

Boeken

Art & Project. Een geschiedenis

1968 Charlotte Pevennieke CCC Jan Stoelhouber / Willem Graatsma Gruppe X 1969 Willy Skokov Paul Schuitema Aldo van den Nieuwekerk Ad Dekkers Gianfranco Carnesi Ed Sommer Stanley Brouwn Jan Dibbets Bernd Lohaus Karel van Nierst Godefrid Lawrence Weiner Rainer Giese Imi Knoebel Joseph Kosuth Peter Struycken Robert Barry 1970 Joel LeWitt Ger van Elk Emmy van Leersum Gija Bakker Gilbert & George Yutaka Matsuzawa Douglas Huebler Keith Arnatt Daniel Buren Hideto Yamazaki Mal Bachner Hanne Darboven Marinus Boezem Jan Wilson Kenichiro Ito 1971 Martin Maloney Richard Long John Baldessari Bas Jan Ader Allen Ruppersberg 1972 David Askevold Willem Broeker Silvio Hamsh Fulton William Lewitt Nobuhiko Kawasaki Takashi Uehara Aigihiro Booth 1973 Enzo De Dominicis Mario Merz Gilberto Zorio Giovanni Anselmo Giulio Paolini Giuseppe Penone Marcel Broodthaers On Kawara Ben Akerman Lucassen Ed Ruscha Naomi Spector Robert Ryman 1974 Armando Jaap Bartha Tomàs Rajlich Stephen Rosenthal Guy Meeus Alan Charlton Carol Visser 1975 Carl Andre Rob van Koningsbruggen Ulrich Rückriem Barry Flanagan 1976 Roy Cohen David Tremlett Stephen Antonakos Richard Torrance Toon Verhoef 1977 Claude Rissaut Leo Vroeghdevel 1978 Francesco Clemente Nicholas Bourin Jan Commandeur Jan van Golden Miermo Paladino 1980 Janice Radway Andrew Lamb 1981 Bruce McClean Anselm Strom Enzo Cucchi 1982 Joris Geurts Toon Verhoef 1983 Hendrick Tandou Adam Cohen Hen Schall 1984 Bill Woodrow 1985 Tony Craggi 1986 David Rosenthal Zdeněk Burdakov Andrew Hurrell 1987 Didier Vermeiren Fons Booymans Jan Kruth 1988 Robert Van 1989 Jo van Hattum 1991 Dita Hogheer Jan Maris 1992 Corald van der Kamp Paul Driess 1993 Koos Vermeide Mary Bang Hana Broek 1994 Juriaan Meyer Dita Nijburg 2000 Hans Aansman

uitgeverij | Kröller-Müller Museum

Joke de Wolf

Hinten, J. (et al.) (2023)

**Art & Project:
een geschiedenis.**

Rotterdam/Otterlo: nai010 uitgevers/
Kröller-Müller Museum, 511 p.

Prijs: € 69

Art & Project is een begrip in de internationale geschiedenis van de conceptuele kunst: het was tegelijk een galerie, een tijdschrift en een ontmoetingsplaats voor kunstenaars, verzamelaars, critici en curatoren. Vanaf 1968 exposeerden Nederlandse maar vooral ook internationale kunstenaars in de ruimte van Art & Project – eerst in Amsterdam en van 1990 tot 1998 in Slootdorp. Daarnaast verscheen er bij elke expositie een bulletin, dat in de loop van de tijd zelf uitgroeide tot een conceptueel kunstwerk, soms zelfs zonder fysieke tentoonstelling. De twee drijvende krachten, Geert van Beijeren (1933-2005) en Adriaan van Ravesteijn (1938-2015), archiveerden vanaf het begin hun activiteiten met uiterste zorgvuldigheid. Zij brachten vanaf 2001 75 meter archief onder bij het RKD, het Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis in Den Haag.

Hun omvangrijke persoonlijke kunstcollectie brachten ze onder bij Rijksmuseum Twenthe, het Kröller-Müller Museum en andere Nederlandse musea, steeds afgestemd op de museumcollectie.

Nu is er mede dankzij die zorgvuldigheid en de financiële ondersteuning van een groot aantal fondsen een imposant, fraai uitgegeven en overzichtelijk boek verschenen in een Nederlands-talige en een Engelstalige editie over de galerie, het bulletin en de kunst. Het boek telt meer dan vijfhonderd pagina's, met onder andere een catalogus van de aan Art & Project gewijde tentoonstelling in het Kröller-Müller Museum van afgelopen winter, integrale reproducties van alle 156 bulletins, een overzicht van alle tentoonstellingen, en een gedetailleerde beschrijving en foto's van alle 391 kunstwerken uit de collectie van Art & Project die het Kröller-Müller Museum kreeg. In vijf essays beschrijven gespecialiseerde kunsthistorici – hun biografieën ontbreken helaas in dit boek – op basis van nieuw onderzoek specifieke aspecten van die kunst en geschiedenis van Art & Project. Ook zijn er korte persoonlijke verhalen van betrokkenen uit de beeldendekunstwereld opgenomen.

Een hecht netwerk

Van Beijeren en Van Ravesteijn leerden elkaar kennen in 1965, zo schrijven onderzoekers Jip Hinten en Catrien Schreuder in hun essay over de geschiedenis van de galerie. Van Beijeren was bibliothecaris in het Stedelijk Museum Amsterdam, in 1971 werd hij er conservator. Van Ravesteijn had zijn architectuurstudie na een jaar afgebroken. De twee kregen een liefdesrelatie, bezochten tentoonstellingen en verzamelaars. Als officiële medewerkers van de galerie van Riekje Swart, op dat moment een van de meest experimentele galeries voor hedendaagse kunst, leerden ze hoe ze met kunst en kunstenaars konden

omgaan.

Vanaf 1968 hadden ze een eigen ruimte in het ouderlijk huis van Van Ravesteijn aan de Richard Wagnerstraat 8 in Amsterdam – ver van het centrum en andere kunstinstellingen. 'art & project tracht u vertrouwd te maken met de ideeën van kunstenaars, architecten en technici om gezamenlijk een zinnige oplossing te vinden voor de vorm van uw woon- en werkruimte' was de introductietekst van het eerste bulletin, dat consequent zou bestaan uit één dubbelgevouwen vel A3-papier. De eerste tentoonstelling was van beeldend kunstenaar Charlotte Posenenske, die er haar metalen buizenplastieken toonde. Het ging de initiatiefnemers nadrukkelijk niet om het vullen van de muren met schilderijen, de kunstenaars werd gevraagd iets met de volledige ruimte te doen. In 1971 verhuisde de galerie naar de Van Breestraat, vlak bij het Stedelijk. Mede doordat Van Beijeren daar inmiddels conservator was, werd de stap tussen galerie en museum klein. Dankzij het nauwe contact met beeldend kunstenaars Ger van Elk en Jan Dibbets die ook in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk actief waren, breidde het netwerk zich snel uit. Kunstenaars zoals Bas Jan Ader, John Baldessari, Richard Long en Gilbert & George leverden hun bijdrage aan het bulletin of in de tentoonstellingsruimte. Art & Project moest geen 'poengalerie' worden, vonden Van Beijeren en Van Ravesteijn. Toch bracht Art & Project net als de andere galeries de eigen 'democratiseringsgedachte' niet in de praktijk, stellen Hinten en Schreuder. Er ontstond een 'betrekkelijk exclusieve kring van vrijwel uitsluitend mannelijke kunstenaars die een hecht netwerk vormden dat zich over verschillende galeries uitstreekte'. Na de verhuizing naar Slootdorp, in de kop van Noord-Holland, begon de tijd van terugblikken en het onderbrengen van het archief

en de collectie: weinig mensen bezochten de galerie nog, en het was door de gegroeide kunstmarkt veel moeilijker internationale grote namen aan te trekken.

Het bulletin groeide uit tot een medium op zichzelf. 'Het bulletin was een uitstekend platform voor de nieuwe, "gedematerialiseerde" kunstpraktijk, waarin het idee belangrijker was dan de uitvoering en het proces belangrijker dan het eindproduct', aldus Regine Ehleiter in haar essay over het bulletin. Zo maakte kunstenaar Laurence Weiner in 1969 een 'tentoonstelling' die alléén in het tijdschrift te zien was – de tekst 'a translation from one language to another' in drie talen – en vulde kunstenaar Robert Barry even later een bulletin met de tekst dat de galerie tijdens de tentoonstelling gesloten zou zijn. Ongeveer vijfhonderd mensen over de hele wereld kregen gemiddeld elke drie weken een exemplaar van het bulletin toegestuurd.

Na een analyse van het archief van Art & Project door Ton Geerts, beschrijft Kees Keijer de wijze waarop Van Beijeren en Van Ravesteijn een deel van de collectie onderbrachten in Otterlo. De zorgvuldigheid waarmee in een museum met de kunst werd omgesprongen, was daarbij doorslaggevend. Het 'innige contact' dat Lisette Pelsers, eerst conservator en directeur van Rijksmuseum Twenthe, later directeur van het Kröller-Müller Museum, met de galerie had onderhouden, 'levert iets op', aldus Van Ravesteijn achteraf. Dit naslagwerk is daarvan het tastbare bewijs.

Joke de Wolf

is kunsthistoricus en schrijver. Haar kunst- en cultuurkritieken staan regelmatig in dagblad *Trouw* en *De Groene Amsterdammer*



André Nuchelmans

Haagsma, R. (2023)

Passion for vinyl: tales from the groove.

Haarlem: Record Industry, 232 p.
Prijs: € 39,95

Peels, J. (2023)

Meer! Meer! Meer! Meer dan 200 omgevallen platenkasten.

Eigen beheer, 345 p. Te bestellen via johanpeels@gmail.com
Prijs: € 27,50

Lucassen, L., S. de Jongh en H. van Keulen (samenst.) (2023)

Het vergeten lied: uitdagingen bij het verzamelen van het Nederlandstalige lied.

Amsterdam: Allard Pierson, 64 p.
theaterencyclopedie.nl/wiki/
Bestand: [Rapport_Het_vergeten_lied_\(2023\).pdf](#)

Toen Mieke en Ton Vermeulen in 1998 de platenperserij van Sony in Haarlem overnamen en Record Industry begonnen, leek de vinylplaat ten dode opgeschreven. Toen de cd begin jaren 80 op de markt kwam daalde de verkoop van vinyl elk jaar verder. De komst van Spotify en andere streamingdiensten vanaf 2006 leek de genadeklap voor de langspeelplaat en in 2010 hing het er even om of →



Record Industry wel zou overleven. Inmiddels is het tijt gekeerd en stijgt de verkoop van vinyl de afgelopen jaren. Wereldwijd worden er inmiddels meer dan 200 miljoen platen verkocht, terwijl dat er in 2010 nog maar 40 miljoen waren. Record Industry hoopt binnenkort, met de toevoeging van nieuwe persen, 20 miljoen platen per jaar te kunnen maken. Alle reden om afgelopen jaar het 25-jarig jubileum van Record Industry van een feestelijk tintje te voorzien.

De wederopstanding van vinyl

Dat resulteerde niet alleen in de uitgave van het derde deel in de publicatiereeks *Passion for vinyl*, maar ook in de eerste editie van het Haarlem Vinyl Festival. Dat was zo'n succes dat de binnenstad van Haarlem ook dit jaar eind

september weer drie dagen in het teken staat van vinyl, met panels, presentaties, signeersessies, optredens en natuurlijk een platenmarkt. Hét bewijs dat vinyl weer springlevend is.

Voor de derde editie van *Passion for vinyl* werd muzikjournalist Robert Haagsma weer op pad gestuurd om mensen met een passie voor het zwarte goud te interviewen. De verschillende delen van de reeks documenteren de terugkeer van vinyl. Het eerste deel, *A tribute to all who dig the groove*, dat tien jaar geleden verscheen, markeerde de hernieuwde belangstelling voor vinyl. Toen vijf jaar geleden het tweede deel, *An ode to analog*, verscheen, bleek er een nieuwe generatie vinyl-liefhebbers te zijn opgestaan. Het derde deel markeert de definitieve terugkeer van vinyl. Haagsma interviewde 29 personen verspreid over de wereld die werkzaam zijn in de muziekindustrie. Dat varieert van artiesten, dj's, platenlabel-eigenaren, radioprogrammamakers en een fabrikant van draaitafels tot iemand die een YouTube-kanaal voor vinyl heeft. Allemaal zijn ze op de een of andere manier besmet met het vinylvirus. Legt de een zich toe op het verzamelen van eerste persingen in perfecte conditie, de ander is ook tevreden met een herpersing of een oud exemplaar met een krasje of tik. Sommigen zijn audiofiel en investeren vooral in een geluidsinstallatie, anderen leggen zich toe op een bepaald genre en streven naar compleetheid.

Als je de drie delen naast elkaar legt komt een aantal ontwikkelingen naar voren. Zo blijken de meeste kleine platenlabels die tien à vijftien jaar geleden uit liefhebberij werden begonnen en zich op een bepaalde niche in muziek richtten, te zijn uitgegroeid tot serieuze bedrijven. Opvallend is ook dat in deze van oorsprong mannenwereld het aantal vrouwen binnen alle geledingen toeneemt, als verzamelaar, platenlabel-

eigenaar, programmamaker en muzikant. Daarnaast lees je in de interviews terug dat de markt voor tweedehandsvinyl veranderd is. Met de komst van internet en online databases als Discogs is elk album of single te vinden en te kopen, maar daarmee zijn ook de prijzen gestegen. De meeste liefhebbers geven uiteindelijk toch de voorkeur aan de platenzaak of rommelmarkt om daar door de bakken te struinen in de hoop op die lang gezochte plaat te stuiten of zich te laten verrassen. Het blijft toch een sociale activiteit, waarbij een praatje met een andere verzamelaar of de winkeleigenaar een belangrijke rol speelt. Ook valt op dat de platenindustrie anticipeert op de toenomen interesse in vinyl door speciale gelimiteerde edities uit te brengen, bijvoorbeeld op gekleurd vinyl, als picture disc, met outtakes of geremastered. De echte fan kan daar niet omheen.

Beheerders van cultureel erfgoed

Die ontwikkelingen zijn ook terug te vinden in het boek van Johan Peels, die voor *Platenblad*, hét tijdschrift voor platen/cd-verzamelaars, meer dan 25 jaar lang de vaste rubriek 'De omgevallen platenkast' verzorgde. Daarin deed hij elke aflevering verslag van een huisbezoek aan een platenverzamelaar. Vaak begon hij in de huiskamer om als het ijs eenmaal gebroken was uitgenodigd te worden op de zolderkamer of in een schuurtje waar de platencollectie was ondergebracht en de verzamelaar zich kon afzonderen met zijn geliefde platen. Afgelopen jaar zette Peels, afgestudeerd socioloog en gepensioneerd docent Sociale Studies aan de Fontys-opleiding, een punt achter de rubriek en bundelde de 220 interviews in een boek. Hij kortte ze in, bracht de verschillende types verzamelaars per hoofdstuk bij elkaar en maakte een populair-wetenschappelijke analyse van

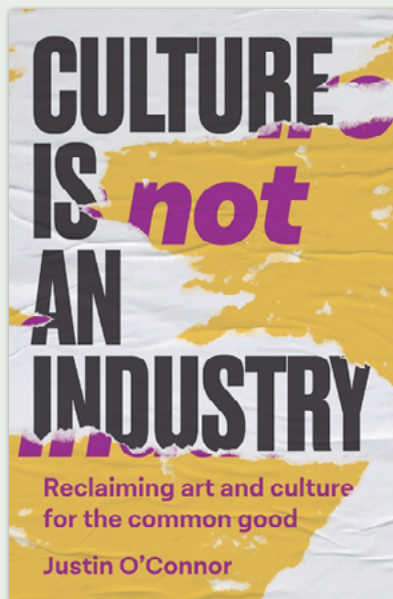
de platenverzamelaar, waar hij de laatste hoofdstukken van het boek aan wijdt.

Wat zit er achter de verzamelwoede, hoeveel geld wordt er aan besteed, wanneer slaat verzamelen door in *hoarding*, hoe zijn de platen gerangschikt, is de collectie op een of andere manier beschreven en wat moet er met de collectie gebeuren als de eigenaar overlijdt? Al deze vragen en meer behandelt Peels. Een aantal verzamelaars ziet hun collectie als cultureel erfgoed dat dus bewaard zou moeten worden, maar waar de overheid geen aandacht voor heeft. Dit was ook de reden voor een onderzoek naar particuliere collecties van het Nederlandstalige lied op initiatief van de Taalunie, Podiumkunst.net en het Allard Pierson dat resulteerde in *Het vergeten lied*¹. Het initiatief zou er op de een of andere manier toe moeten leiden dat die geluidsdragers ergens centraal gedocumenteerd en toegankelijk worden; als fysieke collectie of als databestand. Het zal nog wat voeten in aarde hebben om de verzamelaars en de archiverende instellingen bij elkaar te brengen, zo bleek tijdens de presentatie eind november. Maar dat de verzamelingen van cultuurhistorische waarde zijn staat als een paal boven water. Waar de Koninklijke Bibliotheek een depot van het Nederlandse boek beheert, met van elke Nederlandse publicatie een exemplaar, ontbreekt iets dergelijks voor geluidsdragers. Gelukkig is een deel van dit erfgoed met de publicaties van Peels en *Het vergeten lied* in ieder geval in kaart gebracht. •

André Nuchelmans
is hoofdredacteur van *Boekman*

Noot

- ¹ Onderdeel van het onderzoek is een documentaire over de verzamelaars en hun collecties, *Vergeet me niet*, die is te zien via youtu.be/pYNcViQXzSA



Jan Jaap Knol

O'Connor, J. (2024)
Culture is not an industry: reclaiming art and culture for the common good.

Manchester: Manchester University Press, 294 p.
Prijs: € 16,99

Eind januari bracht de Vereniging van Nederlandse Gemeenten (VNG) de nota *Samen cultuur borgen* uit. Hierin leggen de gemeenten hun uitgangspunten vast voor een nieuw cultuurbestel. Uit het stuk spreekt veel bereidheid van de lokale overheden om zorg te dragen voor de culturele sector. Cultuur is – aldus de VNG – ‘een publiek goed dat vraagt om structurele publieke investeringen’. Daarmee plaatsen de gemeenten cultuur op één lijn met zorg en onderwijs, ook zaken die je niet enkel moet overlaten aan de markt. Opvallend is dat de gemeenten nog maar weinig woorden wijden aan het economische nut van cultuur. Dat was twintig jaar geleden wel anders. Toen raakten stedelijke beleidsmakers in de ban van de Amerikaanse socioloog Richard Florida. Hij voorspelde

‘the rise of the creative class’. In de nabije toekomst zou creativiteit dé drijvende kracht zijn achter de economische groei van steden. Kunstenaars, ontwerpers en andere makers waren de aanjagers van innovatieve bloei.

Maar het creatieve paradijs bleek een illusie. Veelzeggend is de titel van een volgend boek van Florida uit 2017: *The new urban crisis: how our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class—and what we can do about it*. In één zin zowat alle sociale kwesties van deze tijd samengevat. Terwijl in de samenleving langzaam maar zeker de kritiek op het neoliberalisme aanzwol, raakten economische denkkaders wereldwijd stevig verankerd in cultuurpolitiek. Ook in Nederland. Begrippen als ‘verdienvermogen’ en ‘ondernemerschap’ werden gangbaar jargon in beleidsnota’s. Cultuurmanagers begonnen te spreken over ‘business cases’ met ‘unique selling points’. Bezoekers transformeerden tot ‘consumenten’. Iemands culturele ontwikkeling werd een kwestie van smaak. Al in 2013 waarschuwde Andries van den Broek (Sociaal en Cultureel Planbureau) voor de gevolgen van deze doorgesloten marktlogica: ‘Met het verdampen van vroegere cultuurpolitieke doelstellingen als (nationaal) burgerschap en (volks)verheffing resteert nu geen ander Bildungsideal dan consumentensoevereiniteit¹. Het is deze inhoudelijke leegte die volgens cultuurwetenschapper Justin O’Connor funest is gebleken voor de geloofwaardigheid van cultuurpolitiek. In zijn vorig jaar verschenen *Reset: een nieuw begin voor kunst en cultuur* (besproken in *Boekman* 135) liet O’Connor zich al kennen als uitgesproken criticus van het marktdenken. Zijn nieuwe boek is een uitbreiding van de al eerder in *Reset* neergelegde denklijnen. Het is opnieuw geen ‘easy read’, maar wel wederom een doorwrochte beschouwing, uitmondend in een gepassioneerde herwaar- →

dering van de collectieve betekenis van kunst en cultuur.

Daar is alle aanleiding toe. Want, zo zegt O'Connor: 'The language of culture-as-industry has hollowed out the self-understanding of the cultural sector' (p. 3). Met het denken en spreken in termen van vraag en aanbod heeft de culturele sector haar eigen immateriële waarde ondermijnd: 'One of the devastating consequences of the neoliberal epoch has been the inability to answer questions of value which fall outside of market mechanisms' (p. 28). De creatieve sector heeft zich in een op smaakvoorkeuren gebaseerde consumentenlogica laten duwen waarin de normen van een transactionele, op groei gerichte economie steeds dominantier werden. Wanneer cultureel aanbod toch subsidie nodig had, werd dat gelegitimeerd als een correctie op 'marktfalen'. Maar cultuur is niet zomaar een 'commodity'. Het is 'what keeps us coherent', zo citeert O'Connor muziekproducent en muzikant Brian Eno. Door cultuur allengs te beschouwen als 'creatieve industrie' raakte die collectieve waarde uit beeld. Dat ziet O'Connor als belangrijke verklaring voor het feit dat het de cultuursector niet is gelukt om cultuur te laten opnemen in de Sustainable Development Goals (SDG's) van UNESCO.

In lijn met *Reset* plaatst O'Connor cultuur wederom in het denkkader van de 'foundational economy' waarin niet het maximaliseren van winst maar het voorzien in sociale behoeften centraal staat. De gerichtheid van O'Connor op de collectieve waarde van cultuur blijkt wanneer hij stelling neemt in de discussie over het universele basisinkomen. In plaats van een vast bedrag waarop een ieder, ongeacht werk of vermogen, recht zou hebben, toont hij zich een voorstander van 'universal basic services', waarin het niet zozeer draait om individuele 'rechten' maar om het creëren van condities

voor het democratisch samenleven met elkaar.

Dit gaat veel verder dan het faciliteren van cultuureducatie als stimulans voor het ontwikkelen van individuele smaakvoorkeuren. Het gaat om het weer omarmen van overheidszorg voor de sociaal-culturele infrastructuur in onze samenleving. Dat de VNG dit nu stevig onderschrijft mag in dit politiek zo instabiele tijdsgewricht als een lichtpunt worden gezien. •

Jan Jaap Knol is directeur-bestuurder van de Boekmanstichting

Noot

- 1 Broek, A. van den (2013) '[Geest van individualisme bedreigt draagvlak voor cultuur](http://www.socialelvraagstukken.nl)'. Op: www.socialelvraagstukken.nl, 7 mei.

Koos Zwaan

Mulder, M. (2023)
I was there! Pop venues and festivals and their value in the ecosystem of live music.

Proefschrift Erasmus Universiteit Rotterdam, 365 p.

Thuis heb ik een kistje waarin ik alle tickets, polsbandjes en blokkenschema's bewaar van concerten en festivals waar ik ben geweest. Ik weet zeker dat ik niet de enige ben die zo'n verzameling heeft. Bewust of onbewust is deze verzameling van concert-relikwieën een stille getuigenis van het feit dat ik er écht bij was. Blijkbaar vraagt het ontastbare karakter van een concertbezoek toch om de conversie naar iets tastbaars om vast te houden en te bezitten. Denk ook aan de festival- en tourshirts en andere merchandise die voor artiesten (en festivals) een niet onbelangrijke extra inkomstenbron zijn.

Het eerste gedeelte van de titel van het proefschrift van Martijn Mulder, *I was there! Pop venues and festivals and their value in the ecosystem of live music*, verwijst naar



deze persoonlijke én collectieve ervaring van livemuziek. Het benadrukt het unieke en onvervangbare karakter van het bijwonen van live-evenementen, iets dat niet alleen een diepe persoonlijke indruk achterlaat op individuen, maar ook een gedeeld cultureel geheugen creëert. Zoals Mulder het zelf omschrijft zijn de doelstellingen van zijn imposante proefschrift: 'het in kaart brengen en analyseren van het aanbod aan live-popmuziek in de 21ste eeuw, het komen tot een beter begrip van waardecreatie binnen livemuziek, en het onderzoeken van de haalbaarheid van de ecologiebenadering voor deze sector.'

In zijn onderzoek benadert Mulder livemuziek als een ecologisch systeem, waarbij de complexe interacties tussen verschillende actoren – zoals artiesten, publiek, organisatoren en beleidsmakers – in hun onderlinge samenhang worden onderzocht. Deze benadering biedt inzicht in hoe poppodia en -festivals niet alleen functioneren als plekken voor entertainment, maar ook als cruciale schakels in het bevorderen van culturele en sociale waarden. Denk bij culturele waarden aan bijvoorbeeld identiteitsvorming van bezoekers/luisteraars, kwaliteit (wat is mooie/goede muziek, wat is een goed live-

optreden?), diversiteit (verschillende genres), kennismaken met andere culturen, zelfontplooiing van muzikanten, maar ook van publiek. Sociale waarden draaien om aspecten als genieten van muziek, saamhorigheid, inclusiviteit. Binnen deze benadering maakt Mulder een duidelijk onderscheid tussen 'onstage', ofwel het optreden óp het podium, 'backstage', de organisatie en productie, en 'frontstage', de beleving van live-muziek. Dit zijn ook gelijk de titels van de drie delen van het proefschrift. Zijn bijdrage is een zeer gedegen uiteenzetting van de vraag hoe deze drie 'werelden' met elkaar in verbinding staan en hoe hier waarde wordt gecreëerd.

Mulder illustreert hoe de verschillende actoren in het live-ecosysteem bijdragen aan de lokale economie en gemeenschap door werkgelegenheid te stimuleren, lokale artiesten te ondersteunen en toeristen aan te trekken. De studie benadrukt ook de rol van poppodia en festivals in het faciliteren van culturele uitwisseling en het bevorderen van culturele diversiteit. In een kwantitatieve analyse van het aanbod op het podium trekt hij de voorzichtige conclusie dat er langzaam een diverser aanbod op de Nederlandse podia en festivals aan het ontstaan is. Hoewel mannelijke artiesten nog steeds oververtegenwoordigd zijn en rock en pop nog steeds domineren, wordt het aandeel vrouwelijke artiesten groter én is ook het aanbod in genres diverser geworden. Wat betreft een divers aanbod lopen stedelijke gebieden voor op niet-stedelijke gebieden.

Veerkracht

Een deel van het geplande veldwerk kon niet doorgaan vanwege de pandemie, die legde immers de hele livesector stil. Mulder is hier creatief mee omgegaan en heeft dit juist als een unieke kans aangegrepen om de veerkracht van de livesector in tijden van crisis te bestuderen. In zijn proefschrift

noemt hij dit 'informal networks of active trust', wat neerkomt op het actief onderhouden van persoonlijke vertrouwensrelaties. Het is dit informele netwerk van persoonlijke relaties en onderling vertrouwen dat ervoor gezorgd heeft dat de verschillende actoren in het ecosysteem hebben kunnen overleven. Daarnaast was de overheidssteun cruciaal voor het (financieel) overleven van de actoren in de sector.

De promovendus betoogt dat het livemuziekecosysteem eigenlijk nog beter begrepen kan worden als verschillende onderling verwoven ecosystemen, variërend van het kleine lokale podium met opkomend talent tot het grote landelijke podium waarop wereldsterren schitteren. Hij gebruikt hierbij het beeld van in elkaar passende Matroesjkapoppen, waarbij het onmogelijk is om alles binnen het ecosysteem goed te beschrijven, maar dat het uiteindelijk draait om de kern van het ecosysteem, het live-optreden, dat in essentie een simpel gegeven is: een artiest die op het podium optreedt en een publiek dat van dit optreden geniet. Daaromheen bevindt zich een ecosysteem van live-muziek met verschillende actoren, die weer binnen het grotere ecosysteem van de muziekindustrie als geheel valt, en dit valt weer (deels) binnen een groter ecosysteem van 'cultuur' en/of cultuurbeleid, maar ook binnen een wereldwijd ecosysteem van muziekindustrie.

Het proefschrift is een waardevolle bijdrage aan het begrijpen van de complexiteit en de waarde van poppodia en festivals binnen de livemuzieksector. Het biedt praktische inzichten en aanbevelingen die van groot belang zijn voor beleidsmakers, organisatoren van evenementen en iedereen die betrokken is bij de culturele sector. Daarnaast laat Mulder goed zien wat de waarde van deze sector is. Hij komt tot de slotsom dat als de gedwongen sluiting tijdens de pandemie iets duidelijk heeft gemaakt, dan is dat

de onderscheidende waarde van de livemuzieksector: het bij elkaar brengen van een artiest en een publiek, en hiermee een unieke gedeelde ervaring mogelijk maken. Zodat de concertbezoeker achteraf kan zeggen: 'Ik was erbij!'.

Koos Zwaan

is lector Innovatie in de muziekindustrie bij Hogeschool Inholland. Zijn onderzoek focust op het gezonder en duurzamer maken van het muziekecosysteem