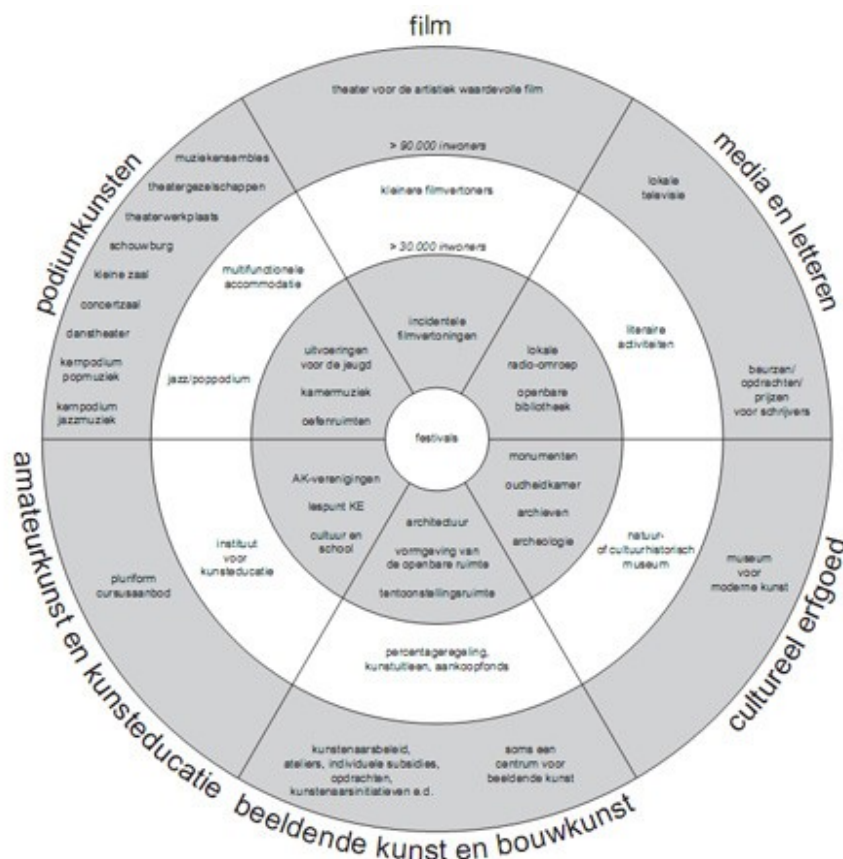
2.2.1 De concentratie van cultuur

Cooke (2008) stelt dat de definitie van cultuur multilateraal is. Enerzijds omvat cultuur alle activiteiten en interesses van mensen, of de gehele manier van leven. In onderzoek naar cultuur in een lokale context oppert hij de definitie van cultuur als product van een creatief proces en de betekenis die men hieraan verbindt. Traditioneel hing het culturele leven sterk samen met sociale klassen. Waar een sterke sociale hiërarchie bestond, was grote diversiteit in het cultureel aanbod. Wat hoge en lage cultuur was, werd voornamelijk bepaald door de culturele elite: zogenaamde 'esthetische dispositie' (Bourdieu, 1984; Blau, 1989). Door de industrialisering en toenemende welvaart in de twintigste eeuw nam de macht van de elite af. De connectie tussen de dominante cultuur – als in: context – en de waardering voor bepaalde cultuurproducten werd minder sterk. Door de afnemende klassenverschillen werd ook populaire cultuur in grotere mate gemeengoed en won daarmee aan legitimiteit (DiMaggio, 1987). Deze 'esthetische mobiliteit' is ook zichtbaar in de popmuziek, die halverwege de twintigste eeuw snel populairder werd. Dit was volgens de theorieën van onder anderen Theodor Adorno het bewijs van de overname door het kapitalisme en een betekenisloze popcultuur (Adorno & Horkheimer, 1979). Blau (1989) stelt in haar onderzoek naar culturele faciliteiten in verschillende Amerikaanse steden dat Adorno's voorspelling niet is uitgekomen. Populaire cultuur heeft hoge cultuur niet verdreven, maar deze twee bestaan naast elkaar, met name in sterk geurbaniseerde gebieden. Het bestaan van zowel hoge als populaire cultuur in steden hangt samen met de bevolkingsdichtheid. Of specifieker, de aanwezigheid van een grote 'kritische massa', oftewel een omvangrijke groep potentiële consumenten.

De hoge mate van toegankelijkheid van populaire cultuur suggereert dat er een kleinere kritische massa nodig is; het zal immers meer mensen aanspreken en dus op meer plaatsen voorkomen. Blau (1989) concludeert dat deze, vanuit sociaal-economisch oogpunt

logische redenering, in het geval van cultuuraanbod niet op gaat. Populaire cultuur komt meer geconcentreerd voor dan het aanbod van hoge cultuur, dat per capita vrijwel gelijkwaardig aanwezig is in verschillende steden. De oorzaak hiervan ligt volgens Blau in de wisselwerking tussen cultureel aanbod en de vraag. Cultuur is een zogenaamde *merit good* (Heilbrun & Gray, 2001), een dienst die toegevoegde waarde heeft voor de samenleving, maar waar men over het algemeen niet de kostprijs voor wil betalen en waarvan het werkelijke rendement moeilijk te meten is. Voorbeelden hiervan zijn groenvoorziening en cultuur. De aanwezigheid van cultureel aanbod wordt dan ook niet strikt verklaard door een aanwezige vraag – een grote kritische massa is weliswaar een voorwaarde voor het ontstaan van cultuur, maar niet doordat het vanuit economisch oogpunt hetzelfde is als 'vraag'. Het gaat hier om de aanwezigheid van een specifieke context, die vraag een aanbod van cultuur faciliteert. Waar Blau vooral uitgaat van cultuur in een marktgeörienteerde samenleving, gaat Wijn (2003) meer uit van een door de overheid maakbaar cultuuraanbod. In zijn ringenmodel geeft hij een overzicht van de culturele faciliteiten waar een lokale overheid op basis van het inwoneraantal naar zou mogen streven.

Figuur 1: Wijn's ringenmodel voor normatief cultuuraanbod in steden.



Bron: Wijn (2003)

De demografische samenstelling van een gebied is volgens Blau (1989) en Heilbrun en Gray (2001) eveneens een relevante determinant voor de aanwezigheid van cultuur, maar moeilijk theoretisch te omvatten. Opleiding en inkomen correleren bijvoorbeeld met vraag en aanbod van cultuur, maar ook met elkaar, en andere onvoorspelbare factoren. Dit maakt dat de hoeveelheid en soort cultuuraanbod op bepaalde locaties moeilijk te voorspellen is. Heilbrun en Gray beschrijven een proces waarbij het aanbod de vraag bepaalt, en de veranderingen in de omvang van de vraagkant van de markt evenredig reageren op de veranderingen aan de aanbodkant. Culturele producten zijn vaak kunstuitingen die gemaakt zijn zonder commerciële intentie, wat dit goed verklaarbaar maakt (Blau, 1985).

Peterson en Berger (1975) concluderen dat in het geval van popmuziek hetzelfde opgaat. Zij illustreren een proces waarbij het aanbod van popmuziek op een plek zich afspeelt in cyclussen. Relatief korte periodes van sterke innovatie en spreiding van muziek worden gevolgd door langere periodes van steeds toenemende concentratie en afnemende diversiteit op verschillende plekken. Vreemd genoeg worden de periodes van hoge spreiding en concurrentie niet gevoed door innovatie en diversiteit, maar juist andersom. Nieuwe populaire genres ontstaan wanneer aanbod zich verplaatst. De conclusie die hieruit getrokken kan worden, is dat de aanbodzijde van cultuurproducten niet noodzakelijkerwijs doet waar het publiek behoefte aan heeft.

De ruimtelijke concentratie van culturele infrastructuur kan ook voorspeld worden aan de hand van het concept 'clustering' (Cooke, 2008). Deze term komt uit de bedrijfskunde en omvat de neiging van organisaties om zich bij elkaar in de buurt te vestigen, teneinde zo schaalvoordelen te creëren (Porter, 2000). Cooke concludeert dat cultuuraanbod dezelfde neiging heeft en zich concentreert op een een plek die bepaalde voordelen biedt ten opzichte van andere plaatsen. Deze ruimtelijke voordelen liggen in de zogenaamde padafhankelijkheid: historische beslissingen die hebben geleid tot de aanwezigheid van significante 'factoren en actoren' (Mahoney, 2000). Deze determinanten zorgen ervoor dat de culturele sector zich niet op elke plek met dezelfde snelheid en succes ontwikkelt. Conform de theorie van Blau (1989) worden deze padafhankelijke factoren en actoren vooral gevonden in stedelijk gebied (Florida, 2002; Landry, 2005).

2.2.2 De stad als place to be

Bij het aanbreken van het post-industriële tijdperk in de jaren '80, ontstond een herwaardering voor de stad als woonplaats. Ruimte, lage vestigingskosten en grote diversiteit in afkomst en opleiding zorgden voor veel werkgelegenheid (Landry, 2005). De re-urbanisatie was een zichzelf versterkend effect: men volgde de werkgelegenheid en vice

versa. Ruim twintig jaar later suggereren ontwikkelingen als digitalisering en de algehele modernisering van de samenleving, dat de noodzaak voor mensen om zich in een stad te vestigen, is afgenomen. De toegenomen snelheid van connectiviteit in zowel transport als communicatie, in combinatie met hoge vestigingskosten, weinig ruimte en meer vervuiling en criminaliteit zouden vestiging buiten de stad een aantrekkelijker alternatief maken. (Marlet & Tames, 2002).

Desondanks is het tegendeel waar: de stad is populairder dan ooit (Glaeser, 2011). Deze paradoxale ontwikkeling zit juist in de toegenomen mogelijkheden die modernisering met zich meebrengt. Omdat door beter transport en internet de fysieke afstand tot arbeid een minder groot obstakel is geworden, zijn mensen vrijer én kritischer geworden in hun keuze voor een woonlocatie. Bovendien lijkt er door alle mogelijkheden van moderne communicatie juist meer waardering ontstaan voor die zaken die niet op internet te koop zijn (Marlet & Tames, 2002). In sommige gevallen is dit inderdaad de ruimte van het platteland, in veel gevallen ook de beleving van het stadscentrum. In tegenstelling tot werkgelegenheid, is voor cultuur de reisbereidheid minder groot. De nabijheid van cultureel vermaak is een belangrijk argument voor vestiging in de stad. In de inleiding werd al beargumenteerd dat de aanwezigheid van cultuur een voorwaarde is voor de positieve waardering van de leefbaarheid in een stad en de concurrentiepositie ten opzichte van andere steden. De 'productiestad' wordt een 'consumptiestad' (O'Connor, 2000, Glaeser, 2011). Dit uit zich bijvoorbeeld al enkele jaren in een toename van het aantal festivals, met name in steden: de zogenaamde 'festivalisering' (Bogaarts, 1992).

De concentratie van cultuur in geurbaniseerde gebieden is tweeledig. Enerzijds hebben, zoals eerder beschreven, de culturele industrieën de neiging te clusteren. Door geografisch dicht bij elkaar te zijn, profiteren partijen in clusters van elkaars materiële en immateriële middelen (Porter, 2000; Florida, 2002; O'Connor, 2004). Ook vanuit economisch oogpunt is de aantrekkingskracht van de stad op de kunst- en cultuursector echter ook goed verklaarbaar. Smaak is persoonlijk en ontastbaar (Caves, 2002). Hierdoor is de economische waarde vooraf onmogelijk te bepalen. Een grote kritische massa en schaalvoordelen uit grote clusters bedrijvigheid vergroten de kans op potentieel succes. Bovendien biedt een grote stad de benodigde culturele infrastructuur die nodig is voor de productie van kunst en het bereiken van een potentieel publiek. Een abstracter argument is dat fysieke aanwezigheid op een bepaalde plek een wisselwerking creëert die creativiteit stimuleert. De fundering van dit idee ligt in het gegeven dat in clusters een netwerk ontstaat, waarin de actoren opereren in eenzelfde sociale context. Hierdoor wordt informatie en kennis gemakkelijker en met minder 'ruis' uitgewisseld, want innovatie en creativiteit stimuleert

(Granovetter, 1973; 1985).

Eerder werd al beschreven hoe de cultuur een relevant aspect is in de bepaling van de leefbaarheid en concurrentiepositie van een stad (Wijn, 2003; Pratt, 2004). De aanwezigheid van cultuur en diversiteit trekt hoogopgeleiden aan, die trekken op hun beurt werkgelegenheid aan, wat leidt tot economische groei (Marlet & Tames, 2002; Landry, 2000). Een rijk cultureel leven trekt ook toeristen, die vervolgens geld uitgeven in de lokale stedelijke horeca, wat de lokale economie stimuleert. Bovendien wordt cultuuraanbod actief gestimuleerd als onderdeel van gentrificatieprojecten in wijken met een slechte reputatie. Deze economische overwegingen en strikt op opbrengst gerichte redeneringen schieten volgens verschillende theorieën hun doel voorbij (Mommaas, 2004; O'Connor, 2004). Het besef dat cultuur ook een niet-economische waarde heeft, is belangrijk om cultuurbeleid daadwerkelijk effectief te maken: het faciliteren van creativiteit en culturele uitingen kan pas echt wanneer niet alleen economisch gewin het uitgangspunt is.

2.2.3 De gevolgen van globalisering

Landry (2000) stelt dat cultureel aanbod ook top-down maakbaar is door het faciliteren van culturele infrastructuur die functioneert als voedingsbodem. Infrastructuur omvat de 'stenen', bijvoorbeeld beschikbare ateliers, oefenruimtes en opnamestudio's, maar ook niet-tastbare elementen, zoals netwerken, innovatie en bereidheid te investeren. Volgens O'Connor (2000) is de culturele infrastructuur van een stad in toenemende mate van belang. Door digitalisering en globalisering als bijverschijnsel daarvan, wordt de betekenis van cultuur steeds vaker lokaal geconstrueerd. Met andere woorden: investeren in lokale cultuur is belangrijk om een stad zijn identiteit te laten behouden. Een relevant debat hierover gaat is de invloed van globalisering op de logica van cultuurconcentratie zoals hierboven besproken (Pratt, 2000). De voor de hand liggende aanname is dat door toegenomen interconnectiviteit via het internet de noodzaak tot clustering overbodig wordt. Volgens Pratt is dit argument te economisch, omdat het geen rekening houdt met zogenaamde '*non-traded dependencies*' (2008: 434). In het geval van popmuziek laten ook Florida en Jackson (2010) zien dat de economische activiteit rond muziek nog altijd sterk geconcentreerd is, omdat de aantrekkingskracht van bepaalde fysieke plekken sterker is dan alleen een economische overweging.

Dit argument haalde ik eerder aan bij het verklaren van clustering van cultuur in steden aan de hand van Granovetter (1985). Inderdaad hebben de mogelijkheden van nieuwe technologie de productie van muziek – samen met vele andere cultuuruitingen – gemakkelijker, toegankelijker en minder plaatsgebonden gemaakt (Landry, 2000; Hracs,

2009, zoals geciteerd in Cummins-Russel & Rantisi, 2012). Opnamesoftware is bijvoorbeeld voor iedereen beschikbaar, waardoor het niet meer nodig is om muziek te produceren op een plek waar de eerder noodzakelijke harde infrastructuur, zoals opnamestudio's en producers, aanwezig is. Maar in dit argument wordt de specifieke invloed die deze 'bepaalde plek' heeft, over heeft hoofd gezien. Bathelt, Malmberg, & Maskell noemen de term 'buzz': “[...] *buzz refers to the information and communication ecology created by face-to-face contacts, co-presence and co-location of people and firms within the same industry and place or region.*” (2004: 38).

2.3 Muziekscenes

In vorige alinea's heb ik besproken waarom cultuur in het algemeen en popmuziek in het bijzonder zich concentreert op een bepaalde geografische plek. Dit gebeurt zowel door middel van top-down stimulering door het faciliteren van een infrastructuur, als meer bottom-up of 'natuurlijk'. Toch impliceert het refereren aan vraag en aanbod aan een zekere economische insteek, ondanks het ontbreken van een economische logica in deze processen. Bovendien verklaart het nog niet hoe het systeem van productie, distributie en consumptie op een specifieke plek vorm krijgt, en welke rol de plek daar zelf in speelt, bijvoorbeeld door het effect van 'buzz'. Een meer sociologische benadering van deze processen rond muziek op een plek die inzicht kan bieden, is de studie van muziekscenes.

2.3.1 Wat zijn scenes?

De term 'scene' werd voor het eerst geïntroduceerd om geografische concentraties van muzikanten van een bepaald genre aan te duiden (Florida & Jackson, 2010). De aanwezigheid op deze specifieke plekken kwam voort uit de muzikale tradities die ontstonden in de cultuur van een bepaalde plek. Met de mogelijkheden van grotere distributie door middel van geluidsdragers kon muziek zich wijd verspreiden. Maar specifieke genres werden blijvend geassocieerd met specifieke plekken; zogenaamde *mythscapes* (Bennett, 2002). Scenes kunnen volgens Bennett in drie variaties worden onderscheiden. De lokale scene is een cluster van (al dan niet genre-specifieke) muzikale activiteit rond een geografische plek (Bennett & Peterson, 2004). Translokale scenes zijn geografische separate clusters die worden verbonden door een bepaalde muzikale smaak of levensstijl. Virtuele scenes ten slotte bestaan niet op een fysieke plek maar delen een smaak of levensstijl en zijn verbonden door bijvoorbeeld internet of fanzines.

Door de constructie van een gezamenlijke identiteit, worden scenes een sociale

context op zichzelf, waarin producenten en consumenten van muziek een gemeenschappelijke 'taal' spreken (Bennett, 2002). Daarom versterken productie en consumptie van muziek in het algemeen en genres in het bijzonder elkaar. Hierdoor kan ook verklaard worden waarom bepaalde genres populair worden op bepaalde plekken (DiMaggio, 1987). Met andere woorden: waar veel muziek, al dan niet in een bepaald genre, wordt geproduceerd, wordt het ook veel geconsumeerd. Samen met de productie en consumptie van muziek wordt in een scene vaak ook een bepaalde levensstijl gedeeld, door middel van subculturele elementen als kledingstijl, politieke voorkeur, gebruik van bepaalde drugs en dergelijke (Bennett & Peterson, 2004).

Naast scenes als verzamelnaam voor de muzikale activiteit rond specifieke genres of subculturen, wordt de term scene ook gebruikt om sociaal-economische processen binnen de muziekindustrie op een geografische plek aan te duiden. Shank (1994, zoals geciteerd in Bennett & Peterson, 2004) beargumenteert dat bij de studie van scenes de verschillende muzikale genres geen rol spelen, omdat dergelijke sub-scenes naast elkaar kunnen bestaan in eenzelfde sociale context. Hij beschrijft hoe in de scene van Austin in Texas zowel de liefhebbers van twee verschillende genres als country als punkrock op dezelfde wijze denken over het belang van het lokale aspect in 'hun' muziek en er constant uitwisseling plaatsvindt, zowel op muzikaal als sociaal gebied. Volgens Hall (1998) ontstaat de muzikale of culturele innovatie die vooraf gaat aan het ontstaan een scene niet zozeer in de stad, maar is het de stad die een aantrekkingskracht uitoefent op muzikanten door de aanwezigheid van culturele infrastructuur, diversiteit en potentieel publiek. Een stad kan een scene populair maken en vercommercialiseren. Een scene is derhalve het geheel van productie, distributie en consumptie van muziek geconcentreerd op een bepaalde geografische plek, en die zich onderscheidt van andere scenes door de aanwezigheid van de sociale context van die plek (Bennett & Peterson, 2004).

Bennett en Peterson leggen de link met de eerder beschreven clustering van cultuur en beargumenteren dat het ook van belang is om met een ruimtelijk-economisch uitgangspunt naar scenes te kijken. Stahl (2004) beaamt dit, omdat volgens hem een te strikte focus op subculturele elementen van een scene de invloed van de context van de specifieke locatie negeert. De locatie, in het geval van lokale scenes bijvoorbeeld een stad, geldt volgens Stahl als *signifier* van het unieke karakter van een scene. De ruimtelijk-economische culturele activiteit op een geografische plek speelt zich zoals eerder omschreven volgens Landry (2000) af over de lokale infrastructuur. Daarmee is dit een belangrijke determinant van de sociale vorm die een muziekscene krijgt.

Bennett en Peterson (2004) stellen dat er door technologische ontwikkelingen zoals

eerder beschreven, de infrastructuur deels toegankelijker is geworden. Dit heeft geleid tot de informalisering en democratisering van muziekszenes, wat de creativiteit en diversiteit ten goede komt (Anderson, 2006). Binnen de infrastructuur wordt de industrie gevormd door een kritische massa van lokale actoren van verschillende functies (Spring, 2004; Crossley, 2009). De muziekscene omvat alle *'interdependent elements'* van actoren en factoren. Volgens Spring (2004) zijn deze actoren en factoren niet 'voorspelbaar'. Ze beïnvloeden en worden beïnvloed door de sociale context waarin ze opereren. Daarom is het belangrijk om ook naar de sociale aspecten van een scene te kijken, in plaats van alleen naar de infrastructuur.

2.3.2 Sociale scenes

Scenes werden eerder al beschreven als een sociale context (Bennett, 2002), in de zin dat ze ontstaan in interactie en zo hun eigen, unieke eigenschappen creëren. Bennett stelt dat je een dergelijke context niet kan zien als afgebakende situatie op zich, maar dat die wordt gevormd door allerlei factoren en op zichzelf ook weer invloed uitoefent. Cohen geeft als voorbeeld van hoe een context kan leiden tot creatieve uitingen, de situatie in een door werkeloosheid geteisterd Liverpool in de jaren '80: *"Thus in a city where the attitude of many young people was that you might as well pick up a guitar as take exams, since your chances of finding a full time occupation from either were just the same, being in a band was an accepted way of life [...]."* (1991: 3). Een toonaangevende studie van cultuurproductie en -consumptie met sociologisch uitgangspunt is die van Becker (1982). Hij omschrijft net als Cohen cultuuruitingen als het product van een *joint effort* van een aantal actoren die met elkaar zijn verbonden in een – lokaal of interlokaal – netwerk. Deze 'gezamenlijke inspanning' bestaat uit een serie activiteiten van verschillende moeilijkheidsgraad die wordt uitgevoerd door verschillende mensen, succesief of tegelijkertijd, binnen een bepaalde gemeenschappelijke context. Becker noemt dit netwerk van coöperatie tussen verschillende actoren *'art worlds'*. Sociale context is relevant, omdat wanneer een actor in de *art world* vervangen wordt, de vervanger over dezelfde contextuele kennis – de *practices* – moet beschikken om zijn taak goed uit te kunnen voeren. Omdat er veel interne en externe factoren invloed uitoefenen op die taken binnen het proces van het maken van cultuur, heeft een *art world* geen duidelijke grens. Het is moeilijk theoretisch af te bakenen. Becker doet dit dan ook niet.

Een theorie die verwant is aan Becker (1982) is die van Bourdieu (1993). Bij zijn beschrijving van artistieke 'velden' focust hij sterk op de gevolgen van klassenverschillen – zogenaamd 'cultureel kapitaal' – en beschrijft hoe een cultuuruiting tot stand komt in interactie, zoals onderhandelingen en conflicten tussen verschillende spelers in het veld. De

vaardigheden die Becker (1982) *practices* noemt, heten bij Bourdieu 'habitus'. Uiteindelijk bepaalt de beschikking die een actor over kapitaal en habitus heeft, in welke mate hij functioneert binnen het artistieke veld. Deze beschikking wordt in interactie constant onder druk gezet en opnieuw onderhandeld. Deze dynamiek zorgt er uiteindelijk voor hoe het eindresultaat – bijvoorbeeld de scene – eruit ziet.

Er zijn er duidelijke overeenkomsten tussen het werk van Becker (1982) en Bourdieu (1993). Ten eerste is er de notie dat het 'succes' van het werk in een *world* of veld – met de definitie van succes uiteraard in de breedste zin van het woord – afhangt van de interactie en de positie van verschillende actoren binnen het netwerk, en de mate waarin de actoren beschikken over de nodige middelen en contextuele kennis. Dit is gerelateerd aan de eerder besproken theorieën van Granovetter (1973, 1985). Hij stelt dat niet zozeer de intrinsieke vaardigheden van een actor zijn succes bepalen, maar de positie die hij in een netwerk inneemt. Hij noemt de banden van actoren binnen een netwerk *strong ties*, omdat de toegevoegde waarde van deze banden juist is dat alle actoren bekend zijn met de contextuele factoren. Ook beschrijft Granovetter het belang van *weak ties*, die een brug tussen twee netwerken slaan en zo actoren uit verschillende netwerken met elkaar kunnen verbinden. De actoren aan beide zijden van de brug die de *weak tie* vormt, zijn die met een belangrijke positie in het netwerk. Daarnaast onderschrijven de theorieën van Becker (1982) en Bourdieu (1993) het idee dat de 'world' of 'veld' niet duidelijk af te bakenen zijn. Finnegan (1989) vult dit aan door te wijzen op 'fluiditeit', het feit dat een netwerk constant in beweging is door de connecties die verschillende actoren met verschillende andere netwerken hebben. Hirsch (2000) benadrukt in zijn '*industry-systems approach*' de verschillende belangen die actoren hebben en hoe deze de interactie beïnvloeden.

2.3.3 Theoretische modellen voor muziekscenes

Eerder beschreef ik hoe popmuziek als cultureel genre pas in de tweede helft van de twintigste eeuw werd erkend als legitieme kunstvorm. Ook het wetenschappelijk onderzoek naar popmuziek in het algemeen en muziekscenes in het bijzonder, is nog jong. Veel van de eerder besproken onderzoeken bieden een schat aan informatie, maar de auteurs erkennen over het algemeen ook dat ze gebruik maken van methodes die weinig theoretische handvatten bieden voor diepgaand vervolgonderzoek (Spring, 2004; Stahl 2004). Onderzoeken naar concentratie van genres zijn vaak erg kwantitatief van aard en missen kwalitatieve verklaringen voor de situaties die worden beschreven (bijv. Blau, 1989). Anderzijds zijn de onderzoeken naar specifieke muziekscenes meestal uitgevoerd met een sociaal-geografisch, antropologisch, historisch of etnografisch uitgangspunt. Ze verklaren de

situatie op een bepaalde plek aan de hand van kwalitatieve informatie, maar de uitkomsten zijn vaak moeilijk te generaliseren en toe te passen op andere plekken (bijv. Cohen, 1991; Bennett & Peterson, 2004; Stahl, 2004). Deze moeilijkheid is begrijpelijk: zoals gesteld is het begrip 'scene' niet zomaar af te kaderen en daarom is het lastig om algemeen toepasbaar conceptueel model op te stellen.

Een stap in de richting van een beter generaliseerbaar model voor muzikscenes is gedaan door Straw (1991). Aanvankelijk werd in de jaren '80 het begrip *community* gebruikt voor muzikale activiteiten op een bepaalde plek (Bennett & Peterson, 2004; Crossley, 2009). Straw stelde dat een deze definitie niet toereikend was omdat *community* een zekere stabiliteit suggereert, wat niet opgaat voor muzikscenes. *Communities* gaan bovendien vooral over de constructie van gezamenlijke identiteit en negeren de relevantie van contextuele factoren die invloed uitoefenen op de verhoudingen binnen sociale interactie. Ook vindt Straw de term *world* van Becker (1982) niet toereikend, omdat deze de beperkingen die voortkomen uit sociale relaties tussen de betrokken actoren negeert. Daarom focust Straw op de interactie en verhoudingen tussen de verschillende actoren in de infrastructuur rond muzikale activiteit van een bepaald genre.

Voortbordurend op het onderzoek van Straw (1991) is dat van Kruse (2003). Zij stelt dat de term 'scene' te geografisch is en gebruikt de term *music site*. Kruse stapt daarbij af van benadering met de muziekindustrie op een bepaald plek als uitgangspunt, maar gaat uit van de verbindingen die muzikale activiteit tussen allerlei verschillende *sites* creëert. Hierbij ligt de focus op de “[...] *social, cultural, economic, and local phenomena [...] characterized by deeply intertwined local and interlocal social and economic networks.*” (p. 145). Een voorbeeld hiervan is wanneer een lokaal radiostation die een lokale band oppikt, wordt gevraagd om tickets weg te geven voor een show in een lokale concertzaal omdat iemand van de zaal iemand bij de radio kent. Zo ontstaat binnen de harde infrastructuur een zichzelf versterkend netwerk. Kruse wijst daarbij op het culturele belang van de onderlinge contacten in de 'lokale' scene, omdat hier de eerste activiteit rond een band begint en als opstap dient voor een verdere carrière.

Het mag duidelijk zijn dat, conform de ideeën van Becker (1982), Bourdieu (1993) en Granovetter (1973), de richting van een conceptueel model voor onderzoek naar muzikscenes voornamelijk gezocht wordt in de richting de structuur en dynamiek van netwerken. Crossley (2009) onderzoekt hoe deze netwerken ontstaan. Volgens hem ontstaat een scene wanneer de kritische massa die de collectieve actie uitvoert groot genoeg is, en de infrastructuur de interactie tussen deze actoren faciliteert. Crossley onderscheidt vier factoren die van belang zijn om een netwerk te vormen. 1. *foci*: ontmoetingsplaatsen, zoals

concerten; 2. het 'Granovetter-effect': de invloed van wie wie kent binnen een scene; 3. reputatie: de contextuele kennis die men nodig heeft om te weten wat waar te vinden is, wat als het ware *the place to be* is; en 4. '*preferential attachment*': de mate waarin actoren elkaar willen kennen voor het bereiken van een bepaald doel.

Crossley (2009) noemt het netwerk een onderdeel van een groter geheel. Hij neemt de eerder besproken kritiek van Straw (1991) op de termen *community*, *world* en *field* over en stelt dat eerdere studies onderlinge sociale relaties wel als gegeven aanhalen, maar het belang ervan negeren. Wel leent Crossley van de theorieën van Becker (1982) en Bourdieu (1993) wanneer hij stelt dat het netwerk slechts één aspect is van een groter, driedimensionaal model is dat hij de 'sociale structuur' noemt. De drie dimensies die het succes van een actor bepalen zijn 1. de positie in het netwerk, 2. zijn beschikking over middelen en 3. kennis van de conventies van het netwerk. Deze aspecten kunnen niet worden gezien als drie separate processen, maar juist als samenhangende dimensies van een structuur waarin interactie tussen actoren plaatsvindt en die altijd in beweging is. Recent onderzoek dat op Crossley en vooral de *industry-systems approach* van Hirsch (2000) voortborduurde is dat van Cummins-Russel en Rantisi (2012). Zij tonen aan dat niet alleen de processen die Crossley (2009) beschrijft invloed hebben op de formatie van netwerken, maar ook hoe geografische, culturele en politieke aspecten – '*place-based attributes*' – op lokaal niveau beïnvloeden hoe een netwerk binnen een muziekscene vorm krijgt.

2.3.4 Het livecircuit in de sociale structuur

Hoewel in verschillende theorie livemuziek een terugkerend onderwerp is, bestaat er opvallend weinig onderzoek dat het specifiek als uitgangspunt neemt. Het is pas recent dat er wordt gesuggereerd dat eerdere studies te vanzelfsprekend ervan uit gingen dat het onderzoeken van popmuziek het onderzoeken van opgenomen muziek betekende, en dat de importantie van livemuziek wellicht is onderschat (Frith, Brennan, Cloonan, & Webster, 2010). Recent onderzoek van Frith et al richt zich vooral op de processen binnen het livecircuit, een historische analyse van livemuziek in Groot-Brittannië en beleidsoverwegingen rond de live muzieksector voor overheden. Frith et al. stellen dat het livecircuit als theoretisch concept verschillende belangrijke rollen speelt in wat Bourdieu (1993) *fields of cultural production* noemt en derhalve vanuit meerdere gezichtspunten een belangrijk onderzoeksonderwerp is binnen de popmuziek.

Voortbouwend op de eerder besproken theorie, kan het livecircuit afhankelijk van het gebruikte paradigma verschillende rollen vervullen. Eerder is al de rol in sociaal-economische modellen zoals die van Leyshon (2001) besproken, waar het livecircuit het

distributiekanaal tussen productie en consumptie is, of studies als Mortimer et al. (2010), die zich richten op het toenemend belang van het live muziek binnen het verdienmodel van de muziekindustrieën. Frith (2007) onderzoekt het sociale belang van optredens voor de constructie van identiteit voor het publiek. In de theorieën van onder andere Kruse (2003) en Crossley (2009) vervult het livecircuit ook een rol als *focus*: een faciliteit waar actoren met een gemeenschappelijke interesse – in dit geval dan popmuziek – elkaar ontmoeten en zo de formatie van een netwerk stimuleren.

Al deze functies negeren echter de actieve rol die het livecircuit kan spelen in het vormgeven van het cultureel klimaat op een plek. Volgens Wolff (1993) speelt de interactie tussen kunst en publieke een cruciale rol in het geheel van cultuurproductie. De laatste functie is dan ook die als actor binnen het netwerk dat de sociale structuur van een muziekscene vormt (Currid, 2007). De rol van het livecircuit als actor komt in verschillende theorieën zijdelings terug. Dit is een logisch gevolg van de stelling dat interactie met publiek cruciaal is voor het geheel van productie en consumptie van muziek (Wolff, 1993). Het sociale aspect van muziek is uiteindelijk een belangrijk argument voor de productie ervan (Frith, 2007). Kruse (2003) noemt het lokale livecircuit essentieel voor beginnende bands, omdat ze hier als opstap beginnen met het creëren van een publiek. De afhankelijkheid van die mogelijkheid tot 'tentoonstelling van muziek' – ik noem het een distributiekanaal bij gebrek aan een betere term – werd al besproken door Becker (1982), die stelt dat iedereen in de sociale structuur afhankelijk is van de positie en middelen van de ander, en dat dit de ene actor invloedrijker maakt dan de ander. De functie van distributiekanaal die het livecircuit vervult, wordt dus beïnvloed door de rest van de scene en het livecircuit beïnvloedt de scene op zijn beurt weer.

Ook noemt Kruse (2003) het livecircuit niet simpelweg een distributiekanaal van A naar B, maar een onderdeel van de driehoeksverhouding tussen de productie, distributie en consumptie van muziek, waar alle drie de spelers even afhankelijk van elkaar zijn. Crossley (2009) onderschrijft dit. Het slagen van de rol van het livecircuit hangt ook af van de omvang van beide andere aspecten: een kritische massa van potentieel publiek, maar ook van artiesten aan de productiekant die kunnen optreden. Brennan (2011) deed één van de spaarzame onderzoeken naar livemuziek. Hij dicht promotors een centrale rol toe, wat suggereert dat het livecircuit gezien kan worden als een groep actoren in het netwerk van een lokale muziekscene. Conform de stelling van Stahl (2004), is het door alle overlap in relaties echter moeilijk om het livecircuit als zodanig theoretisch 'in te kapselen': het is niet duidelijk welke actoren binnen een muziekscene het deel vormen dat het livecircuit is.

2.4 Conclusie

Op de afgelopen pagina's zijn de belangrijkste theorieën besproken die als fundering gelden voor het onderzoek naar livemuziek. Zoals besproken, is er nog weinig kant-en-klare kennis voor handen over livemuziek specifiek. De uitgangspunten en concepten voor een onderzoek naar livemuziek in de stad moeten dan ook uit theorie over popmuziek, cultuurconcentratie en muziekszenes komen. Met door digitalisering en internet veroorzaakte terugloop van de verkoop van geluidsdragers, worden liveoptredens in toenemende mate een belangrijker en lucratiever distributiekanaal voor de muziekindustrieën. Maar livemuziek is daarnaast ook een podiumkunst; als *merit good* is het vraag en aanbod ervan is niet puur economisch te verklaren. Daarom zijn ook enkele theorieën over het gedrag van cultuur besproken, zoals die van Blau (1985; 1989) en Wijn (2003). Daaruit bleek dat cultuurproducten zich eerder aanbod- dan vraaggestuurd gedragen, deels omdat overheden een actief beleid voeren ten opzichte van cultuuraanbod. Ook heeft cultuur vanuit een sociaal-economisch oogpunt, net als de creatieve sectoren de neiging tot clusteren: de vraag en aanbod van cultuur versterkt elkaar. Landry (2000) definieert de concentratie op een specifieke plek als het geheel aan 'harde' en 'zachte' infrastructuur.

In de muziektheorie geldt voor deze clustering de term 'scene'. Er zijn verschillende theorieën besproken die 'scenes' theoretisch inkaderen. Veel van deze studies zijn echter etnografisch van aard. Ze verklaren op zich goed waarom een situatie op een bepaalde plek is zoals hij is, maar aanvankelijk leverden deze theorieën nog geen generaliseerbaar conceptueel model op. Dat gebeurde wel door onder andere Kruse (2003), die kijkt naar de sociale processen die zich afspelen in de culturele infrastructuur. voortborduurde op de theorieën van onder andere Becker (1982) en Bourdieu (1993). Zij gebruiken een sociologisch uitgangspunt en definiëren een cultuurscene (of -wereld of -veld) als een collectieve inspanning van een groep mensen. Crossley (2009) presenteert een model voor onderzoek naar muziekszenes, waarbij hij uitgaat van een driedimensionaal model waarin het succes van een actor wordt bepaald door zijn positie in het netwerk ten opzichte van anderen, de mate van toegang van de actor tot de middelen die hij nodig heeft en in welke mate de actor de conventies van het netwerk kent. In het volgende hoofdstuk zullen we voortbouwen op deze concepten in een poging om een conceptueel, meer generaliseerbaar kader op te stellen voor een onderzoek naar livemuziek in een stad.



3. Onderzoeksopzet

3.1 Probleemstelling

In het vorige hoofdstuk heb ik een overzicht gegeven van de ontwikkelingen in de muziekindustrieën en de relevante concepten over cultuur, en specifiek popmuziek, in een bepaalde geografische ruimte en vanuit een sociaal-cultureel perspectief. Ik wil op de besproken theorieën, met name die over netwerken in muziekscenes, voortbouwen met een focus op het livecircuit. Veel van de onderzoeken naar scenes gebruiken zoals besproken een etnografische of historische benadering, bijvoorbeeld die van Cohen (1991). Dat voldoet wanneer de situatie in één specifieke plek verklaard moet worden, maar levert over het algemeen weinig generaliseerbare en op een andere plek toepasbare inzichten op. Andere onderzoeken, zoals dat van Blau naar cultuurconcentratie (1989), zijn zeer kwantitatief en gaan niet dieper in op de relevante lokale factoren die processen in een stad beïnvloeden.

Met mijn onderzoek heb ik getracht ik een meer generaliseerbare 'wegenkaart' van het livecircuit in een stad te schetsen. Met deze wegenkaart hoop ik inzicht te bieden in hoe de culturele faciliteiten in Rotterdam functioneren. Zoals in de theorie besproken, worden scenes gevormd door de samenhang van fysieke én sociale factoren op een plek. Dus: niet alleen wat er tastbaar aan infrastructuur aanwezig is, maar ook welke sociale processen zich binnen die infrastructuur afspelen. Jazz bloeide in de jaren '20 in New Orleans niet alleen op omdat de muzikanten, podia en publiek dat faciliteerden, maar ook omdat de in de stad aanwezige mensen met verschillende smaken en achtergronden met elkaar interacteerden en de juiste lokale snaar wisten te raken. Daarom gebruik ik ook een sociologisch uitgangspunt en ga ik uit van de theorieën van onder anderen Crossley (2009). Hij stelt dat een muziekscene bestaat uit een netwerk van actoren, die op hun beurt ook verbonden zijn aan andere netwerken. De positie van een actor biedt keuzes en belemmeringen. Het heeft invloed op zijn connecties en derhalve op de stroom van verschillende middelen binnen het netwerk. Daarnaast is het belangrijk of een actor de 'taal' of conventies van het netwerk kent. Om het nog complexer te maken, kan een actor ook een brug vormen tussen verschillende netwerken, die daarmee zijn kans van slagen beïnvloeden.

3.1.1 Centrale vraagstelling

In deze scriptie heb ik precies de bovenstaande focus gebruikt om het Rotterdamse livecircuit onderzoeken. De focus lag op de netwerken van actoren waar het Rotterdamse livecircuit uit bestaat en de verschillende externe netwerken, die het functioneren van die actoren beïnvloeden: zoals gezegd een soort wegenkaart. Omdat er verrassend weinig onderzoek naar livemuziek is gedaan, kies ik bewust voor een exploratieve insteek. Het doel is dan ook niet om een volledig, visueel en statistisch onderbouwd overzicht te weergeven van alle actoren en onderlinge relaties. Ik ben vooral geïnteresseerd in de invloed van de posities, middelen en conventies binnen de netwerken, welke keuzes en belemmeringen deze opleveren en welke rol de context – het 'Rotterdamse' aspect – daarin een rol speelt. Dit leidt tot de volgende hoofdvraag:

“Wat is de positie van het livecircuit van Rotterdam, en welke factoren beïnvloeden dat?”

3.1.2 Operationalisering

Met dit onderzoek streefde ik zoals gezegd ernaar een 'wegenkaart' te kunnen schetsen, waarmee kan worden onderzocht hoe verschillende contextuele factoren van een specifieke plek de positie van het livecircuit in een stad beïnvloeden. Door die positie te definiëren, kan er op zekere hoogte gewaardeerd worden hoe 'ideaal' de situatie voor het livecircuit van de stad is en hoe dat komt. Met 'positie' bedoel ik betekenis van het livecircuit in de verschillende relevante sociale contexten. Er is zoals gezegd nog niet eerder onderzoek gedaan naar de sociale processen binnen het livecircuit en aangrenzende partijen. Mijn uitgangspunt is dan ook om de in de theorie besproken 'sociale structuur' binnen het Rotterdamse livecircuit te onderzoeken. Omdat het lastig is om kwantitatief, of sowieso objectief, te beoordelen welke 'positie' iets of iemand inneemt en hoe toereikend dat is, wil ik de actoren in het livecircuit hun positie zelf laten waarderen. Dit zegt meer dan het toekennen van een rapportcijfer. Door de concepten kwalitatief te onderzoeken, hoop ik te kunnen identificeren wat de de relevante contextuele factoren zijn die de positie beïnvloeden.

Een exploratieve benadering helpt om de sociale processen te begrijpen die zich tussen de actoren afspelen. Uiteraard is een livecircuit in de praktijk geen afgebakende wereld, maar wordt deze ook beïnvloed door contextuele factoren: de maatschappij waarin het livecircuit opereert. Gezien zijn culturele betekenis staat livemuziek wel degelijk midden in de maatschappij, met alle niet-muzikale invloeden van dien. Omdat er zo veel mogelijke contextuele factoren zijn die potentieel een rol spelen, is het onmogelijk om die vooraf te operationaliseren en meetbaar te maken. Het is derhalve dan ook niet het doel om de

verschillende concepten te 'meten'. Wel is het doel om te zien hoe de mogelijkheden en belemmeringen die de sociale structuur biedt, door de actoren in het Rotterdamse livecircuit worden gewaardeerd. Aan de hand van die waarderingen kan ik beoordelen hoe de relevante factoren een rol spelen in de interactie tussen livecircuit, de omringende muzikscene en bredere context. In bijlage 1 is een schema van de concepten opgenomen.

3.1.3 Concepten en deelvragen

Zoals besproken, zijn veel puur economische modellen niet toereikend om de processen in muzikscenes te verklaren. Concreter: de volgende redenering is economisch gezien 'logisch': hoe groter de stad, des te groter de kritische massa's aan de vraag- en aanbodzijde van het livecircuit, dus de markt is dan navenant groter. De in de introductie geschetste situatie in Rotterdam laat, conform de theorieën van onder andere Blau (1985), zien dat deze economische logica niet op gaat. Er wordt hier geen rekening gehouden met andere contextuele factoren en daarom is dit uitgangspunt niet toereikend is om de sociale processen rond een muzikscene te onderzoeken. Hoe kunnen deze contextuele factoren gevangen worden binnen een conceptueel model dat geschikt is voor dit onderzoek?

Een goed, concreet te definiëren uitgangspunt voor onderzoek naar de sociaal-culturele processen in een livecircuit is dat wat Landry (2005) 'infrastructuur' noemt. Grofweg kan is een scene opgebouwd uit alle harde en zachte infrastructuur van een plek. Harde infrastructuur zijn de 'stenen', zachte infrastructuur de minder tastbare elementen waaruit de context in opgebouwd. Samen genomen omvat infrastructuur de door Becker (1982) omschreven 'gezamenlijke inspanning' die uiteindelijk de productie van cultuur realiseert. Het is een bruikbaar concept om in kaart te brengen waar de Rotterdamse context concreet uit is opgebouwd, en wie daarin opereren. Het biedt voldoende handvatten om alle verdere sociaal-culturele concepten te identificeren. Daarom zijn de eerste deelvragen voor de analyse als volgt:

- 1. Waaruit bestaat de infrastructuur van het Rotterdamse livecircuit?*
- 2. Hoe biedt die infrastructuur mogelijkheden en beperkingen voor het livecircuit?*

Infrastructuur is echter niet voldoende om de sociale wereld achter het livecircuit te conceptualiseren. Het functioneert als 'basis', als het ware de plek waar we naar de sociale wereld zoeken. Als tweede concept gebruik ik het op Becker (1982) en Bourdieu (1993) gebaseerde concept dat Crossley (2009) 'sociale structuur' noemt. Hoewel Crossley in zijn onderzoek zich richt op de formatie van netwerken, schetst hij de sociale structuur als een

driedimensionaal model waar het succes van een actor afhangt van zijn positie in een netwerk, de beschikbare middelen en de bekendheid met de conventies van het netwerk. Deze drie dimensies opereren niet onafhankelijk, maar beïnvloeden elkaar ook. Zo hangt de positie van een actor in een netwerk af van zijn beschikking over middelen, maar vice versa ook. Dit leidt tot de volgende deelvragen in het tweede deel van de analyse:

3. Hoe ziet de sociale structuur van het Rotterdamse livecircuit eruit?

4. Hoe biedt die sociale structuur mogelijkheden en beperkingen voor het livecircuit?

Het moge duidelijk zijn dat infrastructuur en sociale structuur niet twee losstaande begrippen zijn, noch is het één onderdeel van het ander. Beide concepten zijn als het ware 'lagen'. Beiden zijn concepten om het grotere geheel van een lokale muziekscene te benaderen, maar op een verschillend niveau. Ook bestaat er overlap in definities. Zo is een netwerk een onderdeel van de zachte infrastructuur en een dimensie van de sociale structuur, en zijn de middelen, die ook een dimensie daarvan vormen, eveneens een vorm van harde infrastructuur. Toch zijn de concepten ook goed te onderscheiden. Infrastructuur gaat over alles dat is een stad 'aanwezig' is, en is min of meer objectief te inventariseren. De sociale structuur is interpretatief van aard en gaat over het netwerk van onderlinge sociale relaties tussen actoren die zich 'in' de infrastructuur afspeelt. Deze scriptie had als doel om beiden voor Rotterdam te onderzoeken. De analyse bestaat derhalve uit twee delen. Ten eerste de fysieke omgeving aan de hand van het concept infrastructuur. Ten tweede de sociale omgeving aan de hand van het concept sociale structuur.

3.2 Methoden van onderzoek

Zoals eerder uiteengezet, was er weinig eerder onderzoek beschikbaar naar het circuit voor livemuziek. In hoofdstuk 2 zijn enkele bruikbare basistheorieën besproken, maar de diversiteit aan specifieke rollen die een livecircuit kan aannemen – podiumkunsten, distributiekanaal muziekindustrieën, vrijetijdssector – maken dat deze niet één op één te adopteren waren voor dit onderzoek. Bovendien hebben veel onderzoeken naar muziekszenes een etnografische of historische insteek en zijn niet heel generaliseerbaar voor andere lokale plekken. Daarom was dit onderzoek gebaat bij een exploratieve benadering. Zo kon een groot aantal relevante processen in het livecircuit geïdentificeerd worden op basis van een meer generaliseerbaar conceptueel model. Het doel was enerzijds om de processen in het Rotterdamse livecircuit te begrijpen, anderzijds uitspraken te kunnen

doen over het livecircuit in een stad in het algemeen.

De onderzoekseenheid van deze scriptie is het Rotterdamse livecircuit. De observatie-eenheden zijn de actoren in dat livecircuit. Het empirische onderzoek was gericht op in welke mate zij ervaren dat hun individuele positie in de netwerken waarin zij actief zijn, alsmede de Rotterdamse infrastructuur op zich, mogelijkheden en beperkingen met zich meebrengt. Op basis van de exploratieve insteek, is dit gedaan met een kwalitatief uitgangspunt. Dit 'waarderen' van een positie leverde naar mijn mening rijkere informatie op dan een kwantitatief uitgangspunt, dat volgens de literatuur in sociaal-cultureel onderzoek vaak niet toereikend is om de complexiteit achter de sociale processen tussen actoren te vangen (Wester, Renckstorf, & Scheepers, 2006). Anderzijds zou een empirisch deel dat alleen gebaseerd is op interviews met actoren die allemaal in dezelfde sociale context zitten, wellicht ook te gekleurde of incomplete informatie opleveren. Daarom is ervoor gekozen de data van de interviews aan te vullen met de informatie uit verschillende rapporten en documenten over Rotterdamse cultuur in het algemeen en livemuziek in het bijzonder. Dat maakt dat deze scriptie meer de vorm heeft van een casestudy met conceptueel model, dan een pure kwalitatieve interviewstudie (Thomas, 2010).

3.2.1 Interviews

De interviews zijn de belangrijkste bron van data voor deze scriptie. Het exploratieve karakter van dit onderzoek vroeg om empirische gegevens uit eerste hand, van de actoren die zelf ook de observatie-eenheid zijn. Door de meningen, ervaringen en inzichten van actoren te bevragen, hoop ik inzicht te krijgen in de vanzelfsprekende sociale context van het Rotterdamse livecircuit. Deze insteek rechtvaardigt data uit de 'natuurlijke situatie', die niet gericht is op een volledige, complete beschrijving maar als doel heeft om juist de door de respondenten zelf aangedragen onderwerpen en factoren uit te diepen. De interviews zijn daarom open diepte-interviews, waarbij het perspectief van de respondenten centraal stond. De interviews zijn gevoerd aan de hand van een conversatiehulp³, die is opgesteld aan de hand van de in het vorige hoofdstuk opgestelde deelvragen. De interviews zijn zo open mogelijk gevoerd, aan de hand van het door Rubin en Rubin (2005; zoals geciteerd in Evers, 2007) beschreven 'riviermodel', waarbij de enige functie van de interviewer is om de response binnen het conceptuele kader te houden. Wanneer nodig is er om verdieping gevraagd, zonder daarin gericht op bepaalde onderwerpen te sturen. Zodra een onderwerp uitputtend behandeld was, konden andere door de respondent aangedragen onderwerpen worden uitgediept.

3 Zie bijlage 2.

3.2.2 Steekproef en data

Omdat statistische representativiteit geen doel is van deze scriptie zijn de data, zoals gebruikelijk bij kwalitatief onderzoek niet verkregen door middel van het trekken van een aselechte steekproef. Dat was ook onmogelijk geweest, omdat de onderzoeksgroep sowieso geen concreet af te bakenen populatie vormt. Rollen in het livecircuit veranderen iedere dag, er komen mensen bij en gaan mensen weg. De respondenten zijn daarom geselecteerd door middel van een gerichte steekproef op basis van een eerste inventarisatie van de belangrijke spelers in het Rotterdamse livecircuit. Deze eerste inventarisatie is gemaakt met verschillende publicaties over livemuziek in Rotterdam, zoals KvK-gegevens, cijfers van instellingen zelf, en rapporten zoals die van het Economic Development Board Rotterdam (EDBR, 2008), De Nederlandse Vereniging van Poppodia en Festivals (NVPF, 2011) en de Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (RRKC, 2006). Daarna zijn de respondenten geselecteerd op basis van de sneeuwbalmethode en een gerichte steekproef op basis van constante reflectie.

Alle respondenten zijn in eerste instantie benaderd via e-mail, waarbij kort het doel van het onderzoek en de centrale vraagstelling zijn toegelicht. Als een reactie uitbleef, zijn de respondenten vervolgens – indien mogelijk – telefonisch benaderd. Vrijwel alle benaderde respondenten reageerden positief en hebben meegewerkt. Dit resulteerde in een goede, diverse dwarsdoorsnede van het Rotterdamse livecircuit. Na ieder interview is gereflecteerd of het interview a. relevante en b. nieuwe informatie had opgeleverd. Bovendien is ook beoordeeld of de interviews niet te eenzijdige data opleverden en het eventueel nodig was om de focus van de conversatiehulp te veranderen. Dit is gedurende het proces één keer bijgesteld, toen na vier interviews de focus steeds lag bij het 'netwerken', als in: bewust relaties onderhouden. De term 'netwerken' is toen verder gemedend in de interviews, en er werd liever gesproken over 'contacten'.

Na twaalf interviews begon het idee te bestaan dat informatieverzadiging bereikt was. Uiteindelijk zijn er in totaal veertien diepte-interviews uitgevoerd, die in tijdsduur varieerden tussen veertig en 85 minuten. De interviews zijn gehouden op de locatie naar keuze van de respondenten. In de verdere rapportage zullen regelmatig quotes van respondenten uit de interviews worden aangehaald. Om de privacy van de respondenten te waarborgen én de openheid tijdens de interviews te bevorderen, zijn de namen en herkenbare gegevens van de respondenten geanonimiseerd. Een lijst van de functies in het livecircuit die de respondenten vervullen, is opgenomen in de bijlagen⁴.

4 Zie bijlage 3.

3.2.3 Analyse

Zoals eerder gesteld, bestond de analyse van de data uit twee delen: de infrastructuur en de sociale structuur. Hoewel voor beide delen een aparte operationalisering bestond⁵, was de data die als basis hiervoor fungeerde niet gescheiden. Voor beide delen van de analyse is dezelfde data gebruikt: de interviews, aangevuld met informatie uit rapporten en andere publicaties over het Rotterdamse livecircuit. In het volgende hoofdstuk, zal bij de resultaten naar de literatuurlijst verwezen worden als er een dergelijke publicatie is gebruikt ter aanvulling. De feitelijke analyse is grotendeels gebaseerd op de interviewdata. Deze zijn volledig getranscribeerd met behulp van de software Express Scribe (verkregen op: <http://www.nch.com.au/scribe/index.html>). De transcripties zijn vervolgens gecodeerd met behulp van kwalitatieve analyse-software Atlas.ti (verkregen op: <http://www.atlasti.com/>). Op basis van deze codering zijn de relevante concepten voor de analyse geïdentificeerd⁶. In de codering is vooral gefocust op de systematische overeenkomsten tussen de respondenten.

Om te garanderen dat de exploratieve insteek wel resulteerde in goed onderbouwde resultaten, is er in de analyse een systeem van reflectie en herhaling ingebouwd die is geleend van de gefundeerde theoriebenadering (bijvoorbeeld: Wester & Peters, 2004; Evers, 2007). Na een eerste codeerronde zijn de resultaten geordend en op basis van de eerste inventarisatie zijn de transcripties herlezen en hercodeerd. Toen zijn nogmaals de relevante concepten naast elkaar gelegd, geanalyseerd hoe deze met elkaar relateren en zijn op basis daarvan nog één maal alle transcripties hercodeerd. Op basis van deze finale resultaten zijn de onderliggende sociale processen van de respondenten, die 'latent' aanwezig zijn in de data, beschreven in het volgende hoofdstuk.

3.3 Afbakening

Hoewel dit onderzoek gebaat was bij zo compleet mogelijke informatie, zijn er toch een aantal beslissingen die moesten worden genomen. Een aantal definities en concepten waren problematisch voor de focus.

3.3.1 Rotterdam

De eerste is de geografische definitie van 'lokaal'. De onderzoekseenheid is Rotterdam, maar waar begint en eindigt de stad? De meest voor de hand liggende afbakening zou zijn om de gemeentegrenzen te gebruiken. Dat zou betekenen dat plaatsen als Hoek van Holland en Hoogvliet ook worden meegeteld. De vraag is deze plekken binnen

⁵ Zie bijlage 2.

⁶ Zie bijlage 4.

het conceptuele model een betekenis spelen in het circuit voor livemuziek in Rotterdam. Ook in de traditionele studies naar muziekscenes lag altijd een sterke focus op daar waar de muzikale activiteit zich afspeelt (bijvoorbeeld Cohen, 1991; Kruse, 2003). Anderzijds kan ook worden gesteld dat het gebrek aan betekenis van de delen van de stad waar weinig tot geen muzikale activiteit is, ook weinig afbreuk doet aan de resultaten. Bovendien is dit onderzoek er niet op gericht om te beoordelen waar er discrepanties liggen tussen vraag en aanbod van muziek. Dit onderzoek richt zich dus vooral op de relatie tussen die geografische plekken in de stad waar muziekproductie en livemuziek elkaar ontmoeten. In Rotterdam bleek dit vooral het centrum te zijn. In de analyse is ook aandacht besteed aan de specifieke definitie van deze geografische concentratie.

3.3.2 Lokaliteit

Een tweede problematische definitie van het concept 'lokaal' was niet vanuit een geografische, maar sociaal-culturele betekenis. Zoals eerder gesteld is de betekenis van livemuziek geen geografisch gebonden verschijnsel. Een stad kan theoretisch een aantal succesvolle poppodia hebben zonder ooit een lokale band te programmeren. Daarbij neemt het bereik van een poppodium navenant toe met de omvang; een zaal als WATT trok op zijn top publiek uit het hele land (Rekenkamer Rotterdam, 2010). Nederland is een klein land, en is het goed mogelijk dat Amsterdam een goed substituut is voor Rotterdamse concertgangers. Bovendien suggereert Hracs (2009, zoals geciteerd in Cummins-Russel & Rantisi, 2012) bijvoorbeeld dat ten gevolg van digitalisering en bijkomende globalisering de link tussen het livecircuit en de lokale scene helemaal niet zo relevant meer is. Ook Pratt (2000) beschrijft de afnemende relevantie van geografische plaats door digitalisering. In verschillende onderzoeken wordt gesteld dat toegenomen connectiviteit ook zichtbaar is in netwerken en zo – bijna letterlijk – voor een kleinere wereld heeft gezorgd.

Desondanks is volgens onder anderen Leyshon (2001) er wel degelijk een relatie tussen de aanwezigheid van producenten van popmuziek en een levendig livecircuit. Bovendien stellen Marlet & Tames (2002) dat de reisbereidheid voor live popmuziek niet groot is en dus vooral lokaal een rol van betekenis speelt. Ook de besproken onderzoeken over culturele clusters en muziekscenes tonen aan dat het begrip 'lokaal' vanuit geografisch oogpunt wel degelijk relevant is. Wel vraagt de opzet om een bredere focus dan Rotterdam te zien als afgebakende wereld waarin actoren strikt met elkaar opereren. De kritische massa's waar het Rotterdamse livecircuit van afhankelijk is, bestaan zowel aan de productie- als consumptiekant ook interlokaal. Wellicht spelen ook factoren van buiten de context van het livecircuit mee. Daarom is het belangrijk om niet de ogen sluiten voor externe factoren en

actoren en ook de positie van het Rotterdamse livecircuit in het grotere regionale, nationale of zelfs internationale geheel te evalueren. Ook dit verantwoordde een exploratieve benadering.

3.3.3 Popmuziek, livemuziek en bands

Tot nu toe werd steeds expliciet de term 'popmuziek' gebruikt voor de focus van deze scriptie. De term popmuziek omvat alle 'populaire' genres, wat over het algemeen betekent dat de genres klassiek, jazz en experimentele muziek of avant-garde worden uitgesloten (Shuker, 2004). Desondanks bleken zalen als BIRD en Lantaren/Venster, die volgens henzelf 'jazz' programmeren, wel degelijk een betekenisvolle rol in het Rotterdamse livecircuit te spelen. Hoewel de meeste zalen in Rotterdam een duidelijke profilering hebben, zijn genres te vage begrippen om op basis daarvan bepaalde zalen uit te sluiten. Ook leken grootschalig toegankelijke festivals als het Zomercarnaval, die weliswaar geen pure 'pop' programmeren, wel degelijk een substituuat te vormen voor andere livemuziek. Daarom richtte dit onderzoek zich op alle zalen en festivals die op zijn minst een bredere focus hebben dan alleen een zogenaamd 'zwaar genre'. Hieronder vallen de zalen voor uitsluitend klassieke muziek en zalen die genres programmeren die dermate ontoegankelijk of experimenteel zijn, dat ze een subcultuur op zich vormen.

Ook de term 'live' vormde een probleem. Want wat te doen met popmuziek die niet 'live' instrumentaal wordt gespeeld, maar wel kan functioneren als substituuat voor live popconcerten, namelijk dj-sets en hybride vormen, zoals live geproduceerde dance? Rotterdam staat sinds begin jaren '90 bekend als stad met een grote dancescene en het is goed voorstelbaar dat bijvoorbeeld een gebrek aan popconcerten wordt veroorzaakt door een overvloed aan dj-sets in de stad. De dj-set als substituuat voor een liveconcert is echter net zo goed als elk ander substituuat. Bovendien zijn dj-sets geen hoofdtaak voor poppodia (RRKC, 2006). De aanwezigheid van de clubscene in Rotterdam is dus niet genegeerd in de analyse, maar was niet het onderwerp van het onderzoek.

Door deze afbakening is tevens het probleem opgelost van op welke muzikanten dit onderzoek zich richt. Het is belangrijk om op te merken dat in deze rapportage verder alleen uit gesproken zal worden van 'bands'. Dit is niet omdat 'band' een definitie is die alleen die muzikanten omvat waar deze scriptie over gaat. De overweging is puur praktisch en laat geen twijfel bestaan over het 'livegehalte' of de taak van de artiest. Het is simpelweg de term die de minste ambigue betekenis heeft, maar uiteindelijk omvat het alle artiesten, acts en groepen die zich aan de productiezijde van de livemuziek bevinden – dus op het podium plaatsnemen en waarvan op zijn minst één lid een instrument bespeelt.

3.4 Validiteit en betrouwbaarheid

In kwalitatief onderzoek is betrouwbaarheid altijd problematisch. Omdat de interviews een open karakter hebben en de data die eruit voortkwam interpretatief is geanalyseerd, bestaat een kans dat de resultaten van het empirische deel van het onderzoek niet altijd als zodanig reproduceerbaar zijn door een andere onderzoeker. Op basis van de literatuur (oa. Wester et al., 2006) is er een aantal mechanismen ingebouwd de betrouwbaarheid van dit onderzoek te vergroten. Als eerste zijn voor de eerste interviews op basis van de conversatiehulp de vooronderstellingen opgeschreven. Dit maakt de interviewer bewust van zijn eigen aannames en helpt uiteindelijk 'objectiever' de data te interpreteren (Evers, 2007). Het systeem van reflectie en herhaling in de analyse is zoals gezegd geleend van de gefundeerde theoriebenadering. Op deze manier is steeds gecontroleerd of de resultaten gebaseerd waren op meer dan een paar waarnemingen. Als extra check zijn de fragmenten van de interviews in de resultaten pas ingevoegd nadat de eerste resultaten waren opgeschreven. Dit forceerde de noodzaak om de resultaten nog eens te vergelijken met de ruwe data. Ook is getracht om in dit hoofdstuk de gebruikte stappen in de onderzoeksmethoden zo nauwkeurig en volgbaar te beschrijven.

Validiteit omvat het risico niet te meten wat je wilt meten. Dit was een minder relevante bedreiging voor dit onderzoek, omdat de insteek van het open karakter is dat je altijd relevante informatie meet; alles is namelijk relevant. Weliswaar bevatte dit onderzoek een focus: de positie van het livecircuit ten opzichte van de infrastructuur en sociale structuur. De validiteit van dit onderzoek is daarom gebaseerd op de operationalisering van de onderzoekstermen. Om niet het risico te lopen dat de interviews over andere onderwerpen zouden gaan, is expres gekozen voor een brede, voor contextuele uitleg vatbare operationalisering van het woord 'positie'. Op die manier was het makkelijker om de interviews binnen de relevante kaders te houden en te bevragen wat opgenomen was in de onderzoeksvragen. Ook ben ik in het beschrijven van de conclusies van de resultaten voorzichtig geweest met generaliseren; op basis van de data kon er gesteld worden dat iets voor Rotterdam geldt, maar er niet per definitie uitspraken gedaan werden over livemuziek op zich.



4. Resultaten

Dit hoofdstuk bevat de resultaten van de analyse van veertien open diepte-interviews met verschillende spelers uit uiteenlopende lagen en functies van het Rotterdamse livecircuit. Deze analyse bestaat uit twee delen, zoals in het hoofdstuk Onderzoeksofzet verantwoord. De hoofdstukken zijn verdeeld aan de hand van twee hoofdconcepten uit de theorie: infrastructuur en sociale structuur. Allereerst identificeren we wat er in de stad aan infrastructuur is, en waar de Rotterdamse situatie mogelijkheden en beperkingen oplevert voor alle betrokken partijen. In het volgende deel kijken we naar de sociaal-culturele processen die zich tussen deze betrokken partijen afspelen, en hoe deze mogelijkheden en beperkingen opleveren. Eindconclusies over de bruikbaarheid van de theoretische uitgangspunten zijn opgenomen in hoofdstuk 5.

4.1 De infrastructuur

Zoals besproken, hangt de mate van creatieve en culturele activiteit in een stad volgens Landry (2005) nauw samen met de aanwezige culturele infrastructuur. Onder infrastructuur verstaat hij het geheel van faciliteiten dat creatieve en culturele uitingen mogelijk maakt. Dit omvat zowel de 'hardware' als 'software'. Enerzijds is er de harde infrastructuur: de onroerende culturele voorzieningen, in het geval van livemuziek de podia, zalen, festivals en andere tastbare faciliteiten als oefenruimtes, studio's en onderwijsinstellingen. Daarnaast is er de zachte infrastructuur. Dit omvat de ontastbare faciliteiten, zoals expertise, samenwerking, ondernemerschap, *goodwill*, de houding van betrokken partijen, regels en beleid, de mate waarin kennis wordt gedeeld en andere omstandigheden die kunnen bijdragen aan een klimaat waarin cultuur, in dit geval livemuziek, kan bestaan. Het geheel aan infrastructuur faciliteert initiatieven en biedt mogelijkheden voor de betrokken partijen, maar ook beperkingen.

Omdat de harde en zachte infrastructuur in de praktijk met elkaar verweven zijn – harde infrastructuur is zonder de software immers letterlijk niks anders dan een hoop stenen

– gaan deze paragrafen ook over beide. Het uitgangspunt is 'het livecircuit': de faciliteiten die zich fysiek in de stad bevinden, en de mensen die deze 'kerninfrastructuur' gebruiken. Wie zijn dit? Welke partijen zijn nog meer relevant? Het livecircuit is geen afgebakende wereld op zich, maar heeft verschillende connecties naar andere (culturele) infrastructuur, wat ik hier 'aangrenzende infrastructuur' noem. Deze is net zo noodzakelijk voor het bestaan van een livecircuit als de kerninfrastructuur. Bovendien heeft het livecircuit per context verschillende betekenissen. Zo is het voor de muziekindustrieën een onderdeel van de distributie van hun product, vanuit cultureel oogpunt een onderdeel van de podiumkunsten (samen met bijvoorbeeld theater) en voor de horeca een onderdeel van de vrijetijdssector. Deze verschillende doeleinden en belangen hebben invloed op het functioneren van de partijen binnen de infrastructuur.

4.1.1 De Rotterdamse infrastructuur

Om een goed beeld te kunnen schetsen van de Rotterdamse situatie, zullen wel allereerst inventariseren welke harde infrastructuur er in Rotterdam is. Deze inventarisatie fungeert als basis voor verdere analyse van de resultaten van het empirische deel. Bovendien is een werkelijke analyse lastig zonder de vergelijking te maken met andere steden: wat is de norm? Het in de theorie besproken ringenmodel van Wijn (2003) biedt een referentiekader voor overheidsbeleid ten behoeve van een gezond popklimaat in verhouding tot het aantal inwoners. Rotterdam zou, met 616 500 inwoners (www.rotterdam.nl, 24 mei 2013), volgens dit model over een uitgebreide infrastructuur voor livemuziek moeten beschikken: een landelijk popfestival, een schouwburg die muziek programmeert met een grote zaal en één of twee kleine zalen, een concertzaal en een kernpodium met een capaciteit van meer dan duizend mensen, plus één of twee kleine popzalen. Daarnaast heeft de stad aangrenzende infrastructuur nodig om het livecircuit te faciliteren; muzikantenbeleid, studio- en oefenruimtes, productiefaciliteiten, winkels, werkplaatsen, cursusaanbod, lokale muziekmedia en een popopleiding op minimaal MBO-niveau.

De hieronder gepresenteerde inventarisatie bevat alle plekken waar tijdens dit onderzoek op regelmatige basis livemuziek werd geprogrammeerd en die in mindere of meerdere mate een lokaal karakter hebben, conform de beschreven afbakeningen in het hoofdstuk Methode. Deze cijfers zijn samengesteld uit verschillende rapporten en publicaties van verschillende organisaties en geanalyseerd aan de hand van diezelfde bronnen en op basis van de data uit de interviews. Uiteraard is deze inventarisatie nooit volledig. De infrastructuur is constant aan verandering onderhevig: er gaan locaties failliet, of stoppen met programmeren. Ook zijn er plekken, zoals de concertzalen of de cafés en jeugdhonken,

waar het programmeren van livemuziek niet altijd een hoofdtaak is, en het arbitrair is in welke mate ze bijdragen aan 'het lokale muziekklimaat'. Het is daarom niet het doel van dit hoofdstuk om een volledige kwantitatieve analyse van de aanwezige infrastructuur te geven. Het uitgangspunt is dat dit overzicht de basis vormt voor verdere uitweiding over de kwalitatieve eigenschappen van het livecircuit in de stad. Bovendien stellen zowel Blau (1989) als Wijn (2003) dat het cultuuraanbod van een stad structureel afhangt van contextuele factoren, waardoor de omvang en aard ervan nooit binnen korte tijd drastisch veranderen. Het volgende overzicht moet daarom worden gezien als een min of meer representatief overzicht van de infrastructuur voor livemuziek in Rotterdam.

Tabel 1: Culturele infrastructuur voor livemuziek in Rotterdam.

Categorie	Aantal
<i>Kerninfrastructuur</i>	
Concertzalen en schouwburgen	3
Grote poppodia (> 1000)	0
Middelgrote poppodia (400-1000)	1
Kleine poppodia (< 400)	8
Landelijke festivals	6
Lokale festivals	16
Cafés, sociëteiten en jeugdhonken	29
<i>Aangrenzende infrastructuur</i>	
Poporganisaties	2
Muziekeducatie (MBO+)	5
Oefenruimtes	80
Studio's en overige productie	9
Boekingskantoren en management	12
Muziekmedia	3
Muziekwinkels en platenzaken	38

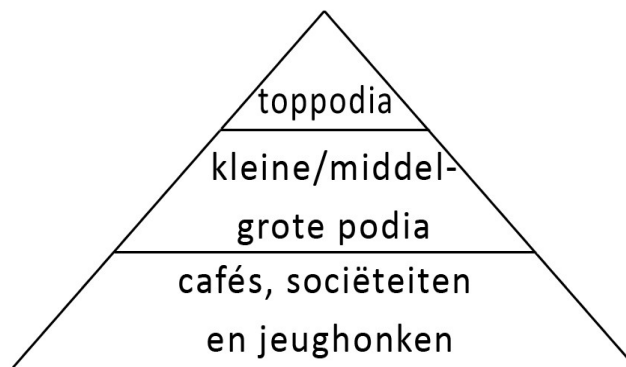
Bronnen: RRC (2006); EDBR (2008); Van Bork (2008); Popunie (2009); Van den Berg, Marlet, Ponds, & Van Woerkens (2011); VNPF (2011); www.entertainmentbusiness.nl (24 mei 2013); rotterdam.info.

Wanneer we kijken naar de geografische ligging van de kerninfrastructuur, lijkt deze zich in Rotterdam vooral in en vlak rond het centrum te bevinden. Dit geldt specifiek voor de poppodia, waarvan er één niet in het centrum is gevestigd: Baroeg in Lombardijen. De rest concentreert zich rond de Delftsestraat, Kruiskade, Schouwburgplein, Witte de Withstraat en de Nieuwe Binnenweg. Ook bedrijvigheid van aangrenzende infrastructuur concentreert zich hier (EDBR, 2008). Bij de concertzalen bevindt AHOY zich op de rand van de stad in Zuid, wat gezien de omvang ten opzichte van benodigde bereikbaarheid en parkeerfaciliteiten goed verklaarbaar is. De overige concertzalen bevinden zich wel in het centrum. De cafés, sociëteiten en jeugdhonken zijn geografisch iets wijder verspreid. De concentratie in het centrum heeft enkele directe gevolgen. Uit de analyse blijkt dat respondenten dit een dilemma vinden. Enerzijds ziet men het voor zalen die de grootte van een café ontstijgen vrijwel noodzakelijk in verband met het trekken van publiek. Een minder tastbare voorkeur heeft het centrum omdat “[...] *het daar gebeurt.*”

Men ziet concentratie als een positieve factor omdat nabijheid van andere infrastructuur een zekere synergie zou ontwikkelen. Dit abstracte gegeven wordt onderschreven in de besproken theorie, van onder andere Porter (2000). Anderzijds zorgt vestiging in het centrum volgens de respondenten voor een aantal nadelen: hoge huur en directe concurrentie van uitgaansgebieden als het Stadhuisplein. Hoewel hier geen livemuziek wordt geprogrammeerd onderschrijft de theorie deze substituuut wel als concurrentie (bijvoorbeeld Heilbrun & Gray, 2001). Een derde nadeel dat werd genoemd is de aanwezigheid van bewoners in de directe omgeving. Klachten over overlast worden bijvoorbeeld aangewezen als een directe oorzaak van het sluiten van poppodium WATT (Rekenkamer Rotterdam, 2010).

De Rotterdamse infrastructuur voor livemuziek wordt kwalitatief gezien door de respondenten beschreven als een indeling in de vorm van een piramide, een concept dat afkomstig is van het conceptuele model van het aanbod van bands in de stad waar het livecircuit van afhankelijk is (Popunie, 2009). Dit houdt in dat aan de onderkant van de piramide, ofwel de 'humuslaag', zich het grootste en tevens breedste aanbod bevindt. Grootte refereert hier naar omvang of aantal, en breedte naar specialisatie ofwel genre. Naar mate men professioneler muziek produceert (als in: het hobbyniveau ontstijgt), komt men hoger in de piramide, waar het aanbod smaller en kleiner wordt. De top is gereserveerd voor een heel klein aantal bands die toegankelijk dan wel commercieel aantrekkelijk genoeg zijn om een groot publiek te trekken. Het onderstaande figuur is geleend van het model van Popunie en laat zien dat het aanbod van bands zich navenant vertaalt naar eenzelfde ideaal model voor live-infrastructuur voor zalen.

Figuur 2: Normatieve piramidevorm podia en zalen voor livemuziek.



© De auteur

4.1.2 Zalen en podia

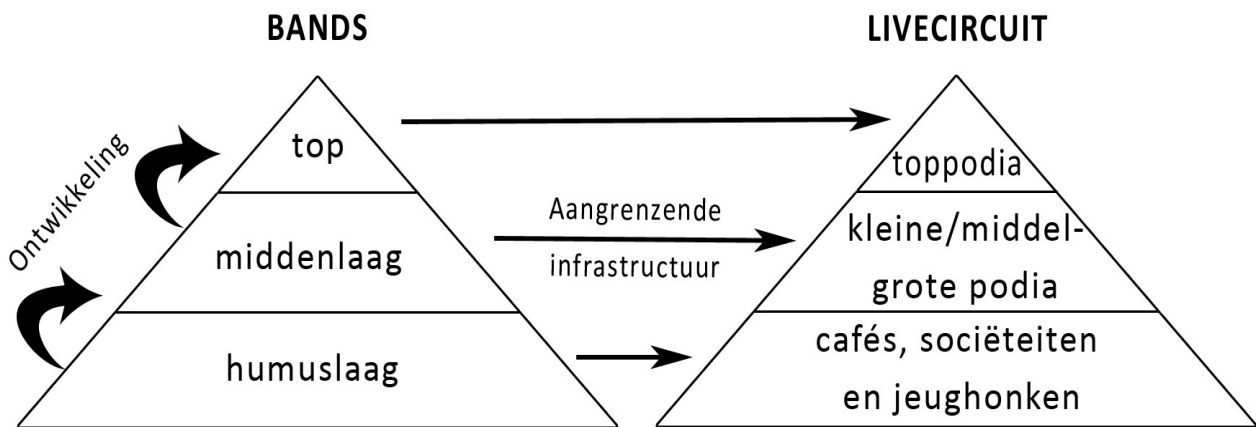
Als we de bovenstaande figuur vergelijken met tabel 1 valt op te maken dat het aanbod voor livemuziek in zalen en poppodia in Rotterdam inderdaad volgens de bovenstaande piramidevorm kan worden ingedeeld. Er is een omvangrijke onderlaag van cafés en vergelijkbare plekken die met enige regelmaat muziek programmeren. Door de respondenten werd deze laag regelmatig aangemerkt als de voedingsbodem voor de rest van het livecircuit in een stad. Het is voor bands een relatief toegankelijke manier om live te kunnen spelen voor publiek. Zo doen bands ervaring op en leggen de basis voor een stap naar een bovenliggende laag. Daarbij maken ze ook gebruik van de aangrenzende infrastructuur. De partijen in die aangrenzende infrastructuur faciliteren op hun beurt een bepaalde laag in de verdeling.

“Het proces [in Rotterdam] verschilt niet heel veel met andere steden. Op lange termijn is sprake van een piramide: met in het muziekaanbod een brede onderlaag en een smalle piek. [Wij] werken samen met die onderlaag, de amateurs. Daar zijn er heel veel van, jongeren die beginnen met muziek maken. Als amateurs, gewoon als hobby. Ze voorzien niet in hun levensonderhoud. Daarboven heb je een groep die dat wat langer doet, en misschien onderwijs gaat volgen. Dat zijn de semi-profs. Het hoogste streven is de top, dat je van de muziek kan leven. En voor iedere laag is er weer een eigen plek voor live[muziek], labeltjes, platenzaken, boekers. Dat is de scene. [...] Maar waar je daarbinnen in beweegt, ligt aan in welk stuk je zit.”

(Respondent 1, projectmanager poporganisatie, 24-04-'13).⁷

⁷ Zie Bijlage 3 voor een lijst met verdere details over respondenten.

Figuur 3: ontwikkelingsproces van bands en gebruik van de infrastructuur.



© De auteur

De lagen verschillen zoals gesteld per niveau in omvang, maar ook in breedte. Omvang is logischerwijs verklaarbaar; de top is slechts voor enkele getalenteerde bands weggelegd. Navenant zullen grotere podia ook vaker bands programmeren die de zaal vol kunnen krijgen en dus meer publiek trekken, wat automatisch 'topbands' zijn die aan de productiekant bovenaan de piramide staan. De breedte refereert z gezegd aan de verschillende subgroepen in het aanbod: de niches. Kleine zalen hoeven minder publiek te trekken, en kunnen dus bands programmeren in een niche dat minder publiek trekt: een *'long tail'* (Anderson, 2006). De smallere top van de piramide suggereert eveneens een smaller aanbod van grote spelers. In zekere zin gaat dit op voor Rotterdam. De bovenste toplaag bestaat uit AHOY, dat geen eigen programmering voert, en De Doelen en Rotterdamse Schouwburg, die zelden popmuziek programmeren dan wel de zaal verhuren. Wanneer ze dat wel doen, moeten deze zalen relatief veel publiek trekken. Dit betekent automatisch dat er bepaalde genres, die niet commercieel aantrekkelijk zijn, afvallen.

Anders is de situatie voor de middenlaag in de Rotterdamse infrastructuur. De kleine en middelgrote podia in Rotterdam zijn de plekken waar in de interviews het meeste naar gerefereerd wordt wanneer men spreekt over 'het livecircuit'. Dat men hier de hierboven genoemde plekken vergeet, is goed verklaarbaar. AHOY heeft met zijn ruim 15.000 zitplaatsen nauwelijks relevantie voor de lokale productiezijde van de muzikscene; daar staat *"[...] muziek voor de massa."* In Rotterdam speelt de wel relevant geachte livemuziek zich volgens respondenten af in de kleine en middelgrote zalen. Deze zalen zijn groot genoeg om de zogenaamde humuslaag van bands te ontstijgen en gelden als een *step up*. Het aanbod is in deze laag in Rotterdam redelijk uiteenlopend. Uit de reacties van de respondenten valt op te maken dat het aanbod over het algemeen wordt gezien als

versnipperd. Zo stelt men dat ook in deze laag de programmering zich veelal richt op bepaalde niches. De waarde hiervan is tweeledig. Enerzijds draagt het bij aan een veelzijdig aanbod, anderzijds geeft het een poppodium een zeker concurrentievoordeel.

“Ik vind het wel gaaf dat iedereen in Rotterdam zijn eigen ding een beetje doet. Rotown doet indie, Baroeg doet metal, Bird doet jazzy dingen, Worm doet experimenteel. Het blijft elkaar niet. Ik ben er van overtuigd dat je die veelzijdigheid nodig hebt voor een goede scene.”

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

“Die specialisatie in Rotterdam maakt sterke tenten. [...] Daar mag Rotterdam trots op zijn. Er zijn heel veel podia in Nederland die allemaal dezelfde bands boeken. Die zetten allemaal Tim Knol neer. De infrastructuur is te goed in Nederland. Soms heb je drie podia in een stad die allemaal hetzelfde doen. In Zaandam gaan ze failliet omdat ze te dicht bij Amsterdam zitten. Dan doen ook nog alle steden aan schaalvergroting en bouwen grotere zalen, duizend man is geen uitzondering. Niet iedereen kan dat zomaar exploiteren. Dus specialisatie is een goede keuze. Maar een groot podium missen we ook. Er is een gat in de infrastructuur voor groot publiek.

(Respondent 9, programmeur, 08-05-'13).

De laatste programmeur kaart hier een veelgehoord probleem aan. Volgens de analyses in de verschillende genoemde rapporten is het grootste deel van de infrastructuur van Rotterdam in principe toereikend in verhouding tot het aantal inwoners. Als de lijst van tabel 1 wordt vergeleken met het ringenmodel van Wijn (2003) valt vooral op dat er, zoals eveneens gesteld in de inleiding van deze scriptie, een gat zit tussen de kleine poppodia en de concertzalen. Slechts één, Corso, heeft een grotere capaciteit dan vierhonderd. Dit is echter een club die incidenteel voor livemuziek wordt ingehuurd, en dus niet zelf bands programmeert. Op papier hoeft dit voor een geheel aan infrastructuur niet problematisch te zijn. Het ontbreken van een middelgrote of grote popzaal aan de aanbodzijde kan opgevangen worden door een aantal kleinere podia in de onderliggende lagen. Dit is een uitgangspunt van Wijn, die zoals in de theorie beschreven vooral normatief redeneert. Anderzijds kijkt Blau (1989) meer vanuit een Angelsaksisch vraaggestuurd uitgangspunt, en zou in dezen tot de conclusie komen dat door contextuele factoren in Rotterdam simpelweg geen vraag bestaat voor een middelgroot of groot podium. Maar de situatie is in de praktijk

anders. In verschillende interviews gaven respondenten aan dat juist het ontbreken van een dergelijk podium om twee redenen problematisch is.

“Rotterdam heeft gaten in de klassieke stepping stone-theorie. Niches zijn prima en leuk en moeten bestaan, maar het doorsnee publiek wil gewoon mainstream. Net als bij de schouwburg. Het probleem van grote zalen als Nighttown en Watt was nooit de bezoekersaantallen, die hebben nooit gebrek aan publiek gehad. [...] Nu gaan alle mensen die [mainstream] popmuziek willen de stad uit. Waarom hebben we één Schouwburg, en één Doelen, en niet allemaal kleine schouwburgjes? Je hebt een groot podium nodig voor mainstream aanbod.”

(Respondent 8, cultuuradviseur, 07-05-'13).

De *stepping stone* waar deze respondent naar refereert is het principe dat een ontwikkeling van de brede onderlaag van de in vorige alinea's beschreven piramide naar de bovenliggende lagen niet plaatsvindt in grote 'stappen' maar geleidelijker. In andere woorden: tussen het publiek van de kleine zalen in Rotterdam en zalen als AHOY, zitten tussengroepen die op zoek zijn naar tussenliggende mogelijkheden. De infrastructuur in een stad moet die ontwikkeling faciliteren. Zoals de respondent stelt, is het waarschijnlijk dat er een relatief grote groep potentieel publiek is die in Rotterdam momenteel geen geschikte infrastructuur heeft. De genoemde mainstream concerten die deze groep wil bezoeken, omvat dan alles dat typisch in middelgrote of grote zalen wordt geprogrammeerd. Maar het ontbreken van een middelgrote of grote zaal heeft niet alleen consequenties voor de consumptiezijde van livemuziek. Ook aan de productiekant vormt het een consequentie. Zo stelt een bandmanager:

“We hebben hier geen kernpodium en dat is een ramp. Je kan alleen A zeggen, en geen B, C en D. En dat is heel erg, want dan ontwikkel je iets, investeer je erin en zodra [een band] wat groter wordt, kan het nergens meer heen. [...] En er is niks om als band naar te streven in de stad. Je moet blijven prikkelen. Rotown is nu A, maar dat moet gewoon een B podium zijn, misschien C. Als dan een band in Rotown heeft gespeeld, moet het daarna naar een B en uiteindelijk een A podium kunnen, met een C-bandje als voorprogramma. Maar nu gaat die band ergens anders heen. Er is geen groeiaspect.”

(Respondent 6, bandmanager, 06-05-'13).

Er bestond onder respondenten een opvallende consensus over de noodzaak van een middelgroot poppodium voor de stad. Zelfs programmeurs van bestaande zalen geven aan dat dit vooral een gemis is. Het ontbreken betekent weliswaar dat het potentiële publiek voor andere zalen groter is, maar de wat abstract voor te stellen uitwerking van het gemis van een kernpodium voor het geheel is heeft eerder een negatieve uitwerking dan dat de grotere publieksgroep compenseert. Het uitgangspunt van een noodzakelijke basisinfrastructuur is dat iedere partij in iedere laag zijn eigen functie heeft waarmee hij aan het geheel van livemuziek bijdraagt en er zo een vicieuze cirkel ontstaat. Dit complete plaatje aan infrastructuur is volgens respondenten noodzakelijk voor een gezonde scene, omdat dit op zijn beurt de kritische massa van bands en publiek vergroot en de scene weer versterkt.

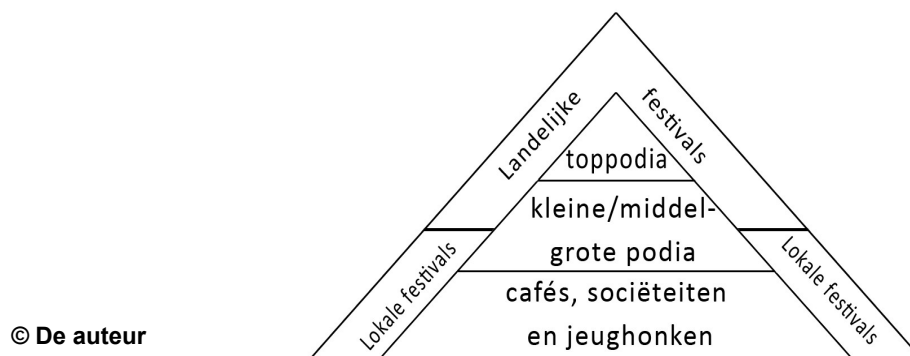
De programmeurs van de kleinere poppodia geven aan het ook als een impasse te zien dat zij in de huidige situatie in Rotterdam zowel partijen uit de onderkant als bovenkant van de piramide moeten faciliteren. Hun visie is vaak ontstaan in een tijd waarin Rotterdam nog wel over een groot podium beschikte. De verstoring in de 'verhoudingen en evenwicht' in het aanbod in de stad zorgt ervoor dat niet elke zaal kan blijven vasthouden aan die visie, oftewel de mogelijkheid voor een podium om de eerder beschreven niches te blijven faciliteren. Zo worden er bands geprogrammeerd die eigenlijk te groot zijn voor een zaal, maar toch in Rotterdam willen spelen. Er wordt dan naar creatieve oplossingen gezocht, zoals het afhuren van de bovengenoemde Corso, of de band speelt meerdere shows op opeenvolgende avonden. Beide 'expansies' worden door verschillende respondenten een manco genoemd. Programmeurs geven aan dat de belemmeringen die het gat in de Rotterdamse infrastructuur veroorzaakt, de noodzaak biedt om buiten de muren van de eigen zaal te kijken met hun werkzaamheden. De reden waarom men de noodzaak voelt om af te wijken van de eigen visie, is dat er bij de respondenten een groot gevoel van verantwoordelijkheid voor de stad bestaat; men wil de bands die eigenlijk te groot zijn voor Rotterdam ook niet aan het publiek onthouden. Anderzijds vindt men het nodig omdat grote bands een manier zijn om het lokale publiek in de stad te houden. Meer over dergelijke motieven is beschreven in de paragraaf Motieven.

4.1.3 Festivals

Hoewel de scheiding tussen landelijk en lokaal festival niet absoluut te maken is, kan er worden gesteld dat een gemeente volgens de norm van Wijn (2003) op een plek moet streven naar legio kleine festivals die vooral lokaal publiek en lokale bands trekken. Daarnaast staat een kleiner aanbod van één of meer grotere festivals met grote bands uit binnen- en buitenland en een regionaal, landelijk of zelfs internationaal publiek. Ook in

Rotterdam bestaat deze verdeling. Naast de 'klassieke' (openlucht-)festivals als Metropolis en North Sea Jazz kent de stad ook een aantal landelijk bekende festivals op verschillende locaties in de stad, zoals Rotterdam Unlimited, Motel Mozaïque en North Sea Round Town. Daarnaast bestaat een breed aanbod aan lokale of meer 'gespecialiseerde' festivals als Buma Beats en Baroeg Open Air, lokale edities van landelijke festivals, zoals Popronde, Bevrijdingsfestival en Cross-Linx, en kleine buurtfestivals als Noord Bruist en De Nacht Van De Kaap.

Figuur 4: de rol van festivals tov. het lokale livecircuit.



Zoals gevisualiseerd in figuur 4, zijn festivals derhalve onderdeel van het livecircuit, maar uit de analyse blijkt dat in de praktijk gezien worden als een aparte categorie in de lokale infrastructuur. Het brede aanbod van festivals in Rotterdam past bij een langdurige, landelijke ontwikkeling van festivalisering (Bogaarts, 1992), waarbij het aantal festivals in een stad door onder andere cultuurbudgetten voor 'toegankelijker' cultuur en als citymarketing, overhand meer festivals worden georganiseerd. Op papier vormen festivals daarom concurrentie voor de rest van het livecircuit. In de praktijk geven de meeste respondenten die met festivals te maken hebben aan het in Rotterdam als een gezamenlijke activiteit te zien, die kan bijdragen aan een gezondere muzikscene.

"Festivals zijn een aparte laag in het livecircuit. Zalen draaien continu, maar festivals zijn een tijdelijk netwerkje wat daar bovenop ligt. Ze duren maximaal een aantal dagen, op één of meer plekken in de stad. Dat verbindt ook, het is een soort gezamenlijke happening voor de mensen die normaal in de zalen werken en ook voor hun publiek. Het is een beleving van de stad. Enige nadeel is dat er bands komen die de zalen ook wel zouden willen hebben, maar bij [bepaalde festivals] zijn de zalen ook onderdeel van. Bands bouwen door festivals een publiek op in een stad, en komen dan later terug naar een zaal en

trekken die vol. [...] Een festival draagt bij aan de 'bouw' van een scene in de stad."

(Respondent 11, festivaldirecteur, 16-05-'13).

Festivals worden dus in Rotterdam vooral gezien als een zogenaamde *joint effort* van de verschillende partijen uit het bestaande livecircuit. Het zijn relatief laagdrempelige manieren om veel publiek te trekken, dragen tegelijk bij aan het popklimaat in de stad en door het tijdelijke karakter zijn ze geen structurele concurrentie van de zalen. Naast voeding voor de rest van de muzikscene, zien gemeenten festivals graag omdat ze een uitgelezen kans zijn om de het culturele leven en de stad als aangename plek om te wonen te promoten. In Rotterdam is dit bijvoorbeeld zichtbaar bij Motel Mozaïque, dat het festival probeert een uniek Rotterdams karakter te geven. Dit gebeurt door een link te leggen met contextuele elementen van de stad. In Rotterdam zijn bijvoorbeeld architectuur en de skyline dankbare elementen, wat zich op het festival vertaalt naar het aanbieden concerten op bouwplaatsen of op daken in het centrum.

Wel lijkt er een hardere scheiding te zijn tussen de lokale en landelijke festivals met betrekking tot het eerder beschreven stepping stone-proces voor bands. Zijn lokale festivals nog dankbare speelplekken voor lokale bands, de stap die vanuit daar een groter Rotterdams festival, lijkt niet te worden gemaakt. Dat komt omdat, in tegenstelling tot de zalen, de festivals in Rotterdam door hun tijdelijke karakter lijken te zijn afgesloten van dat meer 'organische' proces.

"Je kijkt naar de samenstelling van de stad, en naar wat er 'hot' is. [Het festival] moet een afspiegeling zijn van wat er al in de stad is. [...] Er is door die toename van festivals laatste jaren erg veel overlap. Alle tenten hebben een eigen programmeur, maar die mensen worden voor festivals uit de [zalen] gehaald en nemen hun eigen netwerkje mee naar het festival. Zo komen er Rotterdamse artiesten ergens anders terecht en andere artiesten op Rotterdamse festivals. Maar we kijken echt niet naar de festivals in de wijk. [...] Het proces van de bands uit de zalen naar de festivals is er niet. Daardoor moet het clubcircuit op de schop, de rol van je club wordt anders."

(Respondent 5, programmeur, 03-05-'13).

De Rotterdamse zalen vormen dus niet één op één een kweekvijver voor input van lokale programmering van de festivals. Uit de interviews blijkt dat de bands op festivals hun

weg daar naartoe eerder vinden via het netwerk van de individuele programmeurs van zalen die aan het festival meewerken. Indirect suggereren respondenten wel dat de programmering van zalen daar aan kan bijdragen, omdat bands die vaak in een zaal te zien zijn ook eerder op de radar van programmeurs zijn. Een groot deel van de festivals in Nederland worden georganiseerd door grote spelers als MOJO, die zelf beschikking hebben over bands. De Rotterdamse festivals zijn, net als het kleine, verdeelde zalencircuit, zelfstandige initiatieven. Vooral de landelijke festivals zijn echter wel afhankelijk van de grote spelers. De invloed hiervan en de toename van festivals op zich, heeft zoals de bovenstaande respondent stelt, invloed op 'de rol van de club'. Dit wordt als volgt toegelicht:

“Festivals hebben een grotere mediawaarde [dan zalen], dus een groter budget, dus meer en grotere artiesten. [...] Dat komt door die festivalisering. Bands worden speciaal daarvoor ingevlogen en tekenen clausules dat ze alleen dáár spelen. Dat heeft invloed op [de zalen]. Iedereen wil snel aanhaken, er is een grotere focus op hypes. Als ik een band probeer te krijgen die vijfhonderd euro kost, maar ze worden gevraagd voor een festival, bellen ze mij af: 'Ja, we wachten nog even'. En na de zomer, als ze op dat festival hebben gespeeld, kosten ze ineens vijfduizend euro. De industrie verdient geen geld meer met cd's, dus het moet met live[-muziek].”

(Respondent 14, podiumdirecteur, 17-05-'13).

Door dit proces ervaren de Rotterdamse zalen, die binnen de stad hun eigen rol vervullen en weinig hinder van elkaar ondervinden, ineens rechtstreekse concurrentie van de grote boekingskantoren. Anderzijds creëren de festivals wel vraag, maar daar kan door kleine zalen niet zonder meer worden voldaan. Concluderend kan gezegd worden dat festivals als onderdeel van het livecircuit tweeledig zijn. Ze zijn een gezamenlijk initiatief van de actieve partijen in het livecircuit, dan wel leveren ze een bijdrage aan het culturele klimaat van de stad. Aan de andere kant zijn vooral de landelijke festivals in Rotterdam redelijk eigenzinnig en op zichzelf en worden ze niet door grote boekingskantoren georganiseerd. Maar op de bovenstaand beschreven manier zijn zij daar wel directe concurrentie van, en dat heeft direct zijn weerslag op het gehele lokale livecircuit.

4.1.4 Aangrenzende infrastructuur aan de productiezijde

Zoals eerder gesteld is een livecircuit niet alleen afhankelijk van de kerninfrastructuur, maar ook van de interactie met aangrenzende partijen. Het livecircuit fungeert als een

distributiemethode voor muziek, wat betekent dat het de plek is waar productie en consumptie van muziek elkaar ontmoeten. De aangrenzende infrastructuur die in het model van Wijn (2003) is opgenomen, lijkt in Rotterdam vooral de connectie tussen productie en livecircuit en livecircuit en consumptie te faciliteren. Enerzijds moet het livecircuit bands trekken. Deze komen van verschillende plekken, al dan niet in de stad. Ze repeteren in oefenruimtes, nemen muziek op, worden aangeboden door een boekingskantoor of management of volgen een opleiding. Anderzijds geven media en platenzaken ruchtbaarheid aan de evenementen in het livecircuit bij het potentiële publiek.

De regio Rotterdam telt ruim achthonderd bands die als zodanig zijn geregistreerd (Popunie, 2009). Uiteraard zal het werkelijke aantal muziekbeoefenaars veel groter zijn. Bij de connectie tussen productiezijde en de infrastructuur voor livemuziek wordt op verschillende manieren gemaakt. De meest directe manier is rechtstreeks tussen band en de programmeur van de zaal. Daarvoor zal een programmeur van een zaal moeten weten wat er in de studio's en oefenruimtes van een stad gebeurt. In de praktijk lijkt dit weinig te gebeuren en zit er ook bij de kleinere zalen tenminste één schakel tussen. De partijen dienen met elkaar in contact worden gebracht, een functie die in Rotterdam met name wordt vervuld door de poporganisatie Popunie. Dit is een gesubsidieerde organisatie die zich voorheen richtte op heel Zuid-Holland, maar sinds begin 2012 alleen op de regio Rotterdam. De organisatie heeft als doel de popmuziek in de stad zoveel mogelijk te promoten en beschikt over een bestand bands en zalen. Op die manier probeert ze vraag en aanbod zoveel mogelijk aan elkaar te linken. Popunie wordt door verschillende respondenten gezien als belangrijke schakel in de lokale muzieksceen.

“Popunie [is] een schakel tussen bandjes en het livecircuit. Beginnende bands melden zich daar aan en krijgen daar interviews en gigs. [...] Heel veel mensen in het potentiële livecircuit hebben geen verstand van muziek. Heel veel livemuziek speelt zich af in de cafés. En die cafés weten niet waar ze muziek vandaag moeten halen. Dan gaan ze naar Popunie.”

(Respondent 10, journalist, 08-05-'13).

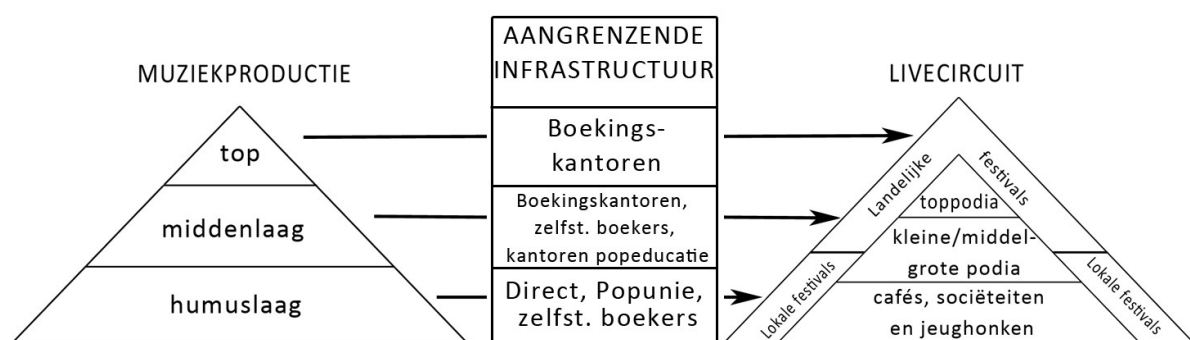
Zoals eerder gesteld en gevisualiseerd in figuur 3, is er een evenredige samenhang tussen de grootte van de zaal en het niveau van de bands die ze boeken. Er zijn uitzonderingen – zo organiseert poppodium Rotown ook avonden voor lokaal talent – maar de vuistregel lijkt te zijn dat de bands die alleen wat lokaal succes boeken, vooral worden geprogrammeerd door zalen en festivals die zich ook onderin de piramide bevinden.

Programmeurs geven in de interviews aan te ervaren dat ze al snel met meer tussenpersonen te maken krijgen wanneer ze iets grotere zalen moeten vullen. Boven Popunie zijn dat de zelfstandige boekers en managers. De kleine spelers hebben over het algemeen een lokale functie: ze representeren lokale bands, die lokaal of zelfs regionaal optreden. Deze spelers vertolken ook vaak de rol van tussenpersoon tussen livecircuit en 'concentraties' van bands, zoals bijvoorbeeld op de popmuziekeducatie, zoals Zadkine (impresariaat Klankenhaus werd vorig jaar opgeheven), Albeda en SKVR. Anderen, zoals Codarts en Hiphophuis, verzorgen hun boekingen zelf. De contacten tussen deze partijen zorgen voor een gezonde 'lokale' voeding van bands aan het Rotterdamse livecircuit. Een ander voorbeeld is poppodium Baroeg, dat zijn eigen talentenprogramma heeft voor beginnende, lokale bands in de hardere genres.

In de toplaag van de piramide bevinden zich aan de productiezijde de grote boekingskantoren. Hiervan zijn er een aantal in Rotterdam gevestigd. Zij hebben bands uit de stad in hun portfolio, en zetten bands in Rotterdamse zalen, maar hebben over het algemeen geen strikt lokale functie. De programmeurs van de poppodia en festivals geven aan vooral te maken te hebben met MOJO, het grootste Nederlandse boekingskantoor. Deze partijen hebben daarbij, zoals het geval is bij festivals vaak beschikking over eigen zalen. Een direct gevolg daarvan dat de respondenten noemen is een verschraving van het aanbod van bands in Rotterdam. Een voorbeeld hiervan is MOJO, dat als eigenaar is van Ziggo Dome in Amsterdam zijn bands liever daar programmeert. Dat zorgt ervoor dat een zaal van dezelfde grootte, zoals AHOY, die bands niet krijgt. Er bestaan daarnaast nog meer aanbieders, maar de markt voor boekingskantoren is erg geconcentreerd (VNPF, 2011). Daarmee wordt het livecircuit vooral bij de grotere bands gefaciliteerd door een klein aantal partijen. In Rotterdam is de vertaling in de piramidevorm van productiezijde naar het livecircuit dus redelijk evenredig; iedere partij in de aangrenzende infrastructuur heeft zijn eigen laag waarin hij actief is.

Figuur 5: de rol van de aangrenzende infrastructuur aan de productiezijde van het livecircuit.

© De auteur



4.1.5 Aangrenzende infrastructuur aan de consumptiezijde

Aan de consumptiezijde van het livecircuit in Rotterdam speelt de aangrenzende infrastructuur een kleinere rol. Veel zalen hebben een vaste kring klanten of voeren hun eigen promotie. Platenzaken maken deel uit van de infrastructuur die Wijn (2003) presenteert, maar in de praktijk worden ze in Rotterdam niet als relevante partij genoemd die het livecircuit faciliteert. Dit past in de trend dat de platenzaak, mede door digitalisering, ook in het verdienmodel van de industrie een steeds kleinere rol speelt (Wikström, 2010). Media die zich expliciet met muziek bezig houden lijken relevanter. Landelijke media zoals muziekbladen worden genoemd als een welkom promotiekanaal van de grotere zalen. Lokale media spelen een rol in het promoten van lokale muziek bij – logischerwijs – de lokale consument. Muziekmedia, zoals de lokale tak van muzieksite 3voor12, zien dit als de belangrijkste functie en mengen zich ook in het organiseren van kleine evenementen, waarbij lokale bands worden geprogrammeerd. Op deze manier speelt 3voor12 niet alleen de rol van aangrenzende infrastructuur, maar is zelf dicht betrokken bij het livecircuit.

Ook voor de consumptiezijde van het Rotterdamse livecircuit lijkt op te gaan dat zodra we ons hoger in de piramide begeven, de aangrenzende infrastructuur in mindere mate lokaal is. De respondenten van de Rotterdamse zalen geven aan dat ze wel voornamelijk een lokaal publiek trekken. De belangrijkste zalen als Rotown en Baroeg, promoten veel lokaal en lijken zich dus bewust van de noodzaak vooral Rotterdams publiek te bereiken. Men geeft aan dat het ook belangrijk is om de connectie met lokaal publiek te blijven maken, omdat dit anders concerten zal gaan bezoeken in andere steden. Respondenten vrezen dan een vicieuze cirkel: steeds minder publiek, waardoor de bestaande infrastructuur bestaansrecht verliest. Dit zou al deels het geval zijn door het ontbreken van een mainstream poppodium. Overigens onderschrijven de theorieën van bijvoorbeeld Blau (1985) en Marlet en Tames (2002) een dergelijke ontwikkeling niet; volgens hen is de reisbereidheid voor cultuur niet groot en zal de cultuur in de eigen stad nooit zomaar worden 'verlaten'. Desondanks zijn er toch ook redenen om een connectie te maken met publiek op andere plekken:

“Wij verkopen onze kaarten grotendeels in Rotterdam en omliggende gemeente'tjes. Maar we trekken geen bezoekers uit Utrecht of Groningen. Dat is dus niet onze focus. Toch is het belangrijk dat mensen in Utrecht en Groningen die interesse hebben in popcultuur, weten dat [wij] bestaan. Want als ze dan naar Rotterdam komen, weten ze dat dit dé place to be is en dan hierheen komen. Dat wij dé popzaal in Rotterdam zijn. Dat geloof vertaalt zich uiteindelijk naar

artiesten en zeker hun boekers en agency's. Als artiesten touren, moeten wij op het lijstje staan als één van dé zalen in Nederland. Daarom zetten we af en toe ook een advertentie in OOR, zodat de mensen weten dat er ook een poppodium in Rotterdam is."

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

4.1.5 Overige partijen

In de interviews worden twee partijen veelvuldig relevant genoemd: de lokale overheid en de vastgoed- en horecaondernemers. Deze maken op zichzelf geen deel uit van de culturele infrastructuur, maar faciliteren wel een aantal elementen uit de 'software' van de stad: ondernemerschap, beleid en regels, enzovoorts. Met name deze partijen blijken dermate relevant in Rotterdam dat ze besproken dienen te worden. De overheid, in dit geval de gemeente Rotterdam, heeft de taak om door middel van cultuurbeleid de culturele sector te faciliteren, zodat deze de juiste plek heeft in de samenleving. Dit gebeurt door middel van het verstrekken van subsidies en door regels en wetten die faciliteren, dan wel beperken. Naast de rol als subsidiegever drukt de gemeente op meer manieren een stempel op de infrastructuur voor livemuziek. De DCMR is de milieudienst en controleert in Rotterdam streng op geluidsnormen, wat de respondenten regelmatig aangeven te ervaren als structurele belemmering voor hun activiteiten.

De gemeente Rotterdam laat zich op het gebied van cultuurbeleid in het algemeen en beleid voor podiumkunsten en popmuziek in het bijzonder, adviseren door verschillende partijen, waarvan de belangrijkste de Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (RRKC) en de Economic Development Board Rotterdam (EDBR) zijn. Het streeft het doel van deze scriptie voorbij om te analyseren hoe de besluitvorming rond voor het livecircuit relevant beleid in de politieke arena die de lokale overheid is, tot stand komt. Wel blijkt uit de beleidsstukken dat de gemeente een situatie nastreeft die voldoet aan de norm, die op basis van de stad zelf kan worden vastgesteld: *"Het gemeentebestuur ziet het (terecht) als haar taak om de randvoorwaarden te scheppen voor een podiumaanbod dat recht doet aan de centrumfunctie van Rotterdam. Het instrument dat daarbij wordt gehanteerd is de subsidierelatie met de programmerende organisaties."* (EDBR, 2008: 42). Opvallend is dat de gemeente Rotterdam ervoor heeft gekozen om de subsidies te richten op de poppodia en zalen in het middensegment. Muziekcafés en dergelijke en de grote zalen als AHOY maken geen aanspraak op subsidie voor podiumkunsten. In het subsidieadvies voor 2013-2016 van de RRKC (2012) blijkt echter dat de beschikbare subsidies voor de podia in het segment dat aanspraak maakt, met ruim 60% werd gekort naar 1,7% van het gehele cultuurbudget. De

respondenten zijn ambivalent in hun meningen hierover. De meesten geven aan het gevoel te hebben dat de gemeente Rotterdam te veel van mening is dat popmuziek op zichzelf kan bestaan.

"De Rotterdamse filosofie is: de markt moet het zelf maar doen. 'Wij als gemeente ondersteunen die markt met wat centjes en als het niet lukt: jammer dan'. Maar dat kun je voor cultuur niet doen. [...] Het is niet kostendekkend te krijgen. Als we dat als gemeenschap willen hebben, moet daar gemeenschapsgeld bij. En als dat niet gebeurt, zegt men: 'dan maar niet'."

(Respondent 8, cultuuradviseur, 07-05-'13).

Maar de marktgeoriënteerde visie van de gemeente heeft een groter gevolg dan alleen de beperkte subsidies voor programmering. De exploitatie van popmuziek bestaat, zoals aan het begin van dit hoofdstuk gesteld, uit twee soorten infrastructuur. De zachte, namelijk de programmering, die door de gemeente met subsidies wordt gefaciliteerd, en de 'stenen'; de harde infrastructuur waar de programmering huist. Voornamelijk dit laatste laat de gemeente Rotterdam grotendeels aan de markt over. Bij de exploitatie van een popzaal, kiest men bij voorkeur voor een zogenaamde *public-private partnership* (PPP). In de praktijk komt dit erop neer dat de exploitatie van de Rotterdamse zalen meestal in handen is van twee partijen: een stichting, die subsidie krijgt en de programmering verzorgt, en een commerciële onderneming die de fysieke locatie en de horeca voor zijn rekening neemt. Omdat de gemeente deze gedeeltelijke marktwerking wil stimuleren, stelt zij fysieke locaties laagdrempelig beschikbaar aan vastgoed- en horecaondernemers. Met name deze constructie wordt door de respondenten regelmatig aangekaart als belemmerende factor voor effectieve exploitatie.

"Het is nu al drie keer misgelopen, altijd op die zakelijke organisatiestructuur. Een stichting voor de software, een BV voor de hardware. In Utrecht, Den Haag en Amsterdam wordt alles vanuit één stichting geregeld. Dat werkt. In Rotterdam kiest de politiek voor twee partijen [...] Zo ging het fout bij Nighttown. Zolang er genoeg geld verdiend wordt gaat het prima, maar als dat terugloopt moet de BV geld gaan bijleggen. Uiteindelijk voldoet het pand dan niet meer en krijg je politiek gezeik. Daardoor is popmuziek nu een gevoelig item in Rotterdam."

(Respondent 11, festivaldirecteur, 16-05-'13).

Deze respondent kaart eveneens een ander terugkerend item aan: een zekere angst om in Rotterdam te exploiteren, zowel bij gemeente, ondernemers als culturele stichtingen. Deze angst lijkt vooral voort te komen uit de mislukkingen uit het verleden. Alle partijen lijken bang dat een nieuwe mislukking een slechte invloed heeft: de politiek verliest gezicht, horecaondernemers verliezen geld en volgens programmeurs en podiumdirecteurs “... *straalt het af op de hele scene*”. Door dit heersende paradigma in Rotterdam is er weinig bereidheid om het praktisch anders aan te pakken. Zoals een artistiek leider van een zaal stelt: “*De discussie wordt alleen maar met emotionele argumenten gevoerd.*” Het is vooral het verschil in belangen tussen de verschillende partijen die ervoor zorgt dat er een situatie ontstaat die onhoudbaar is.

"Rotterdam zegt dus al sinds de jaren '80: laat de markt het maar doen, zet er gewoon horeca in. En dan vergeten ze dat het geld dat verdiend wordt met programmeren naar de horeca gaat, en niet terug naar de popmuziek. [...] Rotterdam heeft nooit geïnvesteerd in gebouwen. Ze zouden eens die kosten voor lief moeten nemen, en aansturen op exploitatie. [...] Er zijn genoeg stichtingen met experts die dat willen exploiteren. Vraag gewoon in de markt: 'wie wil?' Dan doe je er als gemeente een miljoen bij voor de programmering, en alle inkomsten vloeien terug naar de gemeente."

(Respondent 8, cultuuradviseur, 07-05-'13).

De meeste respondenten staan in deze kwestie op één lijn. Dit is goed verklaarbaar. Ze zijn werkzaam of werkzaam geweest in de culturele sector, zijn afhankelijk van subsidies en hebben een overwegend socialistische politieke voorkeur en zijn dus vanzelfsprekend geen voorstander van marktwerking. Toch is het een opvallend gegeven dat één van de succesvolste zalen in Rotterdam, Rotown, weliswaar diezelfde PPP-constructie heeft, maar onder leiding van één directeur staat. Zo ontstaan er geen conflicterende belangen. Daarnaast stellen respondenten dat ook de gesubsidieerde partijen te vaak worden vrij gelaten in de besteding van de ontvangen gemeenschapsgelden. Het verschil in uitgangspunt met de meer marktgerichte partijen die door de PPP-constructie betrokken worden bij de exploitatie is groot, maar de gemeente hanteert ook in zulke gevallen een 'hands off'-beleid. De gemeente stelt te vaak een ruimte beschikbaar zonder daarna verdere inhoudelijke, structurele hulp of bemoeienis. Respondenten gaven meerdere keren aan in de stad de waarde te zien van structurele tastbare en niet-tastbare hulp van de overheid, en dat dit wellicht effectiever kan zijn dan 'alleen maar een keer subsidie'.

“De onderlinge profilering is [in Rotterdam] redelijk strak, dus er is ook geen noodzaak tot samenwerking. Je hebt je eigen infrastructuur, publiek en markt. Jarenlang kreeg iedere subgroep in het kader van het minderhedenbeleid in Rotterdam zijn eigen zaaltje, want er was genoeg leegstand. Dan kregen ze ook een eenmalige of te kleine bijdrage [voor programmering] en nu zijn die zalen weg of noodlijdend. [...] Je bent weerloos. Die subsidie kan je ieder moment afgepakt worden, en dat is het enige dat je hebt. Je kan niet zeggen: 'Ik ben de efficiëntste zaal van Nederland, ik kan niet gekort worden'. Dat kan wel, bam, en je bent weg. Het idee is: 'ik heb een pand, dus ik besta'. Maar een pand is ballast, programmering is je bestaansrecht. [...] De gemeente focust zich te veel op het exploiteren van stenen.”

(Respondent 8, cultuuradviseur, 07-05-'13).

“De gemeente zegt: 'De stichting heeft een zak geld gekregen, that's it, nu kunnen wij niks meer doen.' Maar de gemeente kan toch gewoon eisen stellen aan stichtingen? [...] Waarom geld uitgeven aan een nieuwe zaal, als we ook even kunnen investeren wat we al hebben en daar structureel iets mee doen? De gemeente heeft Heidegger helemaal laten vallen omdat de initiatiefnemer niet zakelijk was en gewoon werd genaaid door zijn huurbaas. Waarom zo iemand niet even helpen en in contact brengen met mensen die dat wel kunnen? [...] Live muziek is risky business, je moet zo weinig mogelijk kosten hebben om te overleven. De gemeente begrijpt dat niet.”

(Respondent 7, cultureel ondernemer, 06-05-'13).

4.2 De sociale structuur

Op de vorige pagina's is beschreven hoe de culturele infrastructuur en overige aanwezige relevante partijen in Rotterdam het livecircuit faciliteren, en zorgen voor keuzevrijheid en belemmeringen. Maar het livecircuit is meer dan stenen, instituten en culturele processen. Het uitgangspunt is dat niet alleen de al dan niet tastbare fysieke omgeving, maar ook de invloed die de sociale omgeving heeft op een culturele wereld of veld of welk theoretisch concept er dan ook gebruikt wordt, minstens zo belangrijk is. Het karakter van een muziekscene wordt niet alleen vormgegeven door de in de stad aanwezige infrastructuur, maar ook door de interactie en sociale context die gecreëerd wordt door de actoren die de infrastructuur 'bevolken'. Dit zijn niet alleen de personen die bij zalen en

festivals de inhoudelijke keuzes maken – de programmeurs –, want zij voeren hun werkzaamheden niet in een vacuüm uit. Zij hebben te maken met collega's, leidinggevend en andere actoren zoals ondernemers of overheid. Deze actoren hebben allemaal verschillende belangen en bieden derhalve keuzemogelijkheden en belemmeringen in de inhoudelijke keuzes.

Het is lastig om infrastructuur en sociale structuur helemaal los van elkaar te zien. In de hieronder beschreven bevindingen van de analyse van de sociale processen in Rotterdam zijn het resultaat van dezelfde interviews als eerder. De twee onderdelen zijn niet apart van elkaar bevraagd; dit zou te verwarrend zijn voor de respondenten. Er is in de analyse onderscheid gemaakt tussen wanneer een respondent praatte over hoe hij bewust de faciliteiten van de stad ervoer, en wanneer hij praatte over een voor hem – en Rotterdam – vanzelfsprekende sociale context. Deze is geconceptualiseerd door middel van een driedimensionaal model dat voorkomt in de theorieën van onder anderen Becker (1982), Bourdieu (1993) en Crossley (2009). Zij gaan er vanuit dat sociaal-culturele processen zich afspelen tussen actoren in een netwerk, waarbij de positie van een actor en de mate waarin hij bekend is met de conventies van het netwerk, zijn toegang tot verschillende middelen bepaalt. We zullen nu kijken naar hoe zulke processen het livecircuit van Rotterdam vormgeven. Dit gebeurt niet alleen door de onderlinge sociale contacten van de actoren binnen het livecircuit. Zoals in vorige paragrafen besproken, bevindt veel cruciale infrastructuur zich bij partijen met wellicht een andere context. Zonder bands en publiek geen livecircuit. Daarom is het een logisch uitgangspunt om eerst in te zoomen op de sociale processen met externe partijen.

4.2.1 Programmering en sociale relaties

Wanneer men onderzoek doet naar de namen en rugnummers van het Rotterdamse livecircuit, valt het al snel op dat het regelmatig wordt aangemerkt als 'een klein wereldje'. Dit houdt in dat het netwerk voor een aanzienlijk deel uit een klein aantal actoren en onderlinge relaties bestaat, die wel een relatief grote invloed hebben op het karakter van het Rotterdamse livecircuit als geheel. Dit karakter wordt grotendeels bepaald door de culturele functie van de infrastructuur. Uit het enorme aanbod aan bands aan de productiezijde worden die 'uitgefilterd' die passen binnen het profiel dat de zaal nastreeft, dat op zijn beurt weer is gebaseerd op wat er specifiek in Rotterdam vanuit cultureel opzicht werkt. Dat proces wordt vooral vormgegeven door de programmeurs, die de inhoudelijke keuzes voor een zaal of festival maken. Zij bekleden relatief invloedrijke positie in het livecircuit als netwerk als het aankomt op culturele waarde.

De bands die uit de stad zelf komen, komen regelmatig via een redelijk rechtlijnig en direct proces in het livecircuit terecht. Zoals de meeste programmeurs stellen: het kan direct, als je een band direct kent. Een persoonlijke band vormt hierbij een informele, directe connectie. Maar de grotere zalen programmeren vooral nationale of internationale bands. Deze inhoudelijke keuzes zijn ideaal gezien gebaseerd op de visie die de zaal als geheel nastreeft, maar lijken ook breder sociaal te worden vormgegeven. Programmeurs geven regelmatig aan dat zij in hun keuzes grotendeels maken op basis van informatie uit hun netwerk. Dit kan gaan over wat op dat moment relevant wordt geacht, maar ook praktischer, op basis van de randvoorwaarden, zoals prijzen en wat er praktisch gezien beschikbaar is:

“Ik heb veel contact met andere zalen in Nederland en het buitenland die in hetzelfde genre zitten. We bespreken tours, en de bedragen die we betalen. Dat is eigenlijk relevanter dan het contact met de andere programmeurs in de stad.”

(Respondent 9, programmeur, 08-05-'13).

“Je moet toch van tevoren inschatten hoeveel publiek er komt. Dat doe je met je netwerk. Pols wat mensen, hoe populair is deze artiest? Collega's, platenzaken, luistercijfers en iTunes-lijstjes. Je moet andere mensen vragen wat populair is, die prikkels neem je allemaal mee in je overweging.”

(Respondent 11, festivaldirecteur, 16-05-'13).

Zoals al eerder gesteld, verloopt het pad dat een band aflegt richting het podium van een grotere zaal of festival zelden direct. Het is opvallend dat de programmeurs in Rotterdam, naarmate ze hoger in de piramide die in de vorige paragrafen is aangehaald, afhankelijk zijn van een langere keten mensen die tussen hen en de band staat. Hoe efficiënt dit proces verloopt, is afhankelijk van hoe goed de interactie tussen de keten mensen is. Een programmeur van een grote zaal geeft het volgende aan:

“Ik moet rekening houden met verschillende factoren en takken van sport. Het meeste contact heb ik met de grote boekingskantoren, en daarvan beheerst in Nederland MOJO 90% van de livemarkt. Buitenlandse acts, maar ook van opkomende artiesten. Dat zijn de boekers, daarvan heb ik met vier, vijf intens contact. Zij specialiseren in een sound of genre dat wij doen. Hun portefeuilles sluiten aan met wat wij voor ogen hebben. [...] MOJO krijg hen ook niet rechtstreeks, die kopen bands in van de agentschappen, uit Londen meestal. Die

organiseren een tour in Europa en hebben overal contactpersonen. MOJO dus voor Nederland. Ze nemen contact op, 'he, we hebben ruimte voor een aantal Nederlandse shows, kun je de beste zalen benaderen.' MOJO gaat dan op zoek naar wat zij de beste zalen vinden. Maar die agentschappen hebben vaak contact met de manager of de artiest, en die willen weer allemaal wat anders. Zo wordt het trapsgewijs uitgevochten totdat het bij mij terecht komt."

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

Hieruit blijkt dat niet alleen het netwerk van de programmeur cruciaal is. Over het algemeen is het zo dat hoe groter een artiest wordt, de keten van mensen die er tussen band en zaal of festival zit, langer wordt. De sociale relaties tussen alle betrokken personen in die keten is een belangrijke voorwaarde. Iedere betrokken actor fungeert als 'gatekeeper'. Hoewel de string gatekeepers langer wordt naarmate men zich hoger in de *stepping stone*-piramide begeeft en er onvermijdelijk een zekere mate van professionalisering optreedt, zijn de contacten tussen actoren grotendeels informeel van aard. Hoewel ze een doel nastreven, benadrukken de meeste Rotterdamse programmeurs dan ook het belang van een werkelijk goede band met hun gatekeepers. Dagelijks contact onderhouden is onderdeel van het werk en een dagelijkse ronde een routine, als zijnde het 'beats', een term uit de journalistiek die omvat dat waardevolle informatie voortkomt uit een dagelijkse, routineuze 'netwerkronde' langs alle contacten (Croteau et al., 2012).

"Contact onderhouden is een onderdeel van je dagelijkse routine. Ook als niets van elkaar nodig hebt. Het is echt netwerken. Het is heel belangrijk, je kan echt niet zonder. Je kan professioneel zijn, altijd de juiste informatie doorgeven, je shows goed regelen, maar het moet je ook gegund worden. Als wij onze [zaken] op orde hebben en we betalen goed, maar ik of de boeker een klootzak is, dan krijg je de bands die je wil niet snel. Er moet een klik zijn, en dat is heel persoonlijk."

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

Deze band met actoren buiten het eigen livecircuit lijkt op het eerste gezicht gebaseerd op emotionele overwegingen. Dat is paradoxaal, want tegelijkertijd is het een rationeel uitgangspunt om te netwerken teneinde een doel – namelijk een band – te bereiken. Maar de 'kliks' lijken vaak te ontstaan na ervaringen uit het verleden. Het netwerk is dermate overzichtelijk dat de Rotterdamse programmeurs over het algemeen weten wie wat wil. Deze contextuele kennis verwerken tot een manier van handelen wordt door de

meesten genoemd als cruciaal. Dit heeft als gevolg dat de manier van handelen die de programmeurs in Rotterdam zich eigen hebben gemaakt, gebaseerd is op die 'hands on'-aanpak. Men ziet de noodzaak om zich actief te verplaatsen in de context van de partij rond de band:

“Bij grote agentschappen gaat het altijd eerst over de mail. En dan merk je: volgens mij moeten wij elkaar gewoon even spreken. Dat werkt zo omdat het niet allemaal puur zakelijk is. Kijk, als je een pot pindakaas koopt, weet je wat je krijgt. Een artiest is een heel andere transactie. In welke situatie komt hij terecht, wat voor club is het, hoe gaat de betaling, wat is de credibility van de zaal, welke organisatie zit erachter. Veel complexer. En de randvoorwaarden moeten ook niet kut zijn. Goed eten, hoe is de portier, er is een eigenwijze geluidsman. Dan zegt zo'n band: wij komen niet meer. Die vertrouwensband is belangrijk. [...] De artiest heeft de zaal net zo hard nodig.”

(Respondent 5, programmeur, 03-05-'13).

De Rotterdamse actoren lijken als het ware informeel door het werkveld gesocialiseerd. Het feit dat de contextuele kennis meestal is opgedaan door ervaring in de scene en livecircuit zelf, maakt het een relatief gesloten wereld. Die contextuele kennis is ook niet erg plaatsgebonden. Daarnaast maakt het bovenstaande voorbeeld duidelijk dat niet alleen de inhoudelijke keuzes en de connecties die de programmeur heeft met zijn netwerk bepalend zijn om een band op een bepaalde plek te krijgen. Zoals een programmeur van een zaal zegt: *“Mijn programmering is zo sterk als het personeel dat om mij heen staat.”* Zo moeten niet alleen de faciliteiten, maar ook de sociale omstandigheden die door iedereen in het livecircuit worden gecreëerd optimaal zijn. In Rotterdam lijkt dit specifiek belangrijk. De primaire middelen die de Rotterdamse infrastructuur te bieden heeft – zaal, geld, enzovoorts – lijken minder cruciaal dan de juiste sociale omstandigheden. De beschikbare infrastructuur in Rotterdam biedt volgens de respondenten mogelijkheden, maar heeft ook te kampen met een aantal manco's die voor het proces van bands naar de stad halen beperkend werken. Dit maakt dat men in Rotterdam minder makkelijk toegang heeft tot aanbod van muziek als middel, en derhalve meer moet investeren in de intensiteit van die relaties.

“Ik wil een volle zaal en de beste bands. Daar moet ik voor knokken en dat doe ik ook, maar dat betekent wel die boekers steeds achter hun vordden aan zitten. [...] Ik moet laten weten dat ik interesse heb, zo activeer ik die boeker. Liefst zo vroeg

mogelijk. Het is dus een wisselwerking. [...] Dit is de Randstad, er zijn meer mensen. In Amsterdam staat alles, de media, de hoofdstad. Rotterdam klinkt nog net iets sexier dan Ermelo. Maar het is wel belangrijk dat we hier onze shit op orde hebben.”

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

“Wij komen altijd een beetje op de tweede plaats, ook voor artiesten. Je bent geen Amsterdam, en dat is extra moeilijk. [...] Soms denk ik: wat doe ik hier. Als ik in Amsterdam zat had ik veel meer werk. [...] Maar ik hou ook wel van die struggle. Dat houdt me scherm. Ik merk aan Amsterdamse programmeurs dat ze laidback worden. Hier moet je twee stappen harder en alert en scherp blijven. Dat houdt het spannend.”

(Respondent 5, programmeur, 03-05-'13).

De vergelijking die de programmeurs hier met Amsterdam maken is een veel gehoorde. Respondenten ervaren dat Rotterdam minder paraat in het geheugen van boekingskantoren lijkt te zitten. Men suggereert dat het ontbreken van een grote popzaal en het feit dat Rotterdam dus minder op de radar staat voor bands en omringende partijen, hier de belangrijkste oorzaken van zijn. Rotterdam is niet zozeer voor het werk op zich een bepalende factor – zoals een programmeur stelt: *“Ik zou met hetzelfde adressenboekje mijn werk ook in Groningen of Ermelo kunnen doen.”* – maar de infrastructuur en context van Rotterdam hebben een direct gevolg voor de vorm waarin de sociale interactie zich afspeelt. Uit de bovenstaande voorbeelden blijkt dat het nodig is om er harder voor te werken, maar ook soms de noodzaak biedt om pro-actief een band aan te halen, een boeker als MOJO buitenspel te zetten of simpelweg ook kansen biedt: Rotterdam is *“[...] nog net iets sexier dan Ermelo.”* Deze complexe wisselwerking vindt zoals gesteld vooral plaats op de hogere niveaus van de piramide. Een verklaring hiervoor lijkt te zijn dat naarmate een band groter wordt, de partijen en processen rond een band professionaliseren en een complexer netwerk vormen. De directe contacten zijn nog steeds informeel – wat nodig is om voor de programmeur het netwerk 'bij elkaar te houden' – maar die informele contacten onderhouden zijn een professionele werkwijze of *practice* van een programmeur.

4.2.2 De vertaalslag naar de context

In de vorige alinea's is besproken welke sociale processen in het netwerk van de Rotterdamse programmeurs invloed hebben hoe een band in een zaal of op een festival

terecht komt. Er bleek al dat het feit dat de zalen en festivals zich specifiek in Rotterdam bevinden, invloed had op die sociale relaties, en dat deze op hun beurt de beschikbaarheid van programmering als middel beïnvloeden. Maar Rotterdam als context heeft meer gevolgen voor de inhoudelijke keuzes die in het livecircuit gemaakt worden. Een programmeur kan niet zomaar elke band kiezen op basis van het meest effectieve contact dat hij in zijn netwerk heeft. De context waarin de programmeur zich bevindt is ook belangrijk; het moet namelijk binnen het profiel van de zaal of festival passen, en het Rotterdamse publiek moet er in geïnteresseerd zijn. We zagen in de theorie van hoofdstuk 2 al dat het aanbieden van cultuur niet louter vraaggestuurd werkt. Desondanks ontleent het livecircuit een groot deel van zijn bestaansrecht aan publiek. De respondenten gaven regelmatig aan dat er weliswaar een eigen visie wordt gevolgd, maar dat deze wel vertaald moet worden naar wat er wel en niet geschikt is voor het publiek in Rotterdam.

Zoals besproken hebben de meeste Rotterdamse zalen vooral een lokale functie. Op zijn best trekken ze regionaal publiek, en wanneer er publiek van buiten de regio wordt aangetrokken is dat meestal incidenteel, bijvoorbeeld bij grote festivals. Door veel respondenten wordt het Rotterdamse publiek een aantal eigenschappen toegedicht die zij als relevante factoren ervaren en die in de overweging moeten worden meegenomen. Dit zit volgens de respondenten in de 'volksaard', maar ook in de demografie van Rotterdam. Het is niet het doel van deze scriptie om te analyseren in hoeverre het Rotterdamse livecircuit in de behoeften van de verschillende demografieën van de potentiële publieksgroepen in de stad voorziet. Wel is het opvallend dat de programmeurs het Rotterdamse publiek en de stad zelf een aantal contextuele eigenschappen toedichten, die invloed hebben op de manier waarop zij hun vak uitoefenen.

“Je houdt er zeker rekening mee. In Amsterdam is veel moderne improvisatie [jazz]. Dat zou hier nooit werken, er is een te klein publiek voor. 'Holland Got Soul' werkt hier dan weer wel heel goed. Volle zalen. Sec voor je netwerk maakt het niet uit.”

(Respondent 4, programmeur, 03-05-'13).

“De keuzes die ik hier maak zijn ook afhankelijk van externe factoren. De bevolking is hier heel anders. Rotterdam heeft een working class mentaliteit. Er zijn hier weinig studenten, en die er zijn, zijn vooral beta. Dat is van belang. Sommige artiesten werken hier gewoon beter, of ergens anders wel en hier niet. Dat [inschatten] is heel moeilijk, iedere artiest is uniek.”

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

“Utrecht is bijvoorbeeld een echte bandjesstad. Dat zit in de cultuur. Het leeft hier veel minder, je moet moeite doen om volk in je tent te krijgen. Dit is ook een echte dance-stad. Misschien gaat men daar liever heen. Men gaat hier ook niet naar onbekende dingen.”

(Respondent 10, journalist, 08-05-'13).

Het is opvallend dat de set eigenschappen die de bovenstaande respondenten aan de stad toedichten, min of meer direct wordt geaccepteerd. Het heeft invloed op de manier waarop zij hun werk doen. Bijvoorbeeld 'meer moeite doen' betekent dat men ervaart dat een poster ophangen niet voldoende promotie is. Men is van mening dat het publiek in Rotterdam meer verspreid is, en minder bereid om naar livemuziek te komen. Wellicht speelt een zekere collectieve smaak daar een rol in: Rotterdam wordt vaak omschreven als dance- en hiphopstad, genres die in het verleden veel in Rotterdam zijn geproduceerd en geconsumeerd. Het zijn dergelijke padafhankelijke factoren, gebaseerd op gebeurtenissen uit het verleden, die volgens de respondenten het contextuele karakter van een stad bepalen, en daarmee ook het gedrag van het publiek. Alle respondenten lijken het karakter van de stad te kunnen duiden, en verklaren successen en mislukking regelmatig vanuit de context:

“Rotterdam heeft wel... Die begrijpen iets nieuws. Dat heeft misschien met de werkeethiek te maken. Met veerkracht, we zijn constant in opbouw, moeten ons hier steeds aanpassen aan iets. Laat ons alsjeblieft iets nieuws ontdekken vandaag. In Rotterdam willen mensen verrast worden. [...] Iedereen is enorm kritisch. Bereid zijn je te laten verrassen ligt in het verwachtingspatroon. Als je dat snapt, geeft het publiek heel veel terug.”

(Respondent 6, bandmanager, 06-05-'13).

“Het is al een doorsneden stad, met Zuid en Noord. De Nieuwe Oogst werkte niet, de reactie was: 'Daar komen geen lekkere wijven. Je gaat die Erasmusbrug toch niet over?' Dat zit in het hoofd van mensen, hoe de stad is opgebouwd. De universiteit ligt aan de rand van de stad, dat komt door het bombardement, het is allemaal wat afstandelijker, koeler. Dat zie je in de muziek ook.”

(Respondent 1, projectleider poporganisatie, 24-04-'13).

De respondenten zeggen hiermee dat het in Rotterdam noodzakelijk is om de context te snappen. Dat geldt voor iedere programmeur, maar veel van de respondenten hebben ook ervaring buiten de stad en geven aan dat het in Rotterdam toch moeilijker is dan elders. Dit heeft wellicht te maken met de in de vorige paragraaf besproken noodzaak tot meer informele relaties, omdat de middelen in Rotterdam minder vanzelfsprekend aanwezig zijn. Daarnaast verandert het publiek voor livemuziek elke dag: andere genres worden populair, publieksgroepen veranderen van samenstelling. Contextuele kennis hiervan, al dan niet door zelf onderdeel uit te maken van de context, is een noodzakelijke eigenschap om als programmeur de juiste beslissingen te kunnen maken.

“Ik woon hier zelf pas net, maar je moet in de stad wonen waar je werkt, hem voelen. Als je ergens woont, en je gaat er uit, je ziet posters, en je weet wat er in de stad leeft. Je ontmoet mensen, je word de spil in een scene. Dat is toch lastig als je er niet woont en na je werk weer vertrekt. Muziek zit heel dicht aan tegen uitgaansleven, horeca, weekend, entertainment. [...] Als je er bent, begin je het te snappen, je ziet de mensen, de reactie van het publiek, je komt mensen tegen en drinkt een biertje met elkaar.”

(Respondent 4, programmeur, 03-05-'13).

Het is opvallend om te zien hoe bewust de meeste respondenten in Rotterdam bezig zijn met de juiste vertaalslag naar de context te maken. Dit is onderdeel van hun werk, maar een andere redenatie is dat de actoren in het livecircuit niet 'natuurlijk' uitgerust zijn met de juiste contextuele kennis om in Rotterdam de juiste snaar van het publiek te raken. Er moet worden opgemerkt dat dit proces zich niet niet op alle niveaus van de piramide van het livecircuit in dezelfde mate afspeelt. Programmeurs die vooral actief zijn in de onderste humuslaag, vertalen lokale bands naar een lokaal publiek en opereren daarmee in een uitsluitend lokale context. Er is, zoals in het hoofdstuk over infrastructuur gesteld, een diverser en kleiner publiek in deze laag, in verband met het bestaan van meerdere niches.

4.2.3 Het netwerk binnen het livecircuit

In de afgelopen alinea's zijn de sociale processen tussen de actoren binnen de infrastructuur van de productie- en consumptiekant van het livecircuit besproken. Het succes waarmee het livecircuit zijn functie als distributiekanaal tussen band en publiek vervult, hangt af van de verschillende sociale processen die zich tussen de productiezijde, het livecircuit en de consumptiezijde afspelen. Maar ook binnen het livecircuit zelf vindt een constante

interactie tussen de verschillende actoren plaats. Die interactie is bepalend voor de manier waarop uiteindelijk de input – bands – de weg naar de output – publiek – vinden. Er is eerder besproken dat er door respondenten aangegeven dat men binnen het Rotterdamse livecircuit relatief weinig hinder van elkaar ondervindt. Dat komt omdat de zalen in de stad onderling redelijk strak geprofileerd zijn. Omdat daarbinnen de actoren over een degelijke contextuele kennis moeten beschikken om te functioneren en dat deze kennis per laag verschilt, is er weinig mobiliteit tussen de lagen van de piramide.

Dit heeft voordelen en nadelen. Omdat er in de *stepping stone* van het Rotterdamse livecircuit een gat is, komt het soms voor dat er een samenwerking plaatsvindt tussen actoren uit de ene laag, die afhankelijk van de middelen uit een andere laag, bijvoorbeeld wanneer een programmeur van een kleine zaal kan een band krijgen, en daar graag een grotere zaal voor wil gebruiken. In dergelijke gevallen lijkt er in Rotterdam een sociale hiërarchie te gelden, gebaseerd op het feit dat wanneer er inmenging van bijvoorbeeld een programmeur van een kleinere zaal bij een grote zaal plaatsvindt, het interne proces van band naar publiek wordt verstoord en de grote zaal dus niet meer op zijn ideaalst functioneert. Dit wordt versterkt door het ontbreken van een middenstap in die piramide, waardoor de te overbruggen verschillen bij samenwerkingen tussen de lagen extra groot zijn.

“Bij samenwerkingen is er altijd zo'n misplaatste hiërarchie. Dit is een belangrijke plek en dat minder. In samenwerkingen moet er altijd één op toelagen. Dat is een zekere arrogantie die zo is gegroeid. 'We doen jou een gunst' (sic). Bijvoorbeeld op de basis van de grootte van de zaal. Ik heb nooit normaal met de Schouwburg kunnen samenwerken. Als ik daar langs ga sta ik beneden tegen zo'n intercom te praten. Ik merk dat ik niet serieus genomen word, dat ik volgens hen minder belangrijk ben. [...] Het is kortetermijndenken, een Rotterdams euvel. Het Calimero-effect.”

(Respondent 6, bandmanager, 06-05-'13).

De sociale scheiding die in Rotterdam bestaat tussen de lagen van de piramide is niet uniek. De op lokaal niveau bestaande verschillen tussen de in het hoofdstuk over infrastructuur besproken mainstream-toplaag en onderste underground-laag en alles er tussen in, is eerder een regel dan een uitzondering. Zoals we eerder zagen, is deze scheiding ook noodzakelijk voor het 'gezond' houden; de onderste laag zorgt voor aanwas, en via de actoren die fungeren als gatekeepers van de bovenliggende lagen vindt een ontwikkeling plaats. Voor de actoren in Rotterdam zelf lijkt dit ontwikkelingsproces minder

aan de orde. Deze scheiding tussen de lagen wordt deels dan ook bewust in stad gehouden. Programmeur die meer in de *underground* opereren hebben bijvoorbeeld baat bij de scheiding, omdat onafhankelijk zijn van andere spelers beter correspondeert met hun motieven.

“Die verdeling is er omdat veel scenes incrowd willen blijven. Als zo'n tent als Vibes bijvoorbeeld een keer The Accelerators programmeert, en die gasten gaan allemaal daar in dat licht hangen en het dondert naar beneden en er is drie man dood, dan is je tent weg. Dus die doen dat liever niet daar. [...] Tegenwoordig is alles een stuk relaxter, die hele extreme jeugdculturen zijn er sowieso niet meer, de politieke lading is er vanaf. Je bent muziek liefhebber, de rest is niet zo belangrijk. Daardoor komen mensen in aanraking met andere stijlen. Alternatievelingen gaan naar techno, mensen zappen veel makkelijker. Nu kan alles door elkaar, men is openminded. Ik vind dat wel cool. [...] Daarom kun je [als programmeur] ook je eigen ding blijven doen en hoef je niet commercieel te worden. Dat is het voordeel van in een stad wonen waar het allemaal wat moeilijker is.”

(Respondent 7, cultureel ondernemer, 07-05-'13).

Waar er dus voor bands en publiek in Rotterdam geen harde stratificatie is tussen de verschillende lagen van de livecircuit-piramide, is die er voor de actoren al dan niet zelf opgelegd wel. Het livecircuit van Rotterdam is een klein netwerk waarin sterke contextuele kennis noodzakelijk is, een wereld is die relatief slecht toegankelijk is voor buitenstaanders. Als we iedere laag in de piramide als netwerkje op zich zien, is het gebrek aan sociale mobiliteit tussen de lagen verklaarbaar. Er bestaat eveneens een toegangsdrempel voor nieuwe actoren. Het lijkt in Rotterdam moeilijk om als niet-gevestigde orde voet aan de grond te krijgen.

“We vergeten dat er niet alleen bij de bands een voedingsbodem nodig is. Wat ik probeer is jongeren te stimuleren die de eerste schreden in de livemuziek zetten en die wat willen en ambitie hebben. [...] Het nadeel in Rotterdam is dat er een elite-maffia is, die mensen zijn tien jaar ouder dan ik en alles wat zij doen, wordt groot aangepakt. Maar een nieuwe generatie wordt weggedrukt. Er zijn heel weinig ingangen via je wat kan organiseren als je niemand bent.”

(Respondent 7, cultureel ondernemer, 07-05-'13).

4.2.4 Concurrentie en samenwerking

De geslotenheid van netwerk binnen het livecircuit is geen recente ontwikkeling. De verdeling van posities bestaat op basis van ongelijke toegang tot middelen, maar zoals eerder gesteld ervaren de actoren in Rotterdam op basis van de redelijk strakke onderlinge profileren van hun functies in het livecircuit dat maar in beperkte mate als belemmering. De geslotenheid lijkt dan ook mede voort te komen uit een zekere angst, die ook al eerder besproken is. Omdat livemuziek in Rotterdam een gevoelige kwestie is bij de betrokken partijen, lijkt er een soort voorzichtigheid te zijn ontstaan. De actoren die behoren tot de gevestigde orde willen vooral het initiatief niet uit handen te geven uit angst voor 'een nieuwe mislukking'. Er lijkt het gevoel te bestaan dat Rotterdam zich niet kan veroorloven om een onervaren groep op basis van *trial and error* het livecircuit te laten opbouwen.

“Als iemand van buiten kijk ik er frisser tegenaan, dat is fijn, maar er is ook een hoop zuur in de scene. 'Wie is hij dan, wat weet hij er nou van?' Zowel de muziekliefhebbers als de hotemetoten uit de wereld zelf. Het idee is: het is onze scene, en daar moet je voorzichtig mee zijn want als je het verziekt straalt het af op de rest. Nederlanders zijn kritisch, en Rotterdammers zijn de meest mondige Nederlanders die er zijn. [...] Er was veel kritiek op mijn plan toen het nog niet eens was gepubliceerd, en het is echt zwaar doorgezaagd op haalbaarheid. Dus die discussie wordt echt alleen gevoerd op emotie.”

(Respondent 13, cultureel ondernemer, 16-05-'13).

Dit op het eerste gezicht irrationele argument lijkt toch voort te komen uit de beperkte middelen in Rotterdam. Ieder onsuccesvol initiatief heeft indirect toch gevolgen voor de aanvoer van middelen, zoals besproken in de gevolgen van het missende middenpodium voor de infrastructuur. Wanneer er door incompetent ondernemerschap wederom een groot podium in Rotterdam failliet zou gaan, is er een wellicht nog desastreuzer een gat in de infrastructuur. Men lijkt van mening te zijn dat een gezond cultureel klimaat voor livemuziek in de stad voorkomt uit een zekere continuïteit. Zoals een respondent aangaf: *“Je wordt niet zo maar een tweede Paradiso. Daar gaat veertig jaar overheen.”*

De actoren in het livecircuit in Rotterdam ervaren in het netwerk weinig directe concurrentie. De strijd om beschikbare middelen – niet alleen subsidie, maar ook andere noodzakelijke middelen als publiek en muzikaal aanbod – ervaart men vooral als een gezonde. Men lijkt over het algemeen van mening dat de aanwezige concurrentie gekoesterd moet worden, omdat het zorgt voor innovatie en diversiteit in het aanbod in de stad. Zoals

het eerder aangehaalde voorbeeld van de programmeur die van mening was dat het hem scherp houdt dat hij in Rotterdam iets harder zijn best moet doen om zaken voor elkaar te krijgen, is men over het algemeen tevreden met enerzijds de onderlinge profilering die elkaar niet te veel in de weg zit. Anderzijds ervaren de actoren nog wel de noodzaak om te blijven opletten. Ze zijn in de beschikbaarheid en verdeling van middelen geen monopolisten.

“We hebben een gedeeld belang: concerten organiseren. De publieksgroepen lopen wel in elkaar over, er zijn ook tegenstrijdige belangen, maar dat noem ik gezonde concurrentie. [...] We praten en stemmen af, maar het kan niet zo zijn dat ik dingen niet doe omdat iemand anders dat doet. Je moet er een beetje rekening mee houden, maar te veel gaat niet. Dan gaat iedereen braaf op een rijtje programmeren en krijg je ook een saaier stad. [...] Dat conflicteert soms, en dat is niet erg. Voor een gezond klimaat moeten veel verschillende dingen gebeuren.”

(Respondent 4, programmeur, 03-05-'13).

“Ja, we moeten het nu met minder geld en publiek doen. [...] Dat betekent dat we onze propositie moeten veranderen. We hebben een blauwdruk gemaakt voor ons profiel, dat vullen we in aan de hand van een aantal zorgvuldig geselecteerde peergroups. Zo zijn we een nieuw netwerk aan het opbouwen, we hebben mensen wat wildcards gegeven voor initiatieven. Zo zoeken we naar bredere, nieuwe wegen, een beetje experimenteren met wat gaat werken.”

(Respondent 14, podiumdirecteur, 17-05-'13).

“Omdat er in ons genre weinig scholing was, is de aanwas van nieuwe bands lastig. We hebben een lokaal talentenproject opgestart. Uit belang van de stad ook, de gemeente heeft een speerpunt voor cultureel beleid, maar vooral gericht op bepaalde groepen. We zagen de behoefte ook wel. Het is best een groot succes, er zijn uit de leerlingen al een aantal nieuwe bands ontstaan.”

(Respondent 9, programmeur, 08-05-'13).

De indruk die respondenten wekken, is dat er in Rotterdam tussen de bestaande partijen een goede balans is tussen concurrentie en onderlinge profilering, die uiteindelijk diversiteit en innovatie stimuleert. Wel moet worden opgemerkt dat dit geldt voor de gevestigde orde; zoals besproken is het voor nieuwe partijen lastig om een voet tussen de

deur te krijgen. Wat eveneens opvalt is dat de respondenten graag 'in het belang van de stad' denken in hun overwegingen. Zodra dat belang voor het gevoel van de actoren prevaleert, vinden middelen in Rotterdam gemakkelijker hun weg van de ene naar de andere actor en wordt er efficiënter mee omgegaan. De beste voorbeelden hiervan zijn de festivals, die zoals eerder besproken vaak een gezamenlijk inspanning van verschillende actoren zijn, die uit gedeeld belang hun expertise verenigen. Een bijkomend voordeel is dat risico's zoals financiën op die manier kunnen worden gedeeld. Een tweede voorbeeld is een zaal, die de programmeur goedkoper beschikbaar stelt voor initiatieven van anderen.

“We delen onze expertise. Sommige artiesten wil ik graag hebben [in een zaal], maar als ze ook op het festival moeten staan, komen we daar wel uit. Het belangrijkste is dat ze in Rotterdam spelen, en niet in Den Haag of Breda. Het voordeel is dat ik het hele jaar een podium heb en het festival één keer per jaar is. [Die wrijving] is dus dan wat minder intens. [...] Ik heb meerdere petten op, maar er zijn verschillende belangen. Het bijt elkaar niet.”

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

“Als Popunie voor hun muzikantendag bijvoorbeeld een zaal zoekt, doe ik mijn best om bij mijn collega die over de verhuur gaat iets te regelen met de tarieven. [...] Daar duik ik bovenop, want ik vind het belangrijk dat het gebeurt in Rotterdam.”

(Respondent 4, programmeur, 03-05-'13).

Men is van mening dat over het algemeen concurrentie en spaarzame middelen gekoesterd moeten worden in Rotterdam. Ze leiden tot vruchtbare samenwerkingen, innovatieve businessmodellen en scherpe programmering. De interactie tussen de actoren in het Rotterdamse netwerk is een cruciaal proces voor het geheel dat een succesvol livecircuit zijn culturele waarde geeft. Dit ervaren de Rotterdamse actoren ook zo, maar zij zijn over het algemeen ook van mening dat het beter kan. Er lijkt een samenhang te zijn met de beschikbaarheid van middelen en in navenante culturele ups en downs. Zolang de noodzaak er niet is, wordt er minder samen gewerkt.

“Als iedereen zo goed voor elkaar kan denken, waarom gebeurt dat dan nu niet? Begin 2000 was de sky the limit. Het kon allemaal, maar dan was het wel handig dat de boeker van Rotown bij die van Nighttown op kantoor had gezeten. Nu zou dat ook moeten, maar ik denk niet dat er veel mensen zijn die er dan echt in

geloven. Het is meer een agenda-item, het is nog geen echte drang of automatisme. We doen het omdat het zo hoort.”

(Respondent 6, bandmanager, 06-05-'13).

“Ik zou het veel beter vinden als we met de vijf programmeurs in de stad meer zouden overleggen. 'Deze band komt daar tot zijn recht, die daar.' We stoppen allemaal geld in een pot er als er iets langskomt doen we het samen. Zo kom je los van je afhankelijke vier muurtjes en je subsidie. [...] Dan creëer je een totaalaanbod.”

(Respondent 11, festivaldirecteur, 16-05-'13).

Concluderend moet er worden opgemerkt dat Rotterdam ook institutionele initiatieven kent die de bovengenoemde samenwerking en andere uitwisseling tussen middelen proberen te stroomlijnen, vooral door conflicterende belangen en contextuele verschillen te overbruggen. Zo is er het eerder besproken Popunie, dat bijvoorbeeld actoren in het livecircuit helpt bij contacten die buiten de context en *comfort zone* van het livecircuit liggen, zoals subsidieaanvragen, bands en publiek met zalen verbindt en zelf ook bijdraagt door live-evenementen te organiseren voor beginnende bands. Popunie wordt zelf ook gesubsidieerd, waardoor de gemeente Rotterdam dus investeert in het 'smeren' van het netwerk van het livecircuit. Een ander initiatief is Pop-Up, een overlegstructuur die vooral als doel heeft om het gezonde klimaat voor livemuziek in Rotterdam te bewaken. Wat betreft festivals, beheert één organisatie, Rotterdam Festivals, de agenda voor de hele stad, een ander voorbeeld van festivals als collectieve uiting. Ook bestaan er brancheverenigingen, waarvan voor het livecircuit de Vereniging Nederlandse Popodia en Festivals (VNPF, 2011) de belangrijkste is. Zij behartigen de belangen van hun leden – in Rotterdam de grotere zalen en festivals – bij externe partijen zoals de overheid en leveren diensten zoals software en bijeenkomsten. Daarmee beïnvloeden zij ook de verdeling en uitwisseling van middelen en faciliteren in het overbruggen van verschillende contextuele conventies.

4.2.5 Motieven

In de vorige alinea's werd al besproken dat 'het belang van de stad' een veelgehoord argument van de actoren in Rotterdam is bij het verklaren van hun beweegredenen. Uit de analyse blijkt dat deze motieven voor belangrijke contextuele verschillen en overeenkomsten zorgen. De beweegredenen van de actoren behoren in zekere zin tot de conventies van het livecircuit. Volgens de theorieën van netwerken behoren de actoren in het netwerk dezelfde

'taal' te spreken om effectief toegang te krijgen tot beschikbare middelen. Het is opvallend dat in Rotterdam de grootste 'taalverschillen' lijken te ontstaan door verschillen in de visies over wat het livecircuit moet zijn. Over het algemeen zijn er over de hele breedte van de Rotterdamse infrastructuur twee hoofdmotieven te onderscheiden. Deze zijn grofweg afhankelijk van de laag in de piramide van de infrastructuur waar de actor zich in bevindt, of van de aangrenzende betrokken partijen, zoals de overheid of ondernemers. In de praktijk ligt dit echter nog wat genuanceerder.

De belangrijkste interactie van partijen met verschillende motieven, is die op basis van culturele waarde van livemuziek versus commercie. Over het algemeen bestaat in Rotterdam met name in de gesubsidieerde middenlaag van de piramide een maatschappelijk bewustzijn. Men beseft zich dat men deels wordt gefinancierd met gemeenschapsgeld en dus ook iets voor de gemeenschap moet terugdoen. De vraag is uiteraard waar het middel ophoudt en het doel begint; krijgt een partij subsidie om wat ze doen, of doen ze wat ze doen omdat ze subsidie krijgen? In Rotterdam lijkt uit de reacties van respondenten wel degelijk een oprechte bedoeling om iest aan het culturele leven in de stad bij te dragen. Er heerst vooral in bij de kleine zalen, poppodia en grotere festivals een sterk gemeenschappelijk bewustzijn van die plicht.

“Ik vind gastvrijheid belangrijk. Ik mag gemeenschapsgeld gebruiken voor programma's, dus dan wil ik iets maken waarvoor het publiek naar Rotterdam wil komen. En dat de stad zegt: dit hoort bij ons kunst- en cultuurklimaat, wees gastvrij voor bewoners en bezoekers. [...] Dat is kwaliteit van leven.”

(Respondent 11, festivaldirecteur, 16-05-'13).

Dit is in de theorie besproken en hieruit blijkt ook dat het erop lijkt dat het achterliggende motief van subsidieverschaffing niet puur cultureel is, maar bedoeld om publiek naar de stad te trekken met economische voorspoed tot gevolg. Maar dat motief geldt in ieder geval in Rotterdam niet voor de actoren in het livecircuit zelf. Er zit grotendeels een oprechte creatieve en artistieke visie achter hun werk. Zoals een artistiek leider aangeeft: *“Dankzij die subsidie kan ik het me ook veroorloven om moedwillig commerciële blunders te maken.”* Desondanks is er veel nuance aan te brengen op wat 'inhoudelijk goed' precies omvat. Zoals bleek uit de theorie over cultuurconcentratie, bepaalt bij cultuur de vraag niet geheel het aanbod. De marktgeoriënteerde opstelling van de subsidieverstrekker in Rotterdam suggereert dat de overheid van de zalen en festivals in Rotterdam verwacht dat ze 'doen wat het publiek wil'. Uit de data blijkt niet dat de programmering heel erg geleid

wordt door de eerder besproken Rotterdamse context. Men houdt zoals gezegd rekening met wat wel en niet werkt, maar de creatieve visie komt daar niet volledig uit voort.

“De dominante klasse in Rotterdam is working class. Muziek is geen groot onderdeel van hun leven. Wij hebben een functie voor een bepaalde groep die interesse heeft in popcultuur. Ons doel is niet om havenarbeiders voor popmuziek te interesseren, maar het aanwezige publiek. Je moet ook geen gemeenschapsgeld uitgeven aan een speeltuin in een wijk waar geen kinderen wonen. Onze visie komt voort uit popcultuur en niet uit Rotterdam. Artiesten die belangrijk zijn in die popcultuur halen we naar Rotterdam, niet vice versa.”

(Respondent 2, programmeur, 25-04-'13).

“Met een goed programma bedoel ik dat je een goede inhoud hebt, dat je weet wat je wil neerzetten. Dat verhoudt zich tot wat er wel en juist niet gebeurt in de stad. Welke stijlen komen al aan bod, welke niet, waar is vraag naar en wat vind jij interessant op artistiek gebied. Het zijn persoonlijke keuzes gerelateerd aan de lokale situatie.”

(Respondent 11, festivaldirecteur, 16-05-'13).

Hieruit blijkt de voortrekkersrol die programmeurs ook moeten vervullen. Daarmee bepalen zij voor een groot deel het karakter van het livecircuit in de stad: “[...] Er wordt van ze verwacht, dat ze het ook wel eens bij het rechte eind hebben.” Dat is precies waar hun expertise op gebaseerd is. Het is opvallend dat hieruit voortkomt dat de programmeur het niet fout lijkt te kunnen hebben. Uit reacties blijkt dat doorgaans als er geen publiek op een band afkomt, de opvatting is dat de fout bij de promotie, de band of zelfs de stad ligt. Vrijwel geen respondent legt dit uit als: de programmeur heeft een verkeerde keuze gemaakt. Dit is gebaseerd op het uitgangspunt dat inhoudelijke keuzes niet gebaseerd hoeven te zijn op 'wat Rotterdam wil'. Maar er lijkt een ondergrens te zitten aan de puur artistieke motieven. Met name in de iets kleinere zalen, bestaat het idee dat de programmeur een voortrekker moet zijn en blijven, maar dat dit op een gegeven moment zich wel moet vertalen naar publiek, of beter, inkomsten. Deze ondergrens lijkt vooral gebaseerd op de beschikking over de nodige middelen. Men wil ver gaan om de stad te voorzien van een cultureel leven, maar er is een plafond aan hoeveel geld en moeite men daar aan wil en kan spenderen.

“Ik steek er zo veel tijd in, misschien verdien ik vijf euro per uur. Het is een

uitdaging om het te laten werken. Ik doe het ook uit pure liefde voor muziek, maar het moet wel iets opleveren. Het maakt voor mijn geld uiteindelijk niet uit of er tien of duizend man in [de zaal] staan, maar meer is voor iedereen beter. Voor mij meer voldoening, voor de band, en voor de zaal. [...] Het heeft gewoon aanloop nodig, je moet het niet na een paar keer opgeven. Maar uiteindelijk moet het wel gaan lopen. Want als er elke week maar dertig mensen binnen staan, houdt het ook een keer op.”

(Respondent 3, freelance promotor, 02-05-'13).

De toegevoegde waarde voor de stad is dus tot op zekere hoogte een motief; zolang het voortbestaan van de eigen zaal maar niet in het geding komt. Daarnaast geldt dit vooral voor het middensegment van het livecircuit. De humus- en toplaag moeten het over het algemeen zonder subsidie doen en zullen per definitie een commerciële motief hebben. Het is opvallend dat samenwerking tussen deze verschillende lagen vaker voorkomt, ondanks deze 'taalverschillen'. Dit komt bijvoorbeeld door de eerder besproken toename van festivals, maar ook omdat de algemene opinie in het Rotterdamse livecircuit is dat 'er iets moet gebeuren'. Na het verdwijnen van een aantal zalen, is men zoals eerder besproken vastberaden dat niet nog meer te laten gebeuren. Dit levert samenwerkingen op die wellicht niet ideaal zijn vanwege de verschillende motieven. Zoals eerder gesteld komt volgens de respondenten een groot deel van de problemen in Rotterdam voort uit conflicterende motieven: de gehate PPP-constructie is een rechtstreekse *clash* tussen commerciële en culturele intenties. Poppodium WATT ging gedeeltelijk ten onder door cultuurverschillen tussen de directie en die van poppodium Waterfront na de fusie (Rekenkamer Rotterdam, 2010). Ook externe partijen, zoals het feit dat het livecircuit onderdeel uitmaakt van de uitgaanssector, of de regulering door de overheid, zorgen ervoor dat partijen met conventionele verschillen met elkaar in aanraking komen, met alle belemmeringen van dien:

“Wat elkaar wel dwars zit: poppodia en commerciële partijen zoals discotheken. Je hebt de BEM, waardoor in het popodia biertjes net zo duur moeten zijn als de bar ernaast. En dat je je poppodium moet verhuren aan bruiloften enzo, want iets dat gesubsidieerd wordt mag natuurlijk niet leeg staan. Dat zijn moeilijke situaties want poppodia onderscheiden zich op een ander vlak: ze hebben goede spullen, zijn gewend te improviseren, er werken jonge, pragmatisch ingestelde mensen. En die moeten zich ineens gaan bezighouden met isolatie, en ARBO.”

(Respondent 1, projectleider poporganisatie, 24-04-'13).

4.3 Conclusie

Op de vorige pagina's zijn de resultaten gepresenteerd uit de data die voortkwamen uit veertien kwalitatieve diepte-interviews met partijen uit het livecircuit van verschillende allure. Er is zo goed mogelijk geprobeerd om de resultaten tussen infrastructuur en sociale structuur te scheiden, hoewel in de praktijk er natuurlijk overlap is tussen beide onderwerpen. Desondanks moet het totaal aan analyse een rijk, gevarieerd beeld opleveren van het Rotterdamse livecircuit, de mensen die erin werkzaam zijn en de manier waarop hun dagelijkse omgang het livecircuit maakt tot wat het in Rotterdam is. Er is een fundering gelegd door de aanwezige infrastructuur te bespreken, en vervolgens de sociale processen binnen die infrastructuur in kaart te brengen. Het moge duidelijk zijn, dat beide onderdelen elkaar derhalve aanvullen. De aanwezigheid van een relatief klein aantal actoren in Rotterdam met zoals gezegd relatief grote invloed, neergezet in de setting van de stad als sociale context, bood een veelzijdige inkijk in de sociale processen. Ook biedt deze analyse hopelijk de fundering voor het schetsen van een meer algemene wegenkaart voor livemuziek in een stad, wat in het volgende hoofdstuk aan de hand van de eerder besproken theorie zal worden gepresenteerd.



5. Conclusies

6.1 Conclusie

Popmuziek, aanvankelijk een verschijnsel uit de jongeren- en tegencultuur, bestaat inmiddels 65 jaar en is volwassen geworden. Het publiek bestaat niet alleen meer uit jongeren, want inmiddels is iedere generatie opgegroeid met popmuziek. Dat betekent een hoop voor popmuziek als cultureel fenomeen, maar ook voor alle industrieën die zich met popmuziek bezighouden. Daarnaast zorgt de door digitalisering en internet ontstane afname van de omzet die traditioneel met geluidsdragers werd gegenereerd ervoor dat livemuziek als podiumkunst in steeds grotere mate kan rekenen op een divers publiek enerzijds en interesse vanuit de industrie voor livemuziek als distributiekanaal anderzijds (Wikström, 2010). Ook zijn de podiumkunsten en festivals als culturele uiting van toenemende interesse van lokale overheden, niet in de laatste plaats omdat de kwaliteit van leven en het 'cultuurtoerisme' dat cultureel aanbod met zich meebrengt, positieve gevolgen kan hebben voor de lokale economie in een stad (Marlet & Tames, 2002).

Deze scriptie had als doel om meer inzicht te bieden in de betekenis die een lokale plek speelt in het circuit voor livemuziek. Dit heb ik vooral gedaan met een sociaal-culturele bril, hoewel zoals al duidelijk werd uit de resultaten, het lastig is om de wereld van livemuziek als een afgesloten cultureel proces te zien. Economische processen, zoals het geheel van productie en consumptie van popmuziek of de invloed van horecaondernemerschap op het livecircuit, zijn bijna onontkoombaar. Het doel was dan ook voornamelijk om een breed, georiënteerd, veelzijdig beeld te geven van alle lokale aspecten in het livecircuit. Aan de hand van veertien open diepte-interviews met de vertegenwoordigers van verschillende partijen in de livemuziek in Rotterdam is de bestaande situatie geanalyseerd, met twee concepten als uitgangspunt: infrastructuur en sociale structuur. De theorieën, onder anderen die van Becker (1982), Bourdieu (1993) en Crossley (2009) suggereren dat de muzieksceen en dus ook het livecircuit in een stad in grote mate ontstaan vanuit de sociale omgeving.

De context van de stad beïnvloedt wat er in een stad is (infrastructuur) en hoe deze in de interactie tussen verschillende gebruikers wordt ingevuld (sociale structuur). In de

interviews is vooral gefocust op hoe deze twee situaties voor de betrokken partijen mogelijkheden en belemmeringen opleveren. Die context bestaat op zijn beurt uit een heel scala aan factoren die voor het livecircuit zowel belemmeringen als mogelijkheden biedt. Door deze contextuele factoren in Rotterdam in kaart te brengen, is geprobeerd om enerzijds uitspraken te doen over welke factoren de situatie in Rotterdam maken zoals hij is, en anderzijds een meer generaliseerbare 'wegenkaart' te kunnen schetsen over hoe de lokale sociale omgeving rond een livecircuit voor popmuziek er uit ziet. In de analyse is uitgebreid gerapporteerd over de infrastructuur en sociale structuur van het livecircuit in Rotterdam. In dit laatste hoofdstuk zullen die resultaten in een breder perspectief worden geplaatst, gerelateerd aan de theorie en meer generaliseerbare maatschappelijke processen.

6.1.1 Institutionalisering en veranderende functies

Uit de analyse bleek dat de distributie van popmuziek van de maker naar de luisteraar ook in Rotterdam als één van de belangrijkste functies van het livecircuit wordt gezien. Dit is dan ook het belangrijkste doel van de door onder anderen Becker (1982) beschreven 'collectieve inspanning'. Uit de analyse blijkt dat door ontwikkelingen in de muziekindustrieën de eigenschappen van deze inspanning aan verandering onderhevig zijn. De institutionalisering van popmuziek heeft als gevolg dat het publiek breder en diverser is geworden (Wikström, 2010). Om de bredere groep te faciliteren, zijn voor de partijen in het livecircuit eveneens bredere contacten nodig. Dit geldt vooral voor de in de analyse beschreven middenlaag, die te maken hebben met enerzijds een mainstream publiek, maar anderzijds een eigen profilering die ook meegenomen wordt in de overweging.

Daarbij is popmuziek een carrière geworden; niet alleen voor muzikanten, maar ook voor de partijen in het livecircuit en alle andere betrokkenen in de industrieën. Deze professionalisering heeft tot gevolg dat het sociale proces binnen de distributie van livemuziek – het pad van band naar publiek – via complexere relaties verloopt. Hoewel de organisatiegraad van popmuziek nog steeds laag is en ook het livecircuit veel op vrijwilligers vertrouwt, blijkt uit de analyse toch dat men een zekere toename in formaliteit ervaart. De sociale contacten op zich zijn vaak nog informeel van aard, maar het hele principe erachter lijkt te formaliseren. Dit situatie wordt onoverzichtelijker, omdat de ketting die een band naar het livecircuit aflegt, steeds meer schakels krijgt. Anderzijds is er ook een tegenreactie te zien in de vorm van horizontale integratie. Dit kan komen door concentratie van de markt, wanneer boekingskantoren zoals MOJO verschillende functies voor eigen rekening nemen, vaak uit louter commerciële intentie.

Het verdienmodel voor popmuziek verandert ook door de terugloop in de verkoop

van geluidsdragers veroorzaakt door digitalisering en internet (Wikström, 2010). Deze verandering is ook in het livecircuit voelbaar. Het is opvallend dat uit de analyse bleek dat de gevolgen hiervan in Rotterdam vaak als negatief worden ervaren. Toenemend belang in het livecircuit betekent betrokkenheid van meer grote partijen die, zoals hierboven beschreven, vaak een commerciële intentie hebben die slecht strookt met de overwegend culturele of maatschappelijke motieven in het livecircuit. Hierin past de toenemende importantie van festivals (Bogaarts, 1992), die incidenteel zijn en grote mediawaarde hebben. Met name het zalencircuit met beperkte middelen ondervindt hier hinder van. Festivals slagen er sneller in bands te hypen, met een navenante prijsstijging tot gevolg, waardoor die bands minder toegankelijk worden voor kleinere zalen. Ook bleek uit de analyse dat de in de theorie beschreven positieve gevolgen van digitalisering en internet voor de muziekindustrieën (Leyshon, 2001) ook gelden voor het livecircuit. Lijnen zijn korter en communicatie wordt makkelijker. Partijen zijn beter bereikbaar. Desondanks vertrouwt het livecircuit in Rotterdam vooral op traditioneler *face-to-face* contact. Hierover later meer.

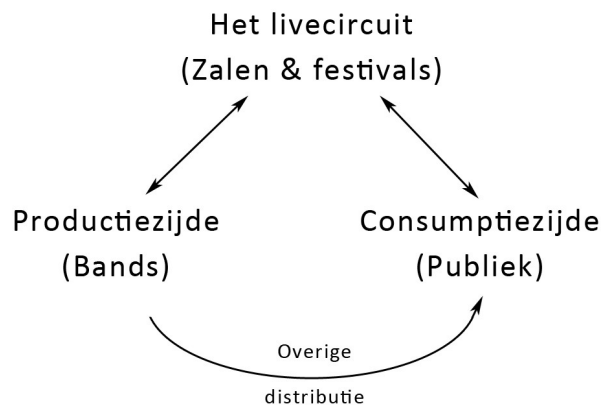
Een ander gevolg van de institutionalisering van popmuziek is dat de culturele functie ervan verandert. Popmuziek is geen tegencultuur meer, maar een geaccepteerd onderdeel van het sociale leven. In livemuziek in Rotterdam vertaalt dit zich naar een verschuiving van het belang van het inhoudelijke naar een meer sociaal aspect. Zoals een programmeur stelt: *“Men gaat niet meer naar een band voor de band, men gaat om zijn vrienden te zien. Het is een sociaal gebeuren.”* Het feit dat inhoudelijke overwegingen per zaal minder belangrijk worden, is een verklaring is voor de veranderende rol van programmeur – gebonden aan één zaal – naar promotor – met een vrije rol in de stad. Dergelijke spelers vertegenwoordigen niet het belang van één zaal en kunnen zich uitsluitend richten op wat het beste is voor de stad. Die scheiding van zachte en harde infrastructuur is een ontwikkeling die regelmatig terug te zien was in de analyse.

6.1.2 Vraag, aanbod en faciliteiten

Zoals beschreven in de theorie stellen Blau (1985; 1989) en Wijn (2003) dat cultuur in een stad bestaat door de wisselwerking tussen vraag en aanbod. Ook livemuziek in Rotterdam bestaat dankzij de aanwezigheid van twee kritische massa's: de bands en publiek. De kerninfrastructuur voor livemuziek fungeert niet simpelweg als 'doorgeefluik' voor muziek van productie- naar consumptiezijde. Ook in Rotterdam is het livecircuit een plek waar een interactie plaatsvindt en die zowel de productie- als consumptiezijde faciliteert, en erdoor gefaciliteerd wordt. De podia en festivals halen input uit de productiezijde, en 'vertalen' die door naar een selectie die geschikt is voor de context van de groep die aan de

consumptiezijde staat, het publiek. Dit vindt plaats op verschillende niveaus: binnen iedere zaal en festival zelf, en als som der delen als 'de lokale scene'. Aan beide zijden is het livecircuit net zo afhankelijk van de andere partijen, als andersom.

Figuur 1: driedimensionale model van afhankelijke partijen in het livecircuit



© De auteur

Zoals in de analyse gesteld, vindt dit proces niet louter lokaal plaats; zowel aan de productie- als consumptiezijde is livemuziek in Rotterdam geen uitsluitend lokale aangelegenheid. Maar livemuziek is een *merit good*, waarvan de economische en culturele waarde tegenstrijdig aan elkaar zijn. Het is opvallend dat juist die culturele waarde van livemuziek in Rotterdam vooral lokaal wordt vormgegeven. De betekenis van livemuziek in Rotterdam is niet los te zien van de context; de culturele relevantie ervan hangt dan ook vooral af van de mate waarin men in het livecircuit slaagt om de vertaalslag naar de context goed te maken. De relatie van het livecircuit met het publiek is in Rotterdam terugkerend onderdeel van discussie en zorgt voor een constante wisselwerking tussen betrokken partijen. Als er publiek op afkomt en er geld mee te verdienen valt, vinden zij die in het livecircuit de inhoudelijke keuzes maken het over het algemeen niet interessant, en vice versa, een dilemma dat ook Blau (1985) beschrijft. Dit zorgt voor structurele problemen, omdat de partijen, zoals de overheid, die de noodzakelijke middelen faciliteren, over het algemeen van mening zijn dat economische vraag over culturele relevantie prevaleert. Zoals één van de respondenten zei: *“Alles van waarde is weerloos. Popmuziek kan niet bestaan zonder structurele hulp.”*

Toch lijkt het er in de analyse op dat het livecircuit in Rotterdam ervaart dat er structureel een te klein potentieel publiek in de stad bereid is naar livemuziek te komen. Onder anderen Heilbrun en Gray (2001) noemen de demografie van een cultuurpubliek als

relevante bepalende factor, maar stellen ook dat de vraag naar cultuur in een stad wordt versterkt door een groot aanbod. Het is lastig om uit de analyse te bepalen of het aanbod in Rotterdam voldoet aan wat het zou moeten zijn; er is voor zoiets geen norm. Het livecircuit zelf lijkt het te ervaren als over het algemeen veelzijdig; diversiteit lijkt het probleem niet. Er vindt in Rotterdam ook clustering van muzikaal aanbod plaats, wat suggereert dat de stad door de aanwezigheid van relevante actoren en factoren een aantrekkelijke vestigingsplaats is (Porter, 2000; Florida & Jackson, 2010). In de theorie is beschreven hoe vraag, aanbod in een gebied met een concentratie van culturele activiteit elkaar versterken (Mahoney, 2000; Cooke, 2008). Dit moet echter, conform Landry (2005), worden ondersteund door een faciliterende infrastructuur. Deze lijkt in Rotterdam niet uit zichzelf te ontstaan, waardoor er een onbalans ontstaat in dat proces van versterkende vraag en aanbod.

Zoals beschreven in de analyse, ervaart men in het Rotterdamse livecircuit die onbalans in de infrastructuur door het ontbreken van een middelgroot poppodium. Dit gemis is problematisch omdat het een gat veroorzaakt in het *stepping stone*-proces. In het eerste deel van de analyse is de Rotterdamse infrastructuur terugkerend beschreven als een piramidevorm met een brede onderlaag, smallere middenlaag en kleinste toplaag. De infrastructuur voor livemuziek moet bands zo faciliteren dat zijn een proces van bodemlaag naar de top kunnen doorlopen. Dat betekent dat er in een stad in elke laag van de piramide een toereikend aanbod van faciliteiten moet zijn, 'op maat' voor de bands en het publiek dat die laag navenant nodig heeft, een stelling die in de theorie wordt ondersteund door onder andere Wijn (2003) en Landry (2005).

In de theorie bestaan zoals besproken verschillende benaderingen over wie verantwoordelijk is voor het faciliteren van een infrastructuur. Het meest gehoorde uitgangspunt in het livecircuit correspondeert met dat van Wijn (2003), die stelt dat een overheid de taak heeft om cultuur een infrastructuur te bieden. Anderzijds kan een overheid cultuur in de stad nastreven om de leefbaarheid en het toerisme te stimuleren (Marlet & Tames, 2002). Dit laatste lijkt volgens het cultuurplan wel een doel van de gemeente Rotterdam (2013), maar dit vertaalt zich afgezien van het stimuleren van een zekere mate van festivalisering (Bogaarts, 1992) niet uitgesproken in het faciliteren van de livemuziek. Sterker nog, het Rotterdamse livecircuit ervaart structurele belemmeringen in de marktgeoriënteerde visie van de gemeente. Naast teruglopende inkomsten van subsidies veroorzaakt marktwerking in de vorm van bijvoorbeeld de besproken PPP-constructie belangenverstrengeling. Uiteindelijk prevaleren in Rotterdam de economische belangen over de culturele. Zoals een respondent zei: *“Het maakt een ondernemer niet uit of de huur wordt betaald door een popzaal of een Chinese lifestylewinkel. Als de huur maar wordt betaald.”*

Het manco aan de infrastructuur ervaart men in Rotterdam als problematisch, omdat de culturele relevantie die een stad ontleent aan zijn livecircuit juist in deze middenlaag lijkt te worden vormgegeven. Men spreekt in het Rotterdamse livecircuit van een *bottom-up*- of een *top-down*-werkwijze in het 'vertaalproces' van bands naar publiek, wat illustreert dat er een focus ligt op het middensegment als uitgangspunt. Het is precies in dit middensegment, waar culturele relevantie en het grote mainstreampubliek elkaar ontmoeten, dat Rotterdam een stuk infrastructuur ontbeert. In verschillende theorieën (bijv. O'Connor, 2000; Pratt, 2008) wordt echter ook de niet-tastbare, *non-traded dependencies* van een stad aangehaald als faciliterende factor. De Rotterdamse infrastructuur is niet ideaal voor het culturele proces, maar lijkt toch vooral het meest efficiënte verzamelpunt voor het aanbod en de vraag uit de regio. Dit creëert in Rotterdam toch in zekere mate dat wat Bathelt et al. (2004) *buzz* noemen.

6.1.3 Ties, samenwerking en concurrentie

Een muzieksceen wordt vanuit een sociologisch perspectief in de theorie beschreven als het geheel van muzikale activiteit op een bepaalde plek die een gemeenschappelijke identiteit creëert (oa. Bennett, 2000). Er kan worden gesteld dat de partijen in het Rotterdamse livecircuit over het algemeen geen sterke onderlinge verbinding voelen. Er is sprake van een zeker 'Calimero-effect' door de eerder besproken problematiek in de infrastructuur. Weliswaar is er in Rotterdam wel degelijk een geheel aan muzikale activiteit als resultaat van de gemeenschappelijke inspanning van een aantal partijen, wat in de theorie omschreven wordt als een *world* (Becker, 1982) of *field* (Bourdieu, 1993). Bennett en Peterson (2004) stellen dat scenes door technologische ontwikkeling democratiseren en informaliseren en derhalve toegankelijker worden. De Rotterdamse *world* of *field* lijkt toch vooral een erg gesloten wereld, met een klein aantal actoren met relatief grote invloed.

In de theorie werd al een driedimensionaal model aangehaald, dat een scene omschrijft als netwerk waarin positie, toegang tot middelen en beschikking over conventies de onderlinge verhoudingen bepalen (Crossley, 2009; Cummins-Russel & Rantisi, 2012). In het netwerk van het Rotterdamse livecircuit vinden meerdere interacties plaats: tussen livecircuit en de productiezijde en vervolgens in het livecircuit zelf, waar een sociale structuur uiteindelijk bepaalt waar de band bij het publiek terecht komt. Al deze interacties worden beïnvloed door legio lokale, contextuele factoren. De interacties zijn, zoals beschreven in de analyse, niet zozeer lokaal: livemuziek is geen strikt lokale aangelegenheid. Hoewel ieder podium en festival in eerste instantie op zichzelf is, blijkt uit de analyse wel dat uiteindelijk alle partijen in Rotterdam profiteren van een effectief netwerk. Volgens de theorie van

Granovetter (1973; 1985) biedt bijvoorbeeld de goede contacten die een zaal als Rotown heeft met MOJO tot de aanvoer van relevante bands. Dit versterkt met externe middelen het eerder beschreven culturele proces van vraag en aanbod en faciliteiten rond het livecircuit.

In de sociale structuur concurreren de actoren in Rotterdam op twee niveaus: binnen het eigen netwerk en met 'de buitenwereld'. De positie van een actor ligt vooral in de kwaliteit van zijn *ties* (Granovetter, 1973; Bourdieu, 1993) met de actoren van buiten het Rotterdamse livecircuit; zij leveren noodzakelijke middelen als bands en publiek. Ook hier lijkt er een link te bestaan met de kwaliteit van de infrastructuur. Dat is wat de zaal of festival kan bieden; hoe minder deze voldoet, des te effectiever moeten de *ties* van de actoren zijn. Deze zijn zelfs wanneer ze onderdeel uitmaken van het werk over het algemeen zeer informeel van aard, iets dat ook wordt onderschreven door Crossley (2009). Contextuele kennis en conventies worden veelal in de praktijk van de stad opgedaan. De focus lijkt in Rotterdam wel meer te liggen bij de *ties* naar de actoren aan de productiezijde van het livecircuit. Men ervaart de bands in Rotterdam als een belangrijkere kritische massa en als onderdeel van de scene wordt hier meer in dezelfde sociale context geopereerd. Men geeft aan weinig bezig te zijn met de vertaalslag naar de context van het Rotterdamse publiek. Dit is een voorbeeld van *place-based attributes* (Cummins-Russel & Rantisi, 2012), die de Rotterdamse scene de vorm geven die het heeft. Met andere woorden: als de actoren een gebrek aan een kritische massa aan de publiekszijde ervaren, kan men zich afvragen of dit komt omdat die er daadwerkelijk niet is, of omdat de actoren een sociale waarheid hebben vormgegeven waarin dat publiek niet voorkomt.

Onderling bestaat er in Rotterdam een gezonde concurrentie; de Rotterdamse livecircuit is weliswaar een gemeenschappelijk inspanning (Becker, 1982) en per zaal of festivals redelijk strak onderling geprofileerd, maar men concurreert toch om de vrije tijd van het publiek. Men ziet dit – terecht – als onderdeel van het werk. Wel veroorzaakt de eerder aangehaalde institutionalisering van popmuziek een zekere professionalisering van het netwerk, vooral bij de zalen en festivals uit het midden- en topsegment. Dit lijkt een tweedeling met de humuslaag in de stad te veroorzaken. Culturele relevantie, beschikking over middelen en conventies lijken in beide delen dermate verschillend dat ze bijna twee scenes op zich vormen. Deze schijnbare tweedeling lijkt problematisch voor de beschreven culturele processen van effectieve wisselwerking tussen vraag en aanbod en het *stepping stone*-proces. In Rotterdam illustreert de Popunie het belang van een bruggenbouwer in de stad, die conform de theorie van Granovetter (1973) contextuele verschillen kan overbruggen en vraag en aanbod aan elkaar kan koppelen.

6.1.4 Innovatie en liberalisering

We kunnen als conclusie trekken dat de norm voor een lokaal livecircuit om op zijn ideaalst te functioneren ligt in een volmaakte infrastructuur en een sociale structuur die dermate efficiënt is dat deze zo weinig mogelijk beperkingen oplegt. In de praktijk zal de situatie meer gestructureerd zijn en in zekere mate beperkingen opleggen. De situatie in Rotterdam laat zien dat een onbalans aan één van beide zijden in principe niet problematisch is omdat de andere zijde er als het ware voor kan compenseren, maar niet oneindig. De Rotterdamse infrastructuur structureert en beperkt de efficiency van de sociale relaties, en vice versa. Over het algemeen kan gesteld worden: hoe beperkter het faciliterend vermogen van de infrastructuur, des te effectiever het sociale proces erachter moet zijn. Hoewel de infrastructuur in Rotterdam zoals beschreven te wensen over laat, lijkt dit echter ook te leiden tot een minder tastbare verandering in *mindset* bij de actoren. Het structurerende probleem met de beschikbare infrastructuur heeft gevolgen voor de 'culturele legitimiteit' van de stad, en hierdoor ontstaat er een soort collectief verantwoordelijkheidsgevoel. Dit komt voort uit zorgen om de toekomst van de eigen zaal of festival, maar men lijkt in Rotterdam ook oprecht begaan met het culturele klimaat van de stad.

Op deze manier kan een situatie die niet ideaal is bijvoorbeeld resulteren in de efficiëntere uitwisseling van middelen. Daarnaast gaat men op zoek naar innovatie en creatieve oplossingen. Voorbeelden zijn bijvoorbeeld een propositie op basis van peergroups die programmering aandragen, bredere werkzaamheden dan alleen het organiseren van concerten of een alternatief verdienmodel in het sluiten van deals met bands. Deze ontwikkelingen zijn des te meer opvallend omdat ze in de aard van de popmuziek zitten. Menig respondent beschreef het succes van de lokale scene als 'ups en downs'. Als traditionele tegencultuur, komen er uit maatschappelijk moeilijke tijden innovatie en creativiteit voort. Door de institutionalisering van popmuziek en de afhankelijkheid van de culturele sector van middelen als subsidies nog sterker geworden. Deze correlatie is sterk terug te zien in Rotterdam. Wel moet het manco van de Rotterdamse infrastructuur niet worden onderschat. Innovatie is ook gebaat bij het bestaan van een 'totaalplaatje'. Zoals een respondent stelt: *"In Rotterdam hebben we geen tegencultuur waar innovatieve dingen opbloeien. Want we hebben geen mainstream cultuur. De tegencultuur is de cultuur."*

Een ander opvallend gevolg van het marktgeoriënteerde *hands-off* overheidsbeleid in Rotterdam, is dat er ook in de muzieksceen verschijnselen ontstaan die horen bij een liberalistisch, Angelsaksisch model van cultuuraanbod. Zo raakt het Rotterdamse verschijnsel van een vaste programmeur voor een vaste zaal achterhaald. De aanwezigheid

van een aantal promotors in de stad, die hun eigen netwerk met de productiezijde hebben, en per band een beschikbare en geschikte zaal zoeken, is een typisch Engels verschijnsel. Dergelijke ontwikkelingen zijn niet goed of slecht. Het is kortom belangrijk dat er in een muzieksce­ne genoeg *struggle* is om het spannend te houden en innovatie te stimuleren, en anderzijds de macht en middelen gelijkwaardig over de partijen met verschillende motieven worden verdeeld, zodat verschillen in conventies overbrugd kunnen worden. In het licht van toenemende importantie van dat soort samenwerking, lijkt het erop dat er in Rotterdam daarvoor momenteel eerder meer regulering nodig is, dan minder.

6.1.5 Eindconclusies en aanbevelingen

Concluderend kan worden gesteld dat het gat in de Rotterdamse infrastructuur een gevolg heeft voor alle sociaal-culturele processen die zich in en om het livecircuit afspelen. Het lijkt erop dat het feit dat dit gat juist in het middensegment zit extra problematisch is. In de humuslaag ontstaan initiatieven en is een divers aanbod voor verschillende publieksniches. Deze laag kan makkelijker bestaan omdat de partijen toegang hebben tot kleinschalige middelen. Anderzijds kan de toplaag bestaan door schaalvoordelen en commercie. Met een overheid als cruciale verstrekker van noodzakelijke middelen – namelijk subsidie – die van mening is dat net als de onder- en bovenlaag ook de middenlaag het voor het grootste deel zelf moet kunnen redden, heeft juist dit gedeelte van de Rotterdamse infrastructuur *the worst of two worlds*.

De beperkte middelen die er voor deze laag beschikbaar zijn, zorgen ervoor dat er in Rotterdam nauwelijks continuïteit in het aanbod kan bestaan. En continuïteit is wel nodig voor een gezonde popzaal. Zoals besproken in de analyse van het belang van sociale relaties, is toegang tot de kritische massa's van bands en publiek, grotendeels gebouwd op, vertrouwen, imago en ervaringen in het verleden. Tel daarbij op dat er in Rotterdam terughoudendheid bestaat om initiatieven groter aan te pakken uit angst voor een nieuwe mislukking, en een structureel probleem is geboren. Om het grotere geheel te laten werken, is een complete infrastructuur nodig. Een respondent geeft als voorbeeld: *“Je faciliteert het drumklasje van het jongetje van 6, zijn oefenruimte als hij iets ouder is en de grote zaal als hij een topdrummer is.”*

De ontbrekende middenzaal slaat een gat in dat proces en als er iets duidelijk wordt uit deze scriptie, is dat dit het hele evenwicht in de infrastructuur verstoort, tot grote frustratie van alle betrokken partijen, zo lijkt het. Zoals een respondent tekenend zegt: *“Als ik hoor dat Prince, een wereldartiest, op North Sea Jazz vraagt: ‘Is de Nighttown er nog?’, denk ik: waar wachten ze nog op?”*. Een respondent suggereerde dat de creatieve oplossing dan wellicht

ligt in een verschuiving naar een focus op de exploitatie van programmering, iets waar een verschuiving naar het Angelsaksisch model ook in past. De partijen uit het livecircuit kunnen dan zich meer richten op het delen van de last van 'de stenen', bijvoorbeeld door vestiging in een door de gemeente geëxploiteerd verzamelgebouw.

Het doel van deze scriptie is zoals gezegd niet om de in de Introductie beschreven problematiek te verklaren en aan te wijzen 'wat er mis gaat in Rotterdam'. Wel heb ik geprobeerd om aan te tonen wat het belang is van een complete infrastructuur en een effectief werkende sociale structuur voor een livecircuit. Een onbalans hierin veroorzaakt een verstoring van allerlei culturele processen van faciliteiten, vraag en aanbod en de *stepping stone* die een band moet kunnen doorlopen om zich te ontwikkelen. Verstoort één, en je verstoort de rest. Maar afsluitend zouden we ons kunnen afvragen waar onze norm vandaan komt dat deze processen er moeten zijn. Het gegeven dat een band een organisch proces zou moeten kunnen doormaken, of dat er voor elke liefhebber van elke niche met verschillende mates van ontoegankelijke en mainstream muziekaanbod een optie moet zijn, is op zichzelf al cultureel vormgegeven. Het feit dat we vinden dat we die grote bands moeten kunnen zien en dat dit gemeenschapsgeld verdiend omdat het anders niet kan bestaan, is een paradigma. Misschien moet de vraag niet zijn waarom de situatie in Rotterdam is zoals hij is, maar waar onze standaard voor de definitie van het livecircuit vandaan komt.

6.2 Discussie

Dit onderzoek heeft getracht een beeld te schetsen van de verschillende betekenissen die het livecircuit van Rotterdam voor de betrokken partijen heeft, en welke factoren dat beïnvloeden. Daarnaast is geprobeerd om algemener een meer generaliseerbare benadering van het onderzoeken van een muziekscene, en het livecircuit als focuspunt, te gebruiken. Zoals al enkele keren bleek, is de focus op sociale processen binnen een scene een zinvolle. Het driedimensionale model dat Crossley (2009) beschrijft wanneer hij het ontstaan van netwerken in een muziekscene als uitgangspunt gebruikt, is dermate veelzijdig dat sociale processen er bijna altijd goed in kunnen worden ondergebracht. De combinatie van de infrastructuur als 'solide basis' voor de beschrijving van de sociale processen, met concepten als netwerken, middelen en conventies als verdiepende laag daar bovenop, is een goed uitgangspunt voor een studie met een open en exploratief karakter. Ik denk dat de gepresenteerde resultaten een rijk, kwalitatief diepgaande en veelzijdig beeld bieden van het Rotterdamse livecircuit.

Maar er zijn beperkingen. Dit is geen traditioneel etnografisch of historisch verantwoord onderzoek naar een muziekscene op een bepaalde plek. Dat is ook de reden waarom er geen compleet overzicht is opgenomen van 'namen en rugnummers'; het zou historisch gezien verantwoord zijn, maar dit is geen historisch onderzoek. Mijn benadering sluit dan ook onherroepelijk bepaalde processen uit. Zo moet ook worden opgemerkt dat 'de festivals' er bekaaid vanaf komen in dit onderzoek. In principe zijn ze onderdeel van het livecircuit, de podiumkunsten en de vrijetijdssector en hier zijn ze behandeld als incidentele voortzetting van de programmering in de zalen. Maar uit de analyse bleek wel dat ze, conform de theorieën rond festivalisering (bijv. Bogaarts, 1992) veel meer kunnen zijn dan dat. Bijvoorbeeld wanneer een festival wordt ingezet als citymarketing en dat een heel nieuwe laag aan de sociale interactie tussen bands, organisatie en publiek toevoegt. Zulke resultaten was simpelweg geen ruimte voor in de analyse, omdat dat het doel en de beschikbare tijd en ruimte voor deze scriptie voorbij zou schieten.

Ook moet worden opgemerkt dat de analyse het product is van de uitspraken van slechts veertien personen. Hoewel, zoals beschreven in het hoofdstuk Methode, er uiteindelijk wel informatieverzadiging optrad, moet er niet worden vergeten dat alle respondenten zelf werkzaam zijn in het livecircuit. Dat zou tot gevolg kunnen hebben dat uitspraken over 'derden', die wel als factoren regelmatig aan bod kwamen, zoals de overheid, horeca- en vastgoedondernemers en het publiek, niet feitelijk zijn onderbouwd. Dat was ook niet de bedoeling; dit onderzoek draaide om de sociaal geconstrueerde waarheden voor de actoren in het livecircuit. Desondanks bieden uitkomsten van deze scriptie aanleiding voor verdere verdieping, bijvoorbeeld over de veelbesproken vertaling naar de context. Om te onderzoeken hoe het publiek de keuzes van het Rotterdamse livecircuit ervaart, zal het publiek onderwerp van onderzoek moeten zijn. Aan de productiezijde geldt hetzelfde voor de aanname dat het voor bands belangrijk is de *stepping stone* te kunnen doorlopen. Kwantitatieve of kwalitatieve vervolgonderzoeken naar die groepen in het Rotterdamse livecircuit kunnen inzicht bieden in die opvattingen. Desondanks hoop ik dat ik met deze scriptie op innovatieve wijze een bijdrage heb geleverd aan het voortschrijdend inzicht in de processen rond livemuziek.



Bronnenlijst

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1979). The culture industry. Enlightenment as mass deception. In: S. Redmond en S. Holmes, *Stardom and Celebrity: A Reader* (pp. 34-43). Los Angeles: Sage.

Anderson, C. (2006). *The Long Tail*. New York: Hyperion.

Baarda, B. (2012). *Basisboek. Methoden en technieken* (5e druk). Groningen: Noordhoff.

Bahanovich, D., & Collopy, D. (2009). *Music experience and behaviour in young people*. Verkregen van: http://www.ukmusic.org/assets/media/uk_music_uni_of_herts_09.pdf

Bathelt, H., Malmberg, A., & Maskell, P. (2004). Clusters and knowledge: local buzz, global pipelines and the process of knowledge creation. *Progress in Human Geography*, 28(1), 31-56.

Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

Benjamin, W. (1936) *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Verkregen van: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

Bennet, A. (2002). Music, media and urban mythscapes: a study of the 'Canterbury Sound'. *Media, Culture & Society*, 24(1), 87-100.

Bennett, A., & Peterson, R. (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

- Blau, J., Blau, P., & Golden, R. (1985). Social inequality of the arts. *American Journal of Sociology*, 91(2), 309-331. Verkregen van www.jstor.org/stable/2779761 .
- Blau, J. (1989). *The Shape Of Culture. A study of contemporary cultural patterns in the United States*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bogaarts, I. (1992). Food, fun and festivals: De festivalisering van de stad. In: J. Burgers (Red), *De Uitstad: Over stedelijk vermaak*, (pp. 119-131). Utrecht: Jan van Arkel.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Oxford: Clarendon Press.
- Cooke, P. (2008). An Introduction. In: P Cooke en L. Lazzeretti (Red.), *Creative Cities, Cultural Clusters And Local Economic Development* (pp. 25-47). Londen: Routledge.
- Cummins-Russell, T.A., & Rantisi, N.M. (2012). Networks and place in Montreal's independent music industry. *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, 56(1), 80-97.
- Currid, E. (2007). *The Warhol economy. How fashion, art, and music drive New York City*. Princeton: Princeton University Press.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4), 440-455. Verkregen van: www.nd.edu/~sskiles/boundaries/DiMaggio%201987.pdf
- Dowd, T. (2005). From 78s to MP3s: The embeddedness of technology and the U.S. market for prerecorded music. In: J. Lampel, J. Shamsie, en T. Lant (Red), *The Business of culture: Strategic perspectives on entertainment and media* (pp. 205-224). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

- Economic Development Board Rotterdam (2008). *A little less conversation. (A little more action please). Over de economische potentie van de muziekindustrie in Rotterdam*. Verkregen van: <http://www.edbr.nl>.
- Evers, J. (2007). *Kwalitatief interviewen: kunst én kunde*. Den Haag: Lemma.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Basic Books, New York.
- Florida, R., & Jackson, S. (2010). Sonic city: The evolving economic geography of the music industry. *Journal of Planning Education and Research*, 29, 310-323. DOI: 10.1177/0739456X09354453
- Frith, S. (2007). Live music matters. *Scottish music review*, 1(1), 1-17.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., & Webster, E. (2010). Analysing live music in the UK: Findings one year into a three-year research project. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 1(1), 1-30.
- Gemeente Rotterdam (2013). *Programmabegroting 2013*. Verkregen van: <http://www.rotterdam.nl/Griffie/Document/Begroting%202013/Begroting2013.pdf>.
- Glaeser, E. (2011). *Triumph of the city*. New York: The Pinguin Press.
- Granovetter, M. S. (1973). The strength of weak ties. *American Journal of Sociology* 78, 1360-1380. Verkregen van: <http://www.jstor.org/stable/2776392>.
- Granovetter, M. S. (1985). Economic action and social structure: The problem of embeddedness. *American Journal of Sociology*, 91, 481-510.
- Gronow, P. (1983). The record industry: The growth of a mass medium. *Popular Music*, 3, 53-75.
- Hall, P. (1998). *Cities in civilization*. New York: Pantheon.

- Heilbrun, J., & Gray, C.M. (1993). *The economics of arts and culture*. New York: Cambridge UP.
- Hirsch, P. M. (2000). Cultural industries revisited. *Organization science*, 11(3), 356-361.
- Kloosterman, R. (2004). Recent employment trends in the cultural industries in Amsterdam, Rotterdam, The Hague and Utrecht: a first exploration. *TESG*, 98(2), 243-252.
- Krueger, A. B. (2005). The economics of real superstars: The market for rock concerts in the material world. *Journal of Labor Economics*, 23(1), 1-30.
- Kruse, H. (2003). *Site and sound*. New York: P. Lang.
- Landry, C. (2005). Lineages of the creative city. In S. Franke and E. Verhagen (Red.), *Creativity and the city* (pp. 1-13). Rotterdam: NAI Publishers.
- Leyshon, A. (2001). Time, space (and digital) compression: software formats, musical networks, and the reorganisation of the music industry. *Environment and Planning*, 33, 49-77. DOI:10.1068/a3360.
- Leyshon, A., Webb, P., French, S., Thrift, N., & Crewe, L. (2005). On the reproduction of the musical economy after the Internet. *Media, Culture & Society*, 27, 177-209. DOI: 10.1177/0163443705050468.
- Mahoney, J. (2000). Path dependence in historical sociology. *Theory and Society*, 29, 507-548.
- Marlet, G., & Tames, I. (2002). *Muziek in de stad*. Breukelen: Nyfer.
- Marlet, G., & Van Woerkens, C. (2011). *Atlas voor gemeenten. De waarde van cultuur voor de stad*. Nijmegen: VOC Uitgevers.
- McCourt, T., & Burkart, P. (2003). When creators, corporations and consumers collide: Napster and the development of on-line music distribution. *Media, Culture & Society*, 25(3), 333-350.

- Mommaas, H. (2004). Cultural clusters and the post-industrial city: Towards the remapping of urban cultural policy. *Urban Studies*, 41, 507-534.
- Mortimer, J.H., Nopsko, C., & Sorensen, A. (2010). *Supply responses do digital distribution: Recorded music and live performances*. (Werkpaper). Verkregen van: <http://www.nber.org/papers/w16507>
- Negus, K. (1992). *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry*. Londen: Edward Arnold.
- Newman, M. E. (2003). The structure and function of complex networks. *SIAM review*, 45(2), 167-256.
- O'Connor, J. (2000). The definition of the 'Cultural Industries'. *The European Journal of Arts Education*, 2(3), 15-27. Verkregen van: eprints.qut.edu.au/43877/.
- O'Connor, J. (2004). A special kind of city knowledge: Innovative clusters, tacit knowledge and the 'creative city'. *Media International Australia*, 112, 131-149.
- O'Reilly, T. (2005). *What is web 2.0? Design patterns and business models for the next generation of software*. Verkregen van: <http://www.oreilly.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html/>
- Peterson, R., & Berger, D. (1975). Cycles in symbol production: The case of popular music. *American Sociological Review*, 40(2), 158-173. Verkregen van: www.jstor.org/stable/2094343.
- Popunie (2006). *Pop met beleid*. Verkregen van: http://popunie.nl/files/POPNL_Pop_met_beleid.pdf
- Popunie (2009). *Zuid-Hollandse Popunie beleidsplan 2009-2012*. Verkregen van: <http://www.popunie.nl>
- Popunie (2012). *Beleidsplan 2013-2016*. Verkregen van: <http://www.popunie.nl>

- Porter, M.E. (2000). Location, competition and economic development: Local clusters in the global economy. *Economic Development Quarterly*, 14(1), 15-31.
- Pratt, A. C. (2000). New media, the new economy and new spaces. *Geoforum*, 31(4), 425-436.
- Pratt, A. C. (2004). Creative Clusters: Towards the governance of the creative industries production system? *Media International Australia*, 112, 50-66.
- Redhead, S. (1992). The popular music industry. In: D. Wynne (Red.), *The culture industry* (pp. 42-55). Hants, UK: Avebury.
- Rekenkamer Rotterdam (2010). *WATT heb je ervoor over. Inzet gemeente bij een poppodium*. Verkregen van: www.rotterdam.nl/Griffie/Document/Begroting%202013/Begroting2013.pdf
- Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (2006). *Rotterdam had got that pop. Wat is de potentie van de Rotterdamse popsector en hoe kan deze optimaal benut worden*. Verkregen van: www.rrkc.nl/uploads/252.pdf
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music*. Londen: Routledge.
- Shuker, R. (2002). *Popular music: The key concepts*. Londen: Routledge.
- Stahl, G. (2004). It's like Canada reduced: Setting the scene in Montreal. In: A. Bennett & K. Kahn-Harris (Red), *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, (pp. 51-64). Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, 5(3), 368-388.
- Thomas, G. (2010). *How to do your case study. A guide for students & researchers*. Londen: Sage.

- Topping, A. (2011, 11 april). U2 breaks Rolling Stones' record for highest grossing tour. *The Guardian*. Verkregen van: <http://www.guardian.co.uk/music/2011/apr/11/u2-tour-breaks-rolling-stones-record>
- Van Bork, R. (2008). *395 minuten. Amateur-popmuziek in Nederland*. Rotterdam: Kunstfactor, Popunie, & Concept.
- Van den Berg, N., Marlet, G., Ponds, R., & Van Woerkens, C. (2011). *Podiumpeiler: Een monitor voor podiumkunsten en muziekindustrie*. (Rapport MCN / TIN). Verkregen van: <http://www.clcvecta.nl/content/user/1/uploads/Podiumpeiler2011.pdf>
- Vereniging voor Nederlandse Popodia en Festivals (2011). *Poppodia in cijfers*. Verkregen van [www.vnpf.nl/ dossiers/facts-&figures/poppodia-in-cijfers-2011](http://www.vnpf.nl/dossiers/facts-&figures/poppodia-in-cijfers-2011)
- Watts, D.J. (1999). Networks, dynamics, and the small-world phenomenon. *American Journal of Sociology*, 105(2), 493-527.
- Wester, F. P. J. F., & Peters, V. A. M. (2004). *Kwalitatieve analyse: uitgangspunten en procedures*. Bussum: Coutinho.
- Wester, F., Renckstorf, K., & Scheepers, P. (2006). *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. (2e druk). Alphen aan den Rijn: Kluwer.
- Wijn, C. (2003). *Gemeentelijk cultuurbeleid – Een handleiding*. Verkregen van: <http://www.corwijn.nl/mediatheek/download?id=1>
- Wikström, P. (2010). *The music industry: Music in the cloud*. Cambridge: Polity.
- Williamson, J., & Cloonan, M. (2007). Rethinking the music industry. *Popular Music*, 26(2), 305–322.
- Wolff, J. (1993). *The social production of art*. Londen: MacMillan.



I: Concepten operationalisering

II: Conversatiehulp interviews

III: Lijst respondenten

IV: Codelijst

Bijlage I: concepten

Concept	Operationalisering	Onderwerpen
Deelvraag 1: Infrastructuur	Harde infrastructuur	Kleine podia (<400) Middelgrote podia (400-1000) Grote podia (>1000) Concertzalen (>2000) Festivals Clubs (live) Overige distributie livemuziek
	Zachte infrastructuur	Bezoekersaantallen, marktaandeel, bereik, aantal evenementen per jaar, omzet, subsidies.

Deelvraag 2: kwaliteit	Mogelijkheden en beperkingen infrastructuur	Waarderingen Meningen
-----------------------------------	---	--------------------------

Deelvraag 3: Sociale structuur	Netwerk/positie	Actoren binnen livecircuit Actoren binnen muzikscene Rotterdam Actoren buiten Rotterdam
	Ties	Contacten binnen livecircuit Rotterdam Contacten binnen livecircuit
		Contacten buiten livecircuit, binnen Rotterdam Contacten buiten livecircuit, buiten Rotterdam
	Middelen	Ontastbaar: contacten, werknemers, ondernemerschap.
		Tastbaar: omzet, subsidies, investeringen, onroerend goed.
	Conventies	Contextueel Intercontextueel
		Binnen livecircuit Binnen muzikscene Binnen Rotterdam

Deelvraag 4: kwaliteit	Mogelijkheden en beperkingen sociale structuur	Waarderingen Meningen
-----------------------------------	--	--------------------------

Bijlage II: conversatiehulp

1. Introductie

- Mijzelf: ik, studie, interesses.
- Onderzoek: doel, middelen, stad.
- Interview: ervaringen, waarderingen, gedachten en ideeën werk livecircuit Rotterdam.
- Privacy: anoniem, gebruik data, opname, aangeven off the record.

2. Introductie respondent

- Werk, functie, achtergrond in livecircuit.

3. netwerk/positie: *hoe voer je je werk uit?*

- Samenwerkingen/personen in livecircuit.
- Samenwerkingen/personen in Rotterdam.
- Netwerken, contacten, belangrijke spelers.
- Doel van die contacten.

4. Middelen: *wat heb je nodig om je werk goed uit te kunnen voeren?*

- Middelen.
- Beschikbaar/onbeschikbaar.
- Uitwisseling.

5. Conventies: *waar hou je rekening mee in je werk?*

- Context livecircuit.
- Context muziekscene.
- Context Rotterdam.

6. Afsluiting.

- Dank.
- Uitleggen wat gebeurt met data.
- Gegevens ivm. opsturen rapport.
- Off the record? Verdere vragen?
- Sneeuwbal: tips respondenten?

Bijlage III: lijst respondenten

Codenaam	Functie (huidige en voormalig indien relevant)	Datum interview
Respondent 1	Projectmanager poporganisatie	24-04-'13
Respondent 2	Programmeur kleine zaal en landelijk festival	25-04-'13
Respondent 3	Freelance promotor kleinere zalen	02-05-'13
Respondent 4	Programmeur grote zaal, niet primair muziek	03-05-'13
Respondent 5	Programmeur landelijk festival, oud-programmeur grote zaal	03-05-'13
Respondent 6	Bandmanager, oud-programmeur kleine zaal	06-05-'13
Respondent 7	Cultureel ondernemer, oud-programmeur kleine zaal	06-05-'13
Respondent 8	Cultuuradviseur, oud-podiumdirecteur grote zaal	07-05-'13
Respondent 9	Programmeur kleine/middelgrote zaal	08-05-'13
Respondent 10	Popjournalist, promotor clubavonden en kleine festivals	08-05-'13
Respondent 11	Creatief directeur landelijk festival, oud-programmeur grote zaal	16-05-'13
Respondent 12	Boeker middelgroot zelfstandig boekingskantoor	16-05-'13
Respondent 13	Cultureel ondernemer, directeur (toekomstige) grote zaal	16-05-'13
Respondent 14	Directeur middelgrote zaal	17-05-'13

Bijlage IV: codelijst

Code-Filter: All

HU: analyse 2
File: [C:\analyse 2.hpr6]
Edited by: Super
Date/Time: 21-06-13 10:39:48

actor
commercie
concurrentie
consumptie
context
conventies
creatieve visie
cultureel proces
culturele waarde
digitalisering
drijfveren
functie in netwerk
fysieke factor
harde infrastructuur
humuslaag
imago sector
informeel
institutionalisering
interactie
lokaliteit
middelen
model industrie
netwerk
niches
ontwikkeling in popcultuur
positie
productie
professionalisering
programmering
quote
rol overheid
samenwerking
scene
stratificering
strong ties
structure
toegangsdrempel actors
vastgoed / horeca ondernemerschap
weak ties
zachte infrastructuur