



# Cultuur+Educatie

Betekenis van cultuurparticipatie

# 58

jaargang 20 | 2021

# Cultuur+Educatie

Tijdschrift over onderzoek naar kunst en cultuur  
op school en in de vrije tijd

# 58

jaargang 20 | 2021

# Inhoud

- 4 **Redactioneel**
- 6 **Inleiding: over waarde en dialoog**  
Evert Bisschop Boele
- 27 **Er was eens... een groep verhalenvertellers**  
Tekla Slangen
- 43 **'Word' voor woord: spoken word in wording**  
Anne Braakman
- 62 **De Nederlandse Sacred Harp-revival:  
tegen de stroom in zingen vanuit de ziel**  
Levin Stein
- 83 **In dialoog met de hoofdletter 'K':  
over het wezen van participatieve kunst**  
Niels van Poecke
- 99 **Avant-garde in dialoog met de buurt**  
Janna Michael
- 118 **Muziek in een ziekenhuis:  
exploreren van nieuwe conventies in een 'third space'**  
Karolien Dons

# Redactioneel

Op vrijdagmiddag 6 oktober 2017 betrad een shantykoor het podium van de aula van de Erasmus Universiteit voor een uniek begin van een speciale gebeurtenis: de inaugurele rede van Evert Bisschop Boele, de nieuwe bijzonder hoogleraar Betekenis van Cultuurparticipatie. Dat een zeemansliederen zingend koor optrad bij deze academische plechtigheid was geen toeval. Evert Bisschop Boele zingt namelijk sinds 2013 in dit mannenkoor en verricht er participatief onderzoek naar wat het betekent voor leden om koorlid te zijn.

Dit onderzoek sluit naadloos aan bij het doel dat LKCA en Erasmus Universiteit voor ogen hadden met de instelling van deze bijzondere leerstoel in 2016, namelijk een bijdrage leveren aan de wetenschappelijke kennis omtrent de waarde van actieve deelname aan kunst en cultuur. De leerstoel zou een brug moeten slaan tussen wetenschappelijk onderzoek en de culturele, maatschappelijke en beleidsmatige praktijk.

Inmiddels is het oktober 2021, en is de eerste periode van vier jaar van de leerstoel enige tijd geleden afgesloten. We bieden met *Cultuur+Educatie* heel graag een podium voor de opbrengsten van de leerstoel tot nu toe. Gastredacteuren Evert Bisschop Boele en Niels van Poecke brachten voor dit themanummer zeven artikelen bijeen, die antwoord geven op de onderzoeksvragen: wat is de waarde van concrete cultuurparticipatiepraktijken voor de participanten; en hoe zoekt de cultuursector aansluiting bij een bredere doelgroep dan de van oudsher intrinsiek in cultuur geïnteresseerden?

Het onderzoek naar het shantykoor gaat overigens door, evenals het koor zelf, dat na een lange periode van lockdowns en coronamaatregelen hopelijk snel weer het podium kan betreden.

Marie-José Kommers  
redacteur *Cultuur+Educatie*

# Inleiding: over waarde en dialoog

Evert Bisschop Boele

**In een inleiding op dit themanummer beschrijft bijzonder hoogleraar Evert Bisschop Boele de theoretische fundamenten van het onderzoek binnen zijn bijzondere leerstoel Betekenis van Cultuurparticipatie. Hij gaat nader in op de twee onderzoekslijnen daarin, op de centrale concepten en op de etnografische onderzoeksmethode.**

In november 2016 startte ik aan de Erasmus School of History, Culture & Communication (ESHCC) als bijzonder hoogleraar Betekenis van Cultuurparticipatie, een van de twee vierjarige leerstoelen die ingesteld zijn door LKCA, Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst. Inmiddels ben ik aan mijn tweede periode bezig.

Mijn leerstoel moet bijdragen ‘aan de opbouw van een wetenschappelijke *body of knowledge* op het terrein van cultuureducatie en cultuurparticipatie’ en ‘aan de ontwikkeling van het veld en van het beleid ten aanzien van het veld, in het bijzonder aan de herwaardering van het culturele of kunstzinnige in het cultuurbeleid, gezien vanuit het perspectief van de beoefenaar’ (Erasmus Universiteit Rotterdam, 2016, p. 2). Bovendien zou mijn onderzoek de waarde van actieve cultuurparticipatie zichtbaar moeten maken ‘richting overheid en samenleving.’ (Erasmus Universiteit Rotterdam, 2016, p. 1).

In mijn oratie maakte ik een begin met de uitwerking van dit programma door in te gaan op de belangrijkste concepten: cultuur, participatie en betekenis (Bisschop Boele, 2017). In de loop van de eerste periode ontstonden twee onderzoekslijnen. We deden onderzoek naar de betekenis van concrete cultuurparticipatiepraktijken voor de participanten. Daarbij besteedden we vooral aandacht aan praktijken buiten het meer geformaliseerde en geïnstitutionaliseerde domein van cultuurparticipatie die dikwijls onder de onderzoeksradar blijven. Daarnaast deden we onderzoek naar de manier waarop het geïnstitutionaliseerde cultuurveld (‘de cultuursector’) aansluiting zoekt bij een bredere doelgroep dan de van oudsher intrinsiek in cultuur geïnteresseerden.

Met dit themanummer presenteer ik samen met zes bij de leerstoel betrokken onderzoekers een deel van de oogst van de eerste periode. Die oogst is gebaseerd op een brede waaier van activiteiten: mijn eigen onderzoek, onderzoek binnen (soms extern gefinancierde) onderzoeksprojecten, onderwijs aan en afstudeerbegeleiding van masterstudenten van de ESHCC, vele gesprekken in en presentaties aan ‘het veld’, en betrokkenheid bij verschillende promotie-trajecten. In dit inleidende artikel beschrijft ik een aantal meer fundamentele gedachten over beide onderzoekslijnen.

## De betekenis van cultuurparticipatie

### *Theoretische uitgangspunten*

De leerstoel beoogt bij te dragen aan kennis over de waarde van cultuurparticipatie voor de participanten en vanuit het perspectief van de participanten. Ik werk daarbij vanuit de opvatting dat cultuur het domein is waarin mensen waarde en affect realiseren. Het is het domein waarin objecten, subjecten,

plaatsen, gebeurtenissen en/of collectieven waardevol en affectief aansprekend – en daarmee ‘cultureel’ – worden. Zij worden waardevol als mensen er een esthetische, ethische, narratief-hermeneutische, vormgevings- en/of ludische kwaliteit aan toeschrijven (Reckwitz, 2017), en die kwaliteit leidt tot affectie: bewondering, trots, gevoelens van harmonie, lust, angst, afstoting et cetera (Reckwitz, 2017).

Het begrip waarde interpreteer ik vanuit een brede invalshoek. Daarbij gaat het om waarde in de zin van ‘(positieve) betekenis’ (zoals in de naam van mijn leerstoel), ‘zin’ of ‘functie’. Al die begrippen hebben hun eigen connotaties en zijn daarmee problematisch. Zoals *waarde* (ook) een economische connotatie heeft, verwijst *betekenis* in het sociaalwetenschappelijke veld dikwijls naar fundamenteel-menselijke processen van betekenisgeving. Daarmee is het feitelijk een neutraal concept. *Zin* verwijst gewoonlijk vooral naar existentiële zingeving, terwijl *functie* weer meer naar een functionele doel-middel-relatie verwijst. In lijn met de opdracht van mijn leerstoel vat ik de vraag naar de betekenis of waarde van cultuurparticipatie op als de vraag naar de positieve waarde van cultuurparticipatiepraktijken zoals participanten die ervaren. Wat maakt dat cultuurparticipatie voor hen van waarde, betekenisvol, of zinvol is? Wat brengt het hun en welke functie vervult het voor hen?

Het onderzoek van de leerstoel baseert zich sociaalwetenschappelijk op de uitgangspunten van de *Theory of Practice* zoals uitgewerkt door de Duitse cultuursocioloog Andreas Reckwitz. Ik maak die keuze, omdat de *Theory of Practice* uitgaat van een holistisch mensbeeld, en dat is belangrijk voor onderzoek dat probeert het perspectief van ‘de ander’ te ontsluiten, omdat daarmee die ander holistisch wordt benaderd. Daarnaast doet Reckwitz’ expliciet poststructuralistische perspectief recht aan de complexiteit en hybriditeit van onze laat-moderne samenleving. Zoals Reckwitz (2002) beschrijft, focust de *Theory of Practice* sterk op de mens als *homo culturalis* en als drager van culturele ‘praktijken’. Een praktijk is daarbij ‘a routinized type of behavior which consists of several elements, interconnected to one [an]other: forms of bodily activities, forms of mental activities, “things” and their use, a background knowledge in the form of understanding, know-how, states of emotion and motivational knowledge’ (Reckwitz, 2002, p. 249). Deze zienswijze vraagt daarmee expliciet aandacht voor het materiële en lichamelijke aspect van betekenisgeving, zo belangrijk in het culturele domein.

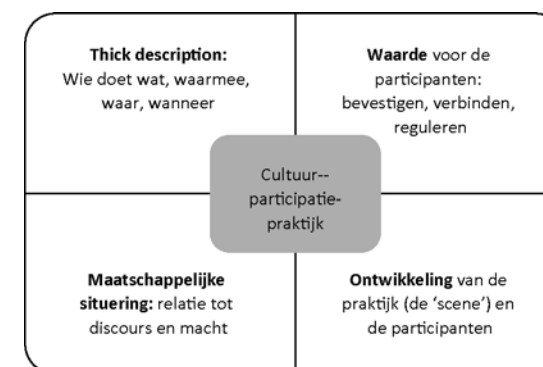
Ik vat cultuurparticipatie dus op als praktijken van cultuurparticipatie, als min of meer routinematige vormen van doen en van praten (Bisschop Boele, 2013; vgl. Reckwitz, 2006) waarmee mensen met cultuur bezig zijn. In ons onderzoek kijken we naar muziek, dans, drama, beeldend werk en verhalen, maar maken we soms ook uitstapjes naar vormen van sport, eten et cetera.

De *Theory of Practice* stelt ons in staat de betekenis van cultuurparticipatie te onderzoeken door precies te kijken naar manieren van doen en manieren van praten in het leven van alledag. Dat leidt tot een keuze voor een specifieke onderzoeksopzet: etnografie (Reckwitz, 2016), met als centrale onderzoeksmethoden interviewen, observeren, en verzamelen van documenten en artefacten. Een tweede reden om te kiezen voor een etnografische onderzoeksopzet is dat deze past bij onderzoek naar de door deelnemers ervaren waarde van cultuurparticipatie, omdat juist de etnografie zich richt op het perspectief van ‘de ander’ (Hammersley & Atkinson, 2007; Bisschop Boele, 2018a).

### **Een vier-compartimentenmodel voor etnografisch onderzoek**

Ons onderzoek naar de betekenis of waarde van cultuurparticipatie voor de participanten kiest dus als algemene uitgangspunten dat cultuur het domein van de realisatie van waarde en affect is; dat de *Theory of Practice* een vruchtbare theoretische invalshoek is om die te bestuderen; en dat daarbij de etnografische onderzoeksopzet een geëigende aanpak is. Op basis van deze uitgangspunten is een algemeen model ontwikkeld (figuur 1) voor onderzoek naar specifieke cultuurparticipatiepraktijken. Dat model heeft vier compartimenten, elk met eigen centrale theoretische concepten en met eigen accenten in de keuze voor etnografische onderzoeksmethoden. Gezamenlijk geven zij een omvattend inzicht in de waarde van een cultuurparticipatiepraktijk voor de participanten.

Figuur 1. Model etnografische bestudering waarde van cultuurparticipatie



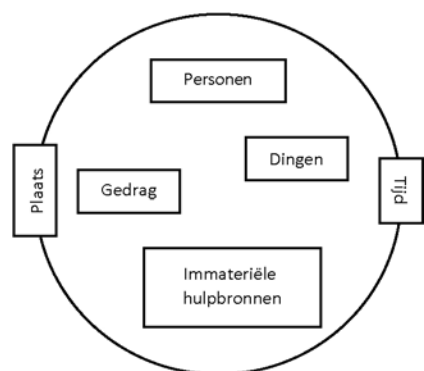
#### *Compartiment 1: thick description*

De betekenis of waarde van cultuurparticipatie vindt haar basis in de concrete uitvoering van cultuurparticipatiepraktijken. We moeten dus precies kijken naar wat mensen doen en zeggen *tijdens* de uitoefening van hun cultuurparticipatiepraktijk en naar wat ze zeggen *over* die uitoefening, en dat

beschrijven vanuit hun perspectief. Zo'n beschrijving vanuit het perspectief van de ander (thick description; Geertz, 1973) is gebaseerd op drie vormen van data: participerende observatie, diepte-interviews en de documenten en dingen die een rol spelen in de uitoefening.

Dat observatie participerend is, dus dat de onderzoeker zelf ook gedurende enige tijd participeert in de betreffende cultuurparticipatiepraktijk en niet louter afstandelijk observeert, is om vier redenen belangrijk: het biedt directe toegang tot inzicht in hoe een bepaalde praktijk ervaren kan worden (namelijk in de ervaring van de onderzoeker zelf); het biedt een gezamenlijke ervaringsbasis voor diepte-interviews met de participanten; het levert een rijke ervaringsachtergrond waartegen de onderzoeker de data kan analyseren; en het is een middel om reflexiviteit – bewustwording van de onvermijdelijke eigen sociale gesitueerdheid van de onderzoeker (Davies, 1999; Bisschop Boele, 2018a) – te bevorderen.

Figuur 2. De zes elementen van een sociale situatie

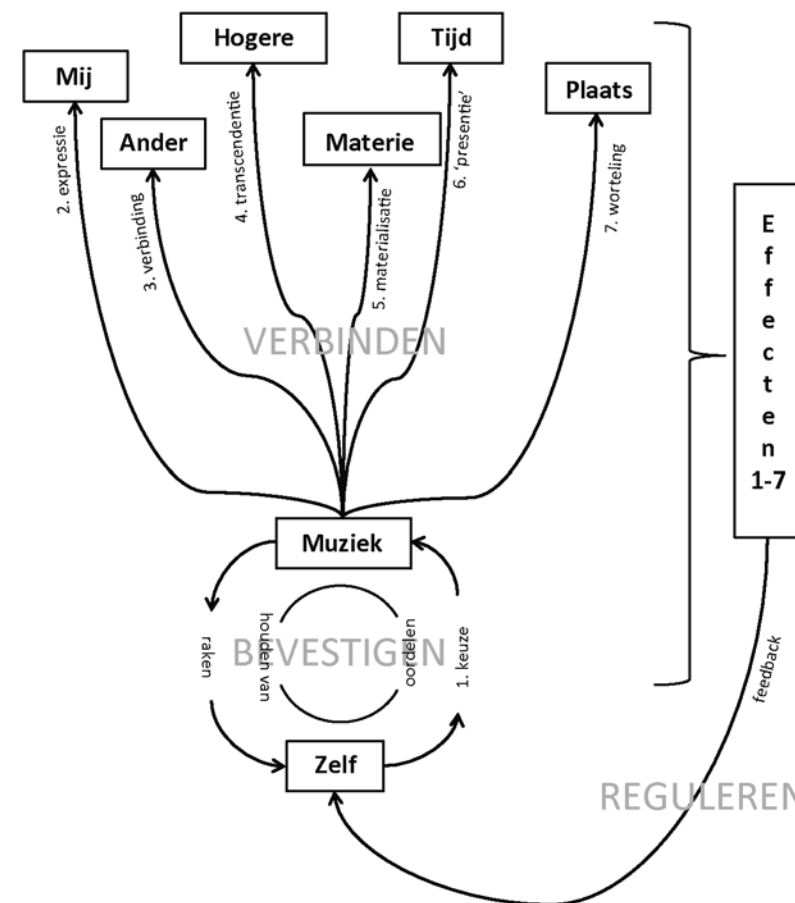


Een model dat ons in staat stelt grip te krijgen op wat er gebeurt in specifieke cultuurparticipatiepraktijken is dat van sociale situaties (vgl. Flick, 2009; Reckwitz, 2002; Reckwitz, 2017). Een sociale situatie is gedrag van mensen op een specifiek moment en een specifieke plek. Daarbij gebruiken zij tastbare 'dingen', inclusief bijvoorbeeld documenten en ook levende niet-menselijke wezens. Ook gebruiken zij minder tastbare, immateriële hulpbronnen: kennis, motivatie, emotie et cetera (zie figuur 2). Dit model kan ons helpen om precies en geordend te kijken: wat gebeurt hier en wie doet wat, waarmee, waar, wanneer? Het kan leiden tot een eerste beschrijving van een cultuurparticipatiepraktijk.

Compartment 2: de waarde voor de participanten

Centraal in de vraag naar de betekenis van cultuurparticipatie staat de vraag naar de positieve betekenis of waarde van de cultuurparticipatiepraktijk voor de participanten. Die waarde overstijgt dikwijls de concrete sociale situaties waarin cultuurparticipatiepraktijken worden uitgeoefend (zie compartment 1) en ontstaat in het dagelijks leven van de participanten. Die waarde valt dan ook nauwelijks direct te observeren, maar moet de onderzoeker door een diepgaande kwalitatieve analyse destilleren uit de verhalen die mensen in diepte-interviews vertellen over hun cultuurparticipatiepraktijken. Om grip op die waarde te krijgen gebruik ik als uitgangspunt het door mij ontwikkelde model van de functies van muziek (Bisschop Boele, 2013; zie figuur 3).

Figuur 3. De functies van muziek (Bisschop Boele, 2013)



De *functie* van cultuur verwijst naar de vraag wat cultuur doet voor mensen, en is de tegenhanger van het *gebruik* van cultuur, dat verwijst naar de vraag wat mensen met cultuur doen (een vraag die hoort bij compartiment 1). Daarmee is het model geschikt om inzicht te geven in de waarde van een cultuurparticipatiepraktijk voor de participanten. Het model beschrijft dat cultuurparticipatie drie functies heeft voor mensen: het bevestigt het zelf, het plaatst het zelf in de wereld en het stelt mensen in staat zichzelf en anderen te reguleren.

Het bevestigen van het zelf kent twee complementaire processen: mensen voelen zich aangesproken door een vorm van cultuur (door de esthetische, ethische, narratief-hermeneutische, vormgevings- of ludische aspecten daarvan), daarnaast zoeken ze bewust ook die vormen van cultuur op waardoor ze aangesproken kunnen worden. De basis van het aangesproken voelen is voor mensen dikwijls affectief en mysterieus. Zij praten daar (in ieder geval in het geval van muziek) dikwijls over in fysieke metaforen. Het gaat in de bevestigende functie om een voortdurende cirkel van *geraakt worden door* en *kiezen*, van *houden van* en *oordelen*. Deze cirkel leidt ertoe dat mensen een gevoel krijgen van wie zij zijn als cultureel mens – bijvoorbeeld: ‘dit ben ik, muzikaal gezien’.

De tweede functie is je met cultuur verbinden aan de wereld. Dat kan op vele verschillende manieren: door je bijvoorbeeld te verbinden aan een plek of aan een tijd; aan het transcendente (of dat nu ‘het hogere’ of ‘het innerlijke’ is) of aan de materie; aan anderen, of, door zelfexpressie, aan het zelf (het ‘mij’; Mead, 1962[1934]) zoals gezien door de ogen van de ander. Door al deze verschillende verbindingen plaatst de mens zich, als cultureel persoon, in de wereld.

Het bevestigen van het zelf en het verbinden van het zelf aan de wereld leidt tot effecten (bijvoorbeeld gevoelens) die mensen kunnen inzetten om het zelf, maar ook anderen, te reguleren. Deze drie functies van cultuur en hun onderverdelingen zijn dynamisch en complex. Verschillende functies spelen op hetzelfde moment tegelijkertijd een rol, voor de ene mens zijn andere functies belangrijker dan voor de andere mens, en het relatieve belang ontwikkelt zich in de tijd, op zowel de korte als de langere termijn. Zo kun je voor individuen een functieprofiel tekenen door het relatieve belang van verschillende functies te laten zien, kun je zoeken naar overeenkomsten en verschillen tussen participanten binnen eenzelfde cultuurparticipatiepraktijk of verschillende praktijken.

#### *Compartiment 3: de ontwikkeling van praktijken en participanten*

Beide vorige compartimenten zijn gebaseerd op foto's van de werkelijkheid: op wat mensen ten tijde van de uitvoering van het onderzoek zoal zeggen en

doen. Ze zijn dus gebaseerd op onderzoek van het heden, maar praktijken hebben een ontstaans- en ontwikkelingsgeschiedenis en mensen een biografie. Voor een goed begrip van de waarde van cultuurparticipatiepraktijken voor de participanten is het vitaal om in beide ontwikkelingslijnen inzicht te geven. Inzicht in de achtergronden en wordingsgeschiedenis van cultuurparticipatiepraktijken helpt immers om het gedrag van mensen daarbinnen te interpreteren.

Het benaderen van deze wordingsgeschiedenis als de geschiedenis van een *scene* (Woo, Rennie, & Poyntz, 2015) kan daarbij een meerwaarde hebben. Bronnenstudie werpt licht op de ontwikkeling van een specifieke cultuurparticipatiepraktijk; die kan aangevuld worden met expertinterviews. Het is daarbij wel van belang bronnen en experts te benaderen als sociaal gesitueerd. Experts uit de scene zelf kunnen bijvoorbeeld de neiging hebben om te streven naar maatschappelijk prestige door aan te sluiten bij een dominant discours over de waarde van cultuur. Bijvoorbeeld door uitgebreid in te gaan op de artistieke waarden van de producten die de betreffende praktijk oplevert of het grote belang van formele scholingstrajecten. Dit terwijl voor veel participanten zelf dat van ondergeschikt of zelfs geen belang is.

Ontwikkelingsprocessen van de participanten zelf zijn uitsluitend direct te observeren met zeer langlopend longitudinaal onderzoek. In de praktijk gebeurt dat zelden en zijn we aangewezen op de eigen verhalen van mensen in diepte-interviews. Eventueel kan ook een documentaire illustratie daarvan, in bijvoorbeeld dagboeken of een verzameling schilderijen, hier informatie over geven. In interviews kan de onderzoeker vragen stellen als: Hoe bent u deelnemer geworden aan deze praktijk? Hoe heeft u zich ontwikkeld? Welke rol speelde uw gezin van herkomst hierin? En uw schoolloopbaan?

Twee begrippen helpen bij het in kaart brengen van ontwikkelingsprocessen: leren en biografie. We hanteren daarbij een breed begrip van leren, conform de omschrijving van Peter Jarvis, die leren omschrijft als ‘[t]he combination of processes throughout a lifetime whereby the whole person (...) experiences social situations, the perceived content of which is then transformed (...) and integrated into the individual person’s biography resulting in a continually changing (or more experienced) person’ (Jarvis, 2006, p. 134). Dat leren is niet alleen *life long* maar ook *life wide* (Alheit & Dausien, 2002) en vindt dus niet alleen plaats in formele settings (scholen) en non-formele settings (muziekscholen en centra voor de kunsten, door clubs georganiseerde trainingen, privépraktijken), maar ook in informele settings als het gezin, de buurt of zelfstudie.

Daarnaast is aandacht voor de biografie van de participant waarbinnen dat leren plaatsvindt van belang. Biografisch onderzoek geïnspireerd door Fritz



Schütze (Riemann, 2006) onderscheidt vier componenten die in elke biografie aanwezig zijn en die als heuristische concepten een rol kunnen spelen: *action schemes*, als intentionele ontwikkeling in de loop van een leven; *institutional patterns* (bijvoorbeeld loopbaanpatronen) als structurele beperkingen (*constraints*) van de *action schemes*; *metamorphoses*, over het algemeen positief geduide ontwikkelingen binnen een biografie; en *trajectories*, negatieve ontwikkelingen. Deze vier begrippen kunnen ons helpen grip te krijgen op ontwikkelingsprocessen en ook op welke zaken daarin remmend of bevorderend hebben gewerkt. Daaraan kunnen we nog toevoegen dat er soms *critical incidents* (Miles & Huberman, 1984, p. 115) voorkomen: incidenten die in een biografie worden verteld als kantelpunten voor ontwikkeling en leren.

#### *Compartiment 4: maatschappelijke situering – discours en macht*

Sociale situaties, individuele processen van betekenisgeving en ontwikkelingsprocessen van mensen en genres spelen zich niet in het luchtledige af. Cultuurparticipatie is geen in zichzelf besloten en vooral positief verschijnsel, maar onderdeel van het leven en van een samenleving die óók gekenmerkt wordt door verschillen, hybriditeit, ongelijkheid en strijd. Het is essentieel dat onderzoek naar de betekenis van cultuurparticipatie ook deze maatschappelijke situering aan het licht brengt. Sommige praktijken zijn immers op het oog vanzelfsprekend ingebed in het dominante maatschappelijke discours over wat ‘waardevolle’ cultuurparticipatie is, terwijl andere praktijken zich daar negatief toe verhouden of simpelweg onzichtbaar zijn als waardevolle praktijk. Zo kan onderzoek naar cultuurparticipatie ook informatie opleveren waarop cultuurbeleidsprofessionals beslissingen baseren over het verdelen van financiële middelen over cultuurparticipatiepraktijken.

Reckwitz’ (2006) idee van ‘subjectculturen’ kan ons helpen greep te krijgen op dit aspect. Hij ziet een subjectcultuur als een samenhangende set van praktijken met een specifieke maatschappelijke positie. In termen van macht kunnen ze hegemonisch, sub-hegemonisch, non-hegemonisch of anti-hegemonisch zijn; in termen van ontwikkeling residuaal, opkomend, dominant of verdwijnend. In de wetenschappelijke analyse van een cultuurparticipatiepraktijk is met name de positie van de onderzochte praktijk ten opzichte van de dominante cultuurparticipatieve subjectcultuur interessant. Die uit zich vaak in impliciete vergelijking van participanten met anderen die fungeren als rolmodel, zowel binnen het genre als in het culturele domein in het algemeen of zelfs in de samenleving als geheel. Binnen het culturele domein is in Nederland het model dominant van cultuurparticipatie als een (amateur)kunstvorm die zich oriënteert op artisticeit, het kunstwerk, en de professionele kunstenaar als rolmodel (voor een uitwerking in de muziek zie Bisschop Boele, 2018b). Reckwitz zelf ziet dit overigens als een subjectcultuur die in macht afneemt en beconcurrereerd wordt door een dominante cultuur waarin creativiteit (Reckwitz, 2012) en singulariteit (Reckwitz, 2017) centraal staan.

Deze dimensie van cultuurparticipatie kunnen we vooral onderzoeken door teksten aan een discoursanalyse te onderwerpen (zie voor een beknopte beschrijving Bisschop Boele, 2018c). Het gaat dan om een analyse van diepte-interviews met participanten en experts van binnen en buiten de cultuurparticipatiepraktijk en van bestaande documenten uit en rondom de onderzochte praktijk.

#### ***Samenvattend: een multifocale benadering***

Het hanteren van de vier compartimenten leidt uiteindelijk tot een multifocale blik op de waarde van de cultuurparticipatiepraktijk voor de participanten. Zo’n studie is etnografisch: ze gebruikt als methoden participerende observatie, diepte-interviews en de studie van documenten en artefacten, gekoppeld aan reflexiviteit over de eigen gesitueerdheid van de onderzoeker. Door participerende observatie te combineren met diepte-interviews leveren we een *thick description* van de betreffende praktijk: een beschrijving vanuit het perspectief van de participanten van wie wat doet, waarmee, waar en wanneer. Uit de diepte-interviews leiden we af welke waarde de praktijk voor de participanten heeft. Die waarde kunnen we in perspectief zetten door aandacht te besteden aan ontwikkelingsprocessen van de participanten en de praktijk zelf, en door aandacht te hebben voor de maatschappelijke positie van de praktijk en de participanten door te letten op de verhouding tot dominante discourses over cultuurparticipatie in de samenleving.

## **Op weg naar dialogisch gerichte professionele praktijken**

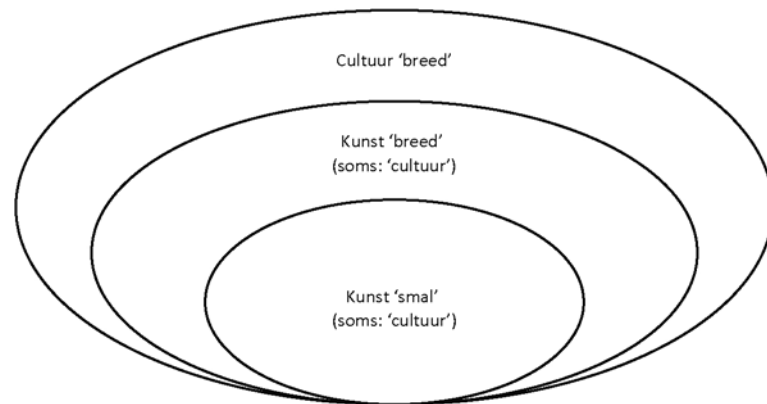
Bovenstaand compartimentenmodel is gekoppeld aan onze eerste onderzoekslijn. De tweede onderzoekslijn richt zich op de manier waarop het Nederlandse geïnstitutionaliseerde cultuurveld – de cultuursector – aansluiting zoekt bij een bredere doelgroep. Centraal staat het idee dat voor aansluiting bij bredere doelgroepen (zie voor een bespreking Van Eijck & Bisschop Boele, 2019) een dialogisch gerichte professionele praktijk moet worden ontwikkeld. Een herdefiniëring van de concepten kunst en cultuur (zie hierna) leidt tot een concentrisch model van ‘cultuur-breed’ naar ‘kunst-smal’. Dat model stelt ons in staat de positie te begrijpen van kunst en cultuur in het huidige Nederlandse cultuurbestel dat de professionele praktijken in kunst en cultuur reguleert. Vervolgens schets ik tegen die achtergrond wat een dialogisch gerichte professionele praktijk in zou kunnen houden.

#### ***Naar een herdefiniëring van ‘kunst’ en ‘cultuur’***

Voordat we de vraag kunnen stellen naar de aard van een dialogisch gerichte professionele praktijk in de cultuursector, is het van belang beter grip te krijgen op de positie van de cultuursector in de Nederlandse samenleving. Ik doe dat hier door eerst een simpele, maar fundamentele vraag te stellen: de vraag naar de woorden die we gebruiken, in dit geval cultuur en kunst.

Deze woorden worden binnen de cultuursector op veel verschillende manieren gebruikt. Ze zijn meerduidelijk en hun onderlinge relatie is dat ook. Kunst wordt grofweg opgevat als een brede of een smalle term. Kunst in smallere zin is datgene wat het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) de canonieke cultuur noemt (zie Tiessen-Raaphorst & Van den Broek, 2016, p. 35), wat Reckwitz (2020, p. 53) aanduidt als 'the bourgeois high culture of modernity and its products', en wat in de volksmond 'Kunst met een grote K' heet. Kunst in brede zin is de aanduiding van bijvoorbeeld SCP's optelsom van canonieke en populaire cultuur.

Figuur 4. Gebruik van de concepten kunst en cultuur in de huidige cultuursector



Ook cultuur wordt in smallere of bredere zin begrepen. Cultuur in smallere zin is meestal gewoon een ander woord voor kunst. In een brede omschrijving valt cultuur niet samen met kunst, maar is kunst onderdeel van cultuur. We zeggen dan vaak dat we het hebben over cultuur in brede zin, in algemene zin of in antropologische zin: bijvoorbeeld over cultuur als 'een zingevings-systeem dat mensen de mogelijkheid biedt betekenis toe te kennen aan hun eigen leven en de samenleving waar ze deel van uitmaken' (Otte & Gielen, 2020; vgl. Drion, 2018).

Er zijn dus twee definities van kunst in omloop, en drie van cultuur; en waar de een cultuur zegt, zegt de ander kunst (zie figuur 4). Om de spraakverwarring iets te verminderen stel ik voor om een helder onderscheid te maken tussen cultuur enerzijds en kunst anderzijds, en binnen beide begrippen een brede en een smalle definitie te onderscheiden. Daarmee ontstaat dus een vierdeling: een breed en een specifiek cultuurbegrip en een breed en een specifiek kunstbegrip. Met name de introductie van het specifieke cultuurbegrip en het benadrukken van het verschil tussen het brede en het smalle

kunstbegrip stelt ons in staat onderscheiden te maken die het simpelweg hanteren van de begrippen kunst en cultuur onmogelijk of in ieder geval onhelder maken.

Over het *brede cultuurbegrip* kan ik kort zijn: het verwijst naar het domein van *betekenisgeving* (vgl. Reckwitz, 2017). Betekenis verwijst hier niet per definitie naar wat 'van betekenis' is, maar veeleer naar fundamentele processen van betekenisgeving die de mens in staat stellen om, in een Heideggeriaanse verwoording, überhaupt 'in-de-wereld' te zijn. Betekenisgevingsprocessen maken de wereld kenbaar en vervolgens begrijpbaar.

Het *specifieke cultuurbegrip* (Reckwitz, 2017) verwijst naar het binnen het brede cultuurbegrip vallende domein van *waarde en affect*, van zin en zinnelijkheid. Daartegenover staat het domein van rationaliteit, functionaliteit en nut. Waarde en affect, zegt Reckwitz, vind je niet alleen in dingen (in kunstwerken bijvoorbeeld, of in sprookjes), maar ook in personen (de popster, de voetballer), in groepen (de fanclub, de politieke partij), in plaatsen (het geboortehuis van de kunstenaar, het bedevaartsoord) en in gebeurtenissen (het zingen van het volkslied voor de voetbalwedstrijd, de preek). Van groter belang is Reckwitz' vaststelling dat waarde en affect ontstaat vanuit verschillende kwaliteiten. Bijvoorbeeld esthetische kwaliteit, waarmee Reckwitz niet per se schoonheid bedoelt, maar eerder: de zintuigen betreffend. Maar het domein van waarde en affect beperkt zich daar niet toe. Waarde en affect kunnen ook gebaseerd zijn op verhalende kwaliteit (waaronder Reckwitz ook religie als verhaal vat, evenals het historische als herkomstverhaal), ethische kwaliteit (de waarde van het goede), vormgevingskwaliteit of ludische kwaliteit (sport en spel als domein van waarde en affect).

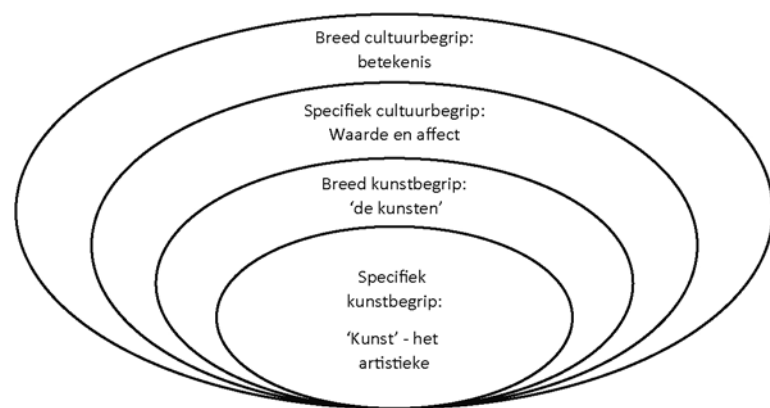
Dan het *brede kunstbegrip*. Dat verwijst naar het domein dat min of meer samenvalt met, in SCP-termen, de optelsom van canonieke en populaire cultuur: zowel Van Gogh als het zigeunerjongetje-met-de-traan, zowel Mahler als Udo Jürgens. In Reckwitziaanse termen zou je kunnen zeggen dat dit vooral het domein is waar waarde en affect gebaseerd wordt op de zintuiglijk-esthetische kwaliteit van dingen, personen, groepen, plaatsen of gebeurtenissen; maar dat ook verhalende kwaliteit (in bijvoorbeeld theater en film) en vormgevingskwaliteit hier een belangrijke rol kunnen spelen.

En ten slotte is er dan het *specifieke kunstbegrip*: Reckwitz' 'bourgeois high culture and its products', de canonieke cultuur van het SCP, de Kunst met de grote K. Dit domein staat in het teken van een streven naar een specifieke vorm van kwaliteit: artistieke kwaliteit. Het is het domein waar mensen geraakt worden door de artistieke kwaliteit van een prachtige uitvoering van Bachs Mattheüs Passie door Ton Koopman en het Amsterdam Baroque Orchestra; het domein waarin het debat over (artistieke) kwaliteit onder

kenners centraal staat; het domein waartoe popmuziek mag toetreden mits het voldoende artistieke kwaliteit heeft – en waar dat beoordeeld wordt door kenners die De Staat wel en Jan Smit niet toelaten.

In dit laatste domein is overigens die definitie van artistieke kwaliteit altijd in beweging. Reckwitz (2012) beschrijft bijvoorbeeld hoe het artistieke in de burgerlijk-moderne cultuur van de negentiende eeuw vooral gedefinieerd werd als het schone, maar dat die definitie in onze laat-moderne samenleving verschuift naar het creatieve. Andere gangbare definities van het artistieke domein zijn die van de verbeelding, de uitdaging, de disruptie, de confrontatie of de onmaat. In al die definities blijft echter overeind staan dat het oordeel over artistieke kwaliteit uitgesproken wordt door kenners die zich bevinden in het hart van een geprofessionaliseerde cultuursector.

Figuur 5. Geneste structuur van brede en smalle concepten van cultuur en kunst



Zo ontstaat een geneste structuur van de vier begrippen (zie figuur 5): het brede cultuurbegrip verwijst naar het domein van de betekenisgeving, het specifieke cultuurbegrip naar het subdomein van waarde en affect; het brede kunstbegrip naar het subsubdomein van de kunsten (gericht op zintuiglijk-esthetische, maar dikwijls ook verhalende en vormgevingskwaliteit); en het specifieke kunstbegrip, in de binnenste ring naar het domein van het artistieke: de Kunst.

#### **Plaatsbepaling en ontwikkelingsrichting van de huidige cultuursector**

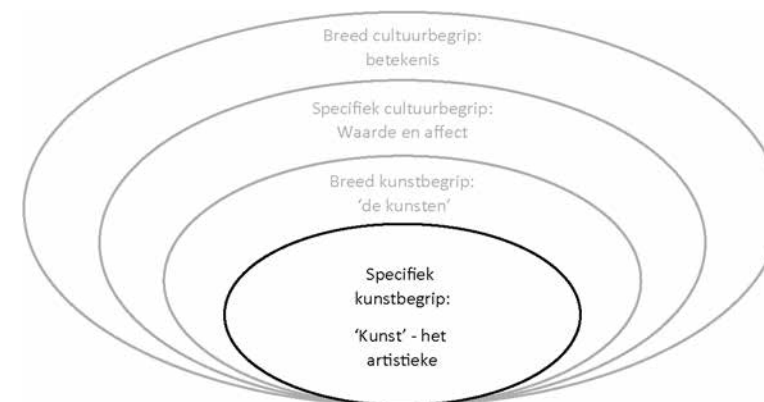
Op basis van bovenstaande vierdeling is het eenvoudiger de positie te beschrijven van de Nederlandse cultuursector. Mijn stelling is dat deze zichzelf op dit moment vooral nog definieert als de sector waarin het specifieke kunstbegrip en artistieke kwaliteit centraal staan: cultuur als Kunst. Het

oordeel over wat daarin thuishoort, is afkomstig van hooggekwalificeerde specialisten uit de sector zelf, omdat alleen zij een oordeel kunnen en mogen uitspreken over artistieke kwaliteit.

Dat wil niet zeggen dat in de cultuursector iedereen het eens is over die artistieke kwaliteit of zelfs over de centrale rol die artistieke kwaliteit in de oordeelsvorming moet vervullen. Hiervoor noemde ik al de concurrentie tussen definities van het artistieke als schoonheid, als creativiteit, als verbeelding of als confrontatie. De cultuursector biedt ruimte voor verschillende graden van artistieke kwaliteit, laat toe dat ook andere vormen van kwaliteit onderwerp van gesprek zijn, kent zijn eigen revolutionairen die andere definities voorstaan, en staat ook van buitenaf onder druk om – naast artistieke kwaliteit – bijvoorbeeld kwaliteit in termen van efficiëntie (zoals economisch verdienvermogen) of effectiviteit (zoals een bijdrage aan meer instrumentele doelstellingen) op te nemen in de overwegingen.

Mijn opvatting dat de cultuursector zichzelf op dit moment vooral definieert als Kunstsector wordt ondersteund door vele waarnemingen. Het spreekt bijvoorbeeld boekdelen dat in een regeling als Samen Cultuur Maken, die bedoeld is om cultuur voor iedereen toegankelijk te maken, 'inhoudelijke en artistieke kwaliteit' bovenaan het lijstje met beoordelingscriteria staat (Fonds voor Cultuurparticipatie, 2020, p. 15; cursivering toegevoegd). Of dat in cultuureducatie de inzet van de Kunstprofessional de kwaliteit van het onderwijs moet verbeteren. En ook het feit dat community art voortdurend gevraagd wordt zich te verantwoorden over haar artistieke kwaliteit spreekt boekdelen, evenals het feit dat kunstenaars die verantwoording dikwijls maar al te graag leveren en een kernauteur als Matarasso het als vanzelfsprekend presenteert dat in dit domein professionele kunstenaars een leidende rol spelen (Matarasso, 2019; zie ook Trienekens, 2020).

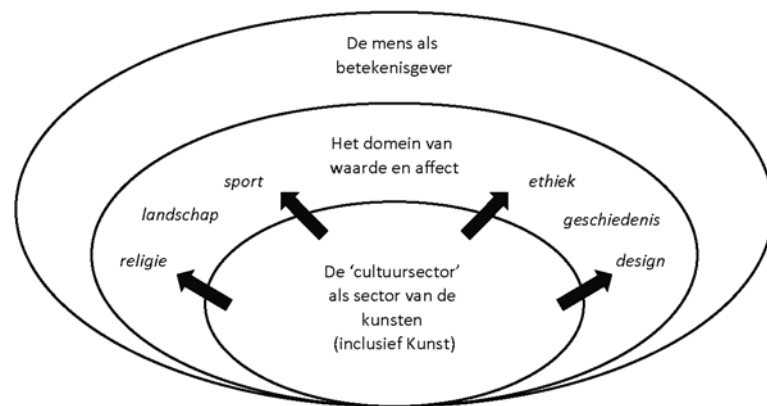
Figuur 6. De huidige positie van de cultuursector: cultuur als Kunst



De cultuursector loopt daarmee de kans zich op te sluiten in de binnenste ring, het specifieke kunstbegrip (zie figuur 6) en zich te vervreemden van al die mensen die waarde en affect wel uit de kunsten, maar niet uit Kunst genereren. Het is dan ook niet voor niets dat in de huidige samenleving de positie van de cultuursector in toenemende mate onder druk staat. Steeds vaker moet hij zich legitimeren, omdat hij, precies door die nauwe definitie van cultuur als Kunst en van kwaliteit als *artistieke* kwaliteit, het gevaar loopt zich te richten op een te klein deel van de samenleving, namelijk dat deel van de samenleving dat affect en waarde vooral vindt in artistieke kwaliteit, in Kunst.

Een alternatief is dat de cultuursector zichzelf breder definieert: als sector van de kunsten in plaats van als sector van de Kunst. Artistieke kwaliteit (of die nou gaat om schoonheid, creativiteit, verbeelding of confrontatie) is dan een van de manieren waarop mensen waarde en affect kunnen realiseren. In andere woorden: de waarde van de kunsten ligt soms en voor sommigen vooral in de artistieke kwaliteit van de Kunst, maar elders en voor anderen misschien wel in andere kwaliteiten. Welke kwaliteiten dat dan zijn, zullen we moeten uitzoeken. Het kan bijvoorbeeld sociale kwaliteit zijn, of communicatieve kwaliteit ('zeggingskracht').

Figuur 7. Ontwikkelrichting: de cultuursector als brede kunstensector



Het domein van de cultuursector verbreden biedt natuurlijk uitdagingen, maar vooral heel veel kansen om de sector voor heel veel meer mensen van betekenis te laten worden. En dat is precies de wens die de politiek al decennialang neerlegt bij de cultuursector. Die uitdagingen en kansen liggen ook in een veel betere aansluiting bij andere domeinen waarin waarde en affect worden gerealiseerd, zoals het ludische (sport, spel), het verhalende (geschiedenis, erfgoed, religie), het vormgevende (het landschap bijvoorbeeld, voor zover dat door mensen is ingericht, de gebouwde

omgeving, de vormgeving van de dingen waarmee wij ons omringen of de manier waarop wij kunstobjecten vormgeven), of het ethische (onze ideeën over het intrinsiek goede). Het is goed voor de cultuursector om zich te ontwikkelen vanuit een besef dat hij geen uniek eiland van artisticeit is, maar een van de domeinen voor de vormgeving van waarde en affect (zie figuur 7).

### **Naar een dialogische praktijk**

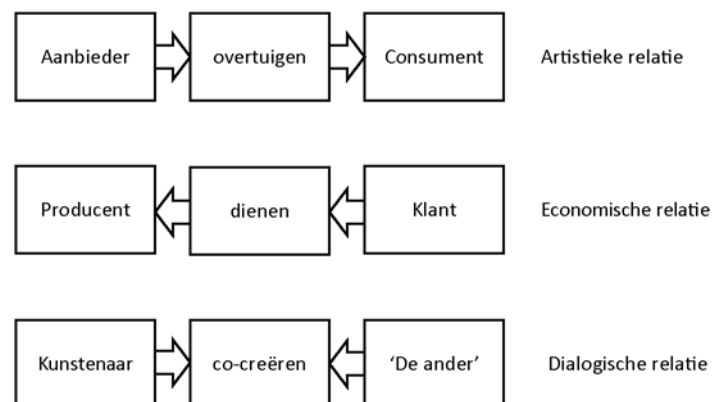
Tegen deze achtergrond moet de tweede onderzoekslijn van de leerstoel gezien worden. De vraag daarin is hoe de cultuursector aansluiting kan vinden bij een bredere doelgroep dan de van oudsher intrinsiek in cultuur geïnteresseerden. In het licht van het bovenstaande kunnen we dat nu preciezer formuleren: hoe kunnen professionele kunstenaars, die vaak handelen vanuit een specifieke kunstopvatting, aansluiting zoeken bij mensen die wel op zoek zijn naar waarde en affect en dat ook realiseren door kunst in brede zin, maar niet per se gericht zijn op de artistieke waarde van Kunst?

Ik ben daarin op zoek naar wat ik voorlopig een dialogische relatie (vgl. Kester, 2004) noem tussen de kunstenaar en de mensen voor wie of met wie hij werkt. Mijn analyse is dat we dikwijls het werk van de professionele kunstenaar bekijken vanuit de opvatting dat de kunstenaar opereert op een markt van vraag en aanbod, waarin hij zijn 'werk' (of dat nu kunstwerken zijn of maakprocessen) moet slijten. Die markt, die de overheid ondersteunt wanneer er 'marktfalen' optreedt, leidt tot twee relaties tussen de kunstenaar en 'de ander': ofwel een aanbodgerichte relatie die ik karakteriseer als artistiek, ofwel een vraaggerichte relatie die ik karakteriseer als economisch.

In de artistieke relatie wil de kunstenaar graag dat zoveel mogelijk mensen deelgenoot worden van de artistieke waarde die hij in zijn kunst realiseert. Hij probeert dus door overreding de minder intrinsiek geïnteresseerden te overtuigen dat zijn kunst waardevol is. Bijvoorbeeld door uit te (laten) leggen wat die artistieke waarde is en waarom die waardevol is, door (aan te dringen op) het investeren in scholing van toekomstig publiek, of door bijvoorbeeld inzicht te geven in 'de mens achter de kunstenaar' of in de artistieke processen die leiden tot Kunst. In de economische relatie verdiepen kunstenaars zich in potentiële markten, bevolkt door doelgroepen met specifieke wensen. De kunstenaar probeert zoveel mogelijk op die wensen in te spelen en daarmee een zo groot mogelijk publiek te bereiken.

Ik ben op zoek naar een relatie waarin meer en diverser publiek bereikt wordt dan op het moment dikwijls het geval is, maar waarin wel de kern van de praktijk van de professionele kunstenaar – zijn artisticeit – overeind blijft. Ik denk dat het daarbij nodig is uit het format te treden van een markt van vraag en aanbod. Volgens mij kunnen we die relatie vinden als we niet naar het marktplein als metafoor kijken, maar naar de ontmoeting.

Figuur 8. Drie relaties in de cultuursector



Deze metafoer van de ontmoeting is te baseren op ideeën over de manier waarop betekenisgeving in kunst plaatsvindt. Conform de ideeën van de ecologische psychologie (Withagen, De Poel, Araújo, & Pepping, 2012) is die betekenis niet aanwezig 'in' het kunstwerk of 'in' de beschouwer, maar gaat het om een proces van betekenisgeving waarin kunstwerk en beschouwer elkaar ontmoeten door matching van affordanties met de ervaring van de beschouwer. Die beschouwer zie ik als een 'idiocultuur' (Bisschop Boele, 2015), een gesocialiseerd individu.

Daarnaast kunnen we het idee van de ontmoeting en het dialogische baseren op bijvoorbeeld de (onder meer) fenomenologisch geïnspireerde inzichten van een cultuursocioloog als Hartmut Rosa. Hij breekt er een lans voor om onze relatie met de wereld – en dus ook met kunst, en met de ander – niet als een beschikbaarheidsrelatie, maar als een antwoordrelatie gericht op resonantie vorm te geven: 'Een gelukte wereldbetrekking streeft naar bereikbaarheid, niet naar beschikbaarheid (...). De grondstructuur van het menselijke begeren is een betrekking-begeren: we willen iets bereiken of bereikbaar maken dat niet "ter handen" is' (Rosa, 2020, pp. 119-120; vgl. Rosa, 2017). Zo'n antwoordverhouding veronderstelt een dialoog, waarin de wereld 'spreekt' en de mens probeert in een resonante antwoordverhouding tot die wereld te staan.

Wanneer het gaat om de verhouding tot de ander – als onderdeel van de wereld – betekent dit dat we open moeten staan voor die ander. Alles begint dus met luisteren. Tegelijkertijd betekent het dat het niet bij luisteren blijft: het gaat ook om de resonantie in het zelf waartoe dat luisteren leidt. In resonantie bewegen dus beide polen: het is niet zo dat de kunstenaar de ander in trilling probeert te brengen door ofwel zijn eigen kunst ofwel de kunst van

de ander te realiseren; het idee is dat er een relatie ontstaat waardoor zowel kunstenaar als publiek bewogen worden en er iets ontstaat wat zonder beide polen niet mogelijk is.

Hoe deze dialogische relatie in de praktijk wordt vormgegeven en wat voor beroep zo'n relatie doet op de vermogens van de kunstenaar, zijn vragen die we met de tweede onderzoeksvraag van de leerstoel willen beantwoorden. Daarbij gaan we er niet van uit dat die vragen totaal nieuw zijn. Het is een al oude zoektocht naar een specifieke relatie in de kunst, en die bijvoorbeeld centraal staat in veel denken rond activistische kunst, relationele kunst en in community art contexten (zie Trienekens, 2020). Tegelijkertijd gaan we ervan uit dat deze zoektocht nog steeds relevant is. Want hoewel in de community art veel wordt geschreven over het opnieuw vormgeven van de relatie tussen kunstenaar en publiek, staan ideeën over de aparte plek van de kunstenaar naar mijn waarneming de ontwikkeling van een werkelijk dialogische relatie soms in de weg. Te snel wordt er soms van uitgegaan dat de kunstenaar, vanwege zijn kunstenaarschap, iets 'te brengen heeft' of iets 'teweeg te brengen heeft' in de wereld. Ik zoek juist naar een relatie waarin de kunstenaar ook zichzelf op het spel durft te zetten, zodat er werkelijk sprake is van een dialogische relatie waarin aan beide kanten 'geleerd' wordt, leren in de brede zin zoals we die hierboven vanuit het werk van Peter Jarvis definieerden.

## Overzicht van dit themanummer

In dit themanummer proberen we de beantwoording van bovengenoemde vragen van de leerstoel verder te brengen. In de eerste drie artikelen staat de vraag naar de waarde van concrete cultuurparticipatiepraktijken voor de participanten centraal. Tekla Slangen werpt licht op de praktijk van het verhalen vertellen en wat dat de vertellers brengt. Zij focust daarbij op compartiment 2 van ons model, de waarde voor de participanten. Anne Braakman gaat in een deels auto-etnografisch getint artikel in op de spoken word-scene en wat die de participanten brengt; hij focust op compartiment 2 (waarde) en 4 (maatschappelijke situering en macht). Levin Stein ten slotte laat zien wat de prille en nog zeer kleine Sacred Harp-revivalbeweging in Nederland beoefenaars brengt, en verfijnt in zijn artikel het idee van 'tegencultuur' (gerelateerd aan compartiment 4) door een onderscheid te maken tussen non-hegemonische en anti-hegemonische tegenculturen. Deze drie case-study's zijn vormen van etnografisch geïnspireerd onderzoek.

In de tweede serie van drie artikelen verkennen we de tweede onderzoeksvraag: hoe zoekt de cultuursector aansluiting bij een bredere doelgroep dan de van oudsher intrinsiek in cultuur geïnteresseerden? In een theoretisch artikel reflecteert Niels van Poecke op het idee van de dialogische relatie en

schetst hij een historisch perspectief dat laat zien dat het idee oude wortels heeft, die ons doen realiseren dat van origine in kunst autonomie en heteronomie worden gecombineerd en een dialogische relatie dus feitelijk in kunst besloten ligt. Janna Michael geeft een overzicht van de bevindingen van een project waarin zij onderzocht op welke manieren WORM, het avant-garde-kunstinstituut in Rotterdam, in een aantal projecten de relatie legde met buurtbewoners. Haar artikel laat zien hoe in concrete activiteiten de autonomie-heteronomie-tegenstelling wordt opgenomen én (deels) wordt overwonnen. In een laatste artikel buigt Karolien Dons, collega-onderzoeker aan de Hanzehogeschool Groningen, zich over de ethische aspecten van de dialogische relatie. Niet alleen geeft haar artikel inzicht in de complexiteit van ethische afwegingen, het laat ook de grote meerwaarde zien van etnografisch onderzoek 'op de vierkante centimeter'.

**Evert Bisschop Boele** is lector Kunsteducatie aan het Kenniscentrum Kunst & Samenleving van de Hanzehogeschool Groningen en bijzonder hoogleraar Betekenis van Cultuurparticipatie aan de Erasmus School of History, Culture & Communication (ESHCC) van de Erasmus Universiteit Rotterdam. [bisschopboele@eshcc.eur.nl](mailto:bisschopboele@eshcc.eur.nl)

## Literatuur

Alheit, P., & Dausien, B. (2002). Bildungsprozesse über die Lebensspanne und lebenslanges Lernen. In R. Tippelt (Ed.), *Handbuch Bildungsforschung* (pp. 565-585). Leske & Budrich.

Bisschop Boele, E. (2013). *Musicking in Groningen: Towards a grounded theory of the uses and functions of music in a modern Western society*. Proefschrift Georg-August-Universität Göttingen.

Bisschop Boele, E. (2015). Towards idiocultural music education: An alternative vision for Dutch music education in the 21st century. In N. Eger & A. Klinge (Eds.), *Künstlerinnen und Künstler im Dazwischen. Forschungsansätze zur Vermittlung in der Kulturellen Bildung* (pp. 85-94). Projektverlag.

Bisschop Boele, E. (2017). *Op zoek naar de betekenis van cultuurparticipatie*. Oratie. LKCA/Erasmus Universiteit Rotterdam.

Bisschop Boele, E. (2018a). Etnografisch onderzoek: Het perspectief van de ander. *Cultuur+Educatie*, 17(50), 85-93.

Bisschop Boele, E. (2018b). Enter the specialists: The power of dominant discourse in Dutch music education. *KuBi Online*.

Bisschop Boele, E. (2018c). De macht van het woord: Het belang van discoursanalyse in de kunsteducatie. *Kunstzone*, (6), 43-45.

Davies, C. A. (1999). *Reflexive ethnography: A guide to researching selves and others*. Routledge.

Drion, G. (2018) *Cultureel vermogen: Nieuwe woorden voor het belang van cultuureducatie en -participatie in Nederland*. LKCA.

Eijck, K. van, & Bisschop Boele, E. (2019). *Van de canon en de mug: Een inventarisatie van inzichten rondom de culturele niet-bezoeker*. Notitie geschreven in opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap.

Erasmus Universiteit Rotterdam (2016). *Structuurrapport Bijzondere leerstoel Betekenis van cultuurparticipatie*. Intern document.

Flick, U. (2009). *An introduction to qualitative research*. 4th ed. Sage.

Fonds voor Cultuurparticipatie. (2020, 10 juni). Meerjarenregeling Samen Cultuurmaken 2021-2024, samen werken aan cultuur voor iedereen. *Staatscourant*, 30490.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice*. 3rd ed. Routledge.

Jarvis, P. (2006). *Towards a comprehensive theory of human learning*. Routledge.

Kester, G. (2004). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. In Z. Kocur & S. Leung, (Eds.), *Theory in contemporary art since 1985* (pp. 76-88). Blackwell Publishing.

Matarasso, F. (2019). *A Restless Art: How participation won and why it matters*. Calouste Gulbenkian Foundation.

Mead, G.H. (1962[1934]) *Mind, self & society*. Chicago University Press.

Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1984). *Qualitative data analysis: A sourcebook of new methods*. Sage.

Otte, H., & Gielen, P. (2020, 28 mei). Culturele democratie is leeg zonder politieke democratie. *Cultureel Kapitaal*.

Reckwitz, A. (2002). Toward a theory of social practices: A development in culturalist theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), 243-263.

Reckwitz, A. (2006). *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Velbrück Wissenschaft.

Reckwitz, A. (2012). *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Suhrkamp.

Reckwitz, A. (2016). *Kreativität und soziale Praxis: Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Suhrkamp.

Reckwitz, A. (2017). *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Suhrkamp.

Reckwitz, A. (2020). *Das Ende der Illusionen: Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Suhrkamp.

Riemann, G. (2006). An introduction to 'doing biographical research'. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, 31(3), 6-28.

Rosa, H. (2017). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Suhrkamp.

Rosa, H. (2020). *Unverfügbarkeit: Umriss einer Kritik der Verfügbarkeit*. Suhrkamp.

Tiessen-Raaphorst, A., & Broek, A. van den. (2016). *Sport en cultuur: Patronen in belangstelling en beoefening*. Sociaal en Cultureel Planbureau.

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2\_Publishing.

Withagen, R., De Poel, H. J., Araújo, D., & Pepping, G. (2012). Affordances can invite behaviour: Reconsidering the relationship between affordances and agency. *New Ideas in Psychology*, 30(2), 250-258.

Woo, B., Rennie, J., & Poyntz, S. R. (2015). Scene thinking. *Cultural Studies*, 29(3), 285-297.

# Er was eens... een groep verhalenvertellers

Tekla Slangen

**In Nederland komen maandelijks mensen in vertelgroepen bij elkaar om samen de kunst van het verhalen vertellen te beoefenen. Tekla Slangen liep een half jaar als participierend onderzoeker mee met een lokale vertelgroep. In dit artikel geeft ze een inkijk in wat vertellers beweegt en waaraan ze hun waarde ontleen.**

Lang voordat *Netflix* ons elke dag duizend en een verhalen kon vertellen via een beeldscherm, waren er mensen die de mooiste verhalen in geuren en kleuren uit de doeken deden en hun publiek van alles lieten beleven: verhalenvertellers. Heden ten dage zijn er in Nederland nog steeds tal van vertellers en vertelgroepen actief die voor groot en klein publiek optreden. Zij vertellen uit het hoofd allerlei soorten verhalen, van sprookjes, mythes en fabels tot fragmenten uit de geschiedenis en persoonlijke ervaringen. Wat is de aantrekkingskracht van het verhalen vertellen voor de individuele verteller? Wat voor activiteiten ondernemen zij? En wanneer vinden ze het vertellen van een verhaal echt geslaagd? Deze vragen zijn de aanleiding geweest voor een kleinschalig etnografisch onderzoek naar vertellers bij een vertelgroep. In dit artikel beschrijf ik de belangrijkste resultaten, met de Nederlandse vertelscene als kader.

## Achtergronden van het onderzoek

De Amerikaanse literatuurwetenschapper Jonathan Gottschall (2012) stelt dat wij mensen verhalen vertellende dieren zijn, die daarmee een evolutionaire niche hebben gevonden. Hij interpreteert verhalen vertellen (*storytelling*) als alles wat verteld wordt in literatuur, films, tv- en Netflix-series, games, theater, reclames en meer. Ook de Nederlandse literatuurwetenschapper Theo Meder (2016) noemt verhalen vertellen, schriftelijk of oraal, een type gedrag dat inherent is aan mens-zijn. Hij beschouwt het als een overlevingsstrategie die meer functies vervult: *bonding*, lering, ethiek, vermaak en catharsis (Meder, 2016, pp. 20-21). De theorieën van Gottschall en Meder overstijgen de specifieke cultuurparticipatieve praktijk van vertellers en beschouwen het vertellen van verhalen als een activiteit die mensen altijd deden, doen en zullen blijven doen.

De Amerikaanse folklorist Joseph Daniel Sobol ziet een revival van de culturele activiteit van verhalen vertellen sinds 1970 in Noord-Amerika, Canada en delen van West-Europa (Sobol, 1999, 2008, 2010). Hij richt zich op bredere vertelgemeenschappen of vertelscenes en de belangrijkste professionele vertellers die daar deel van uitmaken. In Nederland is die revival er sinds 1995, stelt het Kenniscentrum Immaterieel Erfgoed Nederland (z.d). Dit voegde het verhalen vertellen in 2020 toe aan zijn inventaris voor immaterieel erfgoed. Desondanks is er nog weinig bekend over de beweegredenen van individuele vertellers in vertelgroepen. Met mijn onderzoek heb ik daar licht op proberen te werpen door de activiteiten in een specifieke vertelgroep te analyseren op basis van het in de inleiding van dit themanummer geschetste model, en dan met name gericht op de drie verschillende functies die een culturele praktijk kan vervullen voor beoefenaars: bevestigen, verbinden en reguleren (zie ook Bisschop Boele, 2013).

Mijn onderzoek naar verhalenvertellers vond plaats in 2019 en 2020 in het kader van het onderzoeksproject CEO (Cultuurparticipatie Etnografisch Onderzocht), financieel mogelijk gemaakt door LKCA en de Hanzehogeschool Groningen. Ondanks dat het om een beperkte casestudy ging, heeft het onderzoek geleid tot een omvangrijk onderzoeksrapport (Slangen & Bisschop Boele, te verschijnen) dat een inkijk geeft in deze minder bekende vorm van cultuurparticipatie.

De onderzoeksvraag luidde: Wat is de waarde van het verhalen vertellen voor de beoefenaars daarvan in een vertelgroep? Waarde interpreteer ik daarbij als de positieve waarde van een activiteit, voortvloeiend uit de drie functies. Deelnemers zijn in dit onderzoek de vertellers binnen vertelgroep En Public. Ik heb participerende observaties uitgevoerd tijdens verschillende activiteiten van de vertelgroep: zes maandelijks bijeenkomsten, één echt optreden en een vertelfestival. Daarnaast heb ik interviews gehouden met zeven leden. Vanwege de beperkte omvang van het onderzoek heb ik mij toegespitst op de ervaring van de individuele vertellers in de vertelgroep. De verzamelde data heb ik gecodeerd en geanalyseerd met Atlas.ti. Ik heb hierbij een combinatie van inductieve en deductieve codering gebruikt, met categorieën en codes die vanuit de data kwamen en uit het model van Bisschop Boele.

Mijn belangrijkste conclusie is dat vertellers zich hoofdzakelijk richten op het creëren van een vertelsituatie waarin alles klopt. Deze situatie noem ik de 'geslaagde vertelgebeurtenis'. Ik zal hieronder de elementen daarvan beschrijven aan de hand van het vier-compartimentenmodel voor de etnografische bestudering van cultuurparticipatieve praktijken van Bisschop Boele (zie het inleidende artikel van dit themanummer). Daarbij richt ik me vooral op een *thick description* (compartiment 1) en een analyse van de waarde van de praktijk voor de participanten (compartiment 2). Maar eerst schets ik de context waarbinnen de onderzochte praktijk valt: de vertelscene. In verband met de privacy zijn in dit artikel de naam van de vertelgroep en de namen van de leden gefingeerd.

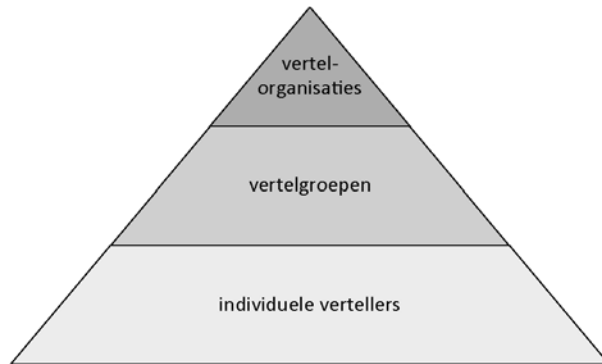
## De Nederlandse vertelscene

Rondom het vertellen van verhalen is er in Nederland een heel landschap: de vertelscene (Woo, Rennie, & Poyntz, 2017). De basis daarvan vormen mensen die graag verhalen vertellen aan publiek. Veel van deze vertellers zijn lid van een vertelgroep of -kring, die in nagenoeg alle provincies te vinden zijn (zie voor een overzicht [www.stichtingvertellen.nl/vertelkringen](http://www.stichtingvertellen.nl/vertelkringen)). Vaak maken vertellers en



vertelorganisaties onderscheid tussen professionele, semiprofessionele en amateurvertellers. De eersten verdienen geld met het vertellen en geven bijvoorbeeld workshops aan de tweeden en derden of aan beginnende vertellers.

Figuur 1. Nederlandse vertelscene



Naast individuele vertellers en vertelgroepen zijn er in Nederland verschillende organisaties voor het vertellen van verhalen (zie figuur 1), waarvan Stichting Vertellen de belangrijkste is ([www.stichtingvertellen.nl](http://www.stichtingvertellen.nl)). Deze stichting wil een koepelorganisatie zijn die vertellers, vertelgroepen en publiek bij elkaar brengt. Op haar website presenteren zich 176 individuele vertellers en 42 vertelgroepen (stand mei 2021). Dit geeft een indicatie van de omvang van de Nederlandse vertelscene, al zijn niet alle vertellers te vinden op de website en is de scene waarschijnlijk veel groter. Naast Stichting Vertellen zijn er organisaties die zich richten op diverse aspecten van het verhalen vertellen, zoals de Vertelacademie, het Storytelling Centre en StoryTrail.

Bij verschillende organisaties kunnen mensen terecht voor vertelcursussen en -opleidingen. De Vertelacademie ([www.vertelacademie.nl](http://www.vertelacademie.nl)) is een opleidingsinstituut met de slogan 'Vertellen kun je leren!' en biedt op verschillende niveaus opleidingen en cursussen aan, verzorgd door een groot aantal professionele vertellers, die daarnaast werken als coach, leraar of theatermaker. Het Storytelling Centre ([www.storytelling-centre.nl](http://www.storytelling-centre.nl)) biedt trainingen aan voor bedrijven en organisaties in het sociale domein die verhalen willen inzetten voor 'persoonlijke groei en sociale impact'. StoryTrail ([www.storytrail.nl](http://www.storytrail.nl)) ten slotte, richt zich op trainingen voor het vertellen van verhalen binnen erfgoedopleidingen.

Om het verhalen vertellen in Nederland meer op de kaart te zetten hebben diverse vertelorganisaties de handen ineengeslagen. Het resultaat: in januari 2020 is de praktijk van het verhalen vertellen als immaterieel erfgoed bijgeschreven in de Inventaris van het Kenniscentrum Immaterieel Erfgoed Nederland (KIEN). De aanvraag werd gedaan door de Federatie Nederlandse Vertelorganisaties ([www.vertelorganisaties.nl](http://www.vertelorganisaties.nl)), bestaande uit Stichting Vertellen, Vertelacademie, Storytelling Centre, Theaterbureau Het Verteltheater, StoryTrail, Platform Levensverhalen, Mezrab en Productiehuis de Verhalenboot. De website van KIEN presenteert het vertellen als een activiteit met historische wortels en met maatschappelijke functies die in de moderne tijd in gedrang zijn gekomen ([www.immaterieelerfgoed.nl](http://www.immaterieelerfgoed.nl)). De revival van de vertelpraktijk in de laatste 25 jaar moet, stellen zij, ondersteund worden met een 'borgingsplan' (KIEN, z.d.). Theo Meder sprak soortgelijke woorden tijdens de viering van de bijschrijving in de inventaris immaterieel erfgoed in januari 2020:

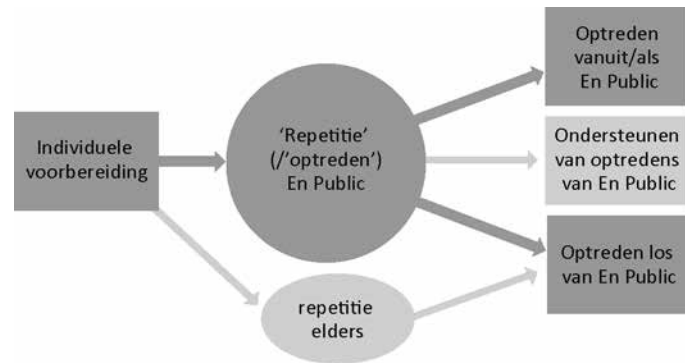
'De traditie van het vertellen heeft zich gehandhaafd tot de dag van vandaag. Nederlandse (volks)verhalen staan weliswaar vaak in een internationale traditie, maar ze onderscheiden zich door taal en couleur locale. Verhalen vertellen is een vorm van historisch en contemporain immaterieel erfgoed die gekoesterd, gedocumenteerd en bestudeerd dient te worden.' (Nieuw: Verhalen Vertellen, 2020)

De bijschrijving kan voor deze minder bekende vorm van cultuurparticipatie een formele erkenning zijn en ervoor zorgen dat meer mensen aan de praktijk deel willen nemen.

### Vertelsituaties: vertellen bij vertelgroep En Public

Mijn onderzoek vond plaats bij een vertelgroep met tien leden tussen de zestig en negentig jaar oud. Het is een informele vereniging. De groep bestaat al ruim twintig jaar en een aantal leden is bijna net zo lang lid. Iedereen heeft eigen redenen om lid te zijn en heeft een andere vertelstijl en -kwaliteit. Daar is binnen de groep allemaal ruimte voor. Zeven leden hebben deelgenomen aan het onderzoek: Nellie, Andrea, Dorien, Karin, Geesje, Onno en Jacob (zoals gezegd zijn dit gefingeerde namen). Een half jaar lang ben ik als participierend observant bij alle maandelijkse groepsavonden aanwezig geweest en heb ik met alles meegedaan. Daarnaast woonde ik samen met de groep twee optredens en een vertelfestival bij.

Figuur 2. Stroomdiagram vertelsituaties En Public



De activiteiten van de leden vinden plaats in verschillende vertelsituaties: individueel en groepsgebonden. De belangrijkste groepsactiviteit is het organiseren en bezoeken van de maandelijkse avond waarop de leden elkaar verhalen vertellen. Daarnaast verzorgt de groep optredens voor publiek. De individuele activiteiten bestaan uit het voorbereiden van optredens en soms ook optredens los van de groep. Figuur 2 geeft de verschillende vertelsituaties weer, waarin te zien is dat er altijd wordt begonnen met een individuele voorbereiding en nagenoeg altijd een optreden het doel is. Hieronder zal ik de verschillende vertelactiviteiten kort beschrijven.

### **De maandelijkse avonden: repeteren en optreden**

De avonden van En Public vinden elke maand op dezelfde dag en tijd plaats. Vanaf half acht is de inloop en kunnen mensen met een kopje koffie of thee bijkletsen. De sleutel van het gebouw rouleert onder de leden. Wie de sleutel heeft, zet de warme dranken klaar en zet in een hoek van het gehuurde grote verenigingsgebouw stoelen klaar in een halve cirkel. Om acht zegt er dan iemand: "Zullen we maar eens beginnen?" De leden nemen plaats in de halve cirkel, waar in het midden één stoel voor staat. De leiding van de avond wisselt per keer en vaak neemt degene die de leiding heeft, plaats op die ene stoel. Eerst zijn er algemene mededelingen, zoals een aankomend optreden en de hoogte van de contributie. Vervolgens inventariseert de leider wie iets wil vertellen die avond: "Wie heeft er een verhaal?" Vertellers die iets hebben voorbereid, steken hun hand omhoog en de leider noteert de namen. Dan gaat de avond echt van start. De eerste verteller mag plaatsnemen op de stoel in het midden en vertelt zijn of haar verhaal.

Vaak legt een verteller van tevoren uit waarom hij of zij het verhaal op dat moment vertelt. Meestal is dat als oefening (repetitie) voor een aanstaand optreden elders. De vertellers lichten ook geregeld toe waarom ze een

specifiek verhaal hebben gekozen, bijvoorbeeld omdat het bij het thema van een optreden past en ze het erg mooi, grappig of leuk vinden. Zo vertelde Dorien op een van de avonden een komisch verhaal over een mug die graag naar een naaktstrand wilde vanwege alle blote lichamen, en vertelde Onno een verhaal over een Viking genaamd Zwarte Rolf. Beide verhalen waren bestemd voor een aankomend optreden met als thema de noordelijke provincies. Soms wil een lid los van een optreden elders een verhaal delen, waardoor het vertellen op de maandelijkse avond zelf het optreden is. Twee leden treden nooit meer op buiten de maandelijkse avonden, voor hen is de groepsavond dus het moment om iets te delen. Jacob vertelt altijd non-fictieverhalen, zoals een verhaal over het leven van actrice Brigitte Bardot.

Na afloop van het verhaal volgt er altijd een applaus van de andere leden en soms feedback. Daarna mag de volgende verteller plaatsnemen. Rond negen uur is er een korte pauze, waarna er tot tien uur meer verhalen volgen. Tijdens de maandelijkse avonden passeren vele verhalen, meestal per lid maar één, van maximaal tien minuten. Elk lid krijgt dus in principe de kans een zelfgekozen verhaal te vertellen met zijn medeleden als publiek.

### **Optredens op een andere locatie**

Een aantal keer per jaar krijgt En Public de vraag om op een bepaalde locatie een optreden met verhalen te verzorgen, bijvoorbeeld in musea en andere culturele instellingen, bij wandelingen of op festivals. De helft van de leden wordt ook individueel wel eens gevraagd voor een optreden of organiseert deze zelf. In de winter verzorgt de groep altijd een optreden in een lokaal museum, met een thema dat iets met die tijd van het jaar te maken heeft. In het jaar van mijn onderzoek mocht ik daar zelf ook als verteller aan deelnemen. Bij dit optreden verspreidden de vertellers zich in tweetallen door het hele museum en konden bezoekers van locatie naar locatie om overal verhalen te horen en tegelijkertijd de collectie van het museum te bezichtigen. Per verteller verzamelde zich steeds een klein groepje mensen, staand of zittend. Ook liepen veel museumbezoekers langs die in het voorbijgaan iets oppikten van het verhaal en dan soms bleven staan. Over het algemeen bleef het publiek dat echt voor een verhaal kwam, tot het eind aanwezig en applaudisseerde dan. Zelf merkte ik dat je tijdens het verteloptreden veel oogcontact maakt met mensen in het publiek en zo kan peilen of ze je verhaal volgen of waarderen, bijvoorbeeld doordat ze geconcentreerd kijken of (glim)lachen. Sommige mensen kwamen nadat het verhaal afgelopen was nog even naar mij of een andere verteller toe om te zeggen hoe leuk of mooi ze het vonden.

Ik stond samen met Onno op een locatie, waar het publiek zowel verhalen als harpspel kon beluisteren. Toen we na afloop napraatten bij warme chocolademelk, bleek iedereen het goed naar de zin te hebben gehad. De twee leden

die zelf niet meer optreden, gaan wel altijd mee naar dit vaste jaaroftreden en verrichten dan ondersteunende activiteiten. De opbrengst van deze optredens gaat altijd naar de verenigingskas, al zijn dit geen grote bedragen en worden soms alleen de reiskosten vergoed.

Ook bij andere optredens staan de vertellers vaak verspreid over een locatie opgesteld, zoals langs een wandelroute. Daarnaast zijn er ook optredens vanaf een podium in bijvoorbeeld een zaal of buitenlocatie, waarbij de vertellers na elkaar het podium opgaan om hun verhaal te vertellen. Zo nu en dan verzorgt de groep ook optredens waarbij meer vertellers samen één verhaal vertellen of verschillende verhalen met elkaar verweven worden. De kern van elk optreden blijft dat er een verteller is die een verhaal vertelt en dat er een publiek is dat daarnaar luistert.

### **Individuele voorbereiding**

Voordat een verteloptreden kan plaatsvinden, moet een verteller een verhaal kiezen en instuderen. Het kiezen begint voor de leden van En Public meestal met rondkijken in de grote eigen collectie verhalenboeken. Van de legende over Koning Arthur, boeken van Roald Dahl tot sprookjes uit India, elke verteller heeft thuis wel een paar meter boeken staan. Als de boeken niet volstaan, besluiten sommige vertellers zelf een verhaal te schrijven of gebruiken ze verhalen van internet: de website [www.beleven.org](http://www.beleven.org) is een veelgebruikte bron. De persoonlijke voorkeur van de individuele verteller geeft de doorslag. De verteller kiest ook een bepaalde vertelstijl, ofwel een eigen stijl die hij of zij altijd gebruikt ofwel een stijl die goed past bij het type verhaal.

Vervolgens gaat de verteller met het verhaal aan de slag. Veel leden legden uit hoe ze het verhaal meermaals doorlezen, het hardop oefenen, overschrijven of er tekeningen bij maken. In dit proces spreken de meeste leden er ook over dat ze het verhaal 'eigen maken', waarmee ze bedoelen dat ze het verhaal niet letterlijk overnemen uit de bron. Soms kan dit ook niet vanwege de lengte van een verhaal, maar meestal betreft het aanpassingen die de verteller zelf mooier of beter vindt. Twee leden gebruiken ook (verkleed)kleding en attributen, en het selecteren of maken daarvan hoort ook bij het voorbereidende proces. Als het verhaal naar wens ingestudeerd is, is de verteller klaar voor een repetitie of optreden op de maandelijkse avond.

Zoals beschreven nemen de leden van En Public deel aan verschillende vertelsituaties, met de maandelijkse avond als de gemene deler. De vertellers gaan daar goed voorbereid met een zelfgekozen verhaal en vertelstijl naartoe. Deze avond fungeert voor sommigen als repetitie voor een optreden elders, voor anderen is dit het (enige) moment van optreden, met de andere leden als altijd aanwezig publiek. De meeste leden zien de optredens elders als de 'echte' optredens en werken hier naartoe via een repetitie tijdens de

maandelijkse avond of op een ander moment. Een enkel lid is bij deze optredens elders meer ondersteunend aanwezig. Voor allen is het vertellen van verhalen nooit alleen een individuele praktijk, want het vertellen voor publiek is essentieel. Dit publiek speelt dan ook een grote rol in de waarde die leden toekennen aan het vertellen van verhalen.

## **De waarde van het verhalen vertellen**

Het deelnemen aan de vertelpraktijk en alle bijbehorende vertelsituaties doen de vertellers met een reden, het heeft voor hen een functie, een doel. Mijn onderzoek laat zien dat het belangrijkste doel het bereiken van de 'geslaagde vertelgebeurtenis' is. Dit is een situatie waarin alles op zijn plek valt en waarbinnen verschillende functies van de praktijk voor de vertellers samenkomen. Voor het analyseren van de verschillende functies van het verhalen vertellen heb ik het model van Bisschop Boele (2013) gebruikt (zie ook de inleiding van dit themanummer). Hierin staan drie functies centraal: bevestigen, verbinden en reguleren.

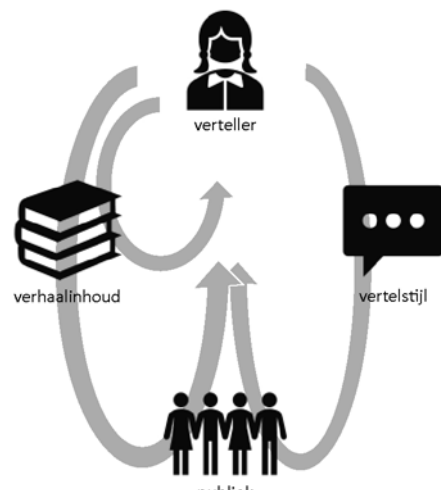
*Bevestigen* gaat over identiteit, over 'dit ben ik'. Het is het bevestigen van wie een persoon is door je aangesproken te voelen door verhalen (vertellen) en door een proces van kiezen en beoordelen (dit vind ik mooi/leuk/belangrijk en dit niet). Identiteit is hierbij niet statisch, maar in wording, (mede) door het deelnemen aan de vertelpraktijk. In het uiten van deze identiteit werkt iemand met een momentopname van een proces van identiteitsvorming en betekenisgeving (Barker, 2002). *Verbinden* gaat over 'hier hoor ik (niet) bij'. Het model maakt onderscheid tussen zes zaken waar iemand verbinding mee kan maken: anderen, het Mij, het hogere/het schone, het materiële, plaats en tijd. *Reguleren* gaat over 'ik gebruik het om...'; over het (soms bewust) doen van een activiteit omdat het je iets oplevert of je er iets mee bereikt, over het reguleren van het zelf en anderen. Binnen culturele praktijken zijn deze drie functies altijd met elkaar verbonden.

Mijn onderzoek naar het verhalen vertellen laat zien dat diverse van deze functies van belang zijn voor de deelnemers aan de vertelpraktijk, maar geen zoveel als het *bevestigen* van het zelf – via het verhaal en de vertelstijl. Het *verbinden* met de ander, specifiek het publiek, en het lichte *reguleren* van deze ander, zijn daarin altijd aanwezig. Deze combinatie vormt het kenmerkende doel van het vertellen van verhalen: 'de geslaagde vertelgebeurtenis'. Ook andere functies, zoals een relatie met tijd en plaats, spelen een rol, maar in veel mindere mate. Verder is er tussen vertellers veel variatie. Hieronder leg ik met interviewcitaten het belang van de bevestigende functie en de daaraan verbonden verbinding en regulering uit.

### Bevestigen van de identiteit van de verteller

Voor de vertellers bij En Public is het bevestigen van wie ze zijn, van hun identiteit, de belangrijkste drijfveer om lid te zijn en de wereld in te gaan als verteller. Door het vertellen van verhalen ontwikkelt de verteller zich in wie hij of zij is, voorkeuren en smaken veranderen en de praktijk biedt de ruimte om dit steeds opnieuw te bevestigen. Uit de analyse van de bevestigende functie van het verhalen vertellen blijkt dat zowel verhaalinhoud als vertelstijl een rol spelen. Die bevestiging kan direct zijn (de verteller wordt zelf aangesproken door verhaalinhoud of vertelstijl), maar altijd speelt ook een meer indirecte vorm een rol: door het aanspreken van het publiek wordt de verteller zelf ook aangesproken. In andere woorden: het publiek is vanaf het begin al geïmpliceerd in het vertellen (zie figuur 3).

Figuur 3. De bevestigende functie van verhalen vertellen



Daarmee omvat de bevestiging van het zelf door het vertellen ook een verbinding met anderen (met name het publiek) en met de wil om effecten bij anderen te bewerkstelligen en soms ook om anderen te reguleren: vertellers willen het publiek bijvoorbeeld een mooie ervaring laten beleven of iets leren.

Het bevestigen van het zelf gebeurt hoofdzakelijk door een proces van zich aangesproken voelen door en het kiezen en beoordelen van verhalen en vertelstijlen. De geïnterviewde leden zijn duidelijk over wat hen wel (en niet) aanspreekt in het vertellen van verhalen:

'[N]ou, dat vind ik ook heel belangrijk hoor, dat ik de verhalen die ik doe, dat ik er zelf iets mee heb en dat ik die zelf met plezier breng.' (Geesje)

In deze uitspraak zitten twee elementen: je moet 'iets hebben' met de verhalen, dus de basis van kiezen is je aangesproken voelen door inhoud, stijl of genre van een verhaal; en je moet ze 'met plezier brengen'. Dat 'brengen' duidt erop dat naast de verhaalinhoud ook de vertelstijl belangrijk is, én dat je iets (een verhaal) 'ergens' naartoe brengt (naar een publiek). In het verhalen vertellen is de verbinding met anderen dus altijd geïmpliceerd. Verhalenvertellers raken ook niet uitsluitend geraakt door verhaalinhoud of vertelstijl, maar ook door de mogelijkheid anderen daarmee te bewegen. Deze dubbele vorm van 'aangesproken worden' wordt helder in de volgende uitspraak:

'Ja, dat is dus een... verhalen met een geheim, ja, maar ook iets onverwachts. Er moet bij mij altijd iets onverwachts, of een beetje een onverwachte wending komen in het verhaal. Ja. En dan dat het publiek ook helemaal verrast is, zo.' (Dorien)

Het zelf verrast worden én anderen verrassen gebeurt tegelijkertijd. Je aangesproken voelen heeft vanaf het begin al het karakter van anderen willen aanspreken. Wie zich verteller voelt, is gericht op verhaalinhoud en vertelstijl vanuit zichzelf én het publiek.

Het kiezen van een verhaal behelst dikwijls ook het aanpassen van het verhaal aan de wensen van de verteller. Dit is het eerder genoemde 'eigen maken' van het verhaal. Altijd hebben beslissingen ook te maken met wat de verteller positief beoordeelt in een verhaal. Het kiezen, beoordelen en aanpassen van een verhaal is daardoor zeer bevestigend voor wie iemand is: de verteller kiest wat bij hem of haar past. Zo kiest Onno voor een verhaal dat hem inhoudelijk aanspreekt, maar ook past bij zijn vertelstijl:

'[Het verhaal] van Peter Pluche. Die mol. Dat vond ik een erg... erg leuk verhaal, dus dat.... ja, daar kun je toch een beetje het mysterieuze gewoon in kwijt, ja, toen ik het verhaal las, vond ik het, vond ik het een mooi verhaal en die heb ik al een heel stukje, naar... zeg maar naar mijn hand gezet, maar ik kan hem eigenlijk makkelijk vertellen met emotie en ik kan hem dus makkelijk nog steeds dramatisch vertellen.' (Onno)

Dit verhaal over een mollenfamilie lijkt een favoriet te zijn van Onno. Hij voelt zich aangesproken op verschillende manieren: de inhoud kwalificeert hij als 'leuk', 'mysterieus' en 'mooi' en de vertelstijl als 'met emotie' en 'dramatisch'.

De bevestigende functie van het verteller zijn ligt dus niet alleen direct besloten in zich direct aangesproken voelen door verhaalinhoud en vertelstijl, maar ook indirect door de manier waarop die inhoud en stijl via het publiek de verteller bevestigen. Het citaat van Onno hierboven maakt al duidelijk hoe prettig vertellers het vinden om hun eigen manier van vertellen te kunnen gebruiken. Een positief oordeel van anderen, van het publiek, kan dan ook veelbetekenend zijn voor een verteller:

‘Dus je contact met je publiek. En dat vind ik juist het leuke, de reacties van de mensen op wat je vertelt, hoe ze reageren, dat vind ik erg leuk. Dat geeft je ook voldoening. Dan denk je: ja ik doe het goed. Ja, want ik krijg wel vaak dat mensen zeggen: u zet een bos neer en ik zie het bos. En ik zeg: ja, ik probeer dat altijd te doen, om te schilderen met woorden.’ (Nellie)

Nellie doet haar best om op een bepaalde manier – ‘schilderen met woorden’ – te vertellen. Positieve reacties van het publiek hierop betekenen veel voor haar en bevestigen haar in deze stijl van vertellen. Door deze stijl ‘vindt’ ze haar publiek. De meeste vertellers noemen dit; het geeft hun meer vertrouwen in hun kunde als verteller:

‘[Als] ik dan hè regelmatig toch wel van publiek feedback krijg van oh, maar dit was wel heel mooi, dan denk ik nou oké, dan zal ik het toch wel goed doen, blijkbaar.’ (Karin)

De positieve feedback van het publiek zorgt ervoor dat Karin zich extra bevestigd voelt binnen de praktijk van het verhalen vertellen. Daarnaast zie je ook hier de altijd aanwezige en essentiële verbinding met het publiek.

### **Verbinden met het publiek**

Het publiek maakt integraal onderdeel uit van de identiteit van de verhalenverteller. Dit bestaat bij En Public uit het algemene publiek bij echte optredens, andere vertellers bij vertelevenementen en de medeleden van de vertelgroep tijdens de maandelijkse avonden. Vooral optredens voor algemeen publiek ervaren de vertellers als erg plezierig. Voor veel leden van En Public is het oefenen voor ‘echte’ optredens dan ook de voornaamste reden om lid te zijn van een vertelgroep. De vertellers verbinden zich tijdens een optreden vooral met het publiek vanuit de wil om ze iets te brengen (effecten bewerkstelligen, reguleren): door ze aan het lachen te maken, te laten genieten, iets moois te laten horen en zien en iets te leren. Dorien vindt het bijvoorbeeld leuk om het publiek te vermaken met een verhaal waar een verrassende wending inzit:

‘[Ik vertelde een] kerstverhaal [bij een jaarlijks winteroptreden] vanuit een verstandelijk beperkte, die moest portier spelen bij de herberg in Bethlehem... dus hij moest Josef en Maria wegsturen in het spel. (...) Dus

hij moest drie keer zeggen, nee, nee, er is geen plek in de herberg, zo. En dan zag hij ze zo weglopen, helemaal krom en moe en Maria helemaal doodmoe en hartstikke zwanger. En toen riep hij: ‘Josef, Maria, jullie mogen wel in mijn bed slapen!’ (...) En het hele kerstspel was daardoor ineens anders. Dus dat vonden mensen toen ook erg leuk. Nou, en dit jaar zat er ook weer een verrassende wending in... Maar dat vind ik dus leuk.’ (Dorien)

Dit verhaal met een verrassende wending wilde Dorien dus graag delen met haar publiek. De waardering van het publiek en dat ze kon zien dat het zich vermaakte, maakte een verbinding mogelijk. Dorien vertelde tijdens het interview lachend dit verhaal en vertelde dat het publiek ook erg moest lachen. Applaus en lachen zijn manieren waarop vertellers een zichtbaar positief oordeel ontvangen, iets wat voor de verteller zelfbevestigend werkt, zoals we eerder al zagen. Ook Geesje benoemt dit:

‘[I]k vind het heerlijk om naar enthousiaste, lachende mensen te kijken, want ik vind het altijd heel leuk als ze om mij lachen, dus dan focus ik me ook wel een beetje op punten in het publiek waar ik het gevoel heb van: ha!’ (Geesje)

### **Reguleren van het publiek**

In de ‘geslaagde vertelgebeurtenis’ vindt ook een lichte vorm van regulering plaats. Binnen de praktijk van verhalen vertellen spelen verschillende vormen van reguleren van zelf en anderen een rol, maar die van het publiek is de voornaamste. In deze situatie voelt de verteller zich bevestigd door de keuze van een eigen verhaal en vertelstijl die hij of zij deelt met het publiek, waarmee een verbinding ontstaat. Deze band ontstaat doordat de verteller het publiek iets laat beleven. De verteller creëert dus een effect en dat noem ik een lichte vorm van regulering. Soms sturen vertellers ook aan op het overbrengen van een boodschap, de ‘moraal van een verhaal’, of willen ze het publiek iets leren. Ook dit noem ik licht reguleren, omdat de vertellers in de door mij onderzochte praktijk eigenlijk nooit het veranderen van gedrag en gedachten van anderen voor ogen hadden. Hierin verschilt het verhalen vertellen als praktijk van spoken word, waarin reguleren een belangrijker doel is en artiesten vaak meer politieke onderwerpen behandelen (zie het artikel van Anne Braakman elders in dit themanummer).

Een goed voorbeeld van de effecten van verhalen vertellen is de vrolijke stemming die een optreden voor een enthousiast publiek oplevert voor verteller en publiek. De verteller voelt zich goed over zichzelf en krijgt bevestiging; die kan hij of zij weer bewust inzetten voor regulatie. Daarnaast is er een als prettig ervaren verbinding met het publiek, zoals blijkt uit het volgende citaat:

'Ik merk dat ik zelf heel graag mensen vermaak met humor. Dus dat ik het leuk vind om ze aan het lachen te krijgen, bij wat ik doe. Dus ja, dan is het eigenlijk helemaal niet zo'n hoog doel, want het is voor de leuk.' (Geesje)

Geesje ontleent dus plezier aan het vermaken van haar publiek. De verteller geniet van het vertellen van een verhaal en het publiek geniet van het luisteren ernaar. Overigens hoeft het vermaak niet uitsluitend te berusten op positieve of grappige verhalen, maar kan het ook bestaan uit het teweegbrengen van een ander effect, zoals schrik, verontwaardiging of zelfs angst. Zoals bij een verhaal dat Andrea graag vertelt:

'Nou, en dan vind ik dat leuk, dat die mensen echt helemaal, o! Helemaal verschrikt kijken, van: wat is dit een erg verhaal.' (Andrea)

Bij het vertellen van verhalen is het licht reguleren van het publiek verbonden aan zelfbevestiging. Het bereiken van effect bij het publiek helpt in de verbinding met het publiek en zorgt indirect voor de bevestiging van de identiteit van de verteller.

## Conclusie

In dit artikel heb ik een schets gegeven van de door mij onderzochte cultuurparticipatieve praktijk, het vertellen van verhalen als lid van een vertelgroep. De hoofdvraag van mijn onderzoek luidde: Wat is de waarde van het verhalen vertellen voor de beoefenaars van het verhalen vertellen in een vertelgroep?

Zoals ik heb laten zien, is het verhalen vertellen een praktijk waarbinnen de 'geslaagde vertelgebeurtenis' het hoogste doel is. Een verteller heeft een geschikt en aansprekend verhaal gekozen en zich eigengemaakt en kan dat vertellen in de vertelstijl die bij hem of haar past. De verteller vertelt het vervolgens aan publiek, het liefst tijdens een 'echt' optreden buiten de maandelijkse avond van de vertelgroep. Tijdens het optreden verbindt de verteller zich met het publiek en is hij of zij zich bewust van het positieve effect van het verhaal op de luisteraars. Dan volgt er een applaus en na het optreden misschien een aantal complimenten. Met deze onderdelen is die vertelgebeurtenis helemaal geslaagd.

Binnen deze gebeurtenis is het bevestigen van de identiteit van de verteller als verteller, de belangrijkste functie. Het creëren van een verbinding met het publiek, door het bereiken van (positieve) effecten met een verhaal en vertelstijl, door mij lichte regulering genoemd, draagt hieraan bij.

Met dit artikel heb ik een inkijk willen geven in een scene en cultuurparticipatieve praktijk die voor velen onbekend is. Mijn onderzoek was beperkt qua omvang en looptijd, kleiner dan een praktijk als deze vraagt. Dit artikel en het grotere onderzoeksverslag vormen daarom een beginpunt voor verder onderzoek naar de praktijk van het verhalen vertellen in Nederland en daarbuiten. Twee belangrijke relaties om verder te onderzoeken zijn die tussen verteller en publiek en tussen verteller en grotere vertelscene. De relatie tussen publiek en verteller is belangrijk voor een geslaagde vertelgebeurtenis en zou baat hebben bij onderzoek naar de ervaring van mensen uit het publiek. Ook de relatie en verhouding tussen scene en individuele verteller en de vertelgroep is een zeer relevant onderzoeksonderwerp dat nadere aandacht verdient. Hierbij gaat het ook over de relatie tussen het dominante discours over verhalen vertellen en vertelgroepen en individuele vertellers. Deze thema's geven een verdere inkijk in de praktijk van het verhalen vertellen en de betekenis voor de participanten, en kunnen eventuele verdere beleidsvorming informeren juist vanuit die betekenis.

**Tekla Slangen** is onderzoeker bij de Onderzoeksgroep Kunst-educatie aan de Hanzehogeschool Groningen en doet onderzoek naar (populaire) cultuur, kunst en erfgoed. Daarnaast is ze educatief medewerker bij de Stichting Oude Groninger Kerken.  
t.r.slangen@hotmail.com

## Literatuur

- Barker, C. (2002). *Making sense of cultural studies: Central problems and critical debates*. Sage.
- Bisschop Boele, E. (2013). *Musicking in Groningen: Towards a grounded theory of the uses and functions of music in a modern Western society*. Proefschrift Georg-August-Universität Göttingen.
- Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal: How stories make us human*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Kenniscentrum Immaterieel Erfgoed Nederland. (z.d.). *Verhalen vertellen*. [www.immaterieelerfgoed.nl/nl/page/2234/verhalen-vertellen](http://www.immaterieelerfgoed.nl/nl/page/2234/verhalen-vertellen), geraadpleegd op 31 mei 2021.
- Meder, T. (2016). *De staart van de pauw: Onderzoek naar variatie en continuïteit in betekenis, vorm en functie van het volksverhaal*. Oratie Rijksuniversiteit Groningen.
- Nieuw: verhalen vertellen. (2020, 19 januari). *Culemborgse Courant*.
- Sobol, J. D. (1999). *The storytellers' journey: an American revival*. University of Illinois Press.
- Sobol, J. D. (2008). Contemporary storytelling: Revived traditional art and protean social agent. *Storytelling, Self, Society*, 4(2), 122-133.
- Sobol, J. D. (2010) Oracy in the new millennium: Storytelling revival in America and Bhutan. *Storytelling, Self, Society*, 6(1), 66-76.
- Slangen, T., & Bisschop Boele, E. (te verschijnen). *Schilderen met woorden: Op zoek naar de betekenis van verhalen vertellen voor de beoefenaars* [voorlopige titel]. Erasmus Universiteit Rotterdam/Hanzehogeschool Groningen.
- Woo, B., Rennie, J., & Poyntz, S. R. (2017). *Scene thinking: Cultural studies from the scenes perspective*. Routledge.

# 'Word' voor woord: spoken word in wording

Anne Braakman

**Overgewaaid uit de VS begint in Nederland spoken word ook steeds meer vaste voet aan de grond te krijgen. Dichter en onderzoeker Anne Braakman legde zijn oor te luister in de spoken word-scene en beschrijft in dit artikel zijn bevindingen. Hij zag dat drie waarden centraal staan: expressie, community en (maatschappelijke) beïnvloeding.**

## Spreek

## Vertel

je verhaal

laat zien

wie Wij zijn

door te vertellen

wie jij bent

Vertel me je pijn

vertel me je dromen

vertel me je geluk

vertel me

wat niet zou mogen

wat zou moeten

wat zou kunnen

Zijn|

doen we toch

Dat is dus de vraag niet.

De vragen leven:

Hoe of wat te zijn?

Wie te zijn?

Wat zijn is?

Hoe van het kleinste tot het grootste

Van atoom tot boom tot universum

dit zijn

Zich kleurt en kennen laat

Hoe taal zijn ontsluit

Of verduistert

Hoe wij in de kern

Aan de levende wereld zijn gekluisterd.

Er is groeiende academische aandacht voor spoken word. Vooral in de Engelstalige literatuur, die vaak gaat over de situatie in de Verenigde Staten, bestaan bijvoorbeeld studies over *slam poetry* (Somers-Willett, 2005) en over spoken word in educatieve contexten als scholen, buurthuizen of volwassenenonderwijs (Merriweather, 2011; Williams, 2015; Fisher, 2003). Soms wordt het besproken als *critical pedagogy* in de context van rap en hiphop (Biggs-El, 2012) of als alternatieve en kritische kennisbron voor de dominante cultuur (Fisher, 2003; Chepp, 2012).

Er lijkt echter relatief weinig aandacht te zijn voor spoken word als op zich staand fenomeen. Ook is er in de literatuur geen eenstemmige definitie of een afbakening van het genre, en is er evenmin onderzoek over (het relatieve belang van) de verschillende historische wortels. In Nederland bestaat zo goed als geen academische literatuur over spoken word. Aan het voordragen van poëzie wordt wel aandacht besteed (Dera, 2014; Franssen, 2012), maar spoken word is nog amper zichtbaar. Van der Starre (2021) besteedt in haar proefschrift over wat gedichten betekenen voor mensen in het voorbijgaan aandacht aan spoken word, vooral in relatie tot het literaire establishment. In een eerdere publicatie (Van der Starre, 2017) besteedt ze aandacht aan *slam poetry* en performance.

Dit artikel beschrijft een (auto-)ethnografisch geïnspireerde exploratieve case-studie naar de Nederlandse spoken word-scene en maakt daarmee een begin met het vullen van de kennislacune. Centrale onderzoeksvraag in dit artikel luidt: Wat is de waarde van participatie voor de beoefenaars van spoken word? Om die waarde te onderzoeken richt ik me uitgebreid op het tweede compartiment uit het in de inleiding van dit themanummer besproken model van Bisschop Boele. Daarnaast besteed ik en passant ook aandacht aan de andere drie compartimenten. Zo begin ik met korte beschrijvingen van twee spoken word-bijeenkomsten, gebaseerd op mijn veldwerkaantekeningen: een bewust gefragmenteerde versie van een *thick description* (compartiment 1 uit het model). Ik vul deze eerste blik op de scene aan met een beknopte beschrijving van de geschiedenis en de maatschappelijke situering (compartiment 4) van het genre. Vervolgens beschrijf ik de gekozen theoretische achtergronden en de methodologie en de bevindingen van mijn onderzoek. De teksten in kaders zijn mijn eigen poëtische reflecties tijdens mijn onderzoek.

## Spoken word in actie

### *Tapschrift Nijmegen*

Vanuit de trein op de brug over de Waal zie je de oude Honig-fabriek. Lang symbool van het Nederlandse merk voor thuishokks, nu worden hier nieuwe cultuur en identiteit gevormd en delen vele thuisschrijvers hun werk. Doordat creatievelingen het voorbereidend werk hebben gedaan, kunnen

Dit artikel gaat over spoken word. In de spoken word-scene dragen mensen – die zichzelf afwisselend aanduiden als woordkunstenaar, spoken word-artiest, dichter, poëet, schrijver, performer, schrijvende performer of performende schrijver – gedichten voor aan een publiek. Soms is hier muzikale begeleiding bij, maar doorgaans niet. De gedichten zijn geschreven 'om (vooral) gehoord te worden' (Van der Starre, 2019, p. 1).



projectontwikkelaars hun cultureel kapitaal omzetten in financieel kapitaal door hippe appartementen voor yuppies te bouwen.

Gesloopte fabrieken aan het water met uitgeholde façades, voor nu vergeten ruimte. Graffiti op de muur: 'Zonder arbeid geen honing.' Ik voel mezelf, hoef enkel bij mezelf te blijven en vanuit de ruimte ontmoet ik anderen, zonder uitleg erkenning van zijn.

Heb nooit medelijden.  
 Alles is nu  
 in het moment  
 geen drugs nodig  
 ik ben ruimte  
     gevuld met licht  
     raak de donkerte  
                     aan  
     kus haar  
     met dit gedicht

Binnen aftands, geleefd, stijlvol, jazz, Berlinese (denk kringloopmeubels, affiches van een ver verleden, Fritz-Kola en hipsters). Ik voel me thuis. Alleen op de bank mijn observaties schrijvend val ik vast niet op tegenover de andere dichters. Welke dichter heeft nou niet een boekje bij zich? Ik zit op een lange bank tegen de muur die zich uitstrekt naar het raam met zicht op de rivier. Voor de bank staat een techniekstand, daarvoor stoelen, allen gericht naar een microfoon op een standaard. Ik loop naar buiten, er zijn veel gesprekken, veel Engels, mensen roken. Wil bijna ook roken, een goed moment voor connectie. Sommige mensen bestellen biertjes, niet iedereen drinkt wat.

De eerste voordragers, ook proza. Sommige dichters dragen voor over hun jeugdtrauma van een alcoholische moeder, anderen over veel zuipen tussen zwetende lijven op een festival en de kater wegdrinken met cola. Bijna iedereen heeft publiek/vrienden meegenomen dan wel is er eerder geweest, de dichter over trauma ontvangt veel steun, de zwetende-lijven-dichter lachend applaus.

In de pauze praat ik met de eigenaar van het café. Hij heeft een prijs gewonnen voor zonder subsidie creatief ondernemen, maar twijfelt met de komst van de yuppen en het schuiven naar een ander fabriekspand of hij door wil. Drinken wordt aangemoedigd, want er zijn regels bij Tapschrift:

- regel 1: word dronken (ik krijg het idee dat deze regel in het verleden strakker nageleefd werd, nu drinken sommige mensen een beetje).
- regel 2: niet van je telefoon aflezen.

Er zijn gedichten over vergankelijkheid, liefde, drugs, en ook absurde gedichten (bijvoorbeeld over groene mensen zonder ledematen), iemand improviest. Na afloop raak ik in gesprek met de organisator, er is een goede klik. Hij vindt dat ik een goede voordrachtstem heb, hij wil me eens boeken en een paar van mijn dichtregels gebruiken. Ik vertel hem wat ik van Audre Lorde (een bekende zwarte feministische lesbische dichter, voorloper van de intersectionele theorie) heb gelezen, dat we de wereld schrijven die we willen zien. Hij vertelt me over tics en angsten waar hij last van heeft, iets waar hij publiekelijk open over is en wat ik bewonder. Hij vertelt me ook dat een beetje zenuwen helpen om verbinding te maken met het publiek, spanning zorgt wellicht voor openheid en het goed willen doen, enige kwetsbaarheid brengt je dicht bij het publiek. Je leert en verandert door de wereld, je dichtkunst verandert mee, met andere dichters versnelt dit proces en wordt het bewuster aangegaan.

– poetry is possibility, knowing beyond words –

### **Spraakhuus, vijftigjarig jubileum**

In Rotterdam voelen dingen anders, rauw en stads, echt onaf. Ik vind het fijn, word verwelkomd door lachen van verschillende mensen. Mensen zijn mooi. Veel niet-witte mensen, dus word me bewust van mijn witheid. Vooraf is er een open mic in de lobby. Open podium is vet, veel *snaps* (vorm van applaus die ontstaat door knippen met duim en middelvinger). Hier had een van de dichters het over in een interview. Er zijn veel politieke thema's: politie-geweld, *black womanhood*, plaatsgebondenheid, men viert Rotterdam, de bekende spoken word-cadans wordt veel gebruikt. Ik kreeg tijdens mijn onderzoek meermalen te horen dat ik voor 'echte spoken word' in Rotterdam moest zijn. Deze vind ik tijdens de open mic. Er is in de *snaps*, de onderwerpen en de cadans een duidelijk gevoel van community en een gedeelde praktijk te herkennen.

De organisatoren treden zelf niet op, maar brengen mensen die zij tof vinden en hebben meegemaakt in hun eigen reis op het hoofdpodium. Van 'echte' spoken word tot cabaret, dans en harp. Het zijn allemaal toppers. De 'echte spoken word' is de eerste, een zwarte vrouw die prachtig voordraagt over de diep romantische liefde met haar man, diep gevoel, een persoonlijk verhaal

met een element van strijd. De meeste andere artiesten brengen een andere kunstvorm, deze mensen heeft het team van Spraakuhloos op hun reis ontmoet en wil ze een podium geven. Hun openheid naar andere kunstvormen suggereert dat er een gedeelde kern van artiest zijn is. Dit gedeelde streven naar schoonheid en vaardigheid in verbondenheid ontstijgt in mijn ogen het specifieke genre van de spoken word. Wat de acts lijken te delen is dat ze allen heel duidelijk een persoonlijk verhaal vertellen. De danser vertelt dat verhaal met zijn lichaam, de harpist met haar harp.

## Historische achtergrond en maatschappelijke situering

De geschiedenis van spoken word in brede zin gaat ver terug (Foley, 2002): van de griotten in West-Afrika tot de troubadours van Europa. In de recentere geschiedenis is spoken word in de hedendaagse betekenis naar Nederland overgewaaid vanuit de Verenigde Staten en heeft het zich vermengd met bestaande vormen van podiumpoëzie. In Amerika is de spoken word-traditie sterk beïnvloed door de dichters van de Harlem Renaissance in de jaren twintig en dertig, de dichters van de Beat Generation in de jaren vijftig en zestig en de generatie dichters die startten in het tijdperk van de Civil Rights Movement in diezelfde jaren, zoals Gill Scott Heron en de Last Poets. Ook de *slam poetry*, een format waarin dichters de competitie met elkaar aangaan, is van grote invloed geweest, evenals bijvoorbeeld de Amerikaanse tv-serie *Def Poetry Jam* (2002-2007) en natuurlijk de hiphopcultuur, met name de rap.

Spoken word in Nederland is de laatste jaren langzaam vanuit een subcultuur naar zowel het literaire establishment als de meer mainstream (pop)cultuur doorgebroken. De bekende spoken word-artiest Babs Gons trad bijvoorbeeld in 2019 op tijdens de Nacht van de Poëzie. Rapper Typhoon had onder meer het hitalbum *Lobi Da Basi* en omschrijft zichzelf als dichter (Van der Starre, 2021). Ook zijn er talloze voorbeelden van spoken word-artiesten die te zien zijn bij reclamecampagnes, evenementen, workshops in bedrijven of educatieve workshops of geprogrammeerd staan bij bekende podia en festivals, prijzen winnen en in allerlei media publiceren.

Bij spoken word hebben teksten naast een persoonlijke, vaak een sociaal-maatschappelijke thematiek. De artiesten behoren veelal tot maatschappelijk gemarginaliseerde groepen, bijvoorbeeld op grond van culturele achtergrond, neurodiversiteit (zoals ADHD, bipolariteit en angststoornissen), seksualiteit, klasse of gender. Het streven naar het erkennen, het zichtbaar maken van overlappende identiteiten (intersectionaliteit; Carbado, Crenshaw, Mays, & Tomlinson, 2013), het emanciperen en het veranderen van bestaande maatschappelijke structuren vormen een belangrijk onderdeel van het genre. Een veelgenoemd kenmerk is authenticiteit: de verhalen moeten echt zijn voor de persoon die ze vertelt en ze moeten ook zo overkomen op het publiek.

Hoezeer de spoken word-scene aan deze sociaal-maatschappelijke thematiek verbonden is, blijkt uit de recente controverse rond de Nederlandse vertaling van *The Hill We Climb*, het tijdens de inauguratie van Joe Biden voorgedragen gedicht van de Amerikaanse spoken word-artiest Amanda Gorman. De controverse betrof de keuze van uitgever Meulenhoff voor de jonge witte 'non-binaire' dichter Marieke Lucas Rijneveld als vertaler, terwijl Gorman zelf een 'outspokenly black' spoken word-artiest is. Waarom een wit iemand kiezen zonder de zwarte geleefde ervaring, terwijl er genoeg getalenteerde zwarte artiesten zijn? Rijneveld deed een stap terug en inmiddels heeft de zwarte spoken word-artiest Zaire Krieger Gormans gedicht vertaald. In deze controverse stond een aantal kenmerkende elementen van spoken word centraal: naast de emancipatie van gemarginaliseerde identiteiten ook het belang van een geleefde werkelijkheid en authenticiteit, de identiteit van een gemeenschap, politiek bewustzijn, en aandacht voor niet alleen het debat over identiteit en inclusiviteit, maar ook over de voorwaarden waaronder dit gesprek überhaupt gevoerd moet worden.

## Theoretische achtergronden

De waarde van cultuurparticipatie (compartiment 2 uit het model) benader ik vanuit de drie functies van cultuurparticipatie: het bevestigen, verbinden en reguleren van zelf en anderen (Bisschop Boele, 2013; zie ook de inleiding van dit themanummer). Het bevestigen van het zelf gebeurt door een cyclus van geraakt worden en keuzes maken, en leidt tot het gevoel: dit is wie ik ben. Verbinden vindt plaats op vele verschillende manieren. De mens verbindt zichzelf aan de wereld door zichzelf zichtbaar te maken (expressie), zich te verbinden met anderen, zich te verbinden aan het transcendente (het hogere, het schone, of juist de innerlijke kern), zich te richten op het materiële (in het geval van spoken word misschien met een dichtbundel, inkomsten of een opschrijfboekje), zich in de tijd te plaatsen (zich te verbinden aan het verleden, in het moment opgaan, of de toekomst willen vormgeven) of door zich te verbinden aan een plek (bijvoorbeeld aan een stad of podium). Het bevestigen van het zelf en het verbinden van het zelf aan de wereld resulteert in effecten die in te zetten zijn om het zelf, anderen en de wereld te reguleren; bijvoorbeeld door naar een gedicht te luisteren om een bepaald gevoel op te wekken of een politiek gedicht te schrijven in de hoop dat het maatschappelijke bewustwording of verandering bewerkstelligt. Dit alles is een schematische weergave van een complexe werkelijkheid, de verschillende onderdelen zijn altijd simultaan van belang.

De maatschappelijke situering van cultuurparticipatie (compartiment 4), en vooral de verhouding tot macht en het dominante discours, spelen in de spoken word-scene zelf en in de literatuur daarover impliciet en expliciet een belangrijke rol. Impliciet door de diversiteit aan beoefenaars en aan

verhalen die zij vertellen, veelal verhalen die ongehoorde perspectieven van gemarginaliseerde identiteiten en/of subjectiviteiten inbrengen. Vaak wordt iemands relatie tot macht expliciet gemaakt in de gedichten of verkondigde standpunten. Soms wordt deze stellingname in de scene (veelal tijdens informele gesprekken met dichters) en in de literatuur ook nadrukkelijk verbonden aan bestaande sociale theorieën zoals de dekoloniale theorie (Smith, 2012; Yako, 2021), *critical pedagogy* (Biggs-El, 2012) of *queer theory* (Butler, 1990; Lorde, 1984). Deze theorieën trekken bestaande epistemologische aannames in twijfel door de interne contradicties van heersende paradigma's op allerlei vlakken (wetenschappelijk, maatschappelijk, subjectief) aan te tonen (Yako, 2021) en te laten zien dat er waardevolle alternatieven zijn, zowel theoretisch en maatschappelijk als in de geleefde werkelijkheid van mensen. Het zijn dus niet enkel beschrijvende theorieën met een reflectie op de sociale werkelijkheid, maar ze willen verandering bewerkstelligen in die werkelijkheid, en via een interessant reflexief proces (Giddens, 1984) mede vormgeven aan kritische sociale bewegingen en aan de kunst die daarin een rol speelt, zoals spoken word.

Om dit proces te duiden kan onder meer het concept performativiteit (zie bijvoorbeeld het werk over gender van Judith Butler, 1990) ons helpen. Volgens dit concept komen onze identiteiten tot stand in (herhaalde) performances van sociale rollen in onze dagelijkse levens. Sociaal verzet gaat grotendeels over de rol die mensen wordt toebedeeld en de mogelijkheid tot subversie van die rollen en de identiteiten die de performances creëren. Mensen eisen een andere rol op voor zichzelf, ze eisen dat zij al handelend mogen definiëren wie zij zijn in plaats van de rol en identiteit die de heersende 'doxa' (Bourdieu, 1977) of *regimes of truth* (Rabinow, 1991) hen toekennen. Het is dus ook niet gek dat we dit verzet tegen normatieve rolpatronen vooral aantreffen in de kunst, aangezien de kunstenaar bij uitstek het archetype is dat meer vrijheid gegund wordt dan anderen in onze maatschappij. Spoken word-artiesten zetten dit rollenspel bewust in. Tegen de heersende normen die zeggen dat gemarginaliseerde identiteiten anders of minder zijn, stellen zij verhalen van menselijkheid en onrecht vanuit een gedeelde menselijkheid. Zo bouwen zij aan een toekomst waarin ruimte is voor diversiteit en betwisten ze tegelijkertijd essentialistische stereotyperingen.

Twee belangrijke elementen wil ik er hier uitlichten. Het eerste is dat in spoken word veel aandacht is voor het vieren van diversiteit. Vanuit een theoretisch perspectief kun je stellen dat waar mensen verworden tot objecten, fysiek en epistemologisch geweld wordt vergemakkelijkt. Als identiteiten gelden als statische kaders voor de vormgeving van subjectiviteit, vervalt de mogelijkheid om elkaar te ontmoeten en diversiteit te vieren (Braidotti, 2010; Lorde, 1984). Door de mogelijkheid tot intersubjectief contact met 'de Ander' op deze wijze te blokkeren, dehumaniseren we niet enkel die Ander, maar ook onszelf (Gilroy, 1993). Spoken word-artiesten zetten subjectieve verhalen over de

geleefde werkelijkheid van gemarginaliseerde identiteiten in om maatschappelijke structuren en kaders te duiden en te doorbreken. Het tweede is dat daarbij vaak specifiek (maar niet enkel) de tweedeling tussen wit en zwart (De Abreu, 2018) het thema is. Deze thematisering van diversiteit en wit-zwart-verhoudingen werpt ook voor mij als mens, dichter, onderzoeker en witte man reflectieve morele en epistemologische vragen op: Wie heeft recht van spreken? Wat nemen we als waar aan? Welke *regimes of truth* zorgen ervoor dat een cultuursociologische verhandeling als dit artikel wellicht eerder als 'waar' wordt geduid dan een spoken word-gedicht over identiteit?

## Methodologie

Omdat dit onderzoek de vraag wil beantwoorden wat de waarde is van spoken word voor de beoefenaars, is gekozen voor een etnografisch geïnspireerde onderzoeksopzet. De voornaamste methode van etnografie is participerende observatie (Bernard, 2017), aangevuld met interviews en documenten en artefacten die in de onderzochte praktijk een rol spelen (zoals flyers, kaartjes, bundels, boekjes en video's). In mijn onderzoek kreeg participerende observatie het karakter van observerende participatie (Kaminski, 2004), een term die de nadruk legt op de deelname aan de bestudeerde praktijk (vergelijkbaar met de zogenoemde halfie-, indigenous, of insider-ethnography; Abu-Lughod, 1991). Ik koos daarvoor omdat ik al deel uitmaakte van de spoken word-scene voordat ik deze begon te bestuderen. Voor het onderzoek observeerde ik spoken word-evenementen en evenementen waar spoken word een plek had, en betrad ik ook regelmatig zelf het podium. Ondertussen en na afloop maakte ik notities over mijn waarnemingen. In deze veldnotities vermengde ik observatie met eerste analyse, (zelf)reflectie en gedichten. Tegelijkertijd vonden gesprekken ('informele interviews') plaats met beoefenaars en publieksleden.

Hiernaast nam ik formele interviews af met acht beoefenaars, in de vorm van een natuurlijk gesprek waarin ik het onderzoek introduceerde en de participant uitnodigde zijn visie te delen. Tijdens deze interviews probeerde ik vooral het verhaal te laten komen en volgde ik bij het vragen stellen mijn natuurlijke interesse. Soms haalde ik aan het einde van het gesprek – of als het gesprek iets minder soepel verliep – thema's aan die andere dichters hadden aangereikt of die in de loop van het onderzoek relevant bleken (bijvoorbeeld schrijven voor jezelf of voor publiek). Ik streefde naar variatie in geïnterviewden: van landelijk tot lokaal tot (nog) niet zo bekend, diversiteit in gender en culturele achtergrond, van zeer nauw verbonden met de spoken word-scene tot meer incidenteel verbonden. Vijf geïnterviewden waren niet-wit, drie waren vrouw, naar mijn weten waren er vijf neurodivergent, vijf waren landelijk bekend en drie wat minder, zes waren echte insiders, en twee waren minder nauw verbonden aan de scene. Daarnaast bezocht ik

websites, keek ik naar online performances, interviews en blogs, en verzamelde ik andere documenten en artefacten zoals kaartjes, boeken en posters. De interviews werden getranscribeerd, daarna werden de data gecodeerd. Dit coderen was een combinatie van *concept-driven* en *data-driven* coding (Gibbs, 2007): ik gebruikte bijvoorbeeld concepten uit het inleidende artikel van dit themanummer ('verbinden', 'zelfexpressie', 'reguleren') en ik voegde waar nodig codes toe om de invulling van het model te specificeren voor spoken word (bijvoorbeeld 'nieuw narratief', 'verschillende culturele werelden', 'urgentie').

Omdat ik keek hoe spoken word zich op verschillende plekken en bij verschillende mensen voordeed, is de aanpak van dit etnografische onderzoek te karakteriseren als nomadisch (Braidotti, 2010), multi-sited en post-exotisch (Elie, 2020) en pragmatisch (Becker, 2020). Deze aanpak breekt met de inmiddels verouderde opvatting dat er monolithische statische culturen bestaan die op één plek vastgelegd moeten worden. Mensen en culturen, en dus ook scenes, zijn niet statisch en onveranderlijk, maar dynamisch en poreus. Bovendien behoren mensen niet tot één enkele cultuur en staan culturen in verbinding. Juist in de tegenstrijdigheden, verschillen en voorlopige kaders (bijvoorbeeld rondom een cultuur) wordt niet alleen duidelijk wat waarde *is*, maar vooral ook hoe die gemaakt wordt (Kurzman, 2008).

De eerste impliciete analyse vond ter plekke plaats in gedachten of tijdens het maken van veldnotities of afnemen van interviews. Daarna volgde het coderen van interviews, notities en de verzamelde documenten en artefacten. Op basis van deze analyseslag schreef ik een eerste variant van een *deep story* (Russell-Hochschild, 2019), een verhaal gebaseerd op een kernachtige metafoor die de essentie van de analyse uitdrukt. Een *deep story* kan een scala aan emoties oproepen bij de mensen over wie het gaat. Mijn eerste versie deelde ik en ik gaf de mensen die mee hadden gedaan aan mijn onderzoek de kans om daarop te reageren. Meestal gebeurde dat schriftelijk, een enkele keer live. De reacties verwerkte ik in de uiteindelijke analyse. Ik koos voor een *deep story*, omdat het een vorm van procesmatige validatie (Flick, 2007) is voor het onderzoeksveld en een manier om *met* in plaats van *over* mensen te praten (Ingold, 2017). Ingold onderscheidt etnografie als documentatie van een cultuur en antropologie als een wetenschap van menselijke mogelijkheden. Hij benadrukt daarbij de transformatie die de antropoloog in het veld ondergaat: niet alleen de onderzochten zijn dynamisch en poreus, de onderzoeker is dat ook. Samen worden ze gesprekspartners met een visie en invloed op wat voor soort (mensen)levens mogelijk zijn. Vanuit dit vertrekpunt is het logisch om als onderzoeker hun stem te (re)presenteren, en hun verhaal holistisch weer te geven – bijvoorbeeld in een *deep story*. Zeker in deze studie van de spoken word-scene, waar macht en ongelijkheid een grote rol spelen, leidt het inzetten van de *deep story* tot een mooie congruentie tussen de methodologie en het karakter van de onderzochte praktijk zelf.

Tot slot een beknopte reflectie op het feit dat ik niet alleen onderzoeker, maar ook dichter ben, waardoor dit onderzoek ook een auto-etnografisch (Scott-Hoy & Ellis, 2012; Ellis, 2002) karakter heeft. Aan de woorden 'onderzoeker' en 'dichter' kleven algemene en persoonlijkere associaties. Beide woorden verwijzen bovendien naar specifieke (professionele) praktijken met hun eigen manieren van zijn, doen en praten. Het schrijven, kijken en zijn van de onderzoeker en de dichter hebben elk specifieke normen en regels en beogen elk verschillende effecten op de wereld. Voor mij zijn deze twee aspecten van mijn identiteit moeilijk te scheiden. Als dichter ben ik vaak analyserend en filosofisch, als antropoloog gebruik ik vaak gedichten in mijn veldnotities om te duiden wat ik zie. Mijn dichterschap verschaft mij soms makkelijker toegang tot gesloten gemeenschappen dan mijn antropoloog-zijn, en omgekeerd geeft mijn antropoloog-zijn mij wel eens makkelijker toegang tot instituten. De meerwaarde van de combinatie is voor mij dat het een tegenwicht biedt tegen de waardering van sommige vormen van kennis boven andere (Rabinow, 1991). Tegengas geven aan te verregaande objectivering en rationalisering van het leven kan plaatsvinden via alternatieve kennisvormen en andere ontologieën (Smith, 2012) zoals poëzie (Cahnmann, 2003).

Mijn ervaring is dat mijn gedeeltelijke insider-status ook mijn blik heeft gevormd. Zeker voor een studie naar het perspectief van de beoefenaar vind ik dat een voordeel: het blootleggen van subjectiviteit leidt tot grotere objectiviteit. Ik beschouw deze auto-etnografische component van mijn onderzoek niet alleen als verzet tegen een dominant objectiverend wereldbeeld, een poging tot epistemologische vrijheid en het onderkennen van de gesitueerde kennis die een antropoloog opdoet in het veld, maar ook als viering van het menselijke zijn. Een viering van de waarde van het (menselijke) zijn die ik bovendien kenmerkend acht voor de spoken word-scene, niet alleen als artistieke uitingsvorm, maar ook als denkvorm (Arnott, 1999) en als zodanig als bewegwijzering naar een gewenste toekomst (Lorde, 1984). Een toekomst waarin mensen (of andere wezens) niet langer uitgesloten worden op basis van angst voor verschil of singulaire identiteiten (hooks, 1992).<sup>1</sup>

## Wat spoken word betekent voor de deelnemers

In het begin van dit artikel beschreef ik in fragmenten twee spoken word-bijeenkomsten, Tapschrift en Spraakuhloos. We zagen hoe bij Tapschrift in de rafelrandjes (een oude fabriek), in gemeenschap (met vrijwilligers, iedereen is welkom) het zelf tot uitdrukking komt. Op deze locatie wordt de interne wereld van de dichter (gekleurd door verkrachting, misbruik, verslaving,

<sup>1</sup> bell hooks gebruikt expres geen hoofdletters, omdat zij wil benadrukken dat niet haar persoon, maar de inhoud het belangrijkste is.

neurodivergentie) gedeeld om compassie op te wekken en zo verandering te bewerkstelligen. Bij Spraakuhloos zagen we hoe specifiek op gemarginaliseerde identiteiten gerichte spoken word het podium deelt met meer artistiek-experimentele vormen en andere kunsten.

Uit mijn analyse van de data kwamen uiteindelijk drie centrale concepten bovendien die ook bovenstaande beschrijvingen goed dekken: expressie, community en beïnvloeding. Ze sprongen er niet alleen uit qua aantal coderingen, maar dichters noemden ze ook expliciet in de interviews. De drie concepten zijn specificeringen voor spoken word van de drie elementen uit het model: expressie van het 'mij', verbinding met ander en regulering van anderen. Via dit laatste concept wordt de waarde van spoken word voor participanten (compartiment 2) rechtstreeks gekoppeld aan maatschappelijke situering (compartiment 4).

### ***Expressie, community, beïnvloeding – en macht***

In spoken word vertellen dichters verhalen over hun leven (expressie) aan hun publiek in hun scene (*community*), omdat ze hopen dat ze de wereld kunnen veranderen door deze verhalen te vertellen (beïnvloeden). Expressie en community horen bij het onderdeel van het model dat gaat over het plaatsen van het zelf in de wereld. Beïnvloeden valt onder reguleren: de feedback die het plaatsen van het zelf in de wereld heeft op het zelf en anderen. Hoe veranderen wij door de ervaring die wij opdoen in de wereld? De drie concepten komen over het algemeen niet los van elkaar voor, maar worden juist in samenhang genoemd, zoals in dit citaat van een van de geïnterviewden:

'Ik ben wel op zoek naar die link, om wel voor het publiek duidelijk te maken van, je krijgt mij, maar je krijgt ook de maatschappij in mij en ideeën over waarom ik doe wat ik doe. (...) Ik ben niks zonder de maatschappij, ik ben een compleet product van de maatschappij. Maatschappij klinkt dan weer zo politiek beladen, maar ik ben een product van alles dat ooit op mijn pad is gekomen. (...) Wat heeft de maatschappij van mij gemaakt en wat wil ik van de maatschappij gaan maken? De maatschappij heeft mij blijikbaar... Blijkbaar, dat ik dat soort onrecht zie, komt voort uit hoe ik ben opgegroeid. Ik kom uit achterstandswijken, vind je het dan gek dat ik erover ga praten?' (Dichter 5)

Deze dichter benoemt expliciet dat hij persoonlijke verhalen (expressie) wil gebruiken, niet alleen om een publiek aan zich te binden (community), maar ook om daadwerkelijk effect te hebben. Hij kiest ervoor om maatschappelijke verhoudingen expliciet te adresseren (beïnvloeding). Alle dichters vertonen deze drie aspecten in meer of mindere mate.

De community (het publiek en de bredere scene waar dichter en publiek deel van uitmaken) is een belangrijk aspect van spoken word. De nadruk ligt daarbij op de diversiteit van die community, een openheid voor diverse perspectieven en een grote nadruk op samenkomen in een niet-hermetische gemeenschap. Daarmee samenhangend heerst er een cultuur van gunnen. Nooit heb ik het publiek slecht op iemand zien reageren, ongeacht de kwaliteit kreeg bijna iedere dichter een liefdevol onthaal. De ene keer werd er meer enthousiasme getoond dan de andere, maar niemand werd vervelend bejegend. Alleen als de viering van diversiteit in het gedrang komt, ontstaat een uitzondering die de regel bevestigt: het enige echt lauwe onthaal was bij een dichter die vrouwonvriendelijke taal bezigde. Tegelijkertijd waren er in mijn gesprekken ook dichters die een artistiek nadeel zagen in dit sterke community-idee. Volgens sommigen is naast harmonie ook kritiek en polemieken nodig om spoken word artistiek verder te brengen.

Niet alle geïnterviewden adresseren maatschappelijke verhoudingen overigens zo expliciet. Sommigen doen dit slechts af en toe, of ze delen verhalen niet direct met als doel actie teweeg te brengen, maar om meer inzicht te geven en meer bekendheid en begrip te kweken, of om mensen die met iets soortgelijks worstelen tot steun te zijn – 'zachtere' vormen van beïnvloeding dus:

'Ik wil aanspraak doen op iemands gevoel. Zo van: hé, jij bent ook mens, jij hebt ook je emoties. Misschien ga je er wel mee om; misschien ga je er niet mee om, maar dit is hoe ik het meemaak in mijn leven. En dat is dus echt, dat is ook gewoon in de wereld en er zijn andere mensen die zich zo voelen.' (Dichter 7)

In dit citaat zien we zowel de expressie als de community sterk terugkomen, en ook (in de zinsnede 'dat is ook gewoon in de wereld') de poging om die wereld te beïnvloeden door anders-zijn te accepteren.

Spoken word-artiesten vertellen dus dikwijls persoonlijke poëtische verhalen met als doel om zich met anderen te verbinden en de maatschappij te beïnvloeden. Wat in de data met regelmaat, impliciet en soms ook expliciet, terugkwam, was het idee van urgentie, in twee betekenissen: artistieke urgentie (de kunst *moet* gemaakt worden) en maatschappelijke urgentie (het persoonlijke verhaal *moet* gedeeld worden om het grotere onrecht aan de kaak te stellen).

Artistieke en maatschappelijke urgentie worden nauw aan elkaar verbonden. De dichter Audre Lorde schreef:

'Poetry is not only dream and vision; it is the skeleton architecture of our lives. It lays the foundations for a future of change, a bridge across our fears of what has never been before... The white fathers told us: I think, therefore I am. The Black mother within each of us – the poet – whispers in our dreams: I feel, therefore I can be free. Poetry coins the language to express and charter this revolutionary demand, the implementation of that freedom.' (Lorde, 1984, pp. 45-46)

Deze woorden vinden weerklank bij mijn geïnterviewden. Een van hen zegt als ik een parafrase van bovenstaande citaat voorleg:

'En dat geloof ik oprecht, daarom denk ik dat het zo belangrijk is dat schrijvers en *artists a seat at the table* hebben als het gaat om onze toekomst formuleren. En niet vanuit politieke overwegingen, maar omdat *the artists' perspective* zo belangrijk is in de culture dynamiek van *the imagination*.' (Dichter 1)

Dit citaat laat zien dat het bij de dichters niet alleen gaat om een politieke overweging, maar ook om een (her)waardering van het perspectief van de kunstenaar en zo de weg naar de toekomst te vinden. Die koers vinden naar een onbekende toekomst gebeurt niet door het angstvallig bewaken van identiteiten, maar door het vieren van het menselijk zijn in alle rijke schakeringen (zelfexpressie) in een community waarin wordt getoond hoe de wereld zou kunnen zijn en ongehoorde perspectieven zichtbaar worden. Uit deze waardering van menselijke diversiteit groeit ook een moreel verzet tegen maatschappelijke normen of vormen die de vrije uitdrukking van identiteit onderdrukken. Dit verzet vindt dus expliciet plaats (in politieke acties of boodschappen) en impliciet (door samenzijn in viering van diversiteit).

### **Spoken word: de deep story**

Op basis van mijn onderzoek schreef ik een deep story (Russell-Hochschild, 2019) over spoken word waarin expressie, community en beïnvloeding centraal stonden. Ik deelde die met dichters met de uitnodiging te reageren. Op basis van hun reacties herschreef ik de *deep story* als volgt:

*Spoken word is poëzie met nadruk op het podium, met nadruk op hoe het klinkt en de verbinding met het publiek, er zit vaak (maar lang niet altijd) een bepaalde cadans in. Vaak (maar lang niet altijd) is er een bredere community omheen, die de boodschap van het gedicht begrijpt en deels zijn identiteit ermee voedt. Vaak is een gedicht gestoeld op persoonlijke ervaring of een observatie die gekoppeld wordt aan een groter verhaal of menselijk thema. Vaak (maar lang niet altijd) is een gedicht politiek activistisch en wil het een boodschap overbrengen of een verandering (in bewustzijn) teweegbrengen. Misschien viert het gedicht iets, biedt het*

*troost of uit het woede of verdriet, of toont het de prachtige absurditeit van het dagelijks leven, van het kleine. Misschien spreekt het namens iets groters, misschien wel God of collectief bewustzijn of de Liefde. Uiteindelijk is het poëzie geschreven door mensen. Vaak eist het erkenning voor de menselijkheid van een bepaalde identiteit (of een bepaald aspect daarvan), misschien vraagt het aandacht voor hoe bepaalde subjectiviteiten verdrukt worden, misschien de zwarte mens of de mens die een niet-normatieve genderidentiteit heeft of neurodivergent is of minder geld heeft. Je kan schrijven om gezien te worden of om zichtbaar te maken, of om mensen zichzelf gezien te doen voelen. Je kan ook schrijven puur en alleen voor jezelf, om jezelf te begrijpen, omdat het lekker voelt of gewoon omdat het is wat je doet.*

*Je begon, omdat je nou eenmaal in gedichten dacht, of omdat iemand je stimuleerde of je voorbeeld was. Je krabbelde heel lang in schriftjes over je emoties en later werd het meer en anders. Misschien was je rapper of theatermaker en vond je in spoken word een eerlijk thuis om je te uiten. Misschien heb je jarenlang op de deur van het (literaire) establishment geklopt om naar binnen te mogen, misschien beweeg je inmiddels moeiteloos door verschillende werelden. Misschien staat voor jou zelfuiting centraal, of misschien juist de boodschap of de kunst. Misschien koppel je je dichten aan een politieke praktijk, misschien ook niet. Je voelt dat er iets niet klopt in de wereld, je bent gevoelig en je zoekt naar woorden voor wat je ziet en ervaart, je bent op zoek naar echtheid en deze zoek-tocht zal waarschijnlijk nooit stoppen.*

De meeste dichters onderschreven deze *deep story*. Er waren natuurlijk wel onderlinge verschillen: één dichter vond hem te voorzichtig en algemeen, een andere dichter liet me juist weer een zin over zwart activisme weghalen, omdat niet alle dichters zich daarin zouden kunnen vinden en het al genoeg benadrukt was. Mijn duiding van spoken word moet dan ook niet gezien worden als een strakke bepaling van de waarde van dit genre, maar als een poging om in een hybride en dynamische gemeenschap een grootste gemene deler met vele rafelrandjes weer te geven.

## **Conclusie**

In dit artikel heb ik geprobeerd enig inzicht te geven in de huidige spoken word-scene in Nederland en geprobeerd licht te werpen op de waarde die de praktijk voor de deelnemers heeft. Die waarde zit in drie samenhangende elementen: spoken word biedt de deelnemers een podium voor zelfexpressie, verbindt beoefenaars en publiek in een community waarin ze vanuit authenticiteit en een gevoel van urgentie spoken word beoefenen, en waarin

sterk de nadruk ligt op het beïnvloeden van de wereld naar meer acceptatie van de Ander en het Andere.

Door auto-etnografische elementen in te bouwen heb ik getracht op twee manieren voorbij een simpele dualiteit tussen objectiviteit en subjectiviteit te gaan: door verschillende perspectieven als gelijkwaardige kennisvormen naast elkaar te laten bestaan en door te laten zien hoe subjectiviteit en objectieve omstandigheden elkaar vormgeven via onze verhalen. Ik zie dat als passend, omdat naar mijn waarneming zo de gekozen methodologie in lijn ligt met de ambities van het genre spoken word. Datzelfde geldt voor het gebruik van de *deep story* als methodologisch instrument. Deze methodologische keuzes geven natuurlijk een heel ander soort studie dan bijvoorbeeld een neutralere, meer documenterende vorm van etnografie. Dezelfde onderdompeling in de scene die een rijkheid van data verschaft, kleurde ontegenzeggelijk mijn blik. Ik zie dit niet als beperking, maar als manier om gehoor te geven aan de oproep van Ingold (2017) om in gesprek te zijn met het veld én om bij te dragen aan het grotere gesprek over de mogelijkheden van menselijk zijn.

Om zicht te krijgen op de waarde van spoken word voor de beoefenaars gebruikte ik een model dat van origine ontwikkeld is voor muziek. Maar het hielp mij ook om greep te krijgen op de waarde van spoken word voor beoefenaars. Bovendien biedt het zicht op verschillen met andere cultuurparticipatiepraktijken. Hoewel spoken word en verhalen vertellen beide woordkunsten zijn, blijkt uit de casestudie van de verhalenvertelgroep (zie het artikel van Tekla Slangen elders in dit themanummer) bijvoorbeeld dat expressie en beïnvloeding veel minder centraal staan in die praktijk. Het werken met het model en daardoor mogelijke vergelijkingen biedt dan weer enig tegenwicht richting een al te grote subjectiviteit.

De betekenis van spoken word ligt in het vertellen van en luisteren naar verhalen die verteld moeten worden en wat nog te weinig gebeurt. Verhalen over en door mensen die niet altijd een goed leefbare plek hebben in onze maatschappij. Verhalen die ons iets duidelijk maken over hoe de wereld is en ook hoe die (beter) zou kunnen zijn. Door naar deze verhalen te luisteren merken we wat er mogelijk is, er komt ruimte in ons om anders naar de wereld te kijken en er anders in te handelen. In het proces van luisteren en vertellen treden we in spoken word toe tot een gemeenschap die zegt: jij doet ertoe, jij mag gehoord worden. Als we oprecht geloven in een wereld van 'non-hiërarchisch verschil' (Lorde, 1984, p. 111) en onderschrijven dat verschil in geleefde identiteit geen reden tot angst of uitsluiting mag zijn, kan spoken word ons inspireren om inclusie en participatie veel dieper in te bouwen in onze maatschappelijke instituten en structuren. Het is daarmee een kunstvorm die rechtstreeks aanhaakt bij het urgente maatschappelijke debat over diversiteit en inclusie.

Mijn onderzoek is vooral een eerste aanzet tot verder onderzoek naar de Nederlandse spoken word als vorm van cultuurparticipatie. Dat kan vanuit vele verschillende disciplines en perspectieven: meer historisch gericht, taalkundig, psychologisch, sociologisch, maar ook meer toegepast rond vragen als de inzet van spoken word in het onderwijs, in participatieprocessen of in trajecten waarin persoonlijke zingeving centraal staat. Ik hoop dat dit artikel heeft laten zien dat in spoken word de intentie centraal staat om een weg naar een levende toekomst veilig te stellen door de unieke verhalen van gedeelde menselijkheid te delen en diversiteit te vieren – een vorm van 'pre-figuratieve politiek' (Graeber, 2002), ofwel leven alsof je leeft in een wereld zoals je wenst dat die zou zijn.

Ten slotte: ik ben me ervan bewust dat mijn onderzoek afwijkt van veel ander onderzoek door het – voor sommigen wellicht te uitgesproken – persoonlijke karakter ervan. Maar ik zie het daardoor vooral ook als congruent met spoken word zelf. Er is sprake van wat Ingold (2011, p. 216) een *itineration* noemt – geen simpele herhaling (*iteration*), maar een wording en ontdekking voor de toekomst. Butlers (1990) uitleg van performativiteit – sociale betekenis die tot stand komt in herhaling van rolpatronen – is hieraan verwant; als we variatie en spel aanbrengen in die herhaling, komt er levendigheid en flexibiliteit in onze maatschappij. Het gaat niet uitsluitend om actief verzet tegen het epistemisch geweld dat het opleggen van namen en identiteiten aan de Ander is. Het is zoals Lorde zegt een collectieve bevrijding, het erkennen van verschil als bron van kracht, noodzakelijk om een koers te vinden naar een onbekende toekomst:

'Difference must be not merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic. Only then does the necessity for interdependency become unthreatening. Only within that interdependency of difference strengths, acknowledged and equal, can the power to seek new ways of being in the world generate, as well as the courage and sustenance to act where there are no charters. Within the interdependence of mutual (nondominant) differences lies that security which enables us to descend into the chaos of knowledge and return with true visions of our future, along with the concomitant power to effect those changes which can bring that future into being. Difference is that raw and powerful connection from which our personal power is forged.' (Lorde, 1984, p. 111)

**Anne Braakman** is antropoloog, dichter, sufi, mens en vegan. En wars van labels.  
a.h.m.braakman@gmail.com

## Literatuur

Abreu, J. de. (2018). Reclaiming our voices: The anti-Black Pete movement from a black woman's perspective. In M. F. Báez (Ed.), *Smash the pillars: Decoloniality and the imaginary of color in the Dutch kingdom* (pp. 63-73). Lexington Books.

Abu-Lughod, L. (1991) Writing against culture. In R. G. Fox (Ed.), *Recapturing anthropology: Working in the present* (pp. 137-154). School of American Research Press.

Arnott, S. (1999). In the shadow of chaos: Deleuze and Guattari on philosophy, science and art. *Philosophy Today*, 43(1), 49-56.

Becker, H. (2020). *Writing for social scientists: How to start and finish your thesis, book, or article*. University of Chicago Press.

Bernard, H. R. (2017). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches*. Rowman & Littlefield publishers.

Biggs-El, C. (2012). Spreading the indigenous gospel of rap music and spoken word poetry: Critical pedagogy in the public sphere as a stratagem of empowerment and critique. *Western Journal of Black Studies*, 36(2), 161-168.

Bisschop Boele, E. (2013) *Musicking in Groningen: Towards a grounded theory of the uses and functions of music in a modern Western society*. Proefschrift Georg-August-Universität Göttingen.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.

Braidotti, R. (2010). Nomadism: Against methodological nationalism. *Policy Futures in Education*, 8(3-4), 408-418.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Cahnmann, M. (2003). The craft, practice, and possibility of poetry in educational research. *Educational Researcher*, 32(3), 29-36.

Carbado, D. W., Crenshaw, K. W., Mays, V. M., & Tomlinson, B. (2013). Intersectionality: Mapping the movements of a theory. *Du Bois Review*, 10(2), 303-312.

Chepp, V. (2012). Art as public knowledge and everyday politics: The case of African American Spoken Word. *Humanity & Society*, 36(3), 220-250.

Dera, J. (2014). 'Niets meer dan mijn waarlijk woord': Aantekeningen over de analyse van performance poëzie. *Voors*, 32(2), 6-16.

Elie, S. D. (2020). *A post-exotic anthropology of Soqotra*. Palgrave Macmillan.

Ellis, C. (2002). Being real: Moving inward toward social change. *Qualitative Studies in Education*, 15(4), 399-406.

Fisher, M. (2003). Open mics and open minds: Spoken word poetry in African diaspora participatory literacy communities. *Harvard Educational Review*, 73(3), 362-389.

Flick, U. (2007). *Managing quality in qualitative research*. Sage.

Foley, J. M. (2002). *How to read an oral poem*. University of Illinois Press.

Franssen, G. (2012). Stage fever and text anxiety: The staging of poeticity in Dutch performance poetry since the 1960s. In C. Gräbner & A. Casas (Eds.), *Performing poetry: Body, rhythm and place in the poetry performance* (pp. 33-52). Rodopi.

Gibbs, G. (2007). *Analyzing qualitative data*. Sage.

Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. University of California Press.

Gilroy, T. M. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.

Graeber, D. (2002). The New Anarchists. *New Left Review*, 13, 61-73.

hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.

Ingold, T. (2011). *Being alive*. Routledge.

Ingold, T. (2017). Anthropology contra ethnography. *Journal for Ethnographic Theory*, 7(1), 21-26.

Kaminski, M. M. (2004). *Games prisoners play*. Princeton University Press.

Kurzman, C. (2008). Introduction: Meaning-making in social movements. *Anthropological Quarterly*, 81, 5-15.

Lorde, A. (1984). *Sister outsider: Essays and speeches*. The Crossing Press.

Merriweather, L. R. (2011). The spoken word as arts-based adult education. *Journal of Adult and Continuing Education*, 17(2), 51-63.

Rabinow, F. I. (1991). *The Foucault reader: An introduction to Foucault's thought*. Penguin.

Russell-Hochschild, A. (2019). Introductory essay: Emotions and society. *Emotions and Society*, 1(1), 9-13.

Scott-Hoy, K., & Ellis, C. (2012). Wording pictures: Discovering heartfelt autoethnography. In J. G. Cole (Ed.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 127-141). Sage.

Smith, L. T. (2012). *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. Zed Books.

Somers-Willett, S. B. (2005). Slam poetry and the cultural politics of performing identity. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 38(1), 51-73.

Starre, K. van der. (2017). Poetry slam in Nederland en Vlaanderen. *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 363, 16-19.

Starre, K. van der. (2019). Uitgesproken poëzie: Over de bloemlezing 'Hardop'. Spoken word in Nederland.' *Ons Erfdeel*, 62(3), 180-181.

Starre, K. van der. (2021). *Poëzie buiten het boek: De circulatie en het gebruik van poëzie*. Proefschrift Universiteit Utrecht.

Williams, W. R. (2015). Every voice matters: Spoken Word poetry in and outside of school. *The English Journal*, 104(4), 77-82.

Yako, L. (2021, 9 April). Decolonizing knowledge production: A practical guide. *Counterpunch*.



# De Nederlandse Sacred Harp-revival: tegen de stroom in zingen vanuit de ziel

Levin Stein

**Sacred Harp komt voort uit de Amerikaanse protestants-christelijke koormuziek en beleeft sinds enige decennia een revival buiten de kerk om. Levin Stein onderzocht bij zanggroepen in Amsterdam en Bremen wat mensen beweegt om zich over te geven aan deze muziek. Zijn conclusie is dat ze in de muziek een tegenwicht vinden voor de geprofessionaliseerde, vervreemde, op het individu gerichte en seculiere westerse cultuur.**

Toen ik gevraagd werd om de praktijk van de Sacred Harp-revival in Nederland te onderzoeken, waren mijn eerste associaties vroom monnikengezang en brave koorknappen. Ik kwam er echter al snel achter dat het tegendeel waar was toen ik voor het eerst de website van een Sacred Harp-groep in Bremen bezocht. De goedbedoelde waarschuwing die ik aantrof leek me een slecht voorteken: 'De liederen zijn vol vuur, zwavel en hel, ze zijn de heavy metal van de 19e eeuw' ([www.sacredharpbremen.org](http://www.sacredharpbremen.org)). Geïntimideerd door deze angst-aanjagende introductie nam ik mijn toevlucht tot YouTube, waar ik in een interview hoorde: 'Sacred Harp kan een uitdaging voor de oren zijn. (...) Als je je buurman kan horen, zing je niet luid genoeg' (Hinton & Hinton, 2006). Ik was al bijna in tranen en bereid tot opgeven toen mijn nieuwsgierigheid gewekt werd door de eerste opnames die ik beluisterde.

Het valt niet te ontkennen: Sacred Harp klinkt op het eerste gehoor luid en grof en zelfs misschien raar en obscuur. Het begrip 'sacred harp' verwijst naar de menselijke stem in zijn natuurlijke vorm, onverbloemd en op vol volume (Grayson, 2001). Het onmiskenbare geluid waarmee ik werd geconfronteerd, liet me verwonderd afvragen welk type mensen zich bezighoudt met deze buitengewone traditie en waarom.

De Sacred Harp-revival is gebaseerd op protestants-christelijke koormuziek uit New England en heeft zich sinds ongeveer 1990 in beperkte mate verspreid vanuit de Verenigde Staten naar het Verenigd Koninkrijk, Ierland, Polen, Duitsland, Frankrijk, de Scandinavische landen en ook naar Australië, Zuid-Korea en Israël (Lueck, 2017; Cobb, 2004). In Nederland is er momenteel slechts één groep beoefenaars: de in 2011 opgerichte Sacred Harp-gemeenschap in Amsterdam. In Duitsland is er een klein aantal initiatieven in de grote steden, zoals Berlijn, Keulen, Hamburg, Frankfurt, München en Bremen.

De Nederlandse groep biedt de mogelijkheid om de beweegredenen van deelnemers te begrijpen. Onderzoekers als Cobb (2004) zien, net als veel revival-zangers zelf, de Sacred Harp-revival als een subculturele praktijk. Subcultuur is een omstreden concept, zozeer zelfs dat wel wordt gesteld dat subculturen sinds eind jaren tachtig van de vorige eeuw niet meer bestaan in hun traditionele vorm (Clark, 2003). Ik zal hier daarom recente opvattingen over subcultuur gebruiken als heuristische concepten waarbij ik mij de vraag stel: Is de Sacred Harp-revival in Nederland vanuit het perspectief van de deelnemers te begrijpen als een vorm van subcultuur?

In dit artikel laat ik op basis van theorie over subcultuur, het verwante begrip 'tegencultuur', en muziekrevivals zien dat Sacred Harp-zangers zichzelf niet herkennen in de dominante cultuur, en geef ik inzicht in het alternatief dat hen voor ogen staat. Mijn geïnterviewden hebben een levenshouding die

tegengesteld is aan gangbare opvattingen over kunst en samenleving. Ze bekritisieren vooral het gebrek aan diepgang, authenticiteit, en spiritualiteit, en de afwezigheid van betrokkenheid bij existentiële zaken zoals ziekte en dood. Ik zal betogen dat de Sacred Harp-revival vooral het karakter heeft van een ‘non-hegemonische tegencultuur’.

## Geschiedenis en uitvoeringspraktijk van Sacred Harp

Sacred Harp is van oorsprong Amerikaanse meerstemmige religieuze koor-muziek die grote populariteit genoot onder de vroege Europese kolonisten in New England. Zonder de vaststaande autoriteit van een georganiseerde kerk smeadden zij hun eigen persoonlijke relatie met God (Allan Lomax Archive, 2010). Gescheiden van hun oorspronkelijke tradities en rituelen legden zij bijzondere nadruk op familiebanden en gemeenschapswaarden. Iedereen moest, eenzaam in de omringende ruige natuur, op zichzelf passen en op zijn eigen voorwaarden zijn eigen lot tegemoet treden. Er heerste een rigide moraal en een stoïcijnse houding tegenover lijden, die onverschrokkenheid tegenover de dood en hoop op eeuwige verlossing in de hand werkten. Deze waarden werden uitgedrukt in de poëzie van Isaac Watt (1674-1748), een hymneschrijver verantwoordelijk voor een groot deel van het Sacred Harp-repertoire (Allan Lomax Archive, 2010). In zijn teksten benadrukt hij de verbinding van het individu met oneindigheid en almacht. In zijn politieke filosofie was hij open jegens religieus andersdenkenden en hun streven naar godsdienstvrijheid (Hull, 2005).

Vanuit stijlperspectief gaat Sacred Harp in tegen de toenmalige Europese klassieke muziekstandaard: er is geen ruimte voor instrumentale begeleiding of voor solisten en virtuozen (Cobb, 2004). Sacred Harp wordt a capella uitgevoerd en maakt gebruik van eenvoudige en pakkende, dikwijls pentatonische melodieën en een rijk spectrum aan boventonen. Het repertoire is opgetekend in liedboeken, waarvan de eerste *The Sacred Harp* uit 1844 was; het genre ontleent zijn naam aan dit boek. De Sacred Harp-traditie is het meest omvangrijke genre dat gebruik maakt van *shape note* notatie (zie figuur 1), vandaar dat *Shape Note Singing* wel als alternatieve naam wordt gebruikt. Het simpele, maar ingenieuze *shape note* notatiesysteem geeft toonhoogtes en tonaliteit niet alleen weer door de positie op de notenbalk, maar ook door de vorm van de noten. Het werd een populaire methode op Amerikaanse zangscholen vanwege de relatief eenvoudige toegang die het mensen gaf tot noten lezen en gemeenschappelijke zang.

Figuur 1. Shape Note notatie (bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred\\_Harp](https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_Harp))

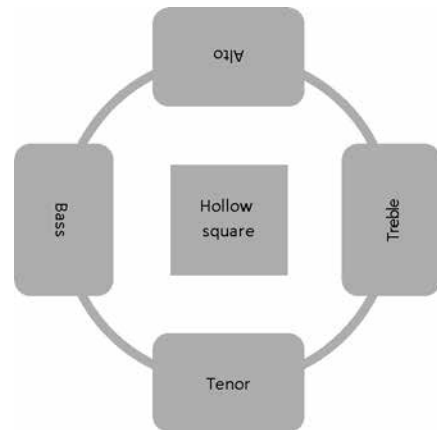


Sacred Harp speelde zich, ondanks de oorsprong in het noordelijke New England, vrijwel geheel af in de rurale gemeenschappen in het zuiden van de Verenigde Staten. Jim Carnes, de medeproducent van twee invloedrijke documentaires over Sacred Harp (*Sweet is the Day* en *Awake, My Soul*), wijst op de afnemende populariteit van de muziek aan het einde van de negentiende eeuw: ‘[*Shape note*-zang] werd geassocieerd met akoestische muziek van predikers en bijeenkomsten uit het zuiden. Het paste niet bij stedelijke muziek-revivals na de *Civil War* waarop rijke stedelingen zich richtten.’ (Carnes, in Tilley, 2007). Als gevolg daarvan werd Sacred Harp in musicologische kringen rond het begin van de twintigste eeuw vooral benaderd als volkskunst, waarin de Sacred Harp-zangers werden geportretteerd als geïsoleerde plattelandbewoners.

Het genre raakte door de komst van de muziekindustrie die zich richtte op verfijnde Europees georiënteerde muziekstijlen in toenemende mate in het nauw. Begin twintigste eeuw werd het als praktisch uitgestorven beschouwd. Op een paar gemeenschappen en families in het zuiden van de Verenigde Staten na, had niemand meer interesse in deze praktijk. In de jaren zestig van de vorige eeuw herontdekten folkliethebbers de Sacred Harp-traditie en ontstond er een revivalbeweging die ook de oceaan overstak naar Europa (Hickling, 2010). Tegenwoordig trachten Europese beoefenaars Sacred Harp op authentieke wijze uit te voeren (Lueck, 2016). Door de ongewone, sombere klank ontstaat tegelijkertijd een spanning met de eigentijdse dominante muziekcultuur. Die spanning zal ik in dit artikel verder verkennen.

De uitvoeringspraktijk van Sacred Harp is door de tijd heen licht veranderd. Heider en Warner (2010) merken op dat een volledige gedetailleerde beschrijving van de traditie verscheidene hoofdstukken zou kunnen vullen. Veel veranderingen in de uitvoeringspraktijk zijn te volgen in de vernieuwingen in het repertoire, neergeslagen in de verschillende edities van het liedboek uit 1844 en latere alternatieve liedboeken (Heider & Warner, 2010; Cobb, 2004). Ondanks de veranderingen in repertoire is de zangpraktijk van Sacred Harp toch redelijk constant gebleven. Deelnemers zitten tijdens de sessies in dicht op elkaar gepakte rijen in een *hollow square*-formatie (Bealle, 1997; zie figuur 2). Die opstelling is gericht op het ondersteunen van de samenzang van de stemmen – sopraan (*treble*), alt, tenor en bas – die in vierstemmige harmonie samen zingen (Grayson, 2001; Reece, z.d.).

Figuur 2. De hollow square-formatie



Zoals te zien is in vele Sacred Harp-clips op YouTube, kan door deze formatie de leider zich gemakkelijk omdraaien om de verschillende zangsecties aan te kijken als hij met hen meedoet in het tikken of stampen van het ritme. Klappen of knippen met de vingers is meestal onmogelijk, doordat de deelnemers bijna altijd een boek in de handen hebben (Cobb, 2004).

Het zingen is opzettelijk luid en emoties mogen vrij vloeien wanneer deelnemers zich regelmatig naar elkaar toe draaien om hun favoriete delen van het lied te benadrukken. Volgens Miller (2004) is deze luide zangstijl het allerbelangrijkste dat mensen aantrekt tot Sacred Harp-groepen. Als achtergrond daarvan stellen Grayson (2001) en Resta (2010) dat luid zingen voorziet in een onmiddellijke bevrediging, diepgaandere ervaring en grotere catharsis. Feitelijk, zeggen zij, fungeert het zingen als een oproep tot een gedeelde ervaring van emoties zoals passie, verdriet, rouw, verbazing en liefde, en dat draagt bij tot de langdurige instandhouding van het Sacred Harp-zingen.

## Theoretisch kader

### *Subcultuur of tegencultuur?*

In mijn onderzoek vormt de *Theory of Practice* het uitgangspunt, met als centrale opvatting dat cultuur geen statisch en monolithisch concept is, maar veeleer dynamisch en vervat in hybride, voortdurend gevormde 'praktijken': geroutiniseerde manieren van doen en van praten (Bisschop Boele, 2013; Reckwitz, 2002). Cultuur is nooit een eindproduct, maar een continu proces, voortdurend in beweging en altijd bezig opnieuw te worden geconstrueerd (Force, 2009).

Reckwitz (2006) maakt daarbij een onderscheid tussen hegemonische, sub-hegemonische, non-hegemonische en anti-hegemonische culturen. Boven in de hiërarchie staat de hegemonische of dominante cultuur, die gepresenteerd wordt als universeel geldend en zonder zichtbaar alternatief. In werkelijkheid echter ontwikkelt de dominante cultuur zich in voortdurende spanning met andere culturen die de relatieve status quo bevestigen of uitdagen. Sub-hegemonische culturen vormen in zekere zin de ruggengraat van de dominante cultuur, doordat ze veel kernelementen ervan verwerken en ontwikkelen. Non-hegemonische culturen worden gekenmerkt door een autonome praktijk; ze staan op afstand van de dominante cultuur zonder dat ze die omver willen werpen. Anti-hegemonische culturen ten slotte verschillen sterk van de dominante cultuur en proberen diens culturele codes en normen te ontcrachten.

Dit onderscheid biedt een verfijning van de manier waarop wetenschappers termen als 'subcultuur' en 'tegencultuur' gewoonlijk gebruiken. Waar het generieke 'subcultuur' soms elke vorm van cultuur omvat die enigszins afwijkt van de dominante cultuur, verbindt Reckwitz het concept aan de dominante cultuur. Tegenculturen gaan daar tegenin, waarbij een anti-hegemonische tegencultuur zich uit in activisme en protest (zoals de punkbeweging van de late jaren zeventig van de vorige eeuw) en een non-hegemonische tegencultuur in een vlucht weg van de dominante cultuur in dikwijls afgescheiden gemeenschappen die autonoom en onafhankelijk aan de randen van de maatschappij opereren. Voorbeelden daarvan zijn Rainbow Gatherings, Amish-gemeenschappen of de Ascona Monte Verità-beweging.

Hieronder zal ik betogen dat Sacred Harp-revivalgemeenschappen vooral zijn te beschouwen als non-hegemonische tegenculturen, aangezien hun leden meestal geen kritiek op de hegemonische cultuur uiten, maar eerder hun cultuur beoefenen in een teruggetrokken, onafhankelijke praktijk met op traditie gerichte esthetiek en sociale codes. Hierbij focus ik op de vraag wat voor positie de Sacred Harp-revival inneemt ten opzichte van de dominante muziekcultuur waarin muziek gedefinieerd wordt op basis van artisticeit, kunstwerkarakter en professionaliteit (zie inleiding bij dit themanummer). Ik ga in dit artikel vooral in op het thema 'maatschappelijke situering'.

### *De hegemonische muziekcultuur*

Ik verduidelijk de concepten hegemonische muziekcultuur en non-hegemonische tegencultuur graag alvast met inzichten uit mijn interviews met Sacred Harp-leden in Amsterdam en Bremen. Zij verwezen herhaaldelijk naar conventionele koren ('hoge cultuur') en mainstream pop ('lage cultuur') als hun tegenpool teneinde overeenkomsten en verschillen met hun muziektraditie te bespreken. Conventionele koren worden geleid door een dirigent die tot taak heeft om te komen tot de uitvoering van een muzikaal werk voor een

publiek. Er is een goed voorbereide podiumpresentatie en gewoonlijk een duidelijk onderscheid in hiërarchie (zoals dirigent, solisten en koorleden; Daugherty, 1999). Van het koor wordt professionaliteit en muzikale kwaliteit als gevolg van oefening verwacht, eerder dan waarden zoals gemeenschapszin of zelf-expressie. Mainstream pop lijkt heel verschillend, maar vormt de ‘imagined hegemonic center of corporatized culture’ (Clark 2003, p. 234) en gaat ook uit van een (mede) commerciële drijfveer van professionaliteit en het creëren van een (winstgevend) werk met een muzikale kwaliteit die een breed publiek apprecieert. Daarmee zijn zowel conventionele koren als mainstream pop onderdeel van de hegemonische muziekcultuur waarin ideeën over artistieke kwaliteit, muziek als kunstwerk en professionaliteit bepalen wat ‘echt’ muziek is.

Sacred Harp-leden presenteren hun zang als een muziekcultuur die niet gedefinieerd wordt door bovengenoemde parameters, maar juist totaal andere waarden en doelen in het muziek maken centraal stelt. Turino's (2008) onderscheid tussen presentationele en participatorische muziekpraktijken volgend, onderscheidt Sacred Harp zich bijvoorbeeld doordat de zangers meer geïnteresseerd zijn in het collectieve musicerproces dan in de kwaliteit of artistieke van het uiteindelijke resultaat (of dat nu een uitvoering of een opname is). Het afwezig zijn van drempels voor deelname en het wegval-len van het strikte onderscheid tussen uitvoerenden en publiek dient het idee dat iedereen mag (en hoort te) participeren, zodat sociale verbanden worden gesmeed. Vergelijkbaar met bijvoorbeeld de folkbeweging van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw en de punkbeweging overheersen dilettantisme, do-it-yourself denken, een anti-commerciële houding en nadruk op een egalitaire gemeenschap.

### ***Muziekrevivals als tegencultuur?***

Muziekrevivals zijn pas geleidelijk onderwerp van onderzoek geworden (Hill & Bithell, 2014; Livingston, 2014). Livingstons theoretisch model voor muziekrevivals geldt als baanbrekend in dit onderzoeksveld. Haar studie (Livingston, 1999), waarin ze zich voornamelijk richt op Europese en Amerikaanse folk revival-bewegingen vanaf 1960, leidde tot de conclusie dat revivals een fundamentele activistische houding en een tegenculturele motivatie herbergen. Mensen die actief zijn in een muziekrevivalbeweging proberen het muzikale systeem, waarvan ze geloven dat het aan het verdwijnen is of al in het verleden ligt, te herstellen (Livingston, 1999). Daarmee volgen zij een historische oriëntatie waarin muzikale traditie en authenticiteit centraal staan, wat voor de deelnemers in contrast staat met de betekenisloosheid van het consumentenkapitalisme in laat-moderne samenlevingen. De vraag naar authenticiteit is sterk gekoppeld aan de historische continuïteit van de revivaltraditie en stelt esthetische en ethische codes voor de praktijk van de deelnemers. Muzikale tradities gelden als authentiek, omdat ze zijn doorgegeven van

generatie op generatie zonder ‘besmet’ te worden door de logica van de markt en de commercie. De deelnemers aan de oorspronkelijke muziektraditie hebben een ideologie en discours waarvan de herontdekkende deelnemers zich meestal bewust zijn (zoals het christelijke element in Sacred Harp), maar die ze deels verbergen, marginaliseren of aanpassen aan hun eigen behoeften en interesses.

Voortbouwend op Livingstons model hebben Hill en Bithell (2014) het concept van de muziekrevival als tegencultuur verder verkend. Zij begrijpen muziekrevivalbewegingen als ‘een myriade aan subculturen en transnationale affiniteitgroepen’ (Hill & Bithell, 2014, p. 7) en definiëren vier basismotieven voor de oplevingsbewegingen: anti-modernisme, etnische binding, politiek protest en sociale bewegingen. Het anti-modernismemotief begint met een ongenoe-gen met de moderne wereld, secularisatie en kapitalisme, waarin cultuur als (geld)waarde wordt verhandeld in de creatieve industrie. Dit motief geldt als een afwijking van het ‘natuurlijke’ pad naar een door technologie bepaalde stedelijke toekomst die eentonig, betekenisloos en mensonvriendelijk is. Dat is tegengesteld aan vroegere samenlevingen die revivaldeelnemers vaak romantiseren en waarvan ze zich een voorstelling maken naar eigen behoefte. Het idee van betekenisvolle, interpersoonlijke relaties in een kleine gemeenschap die voor zichzelf muziek beoefent zonder commerciële ambities heeft grote aantrekkingskracht. Het motief van etnische binding verbindt de oorspronkelijke muzikale traditie met een specifieke etnische groep, minderheid of natie. Dit proces wordt vaak vergezeld door *in-group-/out-group*-vorming in de revivalbeweging. Dat leidt tot een grotere samenhang, maar kan ook leiden tot buitensluitingsprocessen. De derde en vierde categorie omschrijven politieke motieven en acties die in protesten in sociale bewegingen worden uitgedrukt. Omdat mijn data geen aanleiding geven deze categorieën op de Sacred Harp-revival toe te passen, bespreek ik ze verder niet.

### **Methode**

Dit artikel is gebaseerd op een kort exploratief onderzoeksproject, gefinancierd door Erasmus Universiteit Rotterdam en Hanzehogeschool Groningen. In dat project (voor een uitgebreider onderzoeksrapport zie Stein, te verschijnen) werd gekozen voor een etnografisch onderzoeksdesign (Bisschop Boele, 2019). De onderzoeksdata bestaan uit veldwerkaantekeningen van observaties, transcripties van interviews en documenten en (foto's van) objecten uit de Sacred Harp-praktijk. Deze studie is exploratief vanwege de beperkte beschikbare tijd en beperkingen door coronamaatregelen. Ik heb vier zangbijeenkomsten (drie in Amsterdam, één in Bremen) bijgewoond, net voor de eerste lockdown in maart 2020. Daarnaast heb ik de stichters en organisatoren van de Amsterdamse groep

en de 'aanjagers' uit de Bremense groep geïnterviewd. Door een Duitse groep te includeren kon ik de hoeveelheid data vergroten en ook enige vergelijking maken. Beide groepen tellen 20 tot 25 deelnemers, al varieert het aantal aanwezigen nogal per avond. In Amsterdam komt men om de twee weken bij elkaar, in Bremen wekelijks. Ze treden niet op voor publiek.

Ik besloot om, gezien de beschikbare tijd, me te beperken tot interviews met de oprichters van beide groepen, ook omdat ik aannam dat zij vanuit hun ervaring zouden kunnen vertellen over de andere leden en over groepsdynamiek. In vervolgonderzoek zou uiteraard de kring van geïnterviewden uitgebreider worden. Interviewpartners waren Esther en Joost in Amsterdam en Lotta en Hendrick in Bremen. Esther startte de Amsterdamse gemeenschap in 2011. Zij is basisschoolleraar en ontdekte Sacred Harp tijdens haar twee jaar durende verblijf in de Verenigde Staten. Joost, een van de Amsterdamse medeorganisatoren, werkt voor een technisch bedrijf in Amsterdam. Hij vond Sacred Harp-muziek door een zoektocht op internet. Esther en Joost gaan, hoewel beiden christelijk, zelden naar de kerk. Beiden gingen ze als kind naar een muziekschool en ze zijn nog steeds lid van een klassiek koor. In Bremen heeft het koppel Lotta en Hendrick in 2011 hun lokale Sacred Harp-groep opgericht. Lotta is kunsttherapeut en Hendrick werkte vroeger als softwareontwikkelaar. Lotta had al in verschillende klassieke koren gezongen; Hendrick had voor de ontdekking van Sacred Harp naar eigen zeggen nog nooit gezongen. De affiniteit met Sacred Harp vlamde op in een enkel beslissend moment, toen het koppel op YouTube de trailer van *Awake My Soul* zag, een documentaire over de Sacred Harp-traditie. Hoewel Hendrick en Lotta zichzelf omschrijven als 'ongelovige, cynische atheïsten', verwijzen ze naar dit voorval als een 'openbaring'. Alle geïnterviewden gaven *informed consent* volgens de geldende regels van de ethische commissie van de Erasmus School of History, Culture & Communication (ESHCC). Alle gegevens in dit artikel zijn geanonimiseerd.

Mijn onderzoek begon met participerende observaties en het verzamelen van documenten en artefacten, op basis waarvan ik een interviewleidraad samenstelde. Ik hield drie semi-gestructureerde interviews, elk van ongeveer twee uur, tussen januari en april 2020. Aanvankelijk werd de dataverzameling geleid door de zeer open voorlopige onderzoeksvraag: wat is de betekenis van de Sacred Harp-revival voor de participanten? Na analyse van de eerste data werd dat aangescherpt tot: Is de Sacred Harp-revival in Nederland vanuit het perspectief van de deelnemers te begrijpen als een tegencultuur? De verdere data-analyse werd geleid door literatuur over muziekrevivals en tegencultuur. De data bleken met name zeer goed aan te sluiten bij het werk van Livingston (1999, 2014). Op basis van vergelijking van de data met de literatuur kon ik vier thema's onderscheiden in de data, die ik hieronder uitwerk.

## Analyse

Uiteraard trekt de Sacred Harp-revival in vergelijking met de oorspronkelijke praktijk een verscheidenheid aan nieuwe deelnemers met diverse sociale achtergronden, identiteiten, motivaties voor en eisen aan de praktijk (Lueck, 2017). In het zuiden van de VS zijn ook nu nog veel zangers opgegroeid met de traditie en zijn de leden in alle lagen van de samenleving te vinden, terwijl in Europa, met name in de Amsterdamse gemeenschap, zangers er vaker via (hoog-)culturele en academische netwerken bij komen:

'Het merendeel van de groepsleden kwam door de culturele poort. Er zijn veel kruisverbindingen, bijvoorbeeld voormalige collega's of vrienden van andere koren, actiegroepen of volksmuziek liefhebbers.'  
(Esther)

Daarmee ontstaat een op het oog redelijk samenhangend beeld van de Amsterdamse deelnemers als in cultuur geïnteresseerd en afkomstig uit de hoger opgeleide middenklasse. In andere opzichten is het koor wel divers:

'We hebben allerlei soorten mensen, van jong tot oud, van liberaal tot conservatief en alles ertussenin.'  
(Esther)

In Bremen is het beeld wat anders. Hendrick en Lotta, de stichters, adverteerden publiekelijk met Sacred Harp-zang. Zij hingen flyers en affiches in de stad en schreven ook online berichten op een forum voor 'Lonely Hearts Bremen'. Hun ledenwerving leidde tot een groep met hoofdzakelijk mannen, bestaande uit voornamelijk 'rare mensen zonder academische en kunstsectorachtergrond', volgens Hendrick.

De verschillende groepen van de Europese Sacred Harp-revival adopteren en onderhouden de traditie op diverse manieren, waarbij herontdekkers internationaal worden verenigd, maar toch ook een uniek gevoel van lokale gemeenschap verschaffen (Lueck, 2016). Ondanks de verschillen in de demografie en de groepsdynamiek in de lokale groepen delen zij de algemene uitvoeringspraktijk van Sacred Harp. Zowel in Amsterdam als in Bremen staat Sacred Harp-zingen voor egalitaire democratie, gemeenschap en authentieke zelfexpressie. Volgens mijn interviewresultaten lijken deelnemers de traditie te zien als een tegenbeweging tegen de moderne wereld met zijn professionalisme, seculariteit, vervreemding, massacultuur en individualisme. Hierna zal ik kort ingaan op vier kerntegenstellingen in de Sacred Harp-revival die het tegenbewegingskarakter laten zien: hiërarchische versus egalitaire verhoudingen, vervreemding versus authenticiteit, individualiteit versus gemeenschap, en seculariteit versus spiritualiteit.

**Hiërarchisch versus egalitair**

Zoals vermeld is de affiniteit met de zeer luide a-capellazang de kern van de aantrekkingskracht bij de geïnterviewden. In tegenstelling tot andere religieuze koren speelt de muziekkwaliteit een secundaire rol en varieert de stemkwaliteit van de leden van (bijna) professioneel tot absolute beginner, en daarmee maakt het de praktijk vooral inclusief. Meestal nemen ervaren leden nieuwelingen onder de hoede. Tijdens mijn eerste sessie bijvoorbeeld, zat ik naast een oude meneer die met zijn vinger de verandering van de regels aangaf en opzettelijk extra luid zong, wat hielp om me te oriënteren. Wanneer deelnemers het repertoire en de *shape note* notatie leren, lijken ze intrinsiek gemotiveerd en emotioneel betrokken te zijn, wat ervoor zorgt dat de notatie – in tegenstelling tot sommige meer op de klassieke muziek georiënteerde vormen van muziek leren – geen groot obstakel vormt en een intuïtieve benadering van de muziek mogelijk maakt (Lockhart, 2009). Ook door de eenvoudige notatie, waarin de vorm van noten een indicatie geven voor toonhoogte en tonaliteit, wordt leren zingen vooral leren door te doen.

Ik ervoer in de groepen een gemoedelijke en persoonlijke sfeer, door de informele huiskamer-sfeer en de laagdrempelige manier van zingen. Volgens de deelnemers aan het onderzoek kennen hun groepen een platte hiërarchie vergeleken met conventionele koren en weerspiegelen de roulerende leiderschapsrol en egalitaire deelname een ‘geleefde democratie’. Deelnemers mogen alles zelf doen en kiezen: hun houding en plaats, de te zingen liedjes en ook de leiding ervan (Miller, 2004). Conventionele koren hebben vaak een formelere sfeer en een vaste rolverdeling, met rollen als dirigent of instrumentaal begeleider. Esther merkt op dat het gemeenschapsgevoel daardoor ondergeschikt kan raken aan de hogere muzikale eisen aan de deelnemers:

‘Naar mijn ervaring moet je gewoon ernaartoe komen, zingen en gaan. Er is weinig sociaals aan.’ (Esther)

Esther, Joost en Lotta hebben eerder in klassieke koren gezongen en zijn gewend aan de redelijk veeleisende muzikaliteit daar. Met hun *come as you are*-filosofie zeggen de Amsterdamse ‘aanjagers’ recht te doen aan de Sacred Harp-gewoonte, waarbij er geen klankoptimalisatie nodig is. Zij willen de eisen voor deelname zo laag mogelijk te houden, wat betekent dat ervaren zangers zich moeten schikken in klankkwaliteit en zich niet moeten storen aan fouten. Wel is er in de praktijk toch een ‘spanning tussen ambitie, muziekkwaliteit en inclusiviteit’, zegt Esther. Soms dringt ze haar persoonlijke ambitie aan de groep op om een beter geluid te krijgen:

‘We gaan niet oefenen totdat we het uiteindelijk heel goed zingen, dat doen we niet. We zingen het lied door en we hopen dat het ergens heengaat. En soms wanneer het voor mij niet voelt alsof ‘dit het echt

was’ en het door het dan nog eens te zingen werkelijk veel plezieriger kan worden, dan probeer ik het nog keer te laten zingen. Ook al word je verondersteld dat niet te doen. Maar dan denk ik: iedereen zal tevreden zijn als we het één keer góéd zingen.’ (Esther)

Heider en Warner (2010) en Lueck (2017) merken op dat Sacred Harp-gemeenschappen niet per se een formele leider hebben, hoewel ik zeker informeel leiderschap opmerkte tijdens de sessies. Dit komt overeen met mijn observatie dat liederen van tijd tot tijd worden herhaald om de zangkwaliteit te optimaliseren, vaak door het specifieke stembereik te verbeteren. Het evenwicht bewaren is moeilijk en soms kan Joost het niet laten een paar subtiele hints te geven over de uitvoering van zijn medezangers:

‘Er is één persoon die vaak uit de toon zingt, een beetje maar. Of soms een paar noten. En dan probeer ik de juiste noten een beetje luider in zijn richting te zingen, tenminste wat ik denk dat de juiste noten zijn. Soms vindt hij dat oké, maar niet altijd, denk ik.’ (Joost)

Maar meteen erna verzekert Joost me ervan dat hij ‘het gelukkigste is wanneer mensen zichzelf vermaken en zich luid durven uit te drukken, in plaats van dat ze proberen om de noten juist en correct te zingen’.

**Vervreemding versus authenticiteit**

De teksten in de Sacred Harp-liederen vermijden ongemakkelijke onderwerpen bepaald niet; ze duiken juist halsoverkop in de wereld van pijn, zonde en rampspoed. Ze maken gevoelens van machteloosheid, vervreemding en ontoereikendheid bespreekbaar, terwijl ze dit contrasteren met innerlijke vrede via een christelijk geloof en een versterkte gemeenschap (Tilley, 2007; Heider & Warner, 2010).

‘Soms [is] de tekst... “de wereld gaat dood en alles faalt” en “o, God, heeft Hij de wereld tevergeefs gemaakt” en dat soort dingen... Ja, als je de wereld om je heen bekijkt en alles gaat naar zijn mallemoer, eigenlijk kan ik er dan wel van emotioneel worden, omdat dit precies mijn gevoelens weergeeft.’ (Joost)

In mijn interviews hekelen de zangers een samenleving zonder betekenis, een groeiende vervreemding van elkaar en van de natuur. Ze voeren de gevestigde orde expliciet op als een tegenstelling met de authenticiteit en het belang van de Sacred Harp-traditie:

‘Er is zeker goede popmuziek, [...] maar het is ook leeg op een manier die... ook al gaat het veel over dingen die belangrijk voor je zijn.’ (Joost)

De geïnterviewden kunnen met hun eigen filosofische overdenkingen aansluiten bij sommige waarden uit de liedteksten. Zo is Joost bezorgd over de samenleving en mist hij een confrontatie met de dood en het lijden, en is er het verlangen om terug te keren naar een natuurlijke leefwijze:

‘Je herkent het wanneer je zingt, dat je denkt aan de mensen van tweehonderd jaar geleden. Veel van hen werden niet erg oud of hun kinderen overleden, dat soort dingen... Het is een levenswijze die op een bepaalde manier dicht bij de natuur staat. Ik denk dat dat misschien deels de reden is dat het me aanspreekt, omdat onze wereld steeds verder komt te staan van wat het leven het leven maakt.’ (Joost)

Esther, Joost, Hendrick en Lotta delen een gevoel van vervreemding in de oppervlakkige moderne wereld. Hendrick zegt: ‘Ik denk dat de wereld een heel gruwelijke plaats is waarbij lijden de standaard is.’ Volgens de geïnterviewden is in de hedendaagse westerse cultuur deze betekenis van het leven uit zicht geraakt. Ze bekijken bijvoorbeeld het verdwijnen van de dood als onderwerp in de eigentijdse kunst en samenleving kritisch:

‘We hebben al onze rituelen soort van verloren en weten niet meer hoe we over de dood moeten praten, hoe we over ziekte moeten praten, of hoe we moeten omgaan met... Er zijn geen rituelen voor en er is geen taal voor, niets dat we delen.’ (Esther)

Ze betreuren niet alleen het verlies van het overdenken van de dood, maar ook het verdwijnen van rituelen, tradities en gemeenschappelijke waarden die een gedeeld gevoel creëren van behoren tot een collectief. Daarnaast koppelen ze ook de klankkwaliteit van Sacred Harp aan authenticiteit. De groep in Bremen beschrijft het geluid op haar website bijvoorbeeld als ‘primitief en “unproduced”, niet ingedamd naar het luistergemak zoals het meeste wat je op de radio hoort. Het is nuchter, het is echt.’

### ***Individualiteit versus gemeenschap***

Bestaand onderzoek laat zien dat in de Sacred Harp-revival gemeenschappen van gelijkgestemde individuen met verschillende sociale kenmerken en achtergronden centraal staan (Bealle, 1997; Clawson, 2004; Heider & Warner, 2010; Lueck, 2017). Deelnemers houden van het samen zingen en de comfortabele en ontspannen sfeer in de groep. De meeste leden hebben ook vriendschappen gevormd in de lokale groepen en in de bredere internationale gemeenschap. Voor Joost vormen de bijeenkomsten een basis, hij houdt van het idee van het voortbouwen op een traditie en gelijkgestemde mensen te ontmoeten:

‘Ik houd gewoon van het gemeenschapsaspect, het feit dat je nieuwe mensen kan ontmoeten via het zingen. Ik ben niet zo goed in contact maken en praten, dus het is mooi om iets te doen te hebben.’ (Joost)

Bestaand onderzoek benadrukt ook dat in de Sacred Harp-revival gemeenschappen van individuen worden opgericht die louter gebaseerd zijn op affiniteit met het genre, wat leidt tot gezamenlijkheid en solidariteit zonder behoefte aan een ideologische consensus (Lueck, 2017; Miller, 2004; Heider & Warner, 2010; Mark, 1998). Daarbij heeft elke Sacred Harp-gemeenschap een specifieke identiteit (Haenfler, 2004). Dat maakt het voor de zangers mogelijk om betrokken te zijn bij een specifieke lokale gemeenschap waarin individuen individuen blijven in plaats van groepsleden, aangezien er geen consistent gedeelde ideologische structuur is. Sacred Harp staat open voor iedereen die wil deelnemen, en als een inclusieve gemeenschap bouwt het zijn relatie vooral op de gezamenlijke zangervaring, eerder dan op sterk benadrukte ideologische of politieke gemene delers (Steidl, 2014).

Tegelijkertijd staat het karakter van de Sacred Harp-revival, conform het hybride karakter van de laat-moderne samenleving (Reckwitz, 2006), voortdurend bloot aan de invloed van de hegemonische cultuur. Enerzijds ontdekken deelnemers een muzikale praktijk zonder hiërarchische relaties op basis van formele muzikale scholing of kwaliteit. Anderzijds nemen de Amsterdamse aanjagers ook deel aan die hegemonische cultuur, bijvoorbeeld door lid te zijn van conventionele koren. Zoals vermeld hebben zij vanwege hun muzikale ervaring soms ook moeite met het inhouden van de overdracht van hun muzikale standaarden naar de andere zangers. Bovendien is het interessant dat de geïnterviewden door kritische zelfreflectie hun praktijk soms ook begrijpen als een vorm van cultureel kapitaal, dat wijst op exclusiviteit in plaats van op de inclusiviteit van de Sacred Harp-revival:

‘Sacred Harp is een beetje raar en dat spreekt me aan. Misschien is het deels een beetje snobisme dat ik ervan houd om obscure dingen te doen die niemand anders doet.’ (Joost)

Sacred Harp geeft mensen daarmee de gelegenheid om onderdeel van een gemeenschap te zijn zonder hun individualiteit op te geven – het is de erkenning van én het accepteren van iedere vorm van individualiteit die leidt tot het vormen van een gemeenschap.

### ***Seculariteit versus spiritualiteit***

Vooral in het aanbieden van spiritualiteit als alternatief voor seculariteit kan de Sacred Harp-revival als een tegencultuur worden gezien. York (2001) betoogt dat religie niet simpelweg is verdwenen uit de westerse wereld doordat traditionele instituties hun relevantie en macht hebben verloren.

Want toen de spirituele rituelen de kerken verlieten, hebben deze zich in nieuwe bewegingen, zoals *new age*, geopenbaard: spiritueel, maar niet religieus.

Spiritualiteit wordt omschreven als ‘de manier waarop individuen betekenis en zingeving zoeken en uitdrukken en de manier waarop zij hun verbondenheid met het moment, het zelf, de anderen, de natuur en het belangrijke of heilige ervaren’ (Puchalski, 2012, in Kirca, 2019, p. 64). Spiritualiteit is daarom niet beperkt tot religie, maar bevat een filosofisch wereldbeeld en een esthetiek die het leven en onze plek in de wereld van betekenis voorziet (Platovnjak, 2017). Mijn studie laat zien dat Sacred Harp-deelnemers de waarde van de gevestigde, geïnstitutionaliseerde geloofssystemen, zoals het christendom, op basis van hun eigen wereldbeeld bijstellen en hun boodschappen op persoonlijke wijze interpreteren:

‘De liedteksten zijn goed: ze stellen de juiste vragen: “Ben ik geboren om dood te gaan, om dit lichaam neer te leggen?” Ik deel de antwoorden niet. Ik verwacht niet in Jezus’ armen te worden genomen. Maar de vragen zouden zelfs voor niet-gelovigen beter zijn, omdat er een grotere motivatie is om het beter te doen.’ (Hendrick)

Dit citaat laat zien dat ook niet-religieuze mensen niet alleen meedoen om de muziek, iets wat ander onderzoek ook bevestigt (Clawson 2004; Heider & Warner 2010; Lueck 2017). Zij hebben hun eigen wijze waarop ze de diepgang en de betekenis van de teksten waarderen buiten het domein van religieuze verering en ook ver verwijderd van ironische consumptie als *guilty pleasure* (Hall, 2018). De religieuze achtergrond van de deelnemers aan de revival varieert enorm, van christenen tot joden, van moderne heidenen tot mensen met een ‘bijna allergische reactie op geïnstitutionaliseerde religie’ (Esther). Om onenigheid en conflict te voorkomen doen Sacred Harp-groepen twee dingen: of ze vermijden elke soort van verering of ze nodigen seculiere of niet-religieuze leden actief uit om een ‘gebed’ terug te geven aan de gemeenschap. De liedteksten interpreteren leden op nieuwe manieren, waarbij de existentiële vragen en behoeftes hetzelfde blijven:

‘Eén ding dat we misschien delen met de grondleggers is gerelateerd aan het menselijke leven en de dood. Waar gaat het allemaal om? Is het leven voornamelijk lijden en dan gaan we dood? Zingen is een vorm van omgaan met, je kan de paradox van sterfelijkheid op een plezierige manier verwerken.’ (Hendrick)

Esther lijkt impliciet naar de kracht van religieuze rituelen te verwijzen:

‘Ik denk dat er iets is in de combinatie van muziek en liedtekst of misschien zelfs in muzikale extase en religieuze extase die heel goed samengaan op een manier die magisch is. Een soort van vuurwerk. Dus ik denk dat iets een diepere betekenis krijgt als het ook religieus is en niet alleen muzikaal is, denk ik.’ (Esther)

Spickard (2005) beschrijft hoe religieuze rituelen een gevoel van *co-presence*, van lichamelijk samenzijn, stimuleren. Door samen muziek te maken synchroniseren zangers hun gevoel van tijd en ruimte en creëren ze een gedeelde horizon. In overeenstemming met deze gedachtegang spreekt Clawson (2007) over kunst en muziek als dragers om iemands spirituele gevoel te vatten en in anderen te herkennen. Net als rituelen in de kerk creëert Sacred Harp een gelegenheid voor een spirituele verbinding tijdens het zingen (Hall, 2018). Ook al gaat het primair om de muziek, er is een diepgaande, spirituele betekenis onder de oppervlakte die niet-religieuze leden kunnen verkennen zonder druk om zich te ‘bekeren’. Tegelijkertijd suggereert Sims dat ‘mensen die als volwassene komen om te zingen vaak hun vooroordelen [over de betekenis] moeten herzien wanneer zij zich bezighouden met de muziek, de gemeenschap en de traditie’ (2016, p. 85). Gevestigde ideeën over religie kunnen overdacht worden en een nieuwe betekenis aannemen door de ervaring in de Sacred Harp-revival:

‘Ik praatte met een vriendin die allergisch is [voor religie] en zij zei dat ze een sterfgeval in de familie had meegemaakt en dat ze soort van blij was dat er een soort van taal voor was [in Sacred Harp]. Ook al geloofde ze absoluut in niets ervan.’ (Esther)

Het koppel uit Bremen, beide atheïsten, bevestigen deze verandering. Hoewel Lotta eerder al lid van andere religieuze koren was geweest die liederen met een christelijke boodschap zongen, kwam haar tolerantie pas bij Sacred Harp:

‘Er zijn teksten die universeel zijn, [en] diepzinnige vragen die mensen zichzelf stellen, en dat is waarom die elkaar ook raken [...]. Het was een heel snel leerproces van de aversie van het fundamentele christendom naar “ach, de vragen zijn goed, we kunnen die in onze eigen levenssituatie integreren en ze passen in een humanistisch wereldbeeld”. Dat landde.’ (Lotta)



Lotta wees religie het grootste deel van haar leven sterk af, maar heeft nu ‘alle angst voor contact met religieuze ideeën en dogma’s verloren’. Sterker nog, zowel zij als Hendrick kregen ‘een beter begrip van waarom mensen spirituele huizen creëren’ (Lotta), en bij Lotta leidde Sacred Harp zelfs tot een bepaald verlangen om ‘erbij te horen’.

De Sacred Harp-revival slaat een brug tussen religiositeit en spiritualiteit voor mensen die terughoudend of zelfs intolerant tegenover religie staan. Het is bijzonder dat een atheïst zich religie toe-eigent, er spiritueel van groeit, maar tegelijkertijd trouw aan zijn ongelooft blijft. De Sacred Harp-revival geeft hun een religieuze taal en ruimte voor een spirituele ervaring – een religie waarin zij niet noodzakelijk zelf geloven, maar waartoe ze zich toch positief verhouden.

## Conclusie

In het begin van dit artikel heb ik betoogd dat woorden als ‘subcultuur’ en ‘tegencultuur’ niet precies genoeg zijn om te duiden wat er in de Sacred Harp-revival precies gebeurt. Ik stelde voor om Reckwitz’ (2006) onderscheid in hegemonische, sub-hegemonische, non-hegemonische en anti-hegemonische culturen te hanteren. Na analyse van de data zie ik de Sacred Harp-revival vooral als een non-hegemonische tegencultuur (vgl. Clark, 2003) die zoekt naar een alternatief voor de gevestigde orde zonder een expliciete protest-beweging te vormen.

Mijn hoofdvraag luidde: is de Sacred Harp-revival in Nederland vanuit het perspectief van de deelnemers te begrijpen als een tegencultuur? In de analyse heb ik laten zien dat ze zeker een tegenbeweging is. Met vier tegenstellingen heb ik laten zien dat de geïnterviewden de moderne wereld opvatten als geprofessionaliseerd, vervreemd, op het individu gericht en seculier. Sacred Harp biedt hun een alternatief: gelijkwaardigheid, authenticiteit, gemeenschap en spiritualiteit. Sacred Harp heeft als tegenbeweging eerder een non-hegemonisch dan een anti-hegemonisch karakter; het is geen expliciete protest-cultuur, maar creëert een van de dominante cultuur losstaande plek waar mensen elkaar ontmoeten die zich herkennen in alternatieven zonder dat ze de dominante cultuur expliciet bestrijden. Dat wordt in het bijzonder herkenbaar in het vierde thema, waar zich via een zoektocht naar spiritualiteit een interessante verhouding tot geïnstitutionaliseerde religiositeit ontwikkelt.

Van de vier thema’s uit Livingstons muziekrevaltheorie – anti-modernisme, etnische binding, politiek protest en sociale bewegingen – zijn vooral de eerste twee herkenbaar in de Sacred Harp-revival. Anti-modernisme komt tot uiting in de waardering voor gelijkwaardigheid, authenticiteit, gemeenschap

en spiritualiteit. Daarnaast zag ik in de interviews op de achtergrond een lichte verwijzing naar etnische binding. Ik heb dat hier niet verder uitgewerkt, maar de geïnterviewden delen een affiniteit met de Amerikaanse cultuur en het idee van een zekere verwantschap met en het behoren tot de westerse culturele sfeer.

In het onderzoek exploreerde ik de Sacred Harp-praktijk in Amsterdam en Bremen. Uiteraard zijn de data veel te beperkt om conclusies te trekken over verschillen en overeenkomsten tussen (en binnen) revivalgroepen op lokaal, laat staan op nationaal niveau. De vele overeenkomsten duiden er echter wel op dat de Sacred Harp-revival zeker gezien kan worden als een min of meer samenhangende scene (Woo, Rennie, & Poyntz, 2015).

Ik sluit graag af met een korte blik op de Sacred Harp-revival vanuit een wat breder perspectief. De moderne wereld heeft naast de revolutionaire technologische ontwikkeling ook geleid tot vervreemding en het losmaken van vaste gemeenschapsstructuren. Ook de mens zelf lijkt in de moderniteit getechnologiseerd en geoptimaliseerd te moeten worden. Daarmee is het in toenemende mate uitdagend geworden om menselijke binding op te bouwen en te onderhouden (Moore, 2004). Ook in de muziek ligt in onze hegemonische cultuur de nadruk op een gedisciplineerd geluid. Muziek maken wordt toegevoegd aan briljante artiesten, talentvolle zangers, en de meerderheid van de mensen consumeert muziek door afspeellijsten op Spotify en YouTube te verzamelen (Livingston, 2014). De kracht die ik waarnam in de Sacred Harp-revival is het vermogen om via een geweldig volume door dit keurslijf van normatieve mooie muziek te breken. Hier mag je vals zingen zonder beoordeeld te worden en fouten worden alleen al door de massa stemmen gladgestreken. De Sacred Harp-revival is voor mijn geïnterviewden een bevredigende en betekenisvolle manier om via het zingen een intieme band op te bouwen met zichzelf, met andere zangers en met de wereld.

In plaats van te stoppen met zingen vanwege een overtuiging dat een ‘echte’ zanger altijd de noten haalt en een mooie zangstem heeft, staat de Sacred Harp-revival mensen toe zichzelf uit te testen in een veilige omgeving. Door te zingen voor jezelf en elkaar vinden deelnemers een benadering van muziek die hun eerst ontzegd werd:

‘Eigenlijk is het een poging om het wiel dat tweehonderd jaar geleden al was uitgevonden, opnieuw uit te vinden. Ik bedoel de zangscholen, *shape note* systeem, maat houden met je armen. Dit zijn praktijken waarvan bewezen is dat ze ongelooflijk succesvol zijn.’ (Hendrick)

In de Sacred Harp-revival staan de participanten zichzelf toe niet-professioneel te zijn en vinden ze daardoor authenticiteit, gemeenschap en spiritualiteit.

Ze staan zij aan zij, synchroniseren tijdens het zingen, barsten van de endorfines en scheiden oxytocine af, de lichamen, de geest en de ziel verbinden en harmoniseren een passievolle energie en verzamelde vitaliteit. Het is, als non-hegemoniale tegencultuur, een thuishaven voor 'verloren zangstemmen' op zoek naar een uitlaatklep, wellicht zelfs naar een – ook letterlijke – roeping?

**Levin Stein** is docent aan de Universiteit Maastricht en doet etnografisch onderzoek in het veld van cultuurparticipatie. Recent deed hij, naast onderzoek naar Sacred Harp, onderzoek naar de Performance Bar in Rotterdam.  
clbstein@gmail.com

## Literatuur

Allan Lomax Archive. (2010, 16 december). *Allan Lomax on the Sacred Harp (1982)*. [Video]. YouTube. [www.youtube.com/watch?v=w3mb3Ya90Uc](http://www.youtube.com/watch?v=w3mb3Ya90Uc)

Bealle, J. (1997). *Public worship, private faith: Sacred Harp and American folksong*. University of Georgia Press.

Bisschop Boele, E. (2013). *Musicking in Groningen: Towards a grounded theory of the uses and functions of music in a modern Western society*. Proefschrift Georg-August-Universität Göttingen.

Bisschop Boele, E. (2019). Etnografisch onderzoek: Het perspectief van de ander. *Cultuur+Educatie*, 17(50), 85-93.

Clark, D. (2003). The death and life of punk, the last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.), *The Post-Subcultures Reader* (pp. 223-236). Berg.

Clawson, L. (2004). 'Blessed be the tie that binds': Community and spirituality among Sacred Harp singers. *Poetics*, 32(3-4), 311-324.

Clawson, L. (2007). *I belong to this band, hallelujah!: Community, spirituality, and tradition among Sacred Harp singers*. Proefschrift Princeton University.

Cobb, B. E. (2004). *The Sacred Harp: A tradition and its music*. University of Georgia.

Daugherty, J. F. (1999). Spacing, formation, and choral sound: Preferences and perceptions of auditors and choristers. *Journal of Research in Music Education*, 47(3), 224-238.

Force, W. R. (2009). Consumption styles and the fluid complexity of punk authenticity. *Symbolic Interaction*, 32(4), 289-309.

Grayson, L. (2012). A beginner's guide to shape-note singing. Hints, stories, advice, and minutiae. [https://amsterdam.sacredharp.nl/wp-content/uploads/2017/01/Grayson\\_Beginners\\_Guide\\_2012.pdf](https://amsterdam.sacredharp.nl/wp-content/uploads/2017/01/Grayson_Beginners_Guide_2012.pdf)

Haenfler, R. (2004). Rethinking subcultural resistance: Core values of the straight edge movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33(4), 406-436.

Hall, R. (2018, 5 October). A new generation of shape-note singers in Philadelphia. *Folklife*.

Heider, A., & Warner, R. S. (2010). Bodies in sync: Interaction ritual theory applied to sacred harp singing. *Sociology of Religion*, 71(1), 76-97.

Hickling, A. (2010, 30 September). Shape, rattle and roll: The amazing survival of shape-note singing. *The Guardian*.

Hill, J., & Bithell, C. (2014). An introduction to music revival as concept, cultural process, and medium of change. In J. Hill & C. Bithell (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 3-42). Oxford University Press.

Hinton, M., & Hinton, E. (Directors). (2006). *Awake, my soul: The story of the Sacred Harp* [Film; DVD release]. Awake Productions.

Hull, J. (2005). Isaac Watts and the origins of British imperial theology. *International Congregational Journal*, 4(2), 59-79.

Kirca, B. (2019). Spiritual dimension in art therapy. *Spiritual Psychology and Counseling*, 4(3), 257-274.

Livingston, T. (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*, 43(1), 66-85.

Livingston, T. (2014). An expanded theory for revivals as cosmopolitan participatory music making. In J. Hill & C. Bithell (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 60-69). Oxford University Press.

Lockhart, P. (2009). *A mathematician's lament: How school cheats us out of our most fascinating and imaginative art form*. Bellevue Literary Press.

Lueck, E. (2016). "Through every land, by every tongue": Sacred Harp singing through a transnational network. In A. E. Nekola & T. Wagner (Eds.), *Congregational Music-Making and Community in a Mediated Age* (pp. 123-140). Routledge.

Lueck, E. (2017). *Sacred Harp singing in Europe: Its pathways, spaces, and meanings*. Proefschrift Wesleyan University.

Mark, N. (1998). Birds of a feather sing together. *Social Forces*, 77(2), 453-485.

Miller, K. (2004). 'First sing the notes': Oral and written traditions in Sacred Harp transmission. *American Music*, 22(4), 475-501.

Moore, R. (2004). Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review*, 7(3), 305-327.

Platovnjak, I. (2017). Man as a spiritual being. *Studia Gdańskie*, 40(1), 137-145.

Reckwitz, A. (2002). Towards a theory of social practice: A development in cultural theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), 243-263.

Reckwitz, A. (2006). *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Velbrück.

Reece, C. (z.d). Let everybody sing. *The Bitter Southerner*. <https://bittersoutherner.com/sacred-harp-let-everybody-sing>, geraadpleegd op 25 juni 2021.

Resta, C. (2010). Media review: Awake, my soul: The story of the Sacred Harp. *Journal of Historical Research in Music Education*, 32(1), 87-89.

Sims, R. E. (2016). *To see in a mirror dimly: An ecology of ritual transmission*. Masterthesis Purdue University.

Spickard, J. V. (2005). Ritual, symbol, and experience: Understanding Catholic worker house masses. *Sociology of Religion*, 66(4), 337-358.

Steidl, J. (2014). Sacred Harp singing and the Christian eschatological imagination. *Arts*, 26(1).

Stein, L. (te verschijnen). *Sacred Harp singing in the Netherlands: An explorative case study*. Onderzoeksrapport. Erasmus Universiteit Rotterdam/Hanzehogeschool Groningen.

Tilley, J. (2007). *Death in Sacred Harp*. Masterthesis Georgia State University.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

Woo, B., Rennie, J., & Poyntz, S.R. (2015). Scene thinking. *Cultural Studies*, 29(3), 285-297.

York, M. (2001). New Age commodification and appropriation of spirituality. *Journal of Contemporary Religion*, 16(3), 361-372.

# In dialoog met de hoofdletter 'K': over het wezen van participatieve kunst

Niels van Poecke

**In dit artikel staat Niels van Poecke stil bij de vraag wat participatieve kunst in essentie is. Zijn antwoorden vindt hij onder meer bij Kant en diens notie van belangeloze kunstervaringen. Hij laat zien dat de traditionele tegenstelling tussen autonome en nuttige, op de samenleving gerichte kunst weinig vruchtbaar is. De kracht van participatieve kunst is juist dat ze beide kanten in zich verenigt.**

## Inleiding

Cultuursocioloog Sandra Trienekens (2020) omschrijft participatieve kunst als 'gewoon kunst in moeilijke omstandigheden'. Die 'moeilijke omstandigheden' zijn relatief eenvoudig te begrijpen. Participatieve kunst ziet zich geplaatst tegenover een groot aantal uitdagingen. De neoliberale nadruk op deelnemen aan de participatiemaatschappij is daar een voorbeeld van. Kunst wordt hiermee gereduceerd tot een instrument voor het genereren van economisch kapitaal (denk aan termen als de 'creatieve klasse' en de 'creatieve industrie'). Participeren betekent dan veelal deelname aan de flexibele arbeidsmarkt en de consumptiemaatschappij. Maar participatieve kunstenaars leggen liever de nadruk op het genereren van (liefst duurzame) sociale relaties. Het neoliberalisme, immers, in de woorden van kunsthistorica Claire Bishop (2012, p. 16), 'leads to business rather than to Beuys'.

### **Gewoon kunst?**

Die nadruk op sociale relaties heeft alles te maken met de groeiende kloof tussen een kansrijke en kwetsbare klasse. Participatieve kunstenaars instrumentaliseren daarmee kunst op geheel eigen wijze. Ze combineren aandacht voor een esthetische vorm (autonomie) met de idee van sociaal engagement (heteronomie). Dat leidt tot het eerste deel van Trienekens' definitie: het idee dat participatieve kunst *gewoon kunst* in moeilijke omstandigheden is.

Toch is het idee dat participatieve kunst 'gewoon kunst' is, moeilijk te begrijpen. Want wat is dat, 'gewoon kunst'? Is dat kunst zonder meer? Of is het een kunstvorm waarin het 'gewone' of 'alledaagse' centraal staat? Bijvoorbeeld door gebruik te maken van de *ready made* of door het in kaart brengen (en potentieel veranderen) van de leefwereld van gemarginaliseerde sociale groepen – de wereld van de 'gewone' mens. Participatieve kunst heeft inderdaad wortels in avant-gardebewegingen als het socialistisch realisme en conceptualisme, die expliciet trachtten de hiërarchische grenzen tussen kunstenaar en publiek te doorbreken. Maar het is allerm minst gemakkelijk om 'gewoon' kunst voor/met de 'gewone' mens te maken. En daar komen de 'moeilijke omstandigheden' in beeld.

Participatieve kunst maken is een kwetsbaar proces. Niet alleen werken kunstenaars met sociaal kwetsbare groepen, ook de wisselwerking en soms ook frictie tussen de *mindset* van de kunstenaar en die van de deelnemer kan uitdagend zijn. En, meer praktisch, kunstenaars hebben moeite hun projecten gefinancierd te krijgen, omdat deze niet volledig als sociaal project, maar ook niet volledig als kunstproject gelden, en daarmee dreigen ze tussen wal en schip te vallen. Bovendien geldt participatieve kunst binnen het professionele kunstveld vaak als te *heteronoom*. De Kunsten worden immers geacht autonoom te zijn (zie ook het inleidende artikel van dit themanummer, over kunst breed

versus kunst smal). En autonoom behelst de idee dat het kunstwerk uniek en allerm minst gewoon is en dat er een strikte hiërarchie bestaat in de verschillende rollen van kunstenaar, organisator en publiek. Voor de idee van kunst als sociaal experiment of proces, met een exclusieve aandacht voor het betrekken van het publiek *in de creatie van kunst*, is weinig ruimte. En zo zit het genre klem tussen een professioneel kunstveld dat de autonomie van de kunsten benadrukt, en een neoliberale cultuurpolitiek waarin heteronomie dus vooral *business* betekent.

In dit artikel wil ik met het kunstfilosofische discours over participatieve kunst laten zien, dat het of/of-denken – autonomie versus heteronomie – niet vruchtbaar is en ook geen recht doet aan wat (goede) participatieve kunst is of beoogt te zijn. Kunst is binnen deze conceptualisering niet autonoom of heteronoom, niet vorm of instrument, esthetisch of geëngageerd, maar allebei tegelijkertijd – hoewel geen van beide volledig. Deze opvatting, waarin autonomie en heteronomie geen tegenpolen zijn, maar als wederzijds afhankelijk worden geduid, vindt haar oorsprong in het werk van Jacques Rancière, meer specifiek in wat hij de 'esthetische revolutie' noemt. Met hulp van Rancière – en verwante denkers als Claire Bishop en Grant Kester – wil ik in dit artikel de hegemonische kijk op participatieve kunst herdefiniëren. Daarnaast ga ik in op het verband tussen het werk van Rancière – over hoe 'kunst' en 'leven' elkaar beïnvloeden – en het etnografische onderzoek naar de betekenis van cultuurparticipatie zoals in de inleiding van dit themanummer beschreven.

## Wat is participatieve kunst?

Belangrijke pioniers van participatieve kunst zijn mensen als Bertolt Brecht (politiek theater) en Paolo Freire ('critical pedagogy'). Over de precieze historische wortels verschillen de meningen. Grant Kester (2004) situeert het genre in de geschiedenis van de conceptuele kunst en de *ready made*, meer specifiek in de werken van kunstenaars als Joseph Kosuth. Claire Bishop (2012) situeert participatieve kunst juist in de performancekunst en het participatief theater. Ze trekt lijnen vanaf het futurisme naar het socialistisch realisme. In vormen als het *Proletkult* theater, orkesten zonder dirigent, en massaspektakels ziet Bishop kritiek op het *l'art pour l'art*-denken. Binnen het socialistisch theater ging het om het verbeelden van alledaagsheid, collectiviteit en gemeenschap, en minder om individualisme en artistieke kwaliteit. Kunst gold als middel om kritiek te leveren op het oprukkende kapitalisme dat zou leiden tot individualisering, commodificatie en vervreemding.

Het marxistische discours legt de nadruk op gelijkheid (*equality*) in plaats van op kwaliteit (*quality*). Dit werkt door in de geschiedenis, via Dada's *Cabaret Voltaire* (1915-1917) naar het naoorlogse situationisme (1957-1972)

tot aan de participatieve kunst van vandaag. Bishop (2012, p. 52) stelt: 'Putting aside the overt emphasis on industrialisation, many of these instrumentalizing sentiments chime with today's discussions around interventionist, activist and socially engaged art.' En inderdaad, wanneer we de radicale politiek van het socialisme terzijde schuiven, dan lijkt het een kleine stap te zijn van de socialistisch-realistische kunst naar de werken van een hedendaagse componist als Merlijn Twaalfhoven, die in zijn werken de hiërarchische grenzen tussen de componist en de luisteraar tracht te doorbreken door muziek in de openbare ruimte te componeren in co-creatie met deelnemers (merlijntwaalfhoven.com).

Vanwege de overeenkomsten (nadruk op kunst als proces, samenwerken, engagement, en het eroderen van grenzen) spreekt Bishop (2012, p. 3) liever van een *social re-turn* dan een *social turn* in de hedendaagse kunst. Op diverse momenten in de geschiedenis (tijdens de Russische revoluties, gedurende '1968', en ook na de val van de Berlijnse Muur in 1989) komt de idee van participatie bovendrijven; en is het alsof de esthetica van participatie samensmelt met de tijdgeest. In onze tijd zijn de triggers geen politieke omwentelingen, maar digitalisering en in het kielzog daarvan een globaliserende netwerksamenleving, resulterende in nieuwe mogelijkheden voor culturele DiY en een ethiek van *sharen* en gemeenschappelijk eigendom (Bourriaud, [1998]2002).

### **Relationele kunst**

Het debat over de rol van het publiek in de kunst beleeft een *kickstart* wanneer de Franse curator Nicolas Bourriaud in 1996 een tentoonstelling organiseert in het Centre d'Arts Plastiques Contemporains in Bordeaux. Daar wordt voor het eerst de term *esthétique relationnelle* gebruikt (Ieven, 2011b, p. 395). Enkele jaren later volgt het gelijknamige boek, waarin Bourriaud (1998[2002], p. 14) 'relationele esthetica' definieert als kunst 'taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space.' Het gaat dus om kunst die zich niet teruggetrokken heeft in de symbolische ruimte van de kunstwereld, maar die zich naar buiten keert met het expliciete doel om geëngageerd te zijn en relaties tussen mensen te leggen. Bourriaud munt de term op basis van het werk van kunstenaars als Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno en Rirkrit Tiravanija. Met name de werken van Tiravanija, waarin hij het museumpubliek uitnodigt om een kop soep te eten en een gesprek te starten, worden beroemd. Soep, ready made, maar dit keer niet als object om kritiek te leveren op de consumptiesamenleving (Warhol), maar als bindmiddel – als consumptie die leidt tot conversatie.

De manier waarop Bourriaud relationele kunst omschrijft – gebruiksvriendelijk, interactief en *process-based* – komt sterk overeen met latere definities

van participatieve, dialogische of collectieve kunst. Ook Bishop (2006; 2012) benadrukt dat er sinds midden jaren negentig van de vorige eeuw een 'sociale wending' in de kunst is: steeds meer kunstenaars werken vanuit idealen als (publieks)participatie, collectiviteit en gemeenschap. In de werken van bijvoorbeeld Superflex, Jeremy Deller en Thomas Hirschhorn ziet zij een steeds grotere nadruk op het betrekken van het publiek *in* de productie van kunst. Daarom definieert zij participatieve kunst als kunst 'in which *people* constitute the central artistic medium and material' (Bishop, 2012, p. 2; cursivering toegevoegd). De Rotterdamse kunstenaar Jeanne van Heeswijk verwierf internationale faam met haar project 'De Strip' (2004). Daarin gaf zij samen met buurtbewoners nieuwe betekenis en invulling aan een gentrificerende wijk in Vlaardingen door een leeg winkelcentrum om te vormen tot een centrum voor culturele productie (www.jeanneworks.net).

Bishop (2012, p. 1) ziet, meer specifiek, sinds midden jaren negentig van de vorige eeuw een 'expanding field of post-studio practices'. Opvallend is dat Bishop participatieve kunst hiermee situeert in de ruimte *buiten* de professionele kunstwereld, dus inderdaad als '*post studio practice*'. Anders dan de relationele kunst van Bourriaud vindt participatieve kunst niet plaats binnen de contreien van galerieën en biënnales, maar in de publieke ruimte en georganiseerd door avant-gardecollectieven (zie voor een kritiek op Bourriaud: Bishop, 2004). Opvallend is bovendien dat Bishop opmerkt dat hedendaagse participatieve kunstpraktijken ingebed zijn in een breder *veld*. Dit veld van culturele productie is, zoals we weten sinds Bourdieu (1993), niet neutraal, maar een sociaal systeem dat gekenmerkt wordt door competitie en machtsstrijd. En zo wordt ook de opkomst van een nieuwe kunstvorm *contested space*, waarin het munten van de juiste term – relationele, participatieve, collectieve, dialogische, sociaal-geëngageerde, etc. kunst – symbool staat voor de strijd tussen kunstenaars, critici, curatoren en andere deelnemers in het 'veld'.

### **Rol van het publiek**

Matarasso (2019) maakt onderscheid tussen hedendaagse kunstwerken met een participatief element, participatieve kunst en community art (zie ook Trienekens, 2020). De eerste categorie – kunst met een participatief element – onderscheidt zich van de andere twee, omdat ze de conventies van de kunstwereld aanvaardt en top-down werkt: de kunstenaar bedenkt het concept, creëert, organiseert en nodigt daarna het publiek uit om te participeren. De relationele esthetica van Bourriaud valt onder deze categorie.

Participatieve kunst (de tweede categorie) speelt zich juist af buiten de gebaande paden van de kunstwereld en accepteert ook haar autoriteit niet. Professionele kunstenaars en amateurs werken in co-creatie samen aan het vervaardigen van kunst. Het idee dat kunst een uitzonderlijk object dient te zijn geldt als elitair. In participatieve kunst zijn esthetische vormen

weliswaar aanwezig, waarmee ze zich onderscheidt van een louter sociaal of educatief project, maar het gaat dan om meer alledaagse vormen als conversatie, storytelling, luisteren en het organiseren van gemeenschap (zie Thompson, 2012, p. 8). De participatieve (Bishop) of dialogische kunst (Kester) vallen onder deze categorie.

Community art, ten slotte, valt volgens Matarasso tevens onder de bredere noemer van participatieve kunst, maar is hoofdzakelijk gecentreerd rondom de thematiek van mensenrechten. Ze heeft daarnaast expliciet tot doel het deelnemende publiek te emanciperen; een doelstelling die binnen participatieve kunst niet expliciet aanwezig hoeft te zijn of juist expliciet bevraagd wordt.

De categorisering van Matarasso is ideaaltypisch. De grenzen zijn fluïde: zo wordt sommige participatieve kunst (ook) tentoongesteld in musea en geldt binnen de participatieve kunst een (genuanceerd) onderscheid tussen een meer ethische opvatting van politiek engagement, zoals binnen de community art, en een meer esthetische vorm van politiek engagement zoals die geldt binnen de participatieve of dialogische kunst. Gemeenschappelijk element binnen de verschillende posities vormt evenwel de fundering in het humanistische ideaal van de democratisering van cultuur. Kunst is niet langer verbonden met elitaire noties van kwaliteit, hiërarchie en autonomie. Sterker, participatieve kunstenaars benadrukken kunst als alledaags fenomeen – iedereen vertelt verhalen, luistert, communiceert, verbindt, schrijft, speelt, kookt, tuiniert, maakt ruzie, en heeft lief – en kiezen voor deze alledaagse praktijken als artistieke vorm. Alle genoemde subcategorieën van democratische kunstpraktijken delen een kritiek op het 'puristische kunstdiscours', op 'het idee dat kunst als esthetisch domein [autonomie, NvP] op afstand van en onbezoedeld door 'het leven' [heteronomie, NvP] moet blijven' (Trienekens, 2020, p. 39).

Maar je zou ook kunnen stellen dat *beide* kunstvertogen, zowel het puristische als het democratische, plotwendingen zijn van wat Rancière (2002) de esthetische revolutie heeft genoemd. Dat is zelf ook een revolutionair standpunt dat indruist tegen dominante inzichten binnen de cultuursociologie. In het kielzog van Bourdieus veldtheorie denken cultuursociologen immers nog altijd sterk in binaire tegenstellingen – zoals die tussen een autonoom en een heteronoom kunstveld (Becker, 1982; Bourdieu, 1993). Wanneer we met Rancière de gemeenschappelijke wortels van beide vertogen (het puristische en democratische) nader onder de loep nemen, dan zien we niet alleen hun onderlinge strijd, maar ook hun onderlinge verwantschap. En begrijpen we waarom we door de opkomst van de participatieve kunst de grondbeginselen van het binaire denken opnieuw moeten doordenken.

## Esthetische revolutie

Wat bedoelt Rancière met zijn esthetische revolutie? Een antwoord vinden we als we kijken naar zijn indeling van verschillende regimes binnen de kunst: het ethische regime van afbeeldingen, het representatieve regime van de kunsten, en het esthetische regime van de kunst. Met regime bedoelt Rancière een systeem met een serie principes of a priori condities die de spelregels vormen voor wat de samenleving zintuiglijk ervaren kan en mag, en dus ook wat onzichtbaar is en dient te blijven. Het zijn deze spelregels die tevens bepalen wat binnen een samenleving wel en niet als kunst geldt (Tanke, 2011). Een regime is geen genre of kunstdiscipline, wel een systeem dat de geboorte van een genre of discipline (on)mogelijk maakt.

Voor het eerste, ethische regime van afbeeldingen zijn de filosofische geschriften van Plato exemplarisch. Plato vat (beeldende) kunst op als mimetisch (de werkelijkheid weerspiegeland), en daarmee als inferieur aan de filosofie (rationeel denken). In Plato's ideale Staat zijn de koning-wijsgeren aan de macht en zijn de makers van imitatieve kunst verbannen.

Nummer twee, het representatieve regime van de kunsten, start met de werken van Artistoteles, met name met zijn *Poëtica*, en werkt door tot eind achttiende eeuw. Binnen dit regime wordt de vijandige blik op (uit)beeldende kunst verlaten. Dat wat kunstenaars uitbeelden, wordt binnen dit regime juist gezien als representatief voor het morele. Kunst staat voor het schone en het goede. 'In literatuur of theater moet een boer zich nu lomp en onbeholpen gedragen en uitdrukken, een edelman moet daarentegen nobel en verfijnd zijn' (Leven, 2011a, p. 381). Ook hier zien we hoe dit regime de sociaal-politieke hiërarchie zowel construeert als weerspiegelt.

Waar de eerste twee regimes gestoeld zijn op de principes van ongelijkheid en hiërarchie, daar is het derde – het esthetische regime van de kunsten – juist gestoeld op het principe van gelijkheid. De opkomst van dit regime, aan het einde van de achttiende eeuw, loopt vrijwel gelijk op met de opkomst van de democratie, en duurt voort tot op de dag van vandaag. Volgens Rancière (2002) is er sindsdien sprake van een paradigmawisseling: zijn 'esthetische revolutie'. Waar binnen het representatieve regime strikte regels golden voor wat wel en niet uitgebeeld mocht worden, daar wordt dit binnen het esthetische regime losgelaten.

Met de geboorte van het esthetische regime kon voortaan *alles* opgenomen worden binnen het domein van de kunst en zouden, belangrijker nog, alle elementen binnen een kunstwerk een gelijkwaardige status krijgen. Ook het alledaagse leven van de boer of de arbeider kan tot het domein van de kunst behoren, evenals de bohemien die de status quo ondermijnt. Ook verdwijnt

het onderscheid tussen wat traditioneel tot de voorgrond en achtergrond van een kunstwerk behoort. Zoals in Degas' schilderij *Le femme et le bouquet* (1868), waarin de bos bloemen en de vrouw even groot zijn afgebeeld en daarmee een gelijke status verkrijgen (zie ook Bourdieu, 1993, p. 249). Cruciaal voor dit regime is dan ook, aldus Rancière (2007), dat gelijkwaardigheid niet zozeer onderwerp van de kunst is of iets wat de activistische kunstenaar aan de toeschouwer oplegt, maar de gelijke status van onderwerpen, handelingen of protagonisten binnen een kunstwerk betreft.

De opkomst van het esthetische regime maakt het realisme en latere modernisme en postmodernisme mogelijk, aldus Rancière. Wanneer alles tot kunst verheven kan worden, dan wordt inderdaad ook alles – van urinoirs tot soepblikken tot advertising – kunst. En zo kunnen we vanuit het werk van Rancière zowel de modernistische nadruk op de autonomie van de kunst begrijpen als (in een later stadium van de geschiedenis) de postmoderne kritiek op de autonomiegedachte. Toch weten beide kunststromingen volgens Rancière (2002) de potentie van de esthetische revolutie niet volledig te benutten. Dit komt omdat beide een te eenzijdig beeld van de functie van kunst hebben: kunst die volledig autonoom *moet* zijn (modernisten) of kunst die nooit autonoom *kan* zijn (postmodernisten). Rancière (2002, p. 126) noemt kunst juist een 'autonome levensvorm': autonoom en heteronoom tegelijk. Dat heeft alles te maken met hoe Rancière zijn esthetische revolutie baseert op onder meer *Kritiek van het oordeelsvermogen* (1790) van Immanuel Kant.

## Kant over esthetische oordelen

Revolutionair is Kants idee van 'oordelen zonder regels' (Van Peperstraten, 2020). Het esthetische of smaakoordeel is daarvoor exemplarisch, aldus Kant, en het onderscheidt zich daarmee van bijvoorbeeld een empirisch of moreel oordeel. In *Kritiek van het oordeelsvermogen* analyseert Kant het esthetisch oordeel en probeert hij zijn a priori condities te achterhalen. De eerste a priori van het smaakoordeel is dat het belangeloos is. Wanneer iemand de schoonheid van de natuur, een alledaags voorwerp of een kunstwerk wil ervaren, moet hij of zij 'zonder interesse' zijn. Niet gestuurd door de wil om te bezitten of te consumeren of door de wil om kennis over het voorwerp te verwerven of er een moreel oordeel over te vellen. Nee, de ervaring van het mooie wordt puur en alleen bewerkstelligd door het plezier in het aanschouwen van (de uiterlijke vormen) van het object (door Kant vervat in a priori 3, 'doelmatigheid zonder doel'). Dit veronderstelt dus een zekere distantie ten opzichte van dit object.

Iemand die een object *esthetisch* aanschouwt, is volledig *autonoom*. Immers, om een esthetische ervaring te kunnen ondergaan, aldus Kant, moet iemand

een 'vrij spel' kunnen creëren tussen zintuiglijkheid, verstand, gevoel en verbeeldingskracht. De ervaring van het schone is in geen van deze cognitieve vermogens volledig gefundeerd, niet in het zintuiglijke of materiële (zoals wel het geval is bij het aangename), niet in het verstandelijke (zoals bij kennisoordeelen) en niet in de Rede (zoals bij morele oordelen). Het heeft als reflectief oordeel alleen betrekking op zichzelf. Esthetisch oordeelsvermogen houdt de andere cognitieve vermogens als het ware *in check*, waardoor onze ervaring van een object niet fragmentarisch is, maar holistisch. Hierdoor staat het smaakoordeel voor Kant tevens symbool voor gelijkwaardigheid en gemeenschap. Hij stelt dat het smaakoordeel datgene is wat 'zonder begrip algemeen behaagt' (a priori 2).

Hoewel het smaakoordeel niet tot stand komt vanuit universele begrippen over wat mooi of lelijk is, veronderstelt Kant wel een zekere universaliteit. Ieder mens is in staat om het vrije spel tussen de cognitieve vermogens te creëren. Kant spreekt in dit verband ook wel van 'subjectieve algemeengeldigheid' (Kant, 2009[1790], p. 104). Hoewel een esthetische ervaring altijd subjectief en uniek is (*ik* aanschouwt *dit* esthetische object op *dit* moment), kan ieder ander op *eenzelfde wijze* tot *eenzelfde* oordeel komen. Het smaakoordeel is onderdeel van een 'gemeenschappelijke zin' of *sensus communis* (a priori 4): de manier waarop het tot stand komt, weerspiegelt het universele en de mogelijkheid van gemeenschappelijkheid, een samenleving zonder hiërarchie, waarin ieder individu, als in een modernistisch schilderij, een gelijke status heeft (zie ook: Kester, 2004).

Cruciaal in Kants analyse vindt Rancière de stellingname dat het smaakoordeel volledig autonoom is en tegelijkertijd heteronoom. In de woorden van Rancière (2002, p. 126):

'In the aesthetic regime of art, art is art to the extent that it is something else than art. It is always "aestheticized", meaning that it is always posited as a "form of life". The key formula of the aesthetic regime of art is that art is an autonomous form of life.'

Elders spreekt Rancière (2007, p. 38) ook wel van de 'essentiële tegenstrijdigheid van het esthetische regime van de kunsten dat van de kunst een *autonome levensvorm* maakt'. Door het 'allegaagse' esthetisch te aanschouwen, geven we het leven 'een nieuwe [want kunstzinnige, NvP] vorm' (Rancière, 2007). Dit vermogen van de mens herbergt de potentie van een nieuwe gemeenschap, omdat wij *allemaal* in staat zijn tot het esthetisch aanschouwen van domeinen van de werkelijkheid die nog niet esthetisch aanschouwd zijn. Deze tegenstrijdigheid of *dissensus* van het esthetische regime vat Rancière dus inderdaad als *essentieel* op. Het is immers alleen deze tegenstrijdigheid van het esthetische oordeel die de mens in staat stelt om zich vanuit een

autonome, belangeloze positie het heteronome (het domein *buiten* de kunst) eigen te maken. De esthetische ervaring, of meer algemeen kunst, is kortom alleen effectief wanneer ze een domein buiten de kunst betreft: 'to the extent that it connects it to the hope of "changing life"' (Rancière, 2002, p. 124). En ze is ook alleen effectief wanneer kunst autonoom kan blijven en niet gereduceerd wordt tot een (sociaal/politiek/economisch) instrument. Deze permanente spanning tussen autonomie en heteronomie vormt het hart van de esthetische revolutie. Hoewel Rancière spreekt van kunst als een autonome levensvorm voegt hij daar onmiddellijk aan toe (2002, p. 126): 'This formula (...) can be read in two different ways: autonomy can be valorized over life, or life over autonomy – and these lines of interpretation can be opposed, or they can intersect.' Het creëren van tegenstellingen kenmerkt vooral het modernisme en postmodernisme: zij hebben volgens Rancière onterecht een wig gedreven tussen autonomie en heteronomie in plaats van beide begrippen als onderling afhankelijke polen van de kunst en het esthetisch oordeel te beschouwen.

## Dialogische esthetica

Zoals gezegd, twee kunstdiscoursen zijn terug te voeren op de esthetische revolutie: het puristische en het democratische. In de loop van de geschiedenis is het eerste dominant en het tweede de onderdrukte variant geworden. De esthetica van Kant geldt vaak als de bron voor het purisme in de kunst. Dit komt omdat Kant in zijn analyse van het smaakoordeel voortdurend onderscheid maakt tussen dat wat 'mooi' is en wat bijvoorbeeld 'slechts' aangenaam of goed is. Een schoonheidservaring is zoals gezegd volgens Kant belangeloos, ze draait niet om begrip of nut, maar betreft louter de vorm van de dingen. Dit veronderstelt distantie tot het object buiten ons en de fysieke prikkels in ons, die immers slechts aanzetten tot consumptie en daardoor meer symbool zijn voor wat Kant een 'barbaarse smaak' noemt (Kant, 2009[1790], p. 112). Wanneer aan al deze condities is voldaan, dan kunnen we een smaakoordeel puur of zuiver noemen.

Dit purisme vulden de modernisten later in als autonomie. Kester (2004) schetst een geschiedenis die loopt van het formalisme van Clive Bell en Roger Fry naar de *Frankfurter Schule*, en de naoorlogse essays over avant-gardisme van Clement Greenberg. Deze laatste verdedigt bijvoorbeeld de stelling dat een wending naar abstractie – dus het ontdoen van elementen als representatie en expressie – inherent is aan het modernisme (Kester, 2004). Maar ook in de hedendaagse kunstwereld en het kunstonderwijs is dit autonomie-discours nog altijd dominant. Zo houdt men nog altijd sterk vast aan de zogenoemde relationele driehoek: de kunstenaar als een individuele producent, het kunstwerk als een eindig product en het publiek als (passieve) toehoorder of

toeschouwer (Trienekens, 2020). En wordt kunst, inclusief participatieve kunst, nog altijd in de eerste plaats beoordeeld op een criterium als artistieke kwaliteit; en daarmee als te heteronoom beschouwd.

Wat in de vergetelheid is geraakt, en waar Rancière en Kester ons terecht aan herinneren, is dat Kant het vermogen tot het vormen van een puur smaakoordeel *universeel* noemde. Dit vermogen is dus niet voorbehouden aan een elite die de regels van de kunst kent. Volgens Kester resoneren de echo's van Kants universele egalitarisme in veel twintigste-eeuwse kunst, maar kwam deze utopische potentie steeds meer onder druk te staan door een kapitalistische kunstmarkt. En vonden meer radicale autonomisten dat kunst steeds feller bewaakt diende te worden tegen een mogelijke vijand ('kitsch', 'massacultuur', 'advertising', 'Hollywood', et cetera). Met als consequentie dat met de opkomst van het modernisme de tegenstelling tussen autonome kunst en de consumptiesamenleving alleen maar is toegenomen.

Evenals Kester (2004) levert Rancière (2009) kritiek op de modernistische avant-gardestrategieën van *shock*, vervreemding en dissociatie. Wanneer de kunstenaar tracht om de toeschouwer door een shockervaring in een andere, verhoogde staat van zijn te krijgen, veronderstelt dit volgens Rancière (2007) een ongelijke status tussen kunstenaar en publiek. De kunstenaar is in staat tot emancipatie van de toeschouwer, omdat hij vanuit een esthetische mindset voorbij de oppervlakkigheid van de alledaagse werkelijkheid kan kijken. Het kunstwerk geldt dan als een gecodeerde openbaring, die de toeschouwer kan verlichten en louteren.

Eenzelfde nadruk op het kunstwerk als openbaring zien we ook in een variant van het postmodernisme. Rancière (2009) levert stevige kritiek op de filosofie van Jean-Francois Lyotard. Deze beroept zich evenzeer op Kant met zijn stelling dat het avant-gardekunstwerk door een shockstrategie een sublieme ervaring bij de toeschouwer teweegbrengt. De shock doorbreekt bestaande kunstconventies en daardoor moet de toeschouwer zelf opnieuw de regels van het spel uitvinden. Dit reflectieve effect ziet Lyotard verdwijnen met het postmodernisme waarin kunst transformeert tot massacultuur en 'sublimity is no longer in art, but in speculation on art' (1991[1988], p. 106). Oftewel: kunst verliest haar autonome status binnen een marktdenken dat wordt gereguleerd door een 'subliem' idee van 'infinite wealth or power' (Lyotard, 1991[1988]), p. 105). Rancière ziet in Lyotards betoog de terugkeer van een in wezen modernistische kritiek op het kapitalisme, waarin datgene wat de kunstliefhebber verlangt (een hang naar het sublieme) wordt verward met wat de kunstliefhebber volgens intellectuelen als Lyotard (en Adorno) wordt *verondersteld* te verlangen. Deze postmoderne retoriek gaat evenzeer uit van een ongelijke status tussen (geëmancipeerde) kunstenaar en (ongeëmancipeerd) publiek, terwijl het uitgangspunt van de kunstenaar altijd gelijkwaardigheid zou moeten zijn.



## Participatieve kunst als dissensus

Cruciaal in het denken van Rancière is dat hij, teruggrijpend op Kant, autonomie niet opvat als intrinsiek kenmerk van het kunstwerk, maar van de *ervaring van de toeschouwer*. Het esthetisch oordeel is een autonoom oordeel en precies dit gegeven bepaalt dat wij in staat zijn om te denken in tegenstellingen: 'the productive contradiction of art's relationship to social change, which is characterized by the paradox of belief in art's autonomy and in it being inextricably bound to the premise of a better world to come' (Bishop, 2012, p. 29). De esthetische ervaring is, anders geformuleerd, altijd een *dissensus*, een productieve tegenstelling die mogelijk maakt dat we de alledaagse werkelijkheid anders, meer esthetisch – en dus gelijkwaardiger – kunnen ervaren.

Rancière (2007, p. 17) heeft het in dit verband ook wel over het vermogen van kunst tot een 'herverdeling van het zintuiglijk waarneembare', een bevraging dan wel herordening van de status quo. Deze potentie tot het veranderen van de werkelijkheid is terug te vinden bij veel (avant-garde)bewegingen. Maar de gedachte dat kunst niet *expliciet* politiek of activistisch moet zijn, omdat ze altijd al – via het oproepen van een esthetische ervaring bij de toeschouwer – een politieke potentie in zich draagt, maakt Rancière tot een inspiratiebron voor participatieve kunstenaars (zie Trienekens, 2020).

De belangrijke vragen nu zijn: Hoe kan participatieve kunst deze impliciet politieke potentie realiseren? Wat is haar beoogde esthetica? Hoe wordt zij georganiseerd, wat is haar strategie en zijn haar condities? Wat is de veronderstelde relatie met het publiek of de deelnemer? En hoe kunnen wetenschappers deze intentie in beeld brengen?

Zich eveneens baserend op Kants esthetica geeft Kester (2004, 2011) een antwoord op deze vragen door zijn onderscheid tussen 'orthopedische kunst' en een kunst die gestoeld is op een 'dialogische esthetica'. Orthopedische kunst is geworteld in de traditie van de avant-garde en benut de al vermelde shockstrategie. Deze strategie veronderstelt zoals gezegd een hiërarchie tussen kunstenaar en publiek en heeft als expliciet doel om de toeschouwer op te voeden of te emanciperen. Kunstprojecten met een dialogische esthetica willen ook mensen emanciperen, vooral gemarginaliseerde groepen in de samenleving, maar doen dat via participatie en dialoog. De kunst brengt bij de toeschouwer geen 'instantaneous, prediscursive flash of insight' teweeg, maar dit inzicht groeit in het dialogische proces met de kunstenaar (Kester, 2004, pp. 84-85).

Het vormgeven van een dialogische esthetica veronderstelt volgens Kester (2004) dan ook twee verschuivingen ten opzichte van de historische avant-garde. Ten eerste veronderstelt dialogische kunst een ander idee van

communicatie, namelijk een dialogische uitwisseling die open en wederkerig is. Ten tweede wordt het kunstwerk geherdefinieerd als een proces van dialoog in plaats van een fysiek object. Deze twee principes, communicatie en dialoog, veronderstellen verder een andere mindset van de kunstenaar: deze moet zich kwetsbaar op willen stellen en eigen assumpties, percepties en precondities los kunnen laten of bijstellen.

Daarnaast veronderstelt de dialogische esthetica van de kunstenaar om onderzoek te doen naar de sociale geschiedenis van de deelnemer. Datgene wat de deelnemer verwoordt en hoe hij of zij converseert, is immers gesitueerd in een sociale (machts)structuur, die je in ogenschouw moet nemen om tot gelijkwaardige communicatie en uitwisseling van kennis te kunnen komen – iets wat Kester (2004, p. 114) 'connected knowing' of 'empathic identification' noemt. Alleen dan is emancipatie mogelijk. Meer specifiek veronderstelt Kester dat wanneer deelnemers zelf, via dialoog, de netwerken en machtsrelaties van hun leefwereld in kaart brengen, zij zichzelf daarvan kunnen distantiëren. Hij noemt dit proces van esthetische distantie ook wel 'defamiliarization' (...) typically achieved in a modernist painting through the manipulation of representational conventions is created here through collaborative production itself' (Kester, 2004, p. 93). Oftewel: de door Kant veronderstelde belangeloosheid of distantie komt hier tot stand doordat de 'toeschouwer' deelnemer is in een project en *zelf* onderzoek doet naar de sociale relaties die zijn of haar identiteit en leefwereld bepalen.

Ook Trienekens (2020) stelt dat participatieve kunst alleen effectief kan zijn wanneer er voldaan is aan vijf condities. Het moet gaan om langdurige projecten (1), omdat alleen deze een distantie tot en transformatie van de leefwereld kunnen bewerkstelligen. Deze projecten moeten een inclusieve of meerstemmige benadering hebben (2) waarin kunst een 'platform voor leren, denken en mobiliseren' is (3) en niet alleen op samenwerking en consensus gericht is, maar ook verschillen, geschillen en conflicten zichtbaar en bespreekbaar maakt (4), en er sprake is van sectoroverstijgende samenwerking (5), niet als verdienmodel, maar om 'de verstoring van (...) het waarneembare te laten voortduren' (Trienekens, 2020, p. 137).

Zoals Kester ook al stelde, vraagt een op dialoog beruste esthetica een andere rol en competenties van de professionele kunstenaar. Deze moet zich kwetsbaar en nederig kunnen opstellen, luisteren en een gemeenschap kunnen organiseren. Daarnaast moet hij of zij beschikken over artistieke en sociologische verbeeldingskracht (Mills, 2000[1959]; Haraway, 1988). Kunstacademies en academische instellingen zetten hier overigens al op in. Te denken valt aan de zogenoemde 'social practices' op veel academies in Nederland of aan het Rotterdam Arts and Sciences Lab (RASL), een samenwerking tussen de Erasmus Universiteit Rotterdam, Willem de Kooning Academie en Codarts,

waarbinnen studenten zich kunnen scholen in zowel de kunstpraktijk als de sociale en geesteswetenschappen.

Een bijkomend effect van de integratie tussen kunst en wetenschap kan zijn dat er meer inzicht komt in de noodzaak tot gedegen wetenschappelijk onderzoek naar sociale effecten van participatieve kunst. Om in kaart te brengen in hoeverre participatieve kunst daadwerkelijk leefwerelden kan veranderen (nog altijd een betrekkelijk grote claim) is empirisch onderzoek noodzakelijk. Zoals Bishop (2012) eerder opmerkte verkeert het empirisch onderzoek naar de waarde of impact van participatieve kunst in een impasse. Participatieve kunst, met haar nadruk op artistieke vorm (impact op kunst) en sociaal engagement (impact op samenleving) vereist van de onderzoeker dat hij of zij zowel getraind is in de geesteswetenschappelijke benadering van kunst (onder andere bestuderen van vorm en kunsthistorische context) als in de meer sociaal-wetenschappelijke benadering (empirisch onderzoek doen naar de 'impact' van kunst op de leefwereld van de deelnemer). In de praktijk richten onderzoekers zich echter vaak op een aspect, waardoor de nuance van participatieve kunst niet goed empirisch in beeld gebracht kan worden.

Het gesitueerde, etnografische onderzoek naar de betekenis van cultuurparticipatie, zoals gepresenteerd in dit themanummer, kan een uitweg uit deze impasse bieden. Evenals de participatieve kunst zelf vertrekt deze methode immers vanuit het egalitaire principe dat cultuur iets alledaags is, dat deelnemers aan cultuureducatie- of participatieprojecten gesitueerd zijn in en zich verhouden tot machtsdiscoursen, en dat het de taak van de onderzoeker is om via een langdurig engagement het ontwikkelingstraject van deelnemers in kaart te brengen. Wanneer er meer ruimte komt om participatieve kunstpraktijken verder te ontwikkelen, zonder al te veel autonome (artistieke kwaliteit) of heteronome (neoliberaal-instrumentele) effecten te eisen, en wanneer er meer (auto-)etnografisch onderzoek komt naar de effecten daarvan, dan komt Rancières levenskunst ook empirisch in beeld.

**Niels van Poecke** is cultuur-socioloog en -filosoof. Hij doet onderzoek naar thema's als narratieve identiteit; de relatie tussen cultuurconsumptie, leefstijl, sociale ongelijkheid en gezondheid; en participatieve kunst en transdisciplinariteit. Momenteel is hij werkzaam als senior onderzoeker bij de

afdeling Medische Oncologie van het Amsterdam UMC, waar hij onderzoek doet naar de rol van kunst in het opnieuw vormgeven van een narratieve identiteit bij kankerpatiënten.  
nielsvanpoecke@gmail.com

## Literatuur

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

Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *MIT Press Journals, Fall*, 51-79.

Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Polity Press.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les presses de réel.

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Ieven, B. (2011a). Jacques Rancière. In B. Ieven, Rooden, A. van, Schuilenburg, M., & Tuinen, S. van. (red.). (2011). *De nieuwe Franse filosofie: denkers en thema's voor de 21e eeuw* (pp. 378-387). Boom.

Ieven, B. (2011b). Nicholas Bourriaud. In B. Ieven, Rooden, A. van, Schuilenburg, M., & Tuinen, S. van. (red.). (2011). *De nieuwe Franse filosofie: denkers en thema's voor de 21e eeuw* (pp. 395-403). Boom.

Kant, I. (2009[1790]). *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Boom.

Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. University of California Press.

Kester, G. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.

Lyotard, J. (1991[1988]). *The inhuman: Reflections on time*. Polity Press.

Matarasso, F. (2019). *A restless art: How participation won, and why it matters*. Calouste Gulbenkian Foundation.

Mills, C. W. (2000[1959]). *The sociological imagination*. Oxford University Press.

Peperstraten, F. van. (2020). *Oordelen zonder regels: Kant over schoonheid, kunst en natuur*. Boom.

Rancière, J. (2002). *Dissensus: On politics and aesthetics*. Bloomsbury Academic.

Rancière, J. (2007). *Het esthetische denken*. Valiz.

Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. Polity Press.

Tanke, J. (2011). *Jacques Rancière: An introduction*. A&C Black.

Thompson, N. (Ed.). (2012). *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. MIT Press.

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2\_Publishing.

# Avant-garde in dialoog met de buurt

Janna Michael

**Wat gebeurt er als een kunstinstitution de dialoog wil aangaan met de buurt? Janna Michael observeerde een jaar lang de artistieke interventies van het Instituut voor Avantgardistische Recreatie WORM in de Rotterdamse buurt Cool-Zuid. Ze beschrijft in dit artikel drie casussen en gaat in op de kenmerken van dialogische kunst.**

Het Instituut voor Avantgardistische Recreatie WORM (vanaf hier kortweg WORM) zoekt een betekenisvolle verbinding en dialogische relatie met de buurt, de inwoners van Cool-Zuid in Rotterdam. WORM-medewerkers zien de snelle verandering die de buurt ondergaat door gentrificatie en verkennen daarom WORM's positie en haar<sup>1</sup> potentiële rol in de buurt. Ze zet in op het bijdragen aan sociale inclusie en diversiteit in Cool-Zuid. Tegelijkertijd is WORM geen klassiek buurtcentrum, maar een kunstinstituut dat innovatieve en creatieve processen ondersteunt. Ze ontwikkelt artistieke praktijken die buurtbewoners betrekken en die hiermee bijdragen aan een nieuwe positie van WORM.

In dit artikel verken ik de ontwikkeling van deze nieuwe relatie en haar dialogische karakter door in te zoomen op verscheidene artistieke interventies in en om WORM. Ik zal op basis van interviews, observaties en digitale documentatie beschrijven hoe deze praktijken gedurende één jaar zijn geëvolueerd. De analyse richt zich op drie casussen: *Issue Wrestling, Eten en ontmoeten in Cool* en een hoorspel van een lokale dj en kapper, *Haar en Hem*. Deze casussen verschillen qua betrokken kunstenaar, proces en doelgroep en vormen een nog incompleet verhaal over WORM en haar positie in de buurt. Ik verken deze interventies als voorbeelden van een dialogische relatie tussen artiest en publiek of deelnemers. Daarbij ontleen ik ideeën aan dialogische kunst (Kester, 2005) en in bredere zin aan dialogische relaties zoals Bisschop Boeie in de inleiding van dit themanummer formuleert. Om juist de context waarin dialogische kunst plaatsvindt te begrijpen, bestudeer ik niet alleen kunstpraktijken zelf, maar bekijk ik deze ook vanuit WORM als organisatie. Hiermee kom ik tot een voorlopig antwoord op de volgende vragen: hoe is de relatie tussen WORM en de buurt zich aan het ontwikkelen? en wat kenmerkt een dialogische relatie tussen kunstinstituut en buurtbewoners?

De veranderende praktijk van WORM past in een bredere verschuiving binnen de kunstwereld waarin er steeds meer aandacht is voor de rol van kunst binnen de samenleving. Dit openbaart zich in toegenomen aandacht voor de waarde van kunst (Gielen, Elkhuisen, Van den Hoogen, Lijster, & Otte, 2014) en het in kaart brengen van impact en effecten (Vermeulen & Maas, 2020), maar ook in overheidsbezuinigingen op subsidie en kritische discussies over het onvermogen van kunstinstellingen om alle lagen van de samenleving aan te spreken (Alexander, 2018; Stevenson, Balling, & Kann-Rasmussen, 2015). In de afgelopen jaren gaan er steeds meer stemmen op voor een inclusief culturele sector waarvan het publiek een afspiegeling is van de samenleving (Berkers, Van Eijck, Zoutman, Gillis-Burleson, & Chin-A-Fat, 2018).

1 WORM omschrijft zich zelf als 'haar' in visie en beleidsplannen, deze aanduiding houd ik daarom ook in dit artikel aan.

Mijn voorbeelden illustreren de interacties tussen een kunstinstituut en buurtbewoners van een gentrificerende wijk en de zoektocht naar hoe kunst de kloof tussen 'kunst' en 'buurt' kan verkleinen of zelfs overbruggen, oftewel hoe een kunstinstelling inclusiever kan zijn.

## Dialogische relaties

Kester (2005) stelt dialogische kunstpraktijken voor als contrasterend met modernistische ideeën van de avant-garde die de onafhankelijkheid van kunst en de kunstenaar benadrukken en ervan uitgaan dat kunst moet choqueren. Hij identificeert dialogische esthetiek als weg bewegend van kunstobjecten naar de 'conditie en de aard van de dialogische uitwisseling zelf' (Kester, 2005, eigen vertaling). Dit impliceert een kunstenaar die gekenmerkt wordt door 'openheid, kunnen luisteren en een bereidheid om afhankelijkheid en intersubjectieve kwetsbaarheid te accepteren' (Kester, 2005, eigen vertaling). Hiermee gaat Kester verder dan algemenere noties van participatieve kunst waarin wel mensen centraal staan als medium en materiaal (Bishop, 2012), maar de relatie tussen kunstenaar, participant/publiek en kunstobject verschillende vormen kan aannemen (zie voor een uitgebreidere bespreking het artikel van Niels van Poecke elders in dit themanummer).

Refererend aan en tegelijkertijd kritisch op Habermas' concept van discours, is het belangrijkste verschil tussen een traditionele en een dialogische esthetiek volgens Kester de aanspraak op universaliteit: 'Een dialogische esthetiek beweert geen universele of objectieve grond te verschaffen of te eisen. Ze is eerder gebaseerd op het vervaardigen van een lokale wederzijdse kennis die slechts incidenteel bindend is en die precies op het collectieve interactie-niveau gegrondvest is' (Kester, 2005, eigen vertaling). Het tweede verschil ziet Kester in de relatie tussen identiteit en discourservaring. In de traditionele esthetiek ervaren mensen, als van tevoren gevormde subjecten, esthetische percepties waardoor ze een competentere deelnemer aan het discours worden. In een dialogische esthetiek draait het om subjectiviteit gevormd door het discours en intersubjectieve uitwisseling (Kester, 2005). Cruciaal hiervoor is 'connected knowing', dat gebaseerd is op de erkenning van iemands specifieke geschiedenis en positie in het machtssysteem. Die stelt hem of haar in staat anderen te ontmoeten vanuit identificatie en empathie met die ander. Deze twee karakteristieken markeren voor Kester dialogische kunst.

Participatieve kunst wordt vaak niet volledig als kunst geaccepteerd vanwege het vermeende gebrek aan autonomie en de complexiteit van het vaststellen van kwaliteit (Matarasso, 2019; Trienekens, 2020). WORM heeft geen geschiedenis met participatieve kunst, ze heeft in het verleden juist

een autonome avant-gardestatus opgeëist. Dit zou een speciale positie kunnen creëren voor WORM om zich in zowel de traditionele als de dialogische esthetiek te bewegen.

## Methode

Om de evoluerende relatie tussen WORM en de buurt te begrijpen heb ik Cool-Zuid en zijn geschiedenis verkend door er een tijd door te brengen, te zoeken naar documentatie en demografische gegevens en te praten met buurtbewoners. Daarnaast heb ik met verscheidene mensen van WORM gepraat, de website bestudeerd en de media die over WORM schreven, geraadpleegd. Daarnaast heb ik met mensen uit de buurt gesproken over hun ervaring met WORM.

Mijn onderzoek is etnografisch geïnspireerd (Bisschop Boele, 2018) en heb ik samen met Evert Bisschop Boele en de huidige directeur van WORM, Janpier Brands, opgezet. Met hen besprak ik ook welke op de buurt gerichte artistieke interventies geschikt waren om te onderzoeken. Om deze interventies te begrijpen woonde ik, voornamelijk in 2018, activiteiten en evenementen in de buurt bij. Ik heb veel geobserveerd, deed soms actief mee en nam interviews af. Elke interventie vormt een unieke casus op zich. Toch bespreek ik ook een aantal overeenkomsten en verschillen tussen de casussen en overkoepelende thema's.

Dit artikel is gebaseerd op drie van de initieel vijf onderzochte casussen. Ik koos de casussen die het meeste inzicht in de relatie tussen WORM en de buurt geven. De analyse omvatte veldwerknooties van zestien bezoeken, bestaande uit observaties, veldinterviews, veertien uitgebreide interviews met buurtbewoners, medewerkers van WORM en bij de interventies betrokken kunstenaars, en documenten van de website van WORM. Met Janpier en Ivan die als kapper in de buurt werkt en een uitgebreide samenwerking met WORM begon, had ik herhaaldelijk interviews, waardoor ik veranderingen door de tijd kon observeren. Met Perry, een buurtbewoner, had ik een aantal kortere gesprekken tijdens het veldwerk en één uitgebreid interview. Deze interviews wegen zwaarder in de analyse, ook omdat deze mensen het meest betrokken waren in de drie casussen die ik hier analyseer. Een aantal geïnterviewden in dit artikel zijn op hun eigen verzoek niet geanonimiseerd, voor anderen gebruik ik een pseudoniem.

De analyse volgt de principes van een thematische analyse (Braun & Clarke, 2006). Hierna bespreek ik eerst WORM als setting, vervolgens de verscheidene casussen en tot slot twee belangrijke, overkoepelende thema's, het belang van persoonlijke netwerken en de rol van avant-gardisme in de huidige ontwikkeling van WORM.

## De setting

### *Wat is WORM?*

'Wat het is ... het is, denk ik ... ik vind het één van de fijnste plekken ter wereld omdat het een plek is waar alles mogelijk is.' (Janpier)

WORM werd ruim twintig jaar geleden onder de naam Dodorama door een groep muziek- en film liefhebbers opgericht. Zij vonden dat er niet veel interessants in de stad te doen was, dus richtten zij een podium voor alternatieve muziek en een filmstudio op in Rotterdam-Delfshaven, een gebied net buiten het centrum. Vanaf daar bewoog WORM zich meer naar het centrum en is sinds 2010 gevestigd in de wijk Cool-Zuid, een van de populairste locaties van het Rotterdamse nachtleven. Inmiddels is WORM een gevestigd kunstinstituut dat experimentele muziekconcerten, filmclubs en filmstudio's, een galerie, een kroeg, een podium, een opnamestudio en een expositieruimte bevat. De organisatie bestaat uit tachtig tot negentig mensen, waarvan een aantal vaste medewerkers de kern vormen. Daarnaast zijn er oproepkrachten en een groot aantal vrijwilligers die betrokken zijn bij projecten die onder de WORM-paraplu vallen, en *artists in residence* die vanuit allerlei bronnen gefinancierd worden.

Het Instituut voor Avantgardistische Recreatie WORM positioneert zich, trouw aan de noemer avant-garde, als voorloper van de gevestigde kunstwereld waarbij die noemer verwijst naar radicaal progressieve leiders in kunst of politiek (Egbert, 1967). Volgens WORM bevindt de cultuursector zich 'in een overgang van een traditioneel, op homogene disciplines en publieksbereik gebaseerde programmering, naar nieuwe en heterogene vormen van productie, programmering, presentatie en publieksbenadering' ([worm.org/about/organisatie/](http://worm.org/about/organisatie/)). Ook al is WORM onderdeel van de gesubsidieerde kunstwereld, ze omschreef zichzelf in 2016 in haar missie desondanks als 'Avantgardistische Staat, een fysieke en mentale staat, waarin we alternatieven en een pleisterplaats bieden tegenover dominante cultuurstromingen en van waaruit we ons gedachtegoed en kunst belijden en verspreiden in de wereld' (WORM, 2016, p. 3).

Vanuit dit vertrekpunt, de avant-gardistische vrijplaats, een plek voor experiment en bijeenkomsten van 'buitenstaanders', ontwikkelde WORM in 2018 een nieuwe missie, 'WORM Open City', die door socioloog Richard Sennett geïnspireerd is. Hierin treedt WORM op als verbinder en ligt de nadruk op de inclusie van steeds meer Rotterdammers: 'We zijn de vruchtbare grond voor ontmoeting, conceptie en recreatie. We zien dat we op deze manier, voor steeds meer mensen in onze stad, een ruimte zijn waarin gewerkt kan worden aan het realiseren van artistieke, culturele en sociale producties' (WORM, 2018, p. 1). Ze wil uitdrukkelijk een bruggenbouwer zijn en benadrukt inclusiviteit, ontmoeting en verbinding tussen kunst en samenleving. Dit manifesteert

zich in een aantal initiatieven zoals *community-based programming*, waarbij WORM met verschillende gemeenschappen samen programma's opzet, zoals de in dit artikel besprokene casussen. 'Open City' zou haar positie in de buurt Cool-Zuid moeten helpen herdefiniëren. Tegelijkertijd geeft deze verandering in missie wel context om deze beoogde rol te begrijpen, maar vertelt die op zich nog weinig over daadwerkelijke praktijken. Deze, en de ervaringen van buurtbewoners en medewerkers zijn wat telt.

## Rotterdams Cool-Zuid

'De mensen die de buurt echt de wijk maken, leer je kennen. Bij voor- en achternaam. Het lijkt meer een soort komedieshow. Iedereen heeft zijn personage in de wijk. Het beweegt op zichzelf. De straat waar de terrasjes zitten, Witte de With, die beweegt heel anders dan de wijk zelf. [...]. Dat zijn gewoon mensen van buitenaf die daar donderdag-, vrijdag- en zaterdagavond komen drinken [...]. Ik denk dat het gewoon parallel van elkaar leuk beweegt.' (Ivan)

Ivans beschrijving maakt duidelijk dat het gebied Cool-Zuid een sterke scheiding kent tussen de levendige, commerciële Witte de Withstraat en 'de rest'. De Witte de Withstraat is momenteel een van Rotterdams energiekste straten wat betreft nachtleven en hedendaagse kunst. De straat heeft veel restaurants, kroegen, galleries, kleine winkels en cafés. De voorgevel van WORM's Wunderbar komt met zijn bankjes en tafeltjes uit op de stoep van deze straat. De meeste andere straten van Cool-Zuid zijn rustiger en herbergen twee basisscholen, een kerk, een oogziekenhuis en een breed scala aan bewoners.

De populatie van de wijk Cool-Zuid is opmerkelijk jong: 48,9% van de bewoners is tussen de 25 en 45 jaar, terwijl deze groep maar 24,8% van de Nederlandse populatie beslaat. De wijk is heel divers qua sociale klasse, cultuur en etniciteit. In 2020 heeft 57% van de bewoners een migratieachtergrond, terwijl het landelijke percentage 24% is (CBS, 2020). Al lange tijd zijn er heel uiteenlopende inkomens, van heel hoog aan de rand van de buurt tot en met een grote hoeveelheid mensen met lage inkomens en bijstand in deze traditionele arbeiderswijk. Vroeger was er veel sociale woningbouw, maar dit aandeel krimpt doordat huizen worden gerenoveerd voor *young potentials*, zoals woningcorporaties en gemeente deze bemiddelde groep noemen. Cool-Zuid is al een aantal decennia onderhevig aan grote veranderingen. Momenteel willen projectontwikkelaars het gebied 'ontwikkelen en [te] verbeteren naar een betere levensstandaard voor alle stadsbewoners' (koolontwerpers.nl/stadslab-cool-zuid-17). De gemeente Rotterdam heeft actief moeite gedaan om deze plek te gentrificeren door kunstinstellingen te helpen om zich hier te

vestigen en door de buurt te presenteren als de 'museumboulevard' die het Maritiem Museum met het Museumpark verbindt. De Witte de Withstraat, eerder bekend vanwege gokken, prostitutie en drugsgebied, geldt inmiddels als een hippe hotspot (Luijt, 2013). Momenteel wordt er een appartementen-complex van honderdtachtig appartementen en luxe penthouses gebouwd.

De sociaal-economische verschillen en veranderingen hebben invloed op de ervaring van gemeenschapszin onder bewoners. Bewoners die langer in de buurt wonen, zeggen dat die vroeger sterker was:

'Van buitenaf gezien was het vroeger een gevaarlijke buurt, maar het was onze buurt. En wij kenden elkaar allemaal. En wij hadden geen problemen. Ik bedoel, als er mensen problemen kwamen zoeken bij ons in de buurt, dan waren er altijd wel genoeg volwassen mannen om ervoor te zorgen dat die mensen weggingen. Het is een heel gesloten gemeenschap.' (Perry)

Dit gevoel onderschrijven verscheidene langdurige bewoners die meepraatten tijdens het buurteten in WORM: zij moesten naar eigen zeggen hun deur op slot gaan doen, zodra de buurt 'beter' werd. Zij denken nostalgisch terug en zien de sociale contacten tussen bewoners langzaam, maar gestaag verminderen. Vrienden en kennissen werden vervangen door heel veel nieuwkomers, zeggen ze, en toen gingen mensen minder op elkaar letten.

## Artistieke interventies

Buurtbewoner Perry beschrijft hoe hij in contact kwam met WORM:

'We hadden een vergadering en opeens komt daar een lange gozer binnenlopen met een cowboyhoed en een baard. En die stelt zich voor: "Ja, hoi, ik ben Janpier. Ik ben directeur van WORM." En wij dachten: Wat komt die gozer nou doen? Die komt zeker weer subsidie lospeuteren bij ons. Die wil graag weer dat wij meedoen aan een project, zodat ze geld krijgen of zo. Dat dacht ik en dat dacht de rest ook. En hij kwam eigenlijk en hij zei: "Nou, ik ben nieuw en ik wilde eigenlijk weten, welke mensen wonen er om WORM heen?"'

Andere bewoners die ik in WORM ontmoette, schetsten vergelijkbare ervaringen. Zij hadden WORM wel eerder waargenomen, maar voelden zich niet uitgenodigd of er deel van, toen Janpier Brands in 2017 als nieuwe directeur van de 'Avantgardistische Staat' werd aangesteld. Hij zocht het gesprek op met de mensen en de organisaties in de buurt. Verder benaderde

hij kunstenaars van wie hij dacht dat ze het vermogen hadden om met de buurt samen te werken. De interventie *Issue Wrestling* markeerde een eerste mijlpaal voor WORM's betrokkenheid in de buurt. Het bracht verscheidene buurtbewoners voor het eerst in WORM.

### ***Issue Wrestling***

'Daar vroeg ze [Natasha] mijn hulp van: ja, wij zijn op zoek naar onderwerpen en hoe moeten we dat verwoorden en et cetera [...]. Ik ben opgegroeid met Hulk Hogan en WWE show-worstelen, nou ja, en dat was dus een Nederlandse versie daarvan. En dat gecombineerd met onderwerpen als parkeervergunningen, of gentrificatie en dat soort dingen. Ja, dat was echt superleuk.' (Perry)

*Issue Wrestling* werd bedacht door Natasha Taylor, een kunstenaar die al een lange tijd geïnteresseerd is in populaire cultuur en elementen daarvan verkent in haar artistieke praktijk. Ze legt uit: 'Verschillende werelden overlappen, het gaat om het vinden van verbinding.' WORM, Janpier in het bijzonder, nodigden haar uit om een werk te creëren rondom worstelen als vorm en waarin de lokale gemeenschap betrokken kon worden. Ze ontwikkelde een worstelevenement samen met de buurtbewoners over het omgaan met de verschillende vraagstukken die speelden in de gemeenschap. *Issue Wrestling* stipte problemen aan die de buurtbewoners ervoeren, zoals het gebrek aan parkeerplaatsen, samengeballt in een gevecht tussen de personages Mr. Municipality en de Car Crusher. Andere wedstrijden gingen bijvoorbeeld tussen Flexman en de Great Yucci (over flexibele werkomstandigheden en winstbejag), of tussen Million Dollar Boy en Generatie-Y (waarin gentrificatie en het gebrek aan betaalbare woningen het thema was). De worstelscripts creëerde ze samen met de buurtbewoners. De lokale kapper annex dj Ivan Winter verzorgde de muziek tijdens het evenement en in aanloop naar de show was er een expositie van de kostuums die Taylor voor de wedstrijden gemaakt had en de *foreign objects* (objecten die de worstelaars in de wedstrijd gebruiken). Toegangskarten waren te koop via WORM en Ivans kapperszaak. Het evenement werd druk bezocht door zowel regelmatige bezoekers van WORM als de buurtbewoners.

Sindsdien is het concept *Issue Wrestling* een paar keer toegepast op verschillende andere onderwerpen en locaties, omdat het een interessante manier bleek om conflicten speels aan de kaak te stellen. Daarnaast was het, zoals blijkt uit de gesprekken met de bewoners en WORM-medewerkers, een gedenkwaardig en leuk evenement. *Issue Wrestling* is een interventie die uit een dialoog tussen buurtbewoners en een door WORM aangewezen kunstenaar is ontstaan. De co-creatie was betekenisvol voor de kunstenaar, de

bewoners en publiek. Zoals Perry, een betrokken buurtbewoner vertelt: 'ik was daar en ik kende elke buurtbewoner die er was. We hebben allemaal genoten. Echt waar'. Vanuit deze samenwerking tussen de buurtbewoners en WORM-medewerkers zijn verbindingen gevormd waaruit nieuwe projecten zijn ontstaan. Zo ontstond er contact tussen kapper Ivan en een WORM-medewerker die nu met de scripts voor zijn hoorspelen helpt. Perry is nader in gesprek geraakt met Janpier en helpt nu bij andere projecten.

### ***Eten en ontmoeten in Cool***

Een man van 73 jaar (vertelt hij) zit alleen, dicht bij onze tafel. Mijn buurvrouw knoopt een gesprek aan met hem over een persoon die zij beiden kennen en over haar reuma. Zelf brengt hij het grootste deel van de dag op bed door, zegt hij, en het gelukkigst is hij als hij slaapt. Een andere vrouw knikt empathisch. Mijn buurvrouw lijkt de sombere sfeer niet prettig te vinden, ze wiebelt onrustig op haar bankje en vraagt of hij nog naar klassieke muziek luistert. Ja, heel veel! knikt hij met een vleugje enthousiasme. En popmuziek uit de jaren 1968-1973, daar houdt hij ook van en luistert hij heel veel. Leonard Cohen vindt hij ook tof. (Fragment uit veldwerknooties)

Sinds 2018 organiseert WORM een maandelijks buurt diner in samenwerking met Stichting WMO Radar, een lokale welzijnsorganisatie. In het jaar dat ik de diners volgde en bijwoonde, groeide het aantal gasten van 35 naar 55, wat de maximale capaciteit was. De uitnodiging voor de etentjes ging via WMO Radar die mensen via brieven uitnodigde, maar ook via flyers in een buurtcentrum, een stichting, de WORM-website en mond-tot-mondreclame. Iedereen die zich via e-mail vooraf opgaf, was welkom en de organisatoren deden hun best om ook onaangekondigde gasten een plek te geven. De bezoekers zijn duidelijk ouder dan het gemiddelde WORM-publiek en aanvankelijk waren de diners de enige evenementen waarvoor ze naar WORM kwamen.

De diners vormen ontmoetingsmomenten voor kennissen uit de buurt. Zij brengen hun burens, vrienden, voormalige collega's, neven en nichten en anderen mee. Er is gewoonlijk een grote verscheidenheid aan leeftijden, sociale klassen en etniciteit, ook al waren de diners in eerste instantie voor 60-plussers uit de buurt bedoeld. Af en toe verschijnen professionals die toenadering tot hun doelgroep zoeken en mee-eten. De eetruimte met verschuifbare banken is gevuld met een zacht gegons. Mensen vertellen bijvoorbeeld over de ziektes van kennissen, herstel, vriendentripjes, herinneringen of toekomstplannen. Een terugkerend thema is het eten dat geserveerd wordt, de smaak en de kwaliteit, ze waarderen en bekritisieren het en kijken nieuwsgierig naar de volgende gang uit.

De diners zijn bedoeld om samen te eten, maar met de hoop dat er iets meer uit zou groeien, mogelijk iets artistiek interessants, aldus Janpier. Na het eerste diner zocht hij actief 'iets meer', met de hoop het artistieke aspect te kunnen toevoegen. Hij nodigde de gasten uit voor een rondleiding door WORM. Verder opperde hij dat er tijdens het diner activiteiten voor de gasten konden zijn. Bezoekers werd gevraagd om mee te doen aan een activiteitencommissie die nadacht over activiteiten rondom het diner. Een aantal regelmatige dinerbezoekers deed mee aan de commissie. Met de hulp van de WMO Radar-medewerkers en Janpier organiseerden ze activiteiten zoals een filmvertoning, een spelavond en een korte lezing over de architectuur in de buurt. Ook al deed niet elke dinergast eraan mee, deze toevoegingen werden goed herinnerd getuige het feit dat ze bij de volgende diners regelmatig ter sprake kwamen.

De *Silent Disco*-avond was bijzonder gedenkwaardig. Buurtbewoners en WORM-medewerkers refereerden er vaak in latere gesprekken aan. Het idee hiervoor kwam van een vrouw van de activiteitencommissie. Zij had een vriend in Amsterdam die regelmatig deelnam aan dit soort evenementen, vertelde ze aan haar tafel. Daniel van den Broeke, kunstenaar en mede-eigenaar van de Performance Bar (een zelfstandig onderdeel van WORM), werd gevraagd om dit evenement te organiseren en te begeleiden. Hij en een partner brachten koptelefoons en gekleurde vleugels mee die ze aan de muur hingen. Na het diner ging er een briefje rond waarop mensen hun liedwens konden schrijven en kreeg iedereen een koptelefoon. De koptelefoons werden getest, Daniel speelde wat muziek af en begon aan een kleine radioshow, waarbij hij tussen de gasten doorlopend met zijn microfoon op bezoek ging bij een aantal tafels en de gasten een paar speelse vragen over het diner en over muziek stelde. Het duurde niet lang voordat een wild dansende groep zich op de dansvloer had verzameld. Sommige mensen zaten met hun koptelefoon op aan tafel en klaptten mee. Er was een polonaise, luide meezingliedjes en zelfs een geïmproviseerd karaoke-optreden.

'Er gebeurden wel bijzonder dingen vond ik. [...] Ik vond het sowieso heel bijzonder hoe sommige mensen zich ontpopten tot echte wilde dansers, waaronder een vrouw van drieëntachtig en een eh, alleenstaande man volgens mij die op een gegeven moment met een bizarre absurdistische pruijk op zijn hoofd liep en een jong meisje dat voor het eerst op het podium ging zingen en de hele tijd zei: ja, thuis word ik uitgelachen als ik zing. Ja, is gewoon mooi dat dat soort... ja, positieve dingen ontstonden, weet je wel? Dat mensen zich uit durfden te leven en zich veilig voelen om zichzelf te laten zien aan elkaar. Dus, dat vond ik wel bijzonder ja. Hartverwarmend.' (Daniel)

Als ik hem naar zijn aanpak vraag, zegt hij dat hij rekening houdt met minder valide mensen die moeite hebben met lopen of dansen. Daarom richtte hij zich op de verbinding met de mensen en hen helpen zich op hun gemak te

stellen, zonder de druk om te dansen. Zijn doel was het creëren van een alles-mag-situatie, ook dansen terwijl je zit. De *Silent Disco* lijkt een succes onder de dinergasten en ook de betrokken kunstenaar keek er met enthousiasme op terug. Ik hoorde ook positieve reacties van WORM-medewerkers die er zelf niet bij waren, wat ook enige afstand toont. Hier en daar kwam ik ook gemengde reacties tegen. Ik hoorde bijvoorbeeld over de barmedewerker die zich er ongemakkelijk bij voelde en niet meer wilde werken als dit evenement plaatsvond. Zonder hier meer over te weten interpreteer ik dit als een teken van afstand tussen deze avonden en (delen van) de WORM-medewerkers.

In mei 2019, ongeveer een jaar na het begin van de dinerreeks, vertelt Janpier me met lichte verbazing en genoeg dat een paar gasten die ook al meer betrokken waren in de activiteitencommissie, nu ook bij een bredere vergadering aanwezig waren. Deze gasten omschreven hun rol volgens Janpier als volgt:

"'Wij helpen WORM bij het organiseren van activiteiten.' [Dat] was wel grappig, er was een verandering van gedrag van weet je wel, van bezoeker naar, eh, iemand die iets wil gaan doen. Iemand die iets van betekenis wil gaan doen.' (Janpier)

Hij is vooral blij dat ze zich op hun gemak voelen en zichzelf durven te zijn. Hij spreekt over een van de bewoners:

'Iets is er in hem losgemaakt, iets zodat hij nu zelfs iets wil doen. En dat is best heel moeilijk om te managen. Het zijn natuurlijk amateurs en het kost best veel tijd om dit in goede banen te managen.' (Janpier)

Als voorbeeld noemt hij dat de buurtbewoners die activiteiten willen organiseren hulp met bijvoorbeeld communicatie kunnen gebruiken. Hij merkt op dat hij dit wel wil ondersteunen, 'maar dat de tijd ontbreekt om de activiteiten echt volledig samen te organiseren'.

Niet bij alle dineractiviteiten zijn kunstenaars betrokken. Sommige organiseert de activiteitencommissie zelf, zoals filmvertoningen, en soms krijgen kunstenaars de rol om iets extra's te bieden. Een kunstenaar ontwierp bijvoorbeeld de prijs voor een traditionele spelletjesavond. Hieruit blijkt dat niet alle activiteiten van de dinergasten onder de categorie dialogische kunst vallen; de *Silent Disco* bijvoorbeeld kan eerder als kunst met een participatief element (Matarasso, 2019) gezien worden. Tegelijk is de manier waarop de organisatie, gerepresenteerd door Janpier die ook deel van de activiteitencommissie uitmaakt, omgaat met de dinergasten en de manier waarop ze activiteiten organiseert als dialogisch te omschrijven. WORM opent één keer per maand de deur voor de buurt. De diners brengen contact tussen directeur, buurtbewoners en, zij het tijdelijk, met een aantal kunstenaars.



***Dj en kapper Ivan wordt 'maker'***

'Ik heb er weer een titel bij. Dat is 'maker', zegt Ivan in ons gesprek waarin we reflecteren op de release van zijn hoorspel, een gebeurtenis die uitverkocht was. 'Als mensen dan vragen: wat ben je? Dan ben ik wel 'maker' en dan kan ik niet 'kapper' zeggen. Want mensen denken: wat heeft een kapper te vertellen? Dat is geen grap.' (Fragment uit veldwerknottities.)

Ivan Winter, die aan *Issue Wrestling* meewerkte, benaderde Janpier met een idee voor een hoorspel, *Haar en Hem*. Vervolgens hielp Janpier hem om hiervoor fondsen te werven en kreeg Ivan hulp van een WORM-medewerker bij het schrijven van zijn script. Ik ontmoette Ivan verschillende keren dat jaar om de voortgang van zijn project te volgen. Hij plande het hoorspel als deel van een reeks. Het eerste deel is een hoorspel, het tweede een toneelstuk en het derde zou mogelijk een film worden. Ivan is ook dj en organiseerde feestreeksen met zijn vriendennetwerk. Zijn relatie met WORM begon met Janpier:

'Hij kwam gewoon de zaak binnen als klant. Ik knipte hem een tijdje en toen zei hij dat hij directeur is van WORM. Dat is wel grappig, maar ik ken hem gewoon als de persoon in de stoel. Dan heb je een soort klankbord van wat hij leuk vindt aan de buurt en waar voor hem bijvoorbeeld ook kansen liggen. En dan wissel je dat op een gegeven moment uit. Dan word ik gevraagd voor dingen en dan vraag ik hem advies. [...] Dan bouw je een bepaald soort van relatie, wat eigenlijk gewoon organisch gaat.' (Ivan)

Ivan en Janpier hadden dus al een band voordat Janpier hem voor *Issue Wrestling* vroeg. Ivan vindt het ironisch dat hij bezig is een toneelstuk te schrijven, aangezien hij ooit werd afgewezen voor een studieprogramma omdat zijn cijfers voor Nederlands te laag waren. Zijn familie komt uit Suriname en met een Engelssprekende tante thuis, groeide hij de eerste vier jaren op met Engels als thuistaal. Hij spreekt inmiddels prima Nederlands, maar Engels heeft nog steeds zijn voorkeur. De geschreven Nederlandse taal werd hij nooit helemaal machtig, althans in de ogen van zijn leraren.

De release van het hoorspel bij WORM was snel uitverkocht. Bezoekers waren mensen uit de meer institutionele cultuursector, maar ook mensen uit Ivans persoonlijke netwerk, bestaande uit mensen met een grote culturele diversiteit. Ook na dit evenement bleven Ivan en Janpier in contact; Janpier hielp Ivan bij verdere subsidieaanvragen en fungeerde als klankbord. Uiteindelijk organiseerde Ivan samen met een aantal vrienden ook een eigen avond binnen WORM. Toen ik Ivan aan het einde van mijn onderzoekjaar weer sprak, plande hij het maken van een documentaire over kapperscultuur rond de wereld, waarvoor hij financiering heeft kunnen regelen.

Janpier zegt over Ivans ontwikkeling: 'Hij was kapper en dj en door het proces waar wij in zitten, met hem doormaken, kan hij er iets naast zetten.' Maker vindt hij een complex woord, 'maar in ieder geval [betekent het] dat er iets geactiveerd is'. De relatie tussen beiden, begonnen in de kapperszaak, bracht Ivan naar WORM en hun dialoog hielp bij het ontwikkelen van Ivans bezigheden en identiteit. Door Janpier ging Ivan ook samenwerken met Natasha en anderen voor *Issue Wrestling*, en hij blijft met een andere WORM-medewerker aan zijn scripts voor zijn hoorspelen doorwerken. Ook de programmering van WORM en enkele kunstpraktijken zijn door Ivan beïnvloed. Een dialogische relatie bracht Ivan in contact met WORM, wat hem uiteindelijk in staat stelde om zijn eigen creatieve ambities te realiseren. Een kapper groeit in dialoog met verschillende medewerkers van een kunstinstelling tot een kunstenaar en verandert tegelijkertijd ook de kunstinstelling.

Op basis van bovenstaande casusbeschrijvingen wil ik kort twee thema's verder voor het voetlicht brengen: persoonlijke netwerken en WORM als instituut.

***Het belang van persoonlijke netwerken***

Binnen een relatie, hier de relatie tussen WORM en de buurt, kunnen mensen wel of niet deelnemen aan de dialoog. Dit betekent dat in onderzoek naar het functioneren van kunst (ook) het persoonlijk contact tussen mensen een centrale plek verdient. WORM vormt een organisatie in een redelijk versnipperde buurt, bestaande uit individuele bewoners, bedrijven en een paar organisaties die knooppunten in de netwerken van de individuen vormen. In de drie beschreven casussen zijn het de individuen die actief zijn in de artistieke interventies. Zelfs in de gevallen dat er een organisatie bij betrokken was, bleek succes af te hangen van individuen die vastbesloten waren het te laten gebeuren. Vanuit WORM was het, tenminste ten tijde van de dataverzameling, vooral Janpier die nieuwe mensen en kwesties in de buurt zocht. Hij betrok kunstenaars die hij geschikt voor de uitvoering van deze missie achtte, maar het merendeel daarvan stond niet in regelmatig contact met WORM en werkte eerder op een projectbasis. Een groot deel van de uitwisseling hing dus in eerste instantie van Janpier af, maar later ontstonden er een aantal bestendige relaties tussen WORM-medewerkers en buurtbewoners, zoals de schrijver die Ivan ondersteunde en Daniel van de *Silent Disco* die sommige dinergasten in zijn Performance Bar uitnodigde.

Voor veel casussen was de persoonlijke binding belangrijk, bijvoorbeeld een gedeelde interesse die de mensen verbond bij *Issue Wrestling*, maar ook wederzijdse sympathie:

'Ik heb dat project destijds ook gedaan voor Janpier en voor Natasha, omdat ik Natasha een fantastisch mens vind. Anders had ik er überhaupt mijn energie niet aan verspild.' (Perry)

Door zijn band met Janpier was Perry ook betrokken bij latere projecten. Verscheidene buurtbewoners zijn zich ervan bewust dat Janpier de spil is in de relatie tussen de buurt en WORM. Perry schrijft dat toe aan 'zijn unieke persoonlijkheid, niet door een vernieuwende structuur of iets dergelijks'.

### ***WORM als instituut: avant-gardisme in de open stad***

De nieuwe richting naar meer betrokkenheid bij de buurt is onderwerp van discussie onder de WORM-medewerkers. Kan je avant-gardekunst maken zonder ook op de mensen, het mogelijke publiek, vooruit te lopen? Een van de eerste medewerkers die nog steeds in dienst van WORM is, zegt daarover:

'Die behoefte om de deur wat meer open te zetten naar allerlei scenes was er sowieso al wel. Maar er is wel een verschil in prioriteiten te merken tussen ja, 'Open City' en 'Avantgardistische Staat' [de aan 'Open City' voorafgaande missie].' (WORM-medewerker)

Terwijl het woord avant-garde altijd is gebleven, werd het bij 'Open City' iets minder bepalend, ook al is er 'nog steeds wel liefde voor avant-garde'.

WORM-medewerkers noemen ook de toegenomen druk om geld te verdienen vanwege de verhuizing naar de nieuwe, dure locatie van WORM. Ze lossen dat op door bijvoorbeeld de ruimte te verhuren of door gastprogramma-makers een kans te bieden. Maar soms wringt het voor medewerkers:

'Of hier dingen organiseren die dan ook onder jouw programma worden gepromoot, maar waar je eigenlijk een beetje van denkt: ja, waar is hier de avant-garde en het experiment?' (WORM-medewerker)

Deze al bestaande tendens werd versterkt door de aandacht voor de buurt. Dat leidde, aldus een WORM-medewerkster tot een stijging in de publieksaantallen en meer interesse in WORM. Ze legt ook uit dat Janpier alle plannen schreef waarbij hij de deelname van allerlei groepen benadrukte. Als nadeel van de nieuwe richting ziet ze dat die minder kritisch is en een probleem voor de medewerkers kan veroorzaken, die, ook al werken ze in de horeca of de techniek, toch worden gedreven door de alternatieve avant-gardescene. Nu moeten zij opdrachten vervullen voor partijen die zij helemaal niet interessant vinden. 'Dan wordt het meer een baan en minder iets waar je zelf ook inspiratie uit haalt.'

Een andere medewerker duidt die nieuwe lijn enigszins minachtend aan als 'Janpier en zijn hiphoppers'. Ook Daniel ziet een risico in de nieuwe programmering:

'Dat je daardoor niet aan andere dingen toekomt die je meer zou kunnen identificeren met het DNA van WORM, maar ik denk dat WORM sowieso in een transitieperiode zit, omdat er een andere kijk op cultuurhuizen aan het ontstaan is. Waarbij participeren, de inclusiviteit steeds sterker in de spotlight komt en ik denk dat, ja, je kan, denk ik, gewoon heel trots zijn dat je zo'n groep binnen hebt.' (Daniel)

Op de vraag of experimentele avant-garde en een buurtcentrum samengaan, is Daniel vrij positief:

'Je kan avant-gardisme zien als... want avant-gardisme is letterlijk voor de groep uitlopen. En ik denk als je dit soort dingen met elkaar kan combineren of met elkaar in contact kan brengen, dan ben je al avant-gardistisch bezig juist.' (Daniel)

Voor hem ligt het experiment in het contact, in de verkenning van de sociale regels en het persoonlijke in het experiment:

'Ik ga er niet in mijn blootje rondlopen en zo ver hoef ik ze helemaal niet te trekken. Het gaat er meer om van ja, kan je ze een beetje teasen, kan ik ze een beetje wakker krijgen... hoever kan je gaan? Dat het nog leuk blijft, weet je wel? Het hoofddoel blijft vooral dat die mensen in contact zijn met hun medemens, omdat heel veel van die mensen ook maar thuis zitten anders. Als dat het hoofddoel is, dan vind ik het ook goed om me daarop te richten.' (Daniel)

Deze omschrijving sluit aan bij Kesters omschrijving van dialogische kunst en toont dat Daniels kunstpraktijk sterk van het dialogische uitgaat. Een dialoog heeft minstens twee partners en leeft ten minste gedeeltelijk van spanning tussen autonomie en heteronomie (zie ook het artikel van Niels van Poecke elders in dit themanummer).

## **Conclusie**

Als voorlopig antwoord op mijn eerste onderzoeksvraag, hoe is de relatie tussen WORM en de buurt zich aan het ontwikkelen, kunnen we ons een schilderpalet voorstellen. WORM en de buurt zijn elk een dikke klodder kleur die naast elkaar liggen. WORM is een zelfverzekerd, ietwat schrill geel en de buurt is een meerlagig, naar binnen gekeerd blauw. De hier besproken projecten bevinden zich op de overgang van geel en blauw en in de projecten lopen de kleuren door elkaar en vermengen zich hier en daar tot groene ontmoetingen. Naast het bewegende deel zijn er nog grote gebieden van

onaangeroerd blauw en geel die niet mengen. Er zijn namelijk nog steeds veel buurtbewoners die niets met WORM te maken hebben en ook veel WORM-medewerkers en vrijwilligers voor wie de buurt in cultureel opzicht niet interessant is.

Dialogische kunst kan helpen om een dialogische relatie tussen kunstinstelling en buurt tot stand te brengen, maar is onvoldoende om deze dialoog ook te stabiliseren en continuïteit te verlenen. Daarvoor is meer nodig dan incidentele projecten en relaties. Dialogische kunst moet deel uitmaken van de organisatiestructuur en het beleid. WORM is misschien op weg hiernaartoe, maar moet nog steeds de dialoog in zijn structuren en DNA verankeren.

Antwoord op de tweede onderzoeksvraag, naar de kenmerken van een dialogische relatie tussen het kunstinstituut en de buurtbewoners, vinden we in de casussen. *Issue Wrestling*, *Silent Disco* en *Haar en Hem* vormen uiteenlopende voorbeelden van de manier waarop WORM in dialoog staat met de buurt. We herkennen de twee door Kester geïntroduceerde kenmerken van dialogische kunst: werken zonder aanspraak op universaliteit, maar met nadruk op wederzijdse, lokale subjectvorming door 'connected knowing'. Elke praktijk is uniek, door de ontmoeting gevormd en specifiek voor deze lokale context. Zo zou een andere buurt andere onderwerpen in *Issue Wrestling* willen bespreken en heeft Natasha dit concept specifiek in opdracht van WORM bedacht. Het zelfbegrip van sommige betrokken buurtbewoners, tenminste wat betreft hun identiteit binnen WORM, is veranderd van bezoeker naar maker of vriend die WORM helpt. De casussen zijn dus voorbeelden waarin beide partijen (kunstenaars en buurtbewoners) door de ontmoeting geraakt worden. Hun dialoog biedt een nieuw perspectief op hun realiteit en biedt voor beiden gelegenheden tot persoonlijke en artistieke groei.

Mijn onderzoeksvraag ging niet alleen over de kunstenaars, maar juist over de relatie tussen WORM als kunstinstituut en de buurtbewoners. De artistieke interventies ontstaan door een samenwerking van aan WORM verbonden onafhankelijke kunstenaars en buurtbewoners, maar ook door vaste WORM-medewerkers zoals een *content producer* en directeur Janpier Brands. De activiteitencommissie die ontstond uit de eet- en ontmoetavonden was niet noodzakelijk gericht op kunst of verbonden aan specifieke artiesten, maar ging van de ideeën van haar leden uit. Dit toont aan dat dialoog niet alleen onderdeel van een kunstpraktijk is, maar ook van activiteiten organiseren door WORM. De ondersteuning van Ivans artistieke ambities zou de radicaalste vorm van dialoog kunnen zijn. Het gaat verder dan participatiekunst, aangezien de samenspraak al voor het kunstproject was begonnen en het een buurtbewoner betreft die eigen artistieke ambities volgt.

WORM-medewerkers hielpen hem om zijn ambities te realiseren en steunden hem praktisch en creatief. Het gaat hier dus niet alleen om een dialogische esthetiek, maar ook om een dialogische manier van organiseren.

De artistieke interventies onderzoeken de mogelijke rollen die WORM in de buurt kan vervullen. Ze laveren tussen de ambitie om avant-garde te zijn en de ambitie om gemeenschappen samen te brengen en dialoog te creëren. Hierin zien we verschillende strategieën die typerend zijn voor de ontwikkeling van de dialogische relatie tussen WORM en de buurt: het herdefiniëren van het zelfbegrip van de avant-garde door de integratie van buurtbetrokkenheid; het verkennen van de relevantie van activiteiten door en voor buurtbewoners; het samenwerken aan projecten in de buurt waarbij deze op maat worden gemaakt voor wisselende deelnemers. Het laatste punt, het creëren van onderscheiden activiteiten voor uiteenlopende doelgroepen, is succesvol, doch bevordert geen dialoog tussen verschillende doelgroepen, maar alleen tussen kunstenaar en publiek.

Het samenbrengen van uiteenlopende mensen in één ruimte levert uitdagingen op. Vooralsnog bleef er een scheiding tussen trouwe bezoekers en buurtbewoners, de groepen mengden nauwelijks tijdens de diners en slechts in beperkte mate tijdens de hoorspelrelease. Directeur Janpier vormt de verbinding tussen WORM en een aantal nauw betrokken buurtbewoners, die gedurende een jaar regelmatig voor verschillende activiteiten terugkomen. De speciale rol die hij lijkt te vervullen, is de motor achter de buurtbetrokkenheid. Dat hij sociale vaardigheid combineert met interesse in het perspectief en deelname van buurtbewoners, zorgt dat deze zich gewaardeerd voelen. Tegelijkertijd maakt dit het succes van een geherdefinieerde relatie sterk afhankelijk van hem persoonlijk en is die relatie daarom nog kwetsbaar. Bovendien staan sommige betrokken kunstenaars niet in vast contact met WORM, wat op termijn kan leiden tot discontinuïteit in hun relaties met de buurtbewoners. De beschreven projecten speelden zich af voor corona, ze zouden tijdens de crisis niet mogelijk zijn geweest.

De tijd zal leren hoe robuust de relaties tussen WORM en de buurt zullen zijn, of het WORM zal lukken om de relaties te versterken en uit te breiden en artistiek relevant te blijven. Om een betere typologie van de eigenschappen en verschillende vormen van dialogische kunst te ontwikkelen is meer empirisch onderzoek nodig, ook in andere organisaties. Dit zal ook een overzicht van de verspreiding van dit soort praktijken geven en zicht op de vraag welke vaardigheden een kunstenaar nodig heeft om succesvolle dialogische relaties op te bouwen en hoe dit het zelfbeeld van kunstenaars vormt. Bovenstaande voorbeelden tonen ook aan dat dialogische relaties in de kunst zich lenen

voor kruisbestuiving met andere sectoren zoals zorg/welzijn, onderwijs en sport (zie ook Trienekens, 2020). Ook hier moet verder onderzoek uitwijzen onder welke voorwaarden dit gebeurt, wat het betekent voor de betrokken sectoren en vooral voor de deelnemers.

Wat mijn onderzoek, dat toch vooral exploratief was, duidelijk heeft gemaakt is dat dialogische kunst niet alleen in dialogische esthetiek tot stand komt, maar ook in een dialogische manier van organiseren en dat je open stellen voor een buurt een veelgelaagd proces is en in die gelaagdheid onderzocht moet worden om zowel de culturele instelling als de buurt recht te doen.

**Janna Michael** is cultuursocio-  
loog en werkt als onderzoeker  
voor de Boekmanstichting.  
Ze heeft een brede sociologische  
interesse waarin de relatie tussen  
cultuur(consumptie) en sociale  
ongelijkheid haar grootste aan-  
dacht heeft.  
j.michael@boekman.nl

## Literatuur

Alexander, V. D. (2018). Heteronomy in the arts field: State funding and British arts organizations. *British Journal of Sociology*, 69(1), 23-43.

Berkers, P., van Eijck, K., Zoutman, R., Gillis-Burleson, W., & Chin-A-Fat, D. (2018). De cultuursector is als een alp, hoe hoger je komt hoe witter het wordt. *Boekman*, 115, 20-24.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bisschop Boele, E. (2018). Etnografisch onderzoek: Het perspectief van de ander. *Cultuur+Educatie*, 17(50), 85-93.

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101.

CBS. (2020). *Kerncijfers wijken en buurten 2020*. <https://opendata.cbs.nl/statline/#/CBS/nl/dataset/84799NED/table?ts=1620069625662>, geraadpleegd 10 januari 2021

Egbert, D. (1967). The idea of "Avant-garde" in art and politics. *The American Historical Review*, 73(2), 339-366.

Gielen, P., Elkhuisen, S., Van den Hoogen, Q., Lijster, T., & Otte, H. (2014). *De waarde van cultuur*. Socius.

Kester, G. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. In Z. Kocur & S. Leung (Eds.), *Theory in contemporary art since 1985* (pp. 76-88). Blackwell.

Luijt, M. (2013, 11 juni). Ik, Witte de With. *NRC*.

Matarasso, F. (2019). *A restless art: How participation won, and why it matters*. Calouste Gulbenkian Foundation.

Stevenson, D., Balling, G., & Kann-Rasmussen, N. (2015). Cultural participation in Europe: Shared problem or shared problematisation? *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), 1-18.

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2\_ Publishing.

Vermeulen, M., & Maas, K. (2020). Building legitimacy and learning lessons: A framework for cultural organizations to manage and measure the social impact of their activities. *Journal of Arts Management Law and Society*, 51(2), 97-112.

WORM. (2016). *WORM. Avantgardistische Staat. Manifest*. [www.worm.org/wp-content/uploads/2016/12/Avantgardistische\\_staat\\_manifest.pdf](http://www.worm.org/wp-content/uploads/2016/12/Avantgardistische_staat_manifest.pdf)

WORM. (2018). *WORM Open City*. [https://issuu.com/wormrotterdam/docs/worm\\_open\\_city](https://issuu.com/wormrotterdam/docs/worm_open_city)

# Muziek in een ziekenhuis: exploreren van nieuwe conventies in een 'third space'

Karolien Dons

**Musici ontwikkelen steeds vaker projecten voor de gezondheidszorg. In dit artikel analyseert Karolien Dons hoe ze precies vorm geven aan deze participatieve muziekpraktijken. Ze verkent daarbij de nieuwe rollen die musici innemen en hun manieren om daadwerkelijk tot co-creatie te komen met patiënten en zorgmedewerkers.**

Kunst, en specifiek muziek, worden steeds meer erkend als een belangrijke katalysator voor de gezondheid en het welzijn van mensen (zie onder andere Van Campen, Rosenboom, Van Grinsven, & Smits, 2017; Fancourt & Finn, 2019). Juist op plekken waar de nood hoog is en waar toegang tot muziek niet altijd vanzelfsprekend is, zoals in de gezondheidszorg, ontstaan daardoor steeds vaker muziekinitiatieven.

## Roldoorbreking

Muziekprofessionals kunnen bij initiatieven in ziekenhuizen bewust praktijken ontwikkelen die betekenisvol zijn voor individuele deelnemers, dus op maat van een gegeven groep dan wel plek. In dat geval zal het publiek participeren in het maken van muziek, en heeft de praktijk dus een participatief of co-creatief karakter. Bij participatie is er uitwisseling tussen deelnemers en musici, wat zorgt voor een hoge mate van onvoorspelbaarheid. Mensen en hun onderlinge relaties maken deel uit van de strategie voor het maken van participatieve kunst (Trienekens, 2020) en mogelijk vormen ze zelfs onderdeel van het 'materiaal' waarmee kunstenaars aan de slag gaan.

Maar *hoe* musici deze participatie inrichten, hoe ze dus maximale betekenis voor deelnemers creëren, is een grijs en nog relatief onontgonnen gebied. Een muziekpraktijk in een ziekenhuis, bijvoorbeeld, zal zich moeten verhouden tot de al aanwezige structuur en cultuur van de ziekenhuiscontext. Musici bouwen in zo'n ontwikkelproces niet alleen een relatie op met de aanwezige patiënten en zorgprofessionals, maar gaan zich in hun handelen ook verhouden tot het instituut als geheel. Het dominante discours op deze plek is het medische; dat uit zich bijvoorbeeld in machtsverhoudingen en hiërarchie tussen de verschillende professionele groepen, beroepscode, maar ook hygiënemaatregelen en omgangsvormen met patiënten.

Daarnaast brengen musici een eigen cultuur met (machts)patronen met zich mee. Zo staan co-creatie en nieuwe vormen van publieksparticipatie in theorie haaks op de rollen die musici en hun publiek spelen in de conventionele concertsetting (O'Neill & Sloboda, 2017). Musici moeten zich bewust zijn van het muzikaal-culturele kapitaal dat zij als 'experts van muziek in onze samenleving' meedragen wanneer zij in een sociale context verschijnen. Ook het naar binnen dragen van tastbare instrumenten in het ziekenhuis schept verwachtingen en associaties. Musici zullen bij het maken voor betekenisvolle muzikale interacties in het ziekenhuis breken met gangbare patronen en rollen.

Het ontwikkelen van een participatieve muziekpraktijk is daarom op te vatten als het scheppen van iets nieuws op een plek waar twee bestaande omgevingen samenkomen. Zo'n zogeheten *third space* (Bhabha, 1994) opent

perspectieven en doet dromen, maar kent tegelijk ook beperkingen. Zo zullen de initiatiefnemers zich moeten buigen over samenwerking en relaties met de andere omgevingen. Kenmerkend voor een *third space* is dat bij onenigheid of verschillen machtsstructuren in het spel komen (Bhabha, 1994). Bij co-creatie is het daarom zaak dat professionele en niet-professionele kunstenaars streven naar een samenwerking 'as equals' (Matarasso, 2019). Met andere woorden, musici zullen vanuit hun geprivilegieerde positie moeten aansturen op herverdeling van macht en privileges (Dons & Gaunt, 2021). Als zij hierin slagen kan uiteindelijk sociale gelijkwaardigheid ontstaan onder deelnemers, wat betekent dat deelnemers gelijkwaardigheid *ervaren*. Dit werd onder meer herkend in een participatieve muziekpraktijk voor mensen met dementie en hun verzorgers met een persoonsgerichte aanpak: 'Music can play a role in giving people with dementia a voice and feel equal to all others' (Smilde, 2018, p. 151).

In dit artikel zal ik inzoomen en reflecteren op een concrete situatie in een vroeg stadium van de ontwikkeling van Meaningful Music in Healthcare (MiMiC), een participatieve muziekpraktijk in een ziekenhuis. Ik kijk naar de interactie tussen een aantal musici en een patiënt en let op de manier waarop gangbare interactiepatronen en -rollen in het veld muziek worden doorbroken. Zo hoop ik een inspirerend beeld te geven van hoe musici te werk (kunnen) gaan bij het ontwikkelen van een *third space* muziekpraktijk in een ziekenhuis. Zeker nu het belang van muziek in de zorg steeds breder wordt gedragen en muzikale initiatieven steeds dichter op het primaire zorgproces verankerd raken, is deze vraag relevant. Bovendien heeft de groei van dit werkveld voor musici ook consequenties voor de opleiding en professionele ontwikkeling van musici.

## De archetypische relatie van musicus en publiek

Vanuit een traditioneel perspectief is een publiek voor (professionele) musici een anonieme groep mensen die ze ontmoeten in de concertzaal waar rollen, gedrag en onderscheid vastliggen. De relatie tussen musici en hun publiek is voorspelbaar en ondubbelzinnig, met inachtneming van de autonomie en privacy van het individu (Small, 1998, p. 42). In westerse klassieke muziek is de rol van het publiek beperkt:

'Since the nineteenth century [audiences] have often been considered a distraction, required to remain silent until the very end of even a multi-movement work; witness the embarrassment and disdain of those in the know when a rogue audience member claps out of turn.' (Ford & Sloboda, 2013, p. 29).

Ook al delen musici informatie tijdens een concert (Gabrielsson, 2011; O'Neill & Sloboda, 2017) en is een publiek onmisbaar, de echte interactie blijft beperkt. Dat musici het publiek minimaliseren of zelfs helemaal vermijden, is niet ongewoon.

Voor een publiek zijn het momentum van 'er zijn' en het ervaren van iets speciaals of authentieks belangrijke aspecten voor een optimale ervaring van een live performance (Radbourne, Johanson, & Glow, 2014). Dobson en Sloboda (2014, p. 171) vragen zich af of een uitnodigender musicus wel meer zou aanspreken: 'The successful musician of the twenty-first century will arguably be the one who welcomes and encourages a closer and more personal engagement with the people they are performing to.' Daar waar de relatie tussen musici en publiek toch wederkeriger is, lijkt het vooral te gaan om het valideren van 'the great investment of artistic development, practice and skill on the part of the producers' (Radbourne et al., 2014, p. 55). Met andere woorden, de relatie bestaat uit het vieren van de muzikale expertise van de professionele musicus. De bijdrage van het publiek aan het artistieke proces is dus beperkt.

Voor musici uit een westerse muziektraditie is een participatieve aanpak dan ook anders dan deze 'conservatoriumcultuur' (Nettl, 1995). In plaats van het ten gehore brengen van muziek op een podium ontstaat er een dialoog of nadrukkelijk wederkerig proces met een publiek en vindt er co-creatie plaats. Bij co-creatie werken verschillende partijen samen aan een uitkomst die voor hen waardevol en betekenisvol is (Pralhad & Ramaswamy, 2004). Co-creatie overstijgt samenwerking en ontstaat op momenten die worden gekenmerkt door principes als dialoog, toegankelijkheid en transparantie (Pralhad & Ramaswamy, 2004).

## Participatieve kunst en verandering

Een muziekpraktijk in een ziekenhuis kan kleine en op termijn mogelijk ook grotere veranderbewegingen in werking zetten. Participeren in persoonsgericht musiceren in een patiëntenkamer kan bij verpleegkundigen bijvoorbeeld een reflectie op gang brengen of hen bekrachtigen in hun professionele rol (Smilde, Heineman, De Wit, Dons, & Alheit, 2019; De Wit, 2020). De inherente 'notie van verandering' van participatieve kunst is volgens Matarasso (2019) diep problematisch. Vaak is verandering niet de intentie, maar brengt kunst deze wel op gang. Hij ziet daarbij wel een duidelijk afgebakende verantwoordelijkheid: kunst kan betekenisvol zijn voor mensen, en 'kunstenaars [zijn] daarmee verantwoordelijk voor wat ze maken, maar niet voor hoe anderen dat

interpreteren of erop reageren' (Matarasso, 2019, p. 103; eigen vertaling). Het doorwerkende contact, de blijvende relaties en de mogelijke effecten van kunstpraktijken op beleidsmatige constellaties of een discours (Trienekens, 2020) reiken dus verder dan de verantwoordelijkheid van de musicus. Volgens Trienekens helpt het om 'participatieve kunst als *kunst* te blijven beschouwen en ruimte te geven aan het esthetische element ervan' (2020, p. 106).

Maar in een door een medisch discours gedomineerde context als een ziekenhuis, waarin protocollen het gedrag van mensen grotendeels bepalen, vereist de ontwikkeling van een participatieve muziekpraktijk van de musici voortdurend aandacht, gedegenheid en kritische reflectie. Ze moeten bovendien, vanwege de betrokkenheid van kwetsbare mensen, ook nadenken over ethische aspecten. Dit vraagt dus om een nieuwe, bredere invulling van de professionele rol en taken dan die van de concerterende of docerende musicus.

Een ziekenhuis kan, als omgeving waar hulp aan en bekommernis om kwetsbare mensen centraal staat, bij musici een zorgende en compassievolle vlijt oproepen. Dit kan leiden tot het in de eerste plaats willen doen wat het beste is voor de ander en daarmee de artistieke intentie van de praktijk ondergeschikt maken. Musici die persoonsgerichte improvisatie toepassen, vallen inderdaad terug op hun vermogen tot compassie (Smilde, 2016). Opnieuw vraagt dit om een herijking van de (professionele) rol van musici, met aandacht voor reflectie en ethische aspecten. Hierbij valt te denken aan afwegingen over wat past bij de ander, een situatie of zichzelf (Smilde, Page, & Alheit, 2014) en welke prioriteit een musicus daarin aanbrengt in het moment.

## Meaningful Music in Healthcare

De praktijk Meaningful Music in Healthcare (MiMiC) is in 2015 gestart met voortdurende reflectie van de betrokken musici.<sup>1</sup> Het lectoraat Lifelong Learning in Music (Hanzehogeschool Groningen) initieerde in samenwerking met het Universitair Medisch Centrum Groningen (UMCG) een praktijkgericht onderzoek naar MiMiC. Dit leverde kennis over de praktijk en haar impact in het ziekenhuis op (zie onder andere Smilde, 2018; Dons, 2019; De Wit, 2020; Van der Wal, Groen, Heineman, & Van Leeuwen, 2020). De intentie van de praktijk is artistiek en sociaal: ze wil betekenisvolle muzikale interacties teweegbrengen tussen patiënten, zorgprofessionals en musici. Kernwaarden van MiMiC zijn participatie, compassie, en artistieke en situatieve excellentie (Smilde et al., 2019). Het basisconcept is inmiddels geconsolideerd in een vorm waarbij drie musici en een mediator doorgaans op zes opeenvolgende dagen musiceren voor patiënten en zorgprofessionals van een afdeling. De muzikale aanpak is

<sup>1</sup> Inmiddels is de groep verenigd onder Stichting Mimic Muziek [www.mimicmuziek.nl](http://www.mimicmuziek.nl).

persoonsgericht, wat betekent dat musici improviseren of (gearrangeerd) repertoire spelen op maat van deelnemers en context (Smilde et al., 2019). Aanleiding en inspiratie voor het maken van (nieuwe) muziek vormen gesprekken en het zich van dag tot dag ontwikkelende contact tussen de musici en mensen op de afdeling.

Alle MiMiC-musici hebben een conservatoriumopleiding afgerond, het merendeel klassiek. Ze hebben veelal een 'portfolio-carrière' (Smilde, 2009), waarbij ze werk op het podium combineren met lesgeven en sociaal-geëngageerde initiatieven als deze. Hoewel de musici die aan de basis stonden van MiMiC elk ruim ervaring hadden met persoonsgerichte vormen van musiceren in specifieke sociale contexten zoals verpleeghuizen voor mensen met dementie, opvang voor daklozen en opvangcentra voor asielzoekers, was het voor hen de eerste keer dat ze deze aanpak toepasten in een ziekenhuis. En ook al was de artistiek-sociale intentie duidelijk bepaald, wat dit betekende in de praktijk voor het 'op maat' musiceren voor mensen was nog onbekend. De vraag welke muziek passend zou zijn, waarom en hoe de musici dat zouden bepalen werd een van de centrale aandachtspunten bij de start van MiMiC.

Sinds de start in 2015 vonden ruim dertig projecten plaats op verschillende chirurgische verpleegafdelingen van het UMCG. Momenteel breidt de praktijk zich uit naar ziekenhuizen in Londen en Wenen, in samenwerking met lokale conservatoria en musicollectieven. Met praktijkgericht onderzoek onderzoeken we de interprofessionele samenwerking tussen musici en zorgprofessionals in MiMiC en de bijdrage van MiMiC aan compassievaardigheden van verpleegkundigen.<sup>2</sup>

De ontwikkeling van de MiMiC-praktijk is uitgebreid gedocumenteerd (zie onder meer Smilde et al., 2019; Dons, 2019; De Wit, 2020), met verschillende etnografische onderzoeksmethoden (Hammersley & Atkinson, 2007). Voor dit artikel gebruikte ik verslagen die ik maakte na afloop van participerende observatie op de afdeling en episodische interviews (Flick, 2009) met MiMiC-musici. In een episodisch interview haal je narratieve kennis op over een sociaal fenomeen (hier de MiMiC-praktijk) door herhaaldelijk te vragen naar verhalen of ervaringen van mensen met dat fenomeen.

Ik ben vanaf de start van MiMiC als onderzoeker betrokken. Daarnaast participeer ik als mediator, een verbinder tussen patiënten, musici en zorgprofessionals op de afdeling, en ben ik dus onderdeel van de praktijk. Deze mediator betreedt in principe als eerste de patiëntenkamer, om te peilen of muziek gewenst is. Hierdoor is de mediator nauw betrokken bij wat er in de

<sup>2</sup> Zie hiervoor [www.hanze.nl/promimic](http://www.hanze.nl/promimic).

patiëntenkamer gebeurt en vaak maakt ze alle interacties vanaf de eerste rij mee. Maar de mediator is niet betrokken bij beslissingen over de (muzikale) interactie van de musici. Daarnaast hebben diverse publicaties over MiMiC en vergelijkbare muziekpraktijken, waaronder mijn proefschrift (Dons, 2019), ervoor gezorgd dat ik al lang uitvoerig reflecteer op musici in de zorg. Dit artikel komt voort uit die jarenlange betrokkenheid en reflectie.

## Een muzikale ontmoeting met een oudere patiënt

Uit het omvangrijke aantal gedocumenteerde interacties heb ik hier gekozen voor een specifieke ontmoeting van drie musici met een oudere patiënt die net een levertransplantatie heeft ondergaan. De interactie dateert van 2016, een periode waarin de MiMiC-praktijk nog volop in exploratie was, maar er ook al een relatief gestructureerde manier van samenwerken bestond tussen musici en zorgprofessionals. Ik heb deze interactie gekozen omdat hierin diverse vormen van interpersoonlijk contact en interactie van de praktijk aan bod komen en daarmee de potentie laat zien om bestaande patronen te doorbreken. De oudere patiënt is bovendien erg verbaal; vaker vinden MiMiC-interacties impliciet plaats of zijn ze niet zo uitgebreid of ontwikkeld. Vanuit andere perspectieven, zoals de participatie van zorgprofessionals, is dit voorbeeld niet exemplarisch.

De musici hebben de oudere patiënt in totaal vier keer ontmoet. Hier ga ik in op de eerste drie ontmoetingen om de totstandkoming van het persoonsgerichte 'op maat' musiceren voor deze patiënt te beschrijven en te reflecteren op de opstart van een nieuwe participatieve muziekpraktijk vanuit het perspectief van een *third space*.

### Eerste ontmoeting

Het is de vierde dag in het project en ik, in de rol van mediator, krijg een positieve reactie als ik vraag of meneer muziek wil. Ik roep de musici erbij. Fluitiste Anna, cellist Thomas en klarinettist Fabian betreden de kamer en nemen plaats aan het voeteneinde van het bed. Meneer zegt dat hij niet zo heel veel van muziek weet. 'Zullen we in dat geval gewoon maar voor u musiceren? We gaan het ter plekke voor u componeren', zegt Thomas. Meneer vindt het goed. Er zitten veel rustmomenten in het stuk. Als er door een van de blazers diep ingeademd wordt, lijkt meneer mee te ademen. Aan het eind van de improvisatie beweegt hij mee met zijn handen, horizontaal, alsof hij een teken wil geven. Het geluid dijt uit. Meneer vindt het mooie geluiden en zegt dat hij heeft gelet op de opbouw van de improvisatie. Hij heeft ook sombere lage tonen gehoord, en daarna de snellere hogere tonen die hij mooier vond klinken. De musici leggen uit dat als hij een idee heeft voor een stuk, dat zij dat kunnen gebruiken voor

een stuk, bijvoorbeeld een idee over de opbouw, maar het mag ook een emotie of een verhaal zijn. Er wordt afscheid genomen, de musici zijn welkom om morgen weer te komen.

### Tweede ontmoeting

Meneer neemt meteen het woord en vertelt dat hij een ansichtkaart heeft ontvangen van een kennis met daarop de boodschap dat de kennis wenst dat meneer een nieuw begin kan maken na zijn ingreep, de levertransplantatie. Meneer geeft aan dat dit moment na de transplantatie inderdaad aanvoelt als een nieuw begin. De musici vertellen dat ze de 'hogere' instrumenten zullen gebruiken, omdat meneer gisteren had aangegeven de bastonen nogal somber te vinden. Meneer beweegt zijn handen heel secuur mee. Na afloop legt hij uit wat hij hoorde: 'De eerste sneeuwklonkjes die naar boven komen en eekhoortjes die in het gras wippen.' Fluitiste Anna is blij dit te horen: 'Dit is precies wat ik ook in gedachte had.' De musici stellen voor om nog een stukje Bach te spelen. Meneer geniet geconcentreerd. Hij zegt achteraf dat drie musici aan je bed wel iets met je doet. 'Je krijgt aandacht', zegt hij. 'Het is meer dan alleen muziek luisteren.' Het gesprek zet zich voort. Meneer geeft aan veel naar muziek te luisteren. 'Ik ben het type dat in de auto rockmuziek uit de jaren zestig en zeventig draait, zoals The Rolling Stones.' De musici zeggen dat ze wel Beatles spelen – waarop hij matig enthousiast reageert – en dat ze ook Queen spelen, waarop zijn gezicht helemaal oplicht. Queen zou het kunnen worden morgen.

### Derde ontmoeting

Vandaag willen de musici in klein gezelschap starten, dus gaan alleen Anna en Thomas naar binnen, en ik. Er zit een verpleegkundige op een krukje naast het hoofdeinde van het bed van meneer. Ook Thomas neemt een krukje, hij heeft zijn cello op de gang gelaten. 'Hoe gaat het?', vraagt Anna. Meneer antwoordt dat hij een slechte nacht heeft gehad. Dan introduceert Thomas de baton, de dirigeerstok. Meneer kent het niet. Thomas vertelt dat meneer gisteren had aangegeven de fluit zo'n mooi instrument te vinden, dus Thomas stelt voor om Anna te dirigeren. 'Oh joh!' zegt hij. 'En dat is heel simpel', gaat Thomas verder. 'U maakt bewegingen met de stok, u schildert als het ware in de lucht, en Anna gaat u volgen met haar spel.' Meneer is meteen bereid om mee te doen. Hij beweegt de baton, en Anna volgt hem met geluid. Na een paar tellen geeft meneer aan verstoeld te staan, zijn ogen wijd open. Op een gegeven moment houdt hij de baton stil in de lucht, en gaat dan weer verder, en Anna volgt deze pauze in haar spel. 'Ik sta verbaasd, wat leuk!'. 'Het is echt alsof u de fluittoon aan het schilderen bent, zo voelt dat voor mij', zegt Anna. 'In het begin doe je maar wat en dan merk je dat je er invloed op hebt', voegt meneer toe. Hij vraagt of de musici dit vaker doen, of dat dit een experiment is. 'Het is



altijd een experiment', antwoordt Anna. 'Ik weet niet van tevoren wat ik ga spelen...' Thomas vraagt of de musici nog wat met z'n drieën voor hem mogen spelen. Meneer wil heel graag. Thomas herinnert meneer aan Queen. 'Ja, dat klopt...', zegt meneer. 'Ik, euh..., ik heb twee keuzes voor jullie, misschien kun je van allebei een klein stukje doen. Een stukje Queen. En, ik had zo gedacht van, we beginnen elkaar een beetje te kennen nu [aan de musici], misschien kunnen jullie wat improviseren of een bestaand iets, wat een band weergeeft. Misschien wat gezelligheid of zo. Kijk, ik begin te wennen aan het geheel en ja... Is dat? Of vraag ik nou dingen...' Thomas stelt voor om eerst een improvisatie te doen over de band en dan over te gaan in Queen. Hij haalt zijn instrument op. [...] Fabian komt er ook bij. Anna herhaalt aan Fabian het idee van de improvisatie: 'Het moet gaan over de band die we met elkaar hebben, nu we hier al voor de derde keer zijn, dus ik denk aan iets harmonieus of zo.' Meneer: 'Dus iets tussen jullie, maar ook met mij erbij betrokken, zo voel ik het. Het is iets wat langzaam aan het ontstaan is.' Anna oppert dat meneer ook kan aangeven tijdens de improvisatie welk instrument hij meer wil horen, die gaat dan soleren, dat kan zonder baton, 'want dan gaat het echt over ons vieren, dan bent u ook onderdeel van het ensemble eigenlijk', zegt Anna. 'U mag er invloed op uitoefenen, als u dat wil.' Als de improvisatie goed op stoom komt, gaat het stuk over in Queen; de klarinet neemt nog de ruimte voor een solo. Meneer applaudisseert: 'Heel mooi. Euh... Sebastiaan heet ie geloof ik [aan Fabian]? Ik vond jou geweldig op dreef vandaag. Ik heb erg genoten.' En: Ik kom wel weer uit een dalletje, maar jullie zijn er in geslaagd om mij weer blij te maken.'

#### **Via een co-creërende interactie...**

Meteen als de musici de kamer betreden is te observeren dat ze morrelen aan bestaande patronen en rolverdelingen van (westerse) muzikale tradities. Bij het zien van de musici in zijn kamer, het moment dus waarop de dominant-medische ruimte transformeert in een dominant-muzikale, merkt de oudere patiënt op dat hij niet veel van muziek weet. Meteen lijkt hij hiermee te reageren op de musici en de instrumenten als dragers van muzikale expertise. Hij neemt met deze uitspraak schijnbaar een ondergeschikte positie aan, die van niet-expert. Hij stelt zich afwachtend op, klaar voor een ontvangen van wat de musici komen brengen. De musici, op hun beurt, geven erkenning aan die oproep wanneer Thomas voorstelt om 'in dat geval' voor hem 'gewoon maar' te musiceren. Meteen is er een interactie op gang gekomen die het traditionele patroon van musici als experts bevestigt, maar omwille van haar dialogische karakter ook met deze traditie breekt.

De musici kiezen ervoor om te improviseren in plaats van een repertoirestuk te spelen. Het moment heeft het karakter van een traditioneel concert en voelt aan als conserveren van wat musici doen. Meneer beweegt echter

meteen mee met de handen en wordt dus ook lichamelijk aangesproken om te participeren. Het eerste bezoek eindigt daarna met een vraag van de musici aan meneer voor een volgende keer: of hij ideeën heeft voor een stuk. De musici geven op deze manier te kennen dat hun bezoek niet alleen de vorm kan aannemen van eenzijdig muziek presenteren, maar dat meneer desgewenst kan participeren in het maakproces. Deze vraag wordt een expliciete uitnodiging die de concerterende setting doorbreekt. Het lijkt de weg te openen naar bredere, co-creërende samenwerkingsvormen dan de zelf opgedrongen niet-expert-positie van meneer. Het appel op zijn makerschap druist in tegen de rol van 'luisterend publiek' en opent de weg naar het vervagen van een strikte scheiding tussen musici en publiek.

Bij de tweede ontmoeting gaat meneer in op het verzoek en ontstaat er een improvisatie op basis van een door hem aangedragen idee van een nieuw begin. Het stuk vormt een eerste muzikale co-creatie. Bij de derde ontmoeting ontwikkelt de aanpak zich verder tot het punt dat meneer de musici gaat dirigeren en de vier openlijk onderhandelen over het concept voor een tweede stuk. De baton brengt meneer in de rol van dirigent – een in de klasieke muziek ultieme vorm van muzikaal leiderschap. Elders is deze aanpak met de baton beschreven als *empowerend* voor zowel deelnemer als musicus (Smilde et al., 2019). De suggestie voor de improvisatie over de band die ontstaat, ten slotte, doet vermoeden dat meneer deze rol van vierde musicus inderdaad zo lijkt te ervaren: hij zegt zich betrokken te voelen, en dat dat 'langzaam aan het ontstaan is'. De musici erkennen dit nog eens wanneer Anna openlijk praat in termen van 'ons vieren' en 'onderdeel zijn van het ensemble'. De al opgestarte co-creatieve interactie lijkt hiermee geëvolueerd naar een situatie waarbij de oudere patiënt gelijkwaardig participeert in het maakproces.

#### **... naar sociale gelijkwaardigheid?**

In gesprekken na afloop van MiMiC-sessies praten musici ook over het belang van mensen om 'op eenzelfde niveau te kunnen deelnemen'. Of dat er momenten zijn waarop 'rollen en maskers wegvallen'. De musici en deelnemende patiënten en zorgprofessionals hebben het ook wel over 'op gelijke voet deelnemen aan de muzikale interactie'. Dit ligt in de lijn van Gregory (2005, p. 40), die stelt dat '[a]t the heart of any collaborative process is a sense of partnership where "leaders" and "participants", "musicians" and "non-musicians", "specialists" and "non-specialists" share equal status [...]'. In mijn proefschrift heb ik geconcludeerd dat in participatieve muziekpraktijken het bouwen van gelijkwaardige relaties mede bepalend lijkt te zijn voor het succes van het initiatief (Dons, 2019).

Matarasso (2019) wijst er echter op dat participatie van kunstenaars en deelnemers in participatieve kunstpraktijken van nature ongelijkwaardig is.

Kunstenaars en deelnemers kunnen namelijk niet op gelijke voet starten. Daarnaast zijn musici in de regel initiator en dus automatisch leider van het initiatief. Hierdoor bezitten zij vanzelf meer 'kapitaal' bij aanvang. De van nature aanwezige ongelijkwaardigheid wordt in de hier geobserveerde situatie versterkt door de kwetsbaarheid van de oudere patiënt. Kwetsbaarheid kan ertoe leiden dat co-creatie tussen professionele en niet-professionele deelnemers (gedeeltelijk) impliciet plaatsvindt, wat bijvoorbeeld het geval is bij deelnemers met dementie (Dons, 2019). Het transparant krijgen van het proces, wat juist geldt als een succesfactor voor het slagen van co-creatie (Prahald & Ramaswamy, 2004), loopt hierdoor risico. De verbale en non-verbale responsen van de patiënt op de interactie en suggesties van de musici in dit voorbeeld doen vermoeden dat hinder als gevolg van kwetsbaarheid of een gebrek aan transparantie hier nauwelijks een rol speelt. Toch lijkt het belangrijk om de onmiskenbaar leidende rol van de professionele musicus juist goed te doorgronden.

#### **Intentie om bestaande patronen en rollen te doorbreken**

MiMiC heeft een artistieke-sociale doelstelling: het in samenwerking met patiënten en verpleegkundigen maken van muziek die betekenisvol is voor betrokkenen. Dit pogen musici, in de rollen van initiator en facilitator, te bereiken door co-creatieve processen op gang te brengen in interacties op de afdeling. In ons voorbeeld zien we hoe een verhaal van een patiënt en een dirigeerstok inspiratie vormen voor het creëren van een improvisatie. In een interview na afloop van de week op de afdeling vroeg ik cellist Thomas naar de totstandkoming van de keuze voor muziek bij deze patiënt:

'Naja, daar hebben we ook wel veel over gesproken, 's ochtends voor de interacties en door die dag heen... Gaandeweg een beetje bepaald hoe we het aan wilden pakken. ... Met hem hadden we gewoon duidelijk het beeld van 'dit is iemand die krijgt controle terug', dat is gewoon heel mooi om dat muzikaal-allegorisch aan te pakken met een dirigeerstok. Maar het was eigenlijk meteen al duidelijk dat die [meneer] controle nam ondanks dat hij zei geen verstand te hebben van muziek. Zonder dat hij het zelf misschien doorhad, was hij al heel erg bezig met onze muziekstukken aan te sturen. Toen we een dirigeerstok aan hem presenteerden, was het helemaal goed. Het was een heel mooie interactie waar hij zelf ook helemaal verbaasd over was, over dat dat mogelijk was, wat dat opleverde. Want wat het opleverde, was een heel mooi kort interactie tussen hem en Anna, waarbij hij aan het uitproberen was, maar ook echt tussen hun tweeën een muziekstuk ontstond. (...) Ondanks de levertransplantatie was er duidelijk een optimistisch gevoel bij hem in de kamer, dus dan hoeven we ook niet heel erg op eierschalen te lopen en kunnen we gewoon spelen, delen, uitproberen.' (Thomas)

Deze woorden bevestigen dat het inspelen op de controle die de patiënt al vanaf de eerste ontmoeting liet merken, een op intuïtie gebaseerde, doch nadrukkelijke actie was van de musici. Maar waar de eerste twee ontmoetingen werden gekarakteriseerd door openheid van de musici en ontvankelijkheid voor wat zich aandient, zetten ze bij het dirigeren met de baton directievere strategieën in. De acties bij de start van de derde ontmoeting leken bewust vooraf uitgekiend en doordacht: slechts twee musici naar binnen, instrument op de gang, en positie innemen dichtbij en op ooghoogte van meneer. De ontwikkeling van het idee van de baton-interactie kwam bovendien tot stand zonder meneer, buiten de patiëntenkamer. Dit maakt de keuze eenzijdig en niet transparant. Deze interactie en specifiek de bewuste acties roepen vragen op over de grens tussen *empowering* en *overpowering*. Dit voorbeeld laat zien hoe ongrijpbaar het faciliteren van een nieuwe praktijk als deze kan zijn, ondanks dat musici duidelijk zoeken naar nieuwe patronen en rollen.

De twijfel bij de personsgerichtheid van de acties en het aanwezige risico op *overpowering* herinneren eraan dat de (artistieke) wens van de musici evengoed een rol speelt in participatieve processen (Dons, 2019), en zelfs dat in participatieve kunst kunstenaars hun 'macht' kunnen inzetten om '(onbewust) te exploiteren en te manipuleren' (Trienekens, 2020, p. 107). In het contact kan dit leiden tot dissonante smaken in de relatie: die van vriendschap en collegialiteit, maar ook die van de deelnemer als 'functionele' inspiratiebron of muze die ten dienste staat van de artistieke behoefte van de musicus (Dons, 2019). De smaken zijn bijvoorbeeld te herkennen in de open en onderhandelende totstandkoming van de keuze voor het laatst gespeelde stuk van Queen met een improvisatie aan het eind: de musici herinneren meneer aan het stuk van Queen; meneer zegt graag een improvisatie te willen over de band die hij met de musici voelt. Er wordt een compromis gesloten.

Het doorbreken van bestaande patronen en rollen draagt dus ook risico's in zich en bevestigt het eerder genoemde belang van kritische reflectie en aandacht voor ethische aspecten in de ontwikkeling van de praktijk. De professionele musicus, die als expert het voortouw neemt voor deze praktijk en de kamer betreedt, maakt dat deze zich in een onvermijdelijk initiërende en leidende rol bevindt. Met verschillende strategieën, variërend van afwachtend, volgend, initiërend, directief tot onderhandelend, lijken de musici te streven naar een sociaal gelijkwaardige ervaring, die mogelijk ook aantrekkelijk ('artistiek') klinkt.

De 'artistieke intentie' en 'participatieve aanpak' lijken in elkaar over te gaan, maar fundamenteel staan ze wel op gespannen voet met elkaar. Met name bij praktijken in de zorg bestaat het risico op (te) ijverig het goede willen doen

voor het welbevinden van de ander, terwijl de situatie daar (mogelijk) niet om vraagt. Daarnaast roepen situaties zoals die met de dirigeerstok ook de vraag op in welke mate het de musicus te doen is om de ander. Mogelijk handelen zij vanuit een morele verplichting of juist meer vanuit de wens een eigen artistieke behoefte te voeden. Voor deelnemers kan het onduidelijk zijn hoe die twee zich tot elkaar verhouden en in principe kunnen ze beide kanten op: wil de musicus kunst maken of iets goeds doen voor de ander? Onduidelijkheid daarover is dan behoorlijk problematisch. En ook: hoe onderhandelen musici zo dat wat ze spelen ook interessant is voor de eigen (artistieke) behoefte? Hoe leidend kan die eigen behoefte zijn?

### De 'responsible musician'

In dit artikel heb ik een concrete situatie in een bestaande participatieve muziekpraktijk onder de loep genomen vanuit het perspectief van de musicus die bestaande patronen en rollen in het muziekveld doorbreekt en probeert nieuwe conventies te ontwikkelen. Musici gingen in het voorbeeld het persoonlijke gesprek aan met een patiënt (het publiek), wat een wederkerige en dialogische interactie opriep. De musici stelden vragen als uitnodiging voor het co-creëren van muziek en gebruikten een dirigeerstok om de patiënt in het ensemble sociaal gelijkwaardig te includeren als vierde musicus. Het doelgericht faciliteren van dit contact creëerde een ruimte die, blijkend uit de verbale reacties van de patiënt, een uitnodigende omgeving vormde waarin de musici een beroep deden op het makerschap van de deelnemer. Maar vanuit het perspectief van een *third space* bleek het belangrijk om de intenties en ethische aspecten van de praktijk te blijven bevragen. Juist omdat dit veld nog volop in ontwikkeling is, is het belangrijk om alert te blijven op de manieren waarop musici zich als 'binnentreders' nestelen in de zorg.

Het ontwikkelen van een participatieve muziekpraktijk in een ziekenhuis vraagt duidelijk om een uitgebreider professionalisme, waarbij musici hun disciplinaire expertise en autonomie aanvullen met sociale verantwoordelijkheid (Gaunt & Westerlund, 2021). Elders hebben we (Smilde et al., 2019) het concept *intuitive artistry* geïntroduceerd als tekenend voor het genereren van betekenisvolle impact in een participatieve praktijk in een ziekenhuis. Dit uit zich in participatie, compassie en excellentie van betrokkenen. Voor musici vereist dit 'a humane, civil and authentic performance of one's own professional mastery for and with the people one works with. It expresses a connection between ethical, aesthetical and professional competence' (Smilde et al., 2019, p. 139). De reis van musici naar *intuitive artistry* begint bij professionele onzekerheid, wanneer ze als het ware in het diepe worden gegooid; ze voelen zich kwetsbaar en zijn op zoek naar houvast bij verpleegkundigen en patiënten. Het starten van een nieuwe muziekpraktijk in een ziekenhuis vergt daarom

leef en aandacht, met name voor de musici die de praktijk zullen vormgeven en dragen in de interactie, in het moment. Het is daarom van belang dat studieprogramma's dit onderwerp adresseren en een veilig, reflectieve doch uitdagende experimentomgeving bieden waar een interprofessionele samenwerking met medische professionals is geborgd.

**Karolien Dons** onderzoekt het participatieve in muziekpraktijken. Ze is senior onderzoeker bij het lectoraat Music in Context van het Kenniscentrum Kunst & Samenleving (Hanzehogeschool Groningen).  
k.s.k.dons@pl.hanze.nl

## Literatuur

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Campen, C. van, Rosenboom, W., Grinsven, S. van, & Smits, C. (Eds.). (2017). *Kunst en positieve gezondheid: Een overzichtsstudie van culturele interventies met mensen die langdurig zorg en ondersteuning ontvangen*. Hogeschool Windesheim.

De Wit, K. (2020). *Legacy: Participatory music practices with elderly people as a resource for the well-being of healthcare professionals*. Proefschrift University of Music and Performing Arts Vienna.

Dobson, M., & Sloboda, J. A. (2014). Staying behind: Explorations in post-performance musician-audience dialogue. In K. Burland & S. Pitts (Eds.), *Coughing and clapping: Investigating audience experience* (pp. 159-173). Ashgate.

Dons, K. (2019). *Musician, friend and muse: An ethnographic exploration of emerging practices of musicians devising co-creative musicking with elderly people*. Proefschrift Guildhall School of Music & Drama, London.

Dons, K., & Gaunt, H. (2021). Navigating power relations in a participatory music practice in a hospital. In H. Westerlund & H. Gaunt (Eds.), *Expanding professionalism in music and higher music education* (pp. 102-114). Routledge.

Fancourt, D., & Finn, S. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Health Evidence Network (HEN) synthesis report 67. WHO Regional Office for Europe.

Flick, U. (2009). *An introduction to qualitative research*. 4 ed. Sage.

Ford, B., & Sloboda, J. (2013). Learning from artistic and pedagogical differences between musicians' and actors' traditions through collaborative processes. In H. Gaunt & H. Westerlund (Eds.), *Collaborative learning in higher music education* (pp. 27-36). Ashgate.

Gabrielsson, A. (2011). *Strong experiences with music: Music is much more than just music*. Oxford University Press.

Gaunt, H., & Westerlund, H. (2021). Invitation. In H. Westerlund & H. Gaunt (Eds.), *Expanding professionalism in music and higher music education* (pp. xii-xxxiii). Routledge.

Gregory, S. (2005). The creative music workshop: A contextual study of its origin and practice. In G. Odam & N. Bannan (Eds.), *The reflective conservatoire: Studies in music education*. Ashgate/Guildhall School of Music & Drama.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice*. 3rd edition. Routledge.

Matarasso, F. (2019). *A restless art. How participation won, and why it matters*. Calouste Gulbenkian Foundation.

Nettl, B. (1995). *Heartland excursions: Ethnomusicological excursions on schools of music*. University of Illinois Press.

O'Neill, S., & Sloboda, J. (2017). Responding to performers: Listeners and audiences. In J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Eds.), *Musicians in the making* (pp. 322-340). Oxford University Press.

Prahalad, C. K., & Ramaswamy, V. (2004). Co-creation experiences: The next practice in value creation. *Journal of Interactive Marketing*, 18(3), 5-14.

Radbourne, J., Johanson, K., & Glow, H., (2014). The value of 'being there': How the live experience measures quality for the audience. In K. Burland & S. Pitts (Eds.), *Coughing and clapping: Investigating audience experience* (pp. 55-67). Ashgate.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Smilde, R. (2009). *Musicians as lifelong learners: Discovery through biography*. Eburon Academic.

Smilde, R. (2016). Biography, identity, improvisation, sound: Intersections of personal and social identity through improvisation. *Arts & Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 308-324.

Smilde, R. (2018). 'Being here': Equity through musical engagement with people with dementia. In N. Sunderland, N. Lewandowski, D. Bendrup, & B. Bartleet (Eds.), *Music, health and wellbeing: Exploring music for health equity and social justice* (pp. 139-154). Palgrave Macmillan.

Smilde, R., Page, K., & Alheit, P. (2014). *While the music lasts: On music and dementia*. Eburon.

Smilde, R., Heineman, E., De Wit, K., Dons, K., & Alheit, P. (2019). *If music be the food of love, play on: Meaningful music in healthcare*. Eburon.

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2\_Publishing.

Van der Wal, H., Groen, H., Heineman, E., & Van Leeuwen, B. (2020). The effect of live bedside music on pain in elderly surgical patients. A unique collaboration. *OBM Geriatrics*, 4(3), 13.

## Verschenen in Cultuur+Educatie

- 1 *De moede muze. Opstellen voor Wim Knulst*
- 2 *Momentopname 2000 CKV1-Volgproject*
- 3 *Momentopname 2001 CKV1-Volgproject*
- 4 *Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland*
- 5 *Contrast in cultuurbereik. Een onderzoek naar vijf gemeentelijke beleidsplannen  
Culturele Diversiteit*
- 6 *Cultuureducatie en sociale cohesie. Een verkennend onderzoek*
- 7 *Jaren van onderscheid. Trends in cultuurdeelname in Nederland*
- 8 *Momentopnames CKV1. Eindrapportage CKV1-Volgproject*
- 9 *Harde noten. Muziekeducatie in wereldperspectief*
- 10 *Kunst- en leesdossiers. Gebruik en beoordeling in het onderwijs*
- 11 *Beroep: docent kunstvakken. Competenties en kwalificaties in theorie en praktijk*
- 12 *Erfgoededucatie in onderwijsleersituaties*
- 13 *Canon en kunstvakken. Vergelijkend onderzoek eindexamenopgaven muziek en beeldende  
kunsten in vier Europese landen*
- 14 *Ontwikkelingsstadia in het leren van kunst, literatuur en muziek*
- 15 *De beeldcultuur van kinderen. Internationale kinderkunst na het modernisme*
- 16 *Onderzoeken naar cultuureducatie in het primair onderwijs*
- 17 *Kunst en sociaal engagement. Een analyse van de relatie tussen kunst,  
de wijk en de gemeenschap*
- 18 *Effecten van kunsteducatie in internationaal perspectief*
- 19 *Vlaams onderzoek naar cultuureducatie*
- 20 *Amateurkunst in de Lage Landen*
- 21 *Pegasus' vlucht gevolgd. Cultuur en school 1997-2007: doelstellingen, onderzoek en resultaten*
- 22 *Conferentie Onderzoek in Cultuureducatie 2008: een keuze uit gepresenteerde papers*
- 23 *Gewenste en bereikte leereffecten van kunsteducatie*
- 24 *Culturele invloeden op de esthetische beoordeling van beeldend werk. Een replicatie-  
onderzoek naar de theorie van u-vormige beeldende ontwikkeling*
- 25 *Nieuwe Amsterdammers leren van Stad en Taal*
- 26 *Media + Kunst + Educatie: internationale ontwikkelingen in media- en kunsteducatie*
- 27 *Max van der Kamp Scriptieprijs 2009. Vier nominaties en een winnaar*
- 28 *Alle registers open: nieuwe ontwikkelingen in onderzoek naar muziekeducatie*
- 29 *Creatieve mbo-opleidingen tussen talentontwikkeling en arbeidsmarkt*
- 30 *Informeel leren in de kunsten: theorie en praktijken*
- 31 *Authentieke kunsteducatie*
- 32 *Max van der Kamp Scriptieprijs 2011*
- 33 *Cultuureducatie: een kwestie van onderwijskwaliteit*
- 34 *Brein, kunst en educatie*
- 35 *Observeren: een oud principe in een nieuw jasje*
- 36 *"Het goede, het ware, het schone en het leerbare"*
- 37 *Onderzoek door docenten in het kunstvakonderwijs*
- 38 *Cultuureducatie met Kwaliteit: de volgende stap*
- 39 *Muziekeducatie: de relatie tussen onderzoek en praktijk*
- 40 *Leerplannen en competenties in internationaal perspectief*
- 41 *De kunst van het beoordelen*
- 42 *Dwarsdoorsnede van onderzoek naar cultuureducatie*
- 43 *Artistiek onderzoek*
- 44 *Kunst Leren Onderzoeken*
- 45 *Kunst inclusief*
- 46 *Evalueren om te leren*
- 47 *Creativiteit in de klas*
- 48 *Interculturele dialoog en diversiteit*
- 49 *Onderzoek cultuureducatie en -participatie: een selectie*
- 50 *Methoden en instrumenten van onderzoek*
- 51 *ArtsSciences als vakoverstijgend leergebied*
- 52 *Verzamelde artikelen*
- 53 *Kunstbeoefening in de vrije tijd*
- 54 *Curious Minds - Kunsteducatie*
- 55 *Erfgoededucatie en de omgang met emoties*
- 56 *Cultureel bewustzijn - verbeelding voor het voetlicht*
- 57 *Kunsteducatie in rurale gebieden*

# Colofon

## **Cultuur+Educatie**

Tijdschrift over onderzoek naar kunst en cultuur op school en in de vrije tijd. Cultuur+Educatie verschijnt drie keer per jaar.

## **Redactie**

Arno Neele (hoofdredacteur), Gudrun Beckmann, Marie-José Kommers en Edwin van Meerkerk.

## **Redactieraad**

Thomas De Baets, Evert Bisschop Boele, Aminata Cairo, Kim Dankoor, Hester Dibbits, Koen van Eijck, Folkert Haanstra, Emiel Heijnen en Nancy Vansieleghem.

## **Eindredactie**

Zunneberg & Ros  
Tekstproducties

## **Productiebegeleiding**

Miriam Schout

## **Vormgeving**

Taluut, Utrecht

## **Drukwerk**

Drukkerij Libertas Pascal,  
Utrecht

## **Uitgever**

LKCA  
Lange Viestraat 365  
Postbus 452  
3500 AL Utrecht  
030 711 51 00  
cultuur+educatie@lkca.nl  
www.lkca.nl/publicaties/  
cultuur-plus-educatie

## **Abonnementen**

Een abonnement kost € 44,50 per jaar (voor studenten/ promovendi € 28,00). Een los nummer kost € 15,95 (excl. verzendkosten). Aanvragen abonnement of los nummer: cultuur+educatie@lkca.nl

## **Informatie voor auteurs**

Voorstellen voor artikelen kunt u sturen naar: cultuur+educatie@lkca.nl

## **LKCA**

LKCA wil ervoor zorgen dat iedereen goede cultuureducatie krijgt (op school én in de vrije tijd) en dat iedereen kan meedoen aan culturele activiteiten. Om dit te bereiken ondersteunt LKCA professionals die zich bezighouden met cultuureducatie of cultuurparticipatie.

ISSN 1879-8837

**In dit nummer:**

**Inleiding: over waarde en dialoog**

*Evert Bisschop Boele*

**Er was eens... een groep verhalenvertellers**

*Tekla Slangen*

**'Word' voor woord: spoken word in wording**

*Anne Braakman*

**De Nederlandse Sacred Harp-revival:  
tegen de stroom in zingen vanuit de ziel**

*Levin Stein*

**In dialoog met de hoofdletter 'K':  
over het wezen van participatieve kunst**

*Niels van Poecke*

**Avant-garde in dialoog met de buurt**

*Janna Michael*

**Muziek in een ziekenhuis:  
exploreren van nieuwe conventies in een 'third space'**

*Karolien Dons*



Samen werken aan cultuur voor iedereen