



On & on

Kwalitatief onderzoek naar de bijdrage van de dance-industrie aan de creatieve stad Rotterdam

Annick Beukers

On & on

Kwalitatief onderzoek naar de bijdrage
van de dance-industrie aan
de creatieve stad Rotterdam

Masterthesis Media & Journalistiek (MCI)

Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen
Erasmus Universiteit Rotterdam

Door: Annick Beukers (307078)

annickbeukers@hotmail.com

Begeleidend docent: Dr. E. Hitters

Tweede beoordelaar: Dr. M. Verboord

26 Augustus 2008

Voorwoord

Vijfentwintig jaar geleden verscheen de eerste officiële houseplaat op vinyl: *On & on* van Jesse Saunders. Muzikaal gezien had deze plaat misschien niet de meest opzienbarende sound, maar gezien het feit dat housemuziek toen voor het eerst officieel werd geproduceerd maakte het wel degelijk een spraakmakende plaat. Vijfentwintig jaar na deze verschijning is house uitgegroeid tot wat we tegenwoordig *dance* noemen en waarmee een enorme industrie gemoeid is. Al sinds enkele jaren wordt er daarom gesproken over een dance-industrie waarin wereldwijd miljoenen euro's omgaan en talloze mensen een baan hebben gevonden. House is doorgedaan en dance zal dat in de toekomst blijven doen. Weliswaar in steeds andere vormen, belevingen en stijlen, maar inmiddels is het duidelijk dat dance een muziekstroming is met een grote economische waarde en veel maatschappelijke belangen. Dergelijk grote en invloedrijke stroming is 'an zich' al een onderzoek waard.

Toen in het begin van dit jaar duidelijk werd dat er een vraag was gerezen om de muziekindustrie in de stad Rotterdam nader te onderzoeken, zag ik als masterstudent de mogelijkheid om het nuttige met het aangename te combineren. Enerzijds heb ik met dit onderzoek praktisch bij kunnen dragen aan een overkoepeld advies over de muziekindustrie in Rotterdam en anderzijds heb ik mijn gebied van interesse verder kunnen ontwikkelen. En als klap op de vuurpijl ligt er nu ook een masterthesis waarmee ik kan afstuderen aan de Erasmus Universiteit. Want hoewel de dance-industrie maar *door* en *door* zal blijven gaan, beëindig ik hiermee mijn studietijd.

Ik heb deze scriptie met heel veel plezier geschreven. En dat is voor een groot deel te danken aan alle mensen die zo enthousiast hebben meegewerkt aan dit onderzoek. Riel, Willem S., Ted, Willem L., Bas, Jasper, Lucien, Perry, Serge, Larry, Sander, Niels, Boris, Ronald, Vincent, Monica, Paul, Linda, Mario en Chris: dank jullie wel voor jullie openhartigheid! Zonder jullie input had deze scriptie er niet gelegen. Iets wat ook geldt voor Roel Esseboom en Erik Hitters. Jullie tussentijdse feedback heeft me steeds weer weten te stimuleren en motiveren om deze scriptie te krijgen tot wat het nu is. En last but not least: thanx 2 my partner in crime. Dank voor je steun en geduld, you did it again!

Rest mij nog iedereen veel plezier te wensen met het lezen van deze scriptie.

Annick Beukers
Augustus, 2008

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
1.1 De creatieve stad Rotterdam	3
1.2 Popmuziek als creatieve motor	4
1.3 Relevantie	6
1.4 Leeswijzer	6
2. Onderzoeksopzet	8
2.1 Onderzoeksvragen en afbakening	8
2.1.1 Hoofdvraag	8
2.1.2 Deelvragen	8
2.1.3 Afbakening	10
2.2 Onderzoeksperspectief	10
2.3 Methode van onderzoek	12
2.3.1 Deskresearch	12
2.3.2 Fieldresearch	13
2.4 Betrouwbaarheid & Validiteit	15
3. Theoretisch kader	16
3.1 De dance-industrie	17
3.1.1 Dance	17
3.1.2 De muziekindustrie	18
3.1.3 De creatieve en culturele industrie	19
3.1.4 Afbakening van de dance-industrie	22
3.2 Het ontstaan van de creatieve stad	24
3.2.1 Transformatie van samenleving & economie	24
3.2.2 De rol van cultuur	25
3.2.3 Het belang van de stad	26
3.2.4 Het begrip creatieve stad	27
3.2.5 Conclusie § 3.2	28
3.3 Elementen van de creatieve stad	29
3.3.1 Aanwezigheid van creatieve klasse	29
3.3.2 Omgeving	30
3.3.3 De 3 T's	30
3.3.4 Conclusie § 3.3	30
3.4 Gemeentelijk beleid en bestuur	32
3.4.1 Bedrijfsruimte	32
3.4.2 Financiering	33
3.4.3 Infrastructuur	33
3.4.4 Aantrekken en behouden van creatieve klasse	33
3.4.5 Conclusie § 3.4	34
4. Historisch kader	35
4.1 De geschiedenis van de dance-industrie	35
4.1.1 New York disco	35
4.1.2 Chicago house	36
4.1.3 Detroit techno	36
4.1.4 House in Nederland	37
4.1.5 Het hardere werk: techno & hardcore	38

4.1.6 Tegenbeweging: progressive en techno.....	39
4.1.7 Meer stijlen en stromingen.....	40
4.1.8 Conclusie § 4.1.....	41
5. Resultaten.....	43
5.1 Kwantitatieve context.....	44
5.2 Dance algemeen.....	44
5.2.1 Wat is dance?.....	44
5.2.2 Kenmerken van dance.....	45
5.2.3 Ontwikkelingen in dance.....	47
5.2.4 De dance-industrie anno 2008: op haar hoogte- of dieptepunt?.....	50
5.2.5 Het belang voor een stad.....	51
5.3 De dance-industrie in Rotterdam.....	52
5.3.1 Het ontstaan van de dancescène in Rotterdam.....	52
5.3.2 Huidige aanbod in Rotterdam.....	53
5.3.3 Talentontwikkeling in Rotterdam.....	56
5.3.4 Rotterdam in verhouding tot andere steden.....	57
5.3.5 Verbetering van de dance-industrie in Rotterdam.....	59
5.4 Rotterdam als werk- en woonomgeving.....	60
5.4.1 Werkomgeving.....	60
5.4.2 Woonomgeving.....	62
5.5 Rol van de gemeente.....	63
5.5.1 Positief beeld van de gemeente.....	63
5.5.2 Negatief beeld van de gemeente.....	63
5.5.3 Aandachtspunten voor de gemeente.....	66
6. Conclusie & Aanbevelingen.....	68
6.1 Conclusie.....	68
6.1.1 Relatie tussen dance-industrie, creatieve stad en economie.....	68
6.1.2 Dance-industrie in Rotterdam anno 2008.....	70
6.1.3 Sterke en zwakke punten van dance-industrie in Rotterdam.....	71
6.1.4 Gerichte beleidsinterventies van de gemeente.....	74
6.2 Aanbevelingen.....	77
6.3 Suggesties voor vervolgonderzoek.....	78
Bronvermelding.....	80
Literatuurlijst.....	80
Geraadpleegde websites.....	84
Afgenomen interviews.....	85
Revisies in samenwerking met.....	85
Bijlagen.....	86
Bijlage 1 - Topiclijst.....	86

1. Inleiding

“Zorgen over popsector Rotterdam: na jaren van bloei kampt de stad met gebrek aan creativiteit in de muziek” (Hoogstad, 2008).

Zo luidde een krantenkop in het NRC Handelsblad op 29 maart 2008. Het was één van de conclusies die werd getrokken uit het onderzoek naar de inventarisatie van de Rotterdamse popmuziek. Dit onderzoek is gedaan in opdracht van de Economic Development Board Rotterdam (EDBR) en had als doel de bestaande adviezen met betrekking tot de creatieve economie aan te vullen met een advies waarin de economische kansen van de Rotterdamse muziekindustrie centraal staan. De uiteindelijke intentie hiervan was het realiseren van economische groei en toename van ondernemerschap en werkgelegenheid in de creatieve sector (Zwaans et al, 2008).

De EDBR is een gezelschap dat het College van B&W gevraagd en ongevraagd adviseert over de economische succesvolle sectoren, en andere Rotterdamse aangelegenheden, waarin de komende jaren moet worden geïnvesteerd. De EDBR is opgericht in 2004 en bestaat uit circa 30 ondernemers en vertegenwoordigers uit het bedrijfsleven, onderwijs, wetenschap en cultuur. Naast hun adviserende taak, maken ze zich sterk voor uitvoering van kansrijke (economische) projecten. Met behulp van hun expertise en netwerk kan het gezelschap kennis, informatie en geld verschaffen waardoor het mogelijk is om op korte termijn resultaten te boeken. Door te werken met verschillende *taskforces* probeert de EDBR zoveel mogelijk belanghebbenden bij het proces te betrekken (www.edbr.nl). Een van de vijf taskforces van de EDBR is *Creative Industries*: een pijler die inzet op de economische betekenis van muziek, media, architectuur, design en productinnovatie voor Rotterdam. Deze taskforce formuleert aanbevelingen in interactie met de gemeente, de sector, onderwijs en bedrijfsleven om de uitvoering van het mediabeleid aan te scherpen (www.edbr.nl).

1.1 De creatieve stad Rotterdam

Het belang van de creatieve industrie en het streven naar verdere ontwikkeling van de creatieve stad blijkt uit de adviezen en rapporten van de laatste jaren van zowel het OBR¹, de RRKC² en de EDBR. Zo is er in januari 2005 door de EDBR de ‘Economische visie 2020’ opgesteld. Hierin werd gesteld dat er veel creatief talent in Rotterdam aanwezig is en de stad in ontwikkeling is naar creatieve stad.

¹ *OntwikkelingsBedrijf Rotterdam* initieert, investeert en werkt samen met de markt voor een sterke economische en ruimtelijke ontwikkeling van Rotterdam (www.obr.rotterdam.nl).

² De *Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur* adviseert het gemeentebestuur van Rotterdam over kunst en cultuur in de breedste zin van het woord. De RRKC brengt gevraagd en ongevraagd adviezen uit, organiseert debatten en ondersteunt de kwaliteitszorg van Rotterdamse kunstinstellingen (www.rrkc.nl).

Belangrijke ontwikkelingen die hier mee samenhangen waren volgens het rapport het uitbreiden van de creatieve clusters (geconcentreerde creatieve gebieden), het aantrekken van creatieve bedrijven en het uitbreiden van creatieve opleidingen. Rotterdam zou op deze manier specifiek inspelen op het designcluster rond architectuur, technisch en grafisch ontwerp, audiovisuele bedrijven en nieuwe media. Het Van Nelle complex en het Lloydkwartier (fysiek brandpunt) zouden daarvoor belangrijke ontwikkellocaties zijn (EDBR, 2005).

Ruim een jaar later is in samenwerking met de RRKC door de EDBR het rapport 'Rotterdam maakt werk van creativiteit' tot stand gekomen. Centraal hierin stonden het goed faciliteren van creatieve ondernemers, het instellen van een Mediadesk, het opzetten van een innovatiefonds en het ondersteunen van creatieve netwerken. Het beleid rondom creatieve clusters zou voortgezet moeten worden, maar dan wel uitgebreid met de sectoren architectuur, muziek, vormgeving en productinnovatie. Volgens het rapport waren dat de economisch kansrijke sectoren waarmee Rotterdam nationaal zou kunnen concurreren. Hiervoor zou wel extra ondersteuning van de gemeente nodig zijn (EDBR & RRKC, 2006).

Dat muziek een economisch kansrijke sector zou kunnen zijn, bleek uit het in hetzelfde jaar verschenen rapport van de RRKC 'Rotterdam has got Pop'. Hierin werd de potentie en optimale benutting van de Rotterdamse popsector beschreven. Er werd geconcludeerd dat Rotterdam over een rijke infrastructuur voor popmuziek beschikt, waarmee een verdere muzikale ontwikkeling mogelijk zou zijn. Een toenemende betekenis van deze sector zou volgens dit rapport de Rotterdamse creatieve industrie versterken. Dit zou uiteindelijk moeten bijdragen aan het versterken van de Rotterdamse economie (RRKC, 2006).

Ook de laatste twee jaar zijn verschillende initiatieven en uitwerkingen van vorige rapporten naar buiten gebracht. Zo hebben het OBR en de EDBR in februari 2007 een uitvoeringsprogramma voor de creatieve economie opgesteld ('Visie Creatieve Economie') en is in juni 2007 het advies 'Rotterdam maakt werk van creativiteit' (2006) concreet vertaald naar het advies 'Doorpakken & Doorgroeien'. De aanbevelingen die hierin genoemd worden zouden ervoor moeten zorgen dat de ontwikkeling op het niveau van nieuwe bedrijvigheid en groei in het cultuuraanbod op het gebied van film en media wordt voortgezet (EDBR, 2007). Momenteel loopt de campagne 'Creativity starts here' (www.creativitystartshere.nl) en 15 mei j.l. is de *Creative Factory* officieel geopend; het nieuwe lanceerplatform voor creatief talent (Bestuursdienst Gemeente Rotterdam, 2008).

1.2 Popmuziek als creatieve motor

Inmiddels is het duidelijk dat de economische kansen voor de toekomst kunnen ontstaan door middel van *creativiteit*: zowel op het gebied van ondernemerschap, als op het gebied van bedrijvigheid en aanbod. Maar er schijnen bepaalde sectoren nog onvoldoende benut te zijn: een reden voor de EDBR

om een economisch kansrijke sector als muziek nader te bekijken. Een segment waar volgens de RRRKC veel potentie in zit is de popmuziek (RRKC, 2006). Het onderzoeksbureau Signo&S heeft daarom eind 2007 het popmuziekcluster over de volle breedte in kaart gebracht. Er is geprobeerd om het aantal bedrijven en organisaties dat zich bezig houdt met popmuziek te inventariseren. Dit bleek een aanzienlijke hoeveelheid te zijn: in Rotterdam zijn er ongeveer 530 bedrijven en bijna 6000 personen werkzaam in of voor de muziekindustrie³. De sector wordt vooral gekenmerkt door kleine bedrijven en veel van hen zijn eenmansbedrijven. Een andere conclusie uit dit onderzoek is dat Rotterdam een nationaal aansprekend poppodium mist en dat de poppodia die er zijn, slecht gefaciliteerd zijn waardoor ze onvoldoende professioneel zijn (Zwaans et al., 2008). Dit zijn slechts enkele van de resultaten van het onderzoek dat voornamelijk kwantitatieve gegevens heeft geproduceerd. Dit zegt dus verder niet zoveel over wat dit vervolgens betekent en op welke manier de muzieksector van belang kan zijn voor de creatieve stad. Een volgende stap is daarom nu, volgens de EDBR, deze statistische gegevens kwalitatief te maken. De uitkomsten uit het kwantitatieve onderzoek kunnen zodoende geïnterpreteerd worden waaruit een advies kan volgen.

De vraag van de EDBR om de muziekindustrie in Rotterdam kwalitatief in kaart te brengen is zodoende het uitgangspunt geweest van deze scriptie. Dit onderzoek is daarom in samenspraak met en in opdracht van de EDBR opgesteld en uitgevoerd.

Wegens beperkte tijd van het onderzoek voor deze scriptie is het niet mogelijk geweest alle genres van de populaire muziek⁴ kwalitatief te onderzoeken en is daarom bewust de keuze gemaakt één stroming nader te belichten: de dance. Dance doet het zowel nationaal als internationaal erg goed en de scène wordt als cultureel product steeds belangrijker, groter en steeds meer geaccepteerd door de maatschappij (Termote, 2006). Nederland heeft een belangrijke rol in de internationale dancescène (Termote, 2006). Dit blijkt ondermeer uit de op Noorderslag uitgekomen exportcijfers van Buma Cultuur; “ongeveer 24,8% van de Nederlandse muziekexport in 2006 komt op het conto van concerten in de dancemuziekwereld. Op het moment dat de muziekreleases hierin worden meegenomen komt het percentage op 36.8%. Nederland is in dit genre mondiaal al enkele jaren één van de belangrijkste spelers” (Buma Cultuur, 2008). Inmiddels kan er gesproken worden van een ware dance-industrie: per jaar wordt er meer dan 500 miljoen euro omgezet aan dance gerelateerde producten en diensten (KPMG, 2001). Daarbij is aangetoond dat dance naast deze enorme economische spin-off ook grote maatschappelijke impact heeft (KPMG, 2001). Want hoewel dance door een erg breed publiek wordt geapprecieerd, zijn het met name de jongeren en jongvolwassenen (15–35 jaar) die in dance geïnteresseerd zijn. Er wordt dan ook wel over dance als jongerencultuur gesproken (KPMG, 2001). Gezien het feit dat Rotterdam in 2009 Europese Jongerenhoofdstad is, is de bestudering van juist deze stroming binnen de popmuziek een logische keuze.

³ Het is onmogelijk geweest alle bedrijvigheid in de muziekindustrie te inventariseren: er zijn veel bedrijven, organisaties en mensen in de popmuziek *omnivoor* en kennen vele gedaanten. Daarbij zijn er bedrijven die producten of diensten leveren die popmuziek gerelateerd zijn, maar waarvan ze zelf niet beseffen dat (een gedeelte van) hun omzet gerealiseerd wordt met activiteiten voor de muzieksector (Zwaans et al., 2008).

⁴ Onder popmuziek worden in de Inventarisatie Rotterdamse Popmuziek de genres pop, rock, hiphop, dance, urban, nu-jazz, brass, crossover en wereldmuziek verstaan (Zwaans et al., 2008).

1.3 Relevantie

Dit onderzoek kent ten eerste een praktische relevantie. Vooropgesteld is dit onderzoek van belang voor de EDBR: uit economisch perspectief wil de organisatie weten in hoeverre de muziekindustrie bijdraagt aan de creatieve stad Rotterdam. Door een deel van deze muziekindustrie te onderzoeken, de dance-industrie, wordt er een start gemaakt met het kwalitatief in kaart brengen van de muziekindustrie in Rotterdam. Deze informatie biedt vervolgens een onderbouwing voor het advies wat de EDBR voorlegt aan de gemeente. Ten tweede kan dit onderzoek ook interessant zijn voor de dance-industrie zelf en de mensen die hierin werkzaam zijn. Naast dat dit onderzoek hen een kans heeft geboden om hun mening over de stand van zaken in de dance-industrie te geven, kan het ze helpen met het verbeteren van hun werkomgeving. Door de dance-industrie een spiegel voor te houden en hun meningen te koppelen aan bestaande wetenschappelijke theorie is het mogelijk ook tot aanbevelingen voor hen te komen. Dit wordt gedaan om het uiteindelijke doel, de dance-industrie bevorderen, te bewerkstelligen.

Hoewel de praktische en maatschappelijke relevantie in dit onderzoek enigszins de overhand heeft, kent dit onderzoek ook een wetenschappelijke relevantie. Dance is tegenwoordig een populaire muziekstroming met grote economische en maatschappelijke belangen. Er is echter in de muziekwetenschappen nog niet veel onderzoek naar gedaan of over gepubliceerd. Door dit onderwerp te bestuderen en in kaart te brengen op welke manier deze industrie kan bijdragen aan het concept van een creatieve stad, kan een actueel uitgangspunt gevormd worden dat verder onderzoek naar dit soort onderwerpen mogelijk maakt. De wetenschap wordt zodoende op dit gebied verrijkt.

1.4 Leeswijzer

Deze scriptie is opgebouwd aan de hand van het verloop van het gedane onderzoek. Daarom begint het volgende hoofdstuk allereerst met wat er precies onderzocht is, aan de hand van welke methodes. In dit hoofdstuk wordt uiteengezet wat de onderzoeksvragen voor dit onderzoek zijn geweest en daarbij zal uitgebreid uiteengezet worden op welke manier dit onderzoek gedaan is en welke keuzes zijn gemaakt met betrekking tot de gebruikte methoden. Het daaropvolgende hoofdstuk is het theoretisch kader. Hierin worden reeds bestaande theorieën en wetenschappelijke publicaties besproken die van belang zijn geweest voor deze scriptie. In dit hoofdstuk komen achtereenvolgens de thema's 'de dance-industrie', 'de creatieve stad' en 'gemeentelijk beleid en bestuur' aan bod. Om het onderwerp *dance*, wat centraal staat in deze scriptie, meer inhoud en achtergrond te geven, staat het daaropvolgende hoofdstuk in het teken van de historie van de dance-industrie. Door het verleden te analyseren kunnen bepaalde aspecten uit het heden verklaard worden. In het hoofdstuk dat daarop volgt, worden de belangrijkste en meest opvallende resultaten van het onderzoek beschreven. Het is een weergave van de uitkomsten uit het onderzoek, welke op bepaalde punten gekoppeld worden aan eerder beschreven theorieën. Deze resultaten in combinatie met eerder beschreven theorieën en

historische achtergronden leiden vervolgens naar het laatste hoofdstuk: de conclusies en aanbevelingen. In dit hoofdstuk wordt enerzijds antwoord gegeven op de onderzoeksvraag, anderzijds worden aanbevelingen gedaan aan de opdrachtgever (EDBR). De scriptie sluit af met een paragraaf over aanbevelingen voor vervolgonderzoek betreffende dit onderwerp.

2. Onderzoeksopzet

2.1 Onderzoeksvragen en afbakening

Als antwoord op de vraag van de gemeente Rotterdam hoe het concept 'creatieve stad' nader ingevuld kan worden, adviseert de EDBR de muziekindustrie in Rotterdam meer in het cultuurbeleid te betrekken. Binnen deze muziekindustrie is er de laatste jaren sprake van opvallende ontwikkelingen, waaronder het steeds groter worden van de dance-industrie. Zoals ook in de inleiding is vermeld, heeft deze industrie grote economische en maatschappelijke betekenis en gaan er per jaar honderden miljoenen euro's in om.

2.1.1 Hoofdvraag

De wensen van de gemeente, het advies van de EDBR en de ontwikkelingen in de muziekindustrie hebben geleid tot de volgende hoofdvraag die centraal staat in deze scriptie:

In welk opzicht draagt de dance-industrie in Rotterdam bij aan de ontwikkeling van de creatieve stad en in hoeverre kan de gemeente dit in stand houden of verbeteren?

2.1.2 Deelvragen

De volgende deelvragen hebben bijgedragen aan de beantwoording van de hoofdvraag.

1. *Wat is de dance-industrie en hoe verhoudt die zich tot de creatieve stad en de stedelijke economie?*

Deze deelvraag is van algemene aard en heeft hoofdzakelijk een theoretische grondslag: in de wetenschappelijke literatuur is de laatste tientallen jaren aanzienlijk wat gepubliceerd over de relatie tussen cultuur, (creatieve) stad en economie. De wederzijdse beïnvloeding van deze componenten kan zodoende door theorie verklaard worden. Maar wegens het ontbreken van een definitie van dance in de wetenschappelijke literatuur, heeft het eerste deel van de deelvraag (wat is de dance-industrie?) een meer praktische grondslag. Door zowel populaire literatuur en krantenartikelen als dance gerelateerde websites te onderzoeken is geprobeerd een lijn te vinden in wat deze muziekstroming precies inhoudt en wat de kenmerken en ontwikkelingen daarvan zijn. Hierbij waren ook de meningen van de mensen die werkzaam zijn in de dance-industrie van belang.

2. *Hoe staat de dance-industrie in Rotterdam anno 2008 in verhouding tot:*

- *het verleden;*
- *andere sectoren;*
- *andere steden?*

Deze deelvraag is meer specifiek van aard en heeft voornamelijk een praktische grondslag: de meningen van de mensen die werkzaam zijn in de dance-industrie zijn van belang. Omdat dit hun werk- (en leef-) omgeving is, weten zij als geen ander hoe het er momenteel voor staat met de dance-industrie in Rotterdam. Door zowel jong en oud als mensen uit verschillende stromingen en beroepsgroepen (binnen de dancescène) om hun mening te vragen is het mogelijk geweest de verhouding ten opzichte van het verleden, andere sectoren en andere steden duidelijk uiteen te zetten. Bij de beantwoording van deze vraag zijn ook populaire literatuur, krantenartikelen en dance gerelateerde websites van belang geweest. Dit vooral om de subjectieve invalshoek van de mensen uit de industrie enigszins te relativiseren en in een perspectief te kunnen plaatsen.

3. *Welke onderdelen van de dance-industrie zijn sterk (kansen) en welke zijn minder sterk (bedreigingen) ontwikkeld in Rotterdam?*

Deze deelvraag is een vervolg op de vorige deelvraag. Door eerst in kaart te brengen hoe de dance-industrie er in Rotterdam voorstaat, is vervolgens beoordeeld welke onderdelen daarvan sterk en welke minder sterk ontwikkeld zijn. De meningen van de mensen die werkzaam zijn in de dance-industrie zijn hierbij wederom van belang geweest, evenals hetgeen wat hierover beschreven is in populaire literatuur, krantenartikelen en dance gerelateerde websites.

4. *Welke bijdrage kan de gemeente leveren aan de dance-industrie door gerichte beleidsinterventies?*

Eenzijds heeft deze deelvraag een theoretische grondslag, omdat er in theorie slechts bepaalde beleidsinterventies met betrekking tot ontwikkeling van een creatieve stad mogelijk zijn. Hiervoor zijn bestaande (wetenschappelijk) literatuur en gemeentelijke rapporten en beleidsnota's geraadpleegd. Anderzijds heeft deze deelvraag een praktische grondslag, omdat er aan een specifiek soort bijdrage in de dance-industrie behoefte is. Welke dat is, is onderzocht door middel van een inventarisatie van de meningen van de mensen die werkzaam zijn in de dance-industrie en door het raadplegen van populaire literatuur en krantenartikelen.

Door het beantwoorden van deze hoofd- en deelvragen, is uiteindelijk het *doel* van dit onderzoek bereikt: de dance-industrie in Rotterdam op een kwalitatieve manier in kaart brengen. Dit verschaft de EDBR een kader waarbinnen een advies uitgebracht kan worden over deze sector. Dit heeft als gevolg dat de creatieve stad Rotterdam verder ontwikkeld kan worden.

2.1.3 Afbakening

Het begrip *industrie* is in dit onderzoek bewust gekozen, omdat een industrie (in tegenstelling tot een scène, genre of stroming) verwijst naar een gedeelte van de economische productie (Raes & Hofstede, 2005). Juist de economische productie is van belang in een onderzoek naar de bijdrage aan de economie van de toekomst (de creatieve stad). Een industrie verwijst naar diverse, sterk met elkaar verknoopte takken binnen een bepaalde branche. Onderling hebben deze takken veel interactie, maar elke tak heeft hierin wel een eigen dynamiek (Raes & Hofstede, 2005). Zo bestaan er binnen de dance-industrie verschillende takken (zowel in verschillende stromingen als in verschillende schakels in de keten), die onderling veel met elkaar te maken hebben, maar allemaal wel een eigen dynamiek kennen.

Hoewel in dit onderzoek de *dance-industrie* centraal staat, wordt in deze scriptie soms ook het begrip *scène* gebruikt. Hoewel in de populaire- en spreektaal het verschil vaak niet duidelijk is, zijn het wel twee verschillende begrippen: waar een *industrie* slechts de productiekant van een branche omvat, verwijst een *scène* ook naar de consument (fans, mensen die de muziek beluisteren). Volgens Bennett en Peterson (2004) is een scène namelijk de context waarin clusters van producers, muzikanten en fans collectief eenzelfde muzikale smaak delen en zichzelf collectief onderscheiden van anderen. Hoewel de consumenten niet actief in dit onderzoek betrokken worden, spelen ze natuurlijk wel een grote rol. Daarom wordt er in het onderzoek met name over de *dance-industrie* gesproken, maar komt het ook voor dat in deze scriptie het begrip *dancescène* gebruikt wordt.

Voor het begrip *bijdragen aan* is bewust gekozen omdat het juist in dit onderzoek gaat om het bevorderen (de ontwikkeling) van de creatieve stad en het aandeel van de dance-industrie daarin. De letterlijke woordenboekvertaling van *bijdragen aan* is 'bevorderlijk zijn' en 'zijn aandeel inbrengen' (www.vandale.nl). De term *bijdragen aan* dekt zodoende de lading van wat hier onderzocht wordt.

De begrippen *dance* en *creatieve stad* verschaffen een meer theoretische inbedding en zullen daarom in het volgende hoofdstuk (theoretisch kader) nader uiteen gezet en afgebakend worden.

2.2 Onderzoeksperspectief

Dit onderzoek is van kwalitatieve aard: het is een onderzoek waarbij vooral kwalitatieve data benut worden, met als intentie het schetsen en verklaren van vraagstukken in of van omstandigheden, aangelegenheden of mensen (Baarda et al., 1995). In dit onderzoek staat namelijk de inhoud centraal, in tegenstelling tot hoeveelheid (hoe vaak iets voorkomt) bij kwantitatief onderzoek. Zoals onderzoekswetenschappers Wester en Peters (2004) aangeven gaat het bij kwalitatief onderzoek om de eigenschappen die relevant zijn: "het gaat om het opsporen en benoemen van relevante eigenschappen, waarbij het perspectief van de onderzoekers door de opgedane inzichten met nieuwe begrippen wordt verrijkt" (2004:11).

De keuze voor kwalitatief onderzoek is mede gemaakt omdat dit onderzoek over het algemeen een *explorerend karakter* heeft; het doel is inzicht te krijgen in iets wat nog onbekend is. Het gaat in dit onderzoek om een inventarisering, het in kaart brengen en verkennen van de dance-industrie in Rotterdam en op welke wijze deze bij kan dragen aan het concept van de creatieve stad. Hoewel 'een bijdrage' toch vaak verwijst naar een resultaat in kwantitatieve gegevens (cijfers en tabellen), is er in dit onderzoek bewust voor gekozen de bijdrage kwalitatief te onderzoeken. Uit eerder kwantitatief onderzoek in opdracht van de EDBR⁵ is namelijk gebleken dat de popmuzieksector in cijfers feitelijk weinig zegt over wat er momenteel in de sector afspeelt en waar behoefte aan is. Kwalitatief onderzoek is daarom geschikter.

Kwalitatief onderzoek is een onderzoek gericht op de ontwikkeling van begrippen, hypothesen en/of een theorie (Baarda et al., 1995). Op het moment dat aan het onderzoek begonnen werd, was er daarom niet veel meer dan een thema aanwezig (de dance-industrie in Rotterdam), dat gaandeweg nader uitgewerkt is. Tijdens het onderzoek is steeds gezocht naar antwoorden op de vragen die rond dit thema naar voren kwamen (Wester & Peters, 2004). Deze vorm van onderzoek doet typeert de *cyclische beweging* in het onderzoek: de objectivering wordt spiraalsgewijs opgebouwd wat betekent dat de cyclus van onderzoek (die bestaat uit dataverzameling, analyse, reflectie en toetsing) steeds weer herhaald wordt (Wester & Peters, 2004). Gedurende het onderzoek en de analyse is dus steeds weer teruggegaan naar vorige stappen.

Een ander belangrijk aspect aan dit onderzoek is de *holistische aanpak*; de nadruk wordt gelegd op de totaliteit, op de onderlinge samenhang en de samenwerking van de delen en de processen (Baarda et al., 1995). Door resultaten binnen de geschiedkundige en sociale verbanden te plaatsen, is geprobeerd zoveel mogelijk op de hoogte te raken van alles wat in het onderzoek kan spelen. Communicatiewetenschapper Halloran (1998) benadrukt het belang van deze aanpak: volgens hem is het van belang dat industrieën (als de dance-industrie) niet gezien worden in een isolatie, maar als een set van sociale instituties, die op elkaar en andere instituties in werken in het sociale systeem. Juist in dit onderzoek, waar veel verschillende partijen en instituties bij betrokken zijn, is het van groot belang dat alles in een geheel bekeken wordt. Daarom is in dit onderzoek gekozen voor een holistische, processuele aanpak, tegen een sociaal- historische context met een kritische benadering.

⁵ *Inventarisatie Rotterdamse popmuziek* (Zwaans, L. et al., 2008).

2.3 Methode van onderzoek

Het perspectief van kwalitatief onderzoek vereist een kwalitatieve vorm van gegevensverzameling (Wester & Peters, 2004). Een werkwijze die zich hiervoor leent is *de triangulatie-aanpak*: het vergaren van data vanuit verschillende gezichtspunten (Baarda et al., 1995). Door middel van het raadplegen van verschillende soorten gegevens en bronnen en het gebruik van diverse methoden is geprobeerd alle deelvragen op een doeltreffende manier te beantwoorden. Deze triangulatie-aanpak heeft er daarbij voor gezorgd dat de resultaten vollediger zijn en er een hogere betrouwbaarheid van de omstandigheden is (Baarda et al., 1995).

De soorten onderzoek waarvoor in dit onderzoek gekozen is, zijn de volgende:

- *Deskresearch* (bestaande gegevens & wetenschappelijke bronnen)
- *Fieldresearch* (diepte-interviews met sleutelpersonen)

Hieronder wordt per methode uiteengezet wat eronder verstaan wordt en hoe dit in zijn werk is gegaan.

2.3.1 Deskresearch

Deskresearch is onderzoek doen naar reeds bestaande gegevens (Michels, 2003). Deze gegevens zijn niet alleen literatuur, boeken en vaktijdschriften, maar er worden ook bestaande databestanden, krantenartikelen, rapporten en websites onder verstaan. Deskresearch is anders gezegd het raadplegen van alles wat zonder nieuw onderzoek aan informatie verkregen kan worden (Michels, 2003). Voor deskresearch is gekozen omdat de informatie afkomstig uit verschillende bronnen, zorgt voor een breed en zo goed als volledig mogelijk beeld van de situatie.

In dit onderzoek is deskresearch gedaan met de focus op het thema *dance-industrie*. Zowel het eerste deel van deelvraag 1 stond hierin centraal (wat is de dance-industrie?) als het algemene deel van deelvraag 2 (hoe staat dance-industrie anno 2008 in verhouding tot het verleden, andere sectoren en andere steden?). Ook deelvraag 3 (wat zijn de sterke en zwakke onderdelen van de Rotterdamse dance-industrie?) en 4 (welke bijdrage kan de gemeente leveren aan de dance-industrie door gerichte beleidsinterventies?) zijn deels door middel van deskresearch beantwoord. Zoals in de inleiding vermeld is, bestaat er een beperkte hoeveelheid wetenschappelijke literatuur over dance. De informatie die rondom deze thema's is geraadpleegd, is daarom veelal afkomstig uit rapporten, populaire tijdschriften, kranten, niet-wetenschappelijke boeken, interviews met vooraanstaande personen uit de Nederlandse dancescène en internetsites. Dit laatste medium typeert de tijd waarin dance zijn populariteit verworven heeft; in de afgelopen 25 jaar is het mediagebruik van de Nederlanders sterk veranderd en zijn mensen steeds meer het internet gaan gebruiken (de Haan en Huysmans, 2002). Het groeiende gebruik van internet heeft nieuwe stromingen als dance een platform geboden, dat de veelheid online informatie die beschikbaar is verklaart.

Naast het raadplegen van populaire literatuur, is er ook wetenschappelijke literatuur gebruikt om bepaalde ontwikkelingen te verklaren en relaties tussen de concepten uit de onderzoeksvraag uiteen te zetten. In zowel de sociale, culturele als economische wetenschappen zijn er publicaties verschenen over de ontwikkeling van de creatieve stad en de relatie tussen de concepten cultuur, stad en economie en de rol van de gemeente daarin. De wetenschappelijke deskresearch heeft zich daarom vooral gefocust op het tweede deel van deelvraag 1 (hoe verhoudt de dance-industrie zich tot de creatieve stad en de stedelijke economie?) en de laatste deelvraag (welke bijdrage kan de gemeente leveren aan de dance-industrie door gerichte beleidsinterventies?).

Hoewel kwalitatief onderzoek vaak explorerend van aard is, impliceert het deskresearch deel van dit onderzoek dat dit een *beschrijvend onderzoek* is; de aard of kenmerken van onderzoeksverschijnselen worden geïnterpreteerd of er wordt een overzicht van gegeven (Baarda et al., 1995). Vaak wordt in een beschrijvend onderzoek volstaan met een feitelijke registratie en wordt er niet gezocht naar een verklaring. Het is dus niet van belang waaróm de werkelijkheid zich zo voordoet of hoe de werkelijkheid zou moeten zijn. Daarom wordt in dit deel van het onderzoek dus ook geen hypothese gevormd of een theorie ontwikkeld: dit deel van het onderzoek is objectief en neutraal en beschrijft wat er tot nu toe over de dance-industrie, de creatieve stad en de relatie tussen cultuur, stad en economie verschenen is.

De literatuur en bestaande bronnen zijn door middel van het toepassen van de *sneeuwbalmethode* (Baarda et al. 2000) gevonden; vanuit een inleidende tekst zijn via de literatuurlijst en verwijzingen andere bronnen geraadpleegd. Hoewel het door de eindeloze hoeveelheid bronnen enerzijds en beperkte tijd voor dit onderzoek anderzijds niet mogelijk is geweest absolute volledigheid te bereiken in het aantal publicaties, zijn de meest relevante publicaties wel aan bod gekomen.

2.3.2 Fieldresearch

In tegenstelling tot deskresearch is fieldresearch het verzamelen en verwerken van nieuwe gegevens tot bruikbare informatie voor het onderzoek (Michels, 2003). Om deze nieuwe gegevens te vergaren is gebruik gemaakt van (niet-gestructureerde) diepte interviews met sleutelpersonen; vraaggesprekken met deskundigen op een bepaald terrein (Baarda & de Goede, 2001). Gekozen is voor deze methode omdat het de mogelijkheid geeft om door te vragen en dieper in te gaan op een bepaald onderwerp. Een ander voordeel van deze methode is dat de geïnterviewde niet uit antwoordalternatieven hoeft te kiezen en hij of zij alle ruimte heeft om in eigen woorden te antwoorden. Omdat het vrijwel onmogelijk is om van tevoren aan te geven wat iemands gedachten over een onderwerp zijn (mede door het explorerende karakter van het onderzoek), is belangrijk dat de geïnterviewden hun eigen woorden kiezen om hun gedachten onder woorden te brengen (Baarda et al, 2000).

De deskundigen (sleutelpersonen/ geïnterviewden) die voor dit onderzoek benaderd zijn, zijn de mensen die te maken hebben met de creatieve schepping, productie en uitgave & exploitatie van de dance-industrie in Rotterdam. Dit zijn zowel artiesten (acts en dj's), artiestenbureaus,

boekingsbureaus, clubs, podia, festivalorganisatoren en platenlabels. Er is gekozen voor deze partijen omdat deze mensen in het creatieve gedeelte van de sector (industrie) opereren; ze weten wat daar speelt en waar de kansen en bedreigingen voor de industrie in de stad liggen. In het volgende hoofdstuk wordt de afbakening van de dance-industrie zoals deze in dit onderzoek gezien wordt nader uiteengezet.

De geïnterviewden zijn geselecteerd aan de hand van de *sneeuwbalmethod*e (Baarda et al. 2000). Er is begonnen met een lijst van reeds benaderde personen door de EDBR van waaruit een selectie is gemaakt van personen die werkzaam zijn in de dance-industrie. Termen als 'dj', 'elektronische muziek', 'house' en 'party' hebben mede geholpen deze eerste selectie te maken. Vervolgens is na elk interview gevraagd naar verwijzingen voor verdere relevante personen. Er is geprobeerd een zo breed mogelijk beeld te krijgen van de industrie in Rotterdam. Daarom is zowel uit zo veel mogelijk verschillende segmenten (substromingen) van dance als uit de verschillende schakels van de keten geprobeerd ten minstens één iemand gesproken te hebben. Ook is hierin rekening gehouden met een variëteit in leeftijd en belangen. Zowel jong en oud als commerciële en niet-commerciële partijen zijn daarom voor dit onderzoek benaderd. Er zijn in totaal zeventien interviews afgenomen, waarvan vijftien met sleutelfiguren uit de Rotterdamse dance-industrie. Hiervan waren er dertien face-to-face, één telefonisch en één schriftelijk. De overige twee interviews zijn gehouden met een medewerker van de Belangen Vereniging Dance en met de eindredacteur van ApeMagazine, om het algemene beeld van de dance-industrie beter in kaart te brengen. Het aantal van zeventien interviews is gebaseerd op het feit dat de laatste paar interviews nog maar weinig nieuwe inzichten opleverden. Daarbij was er voor dit onderzoek slechts beperkte tijd beschikbaar en is het onmogelijk en irrelevant om iedereen uit de dance-industrie te spreken. Hoewel er geen absolute volledigheid bereikt is in het aantal geïnterviewde personen, kan er toch gesteld worden dat er een representatief beeld van de Rotterdamse dance-industrie gegeven is.

Het fieldresearch deel van het onderzoek heeft zich met name gericht op de situatie specifiek in Rotterdam. Door middel van de interviews is geprobeerd een antwoord te geven op het specifieke deel van deelvraag 2 (hoe staat de dance-industrie in Rotterdam anno 2008 in verhouding tot het verleden, andere sectoren en andere steden?), deelvraag 3 (wat zijn de kansen en bedreigingen van de dance-industrie in Rotterdam?) en deelvraag 4 (welke bijdrage kan de gemeente leveren aan de dance-industrie?). Door middel van het afnemen van interviews is geprobeerd deze vragen te beantwoorden. Er was voor het afnemen van de interviews geen vast gestructureerde vragenlijst opgesteld, maar er is gewerkt met een topiclijst⁶ (Baarda et al, 2000). Dit om zo min mogelijk het gesprek te sturen, maar er wel voor te zorgen dat bij elk interview dezelfde onderwerpen aan bod kwamen. De topiclijst heeft zodoende gewerkt als instrument waaraan vast gehouden kon worden, zodat elk interview in ieder geval een aantal vooraf bepaalde elementen zou behandelen. Deze topiclijst is aan de hand van de belangrijkste begrippen uit de theorie (Wester & Peters, 2004) en uit

⁶ De topiclijst is te vinden in bijlage 1.

elementen van de deelvragen opgesteld. De lijst was, door het kwalitatieve en explorerende karakter van het onderzoek, flexibel van aard.

De persoonlijke interviews hebben ongeveer per keer een uur geduurd en zijn opgenomen op een voice-recorder. Achteraf zijn deze interviews letterlijk getranscribeerd. Deze transcripties zijn in dit onderzoek geanalyseerd naar de benadering van de *gefundeerde theorie*: het materiaal is beredeneerd samengevat om het beter te kunnen hanteren en beter leesbaar te maken (Glaser & Strauss, 1967). Dit beredeneerd samenvatten is gedaan door open te coderen; op een verkennende manier zijn codes gegeven aan bepaalde passages, zinnen en stukken uit de transcripties door trefwoorden te noteren in de kantlijnen. Nadat de belangrijkste stukken waren voorzien van codes, zijn de transcripties bij elkaar gelegd en zijn overkoepelende thema's bedacht die bepaalde codes konden omvatten. Naar aanleiding van de verschillende thema's is daarna op zoek gegaan naar meningen en opvattingen binnen de codes. Deze meningen en opvattingen zijn binnen de thema's geordend en gestructureerd. De laatste stap is tenslotte het opzoeken geweest van relaties tussen de opvattingen en meningen, waarna gezocht werd naar connecties met achtergronden van de geïnterviewden (Glaser & Strauss, 1967).

2.4 Betrouwbaarheid & Validiteit

In dit onderzoek is met zorg gelet op de mate van betrouwbaarheid, validiteit en objectiviteit: er is geprobeerd een zo goed mogelijke reflectie van de werkelijkheid te geven en een zo groot mogelijke mate van replicerbaarheid aan te tonen. Mede door de menselijke relaties en sociale interacties die onderzocht zijn en het feit dat er bijna altijd sprake is van andere invloeden, waren deze aspecten soms moeilijk allemaal te bewerkstelligen. Toch kan er gesteld worden dat de aspecten betrouwbaarheid, validiteit en objectiviteit zo goed mogelijk in acht genomen zijn, met name door middel van het inbouwen van 'controleposten'⁷. Deze scriptie is namelijk op alle onderdelen in het proces door universitaire begeleiding gecontroleerd, er is meerdere malen terugkoppeling geweest naar de EDBR en de uiteindelijke resultaten van het onderzoek zijn voorgelegd aan een aantal nieuwe (nog niet geïnterviewde) personen die werkzaam zijn in de dance-industrie. Dit is gedaan om na te gaan of de uitgekomen resultaten enigszins representatief zijn voor de dance-industrie in Rotterdam. Alles overziend kan daarom gesteld worden dat er gesproken kan worden van een betrouwbaar, valide en objectief onderzoek dat geschikt is voor de EDBR om te gebruiken in het gemeentelijke advies.

⁷ De personen die hieraan bijgedragen hebben zijn te vinden in de literatuurlijst onder "Revisies in samenwerking met".

3. Theoretisch kader

Zoals blijkt uit de vorige hoofdstukken verschaffen een aantal begrippen en concepten die in deze scriptie centraal staan een theoretische inbedding. Het is namelijk van belang voorafgaande het onderzoek uiteen te zetten wat er tot op heden over bepaalde begrippen en processen op wetenschappelijk niveau gepubliceerd is. Er dient een vertrekpunt te zijn van waaruit het onderzoek gestart kan worden. Daarbij zorgt dit theoretisch kader waar mogelijk voor een afbakening van de gebruikte begrippen uit de onderzoeksvraag.

Uit de hoofdvraag die centraal staat in dit onderzoek zijn drie grote thema's af te leiden: 'de dance-industrie', 'de creatieve stad' en 'het gemeentelijke beleid en bestuur'. Deze thema's worden daarom achtereenvolgens in dit theoretisch kader behandeld: per onderwerp komen verschillende perspectieven en standpunten van wetenschappers aan bod. Hoewel het er op het eerste gezicht op kan lijken dat de drie thema's los van elkaar staan, zal gaandeweg het hoofdstuk blijken dat ze juist op veel vlakken met elkaar verweven zijn. Hiermee wordt wederom de keuze voor dit onderwerp en deze hoofdvraag benadrukt.

Allereerst wordt in dit hoofdstuk een paragraaf gewijd aan de *dance-industrie*, met name de relatie met de muziek- en culturele industrie. Er wordt hier dus niet zozeer gekeken naar wat die dance-industrie precies is en wat deze inhoudt, maar juist de ontwikkelingen en kenmerken van de algemene muziek- en culturele industrie staan centraal. Antwoord op de vraag wat de dance-industrie inhoudt, is deel van het praktische onderzoek en komt naar voren in de resultaten (hoofdstuk 5). In de tweede paragraaf ligt de nadruk op het concept *creatieve stad*: er wordt uiteen gezet waar het begrip vandaan komt, wat er onder verstaan wordt, en welke elementen, activiteiten en voorwaarden hieraan gekoppeld worden. Een onderdeel hiervan is de relatie tussen cultuur, economie en stad en de beïnvloeding (theoretisch gezien) van en op elkaar. De laatste paragraaf staat in het teken van *beleid en bestuur* van de gemeente in het kader van de bewerkstelling van een creatieve stad. De rol van de gemeente en de mogelijkheden van beleid staan hierin centraal.

3.1 De dance-industrie

3.1.1 Dance

Hoewel deze paragraaf niet in het teken staat van de definitie van het begrip dance, is het wel van belang kort uiteen te zetten wat er in deze scriptie onder dance verstaan wordt. Zoals eerder vermeld is, is het lastig dit begrip uiteen te zetten: er bestaat namelijk geen duidelijke (wetenschappelijke) definitie van dance. Daarbij brengt het begrip soms verwarring op omdat *dance* een leenwoord is uit de Engelse taal. Wanneer het vertaald wordt naar het Nederlands (*dans*) heeft het vaak niet dezelfde lading en dekking. Toch worden de woorden *dance* en *dans* in de spreektaal wel door elkaar gebruikt.

Wegens het ontbreken van een wetenschappelijke definitie, wordt hier als uitgangspunt gebruik gemaakt van een onderzoek dat in 2001 gedaan is naar de dance-industrie in Nederland. KPMG heeft een inventarisatie gemaakt van wat destijds de betekenis en impact van dance was op de Nederlandse economie en maatschappij. Naast dat dit rapport veel stof heeft doen opwaaien (zie einde hoofdstuk 4), is hierin door hen ook een begripsafbakening van dance gegeven:

“Dance omvat allereerst de alom bekende overwegend dansbare, elektronische muziek waarmee poppodia en evenementen tienduizenden bezoekers weten te trekken. Een dj mixt platen van zichzelf en andere DJ's en producenten aan elkaar en is de entertainer in plaats van een individuele artiest of band. 'Dance' is in dit verband een verzamelnaam voor een aantal soorten en stromingen muziek zoals Techno, Trance, Hardstyle, Hardcore, House, Clubtrance, Progressive, Garage, Lounge, Drum & Bass” (KPMG Special Services B.V., 2001).

Volgens KPMG is dance zodoende muziek die dansbaar en elektronisch is, ten gehore gebracht door een dj en bestaand uit veel verschillende stromingen en stijlen. Het elektronische aspect is iets dat vaker genoemd wordt in (niet-wetenschappelijke) omschrijvingen: op Wikipedia wordt het zelfs als eerste genoemd (“dance is een verzamelnaam voor alle soorten elektronische dansmuziek”). Het elektronische aspect lijkt één van de meest kenmerkende aspecten van deze vorm van muziek en is daarmee onderdeel van de populaire popmuziek. De RRKC maakt namelijk in de popmuziek een onderscheid tussen livemuziek en elektronische muziek. Onder livemuziek vallen naar hun definitie o.a. bands, singer-songwriters en rappers, onder elektronische muziek worden o.a. dj's en scratchers geschaard. Dit sluit weer aan bij de definitie van KPMG: “dance is muziek die uitgevoerd wordt door een dj” en met de definitie van Wikipedia: “de muziek is grotendeels gemaakt met elektronische muziekinstrumenten en wordt meestal niet live gespeeld”. De volgende aspecten kunnen zodoende dance typeren:

- de muziek is elektronisch en dansbaar;
- het is een onderdeel van de popmuziek;
- het wordt ten gehore gebracht door een dj;
- er zijn veel verschillende stromingen en stijlen;
- meestal wordt het niet-live gespeeld.

Er kan gesteld worden dat een aantal aspecten kenmerkend is voor dancemuziek, maar dat dit toch een heel breed begrip blijft waar verschillende opvattingen en interpretaties van bestaan. Dit wordt bevestigd door Hillegonda Rietveld, die in 1998 een boek over housemuziek⁸ en -cultuur schreef. Rietveld schrijft dat iedereen op een andere manier het house genre beschrijft, iets dat men met de meeste producten in de populaire cultuur schijnt te doen. Het is afhankelijk van wie het produceert en wie het op welke plaats en welke tijd beluistert. De waarde en betekenis van housemuziek verschilt daarom binnen bepaalde sociale en culturele contexten waardoor er niet één echte vorm van housemuziek is (Rietveld, 1998).

3.1.2 De muziekindustrie

Zoals in de vorige paragraaf wordt vermeld, is dancemuziek een onderdeel van de popmuziek, die op haar beurt weer deel uit maakt van de muziekindustrie. Dit is een industrie die constant in beweging is (Negus, 1999) en met name in de laatste tientallen jaren zijn er ontwikkelingen gaande die een grote invloed hebben op de structuur en organisatie van de muziekindustrie. Hoewel veranderingen in een industrie als de muziekindustrie niet puur en alleen aan een veranderende technologie toe te schrijven zijn (Peterson et al, 2004), is gebleken dat de groei van het internet wel degelijk een grote rol speelt (Leyshon et al, 2005). Enerzijds heeft dit het *consumptieproces* sterk doen veranderen: door de opkomst van peer-to-peer netwerken als Napster, Kazaa en Gnutella is het mogelijk geworden om digitaal muziek te consumeren. Sinds enige jaren is het mogelijk muziekbestanden online te downloaden in plaats van deze muziek te kopen in de platenwinkels. Volgens de muziekindustrie is dit downloaden van muziek steeds meer een substituut voor verkoop, die de kapitaaltoevoer tot de industrie duidelijk heeft doen verminderen. De kapitaaltoevoer die anders gebruikt was voor onderzoek en ontwikkeling van nieuwe projecten, wordt nu misgelopen. Een opvallend resultaat na onderzoek van deze kwestie was dat de muziekindustrie in de eerste helft van 2002 een verlies beschreef van 9%, na ongeveer 15 jaar van regelmatige groei (Leyshon et al, 2005). Dat dit de laatste jaren niet is veranderd blijkt uit recente cijfers van de NVPI⁹: alle verkoopcijfers in de muziekindustrie zijn in 2007 gedaald. Zowel de audiomarkt, als de singlemarkt en de cd-albums hebben in 2007 procentueel minder verkocht. Het enige wat een gematigd positieve ontwikkeling liet zien is de downloadmarkt: deze groeide van 10 miljoen (stuks en omzet) naar 12 miljoen (NVPI en GfK Marketing Services Benelux, 2007).

Naast de invloed die de groei van internet veroorzaakte op het consumptieproces, heeft deze ontwikkeling ook gezorgd voor een sterk veranderend *distributieproces*. Mede door internet is de mogelijkheid van digitale distributie ontstaan; de muziekindustrie is opengebrosen en het internet fungeert als distributiemedium (bv MySpace en Beatport). De vroeger zo noodzakelijke rol van de platenmaatschappij kan nu vervuld worden door allerlei kleine bedrijfjes op internet.

⁸ *House* wordt door gezien als de 'vroegere dance' of als 'de stroming waarmee dance is begonnen' waardoor de begrippen nu vaak door elkaar gebruikt worden. In het volgende hoofdstuk wordt dit verder uitgelegd.

⁹ De *NVPI* is de brancheorganisatie van de entertainmentindustrie en behartigt de belangen van platenmaatschappijen, producenten van videofilms en de producenten/distributeurs van interactieve software. Jaarlijks laten ze diverse marktonderzoeken uitvoeren (www.nvpi.nl).

De ontwikkelende techniek heeft naast de groei van internet ook gezorgd voor lagere productiekosten. Deze ontwikkeling is vooral typerend geweest voor de opkomst van dance (Hesmondhalgh, 1997). Omdat de techniek, die gebruikt wordt bij het maken van elektronische muziek, toegankelijk en betaalbaar werd voor iedereen ontstonden er 'bedroom studio's' en een 'do-it-yourself' cultuur (Hesmondhalgh, 1997). Het werd voor iedereen mogelijk om (thuis) muziek te creëren, produceren en distribueren. Deze lage productie- en distributiekosten hebben er zodoende aan bijgedragen dat dance in de afgelopen 20 jaar dergelijke populariteit verwierf. De ontwikkelingen in die jaren worden nader uiteengezet in het volgende hoofdstuk: de geschiedenis van dance.

Een andere, niet direct aan techniek gekoppelde, constante ontwikkeling in de muziekindustrie die van belang is voor deze scriptie, is de golfbeweging die de muziek zelf meemaakt. Dit is vooral iets wat in de popmuziek voorkomt: de muziek zelf evolueert in cycli waardoor oorspronkelijk ondergronds gemaakte muziek bovengronds komt, mainstream wordt en aanslaat bij het grote publiek (de Meyer en Trappeniers, 2007). *Mainstream* is de benaming voor muziek in het brede middenrepertoire in het centrum, met de grootste gemene deler, bestemd voor een zo groot mogelijk publiek. Hier tegenover staat de substream, of (iets wat voornamelijk in de spreektaal gebruikt wordt) de *underground*. Dit is de muziek die origineler, risicovoller, authentieker, compromislozer, experimenteler, kunstzinniger, progressiever en alternatiever is, welke in bepaalde scènes aantrekkingskracht uitoefent omdat ze zich situeert aan de rand (de Meyer en Trappeniers, 2007). Het is niet zo dat een muziekstroming óf mainstream óf underground is: substromingen verschuiven van de rand (de periferie) naar het centrum, maar het centrum (mainstream) kan ook inspiratie opdoen uit de periferie. Vaak wordt verondersteld dat mainstream-muziek gericht is op commercieel succes en substream-muziek bedoeld zou zijn om buiten het commerciële te bestaan (de Meyer en Trappeniers, 2007). Toch is er ook sprake van commerciële muziek met een hoog substream gehalte of andersom: geen enkele muziek is daarom óf mainstream óf substream. Zoals ook blijkt in het volgende hoofdstuk, speelt deze cyclus die muziek doormaakt in de dance-industrie een belangrijke rol. Waar dancemuziek 20 jaar geleden is begonnen als substream-muziek, bedoeld voor 'de verschoppelingen van de maatschappij', is dance momenteel mainstream geworden waarmee miljoenen euro's per jaar verdiend worden. Binnen deze ontwikkeling maken de verschillende stromingen van dance vervolgens weer een eigen cyclus en ontwikkeling mee. Zo worden bepaalde stromingen binnen de dance-industrie onder underground geschaard en andere stromingen onder mainstream. Dit kan per periode veranderen en verschuiven.

3.1.3 De creatieve en culturele industrie

Zoals dancemuziek onderdeel is van de popmuziek en valt onder de muziekindustrie, valt de muziekindustrie weer onder de creatieve (TNO, 2004) en culturele industrie (Hesmondhalgh, 2006). De creatieve en culturele industrie zijn termen die dicht bij elkaar liggen en vaak door elkaar gebruikt worden. Toch verschillen deze begrippen van elkaar en is het voor deze scriptie van belang uiteen te zetten waar vanuit wordt gegaan wanneer er over een culturele-, dan wel creatieve industrie gesproken wordt.

Culturele industrie

Het begrip culturele industrie werd voor het eerst gebruikt door de filosofen Adorno en Horkheimer in hun boek *'The Dialectic of Enlightenment'* (1944). Eigenlijk maakten zij eerst gebruik van het concept massacultuur, waarmee de industrialisatie van de geest en kolonisatie van de menselijke ziel bedoeld werd. Met name door technische ontwikkelingen werden culturele uitingen als muziek en film, producten die verkocht konden worden. Na de Tweede Wereldoorlog werd deze cultuur door Amerikaanse sociologen ontdekt en massacultuur genoemd (Derksen, 2001). Maar omdat massacultuur te veel deed denken aan een cultuur die spontaan uit een massa zelf voort zou komen, werd het begrip later vervangen door het concept 'culturele industrie'. Het idee hierachter is dat cultuur uitgedacht wordt door kunstenaars en ondernemers en geproduceerd wordt voor de massa (Derksen, 2001). Een meer specifieke definitie van de culturele industrie is gegeven door Paul Hirsch, die de wereld van de culturele industrie heeft ingedeeld in organisatieniveaus. De culturele industrie kan volgens hem als volgt omschreven worden:

“... alle organisaties die betrokken zijn bij het proces van het filteren van nieuwe producten en ideeën die van creatievelingen komen uit het technische subsysteem, en doorvloeien naar management, institutionele en maatschappelijke niveaus” (Hirsch, 1972).

Deze definitie is erg organisatorisch en sociologisch gericht en geeft niet een precies kader waarin de culturele industrie geplaatst kan worden. Daarbij zijn er later andere definities gecreëerd, waaronder een ruimere, meer actuele definitie van Paul Rutten:

“De culturele industrie is een verzameling van private en publieke instituties en individuen die zich bezighouden met de ontwikkeling en exploitatie van gecreëerde producten en diensten die in de eerste plaats gekocht en geconsumeerd worden door een publiek vanwege de betekenis die ze bij dat publiek oproepen” (Rutten, 2000).

Het *betekenis oproepen* dat Rutten aanhaalt in zijn definitie, komt ook sterk naar voren in de definitie van David Hesmondhalgh:

“De culturele industrie zijn instituties (meestal winstmakende bedrijven, maar ook non-profit organisaties) die direct betrokken zijn in de productie van sociale betekenis” (Hesmondhalgh, 2006).

Hesmondhalgh specificiert zijn definitie door te suggereren dat de kern van de culturele industrie de bedrijven of organisaties zijn die zich bezig houden met de industriële productie en omloop van teksten. Dit ziet hij vrij breed en naast radio, tv, film, inhoudelijk internet, muziek, uitgeverij, video en computer games, behoren ook reclame en marketing tot deze industrie (Hesmondhalgh, 2006).

Er bestaan zogenoemde verschillende definities van de culturele industrie, en hier zijn slechts enkele (hoewel de meest gerenommeerde) auteurs aangehaald. Maar wat al uit deze drie definities blijkt, is

dat het maken van een cultureel product een creatief proces is, dat wordt uitgevoerd door creatieve personen. Het *geven van betekenis* aan het product speelt hierin een grote rol.

Creatieve industrie

De creatieve industrie wordt vaak gezien als iets wat breder is en meer omvat dan de culturele industrie. De eerste die zich gewaagd heeft aan een definitie voor de creatieve industrie is de taskforce die in 1998 voor de overheid van het Verenigd Koninkrijk de ontwikkeling van de creatieve industrie onderzocht. Deze definitie luidde als volgt:

“... die industrieën die hun oorsprong hebben in individuele creativiteit, vaardigheid en talent en die de mogelijkheden hebben om bij te dragen aan welvaart en werkgelegenheid via de ontwikkeling en exploitatie van intellectueel eigendom” (TNO, 2004).

Belangrijke begrippen hierin zijn individuele creativiteit, talent en intellectueel eigendom. Naast de sectoren die Hesmondhalgh onder de culturele industrie schaaft, noemde de Britse taskforce ook mode-ontwerp, design en architectuur onder de creatieve industrie. Allen Scott gaat enigszins in deze definitie mee, al benadrukt hij het symbolische component van de producten; de goederen of diensten (in hybride vormen) worden gebruikt om een levensstijl vorm te geven en ze verschaffen betekenis en informatie aan mensen. De symbolische waarde ervan is van groter belang dan de praktische (nuttige) waarde (TNO, 2004). De kleding- en meubelbranche vallen volgens Scott zo ook onder de creatieve industrie. Dit gaat Robert Kloosterman te ver en beperkt Scott's uitgangspunt met de gedachte dat er “een dominantie van creatie van toegevoegde symbolische waarde over andere economische activiteiten moet zijn” (Kloosterman, 2005). De sectoren die Kloosterman na onderzoek naar de creatieve industrie wel hieronder verstaat zijn uitgevers, architectuur, reclame, film- en videoproductie, radio- en televisieproductie, podiumkunsten, persbureaus en journalisten, bibliotheken, musea en natuurbeschermingsinstellingen (TNO, 2004).

Uit de verschillende definities die hierboven beschreven staan, heeft TNO voor een onderzoek naar de creatieve industrie in Amsterdam, drie kernelementen van de sector geïdentificeerd: *betekenis*, *ondernemerschap* en *creativiteit*. Ze komen dan op de volgende definitie van creatieve industrie:

“De creatieve industrie is een specifieke vorm van bedrijvigheid die producten en diensten voortbrengt die het resultaat zijn van individuele of collectieve, creatieve arbeid én ondernemerschap. Inhoud en symboliek zijn de belangrijkste elementen van deze producten en diensten. Ze worden aangeschaft door consumenten en zakelijke afnemers omdat ze een betekenis oproepen. Op basis daarvan ontstaat een ervaring. Daarmee speelt de creatieve industrie een belangrijke rol in ontwikkeling en onderhoud van levensstijlen en culturele identiteiten in de samenleving” (TNO, 2004).

Opvallend is dat er een aantal jaar geleden de bijdrage van creativiteit aan *welvaart* en *werkgelegenheid* centraal stond, inmiddels is dat veranderd naar bijdrage van creativiteit aan

symbolische waarde. Iets wat logisch lijkt binnen de samenlevingsvorm waar we tegenwoordig in leven en waarin betekenis centraal staat¹⁰.

Uit deze analyse van de verschillende industrieën kan geconcludeerd worden dat de definities culturele en creatieve industrie niet veel van elkaar verschillen. Het gaat bij beiden om de symbolische waarde van de producten en betekenisgeving aan het leven van de consument. Het enige verschil wat opgemerkt kan worden is dat de creatieve industrie net iets meer omvat dan de culturele industrie, en dat betreft dan met name de creatieve zakelijke dienstverlening als architectuur en vormgeving. De dance-industrie, als onderdeel van de muziekindustrie, kan daarom zowel onder de culturele als de creatieve industrie geplaatst worden.

Voor deze scriptie is het niet zozeer van belang de verschillen tussen de industrieën uiteen te zetten, maar is het nuttig om te weten waar over gesproken wordt en in welke context. In deze scriptie is gekozen om verder alleen het begrip *creatieve industrie* te gebruiken, omdat dat meer alomvattend is dan het begrip culturele industrie. Met de creatieve industrie worden dus naast de sectoren kunst en media- en entertainment ook creatieve zakelijke dienstverlening gerekend (TNO, 2004). De dance-industrie is dus zodoende onderdeel van de creatieve industrie.

3.1.4 Afbakening van de dance-industrie

Nu uiteengezet is wat onder dance verstaan wordt en onder welke industrieën het geschaard kan worden (zowel de muziek- als creatieve industrie), is het nu van belang te bepalen welke activiteiten in dit onderzoek onder de dance-industrie vallen. Het is niet mogelijk de gehele industrie in dit onderzoek te bestuderen, vandaar dat het onderzoek enigszins beperkt dient te worden. De cultuurwaardeketen van Rutten en Van Bockxmeer biedt hier een goed uitgangspunt (TNO, 2004). Dit model komt uit de economische- en bedrijfswetenschappen, waar het gebruikt wordt om bepaalde processen van creatie van economische waarde in bepaalde bedrijfstakken en sectoren te analyseren (TNO, 2004). De volgende activiteiten kunnen worden onderscheiden in de waardeketen:

- schepping (creatie, het idee)
- productie (realisatie van het creatief idee of concept)
- uitgave & exploitatie (het openbaar maken, opvoeringen, uitvoeringen, publiceren)
- distributie (toegankelijk maken van het cultuurproduct)
- consumptie (kennisnemen van het cultuurproduct)

Zoals bij de definitie van de creatieve industrie duidelijk werd, spreekt TNO over drie hoofdpunten die deze industrie typeert: *betekenis*, *ondernemerschap* en *creativiteit*. TNO rekent daarom alleen de eerste drie schakels van de cultuurwaardeketen tot de creatieve industrie; betekenis, ondernemerschap en creativiteit spelen in deze schakels namelijk gezamenlijk een centrale rol. Dit gebeurt volgens TNO niet bij de schakels distributie en consumptie. In deze scriptie wordt deze afbakening als zodanig overgenomen; alleen de partijen in de dance-industrie die te maken hebben

¹⁰ De samenlevingsvorm waarin betekenis centraal staat wordt ook wel de “droommaatschappij” of de belevingseconomie” genoemd. In de volgende paragraaf (de creatieve stad) wordt dit nader uiteengezet.

met schepping, productie en uitgave & exploitatie worden in het onderzoek meegenomen. Onderstaande tabel laat zien welke partijen onder welke schakel van de cultuurwaardeketen vallen en daarom worden meegenomen in dit onderzoek.

Tabel 1: *Relevante partijen in de dance-industrie binnen dit onderzoek*

Partij	Schakel in cultuurwaardeketen
Artiesten/ acts / Dj's	Schepping, productie, uitgave & exploitatie
Artiestenbureaus / boekingsbureaus	uitgave & exploitatie
Clubs / podia	uitgave & exploitatie
Festivals	uitgave & exploitatie
Platenlabels	Productie en uitgave & exploitatie

Het is, mede door de ontwikkelende techniek, kenmerkend voor de dance-industrie dat de beroepsuitoefening van de betrokken partijen in deze industrie vaak met elkaar overlappen en het meestal niet duidelijk te zeggen is welk beroep onder welke schakel valt. Zoals reeds vermeld is de techniek inmiddels zo toegankelijk geworden dat het steeds eenvoudiger is zelf platen te produceren en te distribueren. Dit soort activiteiten worden daarom vaak niet meer uitbesteed, maar zelf gedaan. Dit verklaart de steeds groter wordende overlapping van de beroepsgroepen. De indeling die hierboven is gemaakt dient daarom in dit onderzoek slechts als een kader en uitgangspunt, in de realiteit zal het niet mogelijk te zijn de sleutelfiguren in te delen in deze strikte afscheidingen.

3.2 Het ontstaan van de creatieve stad

Het begrip creatieve stad is niet, zoals menigeen denkt, bedacht en gelanceerd door Richard Florida, de Amerikaanse econoom die met zijn boek in 2002 een ware hype heeft weten te creëren. Het begrip creatieve stad werd al eerder gebruikt en is niet, zoals soms lijkt, bij het verschijnen van *The Rise of the Creative Class* (2002) ontstaan. Er is daarentegen een aantal belangrijke ontwikkelingen en veranderingen aan vooraf gegaan, die hebben geleid tot een fenomeen dat nu de creatieve stad genoemd wordt.

3.2.1 Transformatie van samenleving & economie

Een belangrijke ontwikkeling binnen dit kader is de transformatie van het industriële tijdperk, naar de samenleving waar we nu in leven. Deze transformatie benoemt economisch geograaf Robert Kloosterman als een breuk in de economische ontwikkeling die sinds 25 jaar zichtbaar is (Kloosterman, 2005). De structuur van de westerse economieën heeft zich volgens hem en vele anderen, fundamenteel gewijzigd. Zowel aan de vraag als aan de aanbod kant. Het industriële tijdperk dat hieraan vooraf ging, waar kolen, olie en staal tot de belangrijkste productiemiddelen behoorden (Jensen, 1999), wordt ook wel aangeduid met het *Fordisme*. De jaren '50 tot '70 werden gekenmerkt door instellingen, industriële organisaties en methoden, die in die tijd een tot dan toe ongekende periode van groei in de kapitalistische wereld mogelijk maakten. Dit deden de instellingen met name door middel van het realiseren van schaalvoordelen, de standaardisatie van producten en het verfijnen van de grote markt waarop zich veel vragers en aanbieders bevonden (Scott, 2000). In dit industriële tijdperk waren de bedrijven het middelpunt van analyse. Bedrijven werden gezien als cruciale factor, als motor van economische groei. Vernieuwde technologie veroorzaakte deze groei en dreef de economie aan (Florida, 2005).

Maar sinds midden jaren '70 is de wereld echter veranderd. Volgens oprichter van denktank Comedia, Charles Landry, is er sprake van een ware paradigmaverschuiving. Door nieuwe informatietechnologie en de komst van 'een nieuwe economie' ligt de nadruk meer op denkkracht dan spierkracht en meerwaarde wordt steeds meer gegenereerd door ideeën, innovatie, uitvindingen en copyrights. Met deze verschuiving kwam er meer en meer behoefte aan een nieuw soort aanpak; een nieuw soort organisatie en andere vormen van management en denken (Landry, 2005). Nieuwe technologieën zorgden voor het ontstaan van een nieuwe wereld van productie en het proces van mondialisering belande in een nieuwe fase; er was sprake van toenemende liberalisering van handel tussen landen. Daarbij bestond er een toenemend belang van innovatie; organisaties realiseerden zich dat ze meer moesten dan zich van elkaar te onderscheiden op prijs (Kloosterman, 2005). Naast deze ontwikkelingen aan de aanbodkant, veranderden er ook aspecten aan de vraagkant. Volgens Kloosterman zorgt het toenemende proces van individualisering voor het steeds belangrijker worden van het 'zelf'. Personen zijn voortdurend bezig met het construeren en reconstrueren van hun eigen biografie; mensen zijn voortdurend bezig met het scheppen en ontdekken van hun eigen identiteit. Hiervoor wordt mede de consumptiestijl ingezet; door bepaalde producten te kopen en van diensten

gebruikt te maken kan een consument laten zien wie hij is. In combinatie met het sterk stijgende welvaartspeil (Kloosterman, 2005), het mede daardoor stijgende besteedbaar inkomen en het steeds meer naar eigen believen kunnen indelen van tijd (Scott, 2000), ontwikkelen zich andere consumptiepatronen en vragen consumenten om ander soort producten. De vraag van consumenten wordt onvoorspelbaar en onstabiel en productie reageert daarop door middel van flexibele specialisatie; met het maken van kleine en gespecialiseerde producten voor een strak gedefinieerde maar steeds veranderende doelgroep probeert het aanbod steeds in te spelen op de steeds veranderende vraag (Scott, 2000).

De samenleving heeft zich ontwikkeld naar een *informatiemaatschappij* waar data, informatie en kennis tot de belangrijkste productiemiddelen behoren (Jensen, 1999). De informatiemaatschappij kenmerkt zich door het feit dat men steeds meer afhankelijk is van vaardigheden om informatie te verwerken, bewerken en te verspreiden. Werken met informatie heeft zich ontwikkeld tot een economische en culturele activiteit (Webster, 2002). Een term die vaak samenvalt met de informatiesamenleving is de *kenniseconomie*. Dit is de economische tegenhanger van de informatiesamenleving en benadrukt de invloed van informatie en informatievaardigheden en het feit dat ook uit kennis een economisch voordeel gehaald kan worden. De informatiesamenleving wordt gezien als de opvolger van de industriële samenleving, waarmee een verschuiving van industrie naar diensten heeft plaatsgevonden (Webster, 2002).

Maar volgens futuroloog Rolf Jensen stopt het hiermee niet, in de toekomst voorziet hij een maatschappij die niet alleen meer om informatie draait, maar ook om emotie. In deze *'droommaatschappij'* zijn verhalen, mythes en legendes de belangrijkste productiemiddelen en zit aan elk product een verhaal, dat in hoge mate het imago en dus de waarde van het product bepaald (Jensen, 1999). Het product zelf komt dus op de tweede plaats, de verhalen en legendes eromheen zijn belangrijker. Deze ontwikkeling is niet nieuw, want mensen zijn altijd al (net als naar voedsel en onderdak) op zoek geweest naar verhalen en legendes. De behoefte aan het verhaal is namelijk een integraal onderdeel van wat het is om een mens te zijn (Jensen, 1999) en om je 'zelf' te construeren (Kloosterman, 2005).

3.2.2 De rol van cultuur

In deze ontwikkeling van de samenleving en economie door de jaren heen werd, met name door het toenemende belang van beleving, betekenis en emotie, een bepaald aspect steeds duidelijker; er ontwikkelde zich een toenemend belang van cultuur, kunst, cultuurplanning, cultuurmiddelen en de cultuurindustrie (Landry, 2005). Volgens econoom Arjo Klamer is dit duidelijk op te merken aan het toenemende aandeel van symbolische goederen in de economie. Mensen kijken televisie, gaan met vakantie, kopen mooie kleren, auto's, bezoeken musea en theaters, gaan naar de kerk of volgen allerlei cursussen in spiritualiteit en kunst omdat ze extra waarde aan het leven willen geven (Klamer, 2006). Volgens Klamer willen mensen sociale en culturele waarden realiseren, om een waardevol en dus betekenisvol leven te lijden (Klamer, 2006). Het gevolg van de toenemende behoefte aan

betekenis is dat de economie van aard verandert. Klamer suggereert hierin iets vergelijkbaars als wat Jensen voorspelt; waar het nog niet zo lang geleden om de productie van voedsel en zaken ging, gaat het tegenwoordig steeds meer om de productie van betekenissen, om iets ontastbaars, om iets ideëels (Klamer, 2006).

Al werd dit vroeger anders gezien, tegenwoordig is de gedachte dat cultuur en economie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, een feit (Scott, 2000). Naar het gedachtegoed van onderzoeker en professor Allen Scott, is deze verbintenis tweeledig. Enerzijds vormt de economie de cultuur; de cultuur die we consumeren is altijd gemaakt onder bepaalde kapitalistische voorwaarden van de economie. Culturele uitingen kunnen namelijk alleen bestaan binnen de grenzen van wat er economisch mogelijk is. Anderzijds wordt deze economie op haar beurt weer gevormd door de cultuur; de tradities, normen en waarden binnen een land (of gebied) vormen samen de structuur die heerst en de strategieën die gevoerd worden in de economie (Scott, 2000). Scott spreekt daarom van een *culturele economie* waar we tegenwoordig in leven. Al is het moeilijk te zien waar de kapitalistische economie eindigt en de culturele economie begint, relevant is dat cultuur steeds meer een product wordt, iets wat op de markt aangeboden kan worden om aan een vraag te voldoen. Er wordt dan ook over *culturele goederen* gesproken; het product heeft culturele waarde wanneer het een bron van inspiratie heeft of een symbool van onderscheiding met een esthetische en semiotische inhoud (Klamer, 2004). Steeds meer economische activiteit bestaat uit het produceren en marketen van dit soort goederen en diensten (Scott, 2000). Alle sectoren waarin deze producten gemaakt worden, zijn betrokken bij de creatie van de producten waarvan de symbolische waarde relatief hoger is dan de praktische (nuttige) waarde. Vaak is er wel sprake van een overlapping van symbolische en nuttige waarde (Scott, 2000).

3.2.3 Het belang van de stad

De driehoek is niet compleet wanneer in de relatie van cultuur en economie het element *de stad* niet meegenomen wordt. De stad heeft namelijk altijd al, door concentraties van mensen en bedrijven, een grote economische betekenis gehad (van Dijk & Schutjens, 2007). Van oudsher zijn grote steden broedplaatsen van vernieuwing en trekken ze getalenteerde kenniswerkers aan (Winden, 2007). Wel hebben er door de jaren heen duidelijke verschuivingen plaatsgevonden in de verhoudingen tussen economische sectoren, tussen stad en platteland, en tussen wijken binnen de stad. Hierin speelt de transformatie van de traditionele naar een kennis economie een grote rol. Maar de stad is (en blijft) belangrijk, zeker in economisch opzicht (van Dijk & Schutjens, 2007).

Het belang van de stad en de relatie met de economie werd al in de jaren '60 benadrukt door stadssocioloog Jane Jacobs. In deze periode liepen de Amerikaanse steden leeg en trokken alle inwoners naar de buitenwijken. In haar boek *The Death and Life of Great American Cities* (1961) dat gaat over stedelijke ontwikkeling en stadsplanning, bepleit ze juist het fenomeen van de compacte stad waar in een willekeurige buurt zowel gewoond, gewerkt als gerecreëerd kan worden. Diversiteit en interactie vormen volgens haar de belangrijkste voorwaarden voor een economisch gezonde en

leefbare stad. Jacobs vergelijkt de stad met een ecosysteem, waarin de steden de belangrijkste motoren van de economie vormen. Zoals ecologie de economie van de natuur is, vormt elke menselijk samenleving een economisch equivalent van een ecosysteem (Franke & Verhagen, 2005). Volgens Jacobs zijn steden bij uitstek de plaatsen waar innovaties tot stand komen; hoe groter de stad, hoe meer kans op innovaties. De meest gediversifieerde milieus die in een stad aanwezig zijn, zorgen voor de creatieve potenties. Diversiteit doorbreekt namelijk de 'ons-kent-ons' gevoelens, schept ruimte voor creativiteit en trekt talentvolle mensen van buiten aan. Jacobs beschouwt de stad als mijnen waarin voortdurend nieuwe, creatieve ideeën worden gedolven (Jacobs, 1969).

Ook Landry benoemt de stad als een belangrijke factor van onze tijd. Gingen de mensen vroeger wonen in de plaats waar de fabriek stond, nu is het steeds meer mogelijk om te zijn en te wonen waar het prettig is. Mensen willen wonen op plekken waar men andere mensen kan ontmoeten. Daar waar het bijzonder is en daar waar plaatsen een verhaal met zich meebrengen (Landry, 2005). Volgens Klamer wordt dit 'wonen waar het prettig is' versterkt door de ontwikkeling van cultuur (Klamer, 2004). Wanneer het goed gaat met de cultuur, voelen mensen zich prettig in een omgeving. Als mensen zich goed voelen, trekt dat anderen aan en daarmee uiteindelijk ook bedrijven. De bedrijven zorgen op hun beurt voor economische versterking (Klamer, 2004). Het gaat volgens Klamer (en anderen) dus niet zozeer om het neerzetten van een culturele attractie die mensen (en bedrijven trekt), maar om het scheppen van een sfeer waar mensen zich prettig voelen.

3.2.4 Het begrip creatieve stad

Bedrijven en steden zijn op zoek naar een nieuw soort aanpak, consumenten vragen om producten met betekenis en woonplekken met een verhaal en de samenleving verandert naar een maatschappij waar dromen en emoties centraal staan. Ontwikkelingen die voortkomen uit het besef dat de elementen economie, stad en cultuur niet los van elkaar bestaan, maar juist invloed op elkaar uitoefenen en met elkaar tot een bepaald klimaat leiden. Een klimaat waarin een begrip als *creatieve stad* door economen, stedenbouwkundigen en de culturele industrie omarmd wordt.

Jane Jacobs is een van de eerste auteurs die schrijft over de creatieve potenties van steden en ingaat op het toenmalige modebegrip 'creatieve economie' (Jacobs, 1969). In de jaren '80 kreeg het idee van creatieve stad via verschillende paden steeds meer gestalte en begin jaren '90 werd de creatieve stad een idealistisch begrip wat opriep tot ruimdenkendheid en verbeeldingskracht (Landry, 2005). De gedachte hierachter is dat elke plaats altijd meer potentieel bezit dan op het eerste gezicht gedacht wordt. Om kansen te benutten of bepaalde stedelijke problemen op te lossen moeten er voorwaarden worden geschept waarbinnen mensen fantasievol kunnen denken, plannen en handelen. In dergelijke omgeving kunnen gewone mensen op die manier iets buitengewoons tot stand brengen (Landry, 2005).

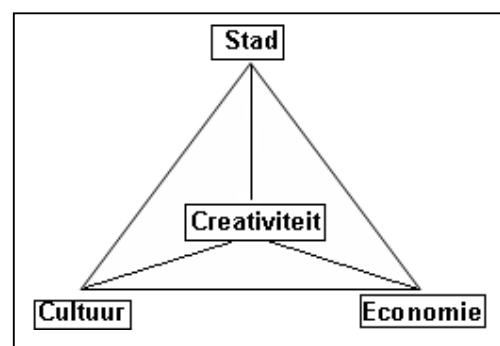
Het begrip *creativiteit* wordt pas in de jaren '90 voor het eerst gebruikt door de overheid van Australië in het cultuurbeleid (1994) en een aantal jaar later door een taskforce van het Verenigd Koninkrijk als

punt op de politieke agenda (1998). Cultuurproducenten werden in deze stukken herbenoemd tot *creatieve industrie* (Landy, 2005). Eind jaren '90 komen de Engelse denktanks Demos en Comedia met het begrip *creatieve stad*. Het doel van de Engelse denktanks was te zoeken naar mogelijkheden om de in het slop geraakte steden een nieuw elan te geven (Landry, 2005). Het begrip was bedoeld als instrument voor stedelijke vernieuwers en er werd gezocht naar een nieuwe economische ontwikkeling. Creativiteit werd zodoende neergezet als eigenschap van een stad die moest worden aangeboord om stedelijke samenleving een nieuwe impuls te geven en daarmee maatschappelijke problemen op te lossen en tegenwicht te bieden (Landry, 2005).

In 2002 verschijnt het boek *The Rise of the Creative Class* van Richard Florida, waarin de begrippen *creatieve economie* en *creatieve klasse* aan de creatieve stad toegevoegd worden. De creatieve klasse bestaat volgens hem uit mensen die niet persé een hoge opleiding hebben gevolgd, maar eerder creatief zijn en innovatieve ideeën hebben. Het zijn mensen die door denken (en minder door doen) een meer dan gemiddelde bijdrage leveren aan de economie (Marlet en van Woerkens, 2004). Volgens Florida gaat het niet alleen om kunst, design en architectuur, maar is creativiteit voor ieder product een toegevoegde waarde (Franke & Verhagen, 2005). Florida stelt zodoende dat de creatieve economie meerwaarde genereert aan vrijwel elk product. Door deze definitie te gebruiken heeft de omvang van creatieve economie en creatieve klasse volgens Florida vrijwel geen beperkingen; iedereen die ook maar enigszins een bijdrage levert aan de toegevoegde creatieve waarde van het product wordt hiertoe gerekend. Op dit punt van Florida wordt vanuit de wetenschap dan ook kritiek gegeven; Florida's definitie zou zo breed zijn dat bijna alle beroepsgroepen creatief bevonden zouden worden (Kloosterman, 2005; Landry, 2005; Franken & Verhagen; 2005). Florida legt vooral de nadruk op het verband tussen de aantrekkelijkheid van de stad, de woonvoorkeuren van de zogenaamde creatieve klasse en de economische kracht van die stad: "places have replaced companies as the key organizing units in our economy" (Kooijman & Romein, 2006).

3.2.5 Conclusie § 3.2

Vanuit de verschillende invalshoeken die hierboven beschreven zijn, kan geconcludeerd worden dat de variabelen economie, cultuur en stad een symbiotische relatie met elkaar hebben; de drie factoren zijn in elkaar versmolten en hebben invloed op elkaar. In deze driehoek is de laatste jaren het begrip creativiteit toegevoegd; een begrip dat zowel aan de culturele als de stedelijke en economische elementen verbonden kan worden.



Figuur 1: *Relatie Stad-Cultuur-Economie*

Dat deze factoren zo sterk met elkaar verbonden zijn heeft voor een groot deel te maken met de veranderende maatschappij. In tegenstelling tot het centraal staan van informatie, kennis en

praktische waarde van producten, wordt er tegenwoordig meer belang gehecht aan betekenis, emotie en beleving. Een ontwikkeling die voor deze scriptie relevant is.

3.3 Elementen van de creatieve stad

Inmiddels is uit theoretisch perspectief duidelijk geworden hoe en onder welke omstandigheden het begrip van creatieve stad heeft kunnen ontstaan, maar een echte definitie van dit concept wordt niet gegeven. De creatieve stad blijft in de wetenschap een conceptueel gedachtegoed, waar slechts een aantal kenmerken aan gekoppeld worden. Zo wordt er door TNO gesteld dat een creatieve stad gekenmerkt wordt door een breed scala aan creatieve bedrijvigheid (TNO, 2004). Een creatieve bedrijvigheid bestaat wanneer er een levendige creatieve industrie is. Nu in eerdere paragrafen vastgesteld is dat de dance-industrie een creatieve industrie is, wil dit indirect zeggen dat een creatieve stad ook gekenmerkt wordt door een levendige dance-industrie. Maar deze creatieve industrie is niet iets wat er per definitie in een stad aanwezig is. Een stad heeft volgens de theorie bepaalde voorwaarden en elementen nodig die deze creatieve bedrijvigheid stimuleren. Welke dat zijn worden in deze paragraaf uiteengezet.

3.3.1 Aanwezigheid van creatieve klasse

Volgens Landry gaat het in een creatieve stad om zowel 'harde' als 'zachte' infrastructuren. Het gaat om zowel gebouwen, wegen en riolering, als om de mentale infrastructuur; de manier waarop een stad problemen en mogelijkheden benadert, de omgevingsvoorwaarden die een stad schept om een sfeer te creëren en de mogelijkheden voor initiatieven die een stad aandraagt (Landry, 2005). Om tot deze 'zachte' infrastructuur te komen, moeten er bepaalde elementen in een stad aanwezig zijn. Zo spreekt Landry over de aanwezigheid van een hoogopgeleide en flexibele beroepsbevolking waarin zich dynamische scheppers en uitvoerders bevinden (Landry, 2005). Dit wordt met Florida's theorieën aangeduid met de aanwezigheid van de *creatieve klasse*; de creatieve mensen met innovatieve ideeën (Florida, 2002). Volgens Florida is een element van de creatieve stad het aantrekken van deze klasse, want waar deze mensen willen wonen, gaan zich bedrijven vestigen en worden nieuwe bedrijven opgezet. Naar Florida's theorie neemt zo de werkgelegenheid in die steden (of gebieden) meer dan gemiddeld toe en dat komt niet alleen omdat het arbeidsaanbod van innovatieve en creatieve werknemers bedrijven aantrekt. Volgens Florida gaat de werkgelegenheid ook omhoog omdat de creatieve klasse geld uitgeeft in de stedelijke economie, aan horeca en cultuur (Marlet & van Woerkens, 2004).

Lukey en van der Steenhoven (2004) specificeren het begrip van creatieve klasse en delen deze groep mensen in drie beroepsgroepen in: kenniswerkers, professioneel creatieven en cultureel creatieven. De kenniswerker is volgens hen iemand met een afgeronde hbo- of universitaire opleiding, de professioneel-creatieven zijn managers in zakelijke, financiële en juridische dienstverlening en mensen met hogere functies in de gezondheidszorg, techniek en verkoop. Onder cultureel-creatieven

vallen kunstenaars, muzikanten, reclamemakers, architecten, modeontwerpers, designers, mediamakers, wetenschappers en ICT'ers (Lukey en van der Steenhoven, 2004). In dit onderzoek ligt met name de focus op de cultureel-creatieven, omdat dit de mensen zijn die vooral te maken hebben met schepping, productie en uitgave & exploitatie.

3.3.2 Omgeving

Een ander element van de 'zachte' infrastructuur die nodig is voor de creatieve stad is het creëren van een *omgeving*. Het gaat namelijk niet alleen om het hebben van ideeën, of het aanwezig zijn van creatieve mensen, maar volgens Landry gaat het om het creëren van een omgeving waarin 'buitenbeentjes' de ruimte krijgen. Een omgeving waar sterke communicatiekanalen zijn en een algemeen klimaat is voor ondernemerschap. De omgeving is van belang omdat dit basisvoorwaarden verschaft; de omgeving is een platform waarop activiteiten of sfeer van een stad zich kunnen ontwikkelen (Landry, 2005). Klamer is het eens met het belang van de omgeving en stelt dat een creatieve omgeving belangrijker is dan individuele creativiteit. Het idee lanceren is volgens hem niet zo moeilijk, maar het idee 'laten landen' des te meer (Klamer, 2007).

3.3.3 De 3 T's

Florida heeft het naast het aantrekken van de creatieve klasse over nog een aantal elementen die van belang zijn bij de creatieve stad, namelijk de begrippen *technologie*, *talent* en *tolerantie* (de 3 T's). Volgens Florida heeft een succesvol land (of stad) alle drie deze elementen nodig om tot een economische groei te komen. Zowel innovatie (aantal patenten per hoofd van de bevolking) als de aanwezigheid van innoverende industrieën en een bepaalde mate van diversiteit dient in een creatieve stad aanwezig te zijn (Florida, 2002). Binnen deze 'maatstaven' is vooral het laatste element, tolerantie (diversiteit), de laatste jaren hoofdonderwerp. Tolerantie betekent volgens Florida het openstaan voor nieuwe ideeën en voor nieuwe mensen. Tolerantie staat voor open staan voor immigratie, voor alternatieve levenswijzen, voor het denken buiten de beperkingen van maatschappelijke status en machtsstructuren. Volgens Florida zijn dit de nieuwe regels van de creatieve economie en is dit in de laatste jaren één van de moeilijkste elementen om te bewerkstelligen (Florida, 2005).

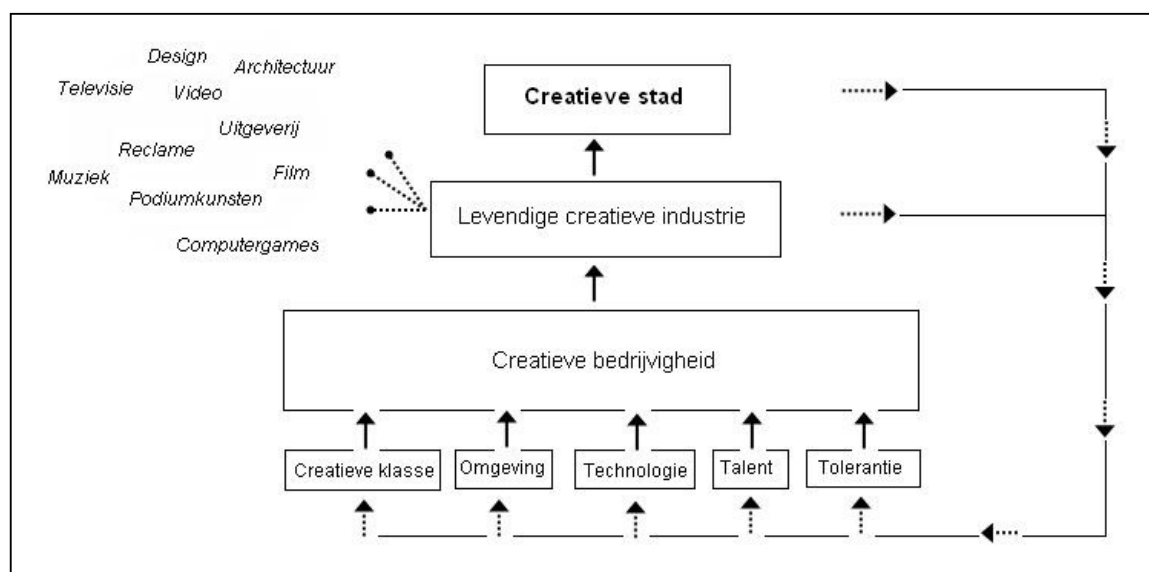
3.3.4 Conclusie § 3.3

Uit deze paragraaf kan geconcludeerd worden dat bepaalde elementen een rol spelen bij de ontwikkeling van een creatieve stad:

- aanwezigheid van de creatieve klasse;
- het creëren van een omgeving (klimaat voor creatief ondernemerschap);
- aanwezigheid van technologie;
- aanwezigheid van talent;
- aanwezigheid van tolerantie.

Eenzijds draagt een bepaalde mate van aanwezigheid van deze vijf elementen bij aan creatieve bedrijvigheid en dus aan de ontwikkeling van de creatieve industrie en de creatieve stad: hoe beter het klimaat voor creatief ondernemerschap, hoe meer creatieve klasse, talent, techniek en een tolerante sfeer in een stad aanwezig zijn, hoe meer mogelijkheden er ontstaan voor creatieve bedrijvigheid. Door deze creatieve bedrijvigheid ontstaat er een levendige creatieve industrie, dat, zoals in de theorie is aangegeven, leidt tot de ontwikkeling van de creatieve stad.

Anderzijds worden de vijf elementen gevoed door de creatieve industrie en het bestaan van een creatieve stad: omdat er in een stad een bepaalde mate van creatieve industrie is, wordt een klimaat gecreëerd dat meer mogelijkheden biedt voor de elementen om zich verder te ontwikkelen. Als er meer creatieve industrie en creatieve bedrijvigheid in een stad is, is het klimaat voor creatief ondernemerschap groter en zal dit meer creatieve klasse aantrekken. Ook heeft dat zijn uitwerking op nieuwe technologie, talent en uiteindelijk op een algehele (tolerante) sfeer in een stad. Onderstaand figuur geeft deze redenering visueel weer.



Figuur II: *Wisselwerking tussen de elementen van de creatieve stad en de creatieve industrie*

Uit deze redeneringen kan geconcludeerd worden dat er een wisselwerking is tussen de vijf elementen en de ontwikkeling van de creatieve stad. Hoe beter de elementen die bijdragen aan een creatieve (dance-)industrie ontwikkeld zijn, hoe beter dat is voor de creatieve stad. En een versterking van het concept van de creatieve stad heeft op zijn beurt weer een positieve uitwerking op de vijf elementen. *Theoretisch gezien* is het zodoende mogelijk dat de dance-industrie, als onderdeel van de creatieve industrie, een bijdrage kan leveren aan de creatieve stad. *Praktisch gezien* zal dit onderzoek moeten aantonen in welk opzicht, in welke mate en in hoeverre de dance-industrie dat werkelijk doet.

3.4 Gemeentelijk beleid en bestuur

Niet alleen Rotterdam wil creatieve stad zijn, ook de gemeente Amsterdam, Groningen, Arnhem, Den Haag, Amersfoort en velen anderen gebruiken deze term in hun beleidsplannen. Elke stad wil tegenwoordig een creatieve zijn en zoals in de vorige paragraaf is beschreven zijn daar bepaalde elementen voor nodig. Maar wat kan een gemeente bijdragen aan de creatieve stad en op welke elementen hebben ze invloed om deze verbeteren of te faciliteren? Moet de gemeente zich daar überhaupt wel mee bemoeien? En zo ja, op welke manier? In deze paragraaf worden verschillende perspectieven hierover uiteengezet.

Naar het gedachtegoed van socioloog en journalist Olof Koekebakker heeft beleid, simpel gezegd, op creativiteit zelf weinig greep. Waar beleid daarentegen wél iets mee kan is het stedelijke milieu (Koekebakker, 2005). Volgens Koekebakker gaat het dan om twee voorwaarden: ten eerste om de omstandigheden die verbonden zijn met het creatief werk, ten tweede om het binden van de creatieve klasse aan de stad. Het gaat hierbij om praktische zaken als bedrijfsruimte, financiering en infrastructuur, maar ook om meer indirecte zaken als woningaanbod, het publieke domein en de openheid en tolerantie in de stad (Koekebakker, 2005). Achtereenvolgens worden deze aspecten besproken en worden hypothesen geformuleerd over hoe dit te koppelen is aan de dance-industrie.

3.4.1 Bedrijfsruimte

Strategisch adviseur Jeroen Saris en directeur van ABF Research Jan Brouwer onderscheiden verschillende typen van creatieve werkmilieus; broedplaatsen, creatieve werkplaatsen, het transactiemilieu en het productiemilieu (Saris & Brouwer, 2005). Deze werkmilieus zijn vergelijkbaar met de fasen in de cultuurwaardeketen. Met deze onderscheiding van verschillende milieus is het logisch dat deze verschillende milieus ieder een ander soort fysieke ruimte behoeven. Hierbij moet gedacht worden aan het verschil tussen een zolderkamer en een groot mediapark (waar in beiden creatieve bedrijvigheid plaats kan vinden). Daarbij zullen niet alle milieus een stad dezelfde soort creatieve dynamiek geven; het zijn vooral de broedplaatsen en creatieve werkplaatsen die zorgen voor de creativiteit in de stad (Koekebakker, 2005). Creatieve werkmilieus kunnen in de dance-industrie verschillende soort ruimtes zijn. Het creatieproces van het maken van een plaat kan plaatsvinden tijdens het “freewheelen” op een studentenkamer, maar om deze plaat daadwerkelijk te produceren is er een studio met apparatuur nodig. Een andere werkmilieu dat in een stad voor veel creativiteit kan zorgen, zijn de podia. Uitgaansgelegenheden bieden een creatieve bedrijfsruimte voor dj’s om hun platen en zichzelf (als artiest) te verkopen.

Ook al zijn er verschillen tussen creatieve werkmilieus, er is een opvallende categorie gebouwen die zich leent als creatieve bedrijfsruimte: gebouwen die hun oude functie zijn kwijtgeraakt. Jane Jacobs heeft dit 40 jaar geleden al gezegd; “there is no new world that you make without the old world” (Jacobs, 1961). Wat er zo bijzonder is aan deze oude gebouwen (en waarom ze zo goed passen bij de creatieve bedrijvigheid), is dat deze gebouwen doortrokken zijn van betekenis en identiteit. Iets wat

de gemeente in het beleid hiermee kan doen is het beschermen van dit soort gebouwen en ze geschikt maken om bedrijven in onder te brengen (Koekebakker, 2005).

3.4.2 Financiering

Het is niet zo dat de gemeente de rol van geldverstrekker op zich dient te nemen, maar er zijn bepaalde mogelijkheden om instrumenten te ontwikkelen om de financieringsstructuren voor bedrijven te verbeteren (Koekebakker, 2005). Zo kan de gemeente garantiefondsen oprichten, bepaalde regelingen beter op elkaar afstemmen en oude gebouwen opknappen zodat er bedrijfsruimten van gemaakt kunnen worden (Koekebakker, 2005). In de dance-industrie kan de gemeente een grote rol spelen in de subsidieverstrekking. Veel podia leven op subsidies van gemeenten en hebben deze nodig om (vaak dure) dj's te kunnen boeken. Gemeenten kunnen hier een bijdrage aan leveren. Ook kan de gemeente invloed uitoefenen op de regelgeving met betrekking tot festivals en openingstijden van podia.

3.4.3 Infrastructuur

Met de infrastructuur doelt Koekebakker op een 'marktplaats' waar creatievelingen elkaar kunnen ontmoeten. Er zijn plekken en structuren nodig waar leden van de creatieve klasse elkaar tegenkomen en kunnen netwerken (Koekebakker, 2005). De gemeente kan hierin bijdragen door deze infrastructuur mee op te bouwen of nieuwe initiatieven te starten. Zo kan een gemeente een 'platform' oprichten waar bepaalde partijen aan elkaar gekoppeld worden, zowel creatief aan creatief als aan grote bedrijven. De gemeente zou bijvoorbeeld behulpzaam kunnen zijn in de schakel tussen dancefestivals en sponsors. Of er kunnen netwerkbijeenkomsten georganiseerd worden waar nieuw dj talent door platenlabels en/of boekingsbureaus gescout kan worden.

3.4.4 Aantrekken en behouden van creatieve klasse

Eerder is al beschreven dat de creatieve klasse zorgt voor de versterking van de creatieve economie. Eerder is ook al beschreven dat het niet zozeer zaak is om de creatieve klasse aan te trekken, maar dat het van belang is een omgeving te creëren die prettig is om in te leven. Hier valt bijvoorbeeld een goed functionerende woningmarkt onder; mensen uit de creatieve klasse hebben een grote beweeglijkheid en de beschikbaarheid van woningen is dan een belangrijke factor (Koekebakker, 2005). Naast een goed functionerende woningmarkt is de kwaliteit van het publieke domein van belang. Mensen hechten niet alleen veel waarde aan openbare ruimten als straten, pleinen en parken, maar ook aan winkels, cafés, restaurants en theaters. Gemeenten kunnen deze openbare gelegenheden op verschillende manier behulpzaam zijn; de gemeente beslist namelijk over de bestemmingsplannen, openingstijden en vergunningen (Koekebakker, 2005). De mensen die in de dance-industrie werkzaam zijn, vallen naar de definities gehanteerd in dit hoofdstuk onder de creatieve klasse. Om dit deel van de creatieve klasse aan te trekken of de behouden is het eerst van belang om te zien wat voor behoeften deze mensen hebben. Wonen deze mensen überhaupt wel in dezelfde stad als waarin ze werken? Zijn er bepaalde eisen waar hun woonplaats aan moet voldoen? Als deze elementen duidelijk zijn, kan gekeken worden of de gemeente daarin kan voorzien.

Naast deze vrij praktische zaken waar de gemeente beleid over kan voeren is er volgens de theorie nog een laatste punt waarom de creatieve klasse graag in een bepaalde stad zou willen wonen; er heerst een sfeer van openheid en tolerantie (Koekebakker, 2005). Na de aanslagen van 11 september 2001 zijn dit soort begrippen steeds moeilijker te realiseren. Er is sprake van een groeiende angst voor hetgeen wat vreemd is. Dit belemmert openheid en ruimte voor de vrije geest. Het is moeilijk hier als gemeente beleid voor te maken. Iets wat volgens Koekebakker benadrukt dient te worden is dat er een verschil is tussen enerzijds het treffen van maatregelen die nodig zijn uit veiligheidsoogpunt en anderzijds het toegeven aan de steeds groter wordende afkeer van alles wat vreemd is (Koekebakker, 2005).

Volgens Klamer hebben deze ideeën te maken met economische rationaliteit die in Nederland heerst (Klamer, 2007). Volgens hem zouden bestuurders en vertegenwoordigers van het bedrijfsleven ontvankelijker moeten zijn voor ideeën die niet zo voor de hand liggen. De dance-industrie zou naar het oude gedachtegoed van de dancemuziek juist zorgen voor openheid en vrijheid. Wanneer de geschiedenis van de dance (zie volgende hoofdstuk) bekeken wordt is dat juist een ideologie die sinds de eerste discoplatten heerst; de muziek, het feesten en het uitgaan dienden als vluchten uit de harde werkelijkheid. Iets wat tegenwoordig nog steeds een belangrijk kenmerk is van de dancescène.

3.4.5 Conclusie § 3.4

In deze paragraaf is uiteengezet in hoeverre de gemeente een bijdrage kan leveren aan het stimuleren van creatieve bedrijvigheid om de ontwikkeling van de creatieve stad te bevorderen. Omdat de gemeente geen grip op de creativiteit zelf heeft kan ze slechts invloed uitoefenen op de omstandigheden rondom creativiteit en het behoud en aantrekken van de creatieve klasse. Uit deze paragraaf is gebleken dat voor deze scriptie vooral de broedplekken en de creatieve werkruimtes centraal staan met betrekking tot gemeentelijk interventie. Dit heeft namelijk zowel invloed op het scheppen, produceren, uitgeven en exploiteren in de dance-industrie. Ook financiering en regelgeving speelt een belangrijke rol, maar omdat deze scriptie uitgaat van het creatieve perspectief (in tegenstelling tot het bestuurlijke- en beleidsperspectief) zal het lastig zijn de precieze vinger daarop te leggen.

4. Historisch kader

4.1 De geschiedenis van de dance-industrie

De dancemuziek die we die heden ten dagen kennen, in al haar vormen en verschijningen, is niet plots en zoals die nu is, ontstaan. Het is een proces geweest waarin verschillende groeperingen, gebeurtenissen en plaatsen een rol in hebben gespeeld en waardoor dance is zoals die nu is. Om de dance van tegenwoordig te begrijpen keren we terug in de tijd en wordt in een vogelvlucht door de geschiedenis van deze muziekstroming gegaan. Het begin van deze geschiedenis vond ongeveer dertig jaar geleden plaats, aan de andere kant van de oceaan¹¹.

4.1.1 New York disco

Dance vindt haar oorsprong in de jaren '70, in de underground van New York. Het waren de vervallen flats en verlaten woningen waar de verstotelingen uit de Amerikaanse samenleving elkaar troffen. Zwarten, hispanics en homo's ontmoetten elkaar daar om te vluchten uit de harde maatschappij waar ze in leefden. In combinatie met soul, funk en elektronische muziek leidde dat tot het ontstaan van een nieuwe stroming: de *disco*. Disco werd vooral gedraaid in kleine homodisco's in New York en trok voornamelijk zwart publiek. Het begin van de disco was op dat moment nog niet zo vernieuwend, totdat Francis Grosso als één van eerste dj's platen aan elkaar begon te mixen. Door de platen in elkaar over te laten gaan, in plaats van ze achter elkaar op te zetten, creëerde hij een oneindig ritme wat het publiek hypnotiseerde en in extase bracht. Naast het oneindigende ritme van de muziek, droegen hier ook drugs als LSD en extreme vormen van dans en sex aan bij. Deze nieuwe sound en belevingsvorm van muziek is, mede door Francis Grosso, tot leven gekomen in een kerk die tot club verbouwde was: The Sanctuary. Deze club werd snel een hit en maakte hiermee de discostroming populair in de hele stad New York. Ook het grotere publiek kwam zo met disco in aanraking. Toen daarbij nog de 12" maxi single¹² (1975) en de film *Saturday Night Fever* (1977) uitkwam, was er sprake van een ware disco-rage. Vanaf toen was disco mainstream; het was cultuur geworden met de grootste gemene deler, bestemd voor een zo groot mogelijk publiek en gericht op commercieel succes (de Meyer, 2004). Naast de mainstream-disco bleef er ook nog een underground disco stroming waar dj's als Larry Levan en Frankie Knuckles de hoofdrol speelden. Club Paradise Garage¹³ (opgezet door Levan) werd het walhalla voor zwarte- en latino gay jongeren, waar ze konden ontsnappen aan het New Yorkse stadsleven en op konden gaan in een visie van vrijheid, gelijkheid en compassie (Brewster & Broughton, 1999). De Belgische Amsterdammer *Eddy de Clerq* bezocht in die tijd deze club en besloot ook zoiets op te willen zetten in Amsterdam.

¹¹ De informatie uit dit hoofdstuk is, wanneer niet anders vermeld, verkregen uit het boek: *Door!* (van Terphoven & Beemsterboer, 2004)

¹² Op 12" maxi single pasten langere nummers, wat het mixen makkelijker maakte.

¹³ Hier wordt later de muziekstroming *garage* van afgeleid: een mix van disco, soul en Europese muziek en klinkt als een elektronisch en abstract geluid met een soulvolle kant.

4.1.2 Chicago house

Waar in New York de disco en garage een groot succes was, kwam in Chicago *house* op. De naam van deze nieuwe stijl was afgeleid van de populaire club The Warehouse (opgezet door Knuckles), waar de nieuwe muziek werd gedraaid. Door nieuwe mixtechnieken konden oude platen 'geknipt' en 'opnieuw geplakt' worden, waardoor er steeds meer nieuwe versies van oude nummers ontstonden. De sound die hieruit ontstond werd steeds populairder en in Chicago werden steeds meer platen in housestijl opgenomen. Dj's probeerden elkaar af te troeven door middel van nieuwe technieken en effecten en toen de eerste drumcomputer¹⁴ werd gebruikt ontstonden de *tracks*: de nummers die geproduceerd werden waren patronen uit een computer.

In 1983 verscheen de eerste officiële housetrack op vinyl¹⁵ en drie jaar later werd de eerste internationale househit geproduceerd. De Chicago sound had nog veel soul invloeden door de wortels in de disco, maar wanneer de Roland 303-synthesizer¹⁶ voor het eerst gebruikt werd veranderde dit. Door deze technische ontwikkeling werd de eerste *acid house* geboren en vond er een revolutie in de housemuziek plaats: de soul sound werd ingeruild voor elektronische muziek met kale drumbeats. In 1987 werd de eerste acid-track geproduceerd en vanaf toen heeft het genre een wereldwijde populariteit verworven.

Daarbij was in die tijd een revolutie gaande in de ontwikkeling dat de oorspronkelijke consument van muziek ook producent kon worden. Door de snel ontwikkelende techniek en het betaalbaar worden van de apparatuur was het mogelijk voor meer mensen om zelf de muziek te maken. Dit leidde tot een 'do-it-yourself'-mentaliteit in deze scène (Brewster & Broughton, 1999).

4.1.3 Detroit techno

In dezelfde periode ontwikkelde zich in Detroit muziek gebaseerd op synthesizermuziek van de Duitse elektronica muzikanten Kraftwerk. Deze sound had grote impact op de zwarte 'middle-class' jeugd in Detroit, waaronder op de The Belleville Three (Derick May, Kevin Saunderson en Juan Atkins). De drie vrienden raakten geïnspireerd door de Europese elektronische sounds en de dj's uit Chicago, en samen met de invloeden van de industriële stad Detroit ontstond een nieuwe sound; de *Detroit-techno*. Het verschil tussen de oprichters van de techno in Detroit en de grondleggers van house en garage in New York, is dat het in Detroit echte producers waren die vrijwel geen dj werkzaamheden op zich namen.

In het begin van de jaren '80 waren de clubs in Detroit erg populair en bestond er veel concurrentie onder de dj's. Maar na een aantal jaren kwam er steeds meer criminaliteit op de clubs af en werd er steeds meer gevochten en geschoten. Dit leidde in 1986 tot een einde van de clubscène in Detroit, The Belleville Three ging uit elkaar en zette elk een eigen label op. Alle drie hadden ze veel succes in

¹⁴ Een drumcomputer is een soort synthesizer en produceert drumgeluiden.

¹⁵ "On & On" van Jess Saunders

¹⁶ Roland-303 is een synthesizer bedoeld als begeleiding van basgitaren en produceert schrille en snerpande klanken.

Chicago, waar andere dj's hun platen draaiden. Toen house ook in Europa in trek raakte, verworven de drie producers ook snel populariteit in Berlijn, Londen en Amsterdam.

4.1.4 House in Nederland

Inmiddels waren er ook in Amsterdam al ontwikkelingen aan de gang. Begin jaren '80 organiseerde Eddy de Clercq, geïnspireerd door Levan's garage muziek, feesten en nam hij initiatieven om clubs op te richten. Club De Koer en de pepclub in Paradiso waren in de vroege jaren '80 de hotspot waar punk, new wave en oude muziek gedraaid werd. Totdat in 1986 de platen uit Amerika overkwamen en de Clercq samen met Peter Giele en Arjen Schrama een nieuwe club opzette: Club RoXY. In deze club met theatrale uitstraling werd de eerste housemuziek uit Chicago (licht en vocaal) en later de zwaardere sound uit Detroit (techno) gedraaid. Maar niemand leek hier belangstelling voor te hebben en bij andere dj's sloeg de muziek niet aan. Maar de Clercq hield vol en bleef elke vrijdag in de RoXY allerlei verschillende nieuwe muziek draaien, van new wave tot house, acid en techno. Daarnaast kregen anderen¹⁷ ook avonden in deze club. In deze tijd kwamen er al verschillende berichten over de housescène uit Engeland en Ibiza over en hadden mensen het gevoel dat er ook in Nederland iets te gebeuren stond. De RoXY liep in die periode helemaal niet goed en de Clercq ging samen met Joost van Bellen en Johnson van Soho Connection een feest buiten de RoXY organiseren. In augustus 1988 vond 'The house of architecture, beauty & love: Disco Hippies on Acid' plaats: een feest met harde muziek, stroboscopen en een zaal vol mensen. Een journalist die het feest bezocht publiceerde hierna een artikel waarin hij een revolutie aankondigde. Er werden in deze tijd steeds meer feesten georganiseerd¹⁸ en de eerste tekenen van de ravecultuur¹⁹ in Nederland werden duidelijk: hele nachten werd er doorgedaan op acid house en flitsend licht.

In Engeland was op dat moment (in de zomer van 1988) een 'Summer of Love' gaande. Dit uit Ibiza overgekomen fenomeen stond voor het in een besloten kring houden van acid feesten. En ook XTC-pillen werden, net als de hele beweging, meegenomen uit Ibiza; een drug waar gebruikers vrolijk, uitgelaten en energiek van werden.

Deze 'Summer of Love' waaide in september via Engeland en Ibiza ook over naar Amsterdam. Het was een feest van Soho Connection in combinatie met het gebruik van XTC-pillen en de nasleep van het 'Disco hippies on acid' feest dat de housemuziek deed exploderen. Er was in Amsterdam sprake van de 'Autumn of Love' en het uitgaanspubliek maakte kennis met house. De sfeer was vrolijk en uitgelaten en overal verscheen de smiley, het gele gezichtje wat staat voor de verliefde glimlach die verschijnt op de gezichten van XTC gebruikers.

Het exploderen van de housemuziek betekende een groeiend succes voor de RoXY, al wilde de club exclusief blijven. In 1989 bracht Manfred Langer daarom een gelegenheid voor het grotere publiek; met het openen van de iT werd een steeds groter publiek in aanraking gebracht met house. Het

¹⁷ Waaronder *Soho Connection* (funk en jazz uit Engeland) en *Joost van Bellen* (dj en party-organisator)

¹⁸ O.a. *Londen comes to Amsterdam*

¹⁹ De term *rave*, afkomstig uit Engeland, stond voor een bepaald type feest.

publiek bestond voornamelijk uit homoseksuelen en mooie, bijzondere mensen die extravagante en exclusieve kleding droegen. De iT had veel impact en het werd een club met een internationale status. Ook werden in die tijd house-feesten gegeven in de Waakzaamheid (Koog aan de Zaan), dat in die tijd samen met de iT de RoXY één van belangrijkste clubs van de housescène in Nederland was.

De housemuziek zorgde toen, zoals eerder voorspeld was, voor een ware revolutie. Eerst in Amsterdam, daarna ook snel in de rest van het land. De media waren erg argwanend en spraken zeer negatief over de muziek. Zo zou house niet creatief zijn omdat het is opgebouwd uit samples van bestaande nummers. Daarbij schreven media vaak alleen maar over de drugs die op de feesten werd gebruikt.

Maar toen het eerste house-nummer²⁰ in 1990 zowel in Nederland als Engeland een hit werd, betekende dat een definitieve doorbraak van de housemuziek en mensen in heel Nederland gingen zich ermee bezig houden. Dit was het moment dat de muziekstroming uitgroeide tot een nieuwe subcultuur; het eerste dancetijdschrift verscheen en het eerste radioprogramma werd uitgezonden. De jeugd ging nu ook zelf feesten organiseren: in oude fabriekspanden, pakhuizen, sportzalen en filmstudio's werden illegale feesten gehouden (Mayhem, Multigroove, Luna). Terwijl deze illegale feesten in de vroege jaren '90 ter discussie stonden in de politiek, bleef de RoXY succesvol. De club werd een platform voor jong talent. Dj Dimitri, 100% Isis, Remy, dj Jean en Marcello zijn slechts enkele van de velen dj's die hier door zijn gebroken. House werd steeds populairder en in de hitlijsten verschenen nummers van o.a. 2 Unlimited²¹, Capella, Culture Beat en 2 Brothers on the 4th Floor.

4.1.5 Het hardere werk: techno & hardcore

In deze jaren (begin jaren '90) kwamen er op feesten en in clubs allerlei soorten house voorbij, maar langzaam begonnen er tekenen van een breuk zichtbaar te worden. House splitste zich geleidelijk op in 'langzaam en vocaal' (mellow) en 'hard en elektronisch' (techno). Techno was een hardere, Europese variant op de Detroit sound. Dit werd gezien als belangrijke voorloper van de hardcore die later in Rotterdam ontstond. Zowel in de underground als in het commerciële circuit ging techno zich in die jaren ontwikkelen. Met de Detroit sound als inspiratiebron werd in Nederland de toon gezet door o.a. de Rotterdamse Speedy J., Orlando Voorn, Flamman & Abraxas en Robin Albers. In die jaren begonnen ook de grote bedrijven zich ermee te bemoeien: platenmaatschappij Arcade ontdekte dat er in deze scène winst die te halen viel uit mix-cd's als Turn up the base (1989) en Techno Trance (1992).

Door meer gebruik van XTC begonnen de housefeesten ander soort publiek aan te trekken. Het publiek wat al sinds de jaren '80 XTC gebruikten, had inmiddels steeds meer nodig om eenzelfde effect te bereiken. Maar door lang en regelmatig gebruik verdween de vrolijke roes en kreeg XTC steeds meer de werking van speed. Ook het gebruik van speed zelf werd toen steeds populairder. Met

²⁰ Quazar met 'Seven Stars'

²¹ Anita Doth en Ray Slijngaard waren de meest succesvolle internationale popact in Nederland ooit.

als gevolg dat het publiek steeds meer energie kreeg en de behoefte aan hardere en snellere muziek toenam. In die tijd ging de beats per minute (BPM) omhoog van 120 naar 160. De hardcore ontwikkelde zich in harde muziek met een steeds sneller tempo.

De eerste echte hardcoreplaat werd gemaakt door dj Paul Elstak. De plaat was een reactie op de focus van media op de Amsterdamse scène. Elstak wilde hiermee laten zien dat house niet alleen in de RoXY, maar ook in Rotterdam populair was. In de havenstad was op dat moment club Parkzicht een begrip en dj Rob Janssen zorgt daar voor een eigen, harder geluid. Onafhankelijk van Amsterdam ontwikkelde zich in het Rotterdamse uitgaanscircuit een eigen sound. Volgens een Amsterdamse dj²² was het geluid uit Rotterdam “herrie voor vooral de lagere sociale klasse, de groepen jongeren die als gabbers onder elkaar in het weekend maximaal uit hun dak willen gaan”. De term *gabber* was hiermee geboren: vanaf toen werden de hardcore liefhebbers gabbers genoemd. De Thunderdome feesten die door ID&T²³ werden georganiseerd waren ondermeer verantwoordelijk voor de explosieve groei van de hardcore en de gabberage. In het eerste deel van de jaren '90 werd met name door de feesten van ID&T een groot publiek bereikt. De gabberage bleef groeien en werd een van de grootste jongerenculturen die Nederland ooit gekend heeft. Dit gebeurde niet alleen door de muziek waar naar geluisterd werd, maar door het totale gabber 'gevoel'. Gabber zijn betekent niet alleen naar hardcore luisteren, het betekent ook kaalgeschoren hoofden, trainingspakken ('Aussies'), bomberjacks en het hakken; het robotachtige dansen, waarbij de armen in de lucht hakken en de benen een schoppende beweging maken. Dit alles om een saamhorigheidsgevoel te creëren, niet alleen voor zichzelf, maar vooral voor de buitenstaander. De gabberscène was duister en donker en er werd veel drugs gebruikt. XTC en speed waren hierin de meest voorkomende middelen, met als doel het de hele avond (en langer) vol te houden. De gabbers waren vaak jong en de beweging werd dan ook gezien als een ultieme vlucht voor pubers uit de werkelijkheid. Midden jaren '90 bereikt de gabber het hoogtepunt met een eigen televisieprogramma en een complete merchandise-industrie.

4.1.6 Tegenbeweging: progressive en techno

In de jaren '90 raakte house ook populair in de provincies; Lady Aïda (house, techno, hip hop) en Miss Djax (house, techno) werden bekend en in Brabant werd organisatie Extrema opgericht. Geïnspireerd door een vakantie op Ibiza wilden ze met hun organisatie het tegenovergestelde van de hardcore en sfeer van ID&T uitstralen. Bij Extrema werd vastgehouden aan de gedachten van vrijheid, saamhorigheid en vernieuwing (het oorspronkelijke idee van house). In deze tijd werd ook voor het eerst Dance Valley georganiseerd, een festival dat puur op dance gericht is en waar alle verschillende stijlen aan bod komen. Er was een sfeer van vrijheid en losbandigheid en het evenement was een groot succes. Het festival werd daaropvolgende jaren groter en groter.

Door de splitsing van mellow en hardcore ontstond er een grijs gebied tussen deze twee stijlen. Dit grijze gebied omvatte alles van wat in Engeland *progressive* genoemd werd tot aan *techno*. Er

²² KC the Funkaholic

²³ Irfan van Ewijk, Duncan Stutterheim en Theo Lelie.

ontstond een nieuw soort scène met o.a. Orlando Voorn, Speedy J. en Underworld. Paradiso en club Mazzo begonnen met techno feesten. Deze nieuwe scène bestond uit eigennuttige mensen die niet met mellow en het RoXY publiek meegingen, maar ook niet hielden van de harde hardcore op Thunderdome en andere raves. In deze nieuwe scène werd de organisatie *Monumental* opgericht²⁴ die er in 1997 voor zorgde dat de eerste van *Awakenings* plaatsvond. Hiermee kreeg techno een volwassen platform en internationale dj's²⁵ maakten op dit feest hun debuut.

4.1.7 Meer stijlen en stromingen

Midden jaren '90 was er sprake van veel verschillende stromingen in house. Dit liep uiteen van gabber en hardcore tot techno, progressive en mellow. Maar ook deze stromingen kregen door de jaren heen aftakkingen en tegenbewegingen. Zo kwam uit Engeland en Duitsland de *happy hardcore* over: muziek met de grondslag van hardcore, maar dan melodieuzer en vrolijker. In Nederland waren het Charly Lownoise en Mental Theo die hiermee hits scoren en hardcore-goeroe dj Paul Elstak maakt een uitstapje naar deze stroming. Het succes van de happy hardcore zorgde ervoor dat de gabberscène geleidelijk over het hoogtepunt heen raakte; de sfeer werd grimmiger, op feesten waren er veel rellen, de muziek werd harder en de drugs van steeds slechtere kwaliteit. De mannen van Hakkûhbar merkten dit op en maakten een grote parodie op de gabbers; met 'Gabbertje' en 'Supergabber' luiden zij het einde van de echte gabbercultuur in. Gabbers waren vanaf toen (de late jaren '90) niet meer krachtig en mysterieus, maar eerder doelwit van grappen en onderwerp van flauwe reclames. De hardcore bleef wel in een kleine harde kern in leven, voornamelijk in Rotterdam leeft een kleine scène nog voort.

In de jaren dat happy hardcore in opkomst was en de het gabbertijdperk afbrokkelde, drong dancemuziek door in het alternatieve circuit. Dance werd geprogrammeerd op festivals als Pinkpop en Lowlands en werd hiermee beschouwd als een direct onderdeel van de popmuziek. Opvallend op beide festivals was het optreden van Faithless²⁶. Bij zowel het dancepubliek als de liefhebbers van rock sloeg deze muziek aan.

Met het vergaan van de gabberscène sloeg ook ID&T een andere weg in; in 1999 maakten ze de stap van gabberbedrijf naar dance-organisatie. Met het feest Innerscity zetten ze het volgende genre neer: *trance*. De dromerige, melodieuze en toegankelijke house met zang werd daar niet voor het eerst gedraaid, maar was al in het begin van de jaren '90 door de Duitse dj Sven Väth ontdekt. Het zijn Ferry Corsten en Tiësto die trance in de late jaren '90 in Nederland neerzetten. Trance werd mede door hen erg populair: de dj's wonnen veel prijzen en draaiden al snel over de hele wereld. In hetzelfde jaar als de opkomst van de trance, werd wegens gevonden drugs de iT gesloten en brandt de RoXY af. De twee meest toonaangevende clubs in de housescène behoren vanaf dan tot het verleden.

²⁴ Door Rocco Veenboer.

²⁵ O.a. Adam Beyer, Dave Clarke en Chris Liebing

²⁶ *Faithless* is een Britse danceformatie die in 1998 een hit had met 'God is a dj'.

Rond het jaar 2000 ontstaan er stijlen als *hardstyle* en *hardhouse*. Ontstaan uit het idee om terug te blikken op de oude house uit de jaren '90, ontwikkelde Q-dance feesten waar de hardere stijlen uit de dancemuziek werden gerepresenteerd. Door de oude nummers te mixen met nieuwe muziek (Engelse *hardhouse*) ontstond er een genre dat iets weg had van de oude *hardcore*. *Hardstyle* voldeed aan de behoefte van harde muziek en het genre werd snel erg populair. Rond 2003 kwam nog een andere stijl tot stand door het teruggrijpen naar oude genres wat gecombineerd werd met rock en punk; *electro*. De band *Soulwax* (2 Many DJ's) was hierin vooruitstrevend en hun stijl werd snel opgevolgd door andere dj's. In Rotterdam deed Ted Langebach dat in de *Now & Wow* en ook Joost van Bellen ging met de eclectische stijl aan de haal. In Rotterdam werden er, mede door de allochtone bevolkingssamenstelling, ook nog andere muziekstijlen aan toegevoegd. In combinatie met hip hop, dancehall en R&B kwam de *urban* stroming bijvoorbeeld op. En dit is slechts een greep uit de variëteit van muziekstromingen die de laatste jaren onder de noemer dance vallen.

In het begin van de nieuwe eeuw kwamen er steeds meer nieuwe stijlen en party-organisatoren en de festivals en feesten bleven groeien. Voor Nederland was een belangrijke rol weggelegd in de dancemuziek. Toen accountantsorganisatie KPMG in opdracht van ID&T in 2001 een grootschalig onderzoek deed naar de maatschappelijke en economische waarde van de dancemuziek werden alle vermoedens bevestigd; het rapport liet zien dat het fenomeen dance een serieus onderdeel was van de Nederlandse samenleving. Met een geldstroom van ruim 500 miljoen euro, 11.000 arbeidsplaatsen en 2 miljoen mensen die geïnteresseerd waren in dance moesten nu ook de media, die de scène jarenlang hebben afgedaan als losgeslagen drugsgebruikers, dance serieus gaan nemen. Dance is inmiddels uitgegroeid tot een volwassen jongerencultuur met tientallen verschillende substromingen.

4.1.8 Conclusie § 4.1

In grote lijnen is hier de geschiedenis van de dancemuziek uiteen gezet. Een geschiedenis die zo op het eerste gezicht al het één en ander kan verklaren. Ten eerste is de terminologie erg opvallend; er wordt pas in de late jaren '90 van *dance* gesproken. Daarvoor is er eigenlijk sprake van *housemuziek*. Door de geschiedenis van deze muziekstroming wordt in de volksmond voor de dance van nu ook vaak de term house gebruikt. House heeft gemaakt tot wat dance nu is, met al haar verschillende genres, maar eigenlijk zijn het niet vergelijkbare begrippen. Daarom wordt in deze scriptie gebruik gemaakt van het paraplubegrip dance wanneer over de actuele elektronische muziekstromingen gesproken wordt en house als het de eerdere elektronische muziek uit de Verenigde Staten betreft en de eerste jaren in Nederland (eind jaren '80, begin jaren '90).

Een andere opvallende conclusie volgt uit deze geschiedenis, is dat het ontstaan van een nieuwe stijl binnen de house- en dancemuziek vrijwel altijd voortkwam uit een vlucht van een bepaalde groepering. Dit is heel duidelijk te zien bij de disco in New York, de techno in Detroit en de gabber in Rotterdam. Door naar de house- en dancefeesten te gaan en op te gaan in de muziek en drugs konden men zich onttrekken aan de druk van het dagelijkse leven en de moeilijkheden van de eigen tijd. Hierbij speelde ook een vorm van *hedonisme* een rol; een filosofie dat genot het ultieme belang is en

het meest belangrijke om te behalen. De combinatie van het in trance raken van de muziek, het samenhangingsgevoel en de drugs speelde hierin een grote rol.

Opvallend aan deze geschiedenis is ook dat technologie een grote rol heeft gespeeld. Door het gebruik van synthesizers en drumcomputers heeft de housemuziek in de jaren '80 een ware revolutie meegemaakt. Het gebruik van elektronische instrumenten typeert de dancemuziek van tegenwoordig nog steeds. Een van de belangrijkste kenmerken van de dancemuziek is daarom dat het elektronische muziek is, gecreëerd met elektronische instrumenten. De technologieën hebben er daarbij voor gezorgd dat de scheidslijn tussen artiest, producent en exploitateur verwaterde. Iedereen kan tegenwoordig met eenvoudige apparatuur dancemuziek maken en door media als internet het makkelijk verspreiden.

5. Resultaten

De resultaten in dit hoofdstuk zijn gegenereerd uit de interviews die gehouden zijn met zeventien sleutelfiguren²⁷ uit de (Rotterdamse) dance-industrie. Naast de informatie die verkregen is uit de interviews, zijn populaire literatuur en dance gerelateerde websites geraadpleegd voor de totstandkoming van deze resultaten. Zoals uit het theoretisch kader is gebleken valt de dance-industrie onder de creatieve industrie en de mensen die in deze sector werkzaam zijn kunnen de ‘cultureel creatieven’ van de creatieve klasse genoemd worden. Maar omdat deze cultureel creatieven allen een echte baan hebben in de dance-industrie (en hiermee hun brood verdienen) wordt in dit hoofdstuk, als verwezen wordt naar de geïnterviewde personen, naast ‘de geïnterviewden’ bij gelegenheid het begrip ‘creatieve ondernemers’ gebruikt.

Hoewel dit een kwalitatief onderzoek is, is het van belang nog eens door middel van een aantal kwantitatieve gegevens kort uiteen te zetten binnen welk kader de dance- en muziekindustrie in deze scriptie bekeken wordt. De uitspraken en meningen van de geïnterviewden krijgen zo een context waarbinnen ze geïnterpreteerd kunnen worden. Daarom wordt in de eerste paragraaf een korte uiteenzetting gegeven van kerngegevens (cijfers) die reeds bekend zijn over de muziek- en dance-industrie, wat het mogelijk maakt de verdere kwalitatieve gegevens beter te interpreteren.

Na deze inleidende paragraaf beschrijft dit hoofdstuk de meningen en uitspraken van de geïnterviewden. De tweede paragraaf richt zich op hoe de geïnterviewden over het algemeen tegen dance (-industrie) aankijken. In deze paragraaf wordt uiteengezet wat zij vinden dat dance is en wat volgens hen de kenmerken en ontwikkelingen van deze muziekstroming en levensstijl zijn. In de achtereenvolgende paragraaf wordt beschreven wat de geïnterviewden van de dance-industrie specifiek in Rotterdam vinden. Zowel aan het ontstaan, als aan het huidige aanbod en aan talentontwikkeling in Rotterdam wordt aandacht besteed. In deze paragraaf wordt daarbij ook beschreven wat de geïnterviewden vinden wat anders zou moeten in de dance-industrie in Rotterdam. De derde paragraaf in dit hoofdstuk richt zich op de woon- en werkomgeving van de creatieve klasse (de creatieve ondernemers). Hieruit zal blijken wat de geïnterviewden belangrijk vinden aan hun woon- en werkomgeving. De laatste paragraaf besteedt aandacht aan gemeentelijk bestuur en beleid, met name gericht op wat de geïnterviewden vinden dat anders moet of beter zou kunnen.

²⁷ De lijst met geïnterviewden is te vinden in de literatuurlijst onder ‘Afgenomen interviews’.

5.1 Kwantitatieve context

Om de kwalitatieve resultaten uit dit hoofdstuk een context te geven, worden de kerngegevens uit deze scriptie hieronder nogmaals beknopt weergegeven:

- in 2002 vertoonde de algehele muziekindustrie een verlies van 9% (na 15 jaar van regelmatige groei). Deze verandering is met name het gevolg van de komst (en de groei) van het internet;
- in Rotterdam zijn bijna 6000 mensen werkzaam in de muziekindustrie (Zwaans et al, 2008);
- van deze 6000 mensen zijn er ongeveer 350 in het hokje 'dj's/producer' te plaatsen en ongeveer 750 in het hokje 'clubs/podia' (Zwaans et al, 2008). Hieruit kan voorzichtig de conclusie getrokken worden dat ongeveer 1/6de van de muziekindustrie in Rotterdam werkzaam is in de dance-industrie;
- in 2001 werd vastgesteld dat er per jaar meer dan 500 miljoen euro omgaat in de dance-industrie (KPMG-rapport, 2001);
- in 2006 kwam bijna 25% van de Nederlandse muziekexport op het conto van concerten in de dancewereld (Buma Cultuur, 2008);
- in Nederland is dance een grote muziekstroming: met een aandeel van bijna tien procent, is dance in Nederland het omvangrijkste subgenre binnen de populaire muziek (Termote, 2006).

Uit deze gegevens kan de conclusie worden getrokken dat de muziekindustrie over het algemeen (door de komst en groei o.a. internet) aan veranderingen onderhevig is en op veel fronten verlies lijdt en heeft geleden. Een stroming die daarentegen alleen maar groeit en steeds populairder wordt, is dance. Kwantitatief gezien heeft dance een groot aandeel in de muziekindustrie en binnen de popmuziek in Nederland is dat zelfs het grootste aandeel. Ook in Rotterdam staat een aanzienlijk deel (meer dan 15%) van de populaire muziekindustrie in het teken van dancemuziek.

5.2 Dance algemeen

5.2.1 Wat is dance?

Zoals uit het theoretisch kader bleek, wordt dance (door de uitleggen die van het begrip bestaan) vooral gedefinieerd als *dansbare* en *elektronische muziek die ten gehore wordt gebracht door een dj*. Uit de interviews bleek bij benadering hetzelfde, al werden bepaalde elementen uit deze definitie genuanceerd. Dancemuziek is namelijk, volgens velen geïnterviewden, niet altijd *elektronisch*: er wordt tegenwoordig ook met akoestische instrumenten dance muziek gemaakt. Door de ontwikkelingen van techniek en door het mixen van verschillende stromingen en stijlen (*cross over*) is het elektronische aspect en het feit dat de muziek alleen ten gehore wordt gebracht door een *dj*, steeds minder kenmerkend voor dance. Het volgende citaat geeft dit weer: "tegenwoordig zijn het niet

alleen plaatjesdraaiers, maar staan er complete bands op het podium, met drumstel, gitaren, alles erop en eraan” (Interview met N. de Geus, 2 juni 2008). Tegenwoordig kan dance dus ook niet-elektronische (akoestische) muziek zijn die uitgevoerd wordt door meer artiesten dan alleen een dj. Daarbij kan er gesteld worden dat *dansbaar* een subjectief begrip is dat door iedereen op een eigen manier interpreteerbaar is.

Naast het nuanceren van het begrip dance, werden ook een aantal aspecten aan de definiëring toegevoegd: volgens de geïnterviewden is dance voornamelijk *gecomputeriseerde muziek*, meestal muziek met *een vierkwartsmaat* en een *beat van minimaal 120 BPM*. Dance is iets wat volgens velen *hoort bij het uitgaansleven*.

Opvallend was dat meerdere keren werd benadrukt dat het erg moeilijk is een definitie van dance te geven. Volgens de geïnterviewden is dance een heel breed begrip waar veel verschillende stromingen onder geschaard worden en waarvan meerdere interpretaties mogelijk zijn. Dit komt overeen met wat Rietveld uiteenzette in haar boek over de housecultuur: producten in de populaire cultuur worden door iedereen op een andere manier beschreven. Het is afhankelijk van wie het produceert en wie het op welke plaats en welke tijd beluistert (Rietveld, 1998). Een uitspraak van één van de creatieve ondernemers bekrachtigt dit: “dance is heel breed, er is geen afbakening. Die afbakening maken de mensen zelf wel” (Interview met N. de Geus, 2 juni 2008).

5.2.2 Kenmerken van dance

Dat dance een breed begrip is (en steeds breder wordt), blijkt ook uit het KPMG rapport. Hierin wordt gesteld dat dance niet alleen een muziekstroming is, maar dat dance staat voor een wijze van leven die synoniem is voor uitgaan, genieten en een bepaalde stijl en manier van doen en laten (KPMG Special Services B.V., 2001). Naast clubs en discotheken waar dancemuziek ten gehore wordt gebracht zijn er (vooral zomers) veel grote festivals²⁸ waar miljoenen bezoekers per jaar naar toe gaan (BVD, 2008). Er zijn radioprogramma's²⁹ die alleen maar dancemuziek draaien en er zijn speciale dancetijdschriften³⁰ en websites³¹ waar (achtergrond) informatie te vinden is over dj's, artiesten, agenda's, clubs en festivals. Zoals ook uit de interviews blijkt, is dance een grote cultuur en levensstijl, met een doelgroep van 14 tot 40 jaar. Al luistert jong en oud naar dancemuziek, het publiek (degene die daadwerkelijk in clubs en op festivals te vinden zijn) is voornamelijk de groep van 16 jaar tot eind 20. Dit heeft ook te maken met de leeftijd waarop mensen (mogen) uitgaan.

Zoals uit het historisch kader is gebleken, is dance (de 'elektronische stroming') twintig jaar geleden begonnen met housemuziek. Eind jaren '80 en begin jaren '90 bestond er alleen house en waren er een aantal substromingen daarvan, maar toen op een gegeven moment de splitsing werd gemaakt in *mellow* (soft) en *hardcore* (hard) ontstond het paraplubegrip dance. House is daarom volgens de

²⁸ O.a. Dance Valley, Sensation, Black, Fast Forward Heineken Danceparade, Mysteryland, Chemistry, Extrema Outdoor, Loveland.

²⁹ O.a. Dance Department (Radio 538), Track FM, Deep FM, Slam FM, Fresh FM

³⁰ O.a. DJ Broadcast (gratis), DJ Magazine, Ape Magazine (gratis)

³¹ O.a. www.djguide.nl, www.partyflock.nl, www.partyscene.nl, www.dancegids.nl, www.partyvibes.nl

geïnterviewden een onderdeel van dance, net zoals *techno*, *trance*, *gabber* en *electro* dat bijvoorbeeld zijn. Tegenwoordig vallen er tientallen stromingen onder dance, zowel soft³² als harde³³ stijlen. Maar zoals iedereen opmerkt is het lastig om een strikte indeling in stromingen te maken; stromingen zijn namelijk altijd aan verandering onderhevig. Daarbij wordt er vaak aangegeven dat er de laatste jaren sprake is van veel *cross over* tussen verschillende muziekstijlen. Verschillende geïnterviewden verwijzen naar het verdwijnen van strikte scheidingen tussen stromingen: “alles kan tegenwoordig, de hokjesgeest verdwijnt eigenlijk” (Interview met B. Ross, 24 juni 2008). Een stroming waar onder de creatieve ondernemers een opvallende controverser bestaat is *urban*. Volgens de één valt deze stroming onder dance, volgens de ander bestaan dance en urban naast elkaar, net als rock en jazz dat doen. In het kader van dit onderzoek is het niet van belang uit te zoeken waaronder urban geschaard wordt, maar het is wel opmerkelijk dat binnen een industrie de meningen over zoiets lijnrecht tegenover elkaar kunnen staan. Maar ook dit is volgens de theorie van Rietveld te verklaren: culturele producten worden door iedereen op een andere manier beschreven (Rietveld, 1998).

Zoals dance wordt ingedeeld in soft en hard, wordt door de dance-industrie ook vaak een verdeling gemaakt in *commerciële* en *underground dance*. In het theoretisch kader is het verschil uiteengezet tussen *mainstream* en *substream*, begrippen die achtereenvolgens vervangbaar zijn voor commercieel en underground. Volgens de creatieve ondernemers is er zowel commerciële als underground dance en bestaan deze scènes en industrieën zowel naast als met elkaar. Underground dance is volgens de creatieve ondernemers muziek die ervaren moet worden, welke bestemd is voor een kleiner publiek (mensen die echt voor de muziek komen, de liefhebbers). Deze muziek wordt gedraaid in de kleinere clubs en niet door de grote radiostations. Commerciële (mainstream) dance daarentegen is juist wel op de radio te horen (top 40) en is bestemd voor een groot publiek, voor de massa. Het zijn tracks van 3 ½ minuut, in tegenstelling tot tracks van soms wel 8 of 10 minuten. Al is het nooit letterlijk uitgesproken, tussen de regels door is er een spanningsveld tussen beide industrieën voelbaar. Enerzijds kunnen de industrieën niet zonder elkaar bestaan omdat ze elkaar voeden: de underground zorgt voor vernieuwing in muziek en de mainstream zorgt ervoor dat de industrie een industrie is of blijft (middelen en geld). Anderzijds veroordelen ze elkaar en keuren ze elkaars aanpak indirect af: de commerciëlen zouden alleen maar voor het grote geld gaan en zijn creatief arm, de underground teert op subsidies en maakt muziek die in plaats van geld oplevert, geld kost. Ook wordt gesteld dat mensen die subsidie krijgen lui worden en hierdoor minder creatief en dus minder succesvol zijn, aldus een aantal (commerciële) creatieve ondernemers. “Je deuroprijs en horecageld moeten je kosten dekken, dat is commercieel” (Interview met P. Benschop, 11 juni 2008) is een veelgehoorde uitspraak van deze (commerciële) creatieve ondernemers. Het proces tussen underground en mainstream dance wordt in het volgende citaat weergegeven: “op een gegeven moment gaat het over de kop en dan staat het buurjongetje van drie [mainstream] te jumpstylen in de voortuin. Dat is dan niet cool

³² Onder *soft* worden o.a. stromingen geschaard als urban, disco, eclectic, house, mellow house, club, latin, trance, progressive en minimal.

³³ Onder *hard* worden o.a. stromingen geschaard als hardstyle, hardcore, hardtechno, hardtrance, harddance, gabber, early rave, old school en industrial.

meer voor diegene die jumpstyle hebben uitgevonden [underground]” (Interview met V. van der Heijden, 17 juni 2008).

Ook al zijn er verschillende stromingen, stijlen en industrieën, dance wordt over het algemeen gezien als een wereldwijde stijl, als iets wat wereldwijd groot is en overal op dezelfde manier werkt. Toch kan het zo zijn dat dance per stad of per land zijn eigen karakter heeft. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “elke stad heeft zijn eigen karakter en het karakter van de mensen die er wonen weerspiegelt een beetje de dancescène” (Interview met B. Ross, 24 juni 2008). De geïnterviewden vinden dat Nederland, in verhouding met het buitenland, dance van goede kwaliteit levert. Hun uitspraken worden bevestigd door De Top 100 van het Engelse tijdschrift DJ Magazine, dat wordt beschouwd als de meest prestigieuze populariteitspoll (NPI, 2008). In deze lijst met de honderd populairste dj's ter wereld, was de eerste plek in 2007 weggelegd voor een Nederlandse dj (Armin van Buuren). Twee andere Nederlanders vervulden de 2de (Tiësto) en 8ste plek (Ferry Corsten) hierin. Nederland vervult, zoals de geïnterviewden stellen, zodoende een belangrijke rol in de internationale dancescène.

De creatieve ondernemers vinden dat dance anno 2008 een grote markt is, waar veel mensen in werken en waar veel geld in omgaat. Volgens hen kan er dus wel degelijk over een volwassen industrie gesproken worden, waarnaar dance zich de afgelopen jaren heeft ontwikkeld. Volgens de geïnterviewden bestaat de dance-industrie uit iedereen die zich bezig houdt met dance. Dit gaat van producers tot dj's en van party-organisatoren tot aan flyeraars. Zoals ook bleek uit het theoretisch kader is het kenmerkend voor de dance-industrie dat de beroepsuitoefening van de betrokken partijen in deze industrie heel erg met elkaar overlappen en het vaak niet duidelijk te zeggen is welk beroep onder welke schakel valt: een dj produceert bijvoorbeeld ook platen en organiseert ook feesten. In de interviews werd dit bevestigd: vrijwel alle geïnterviewden houden zich bezig met meerdere activiteiten. Het volgende citaat geeft dit weer: “eigenlijk doen wij van alles in de muziekindustrie: van platenlabel tot uitgeverij, online winkel, digitale distributie, fysieke distributie en we zijn nu een boekingsbureau aan het oprichten. Er zijn eigenlijk niet veel dingen waar we niet in zitten” (Interview met S. Verschuur, 29 mei 2008).

De creatieve ondernemers vinden dat spelers en partijen op verschillende manieren in de dance-industrie een belangrijke rol kunnen vervullen. Op commercieel vlak kunnen partijen belangrijk zijn wanneer ze veel geld verdienen en op creatief gebied wanneer ze vernieuwende en invloedrijke muziek maken. Een geïnterviewde merkt op dat het ook een kwestie van lef kan zijn: “degene die iets kunnen bepalen zijn belangrijke spelers, zij kunnen iets maken of breken. Het zijn degene die hun nek uitsteken en iets nieuws opzetten” (Interview met P. Benschop, 11 juni 2008).

5.2.3 Ontwikkelingen in dance

Volgens de geïnterviewden heeft de housescène ‘van toen’ zich in twintig jaar tijd ontwikkeld naar de dance-industrie ‘van nu’. Onderstaande tabel illustreert wat de geïnterviewden de grootste verschillen vinden tussen wat house toen was en wat dance nu is.

Tabel I: *House van de jaren '90 versus Dance anno 2008*

House van de jaren '90	Dance anno 2008
House was underground en niet commercieel.	Dance is een economische factor waarmee geld wordt verdiend, het is zakelijker, er zijn meer belangen.
Housemuziek was onbekend.	Je hoort dance overal, ook in winkels. Het is mainstream geworden.
Er werd er heel veel uitgevonden.	Er wordt niet veel nieuws meer uitgevonden: het zijn nu allemaal hybride vormen (cross-over, met name tussen pop en dance)
House was avontuurlijk, er werd niet achter de massa aangelopen. Het ging om ontdekken en exclusief zijn: het experiment was groot.	Er worden nu weinig nieuwe, spannende dingen gedaan.
Alles was vrij, blij en gezellig. House was een verrassing, een ervaring, een gevoel.	Het gaat om het erbij zijn en hip doen. Wat je aan hebt en met wie je bent is belangrijker dan de muziek.
Er werd veel drugs, vooral XTC, gebruikt (een drugscultuur).	Er wordt steeds minder drugs gebruikt, maar in verhouding meer gebruik van cocaïne (dan vroeger)
Alles was vredelievend (mede door XTC).	Uitgaan is agressiever (mede door cocaïne/alcohol gebruik)
Housescène werd gekoppeld aan XTC, drugs, overmatigheid, ellende, seks. Het kwam heel negatief in de media.	De ruwe kantjes zijn er vanaf, dance is steeds meer geaccepteerd in de maatschappij.
Er waren veel illegale feestjes; in anti-kraak huizen met Detroit/Chicago sound en "warehouse-achtige" feesten.	Feesten zijn vaak in gevestigde locaties/clubs. De "illegale" (warehouse) party's komen wel weer terug.
Er waren maar een aantal clubs, maar daarvan wist je precies wat er gedraaid werd en wat je daar kon verwachten. Een club/locatie was een concept, alles gebeurde uit dezelfde geest en gedachtegang.	De locaties worden vaker verhuurd dan dat er een echte club in zit met een vaste programmering. Beleid van locaties is veranderd naar een horeca-exploitant en een aparte creatieve programmeur.
RoXY/iT/Nighttown waren de bakermat in Nederland voor house	Locaties zijn veranderd: tegenwoordig is alles strakker en meer gestyled.
Er waren maar een paar festivals: bv de Euro rave en Mysteryland	Er zijn heel veel grote feesten en festivals: in het zomerseizoen zijn er elk weekend wel 2 of 3 festivals voor 20.000 man of meer.
Alles ging via via en was localer, er was geen internet/gsm.	Mobiele telefoon tijdperk: mensen zijn steeds meer met zichzelf (telefoon) bezig. Door internet is dance nu een virus wat zich wereldwijd verspreid heeft.
House was voor de liefhebbers, publiek van 18-24, mensen met passie voor muziek. Mensen gingen uit met hart en ziel.	Publiek is 14-40, veel breder publiek. Er is een hele cultuur ontstaan: het is een way of life. Publiek staat niet echt open voor nieuwe dingen.
Distributienet was langzamer: er kwamen veel minder platen uit, die meer aandacht kregen.	Het distributienet is snel en vluchtig. Er komen veel platen uit, die minder verkopen, en per plaat veel minder opbrengen.
Markt was geconcentreerd.	Markt is gedifferentieerd.
Er ontstonden veel nieuwe beroepen (dj's/flyeraars enz).	Er zijn veel gevestigde beroepen in de dance-industrie. Dj's zijn wereldsterren/merken.
Er was alleen maar house (soft) of hardcore (hard).	Er zijn wel 30/40 aftakkingen van dance, veel <i>cross over</i> .
House was speciaal; je had een top 10 van dj's er daar kwam niemand tussen.	Iedereen kan nu zelf muziek maken, ook dj's in C of D klasse kunnen ergens draaien.
Platenwinkels waren het netwerk en hadden een sociale functie.	Veel platenwinkels zijn gesloten: de sociale functie is deels overgenomen door digital communities (MySpace e.d.).

Naar de woorden van de geïnterviewden is het is logisch dat de housescène en -industrie van de jaren '90 niet plots is veranderd naar de dancescène en -industrie van nu. Er hebben volgens hen verschillende ontwikkelingen bijgedragen aan deze verandering.

Ten eerste is vrijwel iedereen van mening dat de ontwikkelende techniek een grote rol heeft gespeeld. Omdat instrumenten en computers goedkoper werden, was het mogelijk om makkelijker zelf (thuis) muziek te maken. In het theoretisch kader is dit omschreven als de 'do-it-yourself cultuur' en de 'bedroom-studio's'; iedereen kon thuis op zijn zolderkamertje muziek produceren. Buiten dat de apparatuur om muziek te maken meer toegankelijk was, was er met de techniek meer mogelijk. Platen konden aan elkaar gemixt worden en draaien met computers en digitaal opnemen gingen tot de mogelijkheden behoren. De geïnterviewden stellen dat hierdoor nieuwe stromingen en stijlen zijn ontstaan en dat de manier van muziek maken opzienbarend veranderd is. Zowel in het produceren, distribueren, exploiteren, als in het consumeren. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: "nieuwe technologieën zijn altijd de grote inspiratiebron geweest voor muzikanten om met nieuwe ideeën en invloeden te komen" (Interview met S. Verschuur, 29 mei 2008). Ook de komst van het internet heeft volgens de geïnterviewden een belangrijke rol gehad in de verandering van scènes de afgelopen tien jaar. Door internet werd alles sneller en commerciëler; iedereen kon ineens aan dezelfde platen komen (downloaden) en de verspreiding onder het publiek werd groter en wereldwijd. Internet zorgde zodoende voor minder exclusiviteit, de muziek werd minder bijzonder en vernieuwend. Een andere opvallende ontwikkeling in de techniek die volgens de geïnterviewde een stempel heeft gedrukt op de dancescène, is de komst van mobiele telefoons. Alles is continu in beweging en mensen zijn tegenwoordig steeds meer met zichzelf (of hun telefoon) bezig in plaats van met de muziek: "tegenwoordig is het mobiele telefoontijdperk: iedereen zit te sms-en en te bellen in een club" (Interview met C. Rox, 3 juni 2008). Deze ontwikkeling hangt samen met wat in het theoretisch kader is genoemd over het construeren van een eigen identiteit. Mensen zijn tegenwoordig continu bezig met het scheppen en het ontdekken van hun identiteit en contact met anderen (als klankbord) draagt daar ook aan bij. Een uiting hiervan is zodoende het continu met elkaar in contact staan, bijvoorbeeld door middel van een mobiele telefoon.

Afgezien van de ontwikkelende techniek, heeft er volgens de geïnterviewden ook een ontwikkeling plaatsgevonden van de mensen in zowel de scène als in de industrie. Door het groeiende aanbod (mede door de ontwikkelende techniek en het betreden van de markt door veel jonge nieuwe mensen), zijn steeds meer mensen bezig met muziek. Ook omdat kinderen er al op vroege leeftijd mee bezig zijn. Dit werd in een interview met het volgende voorbeeld geïllustreerd: "als je nu aan kinderen vraagt, wat ze willen worden, zeggen er veel: dj" (Interview met P. Benschop, 11 juni 2008). Omdat er meer aanbod is en er dus meer mensen in aanraking komen met verschillende soorten muziek, raakt het publiek ook steeds breder georiënteerd, aldus de geïnterviewden. Het publiek houdt tegenwoordig van verschillende stijlen en op alle festivals zijn *cross overs* van stromingen te zien. Maar het gevolg van het grotere aanbod (en dat iedereen alles zelf kan downloaden door de techniek van tegenwoordig) betekent ook dat er op een gegeven moment "een overkill" is. Er worden op een

gegeven moment te veel dj's op één avond weggezet en teveel feesten gegeven, waardoor het steeds moeilijker is om als producer, dj, of organisatie onderscheidend te zijn. De geïnterviewden vinden het er daarom op lijken dat iedereen hetzelfde wil zijn, dat vervolgens leidt tot meer van hetzelfde en minder vernieuwing. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: "je krijgt zoveel mensen die allemaal hetzelfde willen; dat leidt tot extreme middelmatigheid en het verdwijnen van pluriformiteit" (Interview met T. Langenbach, 29 mei 2008). De meesten vinden dat het publiek hierdoor steeds meer verwend raakt en dat niets wat ze horen nog vernieuwend of bijzonder is.

5.2.4 De dance-industrie anno 2008: op haar hoogte- of dieptepunt?

Opvallend is dat vooral de 'oudere garde' (de pioniers van dance) met weemoed terug kijkt op de jaren '90. Volgens hen zou de stroming in het begin van deze eeuw al over haar hoogtepunt heen zijn. Dit wordt vooral gezegd omdat volgens hen de nieuwere genres van nu, bijvoorbeeld electro, een herleving zijn van de eerste housemuziek (Oosterhout, 2002). Ze vinden dus dat er te weinig vernieuwing is in de industrie.

Hoewel de jongere mensen (die nu pionieren) erkennen dat de industrie ooit levendiger is geweest dan deze nu is, relativiseren ze dit verschijnsel en merken ze op dat het te maken heeft met golfbewegingen die muziekstromingen doormaken. Hierdoor is een industrie als de dance-industrie continu in beweging en kent ze voortdurend pieken en dalen. Het volgende citaat geeft dit weer: "na een dal komt er weer een piek, maar daarna komt zeker weer een dal. Zo gaat het altijd en overal" (Interview met P. Hazendonk, 26 juni 2008). Maar wanneer gekeken wordt naar de cijfers (zie § 5.1) blijven de omzetten in de dance-industrie stijgen en is dance de grootste substroming binnen de populaire muziek. Volgens de 'jongere' geïnterviewden wordt de industrie ook steeds groter en professioneler en kan er gesteld worden dat steeds meer mensen dance gerelateerde events bezoeken. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: "er zijn absurd veel mensen die naar dit soort evenementen [dance] gaan en deze zomer is er elk weekend wel een evenement voor meer dan 10.000 bezoekers" (Interview met N. de Geus, 2 juni 2008).

De discrepantie tussen 'jong' en 'oud' is op dit vlak opvallend; in deze redenering lijkt het erop alsof de 'oudere garde' vernieuwing het belangrijkste aspect van de dance-industrie vindt, terwijl de 'jongere garde' het veel rationeler bekijkt en het over geldstromen en economische golfbewegingen heeft. Hiermee wordt de brug geslagen naar het spanningsveld van commercie en creativiteit en de met elkaar samengaande, dan wel elkaar tegenwerkende krachten. Vrijwel alle geïnterviewden zijn het er namelijk over eens dat extreme creativiteit niet samen kan gaan met extreme commercialiteit. Dit is te vergelijken met de mainstream – underground redenering: de grootste commerciële hits zijn ontstaan uit creativiteit (underground voedt commercie), maar het evenwicht tussen beide wordt verstoord als het één ten koste gaat van het ander. Een aantal geïnterviewden stellen dat inventiviteit en artistiekheid (dat gekoppeld is aan creativiteit) ten koste gaat van regels en afspraken (dat gekoppeld is aan commercialiteit). Het volgende citaat verwoordt deze redenering: "door commercialiteit ontstaan er regeltjes en daardoor wordt creativiteit minder. Als je iets anders zou willen doen, moet je buiten de

paden treden” (Interview met R. Molendijk, 11 juni 2008). Maar het kan volgens de geïnterviewden ook de andere kant op slaan; wanneer kunstzinnigheid de overhand neemt, kan dit weer ten koste gaan van het zakelijke aspect en van de inkomsten. Een geïnterviewde zegt hierover het volgende: “om creativiteit optimaal te benutten, moet je commercieel op een bepaald niveau blijven” (Interview met S. Verschuur, 29 mei 2008). Wat dat niveau is, verschilt per bedrijf of organisatie.

De vraag of de dance-industrie over haar hoogtepunt is, is zodoende op verschillende manieren te beantwoorden. Uit artistiek en creatief perspectief zit de industrie misschien enigszins in een dal; volgens de geïnterviewden gebeuren er momenteel niet veel vernieuwende dingen. Iedereen beseft echter wel dat het een golfbeweging is en het op het ene moment beter gaat dan het andere moment. Er moeten ook dalen zijn, wil je hoogtepunten kennen, merken een aantal creatieve ondernemers op. Bovendien is de dance-industrie op commercieel niveau zeker niet over haar hoogtepunt heen: “de dance-industrie wordt alleen nog maar ‘bigger than ever’” (Interview met V. van der Heijden, 17 juni 2008). Het antwoord op de vraag is zodoende afhankelijk van aan wie de vraag gesteld wordt en aan welk perspectief (commercieel of creatief) diegene belang hecht. Leeftijd is hierin een belangrijke factor: “voor de nieuwe generatie [18-jarigen] zijn dingen die wij al 10 keer gehoord hebben, wel nieuw” (Interview met B. Ross, 24 juni 2008).

Alle geïnterviewden verwachten uiteindelijk wel dat dance in de toekomst groter, steviger, populairder en professioneler wordt. Ze stellen dat het een golfbeweging is die blijft doorbewegen; er komen nieuwe bij en vallen oude af. Input (creativiteit) hiervoor zal volgens hen uit de onderstromingen moeten komen. Dit komt overeen met wat hierover in de theorie staat beschreven: underground voedt mainstream. De meeste geïnterviewden denken dat dance en popmuziek elkaar steeds meer zullen vinden en dat mensen een steeds bredere smaak krijgen. Dit zal leiden tot meer *cross over* en waarschijnlijk ook meer combinatie met theater en andere stromingen. De techniek zal in de toekomst een steeds belangrijkere rol krijgen en de verwachting is dat alles in de dance-industrie wordt gedigitaliseerd.

5.2.5 Het belang voor een stad

Uit het theoretisch kader is gebleken dat een levendige creatieve industrie kenmerkend is voor een creatieve stad (TNO, 2004). Omdat in eerdere hoofdstukken is vastgesteld dat de dance-industrie onderdeel is van creatieve industrie, kan beredeneerd worden dat de dance-industrie dus bijdraagt aan deze ‘economie van de toekomst’. Theoretisch gezien klinkt dit logisch, maar wat betekent dit nu in de praktijk? Een eerste stap om deze vraag te beantwoorden, is nagaan wat de geïnterviewden vinden wat de dance-industrie überhaupt bij kan dragen aan een stad. Volgens hen is een levendige dance-industrie van groot belang voor een stad om verschillende sociale en maatschappelijke redenen. Door het bestaan van een dance-industrie in een stad gebeurt er maatschappelijk gezien heel veel; mensen ontmoeten elkaar in het nachtleven (in clubs en barren) en het brengt mensen bij elkaar, wat kan zorgen voor leuke contacten. Tijdens het uitgaan en het nachtleven vergeten mensen vaak de dagelijkse dingen, wat zorgt voor plezier en saamhorigheid in de samenleving. Volgens de

geïnterviewden hebben mensen het nodig in het weekend te ontspannen en zich weer op te laden voor de volgende werkweek. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “je creëert een plek waardoor ze de sleur van de week kunnen verliezen” (Interview met Riel, 30 mei 2008). Dit aspect is ook in de theorie genoemd. Mensen willen zich prettig voelen in hun woon- en werkomgeving en een bruisend nachtlevend draagt daar aan bij.

Een ander belangrijke reden die de geïnterviewden noemen is dat dancemuziek de taal van de jeugd is en zij veel bezig zijn met het nachtleven. Wanneer deze groep daarin in zijn behoefte wordt voorzien, raken ze gebonden aan een stad. Dit zorgt er op haar beurt weer voor dat jongeren na de middelbare school in de stad blijven, in plaats van naar andere steden te trekken. Het volgende citaat verduidelijkt dit: “als een stad leeft en jongeren het er naar hun zin hebben, blijven ze daar. De discipline die ze ontwikkelen gaan ze dan in Rotterdam uitvoeren” (Interview met P. Benschop, 11 juni 2008). Op deze manier snijdt het sociale en maatschappelijke het economische vlak: de dance-industrie brengt (in)direct werkgelegenheid met zich mee. De geïnterviewden merken op dat de dance-industrie enerzijds zelf zorgt voor werkgelegenheid, maar dat het er anderzijds voor zorgt dat een stad leeft en dat de jongeren in de stad willen blijven. Volgens de geïnterviewden geeft een club een stad een (creatief) gezicht en kan het op deze wijze mensen naar de stad trekken. Een geïnterviewde vat dit helder samen: “als je een gezond nachtleven hebt, is je creatieve dagleven sky high!” (Interview met R. Molendijk, 11 juni 2008). Iemand anders verklaart deze nachtelijke creativiteit als volgt: “ ‘s nachts is meer mogelijk dan overdag, er is meer ruimte om creatieve risico’s te nemen dan overdag” (Interview met L. Foort, 17 juni 2008).

5.3 De dance-industrie in Rotterdam

Nu uiteengezet is hoe het er volgens de geïnterviewden voorstaat met de algemene dance-industrie is de volgende stap de dance-industrie in Rotterdam uit te lichten. Verschillende aspecten van de industrie komen aan bod: het ontstaan van de scène in Rotterdam, hoe het er momenteel voorstaat (ook met betrekking tot talentontwikkeling), hoe Rotterdam het in verhouding met andere steden doet en ten slotte wordt ook uiteengezet op welke punten de dance-industrie verbeterd kan worden.

5.3.1 Het ontstaan van de dancescène in Rotterdam

Volgens de geïnterviewden is de housescène in Rotterdam, net als in Amsterdam, ontstaan door de muziek die overwaarde uit Amerika, Londen en Ibiza. Eind jaren '80, begin jaren '90 beleefde ook Rotterdam de intrede van de housemuziek. Het eerste podium dat house draaide in Rotterdam was Nighttown; hier werd de nieuwe muziek bedacht en uitgevonden. Maar ook clubs en tenten als Blue Tiek Inn, Carrera, Cruiseterminal en het Maastheater worden genoemd als locaties die een belangrijke rol hebben gespeeld in deze scène. Personen als Ronald Molendijk, Ted Langenbach (MTC-party's, Super Bimbo), Dj 2 o'clock Ron en Willem Serton (Lunapark) hebben, volgens de geïnterviewden, met hun muziek en feesten op de housescène in Rotterdam een stempel weten te drukken.

Zoals alle geïnterviewden beamen, is Rotterdam door de opkomende technologie en de hardheid van de industriële havenstad de bakermat geworden van de hardere scène. Een geïnterviewde zegt hier het volgende over: “Rotterdam is toch altijd wel een harde stad geweest. Een industriestad. En dat komt tot uiting in de hardere muziek” (Interview met P. Hazendonk, 26 juni 2008). Techno, dat later het begin was van hardcore (gabber), is een stroming die ontstaan is uit het geluid van de stad, “wat een zeer grote invloed gehad heeft op de dance-industrie van Rotterdam” (Interview met W. Laurey, 17 juni 2008). Op techno gebied zijn het de Future avonden geweest en personen als Michel de Hey, Speedy J., Secret Cinema en Perry Benschop (Strictly Techno) die hier een voortrekkersrol in gespeeld hebben. Op hardcore gebied was dat met name Parkzicht (met dj Rob) en dj’s en producers als Paul Elstak. De Energiehal heeft daarbij een belangrijke rol gespeeld in de gabberscène. Na de hardcore (en later happy-hardcore) hype is op het harde werk een hedonistische tegenhanger gekomen: trance. In deze meer melodieuze en zweverige vorm van dance zijn personen als Ferry Corsten en Tiësto sleutelfiguren geweest, aldus de geïnterviewden.

De Nieuwe Binnenweg wordt door iedereen genoemd als invloedrijke plek voor de dance-industrie in Rotterdam. In deze straat kwamen steeds meer platenzaken, welke ontmoetingsplekken werden voor iedereen in de scène en industrie. Promotors, clubs, organisatoren en dj’s kwamen hier samen en uit de ontmoetingen kwamen samenwerkingsverbanden tot stand. Midtown, Basic Beat (eerder Tinseltown), Triple Vision en Rhythm Import zijn ondermeer belangrijke platenzaken geweest die, naast het in- en verkopen van platen, deze sociale functie vervulden en hiermee erg belangrijk zijn geweest voor de dance-industrie in Rotterdam. “Het waren allemaal kleine zaakjes die uitgroeiden tot iets groots, wat een sociale functie had” (Interview met S. Verschuur, 29 mei 2008). De toenemende populariteit van het downloaden en de daardoor dalende platenverkoop hebben ervoor gezorgd dat er de laatste jaren steeds meer platenwinkels zijn verdwenen (op Triple Vision, Clone en Midtown na).

5.3.2 Huidige aanbod in Rotterdam

Zoals in eerdere paragrafen reeds beschreven is, heeft de dance-industrie de laatste twintig jaar veel veranderingen meegemaakt, zo ook de dance-industrie in Rotterdam. Als bakermat van de hardere scène hebben stromingen als techno en hardcore zich in deze stad weten te ontwikkelen. Hoewel Rotterdam bekend staat als harde stad met hardere muziek, is er volgens de geïnterviewden ook ruimte geweest voor andere stromingen als trance en house. Labels, producers en dj’s in verschillende stijlen en stromingen zijn als paddestoelen uit de grond geschoten en de laatste vijftien jaar zijn er veel clubs, discotheken en barren gekomen (en gegaan). Veel party-organisaties hebben ook in Rotterdam terrein gewonnen en concepten als Housequake, Treetz, Awakenings en Time Warp zijn in Rotterdam te vinden. Volgens de geïnterviewden heeft de stad de afgelopen vijftien jaar een naam gehad als het ging om uitgaan en dance. Er waren veel verschillende dingen te doen (pluriformiteit) en er was vernieuwing. Het volgende citaat vat dit samen: “er was een goede mix tussen subsidie en markt, creativiteit en commercie” (Interview met T. Langenbach, 29 mei 2008).

Volgens de geïnterviewden bevond de dance-industrie in Rotterdam zich de jaren na de eeuwwisseling op een hoogtepunt: Now & Wow werd geopend (2000), Las Palmas was nieuw (2002), Off Corso stapte over naar andere programmering en de Thalia Lounge opende haar deuren (2003): er was veel te doen. Veel mensen ook buiten Rotterdam kwamen naar Rotterdam om uit te gaan en Rotterdam was, zoals de creatieve ondernemers het noemen, helemaal *hot*. De meeste clubs zaten in die tijd altijd vol en er werden veel feesten gegeven die goed opgepikt werden door het publiek, aldus de geïnterviewden.

Maar de laatste jaren zit Rotterdam, volgens de geïnterviewden, in een dip: de Now & Wow in de Maassilo mislukte, Las Palmas ging dicht, Off Corso werd commerciëler en Nighttown kwam in de problemen. Er was steeds minder keus en er gebeurde niet zoveel spannends meer. Een creatieve ondernemer verwoordt dit als volgt: “op een gegeven moment gingen Thalia, Off Corso en Maassilo allemaal dezelfde dj’s boeken. Overal zag je Erick E, Roog en Benny Rodrigues. Dat kan je een tijd volhouden, maar op een gegeven moment heb je het dan ook gehad” (Interview met W. Serton, 17 juni 2008). Daarbij was de financiële situatie van mensen (in heel Nederland) niet erg goed en gingen de drank- en entree prijzen omhoog. Het volgende citaat geeft dit weer: “Nederland heeft toch wel een financiële dip gehad en dat uit zich in het uitgaan omdat dat geen eerste levensbehoefte is” (Interview met P. Hazendonk, 26 juni 2008). Door het sluiten van steeds meer clubs en door de algehele trend van vervlakking (door vercommercialisering), werd Rotterdam steeds minder interessant: het werd steeds moeilijker om vernieuwend te zijn en om publiek te trekken. Veel publiek (ook de Rotterdammers) is hierdoor naar andere steden gegaan. De geïnterviewden noemen dat er in de laatste jaren weinig kleine nieuwe organisaties zijn geweest die nieuwe dingen probeerden, maar dat daarentegen alle bestaande spelers in de industrie hun eigen groepje en eigen publiek hebben vastgezet, waardoor er eilandjes zijn ontstaan waartussen veel concurrentie is. Iedereen probeert zijn eigen ding (krampachtig) vast te houden. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “omdat er steeds minder tenten zijn, dus steeds minder uren, wordt iedereen wat harder, mensen willen hun plek niet opgeven. Van mij mag het allemaal wel wat minder paniekerig en wat meer alles met z’n allen” (Interview met P. Benschop, 11 juni 2008). Omdat er veel concurrentie is, gaat iedereen momenteel erg individualistisch te werk. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “mensen zijn heel erg bezig hun eigen ding af te schermen, je bent namelijk gauw een concurrent van iemand” (Interview met M. van der Lem, 4 juni 2008).

Volgens de geïnterviewden zijn er momenteel verschillende locaties in Rotterdam die in het teken staan van (stromingen van) dance. De locaties die het meest genoemd zijn door de geïnterviewden zijn: Hollywood Music Hall, Maassilo, Outland, Off Corso, Thalia Lounge, Club Vie en Vibes. Naast deze ‘discotheken’, komen er sinds een paar jaar steeds meer barretjes als Cinema, Boudoir en Quote. Toch worden deze locaties door de geïnterviewden redelijk eendimensionaal genoemd omdat er in deze locaties veel dezelfde dj’s en organisaties geboekt worden. Omdat de meeste locaties zichzelf verhuren aan party-organisatoren (met hun eigen programmering) wordt een locatie slechts een ruimte voor een organisatie om een feest te houden en is het geen club meer van waaruit elk

weekend eenzelfde concept wordt uitgedragen. En de week erna zit die organisatie weer in de volgende locatie. De dancescène wordt hierdoor, zoals de geïnterviewden zeggen, steeds minder bijzonder en steeds meer versnipperd. Volgens een geïnterviewde wordt de dance-industrie in Rotterdam “steeds creatieflozer, vluchtiger en platter” (Interview met Mario, 2 juli 2008). Locaties en organisaties spelen liever commercieel op safe (door geen vernieuwende dingen te programmeren) en feesten heten tegenwoordig ‘Kutfeest’, ‘Beestenboel’ en ‘Beter kom je niet’. Dit typeert volgens hen hoe het er momenteel voorstaat: vlak en eendimensionaal in plaats van stijlvol en creatief. De feesten (verhuringen) in de locaties lopen meestal wel goed (Rekord3r, Latin Lovers, We all love '80s, F*ckers, Awakenings) en trekken dan ook mensen naar de stad. Maar dit zorgt dan wel voor een bepaalde sfeer en een bepaald niveau in de stad, aldus de geïnterviewden.

Een ander gevolg van het verhuren van de locaties is volgens veel van de geïnterviewden dat er steeds minder echte clubs bestaan: er zijn steeds minder locaties die een vaste programmering hebben. Naast Catwalk en Herr Zimmerman vinden sommigen het er daarom op lijken dat er geen echte club meer in Rotterdam te vinden is: “het lijkt wel of mensen niet meer weten wat een club is” (Interview met Mario, 2 juli 2008). Een Berlijnse artieste die dit jaar Herr Zimmerman bezocht vatte dit samen met de woorden: “Rotterdam has a really big problem” (Interview met Mario, 2 juli 2008). Zij ziet vele clubs en was zeer onder de indruk van de locatie en het concept van Herr Zimmerman, maar ze vroeg zich af wat er met Rotterdam aan de hand is. Zij doelde hiermee op het feit dat er, naast Herr Zimmerman, eigenlijk geen enkele club actief is in Rotterdam. Al wordt Catwalk door de geïnterviewden ook aangehaald als een locatie die het concept van club probeert te bewerkstelligen, dan nog zijn in een stad als Rotterdam twee clubs (Catwalk en Herr Zimmerman) veel te weinig. Het volgende citaat geeft dit weer: “in een stad als Rotterdam, met zo veel culturen, zou je wel 20 tot 40 clubs moeten hebben” (Interview met T. Langenbach, 29 mei 2008).

Er is daarbij, volgens de geïnterviewden, momenteel geen echt poppodium in Rotterdam. Nighttown is dicht en Watt (het nieuwe Nighttown) gaat pas in september 2008 open. Waterfront, Worm en Baroeg zijn vaak net wat alternatiever of te klein voor de dance-industrie. Daarbij worden volgens de geïnterviewden underground locaties in Rotterdam steeds schaarser. Dit komt de pluriformiteit en diversiteit van de stad met betrekking tot de dance-industrie niet ten goede, want zoals eerder gesteld is komt de vernieuwing uit de underground stromingen.

Een ander opvallend aspect dat door veel van de geïnterviewden genoemd wordt met betrekking tot de locaties is dat alle clubs, discotheken en barren allemaal erg verspreid liggen door de stad. Het is niet mogelijk om van de ene naar de andere locatie te lopen, wat het uitgaansleven niet stimuleert. Het volgende citaat geeft dit weer: “het zou makkelijk zijn als in Rotterdam alle tenten bij elkaar zouden zitten, want dan kunnen mensen van club naar club lopen. Maar dat is al jaren niet zo” (Interview met P. Hazendonk, 26 juni 2008).

Volgens de 'jongere garde' is het sinds een klein jaar weer wat beter gesteld met de dance-industrie in Rotterdam, al is iedereen het erover eens dat de dance-industrie in Rotterdam altijd beter en vitaler is geweest. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: "vanaf 2007 is het wel weer een beetje uit het dal aan het kruipen, maar het is nog niet terug op het oude niveau" (Interview met P. Hazendonk, 26 juni 2008) en "tot een half jaar geleden was er in Rotterdam sprake van een dip, nu gebeurt er gewoon weer veel" (Interview met B. Ross, 24 juni 2008). Volgens hen proberen veel jonge jongens het weer en er worden er een aantal nieuwe initiatieven gestart. En ook de 'oudere garde' begint voorzichtig tekenen te vertonen dat ze het wel weer zien zitten, dit wordt bijvoorbeeld verwoord door Michel de Hey die op zijn blog schrijft over een avond in Catwalk: "waar ik mij de afgelopen maanden nogal zorgen maakte over de leuke avonden of feestjes in Rotterdam, ben ik nu weer helemaal positief. Wat een top sfeer was daar afgelopen zaterdag, zo moet een clubavond zijn. Alle elementen waren ruimschoots vertegenwoordigd, lekker geluid, een goede crew, en een super uitbundig publiek. Ik kijk nu al uit naar de volgende keer" (de Hey, 2008).

Met het aanbod van festivals in Rotterdam is het volgens veel geïnterviewden slecht gesteld: ze missen een groot dancefestival. De FFWD Danceparade, dat volgens de geïnterviewden erg goed is en een grote aantrekkingskracht heeft voor de stad Rotterdam, is inmiddels na elf keer ook niet heel vernieuwend meer en Musica Republica is te kleinschalig en niet breed genoeg. REMF (Rotterdam Electronic Music Festival) heeft twee jaar geleden geprobeerd een vergelijkend event neer te zetten als het ADE (Amsterdam Dance Event), maar het is niet echt een succes geworden. Hoewel ze het eerste jaar gesubsidieerd zijn door de gemeente, zijn er volgens de geïnterviewden veel mensen buitengesloten, waardoor het geen representatief festival was voor de dance-industrie in Rotterdam. Een aantal geïnterviewden noemen als oorzaak hiervan dat de organisatie in de handen lag van te weinig mensen en dat hierdoor slechts bepaalde partijen benaderd zijn om mee te doen aan het festival. Volgens veel van de geïnterviewden is dit een slechte zaak en een gemiste kans: "het is doodzonde, want het is een buitenkans dat de gemeente zoiets wil subsidiëren" (Interview met M. van der Lem, 4 juni 2008). Iedereen is het erover eens dat een festival als REMF wel potentie en aantrekkingskracht kan hebben als het gecontinueerd wordt en het serieus wordt aangepakt. Iedereen is het erover eens dat als je zoiets neer wilt zetten, het goed moet gebeuren en iedereen erbij betrokken moet worden: dus alle Rotterdamse labels en artiesten. En dat is precies wat er bij de organisatie van REMF volgens iedereen niet is gebeurd.

5.3.3 Talentontwikkeling in Rotterdam

Nieuwe aanwas van zowel artiesten als producers wordt door iedereen als iets belangrijks gezien. Nieuw talent zorgt voor vernieuwing en ontwikkeling in de scène en het stokje van de 'oude garde' moet worden overgenomen door nieuwe en onbevangen mensen. Het is dus van groot belang dat er zich in Rotterdam nieuw talent kan ontwikkelen. Volgens de geïnterviewden gebeurt dat nu in principe wel en biedt Rotterdam kans aan talent: Off Corso, Thalia Lounge en Club zonder Concessies staan bijvoorbeeld wel open voor nieuw dj talent en het Bootlegcafé organiseert dj contests en workshops. Voor opkomende producers zijn er veel gevestigde labels en producers in de stad en de mensen die

elkaar nodig hebben weten elkaar, volgens de geïnterviewden, wel te vinden. Ook is er een redelijk aanbod van media- en kunstopleidingen, waar nieuw talent wordt opgeleid.

Toch wordt er een probleem gesignaleerd met betrekking tot talentontwikkeling: jonge (onervaren) creatieve ondernemers kunnen in Rotterdam moeilijk hun werk kwijt of kunnen na hun opleiding in Rotterdam geen baan krijgen. Het zou zo moeten zijn dat er op een grote avond nieuw talent geïntegreerd wordt, maar door de grote concurrentie gaan clubs vaker voor grote bekende namen die publiek trekken. Nieuw talent komt zo niet aan de bak. Er zijn in dat opzicht dus te weinig gelegenheden, podia en plekken waar nieuw talent zich verder (dan een dj contest) kan ontwikkelen of waar ze hun werk kwijt kunnen. Want een plek waar iets neergezet kan worden motiveert en stimuleert, aldus verschillende creatieve ondernemers. Een aantal geïnterviewden spreken over *broeiplekken* waar nieuwe dingen kunnen ontstaan, zowel in werkruimtes om te produceren als in locaties om het geproduceerde ten gehore te brengen. Eerder in de theorie zijn dit 'broedplaatsen' genoemd: de creatieve werkplaatsen die zorgen voor creativiteit in de stad.

Daarbij ligt het lot van nieuw talent, volgens de geïnterviewden, ook in eigen handen: om op te vallen is het nuttig om zelf te produceren, zelf een label te beginnen, of om zelf feesten te organiseren. Door het uitnodigen van andere dj's leg je 'als beginner' makkelijker contacten. Wat daarbij vaak wordt gezegd: "echt goed talent komt toch wel bovendien en je moet altijd een beetje geluk hebben" (Interview met B. Mooy, 30 juni 2008).

Een ander aspect met betrekking tot talentontwikkeling heeft te maken met de technische ontwikkelingen binnen de dance-industrie. Een aantal geïnterviewden is bang dat er veel jonge creatieve ondernemers niet op de hoogte zijn van hoe ze op een makkelijke manier digitaal kunnen distribueren. Wanneer ze dit wel zouden weten kan ze dit, volgens geïnterviewden, heel veel geld en tijd schelen. Daarbij wordt gesteld dat jonge creatieve ondernemers het moeilijk vinden om zich te bewegen tussen de gevestigde orde: "het is moeilijk om je zonder budget tussen de grote, al gevestigde, jongens te bewegen (Interview met W. Serton, 17 juni 2008). Er wordt door een geïnterviewde voorgesteld om leningen (geen subsidies) te verstrekken aan jonge ondernemers die een goed businessplan hebben.

5.3.4 Rotterdam in verhouding tot andere steden

Opvallend is dat wanneer de geïnterviewden praten over de dance-industrie in Rotterdam er als vanzelf een vergelijking wordt gemaakt met andere steden.

Voornamelijk Amsterdam wordt veel genoemd, met name wat er daar beter is dan in Rotterdam. Zo doet Amsterdam het momenteel, volgens de geïnterviewden, beter op het gebied van locaties, er zijn veel plekken en gelegenheden. Er zijn zowel grote locaties als de Heineken Music Hall en Arena, maar er zijn ook kleinere ('hippe') locaties als Sugarfactory, Club 11, Paradiso, Melkweg, Bitter Zoet en Studio 80. Dit zijn allemaal kleinere ruimtes voor 300/400 man waar leuke dingen gedaan kunnen

worden en die fungeren als broeiplekken. Daarbij zijn er een aantal tenten die in het centrum van Amsterdam en dicht bij elkaar liggen. Dit bevordert volgens de geïnterviewden elkaars aanloop, want wanneer een avond niet leuk of uitverkocht is, kan er naar een andere club gegaan worden. Volgens de geïnterviewden heeft Amsterdam überhaupt een speciaal karakter: omdat alle media en tijdschriften daar zitten heeft het een natuurlijke aanzuigkracht van alle creatievelingen. Daarbij wordt Amsterdam gezien als een unieke stad door haar internationale karakter wat heel veel toeristen aantrekt. Naast dat dit elk weekend zorgt voor sowieso 10.000-den toeristen die uit willen gaan, wordt hierdoor ook de pluriformiteit in de stad in stand gehouden. Ook wordt er volgens de geïnterviewden in Amsterdam veel geld uitgetrokken voor cultuur en wordt er hierdoor een brug geslagen tussen hoge en lage cultuur. Opvallend is dat veel geïnterviewden een groot verschil zien in het Rotterdamse en Amsterdamse publiek: Amsterdammers geloven er meer in en zijn meer open minded. Er is door verschillende geïnterviewden gezegd dat de sfeer in Amsterdam beter is en dat iedereen daar los gaat. Dit in tegenstelling tot Rotterdam, waar de sfeer vaak wat agressiever en rauwer is (“doe maar normaal dan doe je al gek genoeg”). Het Rotterdamse publiek is vaak kritischer en kijkt meer de kat uit de boom.

Een ander opvallend gegeven is dat, volgens verschillende geïnterviewden, dezelfde line ups in Amsterdam en Rotterdam andere bezoekersaantallen generen. Voor eenzelfde line up komen er in Amsterdam vaak dubbel zo veel bezoekers (bv, Jeff Mills in Rotterdam 800, in Amsterdam 1500).

Ook wordt vaak de vergelijking gemaakt met buitenlandse steden. Volgens de geïnterviewden is het in Berlijn bijvoorbeeld heel gemakkelijk om een te ruimte huren en om daar te wonen en werken (in tegenstelling tot Rotterdam). Wat ook vaak genoemd wordt is dat in andere steden (met name in het buitenland) jongeren meer hun gang kunnen gaan waardoor nieuwe dingen kunnen ontstaan. Ook wordt gezegd dat er in het buitenland meer passie is: “in Spanje komen de mensen bijvoorbeeld al dansend binnen” (Interview met B. Mooy, 30 juni 2008). Buitenlandse steden (als Barcelona en Madrid) hebben volgens de geïnterviewden vaak ook bruisende centra en er zijn veel mooie, hippe tenten (Stockholm).

Natuurlijk vinden de geïnterviewden een aantal aspecten aan Rotterdam beter dan in andere steden. Zo vinden ze dat Rotterdam meer te bieden heeft op muzikaal gebied: de muziekindustrie is in Rotterdam beter dan in Amsterdam, welke altijd sterk is geweest door het industriële karakter van de stad (wat Detroit en Chicago ook hadden). Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “ik denk dat je als Rotterdam trots mag zijn op wat hier vandaan komt, het is duidelijk een goed export product” (Interview met J. Scholte, 29 mei 2008). Daarbij heeft het altijd heel veel goede importwinkels gehad en is er veel ontstaan in Rotterdam zoals Nighttown, Parkzicht, de harde techno en gabber. Ook vinden de geïnterviewden dat Rotterdam meer dan Amsterdam open staat voor nieuwe talent (al blijft het moeilijk als nieuwkomer een voet tussen de deur te krijgen) en heeft Rotterdam een beter sluitingstijdenbeleid dan in Amsterdam.

5.3.5 Verbetering van de dance-industrie in Rotterdam

Uit bovenstaande paragrafen wordt al het een en ander duidelijk wat de geïnterviewden anders zouden willen zien in de dance-industrie in Rotterdam. Deze paragraaf gaat hier verder op in.

Om de dance-industrie weer levendiger te maken zal volgens de geïnterviewden de houding van mensen die werkzaam zijn in de industrie moeten veranderen. Zoals eerder al werd gezegd is de dance-industrie in Rotterdam momenteel verdeeld in eilandjes, die door elkaar worden gekopieerd. Het zou, volgens de creatieve ondernemers, goed zijn als iedereen weer zijn eigen ding ging doen en minder naar elkaar kijkt. De omgang met elkaar zou dan minder paniekerig kunnen en zo ontstaat er ruimte om initiatieven met elkaar te ontwikkelen. Een aantal geïnterviewden geven aan dat de zintuigen weer geprikkeld moeten worden, zodat ieders creativiteit ontplooid kan worden en er meer ruimte kan komen voor de jonge gasten en nieuw talent. Er moet volgens hen geïnvesteerd worden in nieuwe aanwas, frisse ondernemers en artiesten, om de scène vitaal te houden. Op creatief en inventief niveau dient er zodoende naar hun mening een verandering te komen, maar ook op commercieel niveau zien ze graag een ontwikkeling. Wanneer iemand besluit iets groots op te zetten (zoals REMF), moet dit ook strak en zakelijk georganiseerd worden. Op sommige vlakken is het dan van belang dat mensen commerciëler gaan denken, aldus de geïnterviewden.

Naast deze veranderende houding van mensen in de dance-industrie is er volgens de geïnterviewden ook behoefte aan bepaalde initiatieven. Zo doet Rotterdam niks met Koninginnedag en Bevrijdingsdag. Deze feestdagen worden in andere steden altijd uitgebreid gevierd, maar in Rotterdam gebeurt niets. Ditzelfde geldt voor een festival in een park: dat is er niet in Rotterdam. De geïnterviewden hebben hier behoefte aan.

Met betrekking tot nieuwe locaties en plekken zijn er volgens de geïnterviewden een aantal behoeften. Zo vinden een aantal geïnterviewden dat Rotterdam een grote, goed gestylde locatie nodig heeft, waar de jongeren die nu naar Hollywood gaan over een paar jaar naar toe kunnen. Voorbeelden als de Heineken Music Hall, de Arena en de Kuip worden hiervoor gegeven. Wegens ontbreken van dergelijke locatie (of omdat er verkeerde partijen in zitten) wordt een groot segment gemist wat veel mensen naar Rotterdam kan trekken. Maar naast een grote locatie waar grote commerciële verhuringen ingezet kunnen worden is er ook behoefte aan een echte club met een vaste en duidelijke programmering. Omdat er in Rotterdam zoveel locaties bestaan die zichzelf steeds aan een externe partij verhuren, is er volgens de geïnterviewden behoefte aan een club waarvan de bezoeker weet waar hij naar toe gaat. Een club die daadwerkelijk een concept uitstraalt en waarvan de gedachte van toiletjuffrouw tot barmedewerker hetzelfde is. Ook is er, naar de mening van de geïnterviewden, meer behoefte aan broeiplekken: kleinere ruimtes waar leuke dingen gedaan kunnen worden zoals bijvoorbeeld Sugarfactory en Studio 80 in Amsterdam. Opvallend is dat er een grote behoefte aan nieuwe locaties is en dat er door alle geïnterviewden opgemerkt wordt dat er veel gebouwen leeg staan in Rotterdam. Een oplossing voor dit 'locatie-probleem' wordt zo door de geïnterviewden zelf geopperd: deze gebouwen zouden optimaal benut kunnen worden door verschillende partijen daar

allerlei dingen in te laten doen. In de theorie wordt het belang van het gebruik van oude gebouwen ook genoemd: oude gebouwen zijn erg geschikt om creatieve en culturele bedrijven in onder te brengen, met name door de sfeer van dergelijk oud gebouw. Vaak wordt het voorbeeld van Club 11 (in het oude TPG gebouw in Amsterdam) genoemd en vergeleken met het TPG gebouw naast het Centraal Station in Rotterdam. Zoals eerder al is beschreven, zorgen meer locaties voor meer mogelijkheden: “ik ben altijd voor meer: meer plekken, meer gelegenheden, meer ruimtes, waardoor er meer kan ontstaan. Je hebt nu wat tenten, wel wat plekjes, maar hoe meer er te doen is, hoe meer mensen ook van buitenaf komen. Hoe groter en breder, hoe meer energie er vrijkomt “ (Interview met P. Benschop, 11 juni 2008).

5.4 Rotterdam als werk- en woonomgeving

In het theoretisch kader staat beschreven dat het aantrekken van de creatieve klasse een element is van de creatieve stad, want waar deze mensen wil wonen, gaan zich bedrijven vestigen en worden nieuwe bedrijven gestart (Marlet & van Woerkens, 2004). Op deze manier neemt de werkgelegenheid in die steden (of gebieden) meer dan gemiddeld toe, en dat komt niet alleen omdat het arbeidsaanbod van innovatieve en creatieve werknemers bedrijven aantrekt. De werkgelegenheid gaat ook omhoog omdat de creatieve klasse geld uitgeeft in de stedelijke economie, aan horeca en cultuur (Marlet & van Woerkens, 2004). Het is dus van belang erachter te komen wat de creatieve klasse (de mensen die werkzaam zijn in de dance-industrie) van belang vinden in hun woon- en werkstad, om deze klasse te behouden.

5.4.1 Werkomgeving

De werkomgeving of bedrijfsruimte is binnen dit onderzoek een lastig begrip. Zoals in het theoretisch kader aangegeven is zijn het vooral de broedplaatsen en creatieve werkplaatsen die van belang zijn voor de creativiteit in de stad. Maar omdat er sprake is van partijen die allemaal andere activiteiten uitvoeren is de werkomgeving of bedrijfsruimte voor iedereen anders: voor een dj en party-organisator is het een locatie waar ze kunnen draaien of een feest kunnen geven, voor een producer een het een studio en een platenlabel of booker heeft het over een kantoor. Daarom zal per ‘soort’ werkomgeving beschreven worden wat de geïnterviewden daar belangrijk aan vinden. Over het algemeen kan gesteld worden dat iedereen een huur die te betalen is erg kan waarderen. Een initiatief als de Creative Factory, waar tegemoet wordt gekomen in ruimte en huur, vinden veel geïnterviewden dan ook een stap in de goede richting.

De werkomgeving van dj's en party-organisatoren is toch met name de locatie (een creatieve werkplaats). Ten eerste vinden de geïnterviewden het belangrijk dat er überhaupt locaties zijn om evenementen en feesten te organiseren. Zoals ook al is beschreven zijn die er momenteel niet genoeg in Rotterdam en is het moeilijk om een goede ruimte te vinden. Wanneer er een geschikte locatie is, of wanneer dj's gevraagd worden ergens te komen draaien, vinden de geïnterviewden het

ook van belang dat de mensen van de locatie enthousiast zijn en meedenken met het concept of de muziek. Wel hechten ze belang aan zo min mogelijk beperking in hun creativiteit (dat er bijvoorbeeld geen aparte regels zijn waar ze zich aan moeten houden). Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “als ze [de locatie] niet van hun eigen ding af willen stappen, wordt ik beperkt in mijn creativiteit. En dat is nou juist niet wat ik wil!” (Interview met C. Rox, 3 juni 2008)

De werkomgeving van een producer is met name een studio (een creatieve werkplaats). Opvallend is dat deze vaak bij de mensen thuis is ingericht. Zoals al eerder is vermeld, is de techniek tegenwoordig toegankelijk, waardoor het mogelijk is ‘op zolder’ een studio in te richten met apparatuur waar professionele muziek mee opgenomen kan worden. Maar niet iedereen heeft de studio thuis en het krijgen van een ruimte hiervoor schijnt niet makkelijk te zijn: “er zijn gewoon geen ruimtes voor geluidskunstenaars” (Interview met B. Mooy, 30 juni 2008). Belangrijk aan een studio is dat deze geluidsdicht is, zowel voor de omwoners als voor de kwaliteit van de opgenomen muziek.

De werkomgeving van de booker, en van iedereen die de eigen administratie doet, is in principe een kantoor (een creatieve werkplaats). Maar door de gemakken van internet, betekent dit vaak dat ook deze activiteiten thuis gedaan worden, tegenwoordig is een fysieke werkomgeving minder van belang. Hoe groter de organisatie en het aantal mensen wat er werkt, hoe meer behoefte er is aan een kantoor waar iedereen fysiek werkt. Dit heeft ook weer te maken met vercommercialisering: vaak is het zo dat hoe groter een organisatie is, hoe professioneler het aangepakt wordt.

De meeste geïnterviewden zijn het erover eens dat de werkomgeving een inspirerende omgeving moet zijn, oneens zijn ze het alleen over het begrip “inspirerend”. Voor de één zijn het namelijk hoge gebouwen en de drukke, industriële stad, voor de ander is het de natuur, bossen en groen om zich heen. Daarbij vind de één het belangrijk om een plek te hebben waar hij of zij niet wordt afgeleid, een plek zonder teveel verleidingen en afleidingen. De ander haalt daar juist inspiratie uit. Het blijkt dat dit heel persoonsgebonden is.

Een belangrijk deel van de werkomgeving van de meeste mensen uit de dance-industrie is een plek waar mensen elkaar kunnen ontmoeten, muziek uit kunnen wisselen en “jongens ontmoeten die allemaal met hetzelfde bezig zijn” (Interview met B. Ross, 24 juni 2008). Een aantal jaar geleden vervulden de platenwinkels deze rol, maar door internet (het uiteenvallen van het distributieproces) zijn steeds meer platenwinkels verdwenen (op Triple Vision, Clone en Midtown na). Volgens de geïnterviewden wordt de functie van de platenwinkels nu deels overgenomen door het internet: op sociaal niveau door community sites als MySpace en Hyves, op professioneel en muzikaal gebied door sites als Beatport, Trackitdown en Juno. Het proces is hierdoor wel onpersoonlijker en onoverzichtelijker geworden en het blijkt dat toch veel mensen nog behoefte hebben aan *face-to-face* contact met elkaar, aldus enkele geïnterviewden.

Er schijnt in de Rotterdamse dance-industrie geen overkoepelende netwerkorganisatie te bestaan. Niemand van de geïnterviewden weet of er een initiatief is waar mensen anderen kunnen ontmoeten of hun netwerk uit kunnen breiden. Wanneer gevraagd wordt of ze daar behoefte aan hebben worden er wisselende antwoorden gegeven. Sommigen lijkt het heel nuttig om een overkoepelde organisatie op te zetten: “dat vind ik een tamelijk briljante zet: om een soort Rotterdamse wasmachine te maken, waar iedereen in wordt gegooid. Het is leuk om te zien waar iedereen mee bezig is, daar raak je door geïnspireerd” (Interview met R. Molendijk, 11 juni 2008). Anderen zien dergelijk initiatief niet werken: “het is geen gemis, want het vervelende van deze scène is dat iedereen voor zichzelf werkt. En ondanks dat mensen elkaar aardig vinden er ook veel concurrentie is” (Interview met M. van der Lem, 4 juni 2008).

Een ander punt wat sommige geïnterviewden aangeven is dat ze het prettig vinden als er horecagelegenheden in de buurt zijn: “als ik hier mensen heb, is het leuk om ergens even een broodje te eten of een koffie te drinken” (Interview met S. Verschuur, 29 mei 2008). Midden in de stad zal zoiets geen probleem zijn, maar in Rotterdam Noord bijvoorbeeld wel.

5.4.2 Woonomgeving

Vrijwel alle geïnterviewden zijn geboren en getogen in Rotterdam. Ze voelen zich in de stad thuis en veilig en zijn er over het algemeen erg tevreden. Ze voelen zich (zoals het in de theorie beschreven staat) er ‘prettig’. De creatieve ondernemers in de Rotterdamse dance-industrie vinden het belangrijk dat de stad waarin ze wonen leefbaar is. Het verschilt vanzelfsprekend per persoon wat ze onder leefbaar verstaan, maar er komen toch een aantal opvallende elementen naar voren. De meeste geïnterviewden vinden het belangrijk dat publieke gelegenheden vernieuwd worden en dat er veel nieuwe gebouwen gebouwd worden. Hierdoor is de stad in beweging en hebben ze het gevoel dat ze in een stad wonen die leeft.

Een aantal andere dingen vinden de geïnterviewden wel van belang in de stad waar ze wonen, maar zijn er nu niet, of kunnen volgens hen beter. Zo missen de meeste geïnterviewden een bruisend nachtleven en een bruisend centrum. In het centrum zijn te weinig musea, galeries en horeca, terwijl een binnenstad vol hoort te zitten met leuke culturele dingen. Dit is volgens de geïnterviewden waarschijnlijk een gevolg van het in de buitenwijken plaatsen van de creatievelingen, in plaats van ze naar de binnenstad te halen. Daarbij zouden sommigen meer groen willen zien in de stad, of een groot park waar een festival gehouden kan worden of als ontmoetingsplaats. Andere aspecten die van belang zijn in een stad waar ze wonen zijn dat de woning betaalbaar is, dat er vrienden wonen en dat er een goede integratie is van verschillende culturen (wederzijds respect).

Het is opvallend dat veel creatieve ondernemers zeggen dat ze niet in het centrum willen wonen. Omdat hun werk al bestaat uit het uitgaans- en nachtleven, vinden ze het juist prettig om een beetje buiten de drukke stad te wonen. Helemaal wanneer ze een gezin hebben, zeggen de geïnterviewden hun rust nodig te hebben.

Desondanks de creatieve ondernemers hun woon en werkomgeving erg belangrijk vinden zijn ze steeds minder gebonden aan Rotterdam. Dit komt met name door de toenemende digitalisering.

5.5 Rol van de gemeente

Onderdeel van de hoofdvraag in dit onderzoek is de vraag op welke wijze de gemeente de bijdrage van de dance-industrie aan de creatieve stad in stand kan houden of verbeteren. Zoals in de theorie is beschreven heeft de overheid geen grip op de creativiteit zelf, maar kan ze zich wel richten op de omstandigheden van creativiteit (de omgeving) en het binden van de creatieve klasse aan de stad. Maar in de praktijk moet nu blijken of daar ook behoefte aan is. Er wordt daarom eerst uiteengezet wat het positieve, dan wel negatieve beeld van de gemeente is, wat onder de creatieve ondernemers leeft.

5.5.1 Positief beeld van de gemeente

Er zijn een aantal dingen die de gemeente doet (of heeft gedaan), waar de dance-industrie over te spreken is. Over het algemeen heeft iedereen het idee dat de gemeente pogingen doet om dingen te proberen en volgens de meeste geïnterviewden is de gemeente vooruitstrevend, iets wat ook blijkt uit het feit dat Rotterdam volgend jaar Jongerenstad is.

Specifiek gezien, vinden de geïnterviewden het een goede zaak dat zowel FFWD Danceparade, als REMF, als Musica Republica gesubsidieerd worden. Hiermee laat de gemeente zien dat ze begrijpen dat door dergelijk festival de stad op de kaart gezet wordt. Voor met name de FFWD is daarbij veel mogelijk met betrekking tot vergunningen, de samenwerking tussen beide partijen gaat altijd erg goed.

Een ander initiatief waar sommige van de geïnterviewden erg over te spreken zijn is het opzetten van de Creative Factory. Hierdoor worden werkplekken geboden, er wordt tegemoet gekomen in de huur en het idee van elkaar baantjes geven en gunnen lijkt een goede. Daarbij spreekt het industriële karakter van het pand de meeste erg aan. Helaas worden er ook kanttekeningen gemaakt op dit initiatief, daarover in de volgende paragraaf meer.

5.5.2 Negatief beeld van de gemeente

Iedereen is het erover eens dat de gemeente pogingen onderneemt om de dance-industrie te ondersteunen, maar helaas pakken veel van deze initiatieven volgens de geïnterviewden verkeerd uit. Het volgende citaat geeft dit weer: “ze [de gemeente] maken het wel mogelijk, maar ze helpen het ook gelijk om zeep” (Interview met R. Molendijk, 11 juni 2008). Dit komt met name omdat er onder de creatieve ondernemers het gevoel heerst dat de gemeente niks heeft met dancemuziek en ze niet weten hoe ze met jongeren en de scène om moeten gaan. Het lijkt erop of dance (-muziek) voor de gemeente nog steeds geassocieerd wordt met alcohol- en drugsproblemen van de jeugd. Een geïnterviewde verwoordt dit als volgt: “de meeste mensen uit de politiek vinden het [de dancescène] een beetje eng, ze kijken er anders tegenaan en hebben vaak al een bevooroordeelde mening”

(Interview met L. Foort, 17 juni 2008). Hoewel de geïnterviewden niet ontkennen dat er ook in de dancescène drugs gebruikt wordt, zijn de meeste van mening dat drugs niet direct gekoppeld is aan dance. Volgens de geïnterviewden wordt drugs, maar ook alcohol, gekoppeld aan het algemene nachtleven en aan uitgaan, dus niet persé aan dance.

De geïnterviewden zien in dat ze de gemeente nodig hebben en vinden het een goede zaak als de gemeente zich met de industrie bemoeit en ze ondersteunt. Maar iedereen maakt zich wel zorgen over het feit dat mensen die daar over beslissen en zich ermee bemoeien eigenlijk geen verstand van zaken hebben. Dit wordt bevestigd door het feit dat de gemeente vasthoudt aan oude patronen en ze steeds terugvallen op de oude generatie. Volgens de geïnterviewden worden steeds dezelfde mensen benaderd, terwijl er een hele nieuwe generatie is die de dance-industrie overneemt. Dit duidt er volgens hen toch wel op dat de gemeente niet door heeft wat er speelt in de industrie en wie ze daarvoor moeten benaderen.

Met betrekking tot de financiering van de gemeente zijn er een aantal opvallende zaken genoemd. Al zijn de geïnterviewden zich ervan bewust dat de gemeente niet zozeer de rol van geldvertrekker op zich moet nemen, wel hebben meerdere geïnterviewden een sterk gevoel dat de subsidies de laatste jaren oneerlijk zijn verdeeld en er veel geld verdwijnt 'in achterzakken'. Ook omdat de gemeente, volgens de geïnterviewden, weinig verstand van zaken heeft, wordt er hierdoor veel 'stukgeslagen aan subsidie'. Daarbij is het volgens de geïnterviewden een opvallende tendens dat projecten vaak voor twee of drie jaar subsidie krijgen, waarna de geldkraan dichtgedraaid wordt. Op deze manier kan er nooit iets structureels veranderen. Ook weten veel geïnterviewden niet hoe ze subsidie kunnen aanvragen of wanneer ze daarvoor in aanmerking komen. Velen worden afgeschrikt door het papierwerk en door de lange procedures. De meeste geïnterviewden vinden dan ook dat de subsidies anders verdeeld moeten worden en dat het subsidiestelsel moet worden hervormd.

Daarbij hebben veel van de geïnterviewden negatieve ervaringen met de gemeente met betrekking tot vergunningen en regelgeving. Over het algemeen vinden de geïnterviewden dat er teveel regels zijn en dat er in Nederland teveel betutteling is. Dit sijpelt door in de Rotterdamse politiek waardoor er een indekcultuur is ontstaan. Volgens de geïnterviewden maakt de gemeente de speelruimte steeds kleiner: door het sluiten van clubs en door striktere hantering van vergunningen kunnen zich geen dingen meer doorontwikkelen. De gemeente ligt volgens de geïnterviewden vaak dwars met vergunningen voor locaties en nieuwe evenementen (waardoor er geen festivals zijn). Daarbij heeft deze (door de indekcultuur ontstane) regelgeving hogere kosten met zich meegebracht voor de organisaties. Ook door de professionalisering van de dance-industrie, maar vooral door de indekcultuur van de gemeente, zijn alle diensten (o.a. Orde&Veiligheid, GGD, RET, Brandweer) heel duur geworden. Een geïnterviewde geeft hiervan het volgende voorbeeld: "vroeger had je verkeerscirculatieplannen bij een Danceparade die betaald werd door de verkeerspolitie, nu zijn het verkeersregelaars, die wij allemaal moeten betalen" (Interview met J. Scholte, 29 mei 2008). Iemand anders verwoordt dit als 'een angstenmaatschappij' waar we tegenwoordig in leven: "creatievelingen

moeten zich groen en geel betalen aan beveiliging” (Interview met T. Langenbach, 29 mei 2008). De striktere hantering van regelgeving draagt er daarbij aan mee dat de lege panden in Rotterdam onbenut blijven, ondanks de vraag om locaties en werkplekken, aldus de geïnterviewden.

Zoals al in de vorige paragraaf beschreven is, zijn het niet alleen positieve geluiden die klinken over de Creative Factory. Het idee hiervan is volgens de geïnterviewden goed, de uitwerking blijkt alleen op sommige vlakken iets minder te zijn. Volgens de geïnterviewden lijkt het erop dat sommige ondernemers slechts in het pand zitten om de subsidie op te strijken. Op kosten van de gemeente vullen ze op deze manier hun zakken, iets wat niet de bedoeling kan zijn. Daarbij bestaat, volgens een geïnterviewde een grote discrepantie tussen hoeveel geld er is geïnvesteerd in de Creative Factory en wat er daadwerkelijk aan is opgeknapt: “iedereen die daar naar binnen loopt kan zien dat het niet klopt daar” (Interview met B. Mooy, 30 juni 2008). Daarbij valt het idee van open ruimtes en samenwerken binnen de Creative Factory ook tegen: het is moeilijk om werk met elkaar te delen, want mensen lopen niet graag te koop met hun nieuwe, net verzonnen ideeën. Een algemeen idee wat heerst onder de geïnterviewden over de Creative Factory is dat de mensen die daar een ruimte hebben “geforceerd creatief moeten doen” (Interview met J. Scholte, 29 mei 2008). Volgens een aantal geïnterviewden kunnen mensen niet zomaar opgepakt worden en op Zuid geplant worden, om daar “eens lekker creatief te doen” (Interview met T. Langenbach, 29 mei 2008). Daarbij wordt er gesuggereerd dat ondernemers lui worden van makkelijke voorwaarden: voor niks een pand huren en dan subsidie opstrijken, zonder dat je nog iets gedaan hebt.

5.5.3 Aandachtspunten voor de gemeente

Volgens de creatieve ondernemers in de dance-industrie kan de gemeente op verschillende manieren bijdragen aan een ontwikkeling van de dance-industrie.

Het eerste aandachtspunt betreft de houding en aanpak van de gemeente. De geïnterviewden vinden allemaal dat de mensen die radicale beslissingen nemen over uitgaan en de dance-industrie wel moeten weten wat er speelt. “Volksvertegenwoordigers moeten bij het volk staan en weten wat voor de bevolking daadwerkelijk interessant is” (Interview met R. Molendijk, 11 juni 2008). Wanneer dit gebeurt zullen de beleidsmakers ook zien dat muziek een grote bindende factor is, die van groot belang is voor de stad. Een stelselmatig plan van aanpak dat alles structureel coördineert zal dan op de lange termijn een volgende stap zijn. Zoals al eerder gezegd is, mag de gemeente zich wel bemoeien met industrie en is het nodig dat de gemeente haar ondersteunt, al mag het niet geforceerd worden. Volgens de geïnterviewden is het de taak van de gemeente de variëteit in de stad te bewaken en ervoor te zorgen dat Rotterdam pluriformer wordt. Hiervoor is het (wederom) van groot belang dat er een goed overzicht bestaat van wat er allemaal gebeurt. Met de goede mensen op de goede plekken, moet dit mogelijk zijn, aldus de geïnterviewden.

Met betrekking tot de benadering van partijen uit de dance-industrie vindt iedereen het van groot belang dat ook de ‘nieuwe generatie’ benaderd wordt, omdat de input nu voornamelijk uit de ‘oudere garde’ komt waardoor de industrie en de scène in een vicieuze cirkel blijft. Ook is het van belang startende ondernemers niet te *pamperen*: “er moet gewaakt worden voor lamelndigheid en luiigheid” (Interview met J. Scholte, 29 mei 2008).

Wat betreft het subsidiestelsel is iedereen het er over eens dat de subsidies rechtgetrokken dienen te worden en dat er duidelijkheid over bestaat. Een geïnterviewde draagt een heldere oplossing aan: “stel samen met mensen uit de industrie regels omtrent subsidiebeleid zodat iedereen weet waar hij aan toe is” (Interview met W. Serton, 17 juni 2008). Hoewel iedereen natuurlijk (meer) subsidie zou willen, kunnen de geïnterviewden dit relativeren en pleiten ze allen in de grote lijn voor meer investering in beginnende artiesten en risicovolle projecten en het investeren in mensen (in plaats van in beton).

Iedereen beseft het belang van nieuwe talent en het motiveren en stimuleren van vernieuwende dingen. Daarom wordt een groot belang gehecht aan de broeiplekken; locaties waar dingen kunnen ontstaan. Er moet dan volgens de geïnterviewden wel eerst een humuslaag gecreëerd worden (een omgeving) waar dingen in kunnen ontstaan en waar initiatieven een kans krijgen om zich te ontpoppen. Concreet betekent dit dat er meer plekken en podia geboden moeten worden, platforms gecreëerd en oefenruimtes voor jong talent gesteund moeten worden. Dit kan mogelijk gemaakt worden door tegemoet te komen in de huur of in het bieden van ruimtes.

Waarschijnlijk heeft de dance-industrie, in plaats van het uitdelen van zakken subsidies, het meeste baat bij minder sturing en minder regels. De geïnterviewden voelen zich betutteld en tegengehouden in hun creativiteit. Een geïnterviewde verwoordt dit al volgt: “de gemeente zou al goed kunnen faciliteren door minder regelgeving en minder betutteling” (Interview met T. Langenbach, 29 mei 2008). Zoals ook te zien is in steden als Berlijn, Krakau, Gent, komt het de creativiteit ten goede wanneer jongeren hun gang mogen gaan. De gemeente zou bijvoorbeeld toeschietelijker kunnen met betrekking tot de herontwikkeling van oude gebouwen (waar de dance-industrie behoefte aan heeft). Of de gemeente kan zelf de gebouwen opkopen, “waardoor de herontwikkeling van inspiratieve gebouwen, locaties en plekken gestuurd kan worden” (Interview met Mario, 2 juli 2008).

6. Conclusie & Aanbevelingen

6.1 Conclusie

Het doel van dit onderzoek en deze scriptie is geweest om de volgende onderzoeksvraag te beantwoorden:

In welk opzicht draagt de dance-industrie in Rotterdam bij aan de ontwikkeling van de creatieve stad en in hoeverre kan de gemeente dit in stand houden of verbeteren?

Door zeventien creatieve ondernemers uit de (Rotterdamse) dance-industrie te interviewen gecombineerd met (wetenschappelijk) literatuuronderzoek is het mogelijk geweest om tot een antwoord op deze vraag te komen. Aan de hand van de volgende subparagrafen die gebaseerd zijn op de thema's van de deelvragen uit dit onderzoek, wordt uiteindelijk tot een overkoepelende conclusie en dus tot een antwoord op de onderzoeksvraag gekomen.

6.1.1 Relatie tussen dance-industrie, creatieve stad en economie

Uit dit onderzoek is gebleken dat de dance-industrie, als onderdeel van de muziek- en creatieve industrie, niet in een afgebakend 'hokje' te plaatsen is. De dance-industrie is niet alleen een omvangrijke sector (1/6de van de Rotterdamse muziekindustrie), maar daarbij is de industrie erg gedifferentieerd; veel verschillende stromingen en partijen met zowel commerciële als artistieke belangen spelen hierin een rol. Het is daarom vrijwel onmogelijk om deze sector af te bakenen of te definiëren. Maar juist ook om deze redenen, dat de dance-industrie zo omvangrijk en gedifferentieerd is, wordt deze industrie door iedereen op zijn of haar eigen manier geïnterpreteerd. In dat opzicht is de dance-industrie niet anders dan andere creatieve industrieën. Want zoals de theorie van Rietveld (1998) stelt, worden alle culturele producten, afhankelijk van wie het produceert en wie het op welke plaats en welke tijd beluistert, anders beoordeeld in waarde en betekenis. Zo dus ook dancemuziek.

Toch is uit dit onderzoek gebleken dat er wel een aantal aspecten kenmerkend lijken te zijn voor de dance-industrie en waarin deze zich onderscheidt van andere muziekindustrieën. Op basis van de resultaten van dit onderzoek kan gesteld worden dat *dance* muziek is met een elektronisch en gecomputeriseerd karakter, wat gekoppeld wordt aan uitgaan en dansen. De muziekstroming die twintig jaar geleden is ontstaan als housemuziek, een underground muziekstroming die geassocieerd werd met jongeren en drugs, heeft zich anno 2008 ontwikkeld tot de mainstream dancemuziek van nu

die in veel verschillende vormen en verschijningen tot uiting komt. Zoals ook de theorie van de Meyer en Trappeniers (2007) aantoont, speelt underground hierin een grote rol: het centrum (mainstream) kan inspiratie opdoen uit de periferie (underground). De underground zorgt zodoende voor vernieuwing, iets wat een creatieve industrie als de dance-industrie levendig houdt.

Er kan inmiddels gesproken worden over een volwassen dance-industrie. Met een omzet van meer dan 500 miljoen per jaar, kan er wel degelijk gesproken worden over economische productie. Kenmerkend voor mensen die werkzaam zijn in deze industrie is dat veel van hen zelfstandig ondernemer zijn en vrijwel iedereen meerdere dingen onderneemt en aan verschillende activiteiten deelneemt. De grenzen tussen de beroepsgroepen dj, producer, labeleigenaar en party-organisator verwateren op deze manier. Dit kan deels verklaard worden door de theorie van Hesmondhalgh (1997): de veranderende technologie heeft gezorgd voor lagere productie kosten, waardoor het maken van elektronische muziek voor vrijwel iedereen toegankelijk en betaalbaar is. Een dj kan daardoor bijvoorbeeld makkelijk ook zelf muziek produceren en distribueren.

Theoretisch gezien was het al mogelijk om de dance-industrie, als onderdeel van de muziekindustrie, onder de creatieve industrie te scharen, maar dit onderzoek heeft dat ook nog eens aan kunnen tonen. Zoals in de definitie van TNO (2004) aangegeven werd, staat in een creatieve industrie niet het nuttige en praktische aspect van het product of de dienst centraal, maar gaat het om de symbolische waarde van de producten en betekenisgeving aan het leven van de consument. In een samenleving waar het steeds meer draait om beleving en verhalen, het construeren van jezelf en het scheppen van een eigen identiteit, wordt betekenisgeving steeds meer van belang. Dit wordt met name gedaan door middel van het aankopen of het gebruik maken van bepaalde culturele en creatieve producten en diensten. Uit dit onderzoek is gebleken dat het in de dance-industrie precies daar om gaat: mensen gaan naar dancefeesten en evenementen om de beleving en daarmee geven ze betekenis aan hun leven. Dance is, door zowel producent als consument, gerelateerd aan een bepaald gevoel waar niet eenvoudig de vinger op te leggen is. Het gaat hierbij dus niet om een nuttige of praktische waarde, maar meer om het symbolische belang en de betekenisgeving ervan. Dit bevestigt dat de dance-industrie een creatieve industrie genoemd kan worden.

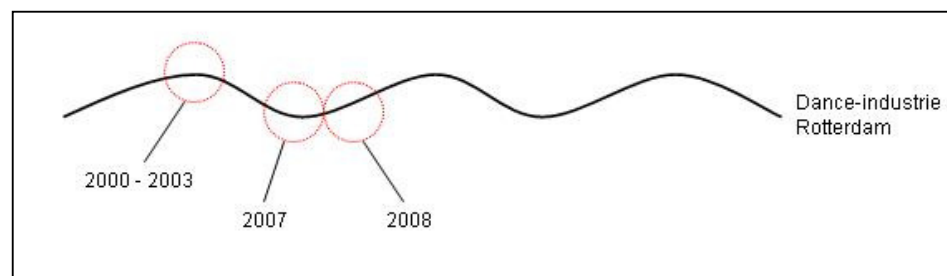
Zoals de theorie heeft beschreven speelt de stad in de creatieve industrie een belangrijke rol: door de concentraties van mensen in een stad ontstaat er diversiteit en interactie waardoor een stad een broedplaats wordt voor vernieuwing en het scheppen van creativiteit (Jacobs, 1961). Dat dit op deze manier werkt, wordt bevestigd in dit onderzoek: er wordt benadrukt dat wanneer mensen elkaar ontmoeten, zowel in de platenwinkels als in het nachtleven, er nieuwe contacten ontstaan waardoor creatief ondernemerschap (en daardoor creativiteit) wordt gestimuleerd. De relatie die bestaat tussen de creatieve industrie en de stad komt tot uiting in het concept van de creatieve stad: een stad die gekenmerkt wordt door een levendige creatieve industrie (TNO, 2004). Vertaald naar dit onderzoek betekent dat dus dat er een levendige dance-industrie in Rotterdam aanwezig dient te zijn. Enerzijds betekent dit dat de industrie zelf vernieuwend en creatief zal moeten zijn, maar anderzijds betekent dit

dat er een bepaalde omgeving aanwezig moet zijn waar deze vernieuwing en creativiteit kan ontstaan en ontpoppen. Volgens de theorie van Florida (2002) kan de aanwezigheid van de creatieve klasse en het bestaan van een bepaalde mate van technologie, tolerantie en talent, bijdragen aan deze omgeving en een wisselwerking hebben op de ontwikkeling van de creatieve bedrijvigheid in een stad. In dit onderzoek is duidelijk geworden dat dit ook opgaat in de praktijk: de elementen hebben een duidelijke wisselwerking op de dance-industrie in Rotterdam. In de sterke en zwakke punten van de dance-industrie in Rotterdam (§ 6.1.3) wordt dit verder uiteengezet.

6.1.2 Dance-industrie in Rotterdam anno 2008

Hoewel er geen unaniem oordeel bestaat over hoe de dance-industrie in Rotterdam er momenteel voorstaat, is het duidelijk dat het ooit beter en levendiger, maar ook ooit slechter en minder vitaal dan nu is geweest. Omdat er de laatste maanden een aantal nieuwe dingen gebeuren en mensen en organisaties weer actiever zijn, krijgt iedereen er langzaam weer vertrouwen in. Deze veranderingen in levendigheid zijn in dit onderzoek door de creatieve ondernemers vaak weergegeven aan de hand van een 'golfbeweging'. Ook al werd hierin niet verwezen naar de underground of mainstream muziek, toch komt deze golfbeweging deels overeen met de theorie van de Meyer en Trappeniers (2007): ze spreken over muziek die zichzelf evolueert in cycli. De theorie legt hierin de nadruk op boven- en ondergrondse muziek, maar wat ze hier in eerste instantie mee duidelijk maken is dat een muziekstroming nooit een continue lijn is, maar juist continu aan verandering onderhevig is. Spreken van een golfbeweging die de 'levendigheid' van een muziekindustrie weergeeft is daarom in dit kader een logische stap.

Uit dit onderzoek is gebleken dat de dance-industrie in Rotterdam zich momenteel in de opgaande curve vanuit het dal bevindt. Zoals onderstaand figuur laat zien, was er in de jaren na het millennium een hoogtepunt (mede door het succes van Now&Wow en Las Palmas) en in 2007 een dieptepunt (mede door het sluiten van locaties, strakkere regelgeving en weinig vernieuwing).



Figuur 1: *Creatieve golfbeweging dance-industrie Rotterdam*

Bij dit figuur dient opgemerkt te worden dat dit de 'creatieve' golfbeweging van de dance-industrie in Rotterdam weergeeft. Omdat dit een kwalitatief onderzoek is en er niet gekeken is naar actuele cijfers uit de Rotterdamse dance-industrie kan de 'commerciële' (economische) golfbeweging hier niet weergegeven worden. Het is daarom niet mogelijk om de vinger te leggen op de economische stromen. Maar afgaande op de kwalitatieve gegevens en het feit dat de dance-industrie nationaal en internationaal steeds groter wordt, zal deze commerciële golfbeweging er waarschijnlijk uitzien als een

voortdurend stijgende lijn, waar de creatieve beweging zich rondom beweegt. Daarbij zijn deze golfbewegingen niet voor alle stromingen en stijlen die onder dance vallen hetzelfde en in dezelfde periodes. Deze redenering heeft ook indirect te maken met de theorie van de Meyer en Trappeniers (2007) die het spanningsveld tussen underground en mainstream uiteen zetten. Uit deze theorie is te concluderen dat vernieuwing en commercialisering vrijwel nooit gelijktijdig plaatsvinden en dit is precies wat er momenteel in de Rotterdamse dance-industrie gebeurt: de commerciële projecten (de verhuringen) lopen goed en veel partijen spelen commercieel op safe, maar de vernieuwing en aparte artistieke initiatieven liggen een beetje stil. Zoals Jacobs (1961) tientallen jaren geleden al aangaf, gaat het bij het scheppen van creativiteit om vernieuwing. Maar juist die vernieuwing is er momenteel niet in de Rotterdamse dance-industrie: de creatieve ondernemers zijn in afwachting van diegene die met iets nieuws komt. De industrie wacht op een innovatief idee op zowel muzikaal als technologisch gebied: op een creatieve uitspatting die de dance-industrie weer een *boost* geeft en levendiger maakt.

6.1.3 Sterke en zwakke punten van dance-industrie in Rotterdam

Dat de dance-industrie in Rotterdam momenteel niet op haar hoogtepunt van levendigheid is, heeft ondermeer te maken met de tendens van algehele dance- en muziekindustrie. Door met name de ontwikkelingen in technologie en het daardoor veranderende consumptie- en distributieproces (Leyson et al., 2005), wordt dance steeds minder exclusief. In de praktijk blijkt dit ook zo te zijn: aan de ene kant betekent dit dat iedereen dezelfde platen kan krijgen, dezelfde dj's kan boeken en feesten kan organiseren (het is voor iedereen mogelijk om van alles op de hoogte te zijn). Aan de andere kant betekent dit dat het publiek vrijwel alle muziek al een keer heeft gehoord en met een kritische blik de muziek beluistert. Het publiek vindt niet snel iets vernieuwend of verrassend. De lat wordt hierdoor steeds hoger gelegd en het is voor de creatieve ondernemers steeds moeilijker om precies die creatieve uitspatting te hebben die aanslaat: het wordt steeds moeilijker om vernieuwend te zijn. Naast deze algehele tendens van dance-industrie en de (technologische) ontwikkelingen in de muziekindustrie zijn er ook een aantal specifieke conclusies te trekken waardoor de dance-industrie in Rotterdam momenteel niet op haar hoogtepunt van levendigheid is. De elementen van de creatieve stad (aanwezigheid van een goede omgeving en creatieve klasse en bepaalde mate van technologie, tolerantie en talent) blijken hierin een rol te spelen.

Uit dit onderzoek is gebleken dat er in Rotterdam een aantal locaties en organisaties in verschillende vormen en stijlen van de dance-industrie actief zijn. Maar volgens de creatieve ondernemers is hetgeen dat wordt ondernomen vooral veel van hetzelfde (met name door de verhuringen van de locaties aan commerciële organisaties) en zijn er te weinig plekken waar nieuwe dingen kunnen ontstaan. Er zijn zowel te weinig kleinere onbekende locaties voor exploitatie en uitgave van dancemuziek, als studio's en werkruimtes om de dancemuziek te creëren en te produceren. In de theorie van Koekebakker (2005) worden juist deze plekken benadrukt als van belang in een creatieve stad: het zijn vooral de broedplaatsen en creatieve werkmilieus die zorgen voor creativiteit in de stad. Het gebrek aan deze broedplaatsen leidt zodoende in de Rotterdamse dance-industrie tot gebrek aan vernieuwing en hierdoor wordt de sfeer in de stad eerder vlak, plat en commercieel, in plaats van

creatief, stijlvol en innovatief. De omgeving, die volgens de theorie van Landry (2005) in een levendige creatieve industrie juist moet zorgen voor de humuslaag waar creatieve bedrijvigheid op kan ontstaan, is hierdoor momenteel niet duidelijk aanwezig voor de dance-industrie. Hierdoor is het lastig voor de creatieve ondernemers om nieuwe initiatieven te laten ontstaan en hun ideeën te ontpoppen tot iets concreets.

Dit fenomeen wordt versterkt doordat er de laatste jaren, door het sluiten van een aantal locaties, steeds minder plekken in Rotterdam beschikbaar zijn. Hierdoor zijn er minder uren podia beschikbaar en de creatieve ondernemers hebben het gevoel dat ze moeten vechten voor een plek binnen de industrie. Hierbij komt dat de dance-industrie veelal bestaat uit zelfstandige ondernemers en door de tendens van minder mogelijkheden wordt iedereen nog individualistischer. In plaats van dat er openheid en tolerantie heerst, iets wat volgens de theorie van Koekebakker (2005) en Florida (2002) belangrijk is voor een creatieve omgeving, gaan de ondernemers in de dance-industrie zich steeds meer op zichzelf richten. Er ontstaan zo geen nieuwe samenwerkingen en nieuwe dingen, maar er ontstaat juist concurrentie tussen de verschillende eilandjes waarop iedereen zich bevindt.

In het verleden zijn er een aantal specifieke personen en locaties geweest die een stempel hebben gedrukt op de housescene. Deze mensen waren twintig jaar geleden invloedrijk en hebben veel voor de ontwikkeling van de dance-industrie betekend. Sommigen van hen zijn binnen de Rotterdamse dance-industrie nog steeds actief, maar inmiddels staat er ook een nieuwe generatie met talent klaar om zich te bewijzen, zowel op het scheppende en producerende niveau als op het gebied van uitgave en exploitatie van de muziek. Maar door het 'commercieel op safe spelen' van veel locaties en de 'ieder voor zich' mentaliteit, is het voor deze nieuwkomers erg moeilijk om zich te vestigen. In een omgeving waar geen openheid heerst en er geen ruimte is voor vernieuwing (maar liever voor grote verhuringen gekozen wordt die geld opleveren), krijgen de nieuwkomers zodoende geen kans. Ze hebben het gevoel dat ze nog steeds op moeten boksen tegen de gevestigde orde en niet serieus worden genomen door het gemeentelijke apparaat. En dat terwijl, volgens de theorie van o.a. Florida (2002), nieuwe ideeën van nieuwe mensen juist van groot belang zijn voor een creatieve stad.

Een ander aspect wat volgens de theorie van Koekebakker (2005) van belang is voor een creatieve stad, is de infrastructuur: plekken en structuren waar de creatieve klasse elkaar tegenkomt en kan netwerken. Maar uit de resultaten van dit onderzoek is gebleken dat er niet zoiets binnen de dance-industrie in Rotterdam bestaat. Er is niks dat de creatieve ondernemers uit de dance-industrie verenigd. Er bestaat geen orgaan dat de belangen behartigt van de industrie of als aanspreekpunt dient voor de gemeente of voor bedrijven uit andere sectoren. Het ontbreken van een dergelijke organisatie kan sommige van de bovenstaande zwakkere punten van de industrie in Rotterdam verklaren, maar is eigenlijk een logisch gevolg van hoe de dance-industrie zich de laatste jaren ontwikkeld heeft. Omdat de dance-industrie van tegenwoordig zo versnipperd en gedifferentieerd is (zowel in verschillende stromingen als in belangen) en de creatieve ondernemers een steeds meer individualistisch karakter krijgen, voelt niemand zich geroepen om zich te verenigen. Het karakter van

de dance-industrie is er dus niet naar om een overkoepelend platform te creëren en de houding van de creatieve ondernemers werkt hiervoor ook niet bevorderend.

Naast deze zwakkere punten die de Rotterdamse dance-industrie momenteel kent, hebben de resultaten van dit onderzoek ook aangetoond dat de industrie over een aantal zeer sterke punten beschikt. Zo kan er allereerst, aan de hand van de geschiedenis van de dance-industrie in Rotterdam, de conclusie getrokken worden dat er veel energie en potentie zit in de daadwerkelijke dancemuziek uit Rotterdam. Rotterdam, als bakermat voor de hardere scène, kent uitgesproken genres en stromingen en staat bekend om zijn techno, hardcore en underground scene. De stad heeft met deze stromingen altijd (internationaal) succes gehad en heeft artiesten geleverd die nu over de hele wereld optreden en samenwerkingsverbanden aangaan. Ook de concentratie van platenzaken die Rotterdam kent (al is dat momenteel minder dan een aantal jaren geleden) bevestigt dit. Daarbij kan gesteld worden dat Rotterdamers (dus ook de mensen uit de dance-industrie) over een instelling beschikken om ergens echt voor te gaan en hard willen werken om hun doel te bereiken. Ze voelen zich verbonden aan Rotterdam en zullen niet snel verhuizen naar andere steden. De creatieve (dance) klasse behouden zal dus niet moeilijk zijn, ze zullen niet uit de stad vertrekken waar ze zich zo verbonden mee voelen. De enige bedreiging hierin kan het digitaliserings-proces zijn: omdat tegenwoordig steeds meer digitaal gaat, zijn steeds minder mensen gebonden aan een fysieke werkplek.

Naast de energie en de passie van de creatieve ondernemers en de kracht van de muziek is de omgang met de ontwikkelende technologie een sterk punt van de dance-industrie in Rotterdam. De aanwezigheid van een bepaalde mate van technologie en de omgang daarmee is een element van de theorie van Florida (2002) waar de creatieve stad bij gebaat is. Hoewel dit niet per se en alleen voor Rotterdam geldt, is het wel degelijk merkbaar dat de creatieve ondernemers met de technologie meegaan en iedereen het belang hiervan ook inziet. Door het wegvallen van de platenwinkels is er een sociale functie binnen de Rotterdamse dance-industrie weggevallen waardoor steeds meer de nadruk ligt op de digitale- en online communities. Hier maken de Rotterdamse creatieve ondernemers aanzienlijk gebruik van: o.a. Hyves, MySpace, iTunes en Beatport worden gebruikt om op het sociale en muzikale vlak bij te blijven en om aan het veranderende productie-, distributie- en consumptieproces deel te blijven nemen.

Eenzijds kent de dance-industrie zodoende een aantal erg sterke punten: het is voelbaar dat er in de dance-industrie in Rotterdam muzikale potentie zit en er veel energie aanwezig is. Anderzijds komt deze energie en kracht door de defensieve houding en het individualistische karakter van de industrie niet tot zijn recht. Het is ieder voor zich, in plaatst van als sector iets met zijn allen te ondernemen. Hierdoor zijn bepaalde initiatieven wel commercieel succesvol, maar staat de creativiteit en innovatie momenteel op een laag pitje. Precies dit wordt bevestigd in wat al door eerdere theorieën van o.a. Klamer (2007) beschreven is: het is niet zo moeilijk om individueel creatief te zijn en een idee te

hebben, maar het gaat er in een creatieve stad juist om dat er een omgeving bestaat waar dat idee gestalte kan krijgen. Juist daar ontbreekt het in Rotterdam momenteel aan.

6.1.4 Gerichte beleidsinterventies van de gemeente

Zoals Koekebakker (2005) in zijn theorie aangeeft, heeft de gemeente geen grip op de creativiteit, maar kan ze wel inspelen op de omstandigheden rondom een creatieve industrie en kunnen er maatregelen getroffen worden waardoor de creatieve klasse zich eerder aan de stad bindt. Volgens de creatieve ondernemers uit de dance-industrie zijn er een aantal maatregelen die de gemeente zou kunnen treffen.

Ten eerste heeft de industrie kritiek op de manier van financiering: ze vinden dat de subsidies oneerlijk verdeeld worden. Er wordt voorgesteld om een onafhankelijk orgaan in te stellen dat onderzoek moet doen naar de herverdeling van de subsidies. Iedereen is groot voorstander van openheid en duidelijkheid van de gemeente betreffende de verdeling van de subsidies en de sector wordt hierin graag betrokken middels inspraak of als gesprekspartner. Volgens de dance-industrie weten zij zelf het beste waaraan behoefte is en welke partijen meer of minder van belang kunnen zijn. Ook vindt de industrie dat er momenteel, door bepaalde excessen op gebied van o.a. brand en drugs, teveel regels en wetten zijn waar de gemeente en dus de industrie zich aan moet houden. Hierdoor worden de creatieve ondernemers in hun creatieve ontwikkeling belemmerd. De creatieve ondernemers hebben er behoefte aan om zich vrij te voelen en niet aan regels gebonden te zijn. Mensen moeten de ruimte hebben om hun gang te gaan en creatief te zijn. Vooral de herontwikkeling van oude gebouwen, waar Jacobs (1961) veertig jaar geleden al over schreef, wordt door velen als oplossing gezien. Het zijn namelijk juist deze oude gebouwen, die soms al jaren leegstaan, die een oplossing kunnen bieden voor een probleem waar de industrie momenteel mee kampt: het gebrek aan broedplaatsen. Door oude gebouwen vrij te geven aan partijen die daar een goed plan voor hebben, kan de gemeente de industrie voor een deel stimuleren en faciliteren. Dit komt overeen met de theorie van Koekebakker (2005) die stelt dat de gemeente in het beleid iets kan doen met het beschermen van dit soort gebouwen om ze geschikt te maken om bedrijven in onder te brengen.

Hierbij komt dat weinig creatieve ondernemers weten waar ze met welk probleem of aanvraag bij de gemeente aan moeten kloppen. De ontbrekende infrastructuur die bij de dance-industrie is gesignaleerd, is op deze manier ook toepasbaar op de gemeente: volgens de creatieve ondernemers mist er bij de gemeente een duidelijke structuur en een overkoepelend orgaan of aanspreekpunt. Daarbij vinden velen dat het er bij de gemeente te bureaucratisch aan toe gaat. Het gemeentelijk apparaat bestaat naar hun mening uit zoveel verschillende afdelingen en lagen, dat ze het gevoel hebben dat de personen die de beslissingen nemen over hun industrie eigenlijk niet weten waarover die beslissingen precies gaan. Het lijkt erop dat de creatieve ondernemers een grote discrepantie zien tussen wat er werkelijk speelt en wat de gemeente denkt dat er speelt. De dance-industrie is er daarom voorstander van om de beslissingen op gemeentelijk niveau te laten maken door mensen die verstand hebben van het vak of in ieder geval door mensen die affiniteit hebben met de dancemuziek-

en -cultuur. Duidelijkheid, inspraak en betrokkenheid zijn hier wederom pijlers waar de industrie belang aan hecht.

In dit onderzoek lag de focus op de dance-industrie: de creatieve ondernemers uit deze sector hebben hun mening kunnen geven over wat ze goed en slecht vinden en wat ze graag (in eigen belang) anders zouden willen zien. Vanuit dat perspectief is onderzocht of een creatieve industrie als de dance-industrie ook bij zou kunnen dragen aan de creatieve stad. Hoewel dit onderzoek de nadruk heeft gelegd op slechts één kant (de dance-industrie), is dit verhaal uiteraard tweeledig: de gemeente speelt hierin ook een aanzienlijke rol en heeft eigen redenen om zaken op een bepaalde manier aan te pakken. Ze zullen zich bijvoorbeeld op bepaalde vlakken moeten houden aan overkoepelende wet- en regelgeving en de invulling van politieke partijen in de gemeenteraden kleurt de gemeentelijke beslissingen. Hoewel de gemeente niet gevraagd is om commentaar, dient deze conclusie wel op een aantal punten gerelativeerd te worden en daarom wordt hier ook een kritische blik op de dance-industrie geworpen. Zo kan er gesteld worden dat door het ontbreken van enige vorm van structuur en organisatie van de dance-industrie, het lastig is voor buitenstaanders (zoals de gemeente) om grip te krijgen op wat er zich waar afspeelt. In een industrie die zo breed is, met zoveel verschillende stromingen en lagen is het voor mensen die niet midden in deze industrie staan een heel ongrijpbaar iets. Het kan daarom voor de gemeente lastig zijn om te zien welke partij waarvoor benaderd dient te worden. Dit kan bijvoorbeeld de oorzaak zijn van dat steeds de 'oude garde' (in plaats van de nieuwkomers) benaderd wordt door de gemeente. Ook kan dit een oorzaak zijn van het feit dat de subsidies volgens de industrie niet eerlijk verdeeld worden. Een deel van de houding die de gemeente heeft ten aanzien van de industrie kan zodoende te verklaren zijn door het ontbreken van organisatie en structuur in de industrie. Omdat de gemeente niet weet wat zich precies in de industrie afspeelt en wie er een belangrijke rol in spelen door het ontbreken van een overkoepelend orgaan bij de industrie, valt de gemeente terug op het beeld dat jaren geleden over dance bestond: de jeugd die zich afzet tegen de samenleving en in extreme mate drugs en alcohol gebruikt. In combinatie met de steeds groter wordende angsten in de maatschappij kan dit leiden tot een algemene huiverige opstelling van de gemeente ten opzichte van de dance-industrie, welke niet snel uit initiatief van de gemeente zal veranderen. Daarbij zal de industrie alleen nog maar ondoorzichtiger worden: door de ontwikkelende techniek (met het gevolg van het wegvallen van de platenwinkels), gaat er steeds meer online afspelen. Hierdoor zullen er, behalve de clubs en discotheken, steeds minder fysieke punten zijn waar buitenstaanders een aanknopingspunt kunnen vinden met de dance-industrie.

Gezien deze redenering bestaat er momenteel aanzienlijke wrijving tussen de dance-industrie en de gemeente Rotterdam: de gemeente weet niet bij wie ze in de dance-industrie moet zijn, wat zich daar afspeelt en wie ze waarvoor moeten benaderen. Andersom geldt precies hetzelfde. Waar het voor de gemeente onmogelijk is om de 'goede partijen' uit de industrie te filteren, is het voor de dance-industrie onmogelijk om bij de 'goede partijen' aan te kloppen voor subsidies of regelgeving. Hoewel ze elkaar nodig hebben en iedereen zich daar bewust van is, ontbreekt er aan beide kanten structuur

en organisatie die voor andere partijen toegankelijk is. Zowel bij de gemeente als in de industrie mist er een centraal punt dat informeert, coördineert en adviseert.

6.1.5 Antwoord op de onderzoeksvraag

Er kan geconcludeerd worden dat een dance-industrie, als onderdeel van een creatieve industrie, bijdraagt aan de ontwikkeling van een creatieve stad. Want hoe meer creatieve bedrijvigheid, hoe levendiger de creatieve industrie, hoe meer dat ten goede komt aan de ontwikkeling van een creatieve stad. De creatieve stad schept op haar beurt weer een omgeving waarin bepaalde elementen (die bijdragen aan een levendige creatieve industrie) zich beter kunnen ontwikkelen. Deze elementen zijn in de theorie van Florida (2002) aangeduid als aanwezigheid van de creatieve klasse en het bestaan van een bepaalde mate van talent, tolerantie en technologie. Door de theorie van Koekebakker (2005) zijn hier nog elementen als bedrijfsruimte, financiering en infrastructuur aan toegevoegd. Waar beide theorieën uiteindelijk naar streven is het creëren (door het bestaan van verschillende elementen) van een omgeving waar creatieve ondernemers zich prettig voelen en waar ruimte is voor creatieve bedrijvigheid om nieuwe initiatieven te laten ontstaan en ideeën te laten ontpoppen.

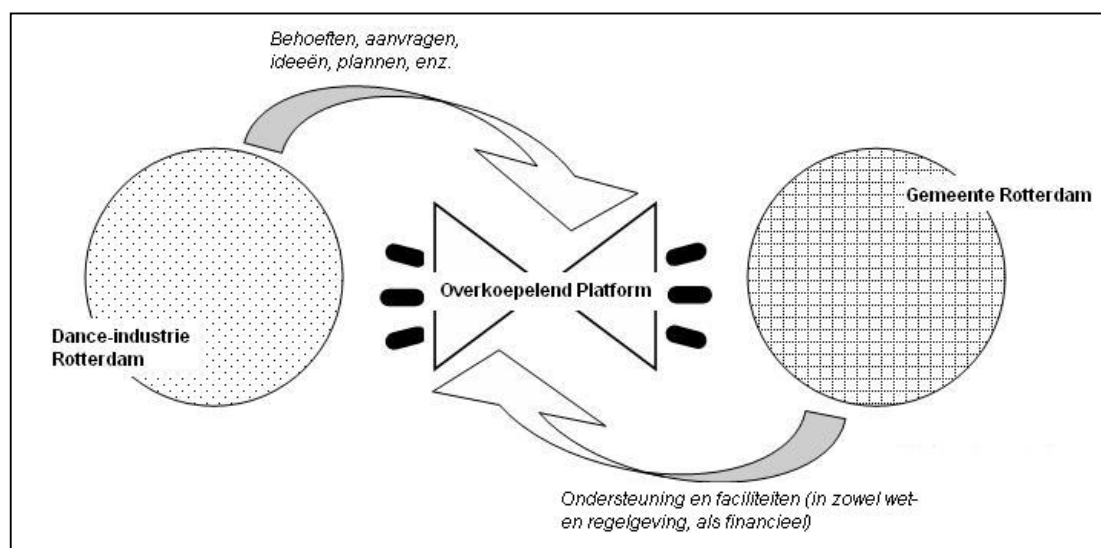
Hoewel het vrijwel onmogelijk is om in een kwalitatief onderzoek als dit de mate van wisselwerking tussen de elementen en de industrie hard te maken, is uit dit onderzoek wel degelijk gebleken dat er een wisselwerking bestaat tussen de dance-industrie en de elementen van de creatieve stad Rotterdam. Enerzijds heeft de dance-industrie invloed op de elementen van de creatieve stad, anderzijds dragen de elementen ook bij aan een levendige dance-industrie. Vooral op het gebied van technologie, de kracht en energie van de muziek en de mensen en het behoud van de creatieve klasse is deze wisselwerking duidelijk te zien. Maar omdat andere elementen minder goed ontwikkeld of benut zijn, kan gesteld worden dat de dance-industrie momenteel niet de volledige bijdrage levert aan de ontwikkeling van creatieve stad Rotterdam. Zo is er enerzijds door het functioneren van de industrie geen gezonde omgeving waarin creatieve initiatieven kunnen ontstaan. Er is geen infrastructuur waardoor de industrie georganiseerd is en er wordt te individualistisch te werk gegaan waardoor de open en tolerante sfeer minder aanwezig is. Anderzijds draagt het gemeentelijk beleid momenteel niet voldoende bij aan het verbeteren van deze omgeving: er is sprake van onduidelijke financiering, er gelden teveel gemeentelijke regels, er zijn te weinig broedplekken en ook hier ontbreekt een duidelijk structuur.

Wanneer hiervoor, door zowel creatieve ondernemers als door de gemeente, meer aandacht aan wordt besteed, zal er een betere omgeving ontstaan die een grotere bijdrage van de dance-industrie aan de creatieve stad mogelijk maakt. Niet alleen de gemeente, maar ook de industrie zelf zal moeten bijdragen om uiteindelijk dit proces te verbeteren.

6.2 Aanbevelingen

Zoals in de conclusie beschreven staat, zijn vrijwel alle beleidsinterventies die de industrie zou willen zien, terug te leiden naar het ontbreken van de infrastructuur bij zowel de gemeente als de industrie. Enerzijds moet de gemeente zich beter organiseren zodat de creatieve ondernemers weten waar ze terecht kunnen, anderzijds dient de dance-industrie zich beter te organiseren zodat de gemeente weet waar ze terecht kan. Een aanbeveling voor bovengenoemd probleem is het oprichten van een overkoepelend orgaan, dat zowel de belangen behartigt van de industrie, als een aanspreekpunt is voor de gemeente.

Aan de ene kant dient dit platform ervoor om de mensen uit de industrie te verenigen: door meer samen te werken en de handen ineen te slaan krijgt de industrie meer gewicht. Door de vraag te bundelen kan het aanbod hierop inspringen: in plaats van dat alle zelfstandige ondernemers apart hun vergunningen en subsidieaanvragen doen, kan dit via een centraal punt geregeld worden. De ondernemers op dit centrale punt bundelen de aanvragen en verzoeken en kunnen met een 'pakket' aankloppen bij de juiste personen bij de gemeente (of het bedrijfsleven). Ook kan dit overkoepelend orgaan verbanden leggen tussen organisaties en personen die elkaar op het eerste gezicht anders niet zouden benaderen. Nieuwe samenwerkingsverbanden kunnen leiden tot innovatie en creativiteit. Voor het ontstaan van dit platform is het ten eerste nodig dat de dance-industrie hier het belang van ziet. Het initiatief en de wil hiervoor zal uit de creatieve ondernemers zelf moeten komen. Door de behoeftes die ze hebben kenbaar te maken en deze met hun collega's te bundelen, maken ze zichzelf gesprekspartner en aanspreekpunt. Aan de andere kant is het nodig dat de gemeente dit platform ondersteunt en faciliteert, zowel door een plek te creëren van waaruit dit platform kan opereren, als door financiële steun waardoor initiatieven van de grond kunnen komen. Een positieve en open instelling ten opzichte van de dance-industrie van de mensen die werken bij de gemeente, moet hier ook onderdeel van zijn. Het volgende figuur geeft dit weer.



Figuur II: *Wisselwerking gemeente – industrie door 'Overkoepelend Platform'*

Om een dergelijk platform te laten slagen dient er een projectleider aangewezen te worden die contacten heeft met sleutelfiguren uit alle lagen van de dance-industrie én weet hoe het gemeentelijk apparaat in elkaar zit en daar een netwerk heeft (of kan creëren). Deze projectleider zal samen met een commissie, die bestaat uit zowel creatieve ondernemers als ambtenaren, een brug moeten slaan tussen de gemeente en de dance-industrie.

De meest omvangrijke aanbeveling uit die voortvloeit uit dit onderzoek is zodoende het oprichten van een overkoepelend platform. Er wordt verwacht dat dit verschillende 'kleinere problemen' een oplossing kan bieden. Doordat de communicatie tussen de gemeente en de industrie zal bevorderen zal het vervolgens bijvoorbeeld mogelijk zijn de mogelijkheden te bekijken rondom een groot *outdoor* festival in een park of om nieuwe initiatieven te starten in oude gebouwen die al tijden leegstaan in het kader de broedplaatsen te bevorderen.

6.3 Suggesties voor vervolgonderzoek

Omdat dit onderzoek inventariserend van aard was, kunnen deze conclusies op verschillende vlakken als uitgangspunt dienen voor verder onderzoek. Het blijkt namelijk dat er binnen het onderwerp van de dance-industrie en de creatieve stad Rotterdam na het doen van dit onderzoek nog bepaalde punten onderbelicht zijn.

Zo zou het allereerst interessant zijn om dit onderzoek verder te ontwikkelen zodat de gemeente hier ook in betrokken kan worden. Omdat in dit onderzoek slechts de kant van de dance-industrie belicht is, kan onderzoek naar de kant van de gemeente een vollediger resultaat opleveren. Door te onderzoeken hoe de gemeente daadwerkelijk oordeelt over de dance-industrie, kunnen bepaalde punten wellicht verklaard of beter inzichtelijk gemaakt worden. Vooral de huiverige opstelling die de gemeente lijkt te hebben ten opzichte van de dance-industrie, zou hierdoor eventueel verklaard en aangepakt kunnen worden.

Naast dat de gemeente bij verder onderzoek betrokken kan worden, kan dit onderzoek zich ook uitbreiden naar andere steden. Dit onderzoek heeft zich specifiek gericht op Rotterdam, maar er zijn wel uitspraken gedaan over de dance-industrie in de stad Amsterdam. Het is dan eigenlijk ook relevant om te onderzoeken hoe Amsterdammers tegen hun eigen stad (en hun dance-industrie) aankijken en daaruit een conclusie te trekken of het daadwerkelijk zo gesteld is met de Rotterdamse industrie. Misschien kan er wel tot een conclusie gekomen worden dat bepaalde elementen typerend zijn voor de algemene (landelijke) dance-industrie. Bij het uitvoeren van dergelijk onderzoek kan een partij als de Belangen Vereniging Dance als uitgangspunt dienen, zij beschikken over een groot landelijk netwerk.

Daarbij kan het interessant zijn eenzelfde soort onderzoek over één of twee jaar nogmaals uit te voeren. Wanneer met eenzelfde soort topiclijst dezelfde soort mensen benaderd worden, kunnen er uitspraken gedaan worden of er in één of twee jaar tijd iets veranderd is. Wanneer dit een aantal keer achter elkaar herhaald wordt kan er een ontwikkeling (en eventueel zelfs de gesuggereerde golfbeweging) in kaart gebracht worden.

Een laatste aanbeveling betreffende vervolgonderzoek heeft betrekking op de man / vrouw verhouding in de dance-industrie. Gedurende het onderzoek werd namelijk door alle geïnterviewden voornamelijk gepraat over “de gasten” en “die jongens”. Daarbij was slechts één van de zeventien geïnterviewden een vrouw. Is het zo dat de dance-industrie een mannenwereld is? Is het mannelijke misschien een karaktereigenschap van de industrie? Waar komen dit soort verhoudingen vandaan en heeft dat dan eventueel een bepaalde invloed op de industrie? Een kwalitatief onderzoek naar de man / vrouw verhoudingen in de dance-industrie kan wellicht antwoord geven op dit soort vragen.

Bronvermelding

Literatuurlijst

- Adorno, T. & Horkheimer, H.** 1947.
Dialektiek van de verlichting. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Baarda, D.B., de Goede, M.P.M. & Teunissen, J.** 1995.
Basisboek kwalitatief onderzoek: Praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Baarda, D. B. & Goede de, M.P.M.** 2001.
Basisboek methoden en technieken. Handleiding voor het opzetten en uitvoeren van onderzoek. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Baarda, D.B., Goede de, M.P.M. & Kalmijn, M.** 2000.
Enquêteuren en gestructureerd interviewen. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Bennett, A. & Peterson, R.A.** 2004.
Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual. Nashville, Vanderbilt University Press.
- Bestuursdienst Gemeente Rotterdam.** 2008.
Persbericht "Creative Factory".
- Billiet, J. & Waege, H.** 2003.
Een samenleving onderzocht: Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek. Uitgeverij De Boeck, Antwerpen
- Brewster, B. & Broughton, F.** 1999.
Last night a dj saved my life. London, Headline Book Pub.
- Derksen, L.** 2001.
Festivals in de culturele industrie; van alternatief naar commercieel? Scriptie Maatschappijgeschiedenis Richting Media en Cultuur. Erasmus Universiteit Rotterdam.
- Dijk van, J. & Schutjens, V.** 2007.
De economische kracht van de stad. Assen: Koninklijke van Gorcum.
- Economic Development Board Rotterdam.** 2005.
Economische visie 2020. Rotterdam
- Economic Development Board Rotterdam & RRKC.** 2006.
Rotterdam maakt werk van creativiteit. Gezamenlijk advies. Rotterdam.
- Economic Development Board Rotterdam.** 2007.
Doorpakken & Doorgroeien. Rotterdam
- Florida, R.** 2002.

-
- The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life.* Basic Books
- Florida, R.** 2005.
Een introductie tot de creatieve klasse. In: Reflect #05. *Creativiteit en de Stad: Hoe de creatieve economie de stad verandert.* Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 20-41.
- Franke, S. & Verhage, E.** 2005.
Inleiding. In: Reflect #05. *Creativiteit en de Stad: Hoe de creatieve economie de stad verandert.* Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 6-18.
- Glaser, B. & Strauss, A.** 1967.
The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research. Aldine Transaction. Piscataway, New Jersey.
- Halloran, J.D.** 1998.
Mass Communication Research: Asking the right questions. In: Hansen et al. (1998) *Mass Communication Research Methods.* Palgrave.
- Haan de, J. & Huysmans, F.** 2002.
H7: Het gebruik van media en ICT als informatiebronnen. In: *E-cultuur; een empirische verkenning.* Den Haag: SCP.
- Hesmondhalgh, D.** 1997.
British dance music Industry: A case study of independent cultural production. *British Journal of Sociology.* Vol. 49. p. 234.
- Hesmondhalgh, D.** 2006.
The Cultural Industries. London: Sage Publications.
- Hirsch, P.** 1972.
Processing Fads and Fashions. An organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. *American Journal of Sociology* vol. 77. p. 639-59.
- Hoogstad, M.** 29 maart 2008.
Zorgen over popsector Rotterdam: na jaren van bloei kampt de stad met gebrek aan creativiteit in de muziek. *NRC Handelsblad.*
- Jacobs, J.** 1961.
The death and life of great American cities. New York: Random House.
- Jacobs, J.** 1969.
The economy of cities. New York: Random House.
- Jensen, R.** 1999.
The dream society : how the coming shift from information to imagination will transform your business. New York: McGraw-Hill.
- Klamer, A.** 13 mei 2004.
Met cultuur komen de bedrijven. Door: Jeffrey Kutterink. *Provinciale Zeeuwse Courant.*
- Klamer, A.** 2 augustus 2006.
Schep ruimte voor de creatieve burger. *NRC Handelsblad, Opinie.*

-
- Klamer, A.** Oktober 2007.
Maastricht moet zich losweken. Door: Paul Verstappen. Special i-Fabriek, p. 5.
- Kloosterman, R.** 2005.
De creatieve hype. In: Reflect #05. *Creativiteit en de Stad: Hoe de creatieve economie de stad verandert.* Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 56-65.
- Koekebakker, O.** 2005.
Creatief beleid. In: Reflect #05. *Creativiteit en de Stad: Hoe de creatieve economie de stad verandert.* Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 224-235.
- Kooijman, D. & Romein, A.** 2006.
Beleid voor creatieve steden? In: *Real Estate Magazine*, Vol. 9 (45), p. 27-33
- KPMG Special Services B.V. ism ID&T B.V.** 2001.
Dance in Nederland. De betekenis en impact van dance op de Nederlandse economie en maatschappij: een verkenning. Amstelveen
- Landry, C.** 2005.
Origines van de creatieve stad. In: Reflect #05. *Creativiteit en de Stad: Hoe de creatieve economie de stad verandert.* Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 42-55.
- Leyshon, A., Webb, P., French, S., Thrift, N. & Crewe, L.** 2005.
On the reproduction of the musical economy after the internet. *Media, Culture & Society*, Vol. 27(2): 177–209
- Lukey, R. & van der Steenhoven, P.** 2004.
Indicatoren Amsterdamse kenniseconomie 2004. Amsterdam: Dienst Onderzoek en Statistiek.
- Marlet, G.A. & Woerkens van, C.M.C.M.** 2004.
Het economisch belang van de creatieve klasse. *Economisch Statistische Berichten*: 11-06-2004.
- Meyer de, G.** 2004.
Cultuur met een kleine c. Leuven: Uitgeverij Acco
- Meyer de, G. en Trappeniers, A.** 2007.
Lexicon van de muziekindustrie. Werking en Vaktermen. Leuven: Uitgeverij Acco.
- Michels, W.** 2003.
Communicatieplanner. Groningen: Wolters-Noordhoff B.V.
- Negus, K.** 1999.
Chapter 2: 'Corporate Strategy'. In: Negus, K. (1999) *Music Genres and Corporate Cultures.* London: Routledge, 31-62
- NVPI en GfK Marketing Services Benelux.** 2007.
NVPI Marktinformatie Audio 2007. Te raadplegen via URL:
<http://www.nvpi.nl/assets/nvpi/NVPI%20MARKTINFORMATIE%20AUDIO%202007.pdf>
- OntwikkelingsBedrijf Rotterdam.** 19 februari 2007.
Visie Creatieve Economie 2007-2010.

-
- Oosterhout van, B.** 20 september 2002.
De dance-industrie draait op 45 toeren. *Intermediair*.
- Peterson, R. A. & Anand, N.** 2004.
The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, Vol. 30: 311-334
- Raes, S.E.P. & Hofstede B.P.** 2005.
Creativiteit in kaart gebracht: 'mapping document' creatieve bedrijvigheid Nederland: discussiestuk voor de conferentie Cultuur en Economie, Koninklijke Schouwburg Den Haag, 28 juni 2005. Den Haag: Ministerie van Economische Zaken & Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
- Rietveld, H.** 1998.
This is our house. House music, cultural spaces and technologies. Aldershot: Ashgate.
- RRKC.** 2006.
"Rotterdam has got pop" <http://www.rrkc.nl/uploads/302.pdf>.
- Rutten, P.** 2000.
De toekomst van de verbeeldingsmachine. De culturele industrie in de eenentwintigste eeuw. Amsterdam: Boekmanstichting.
- Saris, J. en Brouwer, J.** 2005.
Stedelijke regio's concurreren met creativiteit. Strategieën voor stedelijke netwerken in de creatieve economie. In: *Reflect #05. Creativiteit en de Stad: Hoe de creatieve economie de stad verandert.* Rotterdam: NAI Uitgevers, 108-145.
- Scott, A.J.** 2000.
The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries. London: Sage Publications
- Termote, M.** 2006.
Dancecultuur. Nederlandse dancemuziek in een internationaal cultuurstelsel. Masterthesis Media & Journalistiek. Erasmus Universiteit Rotterdam.
- Terphoven van, A. & Beemsterboer, T.** 2004.
Door! Dance in Nederland. Amsterdam: Uitgeverij Contact.
- TNO:** door Rutten, P., Manshanden, W., Muskens, J. & Koops, O. 2004.
De Creatieve Industrie in Amsterdam en de regio. Delft: TNO Strategie, Technologie en Beleid. Via link:
http://www.hetkenniscentrum.nl/binaries/stedelijkeeconomie/bulk/Onderzoek/creatieve_industrie_axxdam_tno_2003.pdf
- Webster, F.** 2002.
Theories of the information society. London: Routledge.
- Wester, F., & Peters, V.** 2004.
Kwaliteitsvragen. In: F. Wester & V. Peters. *Kwalitatieve analyse. Uitgangspunten en procedures.* Bussum: uitgeverij Coutinho, 191-204.
- Winden van, W.** 2007.
Steden als motor van de kennis economie? In: Dijk van, J. & Schutjens, V. (2007) *De economische kracht van de stad.* Assen: Koninklijke van Gorcum.

Zwaans, L., Wildenberg van den, M., & Peppenster, L. 2008.
Inventarisatie Rotterdamse popmuziek. Breda.

Geraadpleegde websites

Buma Cultuur (2008)

Buma Cultuur en Muziekexport. D/A: 07.01.2008. URL: www.bumacultuur.nl

BVD (2008)

16.06.08 *Jeugd feest het liefst massaal* (De Telegraaf Binnenland). D/A: 15.07.2008.
URL: www.b-v-d-.nl

Creativity Starts Here (2008)

Creativity Starts Here. D/A: 13.06.2008. URL: www.creativitystartshere.nl

van Dale (2008)

Bijdragen. D/A: 09.07.2008. URL: www.vandale.nl

EDBR (2008)

Taskforce Creative Industries. D/A: 16.12.2008. URL: www.edbr.nl

Hyves (2008)

Apemagazine. D/A 15.06.2008. URL: <http://apemagazine.hyves.nl/>

Nationaal Pop Instituut (2008)

Underground. D/A: 15.01.2008. URL: www.popinstituut.nl
Armin van Buuren populairste Nederlandse dj (26 oktober 2006). D/A: 15.07.2008.
URL: www.popinstituut.nl

Michel de Hey

Weblog: *Catwalk.* D/A: 16.07.2008. URL: www.micheldehey.com

Eurosonic Noorderslag Seminar (2008)

Noorderslag. D/A: 15.07.2008. URL: www.noorderslag.nl

NVPI (2008)

Gegevens Audiomarkt. D/A 09.07.2008. URL: www.nvpi.nl

Wikipedia (2008)

Dance. D/A 10.06.2008. URL: www.wikipedia.nl

Afgenomen interviews

- Bas Mooy (Audio Assault Recordings / Arms) - 30 juni 2008
- Boris de Boer (Boris Ross / Luxaflex Records / Triple Vision) - 24 juni 2008
- Chris van den Broek (Chris Rox / Rox Productions) - 3 juni 2008
- Jasper Scholte (JMR) - 29 mei 2008
- Lucien Foort (dj) - 17 juni 2008
- Mario & Linda (TanzMan & Fraulein Z / Herr Zimmerman) - 2 juli 2008
- Monica van der Lem (Miss Monica) - 4 juni 2008
- Niels de Geus (Belangen Vereniging Dance / Good Guyz) - 2 juni 2008
- Paul Hazendonk (Manual Music / Stolen Moments) - 26 juni 2008
- Perry Benschop (Strictly Techno) - 11 juni 2008
- Ronald Molendijk (Dutch Grooves / Soulvation / Verse Geesten) - 11 juni 2008
- Riel (Ape Magazine) - 30 mei 2008
- Serge Verschuur (Clone Records) - 29 mei 2008
- Ted Langenbach (MTC / Super Bimbo / Now&Wow / Watt) - 29 mei 2008
- Vincent van der Heijden (B2S) - 17 juni 2008
- Willem Laurey (Las Palmas / MAW) - 17 juni 2008
- Willem Serton (Outland / Lunapark) - 17 juni 2008

Revisies in samenwerking met...

- Dr. Erik Hitters (Erasmus Universiteit Rotterdam)
- Roel Esseboom (EDBR)
- Larry (Warren Fellow / Smoke Records)
- Sander Langendoen (Partyficial Intelligence)

Bijlagen

Bijlage 1 - Topiclijst

Bijlage 1 – Topiclijst

Onderzoek Danceindustrie in Rotterdam

- Voorstellen van mezelf
- Onderzoek uit naam van EDBR / Erasmus
 - o advies aan gemeente
 - o scriptie
- Ik ben benieuwd naar jouw mening, er zijn geen goede/slechte antwoorden
- Vertrouwelijk, wanneer gewenst kan het anoniem (zonder naamsvermelding)
- Zal ongeveer 3 kwartier / 1 uur duren
- Wordt opgenomen met voice-recorder, ik maak soms aantekeningen
- Er zijn een aantal vragen over dance algemeen, dance Rotterdam en over je woon- en werkomgeving
- Vooraf al vragen?

Introductie

Kan je jezelf even kort voorstellen? Wie/wat/waar...

Voor welke organisatie ben je werkzaam en werkzaam geweest?

De danceindustrie algemeen

Zou je een definitie of omschrijving kunnen geven van dance / danceindustrie?

Wat is jouw rol in deze industrie? In welke beroepsgroep plaats je jezelf?

Wanneer is een partij in deze industrie belangrijk?

(Veel geld? Veel bekendheid? Vernieuwend? Is mainstream belangrijker dan underground?)

Wat zijn momenteel belangrijke ontwikkelingen in deze industrie?

Wat zijn de grote verschillen tussen de danceindustrie nu en 15 / 20 jaar geleden? (Wat was er anders in de jaren '90?)

Is de danceindustrie anders dan andere muziekindustrieën of andere cultuurindustrieën, en waarom?

De danceindustrie in Rotterdam

Hoe en wanneer is deze ontstaan?

Is er een persoon (personen/partijen) te noemen die daarin een voortrekkersrol heeft gespeeld?

Zijn er bepaalde stijlen dominant geweest? Waarom?

Hoe staat het momenteel met de danceindustrie in R'dam? (belangrijke partijen/feesten/organisaties/stijlen)

Wat is het grootste verschil tussen R'dam en andere steden m.b.t. danceindustrie? (Wat heeft R'dam wel, wat andere steden niet hebben? Wat heeft R'dam niet, andere steden wel?)

R'dam als werkomgeving

Bedrijfsruimte / gelegenheden

(moeilijk te vinden? Tevreden? Wat zou je anders willen? Genoeg gelegenheden voor feesten e.d.? huurprijzen?)

Platform / netwerk

(Hoe bouw je je netwerk op/breid je het uit? is er in R'dam sprake van een overkoepelde organisatie waar iedereen uit de danceindustrie zich aan kan aansluiten? Waarom niet? Zou je dat willen? Behoeftte aan?)

Ruimte voor ideeën / creativiteit

(Als je een idee hebt, weet je dan waar je moet zijn om dit te laten "landen"? Gebeurt het weleens dat er met een idee niks wordt gedaan omdat je niet weet waar je moet zijn/of wie je daarvoor moet benaderen? Hoe komt dat dan? Hoe zou je dit anders willen zien?)

Ruimte voor talentontwikkeling

(Hoe ontwikkelt nieuw talent zich in R'dam? Is dit goed? Hoe zou dit anders/beter kunnen? Heb je het gevoel dat er iets is wat talentontwikkeling tegenwerkt?)

Financiering / gemeente

(Op welke manier merk je iets van de gemeente? Subsidieverstrekking? Relatie met gemeente? Bepaalde regelgeving/wetten? Wat kan beter/anders?)

R'dam als woonomgeving

Hoe staat het met de woningmarkt ?

(Makkelijk om iets te vinden? Waar heb je behoefte aan? Huur/kooprijzen?)

Hoe staat het met de publieke gelegenheden?

(Openbare ruimten: winkels/straten/pleinen/parken, openingstijden, bestemmingsplannen?)

Wat vind je van het aanbod van uitgaansfaciliteiten / horeca?

(Ga je vaak uit/stappen/uiteten in R'dam? Andere steden? Waarom daar?)

Wat vind je van de veiligheid? (Voel je je veilig in R'dam? Waarom wel/niet?)

STELLINGEN: waar of niet waar & waarom?

- * Dance is niet aan plaats of stad gebonden, maar is een wereldwijde stijl.
- * Dance is in zijn algemeenheid over de glorietijd heen.
- * Dance in R'dam is over de glorietijd heen.
- * Het hebben van een levendige danceindustrie is van groot belang voor een stad.
- * Podia en clubs moeten ondersteund worden om een levendige scène mogelijk te maken.
- * De Rotterdamse dance scène trekt mensen naar deze stad.
- * De dance scène draagt bij aan een meer tolerante maatschappij.
- * De gemeente moet zich niet bemoeien met de danceindustrie.

Afsluitende vraag

Hoe ziet de danceindustrie er over 10 jaar uit? In NL & in R'dam?

Afsluiting

- Bedanken
- Naar welk adres het eindresultaat sturen?
- Andere mensen die hier nog iets over willen vertellen? Contacten?