

De spanning tussen creativiteit en creatieve controle in de culturele industrie

Een onderzoek naar de representaties van artistieke creativiteit in de Amerikaanse
podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*

Naam student: Ivana Heijkoop

Studentnummer: 415542

Begeleider: A.J.C van der Hoeven

Tweede lezer: A.F.M. Krijnen

Master Media Studies, Media & Cultuur

Erasmus School of History, Culture and Communication

Erasmus University Rotterdam

Master thesis

20 juni 2016

De spanning tussen creativiteit en creatieve controle in de culturele industrie

Samenvatting

De laatste jaren is er volgens diverse filmjournalisten en filmbloggers een toename in het aantal films met een genre over het ingewikkelde leven van creatieve personen. Hierbij staat één drama centraal, namelijk “Being a creative person is really, really hard” (Zeitchik, 2014b; Eig, 2014). Deze toename is volgens filmjournalist Zeitchik (2014b) te danken aan de democratisering van creativiteit. Dit houdt in dat steeds meer mensen kunnen participeren in de culturele industrie, door de komst van internet (Hesmondhalgh, 2012). Creativiteit speelt met de democratisering een steeds belangrijkere rol in de huidige samenleving. Dit onderzoek speelt in op deze ontwikkeling en poogt met het achterhalen van representaties van creativiteit in Amerikaanse podiumkunstenfilms, meer inzicht te geven in de betekenissen van het concept in de huidige samenleving. Hierbij ligt de focus op ‘artistieke creativiteit’, het kunnen bedenken en ontwikkelen van nieuwe en originele ideeën of artistieke objecten, die worden geaccepteerd en erkend door experts als kunstvorm, en cultureel en esthetisch van waarde (Regev, 1994). Dit concept wordt in deze studie benaderd vanuit een cultuursociologisch perspectief. Hierbij staan het concept ‘autonomie’ en de theoretische benadering van ‘spanningen tussen individueel talent en een collaboratief proces’ centraal. De studie tracht hiermee te achterhalen in hoeverre de cultuursociologische visie van toepassing is op recente films, om te bepalen hoe de eerdere literatuur zich verhoudt tot de wijze waarop filmregisseurs artistieke creativiteit representeren. De onderzoeksvraag van dit onderzoek luidt: Hoe wordt artistieke creativiteit gerepresenteerd in Amerikaanse podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*? Deze drie recente films die in dit onderzoek middels een kwalitatieve inhoudsanalyse geanalyseerd zijn, worden door filmjournalisten vaak met elkaar vergeleken vanwege hun overeenkomende verhaallijnen. Uit de analyse blijkt dat de representaties van autonomie en de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces niet ingaan op de democratisering van creativiteit, maar eerder op een strijd voor meer erkenning en controle over het creatieve proces. Artistieke creativiteit wordt daarom in de films *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman* gerepresenteerd middels een spanning tussen creativiteit en creatieve controle. Een spanning die Deuze (2007) herkent in de culturele industrie. De films gaan tevens in tegen clichés door te focussen op een collaboratief proces in plaats van een individueel talent. Ook is er een positievere representatie te vinden van de artiesten in de films, waarbij zij autonoom zijn en worden gerepresenteerd als een ‘artist-as-insider’. Daarnaast krijgt het hebben van culturele, sociale of economische kapitalen en het begrijpen van de ‘habitus’ minder betekenis binnen artistieke creativiteit, doordat juist onervaren artiesten in de films autonoom zijn (Bourdieu, 1990).

KEYWORDS: *Artistieke creativiteit, representatie, Black Swan, Whiplash, Birdman, creatieve controle, collaboratief proces, geldingsdrang.*

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
Voorwoord	4
1. Inleiding.....	5
2. Theoretisch kader.....	9
2.1 Artistieke creativiteit	9
<i>2.1.1 Autonomie</i>	<i>11</i>
<i>2.1.3 Individueel talent versus collaboratief proces.....</i>	<i>16</i>
2.2 Representatie	19
2.3 Representatie artistieke creativiteit in films.....	21
2.4 Probleemstelling.....	23
3. Onderzoeksdesign.....	24
3.1 Methode	24
3.2 Data-verzameling	24
3.3 Operationalisering	31
3.4 Data-analyse	32
3.5 Betrouwbaarheid en validiteit.....	34
4. Resultaten.....	36
4.1 Autonomie.....	36
<i>4.1.1 Gatekeeperfunctie sociale omgeving</i>	<i>36</i>
<i>4.1.1 Geldingsdrang</i>	<i>41</i>
<i>4.1.3 Commerciële antagonisten</i>	<i>43</i>
<i>4.1.4 Assertiviteit</i>	<i>44</i>
4.2. Individueel talent versus collaboratief proces	46
<i>4.2.1 De collectieve activiteit.....</i>	<i>46</i>
<i>4.2.2 Cultureel label</i>	<i>51</i>
5. Conclusie en discussie	53
6. Literatuurlijst	58
Bijlage 1. Topiclijst.....	64
Bijlage 2. Atlas Ti. codelijst	67
Bijlage 3. Codeboom.....	70

Voorwoord

Voor u ligt de masterthesis ‘de spanning tussen creativiteit en creatieve controle in de culturele industrie’. Deze thesis is geschreven in het kader van mijn afstuderen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en vormt het eindproduct van mijn master Media en Cultuur. Het onderzoek geeft inzicht in representaties van artistieke creativiteit in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*. De keuze van dit onderwerp komt voort uit mijn interesses in de podiumkunsten en filmindustrie. Zelf ben ik actief als ZZP-er in de danssector, waardoor ik dagelijks te maken heb met spanningen en veranderingen in de culturele sector. Zo merk ik in mijn discipline bijvoorbeeld een stijgende commercialisering. Ik vond het interessant om te ondervinden dat mijn ervaringen ook terug kwamen in de cultuursociologie en culturele studies. Naast mijn ervaring in de culturele industrie, heb ik ook ervaring met het onderzoeken van representaties van sociale concepten in films. In mijn pre-master thesis stonden namelijk de representaties van sociale mobiliteit in Amerikaanse dansfilms centraal. Met deze ervaringen en interesses was het voor mij een logische stap om nu dieper in te gaan op representaties van artistieke creativiteit.

Het achterhalen van culturele structuren in de culturele industrie middels de representaties in films, bleek wederom fascinerend. Het lezen en verwerken van literatuur en bevindingen heb ik dan ook nooit als vervelend ervaren. Het voelde juist als een verrijking van mijn kennis. Wel ontregelde de druk van andere deadlines tijdens het schrijven van de thesis zo nu en dan het schrijfproces. Ook zijn er momenten geweest dat ik even vast zat en het doel van het onderzoek uit het oog verloor. Maar met hulp van anderen is het toch gelukt om de thesis volledig en op tijd af te ronden.

Voor deze hulp ben ik erg dankbaar. Dit is ook de reden dat ik nog een aantal mensen wil bedanken voor hun bijdrage aan mijn schrijfproces. Allereerst mijn begeleider Arno van der Hoeven. Heel veel dank voor het delen van jouw kennis. De feedback en begeleiding hebben mij geholpen bij het afronden van mijn thesis. Ook mijn vrienden en familie bedankt voor alle morele steun en hulp. In het bijzonder mijn ouders, broer en vriend, voor de positieve gedachten aan het einde van mijn schrijfproces die mij bij de laatste, zware loodjes hebben geholpen.

Ivana Heijkoop

Rotterdam, 20 juni 2016

1. Inleiding

Volgens diverse filmjournalisten en filmbloggers is er de laatste jaren een trend te herkennen in filmgenres. Steeds meer films lijken zich te focussen op het ingewikkelde artistieke proces en leven van artiesten en kunstenaars. Ondanks dat de kunstvormen in deze films kunnen verschillen, stellen de filmregisseurs één overeenkomend drama centraal, namelijk “Being a creative person is really, really hard” (Zeitchik, 2014b; Eig, 2014). De films belichten vooral de donkere kant van artistieke ambities, waarbij creativiteit wordt beperkt door anderen en door het creatieve brein zelf (Eig, 2014).

Filmjournalist Zeitchik (2014b) stelt dat er in deze films steeds vaker een connectie wordt gemaakt tussen creatieve artiesten en mentale kwellingen. Enkele recente voorbeelden van deze films zijn *Whiplash*, *Listen Up Philip*, *Mr. Turner*, *Black Swan*, *Top Five*, *Frank*, *The Humbling* en *Birdman*. Deze laatste film gaat bijvoorbeeld over een voormalig beroemde Hollywoodacteur die bezig is met zijn comeback. Door waanideeën en druk vanuit zijn sociale omgeving belandt hij na zijn eindperformance in het ziekenhuis (Internet Movie Database, 2014b).

De toename van films over creatieve personen en hun creatieve proces, is volgens filmjournalist Zeitchik (2014b) te danken aan de democratisering van creativiteit. Deze democratisering houdt in dat steeds meer mensen kunnen participeren in de culturele industrie. Hesmondhalgh (2012) claimt dat deze democratisering is ontstaan door de komst van internet. Hiermee kunnen namelijk steeds meer mensen in de samenleving sneller en gemakkelijker hun creativiteit uiten en ontwikkelen. Tevens is de verspreiding van culturele vormen naar een groot publiek vandaag de dag makkelijker via internet (Hesmondhalgh, 2012; Morris, 2014; Zeitchik, 2014b). De democratisering wordt ook gestimuleerd door het goedkoper worden van apparatuur die wordt gebruikt bij de culturele productie. Zo zijn laptops waarmee muziek of films gemaakt kunnen worden steeds betaalbaarder en daarmee voor meer mensen beschikbaar en bereikbaar (Hesmondhalgh, 2012). Creativiteit is met deze democratisering een belangrijke rol gaan spelen in de huidige samenleving, die volgens Hesmondhalgh (2012) de komende jaren alleen maar groter zal worden. Deze rol blijkt ook wel uit de vele verschillende manieren waarop men gebruikmaakt van het begrip in het dagelijkse leven. Zo creëert creativiteit volgens Sternberg (1999) op economisch gebied meer banen door de ontwikkeling van nieuwe producten en services. Daarnaast wordt er van werkgevers in diverse disciplines verwacht dat zij creativiteit kunnen inzetten om problemen op te lossen (Deuze, 2007). Bovendien stelt Hesmondhalgh (2012) dat creativiteit ook wordt gebruikt door werknemers en werkgevers in de culturele industrie om zichzelf te kunnen onderscheiden van concurrenten. Maar buiten het bedrijfsleven wordt het begrip creativiteit het meest gebruikt in de kunsten, waar men ook wel van ‘artistieke creativiteit’ spreekt (Regev, 1994; Sternberg, 1999). Omdat films bekend staan om het aankaarten van sociale concepten die er toe doen in de maatschappij, focussen recente films zich vooral op deze laatste vorm van creativiteit (Dyer, 2013). Deze artistieke creativiteit is het centrale concept in dit onderzoek.

Ondanks dat ook artistieke creativiteit op verschillende manieren kan worden gebruikt en geïnterpreteerd in de samenleving, bestaat hierover één consensus. Het is het kunnen bedenken en ontwikkelen van nieuwe en originele ideeën of artistieke objecten, die worden geaccepteerd en erkend door experts als kunstvorm, en cultureel en esthetisch van waarde (Regev, 1994). Met deze consensus wordt de betekenis van artistieke creativiteit vaak als vanzelfsprekend gezien, waardoor de conceptuele status ervan ook in de populaire cultuurwetenschap nog weinig is onderzocht (Negus & Pickering, 2002). Volgens dit onderzoek naar de representaties van artistieke creativiteit in films is dat onterecht. De kunstbranche ondergaat de laatste jaren namelijk veel veranderingen, wat kan leiden tot nieuwe betekenissen van het concept artistieke creativiteit (Walker, 2010; Hesmondhalgh, 2012). Een voorbeeld van zo'n verandering in deze industrie, is de toenemende spanning tussen creativiteit en commercie, die voortkomt uit de eerder benoemde democratisering van creativiteit (Hesmondhalgh, 2012). Zo wordt marketing en promotie steeds belangrijker voor een artiest, vanwege de constant groeiende concurrentie via internet. Hierdoor richten artiesten zich steeds meer op de marktwaarde van hun culturele vorm, in plaats van op hun artistieke ontwikkeling. Dergelijke veranderingen kunnen ertoe leiden dat artistieke creativiteit anders wordt geïnterpreteerd en gebruikt in de samenleving (Hesmondhalgh, 2012). Meer onderzoek is dan ook nodig om het complexe concept beter te begrijpen in de context van de huidige maatschappij. Deze studie poogt daarom nieuwe informatie toe te voegen aan het maatschappelijke debat, waarbij de betekenissen van artistieke creativiteit ter discussie worden gesteld.

Eerdere studies met de focus op artistieke creativiteit zijn geschreven vanuit verschillende onderzoeksperspectieven. Om dit onderzoek af te bakenen wordt artistieke creativiteit in deze studie benaderd vanuit het cultuursociologisch perspectief. Met dit perspectief wordt het concept autonomie en de theoretische benadering van spanningen tussen individueel talent en een collaboratief proces meegenomen in dit onderzoek. Het concept autonomie speelt niet alleen in op de eerder benoemde spanning tussen creativiteit en commercie, maar betreft ook de mate van artistieke vrijheid en de beperkingen die kunstenaars kunnen ervaren op deze vrijheid (Deuze, 2007; Banks, 2010). De spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent versus artistieke creativiteit als collaboratief proces focust zich op de discussie over het individuele of collaboratieve karakter van artistieke creativiteit. Zo noemen psychologen artistieke creativiteit vaak een individueel talent waarmee iemand is geboren. Cultuursociologen als Becker (1984) en Bourdieu (1990) vinden daarentegen dat het een collaboratief proces is tussen kunstenaars en experts, waardoor artistieke creativiteit eerder een aangeleerde eigenschap is (Vernon, 1989; Becker, 1984; Bourdieu, 1990). Deze laatste literatuur is nog steeds relevant, maar ouder. Dit onderzoek kan daarom nieuwe, recente inzichten toevoegen aan deze oudere literatuur door de betekenis van de spanning in de huidige samenleving te onderzoeken. Daarbij tracht deze studie te achterhalen in hoeverre de cultuursociologische visie van toepassing is op recente films, om te bepalen hoe de eerdere literatuur zich verhoudt tot de wijze waarop filmregisseurs artistieke creativiteit presenteren.

Hoewel er steeds meer onderzoek bestaat naar de betekenis van het concept artistieke creativiteit, zijn studies naar de representatie hiervan nog beperkt. Desalniettemin kunnen representaties samenhangen met betekenissen die het publiek geeft aan sociale concepten. Ook kunnen representaties nieuwe discussies en ideologieën vormen in de maatschappij (Richardson, 2010). Juist daarom is het van belang representaties te betrekken in het onderzoek, aangezien hiermee de betekenis van artistieke creativiteit kan worden achterhaald. Het belang hiervan is ook te zien aan de grote aantallen eerdere studies naar de representaties van andere sociale concepten als ras, etniciteit, gender en klassen (Goodall, Good & Godfrey, 2009). Vooral representaties in films zijn een veelvoorkomende onderzoeksfocus. De reden hiervoor is dat film een belangrijke vorm van entertainment is in de huidige maatschappij, wat een aanzienlijk publiek trekt (Quart & Auster, 2011). Veel interpretaties en betekenisgevingen van de samenleving worden mede gevormd door de combinatie van visuele en tekstuele representaties in films (Dyer, 2013). Ook betekenissen van artistieke creativiteit kunnen hierin dus naar voren komen middels diverse representaties. Uit bovenstaande literatuur blijkt daarnaast dat artistieke creativiteit meer betekent dan alleen mentale kwellingen die de filmjournalisten en -bloggers omschrijven. Daarom zijn er mogelijk ook andere representaties te vinden van artistieke creativiteit in films die zich focussen op artiesten en kunstenaars. Dat blijkt ook wel uit eerder onderzoek van Nead (1995). Volgens deze onderzoeker worden creatieve personen en processen in films over artistieke creativiteit veelal gerepresenteerd via clichés en stereotypes. Een voorbeeld hiervan is een representatie van een artiest als genie met een speciale gave, waarbij het thema individualisme vaak centraal staat (Nead, 1995). Uit onderzoek van Walker (2010) blijkt echter dat representaties kunnen mee veranderen met hun tijd. Filmproducenten en -regisseurs passen representaties volgens hem namelijk aan, aan de veranderingen in de maatschappij. In een tijd waarin creativiteit belangrijk wordt bevonden in de samenleving en de creatieve branche veel veranderingen ondergaat, is het daarom van groot belang te achterhalen of deze representaties zijn veranderd, of dat ze blijven hangen in eerdere clichés en stereotypes. Dit onderzoek poogt dan ook recente inzichten over representaties en betekenissen toe te voegen aan culturele studies, door de representaties van artistieke creativiteit te achterhalen in podiumkunstenfilms.

De films die in dit onderzoek worden geanalyseerd zijn *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*. Deze drie recente films worden door filmjournalisten en -bloggers vaak met elkaar vergeleken vanwege hun overeenkomende verhaallijnen. De drie films volgen het creatieve proces van een fictieve artiest, waarbij het werken naar een eindperformance in een theater centraal staat. In *Black Swan* is dit een dansperformance, in *Whiplash* een drumperformance en in *Birdman* een toneelperformance (Fox Searchlight, 2010; Internet Movie Database, 2014a; Internet Movie Database, 2014b). In de films proberen de groepen in de sociale omgeving van de hoofpersonen het creatieve proces te stagneren door veel druk uit te oefenen. In combinatie met de mentale aandoeningen lijken de artiesten deze druk niet aan te kunnen. Toch blijven ze strijden tot het einde van hun performance (Eig, 2014; Zeitchik, 2014b). Ondanks de verschillen in kunstvormen focussen alle drie de films op de

podiumkunsten, wat een duidelijke afbakening is binnen de creatieve sector. Er is bewust gekozen voor Amerikaanse films, aangezien er geen Nederlandse films bestaan met een zelfde verhaallijn als de eerder benoemde films, die artistieke creativiteit op een duidelijke manier representeren.

Naast de focus op representatie en het gebruik van recente films, maakt de gekozen onderzoeksmethode deze studie nog relevanter vanuit wetenschappelijk oogpunt. In tegenstelling tot voorgaande studies die gebruikmaakten van kwantitatieve methodes (o.a. Glück, Ernst & Unger, 2002), kwalitatieve interviewmethodes (o.a. Hesmondhalgh & Baker, 2009) of literatuuronderzoek (o.a. Banks, 2010), wordt artistieke creativiteit in dit onderzoek geanalyseerd middels een kwalitatieve inhoudsanalyse. Met deze kwalitatieve inhoudsanalyse kunnen dieperliggende betekenissen in tekst en beeld van de films worden achterhaald (Oud, Wijers & Wester, 1997). Hierop wordt in het methodehoofdstuk verder ingegaan.

Om de representaties van de artistieke creativiteit te achterhalen in deze films wordt er gebruikgemaakt van de volgende onderzoeksvraag: Hoe wordt artistieke creativiteit gerepresenteerd in Amerikaanse podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?

De belangrijkste thema's uit eerder cultuursociologisch onderzoek, die in het volgende hoofdstuk verder worden uitgewerkt, hebben geleid tot twee deelvragen:

1. Hoe wordt autonomie gerepresenteerd in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?
2. Hoe wordt de spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als een collaboratief proces gerepresenteerd in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?

In dit onderzoek worden allereerst de belangrijke concepten 'artistieke creativiteit' en 'representatie' geconceptualiseerd in een theoretisch kader, aan de hand van bestaande literatuur en relevante studies. Vervolgens worden de methodologische keuzes van de onderzoeker in het onderzoeksdesign verantwoord. Hierna volgen de resultaten van het onderzoek, om daarna af te sluiten met de bevindingen in de conclusie. Deze conclusie bevat tevens een maatschappelijke discussie over de worstelingen van acteurs en regisseurs in hun werk en hoe dit aan de hand van ervaringen van de filmregisseurs op realistische of clichématige manieren gerepresenteerd kan worden in films.

2. Theoretisch kader

In dit theoretisch kader wordt allereerst het concept artistieke creativiteit geconceptualiseerd vanuit het cultuursociologisch perspectief. Hierbij staan het concept autonomie en theoretische benadering van een spanning tussen een individueel talent en een collaboratief proces centraal. Vervolgens wordt er dieper ingegaan op het concept representatie, wat wordt benaderd vanuit het culturele studies perspectief. Hierbij worden ook eerdere studies naar de representaties van maatschappelijk thema's in films betrokken. Daaropvolgend worden onderzoeken aangehaald die zich hebben gefocust op de representatie van artistieke creativiteit in films. Tot slot zal in de probleemstelling een korte conclusie worden gegeven, waarin de toevoeging van deze studie aan eerdere onderzoeken en bestaande discussies in de maatschappij wordt verduidelijkt.

2.1 Artistieke creativiteit

De betekenis van het woord artistieke creativiteit werd lang als vanzelfsprekend gezien, waardoor de conceptuele status hiervan weinig werd onderzocht (Negus & Pickering, 2002; Ivcevic, 2007). Inmiddels bestaat er steeds meer wetenschappelijk onderzoek naar het concept, aangezien de betekenis van artistieke creativiteit toch zeer verschillend geïnterpreteerd blijkt te worden door diverse groepen in de samenleving zoals onderzoekers, publiek en artiesten zelf. Zo stellen Glück, Ernst en Unger (2002) bijvoorbeeld dat de autonomere artiesten artistieke creativiteit anders kunnen interpreteren dan minder autonome artiesten. De interpretatie hangt volgens hen af van de mate van vrijheid van de artiest. Ook blijken psychologiestudenten in de studie van deze onderzoekers artistieke creativiteit weer anders te interpreteren dan de twee verschillende groepen artiesten. Ze zouden een romantischer beeld hebben van artistieke creativiteit, doordat ze zelf de beperkingen binnen het creatieve proces niet ervaren. De verschillende interpretaties van artistieke creativiteit zijn het gevolg van de contextafhankelijkheid van het concept. Dit wil zeggen dat de definiëring van artistieke creativiteit niet alleen verschilt per groep in de samenleving, zoals wordt aangetoond door Glück et al., maar ook per plaats, tijd en ideeën die op dat moment spelen in de maatschappij (Crane, 1992; Kellner, 2015; Reuter, 2015). Een eenduidige, mondiale definiëring is hierdoor vrijwel onmogelijk (Reuter, 2015). Om artistieke creativiteit toch beter te begrijpen wordt er in voorgaande studies gebruikgemaakt van diverse onderzoeksperspectieven, die het concept belichten en verklaren vanuit een gekozen invalshoek (Wester et al., 2006). In deze studie wordt artistieke creativiteit benaderd vanuit het cultuursociologische perspectief. Dit perspectief kenmerkt zich door een focus op interpretaties van collectieve betekenissen in de maatschappij. Alexander (2003) beschrijft het doel van de cultuursociologie als volgt:

“To bring the unconscious cultural structures that regulate society, into the light of the mind. Understanding may change but not dissipate them, for without such structures society cannot

survive. [...] It's goal is to bring the social unconscious up for view. To reveal to men and women the myths that think them so that they can make new myths in turn" (Alexander, 2003, pp. 3-4).

Deze beschrijving sluit aan bij het doel van dit onderzoek, waarbij een inzicht wordt gegeven van recente representaties en betekenissen van artistieke creativiteit in films en daarmee ook in de huidige samenleving. Omdat het onderzoek gebruikmaakt van het cultuursociologisch perspectief worden antropologische, filosofische en psychologische perspectieven niet meegenomen. Zodoende worden in deze studie enkel dieperliggende concepten en theoretische benaderingen van artistieke creativiteit betrokken, die door cultuursociologen als Becker (1984) en Bourdieu (1990) belangrijk werden bevonden voor het begrijpen van het sociale concept in een bredere sociologische en sociaal-maatschappelijke context.

Artistieke creativiteit wordt in dit onderzoek gedefinieerd aan de hand van eerder cultuursociologisch onderzoek van Regev (1994). De kunst- en cultuursocioloog omschrijft artistieke creativiteit als een eigenschap van artiesten en kunstenaars waarmee zij innovatieve kunstvormen kunnen bedenken en ontwikkelen. Zo'n kunstvorm wordt pas artistiek genoemd, wanneer het door experts wordt erkend als cultureel en esthetisch van waarde. Hiervoor moet het aan drie voorwaarden voldoen. Allereerst moet de maker kunnen bewijzen dat de kunstvorm een serieuze betekenis bevat. Dit kan een filosofische, sociale, psychologische of emotionele betekenis zijn. Achter deze betekenis moet een oprecht kunstgevoel zitten. Ten tweede moet de kunstvorm geproduceerd zijn door een aan te wijzen creatief individu, waarbij de geest van deze persoon de bron vormt van de kunstvorm en betekenis die hieraan wordt gegeven. Tot slot is een kunstvorm alleen artistiek wanneer het creatieve individu kan bewijzen dat hij autonoom is geweest in zijn creatieve proces en daarbij enkel "art for art's sake" heeft geproduceerd (Regev, 1994, p. 86). Deze erkenning kan de maker volgens Regev (1994) alleen krijgen voor een innoverende kunstvorm: "The specificity of the cultural field lies in the fact that prestige and recognition are not granted directly to the social entities, but primarily to the works and to the contents they produce" (p. 86). Met werk en inhoud doelt de cultuursocioloog op cultuurvormen als een toneelstuk, choreografie of muziekstuk. Vaak is deze creatie een nieuwe representatie van het leven of van een gevoel. Volgens Regev (1994) geven artiesten in diverse onderzoeken namelijk aan dat vooral dit gevoel terugkomt in hun creatieve werk, wat zich kan uiten in sterke en ingewikkelde emoties.

Het concept artistieke creativiteit wordt volgens Regev (1994) veelal geclassificeerd in drie hoofdgroepen, namelijk het product, het proces en de creatieve persoon. In dit onderzoek staat het creatieve proces centraal, maar wordt er ook gekeken naar de creatieve personen. Het concept wordt daarnaast afgebakend middels het centrale concept autonomie en de theoretische benadering van spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als collaboratief

proces, die in de cultuursociologische literatuur naar voren komen. Deze worden in de volgende paragrafen uitgewerkt.

2.1.1 Autonomie

Uit eerder onderzoek van Glück et al. (2002) is gebleken dat de mate van vrijheid die artiesten ervaren bepalend kan zijn voor hun interpretatie van het concept artistieke creativiteit. Zo omschreven vrije artiesten het concept aan de hand van thema's als een eigenschap waar je talent voor moet hebben en iets waarvoor je hard moet werken. Minder vrije artiesten beschreven creativiteit eerder als iets waar je de juiste motivatie voor moet hebben, aangezien je moet leren omgaan met beperkingen die je kan tegenkomen tijdens het creatieve proces. De meest genoemde beperkingen in dit onderzoek zijn tijdsdruk, minder financiële bronnen en een te specifieke vraag van een opdrachtgever. Ook in eerder onderzoek van Nemiro (1997) kwam het onderwerp vrijheid ter sprake, wanneer acteurs een omschrijving moesten geven van het concept artistieke creativiteit. Deze onderzoeker stelt dat acteurs alleen hun artistieke creativiteit tot uiting kunnen brengen wanneer zij vrijheid krijgen in interpretaties van rollen. Dit gevoel van vrijheid wordt volgens de acteurs in deze studie versterkt, wanneer zij ook worden gerespecteerd, erkend en vertrouwd door de artistiek leider. Gebeurt dit niet, dan voelen acteurs zich inwisselbaar, wat wordt ervaren als een beperking op hun artistieke creativiteit. Een andere beperking op artistieke creativiteit die in deze studie sterk naar voren kwam was het voelen van prestatiedruk.

De mate van vrijheid waar de artiesten in de voorgaande studies over spreken, wordt door Banks (2010) ook wel de 'artistieke vrijheid' genoemd. Hiermee bedoelt hij de autonomie van de artiesten in hun werk. Deze autonomie is volgens hem een belangrijke voorwaarde in het werk van elke artiest. Hij stelt dat dit concept veelal wordt omschreven als de vrijheid die de artiesten krijgen in het maken van eigen creatieve keuzes in hun creatieve proces. Dit betekent dat ze hun artistieke creativiteit kunnen uiten hoe, waar en wanneer ze dat zelf willen. Volgens deze omschrijving zouden artiesten om de commercie heen werken, geen waarde hechten aan de marktwaarde van hun creatieve werk en dus alleen bezig zijn met pure zelfcreatie.

Banks (2010) stelt echter dat dit een utopische visie is van autonomie. In de realiteit wordt de artistieke vrijheid van artiesten volgens hem namelijk uitgedaagd door de commerciële maatschappij. Zo heerst er een stijgende spanning tussen creativiteit en commercie in de podiumkunsten. Hierbij begint geld verdienen steeds belangrijker te worden en wordt autonomie steeds meer gecontroleerd door belanghebbenden in de culturele sector (Hesmondhalgh, 2013). Zoals eerder al in de inleiding werd gesteld, komt deze toenemende spanning onder andere voort uit de democratisering van creativiteit. Artiesten hebben met de komst van internet te maken met een toenemende concurrentie, aangezien meer mensen op een goedkope en makkelijke manier een creatief object of idee kunnen ontwikkelen en verspreiden. Artiesten zijn daarom steeds meer geneigd te voldoen aan verwachtingen van anderen, zoals experts en publiek, zodat hun creatieve werk wordt verkocht. Hiermee wordt niet

alleen het verkopen van een object bedoeld, maar ook het verkopen van de artiest zelf. Dat kan nu makkelijk met behulp van sociale media. Het is voor een muzikant steeds belangrijker om online actief te zijn en eigen muziek te verspreiden via Youtube video's of sociale media (Hesmondhalgh, 2012). Met deze online platformen kunnen artiesten namelijk meer fans genereren, wat in veel gevallen weer leidt tot meer naamsbekendheid en succes. De constante focus op deze zelfpromotie wordt door artiesten echter vaak als een beperking ervaren op hun artistieke creativiteit. De tijd die de artiesten normaal besteden aan hun creatieve werk gaat nu namelijk meer naar commerciële zaken, waardoor de grens tussen plezier en verplichtingen vervaagt (Hesmondhalgh & Baker, 2010; Hrac & Leslie, 2014).

De toenemende spanning tussen creativiteit en commercie is ook te relateren aan de diverse cultuurbezuinigingen waar de culturele industrie mee te maken heeft. Deze bezuinigingen komen voort uit de economische crisis die in 2008 startte. Veel Europese culturele werkers hebben tot op heden te maken met cultuurbezuinigingen. Amerikaanse culturele producenten en artiesten hebben daarentegen tussen 2008 en 2012 het meeste onder de bezuinigingen geleden. Ondanks dat de Amerikaanse cultuursubsidiebedragen inmiddels gestabiliseerd lijken te zijn, is het totale subsidiebedrag dat wordt uitbesteed aan de podiumkunsten lager dan in Europa (Cuccia & Rizzo, 2016). Doordat gemeentes en deelstaten in Amerika en Europa moeten korten op kunst- en cultuursubsidies worden culturele organisaties gedwongen om artiesten minder te betalen en minder opdrachten aan te bieden (Vossers, 2013; Ellmeier, 2003; Hesmondhalgh & Baker, 2010). Dit leidt tot een stijgende prestatiedruk bij de artiesten. Hun focus verschuift namelijk wederom naar het waarmaken van de verwachtingen van de culturele organisaties, om toch uitgekozen te worden voor een bepaalde baan. Volledige autonomie wordt hierdoor voor artiesten minder haalbaar en belangrijk (Hesmondhalgh & Baker, 2010).

Met deze commercialisering in de culturele industrie lijkt de eerdere omschrijving van autonomie, die stelt dat een artiest om de commercie heen werkt en enkel doet aan zelfcreatie, dus inderdaad utopisch. Volledige autonomie is daarom volgens Banks (2010) niet haalbaar:

“In the contemporary cultural and creative industries workplace, the consequences of the commodification of art and the absorption of cultural and artistic labour into the industrial, marketised system have been to render futile the desire for genuine creative or artistic freedom in cultural work” (Banks, 2010, p. 254).

De onderzoeker stelt dat deze commercialisering heeft geleid tot drie misleidende vormen van autonomie in de culturele industrie. Bij de eerste vorm is er überhaupt geen sprake van autonomie en moet er worden voldaan aan commerciële doeleinden. De tweede vorm kenmerkt zich door autonomiebeloftes van artistieke leiders of andere belanghebbenden die uiteindelijk niet worden nagekomen, ook wel ‘autonomie als valse vrijheid’ genoemd. Bij de laatste vorm stelt hij dat de artiest

zelf zegt voor autonomie te gaan, maar zijn de economische en commerciële interesses in werkelijkheid groter. Vooral bij de eerste twee vormen is op te merken dat de autonomie gecontroleerd wordt door artistieke leiders of andere belanghebbenden. Deuze (2007) ziet om deze reden eerder een spanning tussen creativiteit en creatieve controle, dan tussen creativiteit en commercie. De controle bij belanghebbenden kan leiden tot ongelijke machtsverhoudingen, hetgeen waar autonomie en creativiteit volgens Negus en Pickering (2002) veel mee in verband worden gebracht.

De ongelijke machtsverhoudingen ontstaan volgens Bourdieu (1986) door economische, culturele, en sociale ongelijkheden tussen de artiest en de machthebbende. Dit komt volgens de socioloog voort uit de economische, culturele en sociale kapitalen die een artiest wel of niet bezit. Een kapitaal beschrijft Bourdieu (1986) als volgt: "Capital is accumulated labor which, when appropriated on a privated i.e., exclusive, basis by agents or groups of agents, enables them to appropriate social energy in the form of reified or living labor (p. 81). Kapitaal is dus een eigendom van bepaalde personen of groepen mensen die zij kunnen gebruiken om bijvoorbeeld verder te komen in een bepaald beroepenveld. Economisch kapitaal betreft volgens de socioloog geld en eigendomsrechten. Iemand kan bijvoorbeeld worden geboren in een rijke familie. Het geld zal dan waarschijnlijk altijd eigendom blijven van deze familie, doordat het wordt doorgegeven aan de kinderen. Cultureel kapitaal heeft veelal te maken met educatieve kwalificaties. Wanneer ouders hebben gestudeerd is de kans groot dat hun kinderen ook gaan studeren. In sommige gevallen kan dit kapitaal verbonden zijn met het economische kapitaal. Hoe meer geld een familie heeft, hoe eerder kinderen gaan studeren, aangezien studeren veel geld kan kosten. Sociaal kapitaal bestaat uit sociale verplichtingen. Hier zijn connecties van belang. Ook dit kapitaal kan soms verbonden zijn met het economische kapitaal. Hoe meer geld in de familie, hoe meer invloedrijke mensen iemand in zijn netwerk heeft die van belang kunnen zijn bij een carrière. Deze kapitalen kunnen tot ongelijke machtsverhoudingen leiden wanneer een bepaalde groep in de samenleving geen kapitalen bezit en een andere groep wel. Daarnaast kunnen er ook machtsrelaties ontstaan wanneer nieuwkomers in een bepaald veld nog niet bekend zijn met de *habitus*: "a tacit realm of reproducible practices and dispositions" (Bourdieu, 1986, zoals geciteerd in Appadurai, 1996, p. 44). Deze *habitus* kan zowel bewust als onbewust worden ontwikkeld door personen die vanaf hun geboorte actief zijn in een bepaald veld. Het bestaat uit bepaalde structuren en onderliggende regulaties van de sociale wereld, of anders gezegd ontwikkelde opvattingen, ideeën of omgangsvormen in een veld. Nieuwkomers die niet bekend zijn met deze *habitus*, hebben een achterstand op de meer ervaren personen in het veld (Bourdieu, 1986).

Deze ongelijke machtsverhoudingen zijn toe te passen op bepaalde situaties in het creatieve proces van artiesten. Wanneer een artiest opgroeit in een rijke familie, heeft hij de mogelijkheid zijn financieel kapitaal in te zetten om zichzelf bekender en succesvoller te maken in de culturele industrie. Maar niet alle artiesten worden geboren in een rijke familie. Hierdoor kan een artiest financieel afhankelijk zijn van bijvoorbeeld investeerders, die op deze manier macht hebben over de mate van succes van de artiest. Zo kan het schrappen van een bepaald budget voor een artiest grote gevolgen

hebben voor zijn carrière. De economische ongelijkheid tussen de artiest en de investeerder leidt hier tot ongelijke machtsverhoudingen. Het zelfde geldt voor het culturele kapitaal. Soms groeit een artiest op in een artistieke familie, waardoor hij of zij veel kennis, opvattingen en andere culturele competenties meekrijgt die gewoonlijk zijn in de culturele industrie. Deze competenties kan de artiest gebruiken om toegang te krijgen tot hogere sociale posities. Maar kent de artiest deze opvattingen niet, dan is het voor hem lastig om zonder deze kennis toch goed te functioneren in de culturele industrie. Opnieuw is de artiest dan afhankelijk van andere personen die het cultureel kapitaal wel bezitten zoals collega's. Zo'n collega kan ervoor kiezen de artiest *knowhow* bij te leren, maar kan de artiest daarentegen ook aan zijn eigen lot over laten, om zelf een grotere kans op succes te behouden. Op deze manier kunnen er in de culturele industrie veel culturele ongelijkheden ontstaan die zorgen voor ongelijke machtsverhoudingen. Bourdieu (1986) claimt ook dat het sociale kapitaal een rol speelt bij het ontstaan van ongelijke machtsverhoudingen. Heeft een artiest veel goede relaties en een groot sociaal netwerk, dan kan hij deze gebruiken om verder te komen in de culturele industrie. Heeft een danseres bijvoorbeeld een artistiek leider in haar vrienden- of kenniskring, dan is de kans groter dat deze danseres wordt gekozen voor een nieuwe choreografie van een danscompagnie. Ook kan ze via deze artistiek leider worden voorgesteld aan andere belangrijke experts. Hesmondhalgh en Baker (2013) bevestigen het belang van een goed sociaal netwerk. Volgens hen hebben artiesten dit nodig om in de culturele industrie succesvol te kunnen worden. Maar niet alle artiesten hebben een groot en bruikbaar netwerk met sociale contacten die hen kunnen helpen bij hun carrière. Dit betekent dat de macht in handen ligt bij concurrenten die wel een groot sociaal netwerk bezitten en hier hun voordeel mee doen, en bij de artistieke leiders die kunnen kiezen of zij de artiest wel of niet in contact brengen met hun sociale netwerk. Ook door sociale ongelijkheden kunnen er dus ongelijke machtsverhoudingen ontstaan in de culturele industrie. Deze ongelijkheden leiden vaak tot machtsmisbruik en autoritair gedrag bij de machthebbende personen. Doordat de artiesten in de bovengenoemde gevallen een zwakkere positie hebben binnen deze ongelijke machtsverhoudingen, voelen zij veelal de noodzaak om te luisteren naar de machthebbende, waardoor zij hun eigen autonomie opzij zetten (Bourdieu, 1990).

Hoewel deze machtsrelaties nog steeds bestaan, is er met de komst van internet wel veel veranderd in deze relaties. Met de mogelijkheden van zelfpromotie via sociale media, zijn artiesten namelijk minder afhankelijk geworden van tussenpartijen zoals platenmaatschappijen (Hesmondhalgh, 2012). Maar zoals eerder werd gesteld blijft het dan nog steeds de vraag of de artiesten om kunnen gaan met de toenemende spanning tussen creativiteit en commercie. Of artiesten dan kiezen voor een focus op commercie, dan wel een focus op artistieke vrijheid oftewel autonomie, hangt volgens Banks (2010) af van hun motivatie. Deze motivaties van artiesten kunnen volgens Bourdieu (1990) bestaan uit een artistieke of economische logica. Bij een artistieke logica maakt de artiest zijn cultureel product vanuit een passie en heeft hij of zij het gevoel hiervoor geboren te zijn. Emotie is hierbij een belangrijk thema. Dit is een intrinsieke motivatie, wat volgens Deci en Ryan (1985) kan worden

beschreven als een motivatie waarbij de artiest zijn werkzaamheden uitvoert voor zichzelf en zich niet druk maakt om meningen van anderen. Deze artiesten vinden hun werk interessant, plezierig en belangrijk voor de verdere ontwikkeling van hun eigen kennis en vaardigheden. De artiest kiest hier voor eigenbelang en voor *the sake of art* (Eikhof & Haunschild, 2007). Hier tegenover staat de economische logica, waarbij de marktwaarde van een cultureel product het uitgangspunt van de artiest is. Hierbij is de beloning in vorm van geld en het op de markt brengen van een goed product belangrijker voor de artiest dan zijn eigen passie en liefde voor het vak (Eikhof en Haunschild, 2007). Deze logica komt overeen met de laatste misleidende vorm van autonomie van Banks (2010) in de culturele industrie. Dit is een extrinsieke motivatie, waarbij de artiest tijdens het maken van zijn culturele product veel waarde hecht aan meningen van anderen en zijn product daarop aanpast, om uiteindelijk te worden beloond door externe partijen. Deze beloning is voor veel artiesten niet alleen een geldsom, zoals beschreven bij de economische logica van Bourdieu (1990), maar kan ook waardering, erkenning of respect van een bepaalde groep zijn.

In tegenstelling tot de eenduidige intrinsieke motivatie, kan de extrinsieke motivatie volgens Deci en Ryan (1985) vier verschillende vormen aannemen. Deci en Ryan (1985) onderscheiden vier verschillende extrinsieke motivaties, namelijk de *externally regulated motivatie*, de *introjected regulation motivatie*, de *identified regulation motivatie* en de *integrated regulation motivatie*. Artiesten met een *externally regulated* motivatie werken voor het tevreden stellen van anderen en het behalen van een beloning. Hierbij hebben ze het gevoel gecontroleerd te worden. Zonder druk van een externe partij, zou een artiest deze werkzaamheden niet uitvoeren. De *introjected regulation* motivatie heeft te maken met het streven naar sociale acceptatie. De artiest werkt om respect te krijgen van anderen en gevoelens van schuld of angst weg te nemen. Ook dit wordt ervaren als een gecontroleerde motivatie van buitenaf, omdat er moet worden voldaan aan de standaarden van de externe partij. De *identified regulation* motivatie ontstaat wanneer de artiest vindt dat hij werkt voor het behalen van een belangrijk doel. Een danseres kan bijvoorbeeld blijven repeteren tot zij een bepaalde choreografie perfect kan uitvoeren, om uiteindelijk daarmee te worden uitgekozen op een auditie. Hierdoor wordt het soms verward met een autonome, intrinsieke motivatie. Achter het repeteren zit echter veel druk en verwachtingen van externe partijen. Hierdoor kan zo'n repetitie als onplezierig worden ervaren, wat deze motivatie juist het tegenovergestelde maakt van een intrinsieke motivatie. Tot slot is er de *integrated regulation* motivatie. Deze extrinsieke motivatie wordt ten opzichte van de eerder benoemde gecontroleerde extrinsieke motivaties als meer autonoom ervaren. Bij deze motivatie zijn de belangen van externe partijen namelijk volledig geaccepteerd door de artiest en lijken de werkzaamheden hierdoor zijn eigen keuze. Zo kan een artiest het opvolgen van orders van bijvoorbeeld een artistiek leider aanvaarden, omdat dit volgens hem hoort bij zijn vak. De artiest volgt echter orders op omdat het van hem wordt verwacht, niet omdat hij of zij dit plezierig vindt. Uiteindelijk maakt dit de motivatie extrinsiek (Deci & Ryan, 1985).

Met een intrinsieke motivatie ervaart een artiest dus meer autonomie dan bij een extrinsieke motivatie, waar veel controle van externe partijen bij gepaard gaat. Het gevaar van deze extrinsieke motivatie is dat het de potentie heeft de intrinsieke motivatie weg te drukken en het daarmee de autonomie van de artiesten kan beperken. Dit terwijl autonomie volgens Deci en Ryan (1985) een primaire menselijke behoefte is, zeker in de kunstbranche waarbij meer autonomie leidt tot meer ruimte voor artistieke creativiteit. Zonder deze autonomie is de kans dan ook groot dat artiesten minder goed presteren en minder tevreden zijn met hun werk. Dit kan uiteindelijk zelfs leiden tot een verslechtering van de fysieke en mentale gezondheid van de artiest (Mottaz, 1985). Ondanks deze mogelijke gevolgen domineert de extrinsieke economische logica volgens Eikhof en Haunschild (2007) bij diverse artiesten, ook al willen ze dat liever niet toegeven. Nemiro (1997) stelde namelijk al eerder dat artiesten het werken voor geld en een goede marktwaarde als een beperking zien op hun autonomie en artistieke creativiteit. Dat de artiesten toch veelal werken voor hun geld en marktwaarde, toont de kracht aan van de beloningen in de culturele industrie.

2.1.3 Individueel talent versus collaboratief proces

Uit ditzelfde onderzoek van Nemiro bleken thema's als 'goede aanwijzingen', 'goede samenwerkingen' en 'het één voelen met het publiek' juist tot een meer autonoom gevoel te leiden bij artiesten. Hierbij wordt er vanuit gegaan dat volledige autonomie en daarmee tevens artistieke creativiteit alleen kan worden ontwikkeld met behulp van anderen. Dit idee sluit aan bij de cultureel-sociologische discussie waar artistieke creativiteit als individueel talent tegenover artistieke creativiteit als collaboratief proces wordt gezet. Volgens Glăveanu en Tanggaard (2014) zijn er namelijk twee manieren om naar artistieke creativiteit te kijken. Aan de ene kant als een eigenschap van een creatief individu, wat hem een excellente artiest of genie maakt. Aan de andere kant als een onderdeel van een collaboratief proces, waarbij de focus niet ligt op het individu maar juist op diverse groepen in sociale omgeving van de artiest. Volgens dit laatste perspectief wordt artistieke creativiteit dus gevormd door sociale processen zoals meningen van anderen (Glăveanu & Tanggaard, 2014).

De meest traditionele kijk op artistieke creativiteit is degene waarbij de eigenschap wordt beschreven als een uniek talent waar maar enkele creatieve individuen mee geboren worden. Degene die deze eigenschap bezit wordt beschouwd als een genie of wonderkind. Dit perspectief komt voort uit de romantiek. Deze stroming ontstond in de 18^e eeuw en onderscheidde de kunstwereld van de rationale en nieuwe commerciële samenleving. Artiesten werden gezien als bijzondere mensen met een vrije geest. Hun talent werd omschreven als een zeldzame gave waarmee de artiest geboren werd (Banks, 2010). De creatie van kunst werd in deze tijd vergeleken met Gods schepping van de natuur (Petrie & Cabras, 1991). In de sociologie zou men artistieke creativiteit daarom *nature* noemen (Vernon, 1989). Bij dit beeld van de genie ontstond ook het idee van de eenzame, geïsoleerde artiest die moet lijden voor het maken van zijn kunst. Hierdoor zou de artiest vervreemd zijn van de maatschappij in zijn geheel (Petrie & Cabras, 1991).

Veel cultuursociologen zijn het echter niet eens met het idee dat artistieke creativiteit een individueel talent is en leidt tot isolering en vervreemding. Deze traditionele kijk op artistieke creativiteit zien zij eerder als een mythe (Wolff, 1993). Zo stellen Becker (1984) en Bourdieu (1990) dat de eigenschap artistieke creativiteit juist ontstaat uit een collaboratief proces, waarbij de sociale omgeving van de artiest een grote rol speelt in het ontwikkelen hiervan. In de cultuursociologische literatuur dient de sociale omgeving van artiest Ludwig van Beethoven vaker als voorbeeld. Zij bevonden zich namelijk in een sociale omgeving waarbij hun persoonlijke netwerk bestond uit andere kunstenaars of wetenschappers. Deze gaven elkaar kritiek maar moedigden elkaar ook aan (Uzzi & Spiro, 2005). Door ideeën en visies met elkaar uit te wisselen, maakt een artiest als Beethoven een creatief product niet alleen, maar samen met anderen. Deze anderen hebben hierdoor niet alleen invloed op de creatie van het product, maar ook op de ontwikkeling van de artistieke creativiteit van een artiest.

Artistieke creativiteit ontwikkel je dus als artiest met de hulp van anderen. Maar voor een optimale ontwikkeling hiervan is volgens Becker (1984) educatie en training nodig. Artiesten hebben volgens hem experts nodig om te leren hoe zij hun ideeën tot creaties kunnen omvormen. De eigenschap artistieke creativiteit valt hiermee te vergelijken met eigenschappen als *drive* en doorzettingsvermogen, die volgens deze cultuursocioloog ook worden gevormd door scholing en training. De eigenschap artistieke creativiteit zit volgens cultuursociologen dus al in een persoon, maar kan met educatie en training beter tot uiting komen. Hierdoor wordt het concept door cultuursocioloog Williams (2001) ook wel vergeleken met een aangeleerde vaardigheid. Volgens dit perspectief is artistieke creativiteit dus geen *nature*, maar *nurture* (Vernon, 1989).

Met deze training en scholing zijn de artiesten er nog niet. Hoe ze hun artistieke creativiteit in praktijk brengen is volgens Williams (2001) namelijk ook bepalend in hoeverre een artiest succesvol wordt:

“The special nature of the artist’s work is his use of a learned skill in a particular kind of transmission of experience. The purpose of the skill [...] is the transmission of valued experience. [...] To succeed in art is to convey an experience to others in such a form that the experience is actively re-created” (Williams, 2001, pp.43-51).

Hiermee wil Williams (2001) zeggen dat de communicatie van de artiest met zijn publiek kan bepalen of zijn creatieve object of idee wordt erkend. Bij de ontwikkeling van een creatief object of idee verkrijgt een artiest namelijk bepaalde ervaringen en gevoelens. Of de artiest deze ervaringen en gevoelens kan overbrengen op zijn publiek en het publiek hiermee overtuigt, bepaalt de erkenning van de creatieve uiting. Is het publiek overtuigd, dan zullen zij erover spreken en creëert de artiest fan-groepen. Deze fans zijn nodig want visies, ideeën en educatie zijn volgens Becker (1984) niet genoeg om een succesvolle artiest te worden. Een artiest heeft steun nodig van fans om bekender te worden

onder een groter publiek. Hierbij is het niet van belang wie de creatieve eigenschap bezit, maar wie er wordt erkend als creatief door anderen. Wanneer grote groepen fans de artiest en zijn creatieve uitingen erkennen, zijn experts ook eerder geneigd de artiesten te erkennen, wat weer tot nieuwe fans kan leiden (Regev, 1994; Hracs & Leslie, 2013). Zonder een goede communicatie tussen artiest en publiek, zou kunst volgens Williams (2001) daarom niet kunnen bestaan.

Vooraf in de podiumkunsten speelt de communicatie met publiek en fans een grote rol. De artiest staat namelijk tijdens de performance in direct contact met zijn publiek. Hierdoor is niet alleen de kunstvorm van belang, maar ook de manier waarop de kunstvorm wordt gebracht naar het publiek. Zo stellen Hracs en Leslie (2013) het volgende: “In the current era, the range and intensity of performances is increasing. Pressures to enhance the visual and aesthetic dimensions of shows and mingle with the audience are mounting” (Hracs & Leslie, 2013, p. 69). Met het huidige tijdperk delen Hracs en Leslie (2013) op de gecommmercialiseerde culturele industrie. Het publiek verwacht steeds meer van artiesten in een tijd waarin ze ook zelf creatieve werken kunnen creëren met behulp van computers. Dit kan tot veel prestatiedruk leiden bij artiesten. Vooral voor podiumkunstenaars, waarbij de performance op het toneel het moment is dat ze hun publiek kunnen en moeten overtuigen. Een goede verbale en non-verbale communicatie tussen de artiest en het publiek is hierbij dus van belang. Verloopt deze communicatie niet goed, dan is de kans groter dat de artiest ook niet wordt erkend. Op deze manier hebben fan-groepen en publiek in het algemeen een grote invloed op de ontwikkeling van de artistieke creativiteit en het succes van een artiest.

De kritiek en steun van experts, de benodigde scholing en training en de communicatie met publiek en fans, zijn voor cultuursociologen het bewijs dat artistieke creativiteit een eigenschap is die zich ontwikkelt in een collaboratief proces. Zeker in de podiumkunsten staat hierbij dus niet een individu centraal, maar juist de samenwerking tussen de artiest en verschillende groepen in zijn sociale omgeving. Zo claimt ook cultuursociologe Wolff (1993):

“The performance arts in general are ‘collective’ products, in the sense that whether they have been composed by Mozart, choreographed by Martha Graham, or written by Brecht, they depend for their realisation on other people: musicians, conductors, dancers, actors and a variety of what Becker calls ‘support personnel’” (Wolff, 1993, p. 32).

Hiermee kaart Wolff (1993) een belangrijk punt aan, namelijk dat niet alleen de artiest afhankelijk is van zijn artistieke leider, maar dat de artistieke leider ook afhankelijk is van de uitvoerende artiest. De groepen hebben elkaar nodig om hun artistieke creativiteit te kunnen ontwikkelen en uiten. Daarnaast benoemt de cultuursociologe ook het belang van het *support-personnel*. Met dit begrip, bedacht door cultuursocioloog Becker (1984), wordt iedereen bedoeld die meewerkt aan het creatieve product, naast de artiest zelf die de kunstvorm uitvoert. Denk bijvoorbeeld aan personeel achter de schermen zoals technici in een theater. Zowel de artistieke leiders als de uitvoerende artiesten hebben deze mensen

nodig om hun kunstvorm optimaal uit te kunnen voeren. Ze zijn daarom onderdeel van het creatieve proces. Samen vormen artistieke leiders, uitvoerende artiesten en ‘support personnel’ een team dat werkt aan een creatief product. Hierdoor wordt artistieke creativiteit volgens dit perspectief ook wel een collectieve activiteit genoemd (Becker, 1984).

Dit collaboratieve proces vormt drie typen artiesten volgens Becker (1976), namelijk de *integrated professionals*, de *mavericks* en de *naïve artists*. De eerste persoon is een ervaren kunstenaar of artiest die doet wat van hem wordt verwacht binnen de grenzen die het publiek en de staat goedkeuren. Deze artiest heeft veel ervaring in zijn artistieke vak en kan regels binnen zijn discipline moeilijk loslaten. De maverick, oftewel eenling, heeft ook ervaring met sociale groepen en regels, maar wil juist niet meer aan de verwachtingen voldoen. Deze artiest streeft naar meer vrijheid, wat terug te koppelen is naar de eerdergenoemde autonomie waar artiesten naar verlangen (Banks, 2010). Dit leidt er echter soms toe dat de persoon niet meer wordt begrepen door zijn omgeving en daardoor eenzaam is. De laatste creatieve persoon is de naïeve artiest. Deze artiest heeft geen ervaring in zijn of haar kunstdiscipline en moet daardoor zelf alles opbouwen. Dit heeft echter ook voordelen. Ondanks dat ook deze artiest wordt gevormd door sociale instituties in zijn omgeving, gaat deze naïeveling namelijk vooral af op zijn intuïtie en laat hij zich minder snel beperken door regels of gewoontes binnen zijn discipline (Becker, 1976).

2.2 Representatie

Om te begrijpen hoe artistieke creativiteit betekenis krijgt in films, wordt er gebruikgemaakt van het concept representatie. Volgens culturele studies grondlegger Hall (1997) kan representatie worden omschreven als: “The production of meaning of the concepts in our minds through language” (p. 17). Hall (1997) stelt dat iedereen een bepaald systeem van ideeën in zijn hoofd heeft, die we gebruiken om de wereld te begrijpen. In dit ‘representatiesysteem’ categoriseren en verbinden we zelf concepten. Deze verbinding gebeurt onder andere via het zoeken van vergelijkingen of verschillen tussen objecten, mensen of andere gebeurtenissen. Het representatiesysteem zorgt ervoor dat we bepaalde interpretaties en betekenissen geven aan sociale concepten in de samenleving. Deze betekenissen worden vervolgens met elkaar gedeeld via tekst. Tekst is hier niet alleen taal, maar bijvoorbeeld ook beelden die onderling worden gecommuniceerd. Met deze communicatie leren we elkaar begrijpen en kunnen betekenissen worden vastgesteld, wat leidt tot een gedeelde opgebouwde cultuur (Hall, 1997). Deze constructie van betekenissen wordt volgens Berger en Luckmann (1967) de sociale constructie van de werkelijkheid genoemd. Dit is het proces waarbij mensen zelf de werkelijkheid vormen en hervormen door middel van sociale interactie. Hierbij wordt deze gevormde werkelijkheid voor realiteit aangenomen (Berger & Luckmann, 1967). De sociale interactie vormt ook identiteitsconstructies, een idee van hoe iemand wel of niet wil zijn, die ontstaan door onszelf te vergelijken met een ander. Omdat deze identiteitsconstructies afhankelijk zijn van sociale interactie, staan deze nooit vast en zijn ze onderdeel van een proces waarbij ze veranderingen kunnen ondergaan.

Dit geldt ook voor sociale concepten die per periode anders geformuleerd kunnen worden (Glăveanu & Tanggaard, 2014). Bepaalde sociale groepen in de maatschappij kunnen volgens het culturele studies perspectief, deze betekenissen in het constructieproces sturen via representaties (Hall, 1997). In het geval van dit onderzoek zijn dat filmproducenten en -regisseurs. Het culturele studies perspectief gaat er vanuit dat deze filmproducenten en -regisseurs films gebruiken om macht uit te oefenen op, en collectieve aandacht te trekken van het publiek (Hall, Neitz & Battani, 2004; Rodman, 2014). In dit onderzoek wordt dan ook kritisch gekeken naar de films die culturele betekenissen geven aan het sociale concept artistieke creativiteit en deze laten circuleren in de samenleving (Hardy, 2014). Hierdoor wordt er in deze studie gefocust op de *encoding* kant van Hall's (1997) *encoding-decoding* model, wat in het geval van films de productiekant betekent.

Het achterhalen van representaties en betekenissen in films die worden gegeven door de filmproducenten, is volgens eerdere onderzoekers van groot belang. Zo zegt filmwetenschapper Dyer (2013): "How we are seen determines in part how we are treated; how we treat others is based on how we see them; such seeing comes from representation" (p. 1). Volgens hem worden in films sociale concepten gerepresenteerd die vaak een rol spelen in de maatschappij. Hierdoor worden films ook wel gezien als culturele reacties op historische gebeurtenissen of veranderingen in de politiek, maatschappij, economie of technologie (Walker, 2010). Richardson (2010) stelt dat de representaties van sociale concepten in deze culturele reacties nieuwe ideologieën kunnen vormen bij het publiek en discussies kunnen oproepen in de samenleving. In de 20^e en 21^e eeuw is film namelijk een dominante vorm van communicatie die onbewust veel ideologieën kan communiceren naar een groot publiek, wat soms zelfs tot conventies kan leiden (Goodall et al., 2009). Een voorbeeld van een sociaal concept die discussies kan oproepen is 'de Ander', waarbij een persoon of groep afwijkt van de 'normale' mensen. Dit kan zijn vanwege een ander gender, een andere seksuele voorkeur, religie, etniciteit, maar ook op andere niveaus als kledingstijl of gewoonten (Saïd, 1995; Khatib, 2006; Dyer, 2013). Het is een proces van in- en uitsluiting binnen groepen in de maatschappij (Richardson, 2010). Vooral in Hollywood films komt volgens Richardson (2010) deze representatie nadrukkelijk naar voren, waarbij Amerika zich distantieert van andere groepen en zich boven de ander voelt staan. Hierbij worden vaak stereotypes of sociale types gebruikt, die het publiek helpen bij het construeren van betekenissen (Dyer, 2013). Dit sociale concept kan terugkomen in het concept artistieke creativiteit. Bijvoorbeeld via de eerdere stereotyperingen die Becker (1976) beschreef, waarbij de 'maverick' artiest eenzaam is en niet wordt begrepen, omdat hij andere creaties wil maken dan men van hem gewend is. Het thema in- en uitsluiting kan mogelijk ook voorkomen in de representatie van artistieke creativiteit en wordt daarom meegenomen in het onderzoek. Andere representaties in films die al eerder zijn onderzocht hebben voornamelijk betrekking op sociale concepten als gender, ras, etniciteit en klassen (Goodall et al., 2009). Dit onderzoek voegt daar een nog weinig onderzocht concept aan toe door de representaties van artistieke creativiteit te achterhalen in Amerikaanse podiumkunstenfilms.

2.3 Representatie artistieke creativiteit in films

Nu er een algemeen beeld is geschetst van het concept representatie in films, is het van belang te focussen op eerdere studies naar de representaties van artistieke creativiteit in films. Ondanks dat niet alle onderzoeken naar deze representaties zijn gericht op podiumkunstenfilms, zijn er toch algemene thema's te ontdekken in studies die overeenkomen met de eerder besproken cultuursociologische studies en daarom worden meegenomen in het onderzoek. Zo blijkt uit onderzoek van Nead (1995) dat de creatieve persoon in de film *The unknown masterpiece* gerepresenteerd wordt als een schepper, waarbij zijn werk 'de creatie' wordt genoemd. Artistieke creativiteit wordt in deze film daarom gerepresenteerd als een gave, wat aansluit op de eerder besproken traditionele kijk van artistieke creativiteit (Petrie & Cabras, 1991). Ook staan volgens Nead (1995) gevoelens als onzekerheid, frustraties en falen centraal in het creatieve proces. Dit komt overeen met de eerder gebruikte definiëring van artistieke creativiteit van Regev (1994), wat aangeeft dat gevoel, vaak geuit in sterke emoties, veel terugkomt in het creatieve werk van een artiest.

Onderzoek van Bailey (2003) richt zich op de representaties van artistieke creativiteit in films van Woody Allen. Deze regisseur staat bekend om zijn tragikomische films over artiesten die hun leven wijden aan hun kunst. De artiesten in de films van Allen worden veelal gerepresenteerd als obsessief in het verwerven en overtuigen van publiek. Ze willen erkend worden, wat aansluit op de eerder genoemde extrinsieke motivatie van Deci & Ryan (1985). Daarnaast maken de films van Allen veelal gebruik van 'protagonisten' en 'antagonisten'. De protagonisten in zijn films zijn de hoofdpersonages, de artiesten die de moeilijke keuzes moeten maken. Bailey (2003) stelt dat in veel films van Woody Allen de protagonisten een representatie zijn van Allen zelf: "That Allen's films to some degree reconfigure his personal experiences is self-evident..." (p. 60). De antagonist zijn de personages die de protagonisten beperken in hun werk en denken. In abstractere zin zou je de relatie tussen deze personages kunnen zien als een strijd tussen goed tegen kwaad. Dit is een veel gebruikte representatie, niet alleen in Woody Allen's films, maar ook in veel andere Hollywood films (Bailey, 2003).

Meer recent onderzoek van Wedding en Niemiec (2014) stelt dat in de film *Black Swan* thema's terugkomen als 'perfectie en succes' en 'presteren onder een hoge druk'. Deze twee thema's sluiten aan bij de eerder benoemde beperkingen die artiesten kunnen ervaren op hun autonomie, zoals prestatiedruk (Nemiro, 1997). Deze druk zou volgens Wedding en Niemiec (2014) in de film *Black Swan* komen door de zeer 'competitieve ballet wereld'. Ook dit is een interessant thema, aangezien competitie te maken heeft met de sociale omgeving van de artiesten die volgens Becker (1984) de artistieke creativiteit vormt van artiesten. Deze competitieve sociale omgeving kan een beperking vormen op de autonomie zoals eerder is gesteld door Nemiro (1997). Andere voorbeelden van een sociale omgeving als beperking uit het onderzoek van Wedding en Niemiec (2014) zijn 'slechte relaties met familie' en 'seksueel misbruik door de trainer van de artiest'. Deze laatste twee thema's

zijn tevens interessant voor dit onderzoek aangezien ze een representatie zijn van de eerder genoemde machtsrelaties (Bourdieu, 1990; Negus & Pickering, 2002).

Vooraf de studies van Nead (1995) en Wedding en Niemiec (2014) sluiten aan bij de clichés die Walker (2010) veel ziet terugkomen in Amerikaanse films. Volgens deze onderzoeker bevatten recente Amerikaanse films over fictieve artiesten en kunstenaars veel vooroordelen, waarbij het ‘artist-as-genius’ stereotype het meeste wordt gebruikt. Deze clichématige stereotypering speelt in op de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces en zet de artiest in de positie van de eenzame Ander. Ames (2015) stelt dat deze negatieve ‘artist-as-genius’ stereotypes vooral voorkomen in grote Amerikaanse Hollywood films, waarin de personages het proberen te maken in Hollywood. Volgens hem behoort deze stereotypering van individueel talent tot een representatie van artistieke creativiteit middels het thema individualisme. Dit gaat in tegen het idee van Becker (1984) en Bourdieu (1990) die stellen dat het creatieve proces van de artiest afhankelijk is van andere sociale groepen, wat artistieke creativiteit juist een collaboratieve activiteit maakt. Een andere cliché representatie van artistieke creativiteit is volgens Walker (2010) het werken vanuit een artistieke logica zoals Bourdieu (1990) omschreef. Hierbij maken de artiesten hun creatieve product uitsluitend vanuit passie en eigenbelang en speelt geld voor hen geen belangrijke rol in het creatieve proces. Hierin gaan de fictieve artiesten in de films soms zo ver dat ze willen sterven voor hun kunst. Een veelvoorkomende boodschap die volgens Walker (2010) hierbij vaak wordt gebruikt door trainers of andere belanghebbenden van de artiest in de films is: “If she gives up art, then it means she wasn’t really an artist in the first place. Real artists make art not out of choice but ‘because they have to” (p. 199). De clichématige representaties van artistieke creativiteit in films zijn volgens Walker (2010) vaak serieus en statig van toon, doordat kunst als iets spiritueels en diepgaands wordt gezien. Hierdoor bestaan er ook weinig komedies over de kunstwereld.

Deze representaties kunnen echter wel van toon veranderen, aangezien ze veelal gerelateerd zijn aan de veranderingen in de maatschappij. Zo is het stereotype van een arme, geïsoleerde ‘artist-as-outsider’ volgens Walker (2010) nu steeds meer aan het veranderen naar een representatie van een autonome ‘artist-as-insider’, die tevens genoeg geld verdient om rond te komen. Deze positievere representatie zou voort kunnen komen uit de eerder beschreven commerciële ontwikkelingen, waardoor er in de podiumkunsten meer geld omgaat en de artiest zijn creatieve proces en autonomie meer in eigen handen kan nemen (Walker, 2010; Hesmondhalgh, 2013). Het is interessant om te achterhalen of deze representaties en stereotypes van artistieke creativiteit terug te vinden zijn in de films *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*. Ook kan worden achterhaald of de films nog steeds clichés bevatten, of dat de representaties inmiddels zijn aangepast aan de veranderingen in de podiumkunstenindustrie en in de gehele maatschappij.

2.4 Probleemstelling

Eerdere onderzoeken naar de representatie van artistieke creativiteit hebben diverse thema's achterhaald die overeenkomen met eerdere cultureel sociologische literatuur. Zo blijken individuele autonomie, beperkingen op deze autonomie en de spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als een collaboratief proces nog steeds veel voorkomende thema's in films over fictieve artiesten of kunstenaars (Nead, 1995; Walker, 2010; Ames 2015). Hierbij wordt veel gebruikgemaakt van stereotypes als 'artist-as-genius' of 'artist-as-outsider' die aansluiten bij de eerder genoemde concepten. Deze stereotyperingen zijn volgens Walker (2010) clichés die vooral in Hollywoodfilms nog veel worden gebruikt. Mogelijk zijn deze thema's ook terug te vinden in de films *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*. De betekenis van het concept artistieke creativiteit is echter contextafhankelijk, wat betekent dat de representaties hiervan aangepast kunnen zijn aan de politieke, sociale, economische of technische veranderingen in de samenleving (Richardson, 2010; Walker, 2010). Zo blijkt een recent thema als commercialisering steeds vaker te worden gebruikt in films over artiesten (Walker, 2010). Het is daarom van belang te achterhalen hoe artistieke creativiteit op dit moment wordt gerepresenteerd in recente films, om het begrip beter te begrijpen in de context van de huidige maatschappij. Voorheen werd de betekenis van het sociale concept namelijk veelal als vanzelfsprekend gezien in de samenleving, waardoor onderzoek hiernaar schaars is (Negus & Pickering, 2002).

Dit onderzoek poogt dan ook meer inzicht te geven in de betekenis van artistieke creativiteit door representaties te achterhalen in films, die nieuwe ideologieën en discussies kunnen vormen in de maatschappij (Richardson, 2010). Hierbij wordt uitgegaan van het cultuursociologisch perspectief en het culturele studies perspectief, een nog niet eerder toegepaste combinatie van invalshoeken in studies naar artistieke creativiteit. De studie onderzoekt of deze benaderingen terug te vinden zijn in de Amerikaanse podiumkunstenfilms. Waar eerdere studies daarnaast gebruikmaakten van literatuurstudies, kwantitatieve methodes en kwalitatieve interviews met artiesten, wordt in dit onderzoek een kwalitatieve inhoudsanalyse toegepast. Hierbij worden de drie films *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman* geanalyseerd aan de hand van de concepten autonomie en de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces. Deze concepten hebben geleid tot de eerder benoemde deelvragen, waarbij de eerste zich focust op representaties van creatieve controle en de eventuele beperkingen die daarbij horen. De tweede deelvraag achterhaalt de representaties van de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces. Hiermee wordt de volgende hoofdvraag beantwoord: Hoe wordt artistieke creativiteit gerepresenteerd in Amerikaanse podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?

3. Onderzoeksdesign

Om de representaties van artistieke creativiteit in *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman* te achterhalen, zijn verschillende methodologische keuzes gemaakt. In dit onderzoeksdesign worden deze keuzes verantwoord door in te gaan op de methode, data-verzameling, operationalisering en data-analysering.

3.1 Methode

Allereerst is er gekozen voor een kwalitatief onderzoek, omdat er met deze methode diepere betekenissen en interpretaties van het begrip artistieke creativiteit achterhaald kunnen worden in films (Gilbert, 2008). Hierbij wordt geen gebruikgemaakt van statistische procedures zoals bij kwantitatief onderzoek gewoonlijk is (Strauss & Corbin, 1990). Omdat er nog weinig studies zijn gedaan naar de representatie van artistieke creativiteit in films is het onderzoek explorierend en inductief. Dit betekent dat er wordt gezocht naar nieuwe thema's en patronen, waarbij alleen wordt uitgegaan van verwachtingen. Dit in tegenstelling tot kwantitatief onderzoek dat uitgaat van hypotheses die worden getoetst (Strauss & Corbin, 1990). Het kwalitatieve onderzoek is tevens cross-sectioneel. De onderzoeker is namelijk geïnteresseerd in de representatie van artistieke creativiteit op dit moment, waardoor veranderingen door de jaren heen niet van belang zijn.

De studie heeft zich bovendien gefocust op inhoud, waarbij teksten en beelden van de films zijn geanalyseerd. Hierbij is gekozen voor een kwalitatieve inhoudsanalyse. Receptieonderzoek verzamelt namelijk wel betekenissen van respondenten, maar deze respondenten kunnen vaak niet vertellen waarom en hoe ze hun interpretaties hebben geconstrueerd (Oud, Weijers en Wester, 1997). Een inhoudsanalyse is daarentegen een manier om te achterhalen welke representaties terugkomen in films, die kunnen leiden tot de constructie van betekenissen onder publiek. Dit explorerende onderzoek kan daarom wel als de basis worden gezien voor een eventueel later receptieonderzoek (Oud, Weijers en Wester, 1997). Verder is er bewust gekozen voor een kwalitatieve inhoudsanalyse, aangezien de onderzoeker hierbij niet afhankelijk is van de beschikbaarheid van respondenten. Op deze manier is er ook geen sprake van sociale wenselijkheid, zoals bij interviews wel het geval kan zijn. De onderzoeksmaterialen van deze studie, oftewel de films en ondertitels, zijn tevens in oorspronkelijke vorm bewaard en te allen tijde te raadplegen. Deze beschikbaarheid maakt het cross-sectionele onderzoek haalbaar (Gilbert, 2008).

3.2 Data-verzameling

Voordat er wordt ingegaan op de procedure van de data-analyse, is het van belang om eerst de data-verzameling van dit onderzoek te verantwoorden. In het onderzoek naar de representatie van artistieke creativiteit zijn drie Amerikaanse films geanalyseerd, namelijk *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*. Er is allereerst gekozen voor film, aangezien dit één van de belangrijkste vormen van entertainment is, die al jarenlang een groot publiek bereikt (Quart & Auster, 2011). Met dit bereik hebben films volgens Dyer (2013) een grote invloed op de betekenisgeving van publiek aan sociale concepten en

maatschappelijke problemen. Zo zouden films bewuste en onbewuste ervaringen van publiek verbinden en worden beelden op deze manier een plaatsvervanger van de realiteit (Quart & Auster, 2011). Visuele representaties van artistieke creativiteit kunnen in combinatie met tekst daarom interpretaties van het publiek sturen (Dyer, 2013). Dit is dan ook de reden voor de focus op films.

Er is daarnaast bewust gekozen voor drie fictieve films, aangezien deze fictie volgens Quart en Auster (2011) bepaalde dromen, fantasieën en ook sociale of politieke problemen kan representeren die leven in de maatschappij. Dit is volgens hen vooral het geval in Amerikaanse films. In deze studie worden dan ook Amerikaanse films geanalyseerd. Een bijkomende reden hiervoor is dat er geen recente Nederlandse films bestaan die een verhaallijn bevatten waarin artistieke creativiteit duidelijk naar voren komt, zoals in de films *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*.

Het onderwerp van alle drie de films valt tevens onder het genre podiumkunsten. Dit filmgenre is interessant voor deze studie, omdat in deze films de nadruk wordt gelegd op het creatieve proces van de artiest. Ook is juist voor deze artiesten de communicatie naar publiek van groot belang, omdat ze tijdens hun uitvoering van de kunstvorm in direct contact staan met dit publiek. Omdat cultuursocioloog Williams (2001) stelde dat de communicatie van ervaringen en gevoelens van artiesten naar hun publiek van zeer groot belang is in de kunsten, is het interessant om juist deze directe communicatie in de podiumkunsten te analyseren. Verhaallijnen binnen dit genre kunnen echter wel verschillen. De drie films zijn in dit onderzoek dan ook geselecteerd op hun overeenkomende doelen en ontwikkelingen van de hoofdpersonages, zodat er een goede vergelijking gemaakt kan worden tussen de films. Zowel in *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman* werkt het hoofdpersonage, de artiest, toe naar een eindperformance in een theater. Het bereiken van dit doel wordt een obsessie voor de artiesten in de films. In *Black Swan* is dit een danssolo in 'Het Zwanenmeer', in *Whiplash* een drumsolo in Carnegie Hall, en in *Birdman* de hoofdrol in een toneelstuk in het St. James Theatre (Fox Searchlight Pictures, 2010; Internet Movie Database, 2014a; Internet Movie Database, 2014b). Voordat dit doel wordt bereikt komen zij diverse obstakels tegen die leiden tot mentale ziektes als depressie en schizofrenie. Deze drie films belichten hiermee de donkere kant van het artiestenleven, wat aansluit bij de trend die eerder is herkend door filmbloggers (Eig, 2014; Zeitchik, 2014b). Juist daarom kan er met deze films worden achterhaald welke andere representaties van artistieke creativiteit er nog meer bestaan, naast de mentale kwellingen.

Ondanks dat de drie films verschillende cultuurvormen representeren, is er dus wel bewust gekozen voor films met vergelijkbare genres en verhaallijnen. Hierdoor is er in het selectieproces gebruikgemaakt van 'purposive sampling'. Dit betekent dat de films doelgericht zijn uitgekozen en dus niet op basis van toeval. De films moesten namelijk een kenmerkend voorbeeld zijn van films die artistieke creativiteit representeren. Op deze manier werd er rekening gehouden met de relevantie van de films voor de onderzoeksvraag (Wester et al. 2006). Om de keuze voor de drie films verder te verantwoorden en het belang hiervan aan te tonen, volgt nu een uitgebreide beschrijving per film inclusief visies en ervaringen van de bijbehorende regisseurs en acteurs die terugkomen in de films.

3.2.1 *Black Swan* (2010)

Het verhaal van *Black Swan* is gebaseerd op het klassiek ballet 'Het Zwanenmeer'. De film toont het leven van Nina (Nathalie Portman), een onzekere ballerina die danst in de New York City Ballet Company en wiens hele leven om dans draait. Ze woont samen met haar obsessieve moeder Erica (Barbara Hershey) die als voormalig ballerina de danscarrière van Nina saboteert door haar verstikkende controle. Ze behandelt haar dochter nog als klein meisje in een kamer vol roze knuffeldieren, ondanks dat Nina al 28 jaar is. Wanneer artistiek directeur Thomas Leroy (Vincent Cassel) ballerina Beth MacIntyre (Winona Ryder) wil vervangen voor zijn nieuwe productie van het Zwanenmeer, is Nina zijn eerste keuze. Hij maakt het haar echter eerst moeilijk door haar tot midden in de nacht te laten trainen en fysiek en mentaal te misbruiken. Leroy krijgt dit voor elkaar door zijn overheersende, autoritaire houding en macht. Sommige filmbloggers stellen dat zijn personage daarom bewust de naam Leroy heeft gekregen, aangezien het verwijst naar 'le roi', wat in het Frans 'de koning' betekent. Andere recensenten verwijzen voor zijn personage naar choreograaf George Balanchine, de bedenker van het New York City Ballet, die volgens danskenners wordt gezien als een controlefreak (Lang, 2012). Leroy's macht en manipulaties leiden ertoe dat Nina alles doet wat hij zegt om hem tevreden te stellen en de rol van Swan Queen te kunnen behouden. Dit is namelijk haar kans om bekend te worden onder een groot publiek en daar zet ze alles voor opzij, zelfs haar eigenwaarde. Maar dan komt er een nieuwe concurrent bij de danscompagnie, Lily (Mila Kunis). Ook zij maakt indruk op Leroy, maar laat niet zo snel over zich heenlopen door hem, zoals bij Nina het geval is. Dit vindt de artistiek directeur alleen maar interessant. Zijn nieuwe zwanenmeer heeft namelijk een danseres nodig die niet alleen de witte onschuldige en elegante zwaan kan dansen, maar ook de zwarte, sensuele zwaan. Nina is volgens Leroy perfect voor de witte zwaan, maar te laf voor te zwarte zwaan. Lily is daarentegen perfect voor de rol van de zwarte zwaan. Daarom maakt de artistiek directeur Lily Nina's 'alternate', wat voor veel rivaliteit zorgt tussen de danseressen. Deze rivaliteit groeit uit tot een vreemde vriendschap. Nadat Lily Nina saboteert met drugs, lijkt Nina's duistere kant steeds meer in haar lichaam te treden. Ze transformeert in de laatste scene tot de zwarte zwaan met een obsessie voor haar Swan Queen rol die haar doet sterven (Fox Searchlight, 2010).

Deze situaties komen niet per toeval terug in de films. Ze hebben namelijk veel te maken met de gedachtegangen en ervaringen van regisseur Darren Aronofsky. Aronofsky bracht *Black Swan* uit na zijn film *The Wrestler*, die zich eveneens concentreert op een obsessie van een sporter. Dat de regisseur een voorkeur heeft voor films met confronterende thema's als obsessie blijkt ook uit zijn eerdere films *Pi* (1998), *Requiem for a dream* (2000) en *The fountain* (2006) (Rovers, 2011). Maar met *Black Swan* behaalde hij zijn grootste succes met een opbrengst van 329 miljoen dollar. De film won daarnaast 88 prijzen waaronder een Oscar in 2011 voor 'Best Performance by an Actress in a Leading Role' en een Golden Globe in 2011 voor 'Best Performance by an Actress in a Motion Picture – Drama' (Internet Movie Database, 2010). Met deze opbrengst en prijzen is de film niet alleen een kwaliteitsfilm, maar staat de film ook bekend als een zeer gewaardeerde film door een groot en

breed publiek (Rovers, 2011). Dit vormt een geschikte reden om juist de representaties in deze film te analyseren. De grote waardering was voor Aronofsky een opluchting. Hij hecht veel waarde aan de mening van zijn publiek. Ondanks dat hij origineel wil blijven en niet te veel wil focussen op de marktwaarde, vindt hij het van groot belang dat de films vooral goed worden bekeken en positief worden ontvangen. Zo zegt hij in een interview: “I always get nervous when I show work to an audience. Eventually they’re going to have to see it” (Ditzian, 2010, para 30).

Niet alleen publiek en experts waren enthousiast, ook de acteurs zelf uit de film waren zeer te spreken over Aronofsky. Zo vertelde Nathalie Portman (Nina) in een interview hoe prettig ze de samenwerking vond met de regisseur. De acteurs werden volgens haar vrij gelaten in hun rolinterpretaties en betrokken bij de keuzes van bepaalde scènes (Knecht, 2014). De creatieve controle lag op de set in handen van zowel de regisseur als de acteurs. Juist het samenwerken met acteurs vindt Aronofsky namelijk interessant in zijn werk. Hij zou zichzelf dan ook nooit vergelijken met de manipulatieve Leroy in de film. Wel heeft hij tijdens de opnames Nathalie Portman en Mila Kunis opzettelijk jaloers proberen te maken op de ander, om de rivaliteit in de film realistischer te maken. Dit realisme wilde hij ook terugzien in de dansscènes met de actrices. Hierdoor heeft vooral Portman veel zware danstrainingen gehad, zodat zij voor veel dansscènes geen vervangster nodig had. Deze training was volgens haarzelf en volgens Aronofsky nodig om te transformeren tot prima ballerina. Volgens Portman kwamen deze trainingen overeen met de realistische balletwereld, waarin ballerina’s dagenlang worden getraind (Film1, n.d.).

Dat de film zo goed werd ontvangen door het publiek en dat de acteurs zo tevreden waren, was voor Aronofsky een verrassing. Het maken van de film verliep namelijk stroef, doordat de financiering veel moeite kostte. Hierdoor was het maar de vraag of de film op tijd af zou zijn. Voor de acteurs was het dan ook een onzekere tijd, aangezien ze niet wisten hoe lang ze de film zouden draaien en hoeveel trainingen en diëten daar nog voor nodig waren (Film1, n.d.). Na het succes van *The Wrestler* dacht Aronofsky in eerste instantie dat *Black Swan* makkelijker geld zou inzamelen, maar dit bleek niet zo te zijn. De filmbranche zat in deze tijd in een, zoals Aronofsky dat noemt, ‘zwart gat’ wat betreft financiering (Ditzian, 2010). Zeker voor een onafhankelijke film was het daarom lastig genoeg geld binnen te halen. Met een cofinanciering van Fox Searchlight Pictures, distributeur van onafhankelijke films (<http://www.foxsearchlight.com/>), lukte het Aronofsky uiteindelijk om de financiering rond te krijgen en behaalde de film toch zijn grote succes (Zeitchik, 2009).

3.2.2 *Whiplash* (2014)

De film *Whiplash* vertelt het verhaal van een jonge drummer Andrew (Miles Teller) die studeert aan het hoogst aangeschreven muziekconservatorium Shaffer in New York. Zijn droom is om net zo’n grote en beroemde drummer te worden als Buddy Rich. Hij zet dan ook alles opzij om deze droom te verwezenlijken. Hij woont samen met zijn vader Jim (Paul Reiser) wiens carrière als schrijver is mislukt. Zijn vader is dan ook beschermend als het gaat om banen in de culturele industrie. Net als de

rest van Andrew's familie staat zijn vader niet achter zijn keuze om een drummer te worden, aangezien de kans op een goed inkomen met dit beroep klein is. Toch zet Andrew door en wordt hij door zijn doorzettingsvermogen uitgekozen door Terence Fletcher (J.K. Simons), een zeer hoogstaande, autoritaire docent en dirigent, om in de schoolband te spelen. Hiermee heeft Andrew kans op meer optredens en bekendheid onder groot publiek. Maar de trainingen van Fletcher zijn zwaar en pijnlijk, doordat Fletcher zich niet inhoudt wat betreft lichamelijk misbruik. Hij slaat Andrew, gooit een stoel naar zijn hoofd, alleen maar om hem verder te stimuleren. Ook zet hij concurrenten tegen hem op. Omdat Andrew Fletcher niet wil teleurstellen accepteert hij dit en oefent hij nachtenlang tot hij de muziek uit zijn hoofd kent en perfect speelt. Drummen wordt voor Andrew een obsessie. Totdat de grens van Andrew is overschreden. Hij valt Fletcher midden op het podium aan. Hierdoor wordt hij van het conservatorium gestuurd. Met tegenzin spant hij samen met zijn vader een rechtszaak aan tegen Fletcher, die vervolgens wordt ontslagen. Een tijd later komt Andrew Fletcher tegen in een jazzbar waar ze aan de praat raken. Fletcher nodigt Andrew uit om mee te spelen met een jazzband op een belangrijk jazzfestival waar veel experts op af komen. Na even getwijfeld te hebben gaat Andrew voor de liefde voor zijn drums en accepteert de uitnodiging. Vlak voordat Andrew wil spelen, neemt Fletcher echter wraak. Hij wist dat Andrew de rechtszaak had aangespannen. Hij kondigt een nummer aan, waarvan Andrew geen bladmuziek heeft. Hierdoor staat hij voor gek voor het publiek. Na even van slag te zijn herpakt Andrew zich. Terwijl Fletcher het volgende nummer aankondigt, loopt Andrew weer terug het podium op en begint uit zichzelf hard door de aankondiging heen te drummen. Fletcher wordt boos maar Andrew speelt door en ook de band speelt met hem mee. Andrew heeft hiermee zijn autonomie teruggepakt en speelt met volle overgaven twee muziekstukken achter elkaar (<http://www.whiplashfilm.nl>; Internet Movie Database, 2014a).

Vooraf de film *Whiplash* is een typisch voorbeeld waarbij gedachtegangen en ervaringen van de regisseur terugkomen in de film. Regisseur Damien Chazelle is namelijk zelf vroeger jazzdrummer geweest toen hij op de middelbare school zat. Hij deed mee aan competities samen met een ensemble net als Andrew in de film. Ook had hij een docent die vergelijkbaar was met Fletcher, in zijn strengheid en autoritaire karakter. Hij was een man waar velen bang voor waren. Dit heeft hem naar eigen zeggen "geïnspireerd een verhaal te schrijven over wat er allemaal voor nodig is om ergens heel goed in te worden" (Busch, 2014, para. 6). Wat er nodig is, is volgens Chazelle veel repeteren en trainen, waar mogelijk op een goede school. Ook de steun van zijn ouders heeft hem vroeger geholpen een betere drummer te worden. Maar bovenal is een juiste motivatie het belangrijkste. Hij zegt in een interview dat het maken van films zijn passie is en hij dat echt doet voor zichzelf. Dit in tegenstelling tot drummen, wat hij nooit echt voor zichzelf heeft gedaan. Chazelle drumde toentertijd voor de goedkeuring van zijn machtige docent, aangezien hij via deze man verder kon komen in de muziekindustrie. Chazelle vindt het zeer interessant hoeveel macht zo'n docent op dat moment heeft (Brown, 2014). Voor hem werd de film hierdoor een soort onderzoek naar de grens die er bestaat in de kunsten, waarbij hij zich afvraagt wat er nog wel en niet gerechtvaardigd wordt als het gaat om

ongelijke machtsverhoudingen (Busch, 2014). Deze ongelijke machtsverhoudingen bestaan bij Chazelle niet op de werkvloer. Volgens Miles Teller (Andrew) is Chazelle zelfs de aardigste regisseur waar hij ooit mee heeft gewerkt. Hij geeft complimenten, houdt van samenwerken met acteurs en zorgt dat iedereen op zijn gemak is. De regisseur heeft tevens de eerste drumlessen aan Andrew gegeven om hem te helpen. In het zware trainingsproces van Teller, waarbij de blaren op zijn handen stonden, was Chazelle dus een grote steun (Attia, 2015).

Ondanks dat Chazelle zelf anders werkt dan het personage Fletcher, hebben zijn vroegere ervaringen er wel toe geleid dat de film realistischer werd. Dit realisme werd gewaardeerd. *Whiplash* begon met een budget van drie miljoen dollar, maar bracht het maar liefst 49 miljoen dollar op (Brown, 2014). De film won diverse prijzen, waaronder drie Oscars in 2015 voor 'Best performance by an actor in a supporting role' en 'Best achievement in film editing' en 'Best achievement in sound mixing'. Ook deze film is dus zeer gewaardeerd onder publiek en experts en daarom interessant om te analyseren. Het succes van *Whiplash* kwam net als *Black Swan* echter vrij onverwachts. Als onervaren regisseur met maar één andere filmtitel achter zijn naam, kreeg Chazelle weinig steun. Om toch een budget rond te krijgen maakte de regisseur daarom eerst een korte versie van *Whiplash* van 17 minuten lang voor het Sundance Film Festival 2013 (Josten, 2014). Deze werd opgepikt door Sony Picture Classics, distributeur voor onafhankelijke films, die drie miljoen dollar stak in de maak van de lange versie. De onafhankelijke film werd met dit budget binnen 19 dagen geschoten. Voorafgaand waren de acteurs al maanden bezig met repeteren, waarvoor ze weinig betaald kregen (Dowd, 2014). Uiteindelijk was het dat voor Chazelle en de acteur allemaal waard. Toen Chazelle in 2014 namelijk weer terugkeerde naar het Sundance Film Festival met de lange versie van *Whiplash*, ontving hij de prijs voor beste film van zowel de jury als het publiek (Film Independent, 2015).

3.2.3 *Birdman - The Unexpected Virtue of Ignorance* (2014)

De film *Birdman* draait om Riggan Thomsom (Michael Keaton), een ex-Hollywood acteur van middelbare leeftijd die zijn bekendheid dankt aan zijn superheldenrol *Birdman* in de gelijknamige film. Na *Birdman* heeft Riggan nooit meer zo'n groot succes gekend. Ondanks dat oudere fans hem nog wel herkennen op straat, stelt hij als acteur voor de nieuwe generatie niets meer voor. De stem van zijn personage *Birdman* leeft echter nog in zijn hoofd. Deze vertelt hem hoe geniaal hij kan zijn, dat theater niets voorstelt en dat hij zich moet vasthouden aan de commerciële filmindustrie. Riggan wil zichzelf echter bewijzen als echte artiest en kunstenaar en maakt daarom een eigen toneelstuk gebaseerd op het verhaal van Raymond Carver: 'What We Talk About When We Talk About Love'. Hij schrijft, regisseert en co-produceert samen met vriend Jake (Zach Galifianakis) en acteert daarnaast ook nog zelf in het stuk. Het stuk moet zijn 'comeback' worden, waarmee hij respect afdwingt. Tijdens het maken van dit toneelstuk stuit hij echter op een aantal grote problemen. Zo zoekt hij met veel moeite vervanging voor een acteur die gewond is geraakt tijdens de repetities. Uiteindelijk krijgt hij het voor elkaar beroemde de beroemde Broadway acteur Mike Shiner (Edward Norton) in te

huren. Een eigenaardige en overheersende acteur die veel geld kan brengen door zijn populariteit, maar tegelijkertijd ook veel geld kost. Riggan en zijn zakenpartner en vriend Jake kunnen het gevraagde bedrag niet betalen. Jake maakt zich hier als financieel manager erg druk om. Maar omdat Riggan weer populair wil worden onder een groot publiek doet hij er alles aan om aan het geld te komen. Ondertussen blijkt Mike echter zeer moeilijk om mee te werken. Waar hij in het begin van de samenwerking Riggan helpt met het verbeteren van het script, blijkt hij de uitvoering later te saboteren om Riggan te kunnen overschaduwen. Naast zijn problemen met Mike moet Riggan ook nog een band proberen op te bouwen met zijn moeilijke dochter Sam (Emma Stone), die net uit de afkickkliniek is gekomen. Dit valt hem zwaar omdat hij druk is met zijn toneelstuk. Ook moet hij New York Times criticus Tabitha Dickinson (Lindsay Duncan) zien te overtuigen. Dickinson is namelijk geen fan van Riggan, wat de kans op een slechte review vergroot. Zo'n review kan leiden tot het stoppen van Riggan's toneelstuk, oftewel het einde van zijn carrière. Maar het grootste probleem ligt bij Riggan zelf. Naast het tevreden stellen van iedereen in zijn omgeving moet Riggan namelijk leren omgaan met zijn eigen onzekerheden en waanbeelden van *Birdman*. Voor geen van deze problemen lijken oplossingen mogelijk. Dit leidt tot het mentaal breken van Riggan, waardoor hij op het podium in paniek zijn neus eraf schiet. Hij beland in het ziekenhuis en krijgt de volle aandacht van de pers. Alles lijkt goed te gaan, hij is populair op sociale media en Tabitha schrijft een perfecte review over zijn stuk, waarbij ze veel respect heeft voor het realisme in zijn toneelstuk. Ondanks dat deze positieve aandacht en erkenning zijn droom was en hij toch heeft gedaan wat hij zelf wilde, lijkt hij niet gelukkig en springt uit het raam. Hij vliegt weg de lucht in, met de vleugels van *Birdman* en lijkt eindelijk vrij (Fox Searchlight Pictures, 2014; Internet Movie Database, 2014b). Naast de strijd voor meer autonomie ligt de focus in deze film ook veel op de commercie in de creatieve branche. Dit is een interessante toevoeging voor deze studie.

Birdman is de vijfde film van regisseur Alejandro González Iñárritu. De regisseur stond vooral bekend om zijn tragische films met serieuze toon zoals *Babel*, maar met *Birdman* wilde hij iets nieuws proberen. Hij had namelijk het idee vast te zitten in zijn voorgaande successen, doordat hij enkel bezig was met wat men van hem verwachtte. Omdat hij zijn passie voor film terug wilde vinden maakte hij van *Birdman* een tragikomische film met een persoonlijk verhaal (Zeitchik, 2014a). Dit deed hij middels surrealistische beelden, aangezien hij niet meer geïnteresseerd was in het representeren van de realiteit. "How we perceive reality has much more to do with dreams and memory. We interpret life through illusions, thoughts, memories, prejudices. And that's what I'm much more interested in now" (Goldman, 2015, para. 35). *Birdman* is persoonlijk geworden doordat Iñárritu zijn onzekerheden laat zien die hij ervaart in de commerciële Hollywoodindustrie. De film gaat volgens hem over wie je denkt te zijn, hoe mensen jou zien en hoe een artistiek proces in zijn werk gaat. Hiermee wil hij aankaarten hoe moeilijk het soms is voor acteurs, maar ook voor regisseurs, om jezelf te blijven in de creatieve branche. Zo zegt de regisseur het volgende:

“They [actors] are subject to the likes and dislikes of people their entire life, no matter how successful they are. At the same time, in order to be liked, you have to not be yourself. So it’s a very complicated human exercise” (Foundas, 2014, n.p.).

Dit is ook de reden dat hij veel respect heeft voor acteurs en hij ze volgens acteur Micheal Keaton veel vrijheid geeft in de ontwikkeling van hun rol (Foundas, 2014). De regisseur zegt zelf ook veel bezig te zijn geweest met acceptatie van publiek en het van waarde zijn in de filmindustrie. Daarnaast maakt de spanning tussen creativiteit en commercie hem onzeker. Ook het blootstellen van jezelf via digitale media vindt de regisseur lastig. Aan de ene kant wil hij bekend zijn onder filmpubliek en experts, aan de andere kant wil hij zijn leven ook privé houden. Al deze worstelingen representeert hij via de personages Riggan Thomas en *Birdman* (Zeitchik, 2014a).

Het verwerken van eigen ervaringen en worstelingen in de film werd beloond. De film bracht namelijk 103 miljoen dollar op en won diverse awards, waaronder vier Oscars in 2015 voor ‘Best motion picture’, ‘Best achievement in directing’, ‘Best writing original screenplay’ en ‘Best achievement in cinematography’ (Internet Movie Database, 2014c). Wederom een reden om juist deze film te analyseren. Toch had ook deze film moeite met het rondkrijgen van het budget. Iñarritu stelt dat het steeds moeilijker wordt om een middenklasse film te maken wat betreft geld. Het is of een klein budget met als uitkomst een minder goede film, of een blockbuster budget wat uitmondt tot een groot succes (Taylor, 2015). Om *Birdman* te kunnen financieren, heeft hij er dan ook voor gekozen een mix te maken tussen een onafhankelijke film en een blockbuster film samen met de filmdistributeurs Fox Searchlight Pictures, New Regency Pictures en Worldview Entertainment (Fritz & Schwartzel, 2015).

3.3 Operationalisering

In de centrale vraag van dit onderzoek stonden de concepten artistieke creativiteit en representatie centraal. Deze twee concepten zijn in de films geobserveerd middels het concept autonomie en de theoretische benadering van spanning tussen individueel talent en collaboratief proces, die de deelvragen vormden. Er is bewust gekozen voor autonomie en de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces, aangezien het concept en de theoretische benadering beide meerdere malen terugkwamen in de cultuursociologische literatuur. Dit onderzoek is dan ook begonnen met literatuuronderzoek, zodat de onderzoeker zich meer kon verdiepen in het onderwerp, een invalshoek kon bepalen en er eerder relaties gelegd konden worden tussen concepten. Ook leidde de literatuurstudie tot een afbakening van het onderzoek. Aan de hand van deze literatuurstudie is een topiclijst opgesteld (zie topiclijst in bijlage 1). In deze topiclijst stonden dominante hoofdthema’s en sub-thema’s die in cultuursociologische literatuur gerelateerd waren aan het concept autonomie of aan de theoretische benadering van spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces. Deze thema’s zijn eerder in het theoretische kader aangehaald. Voorbeelden hiervan zijn creatieve

motivaties, autonomie-beperkingen zoals machtsrelaties, maar ook artist-as-genius en artist-as-outsider stereotyperingen. Deze thema's fungeerden als 'richtinggevende concepten' waarmee de onderzoeker de data observeerde. Dit wordt ook wel 'theoretical sensitivity' genoemd (Boeije, 2010). Gezien de inductieve insteek van de studie, stond de onderzoeker ook open voor thema's die uit de analyse voortkwamen. Naast de richtinggevende thema's uit de topiclijst zijn er dan ook andere thema's gevonden zoals 'assertiviteit', het durven opkomen voor je eigen autonomie. Vervolgens zijn de data na het opstellen van de topiclijst geïnventariseerd, waarbij de ondertitels van de films golden als transcripten. Nadat deze in het bezit waren van de onderzoeker zijn de geschreven teksten, de dialogen in het transcript, aangevuld met de namen van personages bij de bijbehorende tekst, de toon van de tekst (bv. sarcasme) en de lichaamstaal en handelingen van de personages. Ondanks dat de nadruk van de thematische analyse lag op de geschreven teksten, is ook het beeld geanalyseerd. Een dialoog was namelijk niet altijd voldoende (Wester, 2006). Zo zaten er betekenissen in performances van de artiesten waarbij niet gesproken werd. Dit beeld werd op dezelfde manier geobserveerd als de tekst, namelijk via de richtinggevende thema's uit de topiclijst. Een voorbeeld hiervan is de laatste drumsolo van Andrew in *Whiplash*, waarbij hij met opzet door blijft spelen ondanks kwade blikken van zijn drumdocent. In deze scene durft hij eindelijk voor zichzelf op te komen, waardoor hij autonomie afdwingt. Dit is niet letterlijk in de tekst terug te vinden, maar in dit geval zijn de richtinggevende thema's af te leiden uit de lichaamstaal en handelingen van de personages. In alle drie de films worden bevindingen in zowel tekst als beeld dus vergeleken met de eerder gevonden topics uit de literatuur, om variaties en overeenkomsten te kunnen vinden.

3.4 Data-analyse

Een onderzoeksproces wordt transparanter gemaakt door de analysestappen systematisch te rapporteren (Gilbert, 2008). In dit onderzoek zijn deze stappen gebaseerd op de thematische analysemethode. Hierbij worden data allereerst opgebroken in delen om deze vervolgens te herstructureren en er een samenhangend geheel van te maken. Het doel hiervan is het begrijpen van de data vanuit een bepaald onderzoeksperspectief en het ontwikkelen van bevindingen. De invalshoek van de hoofdvraag en deelvragen zijn het uitgangspunt bij het opbreken en herstructureren van de data (Boeije, 2010). Bij de thematische analyse is in dit onderzoek deels gebruikgemaakt van de gefundeerde theorie benadering van Corbin en Strauss (1990). In deze theorie gaat men op zoek naar theoretische verklaringen van sociale fenomenen door middel van specifieke concepten zoals artistieke creativiteit. De betekenis die wordt gegeven aan zo'n sociaal concept kan volgens deze theorie veranderen per periode, persoon of omgeving en is daarom context gebonden. Vooroordelen worden volgens deze onderzoekers vermeden door direct te beginnen met analyseren en pas in een later stadium van het analyseproces literatuur te raadplegen (Corbin & Strauss, 1990). Opvattingen over deze manier van onderzoeken zijn echter veranderd, aangezien complete neutraliteit bijna onmogelijk is voor onderzoekers (Gilbert, 2008). Dit onderzoek is daarom wel gestart met literatuuronderzoek.

Daarnaast is er in dit onderzoek gezocht naar patronen in thema's en kregen concepten een nadere invulling. Er is dus geen volledige, nieuwe theorie ontwikkeld zoals bij de gefundeerde theorie gebruikelijk is. Het deel dat wel is gebruikt uit de gefundeerde theorie, is de coderingsmethode. Deze bestaat uit open, axiaal en selectief coderen (Corbin & Strauss, 1990).

De coderingsmethode werd na de inventarisatie van de transcripten toegepast. In deze studie is de tekst allereerst open gecodeerd met behulp van het analyseprogramma Atlas Ti. Volgens de gefundeerde theorie wordt er bij deze open codering gezocht naar alle mogelijke thema's die relevant zouden zijn voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag (Corbin & Strauss, 1990). De open codering in dit onderzoek week daar iets van af, aangezien er in deze eerste fase gebruik werd gemaakt van richtinggevende concepten en thema's uit de topiclijst. Alle open codes werden via Atlas Ti in één codelijst opgeslagen, met de link naar de bijbehorende citaten uit de films. Na het open coderen is er net als bij de gefundeerde theorie axiaal gecodeerd door alle eerdere verzamelde open codes in Atlas Ti te reduceren tot een aantal dominante thema's. Deze codes zijn in het analyseprogramma door de onderzoeker zelf onderverdeeld in mappen met categorieën (zie codelijst Atlas Ti in bijlage 2). Als laatste is er gestreefd naar selectieve codes die leidden tot samenhang tussen de eerdere axiale codes. Deze overkoepelende dimensies beantwoorden de deelvragen en hoofdvraag. De stap van axiale codes naar selectieve codes is aan de hand van de categorieën in Atlas Ti door de onderzoeker weergegeven in een codeboom. Dit is een overzichtelijke weergave van de relaties tussen de dominante dimensies en bijbehorende thema's (zie codeboom in bijlage 3). Voorbeeld van de codestappen zijn: extrinsieke motivatie erkenning, extrinsieke motivatie respect, extrinsieke motivatie waardering, belangrijk willen zijn (open codes), verlangen naar relevantie en erkenning (axiale code) en geldingsdrang (selectieve code). Deze manier van coderen heeft geleid tot belangrijke dimensies met betrekking tot artistieke creativiteit (Corbin & Strauss, 1990).

Alle open, axiale en selectieve thema's zijn gevonden door scènes en verhaallijnen uit de films met elkaar te vergelijken. De scènes en verhaallijnen van *Black Swan* zijn als eerste geanalyseerd, wat betekent dat hier ook de eerste open en axiale thema's zijn gevonden. Het daaropvolgend analyseren van *Whiplash* leidde tot bevestigingen van eerder gevonden thema's en enkele correcties van axiale codes uit *Black Swan*. De laatst geanalyseerde film *Birdman* bracht nog enkele nieuwe thema's aan het licht en leidde wederom tot enkele correcties van de eerder gevonden thema's. Doordat de scènes, verhaallijnen en drie films op deze manier continu met elkaar werden vergeleken is er sprake geweest van 'constante vergelijking' (Boeije, 2010). Het vergelijken is pas gestopt op het moment dat er geen nieuwe thema's meer werden gevonden in de films. Dit wordt ook wel 'theoretische verzadiging' genoemd (Boeije, 2010). Op deze manier zijn alle relevante data gebruikt.

Er is in deze studie bewust gekozen voor het gebruik van het analyseprogramma Atlas Ti, aangezien de onderzoeker hiermee sneller codes kon categoriseren en concepten aan elkaar kon linken. Daarnaast heeft het programma geholpen bij het vinden van citaten die aan de codes waren gelinkt, om de bevindingen van het onderzoek te voorzien van bewijs in het resultatenhoofdstuk. Atlas Ti nam

hiermee echter niet het gehele analyseproces over, aangezien de interpretatie van de tekst nog steeds in handen lag van de onderzoeker zelf (Muhr, 1991; Wester, 2006).

3.5 Betrouwbaarheid en validiteit

Betrouwbaarheid en validiteit zijn binnen kwalitatief onderzoek een bekend discussieonderwerp. In wetenschappelijk onderzoek is een studie betrouwbaar, wanneer de data na herhaaldelijke metingen consequent blijven. Anders gezegd betekent dit dat het onderzoek reproduceerbaar moet zijn en dat dus ook andere onderzoekers dezelfde resultaten moeten kunnen achterhalen (Gilbert, 2008). Validiteit wordt onderverdeeld in interne en externe validiteit. Een onderzoek is intern valide, wanneer er in het onderzoek geldige uitspraken zijn gedaan en de juiste begrippen zijn gehanteerd door de onderzoeker. Een studie is extern valide wanneer de resultaten generaliseerbaar zijn over de gehele populatie van een onderzoek (Golafshani, 2013). Maar daar waar er in kwantitatief onderzoek met statistische analyse-instrumenten kan worden bewezen dat het onderzoek betrouwbaar en valide is, is dat in kwalitatief onderzoek moeilijker. In kwalitatieve studies is de onderzoeker namelijk allereerst zelf het instrument (Golafshani, 2013). Resultaten en conclusies worden hierdoor gevormd door de interpretaties van de onderzoeker. In het geval van kwalitatief onderzoek hangt de betrouwbaarheid en validiteit van een studie daarom af van de vaardigheden en kennis van de onderzoeker (Wester et al., 2006). De inhoud van het onderzoeksmateriaal is daarom volgens Wester et al. (2006) een open kwaliteit die door de onderzoeker verduidelijkt moet worden. Ook zijn de bevindingen vaak minder extern valide dan in een kwantitatief onderzoek, doordat er doorgaans een kleinere data-verzameling wordt gebruikt in kwalitatief onderzoek, om meer de diepte in te kunnen gaan. De begrippen betrouwbaarheid en validiteit zijn dan ook niet één op één te vertalen van kwantitatief onderzoek naar kwalitatief onderzoek en worden in kwalitatief onderzoek daarom vaak met elkaar verbonden. In kwalitatief onderzoek wordt zowel betrouwbaarheid als validiteit onder andere verantwoord aan de hand van begrippen als geloofwaardigheid, overdraagbaarheid, transparantie en consequentie.

Om in deze studie verkeerde interpretaties te vermijden en de betrouwbaarheid en validiteit van dit onderzoek te verhogen, zijn verwachtingen en bevindingen vergeleken met eerdere literatuur met een cultuursociologische invalshoek. Dit wordt ook wel analytische inductie genoemd (Wester et al., 2006; Boeije, 2010). Door deze invalshoek zijn de bevindingen niet dé inhoud, maar de inhoud vanuit een bepaald perspectief, wat het onderzoek objectiever en geloofwaardiger maakt (Wester et al., 2006; Golafshani, 2013). Het onderzoek is tevens transparanter gemaakt door het analyseproces systematisch te rapporteren. Deze weergave, waarin stap voor stap wordt beschreven hoe de onderzoeker tot zijn bevindingen is gekomen maakt de analyse van data consequent en leidt tot een meer reproduceerbaar onderzoek. Hiermee is het onderzoek dus overdraagbaar naar andere onderzoekers (Gilbert, 2008; Golafshani, 2013). Zie paragraaf 3.4 Data-analyse voor het analysestappenplan. Het constant vergelijken en controleren van resultaten en bevindingen, zoals besproken in paragraaf 3.3, heeft tevens de interne validiteit van het onderzoek verhoogd (Boeije,

2010). De constante reflectie op de gevonden thema's heeft er namelijk toe geleid dat er juiste relaties werden gelegd tussen deze thema's. Deze relaties vormden bredere dimensies die antwoord gaven op de van te voren opgestelde onderzoeksvragen (Golafshani, 2013). Op deze manier is zo min mogelijk afgeweken van het doel van dit onderzoek, namelijk het achterhalen van de representaties van artistieke creativiteit in de drie Amerikaanse films. De kleine omvang van de data leidt ertoe dat de resultaten niet te generaliseren zijn over alle Amerikaanse films. De patronen die zijn gevonden in de dimensies zijn mogelijk wel te generaliseren over Amerikaanse films met eenzelfde genre of overeenkomende thema's zoals in *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*. Het onderzoek is door de kleinere data-verzameling daarnaast wel haalbaar gebleven. Ook was de kans groot dat het onderzoek inhoudelijk minder sterk zou worden wanneer er gebruik werd gemaakt van een grotere data-verzameling, aangezien er dan minder tijd was voor verdieping. De bevindingen die zijn gebaseerd op de drie films zijn daarom mogelijk relevanter en diepgaander.

4. Resultaten

De volgorde van de onderzoeksvragen van deze studie hebben de structuur bepaald van de uitwerking van de bevindingen. Dit betekent dat er allereerst resultaten worden beschreven die samenhangen met het concept autonomie, om later antwoord te kunnen geven op de eerste deelvraag: Hoe wordt autonomie gerepresenteerd in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*? Vervolgens worden alle gevonden dimensies, die horen bij de spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als een collaboratief proces, benoemd en omschreven. Deze dimensies leiden tot het beantwoorden van deelvraag twee: Hoe wordt de spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als een collaboratief proces gerepresenteerd in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?

4.1 Autonomie

Uit de analyse is gebleken dat er vier dimensies centraal staan die gerelateerd zijn aan autonomie, namelijk ‘gatekeeperfunctie sociale omgeving’, ‘geldingsdrang’, ‘commerciële antagonisten’ en ‘assertiviteit’. Deze dimensies worden in dit hoofdstuk beschreven aan de hand van een eigen paragraaf.

4.1.1 Gatekeeperfunctie sociale omgeving

De meest dominante dimensie in de films blijkt de gatekeeperfunctie van de sociale omgeving te zijn. Met de gatekeeperfunctie wordt de hoge mate van controle bedoeld die experts, concurrenten en families hebben over het succes van de artiest. In de films hebben deze groepen de controle in handen gekregen doordat de artiesten op verschillende manieren afhankelijk zijn van de groepen in zijn sociale omgeving. Dit geeft de experts, concurrenten en familieleden veel macht, wat in alle films diverse keren wordt misbruikt. Zo is gebleken dat deze groepen elke vorm van artistieke vrijheid van de artiesten proberen te beperken. Het gevolg hiervan is het stagneren van de artistieke creativiteit van de artiest. De groepen doen dat ieder op hun eigen manier. Dit heeft geleid tot de axiale codes ‘de machtige en manipulatieve experts’ waaronder trainers, artistieke leiders en critici, ‘de collega’s die transformeren tot concurrenten’ en ‘de overbezorgde familieleden’. Deze groepen worden ieder in een eigen alinea uitgewerkt.

De gatekeepers die het meeste macht hebben over de artiesten in de films zijn de experts. Het succes van de artiesten is namelijk grotendeels afhankelijk van hen. Dit komt doordat de hoofdpersonages in de films geen sociaal en cultureel kapitaal bezitten en daarnaast onzeker zijn. Hierdoor hebben zij hulp van experts nodig die wel kapitaal bezitten, om verder te komen in hun carrière. Vooral de naïeve artiesten Andrew uit *Whiplash* en Riggan uit *Birdman* hebben als nieuwelingen hulp nodig van experts in hun vakgebied. Zij kennen nog niet genoeg mensen die hen verder kunnen helpen bij hun carrière. Ook bezitten zij niet de kennis over de omgangsvormen in muziek- en theaterwereld. Ze hebben dus geen idee van de habitus in hun veld. Misbruik maken van

deze naïevelingen is voor de experts makkelijk, aangezien de artiesten niet weten wat normaal is in hun veld en er daardoor ongelijke machtsverhoudingen zijn ontstaan. Nina, de ‘integrated professional’ artiest, heeft daarentegen via haar moeder wel cultureel- en sociaal kapitaal meegekregen. Ook kent ze de habitus van de danswereld, aangezien haar moeder voormalig ballerina is geweest en ze daardoor is opgegroeid in de danswereld. Ze kent de opvattingen en omgangsvormen in de balletwereld en heeft de juiste persoon in haar netwerk, namelijk artistiek directeur Thomas Leroy. Hij kan haar verder helpen met haar carrière. Nina is echter te onzeker om ook maar enigszins terug te grijpen op haar kapitaal en daarmee voor zichzelf op te komen. Door haar onzekerheid is ook van haar makkelijk misbruik te maken. Machtsmisbruik van de experts dat voortkomt uit deze onwetendheid en onzekerheid van de artiesten wordt op verschillende manieren gerepresenteerd in de films. Zo misbruiken de artistieke leiders in *Black Swan* en *Whiplash* de artiesten vooral mentaal en fysiek, wat gerechtvaardigd wordt door hun hoge machtspositie. In *Black Swan* is dat duidelijk terug te zien in de scene waarbij artistiek directeur Thomas Leroy Nina betast, om haar vervolgens alleen achter te laten en te doen alsof er niets is gebeurd.

Thomas: “Come here. I’ll be the Prince [zozegd helpen]. Feel my touch [eng fluisterend als hij haar onderbeen vastpakt]. Respond to it [Nina schrikt en kijkt angstig]...Open your mouth. Open it. Open up [agressieve toon, ze heeft niets te willen, hij tongt en betast haar. Nina geeft toe, dan stopt hij abrupt]. That was me seducing you, when it needs to be the other way around [loopt weg alsof er niets gebeurd is]”. Nina: “Please...[smekend, ze blijft alleen achter in de zaal en huilt]” (*Black Swan*, scene 28).¹

Het verwarrende aan deze artistieke leiders is dat zij het ene moment aardig en behulpzaam zijn en positieve feedback geven, maar het volgende moment de artiesten weer belachelijk maken en misbruiken. De positieve feedback blijkt dan ook in veel gevallen niet gemeend en enkel een middel om de artiest te manipuleren en mentaal te breken. Een ander goed voorbeeld hiervan is scene zes van *Whiplash*. Hierbij geeft artistiek leider Fletcher drummer Andrew eerst de ruimte om een muziekstuk te oefenen. Wanneer hij het goed doet complimenteert hij hem ook. Enkele minuten later gooit hij echter een stoel naar het hoofd van Andrew omdat de jongen slecht zou drummen. Ook slaat hij de muzikant diverse keren in zijn gezicht en laat hij hem doorspelen tot zijn handen bloeden. Zowel Nina als Andrew accepteren dit mentale en fysieke misbruik, omdat de experts degenen zijn die bepalen of zij hun eindperformance mogen doen in de theaters. Zo zegt expert Fletcher het volgende: “Hey. I can cut you any fucking time I want” (*Whiplash*, scene 33). Hiermee bedoelt hij dat wanneer Andrew ingaat tegen zijn orders, hij de drummer direct uit het ensemble kan zetten. Deze ongelijke

¹ Alle citaten zijn terug te vinden in de transcripten die online zijn bijgevoegd in een apart document.

machtsverhouding tussen de artiest en artistieke leider leidt ertoe dat Nina en Andrew het altijd opnemen voor hun artistiek leider wanneer iemand kritiek op hen heeft. Dit is onder andere terug te zien en horen in het dialoog tussen Nina en Lily:

Lily: “Come on, Nina. He's a prick”. [beetje bozig] Nina: “He’s briljant”. [huilend neemt ze het voor hem op ondanks het misbruik] Lily: “Sure, but it's not like he's all warm and fuzzy”.
Nina: “Well you don’t know him...”[boos kijkend naar Lily] (*Black Swan*, scene 29).

Omdat de artiesten in de films de artistieke leiders blijven gehoorzamen, hebben deze experts veel controle over de ontwikkeling van hun carrière en artistieke creativiteit. Opvallend in deze twee films is dat de gewone dans- en muziekdocenten van de artiesten wel behulpzaam zijn en de artiest verder willen helpen in hun ontwikkeling. In *Birdman* heeft Riggan niet te maken met een artistiek leider die hem mentaal en fysiek misbruikt, omdat hij zelf de artistiek leider is van zijn eigen toneelstuk. Hierdoor heeft hij de creatieve controle veelal zelf in handen. Riggan’s mentale gesteldheid wordt echter wel op de proef gesteld door een andere expert, namelijk criticus Tabitha. Deze oudere vrouw werkt voor de New York Times en staat bekend om het schrijven van zeer kritische reviews. Met haar review kan zij bepalen of Riggan zijn toneelstuk van mag blijven uitvoeren na zijn première. Omdat Riggan volgens haar geen ervaring heeft in de theaterwereld, gunt ze hem geen succes:

“I'm going to turn in the worst review anybody has ever read. And I'm going to close your play...Because I hate you, and everyone you represent. Entitled, selfish, spoiled children. Blissfully untrained, unversed and unprepared to even attempt real art...This is the theater. You don't get to come here and pretend you can write, direct and act in your own propaganda piece without coming through me first” (Tabitha in *Birdman*, scene 19).

In deze scene geeft de expert zelf aan de macht in handen te hebben over de carrière van de artiest. Deze macht blijkt ook wel uit de woorden van Mike Shiner, collega en concurrent van Riggan: “The only opinion that matters in New York theater is hers. If she likes us, we run. If she doesn't, we're fucked”. (*Birdman*, scene 11). Met deze macht bepaalt ze indirect ook de ontwikkeling van de artistieke creativiteit van Riggan, aangezien hij voor een goede review moet voldoen aan haar verwachtingen en hieraan geen eigen invulling kan geven. Zowel de artistieke leiders als de critici hebben dus de creatieve controle in handen en maken hier misbruik van, wat de ongelijkheid in de machtsverhoudingen tussen hen en de artiest alleen maar groter maakt. Van autonomie is, zeker in het begin van alle drie de films, door deze experts dan ook bijna geen sprake meer.

Experts maken bij hun machtsmisbruik ook gebruik van concurrenten van de artiest. Deze concurrenten, die vaak in het begin van de films nog worden gezien als collega’s, zijn de tweede groep gatekeepers in de sociale omgeving. In *Black Swan* en *Whiplash* wordt bijvoorbeeld door de experts

een strijd gecreëerd tussen de artiest en de concurrenten. Hierbij geeft de expert de concurrent complimenten en een kans op de hoofdrol, waardoor de hoofdpersonages jaloeers en onzeker worden en zich inwisselbaar voelen. In *Birdman* ontstaat er een dergelijke strijd tussen Riggan en Mike Shiner, wanneer Riggan erachter komt dat zijn concurrent wel altijd positieve reviews krijgt van criticus Tabitha Dickinson en hijzelf niet serieus wordt genomen. Maar naast het manipulatieve gebruik van concurrenten door experts, begint de gatekeeperfunctie van de concurrent pas een belangrijke rol te spelen wanneer zij zich bemoeien met het creatieve proces van de artiest. In alle films geven de concurrenten de artiesten namelijk tips en helpen ze de artiesten in hun creatieve proces. Zij doen dit echter alleen om er zelf beter uit te komen. Zo vindt concurrente Lily in *Black Swan* dat Nina meer moet ontspannen en geeft ze haar daarom drugs. Dit zorgt ervoor dat Nina meer waanbeelden krijgt en te laat komt op repetities. Hierdoor maakt Lily meer kans op de rol van de Swan Queen. In *Birdman* helpt Mike Shiner hoofdpersonage Riggan met het verbeteren van zijn script. Hiermee krijgt hij het creatieve proces van Riggan in handen, aangezien Riggan zijn tips gebruikt en het script voor hem aanpast. Uiteindelijk voegt Shiner daar tijdens de uitvoering zelfbedachte realistische stukken aan toe. Hierdoor verandert het hele toneelstuk en daarmee het creatieve idee van Riggan. Shiner maakt Riggan hiermee belachelijk voor een live publiek:

Mike: "Did you replace my gin with water, man?" [GLASS SHATTERS Mike gooit het tegen de muur] Riggan: "Mike, come on". Mike: "No, 'Come on', what?" Riggan: "You're drunk". [fluisterend zodat het publiek het niet hoort] Mike: "Yes, I'm drunk. I'm supposed to be drunk! Why aren't you drunk?! This is Carver!...If I need to be drinking gin, who the fuck are you to touch my gin? You fucked with the period, you fucked with the plot so you'd get the best lines" [AUDIENCE BOOING] (*Birdman*, scene 9).

Het op deze manier saboteren van de creatieve uitingen van Riggan, komen naast deze scene nog een aantal keren voor. Met de aandacht die hij door deze uitpatting krijgt van publiek en experts, overschaduwde Shiner de hoofdpersoon en verliest Riggan de controle over zijn artistieke creativiteit. In *Whiplash* hebben concurrenten Carl en Connolly een gatekeeperfunctie over Andrew. Andrew krijgt namelijk les van zijn concurrenten tijdens bandrepetities. Vooral nog blijven ze veel zelf achter de drums zitten, waardoor Andrew's kans om ontdekt te worden kleiner is. Omdat Andrew nog een nieuwkomer is durft hij hier niet veel over te zeggen. Dat de artiesten luisteren naar hun concurrenten ligt aan het feit dat deze concurrenten in de films veel sociaal en cultureel kapitaal bezitten, waardoor de artiesten naar hen opkijken. Ze kennen de 'habitas' in hun veld. In het geval van Nina, die zelf al sociaal en cultureel kapitaal bezit, is het vooral de zelfverzekerdheid van Lily waar ze tegen opkijkt en waar ze van wil leren. Maar de hulp van de concurrenten blijkt dus niet altijd even oprecht en transformeert zich in veel gevallen tot controle en beperkingen op het creatieve proces van de artiest en daarmee tevens op hun autonomie.

De laatste gatekeeper groep uit de sociale omgeving, is de familie van de artiesten. Ook deze groep is in staat de artiest te beperken in zijn creatieve proces en carrière. Dit doen zij door kritiek te geven op de carrière stappen van de artiest en door in sommige gevallen de controle te nemen over deze stappen. Zo vindt de moeder van Nina in *Black Swan* dat de lange repetities en zware trainingen haar dochter opbreken na haar mentaal te hebben zien inzakken. Ze kiest ervoor om Nina letterlijk te beperken door haar tegen te houden op de avond van de première van het Zwanenmeer.

Erica: “Don't worry. I called the theater and I told them you aren't feeling well.” Nina: “I have to go!” [gaat meteen rechtop zitten] Erica: “No. No, you don't.” [schreeuwt en duwt haar terug] Nina: “Let go of me.” [worstelt zich uit de houding van haar moeder] Erica: “You're staying in here until you feel better!” (*Black Swan*, scene 39).

Ook de vader van Andrew in *Whiplash* vindt dat de zware drumrepetities het niet waard zijn. Wanneer Andrew op het dieptepunt van zijn depressie zit, zijn docent Fletcher aanvalt en hierdoor wordt geschorst van school, neemt zijn vader dan ook de controle in handen. Andrew stopt met drummen en begint onder druk van zijn vader een rechtszaak tegen Fletcher. In *Birdman* heeft Riggan niet te maken met ouders, maar wel met zijn dochter die hem erop wijst dat hij moet stoppen met zijn toneelstuk, omdat het publiek het toch niet interessant zou vinden. Deze kritiek doet hem veel en brengt zijn creatieve proces in de war. Wat dat betreft zou je Riggan hier kunnen vergelijken met het kind en zijn dochter Sam met de ouder. Deze bovengenoemde beperkingen komen veelal voort uit bezorgdheid en bescherming van de familie. Een dialoog die dit goed weergeeft is die tussen Andrew en zijn vader:

Andrew: “Why would you do this to me?” [over druk uitoefenen rechtszaak Fletcher] Jim: “Do you think that I would let him put my son through hell and then just walk away scot-free? Don't you know I would never let that happen? That there is nothing in the world more important to me than you?” (*Whiplash*, scene 15).

Uiteindelijk willen de familieleden het beste voor de artiest. Maar de ideeën over wat het beste is volgens hen en wat het beste is volgens deze artiest zelf, lopen dus er uiteen in de films. De bezorgdheid van de familie slaat voor de artiesten door naar een negatieve kant, waardoor ze zich gecontroleerd voelen. Daar komt bij dat in alle films de artiesten financieel afhankelijk zijn van de familieleden. Zo wonen Nina en Andrew beiden nog thuis bij één van hun ouders. In het geval van Andrew betaalt zijn vader zelfs nog zijn studie. Ondanks dat Riggan in de film *Birdman* een volwassen man is, is ook hij financieel afhankelijk van zijn familie. Dit is te merken wanneer hij toestemming vraagt aan zijn ex-vrouw om het toekomstige huis van hun dochter te verkopen, zodat hij zijn toneelstuk kan blijven financieren. Deze afhankelijkheid geeft de familieleden extra macht over de carrière van de artiesten. De controle die zij hebben over de artiest gaat niet zozeer om het creatieve

proces en invulling, maar enkel om de voortgang van de carrière van de artiest in de podiumkunsten. Ze proberen de autonomie van de artiesten af te pakken door de carrièrekeuzes van de artiest te beperken en op deze manier gatekeeper te spelen over het levenspad van de artiest.

Artiesten zijn dus zeer afhankelijk van hun sociale omgeving die spelen als gatekeepers in de podiumkunstenfilms. Hoewel de groepen de artiest in sommige gevallen ook helpen bij of steunen in hun ontwikkeling van artistieke creativiteit, leidt de hoge mate van controle van deze groepen veelal tot een beperking van de autonomie van de artiesten. Er is in deze films daarom sprake van een representatie van autonomie middels de vorm ‘autonomie als valse vrijheid’ (Banks, 2010).

4.1.1 Geldingsdrang

Of de artiest strijdt tegen deze hoge mate van controle bij zijn sociale omgeving en opkomt voor zijn autonomie, hangt zoals Banks (2010) eerder al stelde vaak af van de soort motivatie van de artiest. Hoe meer een artiest werkt vanuit een artistieke logica, hoe meer waarde de artiest hecht aan zijn autonomie (Bourdieu, 1990). In de films strijden de artiesten wel degelijk tegen de controle van de sociale omgeving, maar niet zo zeer om het krijgen van meer autonomie. Ze strijden om de erkenning en het respect waar ze naar verlangen. Ze willen geaccepteerd worden, beroemd zijn om hun kunnen en vooral relevant zijn voor de samenleving. Het verlangen naar erkenning is de axiale code van geldingsdrang. Een voorbeeld van dit verlangen is de mening van Andrew in een hevige discussie met zijn familie: “I’d rather die drunk, broke at 34 and have people talk about me, than live to be rich and sober at 90 and nobody remember who I was” (Andrew in *Whiplash*, scene 10). In *Black Swan* is het verlangen naar erkenning niet letterlijk terug te vinden in de tekst. Het doel van de danseres is echter wel te worden uitgekozen voor de rol van Swan Queen, de hoofdrol in het nieuwe Zwanenmeer. Met deze hoofdrol heeft ze de kans onderscheidend te zijn en boven de rest te staan. Daarnaast blijkt uit een dialoog met haar artistiek leider dat zij streeft naar perfectie. Thomas: “All that discipline for what?” Nina: “I just want to be perfect.” [fluisterend] Thomas: “You what?” Nina: “I want to be perfect.” [iets harder] (*Black Swan*, scene 12). Het lijkt erop dat Nina denkt dat perfectie nodig is om gewaardeerd te worden en te worden uitgekozen voor de rol van Swan Queen. In dat opzicht heeft deze perfectie dus ook te maken met het verlangen naar erkenning. In de film *Birdman* komt het verlangen naar erkenning sterk naar voren in de tekst. Naast dat Riggan constant bezig is met zijn naamsbekendheid en populariteit, wil hij niet meer alleen roem als commerciële filmacteur, maar ook erkenning als echte artistieke creatieveling. Daarom kiest hij voor een theaterstuk dat hij ook zelf regisseert en produceert. Opvallend aan *Birdman* is dat de film zelfs begint met een quote van Raymond Carver, de maker van het stuk ‘What do we talk about when we talk about love’, die slaat op dit verlangen naar erkenning: “And did you get what you wanted from this life, even so? And what did you want? To call myself beloved, to feel myself beloved on the earth” (*Birdman*, scene 1).

Deze overeenkomende dominerende motivatie van de artiesten in de films is een extrinsieke motivatie en vormt de dimensie ‘geldingsdrang’. Unger (1986) definieert deze geldingsdrang ook wel

als het verlangen naar het markeren van een duurzame aanwezigheid in de wereld. De drang zorgt voor een gevoel van prestatiedruk bij de artiesten, aangezien ze willen voldoen aan de verwachtingen van experts en publiek om waardering te krijgen voor hun werk. Ondanks dat de artiesten dus vooral strijden voor hun verlangen naar erkenning, hebben hoofdpersonages zelf het idee dat zij met hun geldingsdrang ook strijden voor meer autonomie en werken vanuit een artistieke logica. Meer respect en vertrouwen kan namelijk leiden tot meer autonomie en artistieke creativiteit (Nemiro, 1997). Hierdoor verwarren de personages hun extrinsieke motivatie met een intrinsieke motivatie en hebben ze te maken met een 'identified regulation motivatie', een belangrijk sub-thema van het verlangen naar erkenning. Dit is de eerder beschreven vorm van extrinsieke motivatie, die volgens Deci en Ryan (1985) ontstaat wanneer de artiest vindt dat hij werkt voor het behalen van een belangrijk doel, maar waarbij het behalen van het doel uiteindelijk veel controle van anderen met zich meebrengt en het meer de anderen tevreden stelt dan de artiest zelf. Deze verwarring blijkt bijvoorbeeld uit een gesprek tussen Riggan en zijn dochter:

“It's important to me! Maybe not to you or your cynical friends whose only ambition is to 'go viral'...but to me...God, this is my career! It's my chance to finally do work that means something” (Riggan in *Birdman*, scene 12).

Riggan denkt nu eindelijk een kunstvorm te maken met een betekenis vanuit een artistieke logica, wat één van de voorwaarden is voor het krijgen van erkenning voor een artistieke kunstvorm van experts (Regev, 1994). Maar doordat hij net als Andrew en Nina te veel verlangt naar deze erkenning en daarom wil voldoen aan de voorwaarden werkt hij dus vanuit een extrinsieke logica. De gatekeeper groepen in de omgeving van de artiesten in de films hebben door dat de artiesten hun creatieve werk niet uit eigenbelang doen, maar eerder voor anderen. Zo reageert dochter Sam als volgt: “let's face it, Dad, you are not doing this for the sake of art, you're doing it to feel relevant again” (*Birdman*, scene 12). In *Birdman* wordt dus een confrontatie gerepresenteerd over de motivatie van de artiest. In *Black Swan* en *Whiplash* is er geen sprake van een confrontatie over de motivatie, maar wordt het wel een aantal keren subtiel genoemd. Een voorbeeld hiervan is een gesprek tussen Andrew en zijn vader Jim:

Jim: “So how's it going with the Studio Band?” Andrew: “Good. [enthousiast] Yeah, I think he likes me more now.” [over Fletcher, glimlacht, Jim knikt ja] Jim: “And his opinion means a lot to you, doesn't it?” [vragend kijkend naar Andrew] Andrew: “Yeah.” [vader blijft even stil] (*Whiplash*, Scene 10)

De geldingsdrang verklaart ook waarom de artiesten in de films vaak toegeven aan de machtsverhoudingen en orders opvolgen van anderen. Ze hebben namelijk het gevoel dat ze zich moeten bewijzen naar hun sociale omgeving. Zeker wanneer er veel tegenwicht wordt gegeven en de

sociale omgeving de artiesten probeert te beperken. Dit is in alle drie de films het geval zoals uit de eerste dimensie 'gatekeepers sociale omgeving' is gebleken. Het probleem hierbij is dat wanneer zij orders opvolgen en toegeven aan verwachtingen, ze hun autonomie opzij zetten. Het gevolg hiervan is dat hun kunstvorm niet meer kan worden erkend als artistieke kunstvorm, aangezien deze erkende kunstvormen enkel worden gemaakt door autonome artiesten die focussen op zelfcreatie (Regev, 1994). Volgens Benjamin (2013) is dit dan ook de paradox van geldingsdrang. Hoe graag een artiest ook onderscheidend en relevant wil zijn en daarmee zijn autonomie wil bepalen, hij blijft afhankelijk van de meningen en macht van anderen. Erkenning krijgen lijkt in eerste instantie dan ook onmogelijk voor de artiesten in de films.

4.1.3 Commerciële antagonisten

Daar waar de artiesten werken vanuit een extrinsieke geldingsdrangmotivatie, is het opvallend dat enkele tegenspelers van de personages juist een extrinsieke economische motivatie hebben. Deze extrinsieke economische motivatie is de eerste axiale code van de dimensie commerciële antagonisten. Zo hecht de hele familie van Andrew in *Whiplash* veel waarde aan geld en begrijpen ze niet waarom de artiest juist in zo'n onzekere industrie zou willen werken.

Uncle Frank: "Does the studio get you a job?" Andrew: "It's not an actual studio. It's the name of the ensemble, but it's a big step forward in my career." Uncle Frank: "I'm so glad you figured it out. It's a nasty business, I am sure." [wisselt medelijdende blik met vader Jim] (*Whiplash*, scene 10).

Andrew zelf begrijpt juist deze economische motivatie niet, net als Riggan in *Birdman*. Zeker drie van zijn tegenspelers werken vanuit een economische logica. Zo zegt zijn concurrent Mike in het theater te staan met Riggan te kunnen overleven wat volgens hem niet altijd makkelijk is. Zijn vriend en financieel manager Jake maakt zich daarnaast constant druk om geld: "As soon as we announced he was taking over, the advance doubled. We can't afford to lose any more money and we can't afford to lose Mike" (Jake in *Birdman*, scene 9). Een ander personage in de film *Birdman* die het veel heeft over het verdienen van geld in plaats van het krijgen van erkenning, is de stem van *Birdman* in Riggan's hoofd. Hij maakt de keuze van Riggan voor Broadway belachelijk en vindt dat Riggan terug moet naar commerciële Hollywood wereld. "What are you trying to prove? You're an artist? You're not. No, fuck you, you coward. We grossed billions! You're ashamed of that? Billions!" (*Birdman*, scene 15). Het denkbeeldige personage van Riggan gaat in tegen alles wat Riggan wil en hoopt te zijn. Een artistieke creatieveling die zich niet druk maakt om wat andere denken of wat beter verkoopt. Dit heeft te maken met de spanning tussen creativiteit en commercie in de huidige podiumkunsten, de tweede axiale code van de dimensie commerciële antagonisten. Ook in de film *Black Swan* komt deze commercie in de podiumkunsten enkele keren naar voren. Bijvoorbeeld wanneer artistiek directeur Leroy het volgende

tegen Nina zegt bij een bijeenkomst van mogelijk sponsoren: “We need our cash, so please don't forget to smile” (*Black Swan*, scene 19). Deze opmerking heeft waarschijnlijk te maken met cultuurbezuinigingen, waardoor de artistiek directeur van de danscompagnie meer geld nodig heeft van sponsoren. Dit wordt echter niet letterlijk in de tekst benoemd. Ook in de andere twee films wordt niet ingegaan op de invloed van bezuinigingen. Dit kan te maken hebben met het feit dat in Amerika de zwaarste periode voor artiesten al voorbij is sinds 2012 (Cuccia & Rizzo, 2016).

In de films zijn deze tegenspelers niet zo zeer het kwaad zoals Bailey (2003) antagonisten beschrijft, maar hebben zij wel tegenovergestelde gedachtes van het hoofdpersonage. Deze gedachtes kunnen de artiesten soms beperken, omdat ze het creatieve proces in de war kunnen brengen. Hierdoor kunnen de tegenspelers worden omschreven als ‘de commerciële antagonisten’. De meeste representaties van deze spanning in motivaties kwamen voor in de film *Birdman*. Hierin wordt bijvoorbeeld diverse keren ingegaan op het gebruik van sociale media om bekendheid te genereren. Zo vindt de jongere dochter Sam dat haar vader niet bestaat, omdat hij geen gebruikmaakt van sociale media. Wanneer Riggan dan per ongeluk toch in de belangstelling komt via sociale media, doordat hij in zijn onderbroek over Times Square rent, toont Sam haar vader het belang van Twitter: “You're becoming a trending topic. I should probably tell you about this before anybody else does. 350,000 views in less than an hour. Believe or not, this is power” (Sam in *Birdman*, scene 18). Ondanks dat het hier niet gaat om een zeer dominante dimensie, is de bevinding wel interessant. Want net als de eerdere beperkingen die voortkwamen uit de gatekeeperfuncties van de sociale omgeving, kan ook de spanning tussen creativiteit en commercie volgens de films controle nemen over autonomie van de artiesten.

4.1.4 Assertiviteit

Ondanks de controle vanuit de gatekeeperfunctie van de sociale omgeving en vanuit de commerciële gedachtes van antagonisten, nemen niet alle drie de artiesten genoeg met deze controle. Waar ze allen in het begin van de film toegeven aan de machtsverhoudingen, laten vooral de laatste scènes in *Whiplash* en *Birdman* zien dat deze twee zelfverzekerde artiesten uiteindelijk hun autonomie terug in handen nemen. Dit in handen nemen van eigen controle is de eerste axiale code van assertiviteit. Een voorbeeld hiervan is de scene waarin Andrew eerst belachelijk wordt gemaakt door Fletcher tijdens zijn laatste optreden in de film. Andrew wordt uitgelachen door het publiek en wil van het podium aflopen. Zijn vader ziet dit gebeuren en wil hem mee naar huis nemen. Maar dan bedenkt Andrew zich, gaat achter de drums zitten en speelt dwars door het dialoog van Fletcher met het publiek heen. Hij pakt de controle door de band zelf aanwijzingen te geven en door te spelen, zelfs wanneer hij de kwade blikken ziet van Fletcher. In deze laatste scene pakt hij daarom zijn autonomie terug van zowel zijn vader als van Fletcher. In een eerdere scene van *Whiplash* komt het strijden naar meer autonomie ook al naar voren wanneer Andrew op een subtiele manier een grens aangeeft in een gesprek met Fletcher:

“But is there a line? [vraagt naar de grens, stelt hem zelf niet] You know, maybe you go too far and you discourage the next Charlie Parker...from ever becoming Charlie Parker.” [heeft het nu over zichzelf, Fletchers gedrag heeft hem eerder gestopt dan beter te worden]
(Andrew in *Whiplash*, scene 16)

Hier wil hij zich al afzetten van de controle van Fletcher. Het aangeven van de grens wordt hier echter gedaan in een vraagvorm. De laatste scene is pas het moment dat Andrew echt de grens trekt en hij zijn autonomie daadwerkelijk terugpakt. Dit geldt ook voor *Birdman*. In de laatste scene van deze film luistert ook Riggan niet meer naar alle kritiek van zijn dochter en van de critici. Hij gaat door met de première van zijn eigen versie van ‘What do we talk about when we talk about love’ en negeert de sabotagepogingen van zijn concurrent Mike Shiner. Deze strijd voor meer autonomie betekent echter niet dat de twee artiesten in de laatste scene ineens werken vanuit een artistieke logica. Beide artiesten lijken de strijd naar meer autonomie en daarmee naar meer vrijheid in artistieke creativiteit namelijk nog steeds te doen voor de erkenning. Zo kijkt Andrew trots wanneer zijn artistiek leider Fletcher na een woede-uitbarsting zijn poging tot meer autonomie toch lijkt te waarderen. En ook geniet Riggan in *Birdman* in eerste instantie van alle aandacht die hij krijgt na zijn laatste uitvoering. Maar deze laatste artiest lijkt achteraf niet gelukkig te worden van de erkenning. Dit blijkt uit de laatste scene:

Jake: “This is the kind of review that turns people into living legends! [...] You did it! [...] Why aren't you saying anything? This is what you wanted, wasn't it? Riggan, this is what you wanted.” Riggan: “Yeah. Yeah, this is what I wanted.” [kijkt sip en afwezig, teleurgesteld]
(*Birdman*, scene 22).

Even later vliegt hij letterlijk zijn raam uit, weg van alle meningen van experts en publiek. Erkenning leidt volgens deze film daarom niet meteen tot geluk.

Ondanks dat Riggan niet gelukkig is met de erkenning, heeft hij hem wel gekregen door net als Andrew meer te strijden voor autonomie. Om deze autonomie te krijgen is volgens de films veel durf en zelfverzekerdheid nodig. Autonomie kan daarom in deze studie worden omschreven aan de hand van de dimensie ‘assertiviteit’. Gluck, Ernst & Unger (2002) beschrijven deze assertiviteit als “the ability to push a project through even against (internal and external) obstacles” (p.59). Hierbij is het van belang dat er een balans wordt gevonden tussen eigenbelang en het belang van andere partijen waar de artiest mee te maken heeft. Niet elke artiest heeft deze assertiviteit in zich. Dit is te zien aan danseres Nina in *Black Swan*. Bij haar domineert de onzekerheid, wat er toe leidt dat ze tot het einde toe enkel orders opvolgt van anderen en nooit strijd voor meer autonomie. Hierdoor kan ze haar artistieke creativiteit ook niet volledig ontwikkelen en wordt ze zelfs volgens haar autoritaire artistiek leider, Thomas Leroy, daarom nooit de perfecte ballerina waar ze van droomt:

Thomas: “You could be brilliant. But you're a coward.” Nina: “Sorry.” [bijna huilend, fluisterend] Thomas: “No, stop saying that! That's exactly what I'm talking about [schreeuwt]. Stop being so fucking weak!” (*Black Swan*, scene 31).

Opvallend is dat in de film *Black Swan* Nina wel diverse keren strijdt tegen de beperkingen van haar moeder. Ondanks dat Nina's moeder haar autonomie wil bepalen, neemt de ballerina hier geen genoegen mee. Ze gaat door met haar rol als Swan Queen, maar alleen om geaccepteerd te worden door Leroy en haar concurrenten.

Uit de analyse is dus gebleken dat juist de naïevelingen Andrew en Riggan wel assertief zijn en geïntegreerde professional Nina niet. Minder ervaring hebben in een veld kan dus volgens de films zijn voordelen hebben. Zo zei de regisseur van *Birdman* Iñárritu eens in een interview: “I have always said that innocence is much more powerful than experience. And, in some cases, people who suddenly fall into circumstances can unexpectedly bring some virtue to them” (Mitchell, 2014, Para. 6). Dit verklaart direct de ondertitel van *Birdman: The Unexpected Virtue of Ignorance*. Het hebben van veel cultureel en sociaal kapitaal of ervaring, wil dus niet meteen tot meer succes en autonomie leiden. Hier is namelijk assertiviteit voor nodig. Deze representatie heeft de tweede en laatste axiale code ‘naïeve versus integrated professional artiesten’ gevormd van de dimensie assertiviteit.

Samenvattend blijken de artiesten in de films het meeste afhankelijk van de experts, die controle hebben over hun succes en autonomie. Volledige autonomie lijkt hierdoor onmogelijk waardoor er sprake is van de vorm ‘autonomie als valse vrijheid’ (Banks, 2010). De controle bij de experts en andere groepen in de sociale omgeving van de artiest, leidt tot meer geldingsdrang bij de artiesten omdat ze zichzelf willen bewijzen. Dit in tegenstelling tot enkele tegenspelers die geld belangrijker vinden dan erkenning en met deze economische extrinsieke motivatie de artiesten ook willen beperken. Ondanks dat de artiesten gevoelig blijven voor deze beperkingen vanwege hun geldingsdrang, komen twee van de drie artiesten toch op voor meer autonomie in hun creatieve werken. Hiervoor is assertiviteit nodig, wat volgens de films vooral toepasbaar is op naïeve artiesten. Ben je niet assertief, dan zal je nooit onder de controle uitkomen van je sociale omgeving, zoals het geval is bij de ‘integrated professional’ Nina in *Black Swan*.

4.2. Individueel talent versus collaboratief proces

Na de analysering van de drie films bleken twee dominante dimensies naar voren te komen die aansloten bij de spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als collaboratief proces. Deze twee dimensies zijn ‘collectieve activiteit’ en ‘cultureel label’.

4.2.1 De collectieve activiteit

Dimensie één, de gatekeeperfunctie sociale omgeving, toonde al aan dat de sociale omgeving van de artiesten in de films een grote invloed heeft op de carrière en ontwikkeling van artistieke creativiteit.

De verschillende groepen in deze sociale omgeving zijn hierdoor allen betrokken bij het creatieve proces van de artiest. Daarom staat in deze films niet alleen het creatieve individu centraal, maar juist de samenwerking (of botsing) tussen de artiest en de diverse groepen. In de drie films wordt dan ook duidelijk een collaboratief proces gerepresenteerd. De traditionele kijk van artistieke creativiteit, een individueel talent met een gave, wordt ook een enkele keer genoemd in de films. Dit perspectief, met de nadruk op gift en gave, wordt volgens de analyse echter in geen van de films echt serieus genomen. De focus ligt namelijk op het gezamenlijke proces, waarin de artiest hulp nodig heeft van anderen om zijn artistieke creativiteit volledig te kunnen ontwikkelen. Het met een gave geboren worden en het daardoor niet meer hoeven ontwikkelen van artistieke creativiteit, lijkt in de films dan ook een mythe. In *Birdman* wordt de gift of gave, die behoort bij deze traditionele, romantische kijk, zelfs belachelijk gemaakt:

Riggan: “How do you know the lines?” [verbaasd] Mike: “It’s a thing I have. I don’t know, it’s a gift” [grijns]. Riggan: “Wow, okay.” Mike: “Oh Come on. I’ve been helping Lesley get off book for a month [lacht, maakte grapje over gave]. These lines are right here [lacht en wijst naar hoofd].” (*Birdman*, scene 5)

Het collaboratieve proces wordt in alle drie de films gerepresenteerd middels een collectieve activiteit. Dit is een zeer dominante dimensie van de spanning tussen een individueel talent en een collaboratief proces. Deze dimensie toont aan dat de uitvoerende artiesten in de films samen met medekunstenaars, support-personnel, artistieke leiders en publiek een creatief product ontwikkelen. Doordat iedere groep op zijn eigen manier iets bijdraagt aan de collectieve activiteit, wordt ook de eigenschap artistieke creativiteit van een artiest met hulp van anderen ontwikkeld. De verschillende groepen binnen deze dimensie hebben de axiale codes gevormd. Dit zijn ‘de samenwerking met medekunstenaars’, ‘de hulp van support-personnel’, ‘de scholing van artistieke leiders’ en ‘de communicatie met publiek’. De eerste groep die medeverantwoordelijk is voor de ontwikkeling van artistieke creativiteit, is die van medekunstenaars in het veld van de artiest. Alle artiesten in de films krijgen namelijk kritiek en steun van hen. Deze feedback heeft het uiteindelijke creatieve werk van de artiesten gevormd, waardoor de eindperformance samen is ontwikkeld met deze andere kunstenaars. Een goed voorbeeld hiervan is een dialoog tussen Riggan en Mike Shiner:

Mike: “Just, Can I make a suggestion?” [onderbreekt Riggan abrupt] Riggan: “yeah yeah yeah Sure!”... Mike: “You have four lines after that that all say the same thing. ‘I didn’t know him.’ ‘I only heard his name mentioned in passing.’ ‘I wouldn’t know.’ ‘You’d have to know the particulars.’ ‘Particulars’ sounds like my grandmother. But, The point is, you don’t know the guy... We fucking get it. Make it work with one line. ‘I didn’t even know the man’ (*Birdman*, scene 5).

Niet alleen het eindproduct is met deze feedback ontstaan uit een collectieve activiteit, maar ook de ontwikkeling van de artistieke creativiteit van de artiest. De samenwerking heeft in de drie films er namelijk toe geleid dat deze eigenschap van de artiesten meer tot uiting kwam. De bijdrage aan de collectieve activiteit van medekunstenaars is overigens niet alleen de uitwisseling van feedback. De artiesten werken in de films namelijk ook samen met deze medekunstenaars op het podium tijdens de uitvoering. Zo bestaat de eindperformance in *Whiplash* niet alleen uit een drumsolo van Andrew, maar staat er een heel ensemble op het podium. Andrew kan de muziekstukken tijdens de competities en het jazzfestival namelijk niet spelen zonder de gehele band. In *Black Swan* is een vergelijkbare samenwerking te zien tussen Nina en het balletcorps. Zonder de andere ballerina's en zonder haar mannelijke danspartner is het Zwanenmeer niet compleet. Ook in *Birdman* staat hoofdpersonage Riggan niet alleen op het toneel. Zonder de medekunstenaars kan hij namelijk geen dialogen voeren. Alle artiesten en medekunstenaars vormen dus een team die het creatieve eindproduct gezamenlijk op het podium uitvoeren. Hierdoor zijn de hoofdpersonages in de films geen creatieve individuen, maar juist een onderdeel van een groter collaboratief creatief proces.

Een andere groep die in de films een bijdrage levert aan de collectieve activiteit is het zogenoemde *support-personnel* van Becker (1984). Ook deze samenwerking tussen artiest en support-personnel toont aan dat het creatieve eindproduct wordt gemaakt door een team, niet door één creatief individu. Dit personeel werkt in de films achter de schermen van het theater waar de artiesten hun kunstvorm uitvoeren. Er zijn in de films acht zichtbare support-personnel en één alleen in tekst besproken support-personnel. De zichtbare personages zijn: de fysio van Nina; de kostuummaker van Nina en Riggan; de technici in het theater in *Black Swan* en *Birdman*; de stagemanager in *Black Swan*; *Whiplash*, *Birdman*; de pianist in *Black Swan*; de office medewerker van de danscompagnie in *Black Swan*; de productiemedewerkster in *Birdman*; en de licht- en geluidsmannen in *Black Swan* en *Birdman*. In sommige gevallen hebben de artiesten ook een dialoog met deze medewerkers, waardoor ze nog duidelijker worden gerepresenteerd als een belangrijk onderdeel van het creatieve proces. Een goed voorbeeld hiervan is het gesprek tussen Nina en haar fysiotherapeut:

Fysiotherapeut: "Feels like you have your diaphragm is in a bit of a contraction? [terwijl ze de ribben van Nina masseert, Nina knikt pijnlijk] Breathe in to this hand...[therapeut met hand tussen ribbenkast] Breathe in, all the way. Good. [Nina ademt in] And exhale. [Nina ademt uit] Does it feel jammed in the front every time you plié?" [wanneer ze Nina's voet draait] Nina: "Sometimes, not always." Fysiotherapeut: "One more pull, okay?" Nina: "Okay" [de fysiotherapeut krakt de enkel van Nina, Nina zucht van de pijn] (*Black Swan*, scene 28).

Zonder haar fysiotherapeut kan Nina lichamelijk minder goed functioneren. Door het lichaam van Nina weer soepel te maken, voegt de fysiotherapeut iets toe aan het creatieve proces, aangezien Nina hierdoor haar artistieke creativiteit weer volledig kan ontwikkelen. Het personage waar uitsluitend

over wordt gesproken is de agent van Mike Shiner: “I’ll call his agent” (Jake in *Birdman*, scene 4). Ondanks dat hij niet in beeld is, toont alleen deze korte zin al aan dat ook agenten een onderdeel zijn van de collectieve activiteit. Een agent helpt de artiest immers met de zakelijke kant van het creatieve proces. Ook kan Jake, de vriend en zakenpartner van Riggan, worden gezien als support-personnel, aangezien hij de financiële zaken regelt en hiermee achter de schermen betrokken is bij het creatieve proces. Daarnaast is Andrew in *Whiplash* eerst zelf support-personnel van drummer Carl en Ryan, aangezien hij de muziekbladen van hen in de gaten houdt en ze omdraait tijdens uitvoeringen. Dit toont aan dat support-personnel onmisbaar is in de podiumkunsten.

Ook wordt collectieve activiteit gerepresenteerd in de films middels training en scholing. Denk hierbij aan de balletlessen en repetities in *Black Swan* en de bandrepetities op het conservatorium in *Whiplash*. Vooral de artistieke directeuren die de repetities leiden vormen in *Black Swan* en *Whiplash* een belangrijk onderdeel van de collectieve activiteit. Ze zijn veel in beeld en hebben veel tekst, waardoor zij net zo belangrijk overkomen als de artiest zelf. Zonder deze leiders hebben de artiesten geen uitvoering waar ze aan kunnen werken, wat betekent dat de collectieve activiteit niet zou kunnen bestaan zonder deze leiders. Ze zijn een belangrijke schakel in het proces. Maar ook de normale dans- en muziekdocenten dragen met hun oefeningen en feedback bij aan het creatieve proces wat uiteindelijk leidt tot een betere eindperformance van de artiesten. Zonder training is er namelijk geen ontwikkeling van artistieke creativiteit van de artiest mogelijk, zo stellen ook de regisseurs van de films *Black Swan* en *Whiplash* in diverse interviews (zie data-verzameling, paragraaf 3.2). Vooral de kritiek die de artiesten krijgen in de films *Black Swan* en *Whiplash* is een terugkomend sub-thema van de scholing van artistieke leiders. Kritiek is volgens de artistieke leiders in deze twee films nodig om de drive van de artiesten te stimuleren. Een belangrijk citaat dat dit goed weergeeft is die in *Whiplash* van Fletcher.

“I was there to push people beyond what's expected of them. I believe that is an absolute necessity. [Andrew kijkt begrijpend en knikt] Otherwise, we're depriving the world of the next Louis Armstrong. The next Charlie Parker... Imagine if Jones had just said: ‘Well, that's okay, Charlie. That was all right. Good job’. And then Charlie thinks to himself, ‘Well, shit, I did do a pretty good job’. End of story. No Bird. That, to me, is an absolute tragedy... There are no two words in the English language more harmful than ‘good job’” (Fletcher in *Whiplash*, scene 16).

Met kritiek gaat een artiest zich volgens de artistieke leiders in de films dus beter inzetten, zich beter ontwikkelen en daarmee betere prestaties leveren in het creatieve, collaboratieve proces. Ondanks dat Riggan in *Birdman* geen training meer krijgt van een docent, komt het thema training en scholing wel naar voren in de film. Zo kan criticus Tabitha Dickinson het werk van Riggan in eerste instantie niet waarderen, omdat hij nooit scholing of training heeft gehad: “Blissfully untrained, unversed and

unprepared to even attempt real art” (Tabitha in *Birdman*, scene 19). Ook in de theaterwereld gaat men er dus vanuit dat training nodig is om artistieke creativiteit te kunnen ontwikkelen. Met hun eigen bijdrage middels trainingen en kritiek, zijn artistieke leiders en docenten dus een onderdeel van de collectieve activiteit en helpen zij samen de artistieke creativiteit van de artiest te ontwikkelen.

De laatste gerepresenteerde groep die iets bijdraagt aan de collectieve activiteit in de films is het publiek. Zoals eerder gesteld door Williams (2001), is een goede communicatie tussen publiek en artiest van groot belang in het creatieve proces, aangezien kunst niet kan bestaan zonder deze communicatie. De artiesten doen dan ook hun uiterste best om hun gevoelens en ervaringen over te brengen naar hun publiek, zodat zij steun krijgen van dit publiek en meer fans genereren. Aan deze steun wordt in de film *Birdman* veel waarde gehecht. Dit is te merken aan de reacties van Riggan op de meningen van het publiek: “They were laughing at our fucking faces” [boos] (Riggan in *Birdman*, scene 11). Het gelach heeft hem aan het denken gezet en beïnvloedt zijn eerstvolgende uitvoering in de film, namelijk de première waar hij meer realisme aan toevoegt. Vooral in deze film komt de rol van het publiek in de collectieve activiteit naar voren, aangezien zij een enkele keer zelfs een stem krijgen in de film. Zij reageren tijdens de uitvoering met ‘geboe’ of gelach en is er in één van de laatste scenes een dialoog tussen bezoekers in de pauze van het toneelstuk. Hierin geven zij elkaar hun mening over Riggan’s uitvoering:

Man 1: “Not a bad first act, huh?” [tegen zijn vrouw buiten over toneelstuk Riggan] Vrouw 1: “Not bad at all.” Man 2: “It's going really well.” Vrouw 2: “I didn’t think he could do Broadway.” Man 3: “I never would have expected it.” Man 4: “If the 2nd act is half as good.” Vrouw 3: “It's pretty glorious.” Man 5: “What do we talk about when we talk about Riggan Thomson?”...Vrouw 5: “*Birdman* can act” (*Birdman*, scene 21).

Naast de communicatie tussen Riggan en het publiek in het theater, komt hij ook fans tegen in een café waar hij wordt herkend als *Birdman*. Bovendien krijgt hij na zijn première veel positieve reacties van publiek via Twitter en groeien zijn aantal volgers. In deze film is de bijdrage van het publiek aan de collectieve activiteit dus groot. Met hun directe en indirecte feedback zijn zij onderdeel van het team dat de collectieve activiteit vormt en helpen zij de artiest bij de ontwikkeling van de creatieve activiteit. Ook in *Black Swan* komt de communicatie met het publiek een enkele keer naar voren. Bijvoorbeeld in de laatste scene van *Black Swan*, wanneer Nina klaar is met haar dans en gewond achter de schermen ligt. Artistiek leider Thomas rent naar haar toe en zegt: “Can you hear them? [hard applaus publiek] They love you!”... Publiek: “Nina! Nina! Nina!” [applaudisseren, gejoel] (*Black Swan*, scene 40). Zowel in *Black Swan* als in *Birdman* leiden de directe reacties van het publiek tot veel prestatiedruk. Het bijzondere aan de film *Whiplash*, is dat Andrew niet in contact komt met fans of ‘normale’ bezoekers. Zijn publiek bestaat namelijk alleen uit experts. Toch blijkt ook hier de rol van het publiek, met name fans, van groot belang, wanneer hij zegt dat hij ervan droomt dat veel

mensen over hem praten en hem beschrijven als grote artiest, zoals te lezen is in de citaat in paragraaf 4.4.1. Dat de bijdrage van het publiek aan de collectieve activiteit niet in elke film even sterk naar voren komt, betekent niet dat deze groep minder belangrijk is. Elke representatie van een groep die, op welke manier dan ook, een bijdrage levert aan de collectieve activiteit, is namelijk een bewijs dat de films artistieke creativiteit representeren als een collaboratief proces.

4.2.2 Cultureel label

Uit de vorige dimensie is gebleken dat de artiesten in de films hun product samen maken met andere groepen in hun sociale omgeving. Het uiteindelijke creatieve product is daarom niet van één creatief individu. Toch blijkt er uit de films dat vooral de uitvoerende artiest verantwoordelijk wordt gehouden voor de erkenning van het eindproduct. Deze verantwoordelijkheid bij de uitvoerende artiest is de eerste axiale code van het cultureel label. Met deze verantwoordelijkheid wordt er nadruk gelegd op de verhoudingen tussen de artiest en de rest van het team. De artiesten zijn in de films de personen waarop het publiek en experts hun meningen baseren, aangezien zij op het toneel in direct contact staan met dit publiek en deze experts. Het is voor de artiesten in de films daarom van belang dat zij de ideeën van de artistieke leider in combinatie met hun eigen ervaringen goed overbrengen op het publiek. Hier hangt namelijk in veel gevallen de reputatie van de artistiek leider vanaf. Zo zegt de artistieke leider in *Whiplash* het volgende: “I'm not gonna have my reputation in that department tarnished by a bunch of limp-dick, sour-note flatter-than-their-girlfriends, flexible-tempo dipshits, got it?” (Fletcher in *Whiplash*, scene 9). De uitvoering kan dus volgens de films het ‘culturele label’ bepalen dat het creatieve product uiteindelijk krijgt van publiek en experts. Opvallend is dat in deze films de artiesten ook te maken hebben met een persoonlijk cultureel label. Hoe zij hun kunstvorm uitvoeren bepaalt het soort label dat de artiest krijgt. Dit kan een positief label zijn zoals ‘De Swan Queen’ in de danswereld van Nina, of ‘de nieuwe Charlie Parker’ in het jazzdomein van Andrew, maar kan ook een negatiever label zijn zoals Riggan’s ‘commerciële superheld’. Riggan wordt in de film *Birdman* geconfronteerd met zijn negatieve culturele label. Ondanks dat hij zelf graag wil bewijzen dat hij meer is dan een commerciële filmacteur, zal hij echter altijd worden omschreven als de commerciële superheld *Birdman*. Hiermee is hij namelijk bekend geworden onder groot publiek en al zijn werk na *Birdman* is nooit zo succesvol geweest als deze superheldenrol. Omdat hij er alles aan doet om van dit label af te komen, wordt hij boos wanneer hij van criticus Tabitha hem toch een commerciële filmacteur blijft noemen:

Riggan: “These are all labels. You just label everything. That's so fucking lazy...None of this costs you fucking anything. You risk nothing [gooit glas kapot]. Well, I'm a fucking actor. This play cost me everything. So I'll tell you what. You take this fucking malicious, cowardly shittily written review and you shove it right the fuck up your wrinkly...tight ass.” Tabitha:

[grinnikt gemeen] “You're no actor, you're a celebrity. Let's be clear on that” (*Birdman*, scene 19).

Hoewel Riggan dit label het liefste laat verdwijnen, probeert hij middels een quote op zijn spiegel zichzelf wijs te maken dat een label niet de waarheid hoeft te zijn. Diverse keren kijkt hij in zijn spiegel naar de zin ‘A thing is a thing, not what is said of that thing’ (*Birdman*, scene 1). Maar net als de andere artiesten weet ook Riggan dat hij niet makkelijk van zijn label af zal komen. Volgens de films is het zelf veranderen van zo’n cultureel label vrijwel onmogelijk. Zo blijkt ook uit een gesprek tussen Fletcher en zijn ensemble: “If you drop the ball, you might be looking for a new line of work because the other thing about these cats is they never forget.” (Fletcher in *Birdman*, scene 18). Speel je één keer slecht, dan blijf je voor veel experts de slechte muzikant. Dit vormt de tweede axiale code van cultureel label, namelijk ‘vasthoudend label’.

Door naast het culturele label van een gezamenlijk creatief product ook de aandacht te vestigen op een persoonlijk cultureel label, wordt er in de films de nadruk gelegd op de spanning tussen een collaboratief proces en individueel talent. Ondanks dat de artiesten werken in een team en zich ook niet zonder dit team kunnen ontwikkelen, worden ze met een eigen cultureel label anders gerepresenteerd dan de rest van het team waarmee zij werken. Op deze manier wordt er in de films gebruikgemaakt van een representatie van de uitvoerende artiest als De Ander, de laatste axiale code van de dimensie cultureel label. Hoewel deze artiesten wel een belangrijke schakel zijn binnen de collectieve activiteit en het gehele collaboratieve proces, kunnen zij zich dus volgens deze representatie nog wel eenzaam en buitengesloten voelen.

Kortom, er is uit de analyse gebleken dat vooral de collaboratieve kant van de spanning wordt gerepresenteerd in de drie films, met als dominerende dimensie ‘de collectieve activiteit’. Medekunstenaars, support-personnel, artistieke leiders en andere docenten en publiek vormen samen met de artiest een team, dat gezamenlijk werkt naar een eindproduct. Ieder helpt hierbij op zijn eigen manier de artistieke creativiteit van de artiest te ontwikkelen door betrokken te zijn in het creatieve proces. Dit sluit aan op de eerder visies van de regisseurs die in interviews aangaven dat ook zij een creatief proces zien als een gezamenlijke activiteit (zie data-verzameling, paragraaf 3.2). Daarnaast is de representatie van de andere kant van de spanning, het individuele talent, niet helemaal achterwege gelaten. Deze komt namelijk terug in de persoonlijke culturele labels die de uitvoerende artiesten kunnen krijgen, waarmee ze zelfs binnen een team toch worden gezien als De Ander.

5. Conclusie en discussie

Uit het onderzoek is gebleken dat het sociale concept artistieke creativiteit in de drie films *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*, wordt gerepresenteerd middels verschillende dimensies die gerelateerd zijn aan autonomie en de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces. Allereerst wordt autonomie gerepresenteerd door middel van vier dimensies, namelijk ‘gatekeeperfunctie sociale omgeving’, ‘geldingsdrang’, ‘commerciële antagonisten’ en ‘assertiviteit’. Vooral de geldingsdrang staat centraal in de films en verbindt de autonomiedimensies met elkaar. Het verlangen van artiesten naar erkenning leidt namelijk tot een constante worsteling, waarbij ze moeten kiezen tussen het krijgen van erkenning, of het creëren van kunstvormen voor hun eigenbelang. Het krijgen van erkenning gaat gepaard met veel ongelijke machtsverhoudingen en controle bij de sociale omgeving, die de artiesten verplichten om te voldoen aan verwachtingen van anderen. Hierdoor is er in de films sprake van een representatie van ‘autonomie als valse vrijheid’, één van de vormen van cultuursocioloog Banks (2010). Ondanks dat vooral de naïeve artiesten in de films hier geen genoeg mee nemen en met assertiviteit meer artistieke vrijheid terug weten te krijgen, blijft dit verlangen naar erkenning overheersen. Het antwoord op deelvraag één ‘hoe wordt autonomie gerepresenteerd in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?’ is daarom een representatie van een valse vrijheid die standhoudt door een spanning tussen een intrinsieke artistieke motivatie en een extrinsieke geldingsdrang motivatie. Binnen die spanning overheerst de extrinsieke geldingsdrang motivatie, aangezien de artiesten een kunstvorm willen creëren die cultureel en esthetisch van waarde is (Regev, 1994). Dit in tegenstelling tot eerder onderzoek van Eikhof en Haunschild (2007) dat stelt dat artiesten te maken hebben met een spanning tussen een artistieke en economische logica, waarbij de economische overheerst. De focus in de films ligt eerder op een representatie van de paradox van geldingsdrang. Hiermee doelt Benjamin (2013) op het feit dat wanneer artiesten hun sociale omgeving niet erkennen, deze sociale omgeving de artiesten ook nooit zal erkennen. Kiest de artiest dus voor vrijheid en geen invloed van de sociale omgeving, dan is de kans groot dat deze omgeving zich niet interesseert in de artiest en geen erkenning geeft. Een verlangen naar erkenning leidt volgens de films dus tot minder autonomie, wat aansluit op de eerdere literatuur van Deci en Ryan (1985). Waarom er juist gekozen is voor deze representatie kan gerelateerd zijn aan de ervaringen van de filmregisseurs. Zo hebben ze in interviews aangegeven dat zij zelf moeite hebben met de eerder genoemde spanning en controle over hun artistieke proces (Mitchell, 2014; Knegt, 2014; Brown, 2014). Hierdoor zijn de films een weerspiegeling geworden van hun eigen worstelingen binnen de culturele industrie.

De theoretische benadering van spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als collaboratief proces wordt in de films gerepresenteerd middels twee dimensies. Dit zijn ‘de collectieve activiteit’ en ‘cultureel label’. Uit deze dimensies is gebleken dat de films de uitvoerende artiesten representeren als onderdeel van een groter team. Samen met dit team wordt een eindproduct gecreëerd, maar wordt ook de artistieke creativiteit ontwikkeld van de artiest.

Dit in tegenstelling tot de volgens Walker (2010) en Ames (2015) veel voorkomende romantische representatie van een individueel talent, waarbij de gave van een creatief individu centraal staat. Waarom deze films juist een collaboratief proces representeren kan afhankelijk zijn van de soort film. De romantische representatie van het creatieve individu is namelijk veelal teruggekomen in grote Hollywood films (Ames, 2015). De drie geanalyseerde films zijn *Independents*, wat ertoe geleid kan hebben dat de regisseurs zich minder aan commerciële regels hebben gehouden en meer eigen ervaringen in de films hebben verwerkt. Zo zeggen de regisseurs in verschillende interviews dat scholing en training van belang is voor het ontwikkelen van de artiest (Mitchell, 2014; Knecht, 2014; Brown, 2014). Of dit de daadwerkelijke reden is van het representeren van een collaboratief proces is echter niet met zekerheid te zeggen. Binnen het team waarin de artiest werkt, kan volgens de analyse een uitvoerende artiest wel als *De Ander* worden gezien. Dit is echter niet direct een representatie van een artist-as-outsider, aangezien dat stereotype impliceert dat de artiesten nergens bij zouden horen. Er is eerder sprake van een representatie van een artist-as-insider door de collectieve activiteit (Walker, 2010). Dit is dan ook het antwoord op de vraag ‘Hoe wordt de spanning tussen artistieke creativiteit als individueel talent en artistieke creativiteit als een collaboratief proces gerepresenteerd in de podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?’. Als een samenwerking met een groot team tegenover een individuele verantwoordelijkheidspositie van de uitvoerende artiest binnen dit team.

Met deze representaties van autonomie en de spanning tussen individueel talent en een collaboratief proces gaan de films niet in op de democratisering van creativiteit waar aan het begin van dit onderzoek over gesproken werd. Er wordt geen aandacht besteed aan de groeiende participatie van amateurs en professionelen in de podiumkunsten door de komst van het internet (Hesmondhalgh, 2012). Wel wordt er een enkele keer in *Birdman* gesproken over de zelfpromotie via Twitter, maar dit is geen leidend onderwerp in de film. De filmregisseurs hebben de representaties van artistieke creativiteit dan ook niet aangepast aan de commercialisering binnen de industrie. Waar de films wel op focussen is het verlangen naar erkenning en de strijd om het geven en krijgen van erkenning in de podiumkunsten. Dit is vergelijkbaar met de bevindingen van Bailey (2003) in de films van Woody Allen. Met deze strijd worden diverse vragen aangekaart in de films. Wie heeft bijvoorbeeld de macht over het geven of juist niet te geven van de erkenning? Hoe krijgt een artiest erkenning ondanks ongelijke machtsverhoudingen en grote druk? Wanneer krijgt een artiest erkenning?

Het antwoord op de centrale vraag van dit onderzoek ‘Hoe wordt artistieke creativiteit gerepresenteerd in Amerikaanse podiumkunstenfilms *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*?’ is dan ook een representatie van artistieke creativiteit middels een spanning tussen creativiteit en creatieve controle. Dit is de spanning die Deuze (2007) herkent in de culturele industrie, waarbij er wordt gestreden om de macht over creatieve processen en carrières van artiesten. In dit onderzoek wordt daar de controle over het toekennen van de erkenning aan een artiest aan toegevoegd.

Ondanks dat de films de representaties van artistieke creativiteit niet hebben aangepast aan de commercialisering en democratisering van creativiteit, zijn de films wel vernieuwend. Ze gaan

namelijk in tegen diverse clichés die zijn gevonden in eerdere films over artistieke creativiteit. Zo ligt de focus nu op een collaboratief proces in plaats van het cliché individueel talent en individualisme. Ook is er nu een positievere representatie te vinden van de artiesten in de films waarbij zij eerder een ‘artist-as-insider’ dan ‘artist-as-outsider’ stereotype hebben. Wanneer je de iets oudere film *Black Swan* (2010) daarnaast vergelijkt met de nieuwe *Whiplash* en *Birdman* (beiden 2014) zie je ook dat in deze laatste twee films de artiesten meer autonomie hebben dan in de eerstgenoemde. Dit komt overeen met de bevindingen van Walker (2010) die stelt dat de representaties in films zich aanpassen aan de veranderingen in een samenleving. De laatste bevinding betreffende de autonomie van de artiesten is vooral interessant, omdat het overeenkomt met de gedachtegangen van de filmregisseurs. Opvallend is dat regisseur Aronofsky van *Black Swan* veel waarde hecht aan erkenning, wat terug te zien is in zijn hoofdpersonage Nina, die niet onder de controle uitkomt. Regisseurs Chazelle (*Whiplash*) en Iñárritu (*Birdman*) hebben deze fase van verlangen naar erkenning ook gehad, maar zeggen in diverse interviews dat zij dit hebben losgelaten en nieuwe kunstvormen zijn gaan maken voor henzelf (Brown, 2014; Zeitchik, 2014a). De personages in hun films, zijn dan ook juist degenen die uiteindelijk autonomie af durven te dwingen. Dit toont aan dat de eigen ervaringen van de regisseurs een grote invloed hebben gehad op de films. Een andere opvallende bevinding is dat juist de naïevelingen in de films, Andrew en Riggan, degene zijn die de meeste autonomie hebben in hun ontwikkeling van artistieke creativiteit. Het lijkt er dus op dat juist deze personen met minder cultureel, sociaal en economisch kapitaal meer assertief zijn. Dit kan liggen aan het feit dat de naïeveling, zoals Becker (1984) beschreef, niet bekend is met de regels en daardoor meer afgaat op zijn intuïtie. Voor hen is het makkelijker om regels te ontwijken. Dit verklaart ook de ondertitel van *Birdman: The Unexpected Virtue of Ignorance*. Soms kan onwetendheid voordelen met zich meebrengen in een wereld vol met regels en ervaren integrated professionals. Het hebben van kapitalen of het begrijpen van de ‘habitus’ van Bourdieu (1990) krijgen op deze manier minder betekenis binnen het concept artistieke creativiteit. Deze gedachte komt overeen met de ervaringen van de regisseurs Chazelle en Inarritu die volgens diverse interviews een ander pad in zijn geslagen en met minder ervaring toch succes hebben geboekt met hun films. Zo had Inarritu geen verstand van tragikomedies, maar heeft hij met deze onwetendheid zijn artistieke creativiteit wel verder ontwikkeld (Zeitchik, 2014a). Met het verwerken van de eigen visies en ervaringen van de regisseurs in de films lijken de regisseurs het publiek een boodschap mee te willen geven. De ontwikkeling van artistieke creativiteit is inderdaad “really really hard” (Zeitchik, 2014b). De worstelingen die hierbij gepaard gaan, gaan niet zomaar weg en worden mogelijk alleen maar groter met commercie. Toch moeten artiesten, ervaren of onervaren, volgens de films doorzetten en voor zichzelf op komen. Ze moeten opzoek naar een balans tussen eigen ideeën en de ideeën van experts of publiek, omdat alleen dan de artistieke creativiteit zich volledig kan ontwikkelen.

Omdat ervaringen en gedachtegangen een grote rol blijken te spelen in de representaties van artistieke creativiteit in de films, is het interessant om bij een vervolgonderzoek deze visies meer mee

te nemen. Zo kan er een combinatie worden gemaakt tussen een inhoudsanalyse op filmtranscripten en een inhoudsanalyse op interviews met de regisseurs. Op die manier kunnen de representaties en visies beter met elkaar worden vergeleken en wordt de betrouwbaarheid en validiteit van een onderzoek verhoogd. Wat de betrouwbaarheid van het onderzoek nog meer had kunnen verhogen is een beter gebruik van het analyseprogramma Atlas Ti. Omdat de onderzoeker nog niet bekend was met dit programma, is niet elke functie optimaal gebruikt. In het vervolg zou bijvoorbeeld een ‘networkview’ nog beter de relaties tussen de thema’s en concepten aantonen. Dit is nu door de onderzoeker met de hand gedaan. Daarnaast zou vervolgonderzoek andere kunsten mee kunnen nemen als schilderkunst, poëzie of literatuur. In dit onderzoek is er namelijk uitsluitend gefocust op podiumkunsten, omdat de rol van het publiek hier extra belangrijk was. De bijdrage in tekst en beeld van het publiek blijkt uit het onderzoek echter niet zeer hoog in de podiumkunstenfilms. Ondanks dat de focus op deze kunsten in dit onderzoek nodig was voor een afbakening, kan in het vervolg de steekproef worden vergroot door andere kunsten te betrekken in het onderzoek. Dit vergroten van de steekproef zou ook de externe validiteit verhoogd hebben van het onderzoek. Bevindingen zijn nu mogelijk alleen te generaliseren over Amerikaanse podiumfilms met een zelfde genre en verhaallijn als *Black Swan*, *Whiplash* en *Birdman*, niet over alle podiumkunstenfilms in Amerika in het algemeen. Een toevoeging van andere Amerikaanse podiumkunstenfilms in vervolgonderzoek is dan ook nodig. Wanneer er Nederlandse of Europese films uitkomen met een zelfde verhaallijn als de geanalyseerde Amerikaanse films in dit onderzoek, is het interessant om ook deze films mee te nemen in de steekproef. Door deze films met elkaar te vergelijken kunnen er mogelijk verschillen worden achterhaald in representaties van artistieke creativiteit. Zo zou de negatieve invloed van cultuurbezuinigingen op cultureel werk in deze films meer naar voren kunnen komen, doordat culturele organisaties in Europa nog steeds te maken hebben met grote cultuurbezuinigingen. Dit in tegenstelling tot de inmiddels stabiele subsidie regelingen in Amerika (Cuccia & Rizzo, 2016). Daarnaast heeft het analyseren van drie films middels een inhoudsanalyse veel diepgang gebracht in thema’s en concepten, maar kostte deze manier van analyseren ook veel tijd. Hierdoor moest de onderzoeker selectiever zijn in het uitwerken van bepaalde gevonden thema’s en dimensies. Daarom is er dieper ingegaan op het concept autonomie dan op de theoretische benadering van spanning tussen individueel talent en collaboratief proces. Dit komt ook doordat deze laatste benadering uiteindelijk wat overlappings had met autonomie en omdat autonomie een breder concept is waar meer dimensies van gevonden kunnen worden. In vervolgonderzoek is het daarom interessant thema’s mee te nemen die wel zijn gevonden, maar niet zijn uitgewerkt in dit onderzoek. Denk hierbij aan een hiërarchisch systeem in de kunstenwereld waarbij een artistieke leider boven een normale docent blijkt te staan binnen een collaboratief proces, of aan de beweegredenen en gedachtegangen van alle personages buiten de uitvoerende artiest. In dit onderzoek lag voornamelijk de focus op de hoofdpersonages. Uit de analyse blijken de andere personages echter ook interessante beweegredenen en gedachtegangen te hebben die nog verder uitgediept kunnen worden. Ook is uit het onderzoek gebleken dat in de film *Birdman* al meer ingaat op

commercie. Mogelijk gaat er dus nog wel een verschuiving plaatsvinden van een representatie van artistieke creativiteit als een spanning tussen creativiteit en creatieve controle naar een spanning tussen creativiteit en commercie. Hiervoor is echter meer onderzoek nodig naar recente films die gaan over de worstelingen binnen de creatieve processen van artiesten. Kortom, dit onderzoek heeft gepoogd meer inzicht te geven in representaties en betekenisgevingen van artistieke creativiteit. Meer vervolgonderzoek is echter nodig om de bevindingen te bevestigen en aan te vullen. Op die manier kunnen de betekenissen van artistieke creativiteit in de huidige samenleving beter worden begrepen.

6. Literatuurlijst

- Alexander, J.C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. New York: Oxford University Press.
- Ames, C. (2015). *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Attia, N. (2015, 1 juni). Interview: Miles teller on whiplash [interview transcript]. Geraadpleegd van <http://thequietus.com/articles/17975-whiplash-miles-teller-interview>
- Bailey, P.J. (2003). *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK.
- Banks, M. (2010). Autonomy guaranteed? Cultural work and the “art–commerce relation”. *Journal for Cultural Research*, 14(3), 251-269, doi: 10.1080/14797581003791487
- Becker, H.S. (1976). Art worlds and social types. *The American Behavioral Scientist*, 19(6), 703-718. Geraadpleegd van http://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Becker_SocialTypesofArtists.pdf
- Becker, H.S. (1984). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, J. (2013). *The Bonds of Love*. New York: Pantheon.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1991). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Garden City: Doubleday.
- Boeije, H. (2010). *Analysis in qualitative research*. London: Sage Publications Ltd.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In I. Szeman & T. Kaposy, *Cultural theory: An anthology* (pp. 81-90). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Brown, E. (2014, 10 augustus). Damien chazelle and the limits of perfection. *Interview Magazine*. Geraadpleegd van http://www.interviewmagazine.com/film/damien-chazelle-whiplash/#_
- Busch, G. (2014, 10 november). Interview: J.k. simmons en damien chazelle over whiplash [interview transcripti]. Geraadpleegd van <http://www.cinema.nl/artikelen/11292650/interview-j-k-simmons-en-damien-chazelle-over-whiplash>
- Cuccia, T., & Rizzo, I. (2016). Less might be better. Sustainable funding strategies for cultural producers. *City, Culture and Society*, 7(2), 109–116. doi:10.1016/j.ccs.2015.07.002
- Collin, R. (2015, 25 feburari). Who are you calling a washed-up superhero? *The Telegraph*. Geraadpleegd van <http://www.telegraph.co.uk/film/birdman/michael-keaton-interview/>
- Corbin, J. M., & Strauss, A. (1990). Grounded theory research: Procedures, canons, and evaluative criteria. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3–21. Geraadpleegd van

- https://wiki.umn.edu/pub/WrittenArguments/Resources/Corbin_Strauss_-_Grounded_theory_Research.pdf
- Crane, D. (1992). *The production of culture: Media and the urban arts*. London: Sage.
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (1985). *Intrinsic motivation and selfdetermination in human behavior*. New York: Plenum.
- Deuze, M. (2007) *Media Work*. Cambridge: Polity Press.
- Ditzian, E. (2010, augustus 30). 'Black swan' director Darren Aronofsky on ballet, Natalie Portman and lesbian kisses [interview transcript]. Geraadpleegd van <http://www.mtv.com/news/1646763/black-swan-director-darren-aronofsky-on-ballet-natalie-portman-and-lesbian-kisses/>.
- Dowd, A.A. (2014, 15 oktober). Whiplash maestro Damien Chazelle on drumming, directing, and J.K. Simmons [interview transcript]. Geraadpleegd van <http://www.avclub.com/article/whiplash-maestro-damien-chazelle-drumming-directin-210473>
- Dyer, R. (2013). *The matter of images: Essays on representation*. New York: Psychology press.
- Eig, J. (2014, 19 oktober). Damien Chazelle's Whiplash: The Darkness of Artistic Ambition [blog post]. Geraadpleegd van <http://curnblog.com/2014/10/19/damien-chazelles-whiplash-darkness-artistic-ambition/>
- Eikhof, D. R., & Haunschild, A. (2007). For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of organizational behavior*, 28(5), 523-538, doi: 10.1002/job.462
- Ellmeier, A. (2003) Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment, *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3-16, doi: 10.1080/1028663032000069158a
- Elo, S. and Kyngäs, H. (2008), The qualitative content analysis process. *Journal of Advanced Nursing*, 62, 107–115. doi: 10.1111/j.1365-2648.2007.04569.x
- Film1. (n.d.). Natalie portman en darren aronofsky over black swan [blog post]. Geraadpleegd van <http://www.film1.nl/blog/14905-Natalie-Portman-en-Darren-Aronofsky-over-Black-Swan.html>
- Film Independent. (2015, 2 december). How whiplash director damien chazelle escaped six years of no [blog post]. <http://www.filmindependent.org/blog/how-whiplash-director-damien-chazelle-escaped-six-years-of-no/>
- Foundas, S. (2014, 27 augustus). Interview: 'Birdman' director alejandro gonzalez iñárritu on his first comedy. *Variety*. Geraadpleegd van <http://variety.com/2014/film/news/alejandro-gonzalez-Iñárritu-birdman-interview-1201292156/>
- Fox Searchlight. (2010). Black Swan. Geraadpleegd van: <http://www.foxsearchlight.com/blackswan/>

- Fritz, B. & Schwartzel, E. (2015, februari 23). From big oscar win, mainly prestige. *The Wall Street Journal*. Geraadpleegd van <http://www.wsj.com/articles/from-big-oscar-win-mainly-prestige-1424739734>
- Gilbert, N. (2008). *Researching social life*. Londen: Sage.
- Glăveanu, V. P., & Tanggaard, L. (2014). Creativity, identity, and representation: Towards a socio-cultural theory of creative identity. *New Ideas in Psychology*, 34, 12-21. doi:10.1016/j.newideapsych.2014.02.002
- Glück, J., Ernst, R. & Unger, F. (2002) How creatives define creativity: Definitions reflect different types of creativity. *Creativity Research Journal*, 14(1), 55-67, doi: 10.1207/S15326934CRJ1401_5
- Golafshani, N. (2003). Understanding reliability and validity in qualitative research. *The Qualitative Report*, 8(4), 597-606. Geraadpleegd van <http://nsuworks.nova.edu/tqr/vol8/iss4/6>
- Goldman, A. (2015, 20 november). Director alejandro gonzález iñárritu on leonardo dicaprio, 'birdman' and the importance of a proper lunch. *The Wall Street Journal*. Geraadpleegd van <http://www.wsj.com/articles/director-alejandro-gonzalez-íñárritu-on-leonardo-dicaprio-birdman-and-the-importance-of-a-proper-lunch-1448894869>
- Goodall, M., Good, J. & Godfrey, W. (2009). *Crash cinema: Representation in film*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage
- Hall, J.R., Neitz, M.J. & Battani, M. (2004). *Sociology on Culture*. London: Routledge.
- Hardy, J. (2014). *Critical Political Economy of the Media. An Introduction*. Abingdon/New York: Routledge.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The cultural industries*. London: Sage.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2013). A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4-20. doi: 10.1016/j.poetic.2009.10.001
- Hospers, J. (1985). Artistic creativity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(3), 243–255. doi: <http://doi.org/10.2307/430638>
- Hracs, B. J., & Leslie, D. (2013). Aesthetic labour in creative industries: the case of independent musicians in Toronto, Canada. *Area*, 46(1), 66–73. doi:10.1111/area.12062
- Internet Movie Database. (2010). *Black Swan (2010): Awards*. Geraadpleegd op 20 mei, 2015, van http://www.imdb.com/title/tt0947798/awards?ref_=tt_awd
- Internet Movie Database. (2014a). *Whiplash (2014): Synopsis*. Geraadpleegd op 20 mei, 2015, van http://www.imdb.com/title/tt2582802/synopsis?ref_=ttpl_pl_syn

- Internet Movie Database. (2014b). *Birdman or (the unexpected virtue of ignorance): Synopsis*. Geraadpleegd op 20 mei, 2015, van http://www.imdb.com/title/tt2562232/synopsis?ref_=tt_stry_pl
- Internet Movie Database. (2014c). *Birdman or (the unexpected virtue of ignorance): Awards*. Geraadpleegd op 20 mei, 2015, van http://www.imdb.com/title/tt2562232/awards?ref_=tt_awd
- Ivcevic, Z. (2007). Artistic and everyday creativity: An act-frequency approach. *The journal of creative behavior*, 41, 271–290. doi: 10.1002/j.2162-6057.2007.tb01074.x
- Josten, B. (2014). Aanrijpende film met weergaloze climax [blog post]. Geraadpleegd van <http://www.filmvandaag.nl/recensies/129-whiplash>
- Kellner, D. (2015). Cultural studies, multiculturalism, and media culture. In G. Dines & J.M. Humez (Ed.), *Gender, race, and class in media: A critical reader* (pp. 7-19). London: Sage.
- Khatib, L. (2006). Nationalism and otherness. The representation of islamic fundamentalism in egyptian cinema. *European Journal of Cultural Studies* 9, 63-80. doi: 10.1177/1367549406060808
- Knegt, P. (2014, 21 augustus). Darren Aronofsky, Natalie Portman and Winona Ryder on the Making of 'Black Swan' [blog post]. Geraadpleegd van <http://www.indiewire.com/article/darren-aronofsky-natalie-portman-and-winona-ryder-on-the-making-of-black-swan-20140821>
- Lang, N. (2012, december 18). 25 Little-known facts about 'Black Swan' [blog post]. Geraadpleegd van <http://thoughtcatalog.com/nico-lang/2012/12/25-little-known-facts-about-black-swan/>
- Mitchell, E. (2014, september 10). Alejandro gonzalez Iñárritu. *Interview Magazine*. Geraadpleegd van http://www.interviewmagazine.com/film/alejandro-gonzalez-Iñárritu/#_
- Morris, J.W. (2014). Artists as entrepreneurs, fans as workers, *Popular Music and Society*, 37(3), 273-290, doi: 10.1080/03007766.2013.778534
- Mottaz, C. J. (1985), The relative importance of intrinsic and extrinsic rewards as determinants of work satisfaction. *The Sociological Quarterly*, 26, 365–385. doi: 10.1111/j.1533-8525.1985.tb00233.x
- Muhr, T. (1991). Atlas/ti—a prototype for the support of text interpretation. *Qualitative sociology*, 14(4), 349-371. doi: 10.1007/BF00989645
- Nead, L. (1995). Seductive canvases: Visual mythologies of the artist and artistic creativity. *Oxford Art Journal*, 59-69. doi: 10.1093/oxartj/18.2.59
- Negus, K., & Pickering, M. (2002). Creativity, Communication and Musical Experience. In K. Negus and D. Hesmondhalgh (Ed.), *Popular Music Studies*. (pp. 178-190). London: Arnold
- Negus, K. & Pickering, M. (2004). *Creativity, communication and cultural value*. London: Sage.
- Nemiro, J. (1997). Interpretive artists: A qualitative exploration of the creative process of actors. *Creativity Res. J.*, 10(2), 229–239. doi: 10.1207/s15326934crj1002&3_12

- Oud, G.J., A. Weijers & F. Wester (1997). *Narrative and culture* *the new method: An approach*
textual analysis of television drama. Nijmegen: Instituut voor Massacommunicatie,
 Katholieke Universiteit Nijmegen
- Petrie, D.J. & Cabras, I. (1991). *Creativity And Constraint In The British Film Industry*. Basingstoke:
 Palgrave Macmillan.
- Quart, L & Auster, A. (2011). *American Film and Society Since 1945*. Santa Barbara: Praeger.
- Uzzi, B., & Spiro, J. (2005). Collaboration and creativity: The small world Problem. *American journal
 of sociology*, 111(2), 447-504. doi: 10.1086/432782
- Regev, M. (1994), Producing artistic value. *The Sociological Quarterly*, 35, 85–102.
 doi: 10.1111/j.1533-8525.1994.tb00400.x
- Reuter, M. E. (2015). *Creativity - A sociological approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Richardson, M. (2010). *Otherness in hollywood cinema*. New York: Continuum.
- Ritchie, J., Lewis, J., McNaughton Nicholls, C. & Ormston R. (2013). *Qualitative research
 practice: A guide for social science students and researchers*. London: Sage.
- Rodman, G. B. (2014). *Why Cultural Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell
- Rovers, R. (2011, februarari). Black swan: Horror op spitzen. *De Filmkrant*. Geraadpleegd van
http://www.filmkrant.nl/_titelindex_B/5600.
- Said, E. (1995). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Sternberg, R.J. (1999). *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press.
- Strauss, A. L., & Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative research*. London: Sage.
- Taylor, D. (2015, januari 8). Interview: Alejandro gonzalez Iñárritu talks ‘birdman’, the film’s “bad”
 original ending, critics, ‘true detective’ & more [blog post]. Geraadpleegd van
[http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview-alejandro-gonzalez-Iñárritu-talks-
 birdman-the-films-bad-original-ending-critics-true-detective-more-20150108?page=1](http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview-alejandro-gonzalez-Iñárritu-talks-birdman-the-films-bad-original-ending-critics-true-detective-more-20150108?page=1)
- Unger, R.M. (1986). *Passion: An Essay on Personality*. New York: Free Press.
- Vernon, P. E. (1989). The Nature-Nurture Problem in Creativity. *Handbook of Creativity*, 93–110.
 DOI:10.1007/978-1-4757-5356-1_5
- Vossers, A. (2013, 12 september). Elf dans-, theatre- en muziekgroepen door bezuinigingen
 gestopt. Elsevier. Geraadpleegd van [http://www.elsevier.nl/Cultuur--
 Televisie/nieuws/2013/9/Elf-dans--theater--en-muziekgroepen-door-bezuinigingen-
 gestopt-1361999W/](http://www.elsevier.nl/Cultuur--Televisie/nieuws/2013/9/Elf-dans--theater--en-muziekgroepen-door-bezuinigingen-gestopt-1361999W/)
- Walker, J.A. (2010). *Art and artists on screen*. London: Institute of Artology/CompletelyNovel.
- Wedding, D. & Niemiec, R.M. (2014). *Movies and mental illness: Using films to understand
 psychopathology*. Boston: Hogrefe Publishing.
- Wester, F. (2006). *Inhoudsanalyse: Theorie en praktijk*. Alphen a/d Rijn: Kluwer
- Wester, F., Renckstorf, K. & Scheepers, P. (2006) *Onderzoekstypen in de
 communicatiewetenschap*. Alphen a/d Rijn: Kluwer

- Williams, R. (2001). *The Long Revolution*. Peterborough: Broadview press
- Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. London: Macmillan.
- Zeitchik, S. (2009, september 11). Searchlight could sing 'swan's' song. *The Hollywood Reporter*. Geraadpleegd van <http://www.hollywoodreporter.com/news/searchlight-sing-swans-song-91095>
- Zeitchik, S. (2014a, 10 oktober). In 'birdman,' alejandro g. Iñárritu takes his doubts and lets them fly. Los Angeles Times. Geraadpleegd van <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-ca-birdman-Iñárritu-20141012-story.html>
- Zeitchik, S. (2014b, oktober 24). Now showing: 'Suffering for their art' films like 'birdman' and 'whiplash'. Los Angeles Times. Geraadpleegd van <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-creative-torment-artistic-films-birdman-20141026-story.html>

Bijlage 1. Topiclijst

1. Autonomie

- Vormen

- geheel autonoom, → zelf maken wat artiest wil, eigen controle
- geheel niet autonoom → maken wat andere willen, geen controle over eigen ontwikkeling en ontwikkeling product
- autonomie als valse vrijheid → beloftes worden niet nagekomen
- motivatie licht bij economie → zeggen voor sake of art, doen voor meer geld/werk

- Spanning commercie (meer geld in industrie) VS creativiteit/artistische vrijheid

- ontwikkelingen internet/digitalisering → bekender mee worden/meer autonomie
 - sociale media → zelfpromotie (Beeld: online profielen zien/gebruiken als Twitter/Youtube)
 - democratisering creativiteit → iedereen kan creatief product maken, goedkoper apparatuur, makkelijk verspreiden van kunstvorm
- invloed cultuurbezuinigingen op werk → doen wat sponsoren/andere organisaties verwachten = beperking op autonomie, geld nodig van andere organisaties

- Creatieve motivatie

- intrinsiek artistiek → gevoel, emotie, passie
- extrinsiek economisch → geld verdienen, rondkomen, meer werk vinden, meer geld verdienen
- extrinsiek erkenning → relevant zijn, waardering, respect, acceptatie etc.
- externally regulated motivatie, → tevreden stellen van anderen en het behalen van een beloning, gevoel van controle
- de introjected regulation motivatie, → streven naar sociale acceptatie, gevoel van controle
- de identified regulation motivatie → het behalen van een belangrijk doel, 'purpose', verwarring met intrinsieke motivatie, veel druk ondanks autonomie
- de integrated regulation motivatie. → belangen externe partijen geaccepteerd.

- Geen autonomie/creativiteit (beperkingen) door:

- Machtsrelaties → 1 boven ander, hiërarchie
 - sociale → netwerk, kent wel/niet juiste personen via familie
 - economische (geld) → wordt met geld geboren of juist niet,
 - culturele → kent gedragingen in veld via familie
- Controle/autoritair gedrag (Beeld: kin omhoog, op anderen neerkijkend)

- Specifieke vraag belanghebbenden → geen eigen ruimte hebben voor ideeën
 - Tijdsdruk (Beeld: klok/wekker, rennen)
 - Prestatiedruk (Beeld: angstig naar ander kijken, zweterig/angstig, andere lichamelijke gevolgen)
 - weinig financiële bronnen → arm, geen geld, geld van anderen vragen, het met minder moeten doen
 - inwisselbaar voelen → jaloezie en angst, concurrent krijgt rol ipv hoofdpersonage, voortrekken van ander
 - voorbedacht doel → publiek dienen, doen wat anderen zeggen
 - Economische logica → voor geld werken, geld/commercie benoemen, bezig zijn met verkoop
- Wel autonomie/creativiteit door:
- vertrouwen director → feedback, uitgekozen worden (Beeld: goedkeurende blikken)
 - respect → 1 niet boven ander
 - erkenning → een rol krijgen, goede reacties
 - uitdagingen → iets moeilijk moeten doen
 - goede aanwijzingen → tijdens repetities/trainingen
 - goede samenwerkingen → overleg, discussies, elkaar helpen
 - 1 voelen met publiek/fans → waardering krijgen, contact hebben met publiek
→ *krijgen van sociale omgeving: collaboratief proces*

ALLEEN UIT ANALYSE: voor jezelf opkomen, durf, zelfverzekerd

2. Spanning individueel/collaboratief

2.1 INDIVIDUEEL TALENT

- De Ander (artist-as-genius)
- Eenzaamheid/geïsoleerd (Beeld: vaak alleen, afgezonderd van groep)
- Uniek/zeldzaam talent → ‘niet iedereen heeft talent’
- Vrije geest → zweverig, niet met anderen bezig zijn
- Aangeboren/wonderkind (nature) → iets wat in je zit
- vergelijking met God
- Gift/Gave hebben
- Zelf-ontwikkeling → hard werk
- Individualisme → het allemaal zelf doen zonder hulp van anderen

2.2 COLLABORATIEF PROCES

- Individueel talent is mythe → belachelijk maken talent
- Hulp → van anderen nodig bij creatief proces, het niet alleen kunnen
- Creatief persoon als onderdeel van groep:
 - Medekunstenaars in netwerk → support/kritiek (Beeld: ook degene op podium)
 - ‘Support personnel’ → als technici, stagemanager of pianist (Beeld: aan het werk achter schermen/gordijnen)
 - Scholing/ training (nurture) → artistieke leiders (beeld: in een zaal oefeningen doen die worden geleid door docent of leider)
 - Drive, doorzettingsvermogen (vergelijking)
 - Aanleren → van choreo, muziekstuk of tekst (Beeld: beginfase niets weten, eindfase uitvoering)
 - Publiek/fans → (directe/non-verbale) communicatie → publiek praat over uitvoering met elkaar of met artiest, publiek willen overtuigen, verlangen erkenning
 - Verwachting publiek commercieel → visueel van belang voor publiek
- Cultureel label → benaming artiest, rol, verantwoordelijk houden voor uitvoering, reputatie
- including-excluding sociale omgeving/coll. proces:
 - artist-as-insider → interg. Prof (ervaren, kent habitus, heeft kapitaal) of Naive artist (intuïtie, onervaren, geen kapitaal)
 - artist-as-outsider → maverick (wil meer autonomie, is eenzaam, niet begrepen)
 - De Ander → individu tegenover team (Beeld: 1 persoon tegenover groep gezet)

Bijlage 2. Atlas Ti. codelijst

Groups: List of Code Groups and their Members
 Totaal aantal codes: 103

Code Group	Codes
Artiest als Ander binnen team	<ul style="list-style-type: none"> - Artist-as-outsider: excluding - maverick (lily) vs Integrated professional (nina) - De Ander - onpopulair-populair - De Ander (in gewone wereld niet functioneren) - eenzaamheid
Communicatie met publiek	<ul style="list-style-type: none"> - collaboratief proces: communicatie publiek - prestatiedruk door publiek - onderling gesprek publiek
Controle collega's en concurrenten	<ul style="list-style-type: none"> - beperking autonomie: jaloezie/concurrentie (rivaliteit) - versterken autonomie: support en samenwerking andere artiesten - beperking autonomie: inwisselbaar voelen - beperking autonomie: controle bij concurrent - neerbuigende concurrent
Controle in eigen handen nemen	<ul style="list-style-type: none"> - versterken autonomie: zelf opkomen voor autonomie
Controle machtige en manipulatieve experts	<ul style="list-style-type: none"> - versterken autonomie: support trainer - beperking autonomie: autoritair/controle gedrag trainer - beperking autonomie: prestatiedruk & stress - beperking autonomie: Tijdsdruk & stress - machtsrelatie/hiërarchie: sociale ongelijkheid - versterken autonomie: uitdagingen - beperking autonomie: geen vertrouwen trainer - beperking autonomie: inwisselbaar voelen - beperking autonomie: mentaal misbruik - versterken autonomie: goede aanwijzingen - beperking autonomie: lichamelijk misbruik - beperking autonomie: trainer de student expres laten falen
Controle overbezorgde familieleden	<ul style="list-style-type: none"> - versterken autonomie: support ouder - beperking autonomie: kritiek ouders - beperking autonomie: controle bemoeizuchtigheid ouders - beperking autonomie: desinteresse familie - beperking autonomie: controle bemoeizuchtigheid vrouw - beschermen - financieel afhankelijk van familie
Naïeve vs integrated artiesten	<ul style="list-style-type: none"> - versterken autonomie: zelf opkomen voor autonomie - beperking autonomie: onzekerheid

Scholing artistieke leiders	<ul style="list-style-type: none"> - Collaboratief proces: Succes/rol afhankelijk van director - Collaboratief proces: Scholing/training - Collaboratief proces: sturing trainer nodig om geniaal te kunnen zijn
Vasthoudend label	<ul style="list-style-type: none"> - label - prestatie wordt niet vergeten
Verantwoordelijkheid artiest	<ul style="list-style-type: none"> - uitvoerende artiest verantwoordelijk voor reputatie - reputatie
Verlangen naar erkenning	<ul style="list-style-type: none"> - Motivatie: erkenning publiek - Motivatie: artistiek (passie) - populair willen zijn - ongelukkig
Docent behulpzaam	<ul style="list-style-type: none"> - support dansdocente
Extrinsieke economische logica	<ul style="list-style-type: none"> - motivatie economisch
Hulp 'support-personnel'	<ul style="list-style-type: none"> - collaboratief proces: support personnel fysio - collaboratief proces: support personnel pianist - collaboratief proces: Support personnel office medewerker - collaboratief proces: support personnel lichtman/vrouw - collaboratief proces: support personnel geluidsman - collaboratief proces: support personnel stagemanager - collaboratief proces: support personnel Corps - collaboratief proces: support personnel kostuumontwerper - collaboratief proces: support personnel agent - collaboratief proces: support personnel financieel manager - collaboratief proces: support personnel muziekbladen omslaan - collaboratief proces: support personnel productieassistent
Ingaan op spanning commercie	<ul style="list-style-type: none"> - Geld & commercie - commercie: pers - commercie: sociale media - commercie: smartphones
Samenwerking met medekunstenaars	<ul style="list-style-type: none"> - Versterken autonomie: support en samenwerking andere artiesten - Samen in les met andere muzikanten feedback medekunstenaar - samen in repetitie met andere bandleden - samen optreden met andere muzikanten - samen in balletles met andere ballerina's - samen in repetitie choreografie met andere ballerina's

	<ul style="list-style-type: none"> - duet met andere danser - collega's/concurrenten in dansles - samen optreden met andere ballerina's repetitie - met andere acteurs samen op toneel
Overige codes	<ul style="list-style-type: none"> - voormalig succes + gefaald - verliefd - transcendance - toewijding - ontwikkeling: Nina wordt rebels - ontwikkeling Andrew wordt rebels - individueel talent is zeldzaam - individueel talent belachelijk maken - droom/doel - droom in duigen - creativiteit = drive = eigenschap

Bijlage 3. Codeboom



