

ECHO 2026

It's Complicated



het sectormoment
van de klassieke muziek

Echo is een initiatief van



KUNSTENPUNT



Bozar



‘Dus wanneer we ons afvragen of klassieke muziek politiek neutraal kan zijn, denk ik dat het antwoord nee is.

Dat is ze nooit geweest.’

– *Golnaz Shariatzadeh*



Beste lezer,

Op 12 maart 2026 vond in Muziekcentrum De Bijloke de vijfde editie van Echo plaats. De timing van dit jaarlijkse sectormoment voor de klassieke muziek in Vlaanderen en Brussel was heel passend: nog geen week eerder had Hollywoodacteur Timothée Chalamet zich laten ontvallen dat klassieke podiumkunsten volledig passé zijn. 'Ik zou niet in ballet of opera willen werken, waar het gaat van: "Hé, hou dit in leven, ook al kan het niemand iets schelen."'

Zou het? Zou de voeling tussen maatschappij en klassieke muziek totaal ontwricht zijn? Mogen we de droom van een vitale muzieksector die zich verhoudt tot urgente of levensbelangrijke vraagstukken maar beter opbergen? *It's Complicated*: de titel waaronder Echo dit jaar stond aangekondigd, gaf aan dat het verhaal tussen klassieke muziek en samenleving eerst en vooral een relationeel karakter heeft. Een relatie die – tegen het decor van een politiek, ecologisch of ethisch instortende wereld – steeds vaker onder druk komt te staan.

Tijdens deze vijfde editie vroegen we ons dan ook af hoe klassieke muziek resoneert met de complexiteit van actuele, maatschappelijke kwesties. Hoe kunnen musici en organisatoren zich positioneren ten opzichte van heikele thema's zoals geopolitieke conflicten, diversiteit of klimaat, zonder daarvoor op de vingers getikt te worden door kunstvijandige politici of reactionaire stemmingmakers? Hoe heroveren we met vaak eeuwenoude repertoires de publieke ruimte zonder onszelf van ons publiek te vervreemden? Aan de basis van zulke vragen ligt een diep verschil van inzicht over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek.

In zijn studie over absolute muziek besluit musicoloog Mark Evan Bonds als volgt: 'Het idee van een volledig autonome kunst, vrij van externe omstandigheden, vindt tegenwoordig relatief weinig aanhangers, en

de overtuiging dat we uitsluitend over muziek kunnen denken in termen van “de muziek zelf”, los van alle bredere contexten, wordt door velen niet meer onderschreven.’

Hoe graag ik deze woorden ook zou willen onderschrijven, dit is een bijzonder naïeve veronderstelling. Velen zien klassieke muziek nog steeds als een zuivere, autonome kunst, verdedigd door geniale musici die een of andere superioriteit bewaken. Maar ook het omgekeerde moeten we laten indalen. Wat nog veel meer anderen zien – Timothée Chalamet op kop – is het beeld van suffe cultuurburgers die roerloos en epigonaal naar een symfonie of opera zitten te luisteren. Ook dit soort verdachtmakingen houdt de idee in stand van **een sector die wentelt in wereldvreemdheid**.

Geëngageerde musici of programmatoren zien zichzelf als behoeders van de kwaliteit van het tijdloze én voelen de opdracht om zichzelf op een relevante manier te verhouden tot het heden. De discussie die dan losbreekt tussen activisme en bezonnenheid, tussen engagement en conservatisme lijkt gedoemd om aan interne spanningen ten onder te gaan. De vraag hoe we daarmee moeten omgaan is niet eenvoudig, omdat het raakt aan veel dingen tegelijk: liefde voor composities, de geborgenheid van een concertzaal, appreciatie voor talent. Zie daar maar eens doorheen te argumenteren zonder op verzet, kramp of spanning te stoten.

Indien we een cirkel willen trekken omheen wat het is dat klassieke muziek vermag, mogen we ons dus niet laten verkrampen door een verhit debat over een goedbetaalde dirigent die het niet waagt een mening te formuleren. Maar net zomin gaat het om de vraag of we nog mogen luisteren naar Schubert of Sjostakovitsj. Er is immers niks verwerpelijk, esthetisch achterlijk of maatschappelijk achterhaald aan uitstekende uitvoeringen van uitstekende muziek uit het verleden.

Waar het wél om gaat en wat we blijvend moeten benoemen, is dit: **live klassieke muziek is nooit absoluut, maar altijd actueel**. Ook als de hedendaagsheid ervan buiten beeld blijft. Allereerst omdat er levende artiesten of musici op het podium staan, die hun hele lichaam en identiteit dapper voor het voetlicht brengen. De tolerantie daarvoor moeten we – uit respect voor elke kunstenaar – blijven afdwingen.

De top van onze beroepsgroep is geneigd om dit aan te zien voor *common knowledge*. Maar er is steeds ook een publiek dat naar uitvoerders kijkt en luistert: dit **publiek is nooit een uniforme massa**. Wat ons mogelijk ontbreekt, is een taal om inzichten over discriminerende ondertonen, politieke contexten, moeilijke verhalen en onderkende stromingen te vertalen naar omgangsvormen waar nieuwe en gediversifieerde publieken zich in kunnen herkennen. Om zoiets te bereiken moeten we de winst van slimme ingrepen durven delen met elkaar en de vloek van navelstaarderij bezweren.

Ten derde is er de muziek zelf: uitgevoerd in het hier en nu, binnen een onafwendbare actualiteit en alleen daarom onlosmakelijk verknoopt met de omstandigheden waarin ze beleefd wordt. Het gaat niet op om holle woorden als troost, schoonheid en verbinding van stal te halen, zolang we die achtergrond uit de weg gaan. Wie weet hebben we met klassieke muziek, bij uitstek een kunst die bestaat bij gratie van collectieve luisterbereidheid, wel net een hefboom in handen om zaken uit het discussie-achtige te tillen.

Elke uitvoering van klassieke muziek is ten slotte **inherent verbonden aan mechanismen van hogere machten**, politieke besluiten en sociale structuren. In de nasleep van de controverses rond het in september 2025 geannuleerde concert met Lahav Shani hoorde ik soms zeggen dat dit – ondanks, of net door alle commotie – aantoont dat onze sector er toe doet. Maar is dat werkelijk zo? Is het niet eerder zo dat we toestonden dat er boven onze hoofden over ons gesproken werd? Dat er – in een debat dat er geen is –

in onze naam stellingen ingenomen worden? Is dat iets wat we willen toestaan, en hoe kunnen we dat vermijden?

Dat zijn, samengevat, **vier werven**: artistieke persoonlijkheden, de dialoog met het publiek, depolariserend woordgebruik en de omgang met hogere machten. Het zijn niet toevallig de topics van de vier panelsessies van onze vijfde sectordag. Bij wijze van slot wil ik denken aan wat Wytske Versteeg schreef in haar boek over waarheid. We denken vaak dat spraak het gevolg is van onze gedachten: we denken iets en formuleren vervolgens een zin. 'Maar het omgekeerde is net zo goed waar. De gesprekken die we voeren bepalen wat en hoe we kunnen denken.' Ik hoop dat we binnen onze sector gedachten kunnen vinden en verfijnen terwijl we luisteren naar elkaar, op zoek naar de juiste woorden.

Namens de partners van Echo,

Tom Janssens

Artistiek Coördinator Muziekcentrum De Bijloke





STATE OF THE YOUTH

– *Golnaz Shariatzadeh*

Mijn naam is Golnaz Shariatzadeh. Ik ben componist en interdisciplinair kunstenaar. Ik maak experimentele animaties vanuit mijn tekeningen en combineer die soms met mijn composities. Ik ben opgegroeid in Shiraz, Iran, en soms voelt het alsof het onmogelijk is om alle werelden die mij gevormd hebben met elkaar te verzoenen. Ik begon viool te spelen toen ik zes jaar oud was. Ik groeide op met traditionele Iraanse muziek, voortdurend aanwezig in mijn oren, in mijn huis, tijdens familiebijeenkomsten, in het klanklandschap van het dagelijks leven. Toch verkoos mijn vioolleraar om mij uitsluitend westerse klassieke muziek te onderwijzen. Hij had een enorme kennis van de Perzische klassieke muziek, maar hij geloofde dat als ik de uitvoering en theorie van westerse muziek perfect beheerste, ik de Perzische muziek gemakkelijk zou kunnen leren.

Vanaf mijn zevende leerde ik westerse muziektheorie. Ik leerde harmonie, contrapunt, vormleer en gehoorvorming. Het voelt alsof er een soort bubbel rond mij hing terwijl ik in Iran leefde, maar toch enkel over westerse klassieke muziek leerde. Die opleiding heeft mij gevormd. Ze heeft mijn ambities gevormd, mijn esthetisch kader, mijn begrip van wat het betekent om een serieuze muzikant te zijn. Maar toen ik Iran op mijn zestiende verliet, begon ik een grote leegte te voelen, een gemis. Op mijn zestiende voelde ik een spanning. Ik was vol enthousiasme toen ik vertrok: er was zoveel onbekend terrein en ik wilde een virtuoze violist worden. Toch werd dat gemis alleen maar groter. Het voelde alsof ik echt moest terugkeren naar mijn wortels. Toen begon ik te componeren en te tekenen. Het voelde alsof ik heel diep moest graven om zo ver mogelijk terug te keren in mijn psyche.

Toen ik in de Verenigde Staten aankwam, begon ik nog iets anders te herkennen. De **fetisjering van westerse muziek** had mijn opleiding gevormd. Het idee dat westerse klassieke muziek de universele taal was, het hoogtepunt, de norm. En dat is niet enkel biografisch. Het heeft gevormd hoe ik componeer. Het heeft gevormd hoe ik luister. Het heeft gevormd hoe ik het woord 'klassiek' begrijp.

Ik denk niet dat de concertzaal ooit een volledig veilige ruimte is geweest, en ik denk niet dat klassieke muziek ooit politiek neutraal is geweest. Muziek is niet autonoom. Muziek is altijd verbonden geweest met politiek. Ze functioneerde binnen systemen van macht. Klassieke muziek ontstond niet in een vacuüm. Ze ontstond binnen gestructureerde machtssystemen: de kerk, het hof en later de burgerlijke publieke sfeer. Wat is klassiek? **Welke traditie staat centraal wanneer we dat woord gebruiken**, en welke volkeren blijven aan de rand? De architectuur van concertzalen weerspiegelt sociale hiërarchie. In de negentiende eeuw liet je zitplaats zichtbaar zien hoeveel rijkdom en status je had. Programmering is evenmin neutraal. Wie krijgt financiering? Welke componisten staan centraal? Welke tradities worden gemarginaliseerd? Decennialang, zelfs eeuwenlang, draaide het repertoire overweldigend rond witte Europese mannelijke componisten.

Dat gebeurde niet vanzelf. Het gebeurde via instituties, via macht, via canonvorming. Dus wanneer sommige mensen zeggen dat ze willen dat de concertzaal een veilige, politiek neutrale haven blijft, vraag ik me af: **neutraal voor wie?** Want historisch gezien is comfort altijd afgestemd geweest op dominante publieken. Om de concertzaal als politiek neutraal te zien, moet je haar fundamenteën negeren. En misschien zouden we, om haar werkelijk neutraal te maken, haar volledig moeten ontmantelen en op een andere manier opnieuw opbouwen.

Als Iraanse is politiek nooit iets externs geweest in mijn leven. Het is altijd verweven geweest met mijn dagelijkse bestaan. Het is eigenlijk geen keuze om

je ermee bezig te houden of niet. De politiek heeft al elk aspect van mijn leven doordrongen. Wat een Iraniër ook van plan is, hun leven draagt de sporen van de samenleving waarin het gevormd werd. Ik groeide op in een samenleving waarin censuur een van de belangrijkste instrumenten van de overheid was om controle uit te oefenen. Luisteren naar bepaalde soorten muziek of bepaalde kunstwerken worden beschouwd als misdaden. Ik ben mij er sterk van bewust dat veel getalenteerde vrouwelijke kunstenaars in Iran niet de mogelijkheid hebben om hun werk vrij te delen. Ik beseft dat ik het privilege heb om mijn werk ongecensureerd uitgevoerd te zien in internationale contexten, en dat bewustzijn brengt natuurlijk verantwoordelijkheid met zich mee. Tegelijkertijd heb ik **politieke druk vanuit een andere richting** ervaren. Er zijn momenten geweest waarop ik me wilde concentreren op een concept in mijn werk en aangemoedigd of zelfs verwacht werd om het expliciet politiek te maken.

Dit is een andere vorm van druk waarmee alle kunstenaars, niet alleen die uit minderheidsgroepen of niet-westerse kunstenaars, in de hedendaagse klassieke kunstwereld te maken krijgen. We leven in een tijd waarin kunstenaars vaak geëxploiteerd en gekapitaliseerd worden vanwege de plaats waar ze geboren zijn. Hun identiteit – cultureel, gendergerelateerd of seksueel – wordt verhandelbaar. Hun achtergrond wordt een narratief kader dat instellingen willen benadrukken, soms op een simplistische manier. Er is geen ontsnappen aan de politiek. Ik heb er geen interesse in dat mijn werken politiek zouden zijn. Ik verzet mij daartegen via *storytelling*. Dus mijn vraag is: wat is artistieke vrijheid als politiek het dagelijkse leven beïnvloedt? Ik zie kunst niet als een politiek instrument, en ik heb nooit geloofd dat kunst een direct effect heeft op politieke ontwikkelingen. Ik zie kunst als iets diep spiritueel, verbonden met de innerlijke wereld van de kunstenaar. Het is een geloof in een verborgen God. Een bekentenis.

De angst om publieken te vervreemden komt vaak voort uit de wens om iedereen comfortabel te houden en controversie te vermijden. Van oudsher is comfort altijd afgestemd geweest op de heersende doelgroepen.

Als concertzalen werkelijk relevant willen blijven, kunnen ze niet enkel comfort bewaren. Ze moeten het ontwrichtende en onthullende karakter van kunst, van de muzikale ervaring, omarmen. Ze moeten risico's nemen, niet om het risico zelf, maar om de mogelijkheid van iets nieuws open te houden, om het moment van artistieke vervoering open te houden.

Instellingen en kunstenaars moeten ruimte laten voor kunst die niet eenvoudig past binnen het geërfde model van wat een concertervaring zou moeten zijn, zonder daarom simpelweg het tegenovergestelde te willen doen. Ze moeten ruimte creëren voor vragen. Wat ik jammer vind, is dat sommige publieken de veronderstelling meebrengen dat als je uit Iran of een land in het Midden-Oosten komt, je werk een bepaalde vorm van politiek verzet moet tonen of een soort materieel exotisme moet bevatten. Ik denk dat de wereld ruimte nodig heeft voor naar binnen gerichte artistieke expressie, werk dat voortkomt uit de sacrale innerlijke wereld van de kunstenaar. Misschien zouden we moeten proberen kunstenaars niet te bekijken door de lens van onze eigen verwachtingen over hun geopolitieke identiteit. Dat is iets waartegen ik me altijd heb verzet. Voor mij gaat het in tegen de kern van wie ik ben als kunstenaar om een werk politiek te maken omdat dat van mij verwacht wordt of omdat het als mijn verantwoordelijkheid wordt gezien.

Dus wanneer we ons afvragen of klassieke muziek politiek neutraal kan zijn, denk ik dat het antwoord nee is. Dat is ze nooit geweest. En elke positie van neutraliteit kan gemakkelijk de gevaarlijkste positie worden. Wat ik geloof, is dat kunst een werk op de geest is, geen instrument om maatschappelijke of politieke opvattingen of ontwikkelingen te veranderen.

Dus hoe kunnen wij als kunstenaars bestaan in deze tegenstrijdige ruimte?



RELUCTANT REVOLUTIONARIES

moderator Aglaia Theisen – *algemene leiding B'Rock*

sprekers Madeline Saputra – *sopraan*
 Gorges Ocloo – *muziektheatermaker*
 Philip Venables – *componist*

taal Engels

Doorheen de geschiedenis heeft kunst altijd een actieve rol gespeeld in het maatschappelijk debat, van het ondersteunen van machtsstructuren tot het uitdagen ervan. Toch lijkt de klassieke muzieksector zich vaak buiten dat spanningsveld te positioneren. Het panel *Reluctant Revolutionaries* onderzoekt precies die veronderstelling. Moderator Aglaia Theisen opent het gesprek met de vraag of de sector inderdaad **minder geneigd is tot engagement, en waar de verantwoordelijkheid ligt om verandering te stimuleren**: bij de kunstenaar, het publiek of de instellingen?

De drie panellleden probeerden elk op hun manier de grenzen van het genre te verleggen, en botsten daarbij allen op diepgewortelde structuren en systemen. Componist Philip Venables nuanceert het idee van de kunstenaar als activist. 'Ik zie mezelf niet als een activist in politieke zin,' stelt hij, 'maar ik span me wel in om de esthetiek van opera en de manier waarop die gemaakt wordt te veranderen.' Zijn werk vertrekt vaak vanuit persoonlijke en maatschappelijke thema's, maar zijn engagement ligt vooral in het openbreken van het genre zelf. Hij pleit voor andere vertelvormen, nieuwe bronnen en een directere relatie tussen performer en publiek. Zelf maakt hij gebruik van interviewmateriaal en autofictie, en probeert hij zo de traditionele

suspension of disbelief te doorbreken. Tegelijk blijft beleving voor hem essentieel: 'We maken ook entertainment. Er moet een vorm van plezier of opwinding zijn, zowel voor de uitvoerder als voor de toeschouwer.'

Ook Gorges Ocloo vertrekt vanuit de noodzaak tot de herdefiniëring van opera, vanuit een uitgesproken persoonlijke en interculturele praktijk. Zijn concept van 'Afro-opera' ontstond uit frustratie met de beperkingen van het klassieke operakader. 'Opera is voor mij geen vaststaand gegeven, maar een genre waarin je alles kan samenbrengen,' legt hij uit. Als percussionist ervaart hij klassieke muziek op een andere manier, en hij wil die luisterervaring vertalen naar nieuwe vormen waarin ritme, beweging en verschillende muzikale tradities samenkomen. Tegelijk botst hij op structurele grenzen: 'In opera heb je drie weken om iets te maken. Maar ik wil dat muzikanten de muziek belichamen, niet alleen lezen.' Die nadruk op partituren sluit volgens hem ook bepaalde artiesten uit: 'Veel zangers waarmee ik werk kunnen geen partituur lezen zoals hier, maar ze kennen de muziek perfect via het gehoor. Dat past niet in het conservatieve systeem.'

Voor Madeline Saputra ligt het spanningsveld vooral in de inhoud en representatie binnen het repertoire. Haar onderzoek naar raciale stereotypen in opera ontstond vanuit een concrete ervaring tijdens haar studie. 'Ik zat in een repetitie en las de partituur, en dacht: wat is dit?' Het ging over een werk van Ravel waarin stereotiepe en zelfs onbegrijpelijke Chinese tekst voorkomt. Wat haar vooral trof, was het gebrek aan bewustzijn: 'Sommige mensen waren zich er niet eens van bewust dat het geen echte taal was.' Voor Saputra wijst dat op een bredere lacune in de sector: een gebrek aan kritische reflectie op de culturele en historische context van het repertoire. 'We zijn getraind om alles te weten over onze muziek. Waarom stopt dat bij dit soort kwesties?'

Hoe gaat onze sector vandaag om met thema's als diversiteit en representatie? Hoewel er steeds meer aandacht is voor deze onderwerpen, waarschuwen de panelleden voor oppervlakkige benaderingen.

Saputra merkt op dat initiatieven vaak vertrekken vanuit een drang om 'politiek correct' te zijn, eerder dan uit een oprechte wil tot dialoog: 'Het moet komen vanuit de wens om echt verbinding te maken met een divers publiek.' Ze ziet wel mogelijkheden, van herinterpretaties tot nieuwe libretti, maar benadrukt dat het gesprek zelf essentieel blijft.

Ocloo gaat nog een stap verder in zijn kritiek op wat hij als **tokenisme** beschouwt. 'We maken een lijstje en zeggen: we hebben diversiteit – een beetje van alles. Maar dat komt niet vanuit het hart.' Volgens hem blijft de sector te veel vasthouden aan bestaande werken en structuren, in plaats van ruimte te maken voor nieuwe verhalen. 'Waarom blijven we dezelfde stukken herhalen? Waarom maken we geen nieuwe verhalen?' Kunst moet volgens hem geen pasklare antwoorden geven, maar wel een ruimte openen voor reflectie: 'Ik leg een probleem op tafel en stel de vraag hoe we het kunnen oplossen, zonder zelf het antwoord te hebben.'

Die **spanning tussen reproductie en vernieuwing** zal een rode draad doorheen het gesprek vormen. Venables noemt de operasector expliciet een 'reproductie-industrie': 'Negentig procent van het repertoire bestaat uit misschien veertig werken. Dat is absurd.' Hoewel hij erkent dat er veranderingen zijn, wijst hij op de grote invloed van financiële druk, publieksverwachtingen en institutionele structuren. 'Ik zie nu duidelijk welke huizen zeggen: wat wil je maken? En welke zeggen: dit is wat we willen dat je maakt.' Het maatschappelijk engagement van makers kan met andere woorden zowel kansen bieden als beperkingen opleggen.

Voor Saputra is die dubbelheid bijzonder voelbaar aan het begin van haar carrière. Ze erkent dat geëngageerd werk deuren kan openen, maar ook het risico inhoudt om gereduceerd te worden tot een label. 'Mensen zien me misschien als die Indonesische zangeres die Indonesische muziek brengt,' zegt ze. Toch benadrukt ze het belang van eigen *agency*: 'Zolang je jezelf niet beperkt, behoud je controle over je identiteit.' Tegelijk wijst ze erop dat veel

geëngageerde werken nog steeds buiten het mainstreamcircuit blijven, en bijvoorbeeld in educatieve programma's ondergebracht worden.

De rol van instellingen en programmatoren komt daarbij nadrukkelijk in beeld. Ocloo pleit voor meer **durf en risico**: 'Het is beter om geld te verliezen dan voor altijd op veilig te spelen.' Hij ziet kansen in het verbinden van klassieke muziek met andere contexten en publieken, bijvoorbeeld via videogames of hybride formats. 'Veel jongeren kennen klassieke muziek uit games, maar ze leggen de link daarom nog niet,' merkt hij op. Voor hem ligt de sleutel in het vertalen van bestaande vormen naar nieuwe contexten en het aanspreken van diverse luisterervaringen.

Venables benadrukt dat verandering ook in kleine stappen kan gebeuren. 'Als je in elke productie één element anders doet, dan ben je al bezig met vooruitgang.' Het belangrijkste is volgens hem dat keuzes bewust en doelgericht worden gemaakt, in plaats van automatisch vast te houden aan traditie. Hij wijst daarbij op andere kunstvormen zoals theater en dans, waar nieuw werk en radicale herinterpretaties veel vanzelfsprekender zijn. 'Als je in theater het origineel niet in vraag stelt, is het slecht theater. In klassieke muziek daarentegen blijft het risico enorm dat wanneer je ingrijpt in de muziek, het mainstream publiek afkeurend zal reageren.'

Ocloo ziet daarin een diepgeworteld probleem: 'Er is het idee dat wat een componist schreef perfect is en niet veranderd mag worden. Maar dat klopt niet.' Hij wijst erop dat ook in het verleden werken voortdurend werden aangepast. Het huidige respect voor de authenticiteit van het werk kan volgens hem verlammend werken en innovatie in de weg staan. Dat wil niet zeggen dat we de traditie zonder meer overboord moeten gooien, er is gewoon **nood aan experiment en kritische reflectie**. Ocloo benadrukt: 'Ik ben niet tegen reproductie, ik houd ervan. Maar er moet ook ruimte zijn voor nieuwe dingen.' Saputra sluit af met een fundamentele vraag die volgens haar

centraal moet staan: 'We moeten ons constant afvragen waarom we doen wat we doen. Waarom programmeren we deze opera?'

Het panel laat zo zien dat de klassieke muzieksector wel degelijk in beweging is, maar dat die beweging gepaard gaat met frictie. Engagement blijkt geen eenduidig pad, maar een zoektocht naar evenwicht tussen esthetiek en ethiek, tussen traditie en vernieuwing. De vraag is dan ook niet zozeer of kunstenaars *reluctant revolutionaries* zijn, maar hoe ze binnen de bestaande structuren ruimte kunnen blijven creëren voor een kunstpraktijk die maatschappelijk relevant en artistiek uitdagend is.

De olifant in de
concertzaal.

Jenna Vergeynst,
Jan Van den Bossche
& Marijn Lems.
gemodereerd door:
Evelyne Coussens

ECHO



DE OLIFANT IN DE CONCERTZAAL

moderator Evelyne Coussens – *journalist*
sprekers Jenna Vergeynst – *harpiste, maker*
 Marijn Lems – *cultuurjournalist*
 Jan Van den Bossche – *directeur Gent Festival*
taal Nederlands

Terwijl maatschappelijke thema's vaste prik zijn in de beeldende kunsten en het theater, lijkt klassieke muziek er liever omheen te trippelen. Als we al een gesprek over heikele kwesties voeren, dan **verloopt dat vaak moeilijker dan bij andere disciplines**. Hoe komt dat? Hebben we geen positie of durven we er geen in te nemen? Vrezen we weerstand bij processen van reflectie en evolutie? Hoe communiceren we over onze standpunten, en wil de concertganger die wel horen? Over de olifant in de concertzaal, het cliché van een behoudsgezinnd publiek, kritiek en beeldvorming.

Evelyne Coussens gaat in gesprek met Jenna Vergeynst, Marijn Lems en Jan Van den Bossche, die elk vanuit hun praktijk reflecteren op de verhouding tussen klassieke muziek en maatschappelijke betrokkenheid. Coussens, met zelf een achtergrond in theater, merkt op hoe in andere kunstdisciplines de wereld luid en expliciet op scène gebracht wordt, maar (hoe) gebeurt dat binnen de concertzaal? En hoe reageert het publiek daarop?

Jenna Vergeynst positioneert zichzelf aarzelend maar niet afwijzend als activist. 'Ik vind dat zeker geen belediging... wij proberen met ons ensemble CUSK wel iets teweeg te brengen of een soort van transformatie in mensen uit te lokken.' De term 'activist' voelt voor haar het meest passend:

een hybride figuur die tussen kunst en engagement beweegt. Haar praktijk vertrekt niet vanuit expliciete slogans, maar vanuit ervaring en transformatie, bijvoorbeeld via *soundscapes* en veldopnames die het publiek anders leren luisteren.

Een eerste concreet voorbeeld van maatschappelijke frictie komt van Jan Van den Bossche, die terugblijkt op de mediastorm rond het geannuleerde optreden van dirigent Lahav Shani. Opvallend was dat de reactie van het eigen publiek beperkt bleef. De reacties die er wél waren, kwamen vaak van buitenaf en waren scherp: 'De eerste mail die ik opende was er een uit Amerika... "*son of a bitch*".' Dat zet meteen vraagtekens bij het vaak ingeroepen argument van 'het publiek' als rem op engagement.

Marijn Lems bevestigt dat beeld vanuit zijn ervaring met de culturele boycot van Israël. Over de bereidheid van instellingen zegt hij: 'We zagen inderdaad dat beeldende kunstinstituten en klassieke muziekinstituten het minst geneigd waren om te ondertekenen.' De argumentatie die hij hoorde, was opvallend consistent: 'Kunst moet apolitek zijn, moet een ruimte zijn voor neutraliteit.' Vormde het publiek daarbij dan geen argument? 'Nee, dat werd er eigenlijk nooit bijgehaald. Er werd stevast vanuit waarden geantwoord.'

De vraag waarom klassieke muziek terughoudender is dan haar zusterdisciplines, heeft volgens het panel **meerdere verklaringen**. Lems formuleert voorzichtig hypothesen: 'In het theater staan actuele of maatschappelijke onderwerpen al wat vaker centraal... terwijl de klassieke muziekwereld nog zo vaak uit repertoire put.' Hij trekt zelfs een historische parallel: 'De situatie in klassieke muziek nu, de gepercipieerde kramp op vlak van engagement en het hardnekkig vasthouden aan repertoire, lijkt sterk op hoe de theatersector er zestig jaar geleden voor stond.'

Van den Bossche legt de nadruk op de aard van muziek zelf: 'Muziek gaat nergens over... mensen luisteren naar muziek als naar iets moois,

absoluut abstract.’ Die abstractie maakt het volgens hem makkelijker om muziek los te koppelen van maatschappelijke betekenis. Daarnaast wijst hij op traditie: ‘De mainstream blijft toch gewoon Haydn, Beethoven, Mozart... witte, dode of bijna dode mannen.’ Ook externe factoren spelen mee: ‘Ik denk dat heel veel ook met geld te maken heeft... de druk van sponsors en donateurs.’

Tegelijkertijd fileert hij het idee van neutraliteit: ‘Politieke neutraliteit bestaat natuurlijk niet. Wat politiek neutraal genoemd wordt, is meestal gewoon de mainstream.’ En scherper nog: ‘Mensen zeggen: jullie moeten geen standpunten innemen, maar eigenlijk bedoelen ze: neem het standpunt van onze eerste minister in.’

Het panel staat stil bij een belangrijk en opvallend spanningsveld dat zich wat maatschappelijk engagement betreft laat voelen tussen individuele muzikanten en makers enerzijds, en instellingen anderzijds. Lems merkt op: ‘Veel muzikanten hebben de boycot wel ondertekend, maar een gesprek binnen hun orkest daarover ligt plots veel moeilijker.’ Van den Bossche bevestigt dat: ‘We hebben meegemaakt dat organisaties zich distantieerden terwijl de muzikanten zelf naar ons toe kwamen en zeiden: goed gedaan.’

De oorzaken daarvan liggen volgens hem deels in de opleiding en cultuur van de sector: ‘Je bent onderdanig aan de partituur, aan de componist. Alleen al het woord “conservatorium” zegt genoeg.’ Die *mindset* van volgen werkt door in de hele sector.

Wanneer het gesprek opnieuw verschuift naar het publiek, stelt zich de vraag of en hoe dat geactiveerd kan worden. Vergeynst ziet dat vooral in de ervaring zelf: ‘Je kan als luisteraar geactiveerd worden door een uitdagende compositie, die je anders laat luisteren.’ Ze verwijst naar haar eigen praktijk met *soundscapes*: ‘Je activeert mensen om hun oren open te zetten, ook buiten de concertzaal.’

Maar volgens Van den Bossche volstaat vormexperiment niet: 'Zolang we niet aan het programma komen, gaan we de relatie met het publiek niet echt veranderen.' Hij pleit voor inhoudelijke keuzes en waarschuwt tegelijk om het publiek niet te onderschatten: 'Mensen kunnen veel meer aan dan we denken.'

Ook Lems benadrukt dat verandering niet moet wachten op publieksbereidheid: 'In het theater is het ook gewoon gebeurd omdat een groep het voortouw nam... dan volgt het publiek vanzelf wel.' Blijven inspelen op vermeende verwachtingen kan volgens hem net vernieuwing blokkeren.

De discussie raakt ook aan de functie van kunst. Kan een concert gewoon ontspanning bieden? Vergeynst erkent dat die behoefte bestaat, maar ziet het niet als haar rol: 'Ik denk dat er voldoende ontspannend aanbod is, maar voor mijzelf is dat niet het opzet.'

Tot slot verschuift de focus naar verantwoordelijkheid. Volgens Vergeynst ligt die eerst en vooral bij instellingen: 'Die hebben de macht om een plek te geven aan bepaalde stemmen.' Van den Bossche wijst op de rol van publieke middelen: 'Als een overheid geld geeft, kunnen daar voorwaarden aan verbonden worden.' Maar Lems nuanceert: 'Dat hangt af van wie er in de regering zit... dus het is de verantwoordelijkheid van de sector zelf om na te denken over haar waarden.'

Het gesprek toont een sector die balanceert tussen traditie en verandering, tussen voorzichtigheid en urgentie. Of, zoals impliciet doorheen het panel klinkt: de vraag is niet langer of klassieke muziek zich kan verhouden tot maatschappelijke kwesties, maar wie het initiatief neemt om dat ook effectief te doen.

Hogere
Machten

ECHO



HOGERE MACHTEN

moderator	Amani El Haddad – <i>Gents Kunstenoverleg</i>
sprekers	Annick Schramme – <i>hoogleraar cultuurmanagement</i> Gunther Broucke – <i>intendant Brussels Philharmonic</i> Frederik Sioen – <i>Vlaams Volksvertegenwoordiger, Vooruit</i>
taal	Nederlands

Artistieke autonomie is hét brandpunt van de kunstensector. In dit debat wordt **de relatie tussen artistieke vrijheid en bestuurlijke macht** onder het vergrootglas gelegd. In hoeverre bepalen subsidies, politieke correctheid en bestuurscodes de grenzen van onze autonomie? Belangen van stakeholders lijken onderlinge solidariteit te ondergraven en de balans tussen maatschappelijk engagement en onafhankelijkheid te verstoren. Maar is dat ook echt zo? Is kunst nog vrij wanneer ze, bewust of onbewust, luistert naar hogere machten?

Vanuit die insteek gaat moderator Amani El Haddad in gesprek met Annick Schramme, Frederik Sioen en Gunther Broucke. Voor Broucke hebben deze vraagstukken betrekking op de dagelijkse realiteit van een groot orkest, meer bepaald Brussels Philharmonic. ‘Je zit in feite tussen raad van bestuur, muzikanten, personeel: allemaal mensen, met zeer diverse achtergronden en overtuigingen.’ In die context hanteert hij **twee principes als leidraad**. ‘De cohesie van de groep komt voor alles, maar daarnaast ook de vrije meningsuiting.’ Die combinatie is niet vrij van frictie. ‘De middenweg vinden tussen vrijheid en respect, en tegelijk niet buiten de maatschappij gaan staan, dat is eigenlijk mijn kompas.’

Die spanning wordt tastbaar in concrete dossiers. Over de oorlog in Gaza zegt Broucke: 'We hebben als instituut geen publiek standpunt ingenomen, maar intern wel een intens debat gevoerd.' Zo'n debat is geen luxe, maar pure noodzaak. 'Er zitten mensen in het orkest die Israël steunen, Joodse muzikanten die zich bedreigd voelen... je moet al die stemmen ruimte geven.' Precies daarin schuilt volgens hem de waarde. 'Het is een moeilijke oefening, maar ze heeft de groep absoluut dichter bij elkaar gebracht.'

Tegelijk pleit hij voor traagheid en reflectie. 'Je moet niet zomaar meegaan met de waan van de dag.' Hij verwijst naar discussie rond het uitvoeren van Sjostakovitsj in het licht van de oorlog in Oekraïne. Die werd ook bij Brussels Philharmonic gevoerd, naar aanleiding van een geplande uitvoering van de zevende symfonie. 'We hebben ons toen echt afgevraagd wat het betekent om dat werk vandaag te spelen. Kunnen we dat maken? Wij hebben geoordeeld van wel, maar hebben die beslissing wel geduid.' Dergelijke **reflectie hoort volgens hem vooraf te gebeuren**. 'Als je pas begint na te denken wanneer problemen zich voordoet, ben je hopeloos te laat.'

Waar Broucke spreekt vanuit de interne werking, zoomt Annick Schramme uit naar het bestuurlijke niveau. Ze plaatst het debat in **historisch perspectief**. 'Vroeger waren de morele en politieke kaders veel duidelijker. Vandaag is de wereld veel volatieler. Dat dwingt organisaties om explicieter positie te bepalen: Waar staan wij voor? Dat is iets wat je in een bestuur moet bespreken.' Maar volgens haar wringt het daar vaak. 'Die missie is niet altijd helder, en dan krijg je rolvervaging. Besturen en directies schuiven in elkaars domein, vaak met de beste intenties. Er wordt goedbedoeld ingegrepen in zaken die eigenlijk niet tot de rol behoren.' De oplossing ligt volgens haar niet in strengere regels, maar in duidelijkheid. 'Heldere afspraken en dialoog zijn essentieel.' Ze benadrukt ook dat *governance* geen rigide systeem is. 'Het zijn principes, geen regels.' Het vraagt dus interpretatie en context. 'Je moet je verantwoorden, want je werkt met publieke middelen, maar hoe je

dat doet verschilt per organisatie.’ Perfecte *governance* bestaat niet, het is een voortdurende oefening van afstemming.

Frederik Sioen brengt een expliciet politiek en bestuurlijk perspectief binnen. Vanuit zijn ervaring in raden van bestuur bevestigt hij het belang van rolbewustzijn: ‘Je moet je rol opnemen zonder last of ruggespraak.’ Tegelijk benoemt hij de realiteit van politieke nabijheid. ‘Je krijgt weleens een telefoontje of wordt aangesproken in de wandelgangen door mensen van andere partijen.’ Die spanning maakt transparantie cruciaal. ‘Het kader van goed bestuur helpt om dat soort druk op te vangen.’ Hij wijst erop dat de aanwezigheid van verschillende stemmen in een bestuur net bescherming kan bieden. ‘Je hebt niet alleen politieke vertegenwoordigers, maar ook onafhankelijke bestuurders en oppositie. Dat zorgt voor evenwicht.’

Een belangrijk probleem ligt volgens hem bij het gebrek aan interne voorbereiding en dialoog. ‘Je merkt dat sommige organisaties hun interne debat al gevoerd hebben, en andere niet. Dat verschil wordt heel zichtbaar op crisismomenten. Als de dingen niet vooraf zijn doorgesproken, wordt het in zo’n situatie heel moeilijk om nog een coherente positie in te nemen.’ Sioen pleit daarom voor anticipatie. ‘Je moet je missie regelmatig tegen het licht houden.’

Die nood aan voorbereiding wordt door Schramme bevestigd, maar ook verbreed. Ze wijst op het risico van informele macht. ‘Belangenverstrengeling is niet per definitie negatief, maar belangenconflicten zijn dat wel.’ Ze wijst daarbij in de eerste plaats op de gevaren van parallelle communicatiecircuits, die niet transparant zijn. Maar ze ziet in Vlaanderen ook een interessante paradox. ‘De sector wil vaak zelf de link met politiek, maar die kan ook als een boemerang terugkomen.’

Toch maakt ook zij zich zorgen over de tendensen van politieke beïnvloeding, en ze legt daarbij de link met de bredere politieke context. Met name op het

Europese niveau zien we steeds meer voorbeelden van soms erg subtiele beïnvloeding. 'Het gaat niet om expliciete censuur, maar om druk onder de oppervlakte. Dat maakt het moeilijk te vatten, maar daarom niet minder reëel. Cultuur is wat dat betreft een kanarie in de koolmijn. Wat daar gebeurt, zegt veel over de staat van de democratie.'

Broucke herkent dat, maar legt ook verantwoordelijkheid bij de sector zelf. 'We zijn zogezegd de gesubsidieerde sector, we lopen als melaatsen achter de overheid aan en laten ons stelselmatig culpabiliseren. In geval van crisis worden we dan symbooldossiers.' Zijn pleidooi is dubbel. 'We moeten een gezonde afstand houden van de politiek, maar tegelijk ook zelf positie innemen.' Sioen volgt die redenering. 'Het aandeel van cultuur in het totale subsidielandschap is eigenlijk heel klein. Toch ligt onze sector onder een vergrootglas. We zijn in die zin inderdaad de kanarie in de koolmijn.'

Maar de vraag naar 'hogere machten' gaat natuurlijk breder dan politiek alleen. El Haddad wijst bijvoorbeeld op de **rol van sponsors**, waartoe organisaties zich evengoed moeten zien te verhouden. Broucke kiest daar bewust een radicale positie in. 'Wij werken niet met klassieke sponsors, net omdat dat allerlei verplichtingen meebrengt.' Wel maakt Brussels Philharmonic gebruik van private middelen, en daar is Broucke uitgesproken voorstander van. Tegelijk pleit hij voor verantwoordelijkheid: 'Als de overheid beslist dat een symfonisch orkest moet bestaan, moet ze de basis voorzien. Vervolgens moet je als organisatie zelf initiatief nemen.'

Sioen wijst op een grote urgentie wat de samenstelling van de sector zelf betreft. 'Er is nood aan meer diversiteit, ook in besturen.' Hij ziet vooruitgang, maar ook tekortkomingen. 'Er zijn inspanningen, maar vaak ontbreekt een doordacht plan. Ondertussen dienen nieuwe stemmen zich aan. Er is een parallel circuit van mensen die zich niet gehoord voelden en nu aan de deur kloppen.' De uitdaging is om die instroom ernstig te nemen zonder ze te recupereren. Ook Schramme waarschuwt: 'Diversiteit is geen checklist.'

Maar het gesprek moet absoluut gevoerd worden. Je moet kunnen uitleggen waarom je doet wat je doet.'

Samengevat verschijnt artistieke autonomie hier dus niet als een afgebakend domein dat beschermd moet worden, maar als een dynamisch spanningsveld. Tussen individu en instituut, tussen overtuiging en context, tussen vrijheid en verantwoordelijkheid. Autonomie is met andere woorden geen gegeven, maar iets dat telkens opnieuw wordt bevochten, onderhandeld en gedefinieerd.



THE ART OF LISTENING

moderator	Katherina Lindekens – <i>dramaturge Klarafestival</i>
sprekers	Riah Naief – <i>curator</i> Andrea Voets – <i>artistiek leider Resonate Productions</i> Myriam Van Imschoot – <i>geluidskunstenares</i>
taal	Engels

Moderator Katherina Lindekens vroeg drie sprekers naar hun perspectief op luisteren in en naar een gepolariseerde wereld. Kan luisteren ons verbinden, en hoe horen we de stem van de andere echt?

Riah Naief is een Schotse geluidskunstenares en oprichtster van Listen Gallery, een plek waar kunstenaars en publieken samenkomen om op verschillende manieren luisteren in praktijk te brengen. Denk aan workshops en educatieve programma's, maar ook tentoonstellingen en performances.

Andrea Voets is harpiste, journaliste en maakster. Voets maakt voorstellingen waarbij ze muziek en journalistiek combineert, en waarbij muziek de rol krijgt om moeilijke en complexe onderwerpen en getuigenissen tastbaar en herkenbaar te maken.

Myriam Van Imschoot is geluidskunstenares en oprichtster van New Polyphonies en YouYou group: een artistieke gemeenschap van een veertigtal mensen die dient als een haven voor werken met vocale technieken uit diaspora gemeenschappen. De basis van hun werking zijn gedeelde

ululatiepraktijken: stemtrillingen die in vele culturen op hun eigen manier terugkomen, soms vanuit een muzikale en soms vanuit een niet-muzikale context.

Hoewel Van Imschoot maker is, vindt ze het moeilijk om zichzelf als componist te beschrijven. Het werk dat ze met New Polyphonies en de YouYou Group maakt, komt uit het delen van praktijken, het observeren, de omgang met elkaar en het opmerken van de grote en kleine dingen die gebeuren. Ze ziet **luisteren als een creatieve praktijk**, zowel voor de makers als voor het publiek. Tijdens het luisteren construeert en componeert de luisteraar hun eigen versie van wat er gehoord wordt. Het team creëert op die manier vanuit zingen en luisteren het materiaal, en van daaruit komt de compositie.

Bij Voets is dat luisteren ook een belangrijk deel van haar creatieve praktijk, maar **zij neemt veel meer de bewuste rol van maker op in haar producties**. Haar voorstellingen, waaronder *Nothing Bigger Than Humanity*, starten vanuit lange onderzoeksprocessen en interviews. Tijdens dit deel van het creatieproces vergeet ze zichzelf en wordt ze een spons die alle informatie opneemt, pas daarna begint ze dat te verwerken. Dit verzamelen en verwerken kost uren werk waar uiteindelijk maar één zinnetje uitkomt. Haar medemuzikanten improviseren en reageren samen met haar op de zinnetjes die ze laat horen, maar alleen zij heeft de volledige context, en ze geeft haar muzikanten mee wat nodig is om de getuigenis op de juiste manier te laten overkomen. Op die manier probeert ze alle lagen van kennis die ze tijdens het proces opdeed voelbaar te maken in de uiteindelijke voorstelling. Tijdens de getuigenissen die het publiek komt brengen, is er wel de ruimte voor de muzikanten om rechtstreeks te reageren en worden het klinken en het luisteren dezelfde activiteit.

Voor Naief zijn deze praktijken erg herkenbaar. Zij vergelijkt het lichaam met een antenne: een object dat stuurt en ontvangt. Zowel in haar eigen creatieve praktijk als in Listen Gallery is het vooral belangrijk om open te zijn voor een diversiteit en veelheid aan stemmen, zelfs al zijn die stemmen niet in

harmonie met elkaar. Naief groeide zelf als Iraakse op in Schotland in een arme en multiculturele gemeenschap, waarin diversiteit een vanzelfsprekendheid was. Ze startte Listen Gallery dan ook als een antwoord op grotere instituties, waar die vanzelfsprekendheid vooralsnog afwezig blijft. Door een informele en huiselijke context te scheppen, probeert ze van Listen Gallery een plaats te maken die voor iedereen verwelkomend kan zijn, en waar iedereen zender en ontvanger kan zijn. Die informaliteit trekt mensen aan die de weg naar andere organisaties niet vinden. Delen, samen eten en thee drinken zijn voor haar onontbeerlijk, en luisteren is – net als eten en drinken – het geven van aandacht en liefde aan de ervaringen en uitingen van de ander. Luisteren is daarnaast ook een belichaamde ervaring, en dat delen gaat het beste als mensen samen zijn in een ruimte die voor iedereen veilig en verwelkomend voelt.

Voor Voets is luisteren de basis van empathie. Volgens haar heeft die empathie een revolutionair aspect gekregen in een wereld die steeds meer gepolariseerd raakt, en het is net die empathie die zij probeert te voeden met haar voorstellingen. Om deze los te weken is het belangrijk dat er niet enkel geluisterd wordt, maar dat mensen zich ook gehoord kunnen voelen. Enkel dan kunnen en zullen ze open delen. Die wisselwerking is integraal aan het creëren van de juiste omstandigheden om een diversiteit aan getuigenissen en perspectieven te laten horen.

Maar op welke manier geef je die diversiteit aan stemmen een plaats, ook als die niet per se met elkaar overeenkomen? Van Imschoot moedigt ons aan om trager te spreken. In haar praktijk werkt ze samen met mensen van heel verschillende afkomsten en zijn er veel momenten waarop er vertaald moet worden. Dat vertraagt de communicatie, maar het staat ook toe om dieper te luisteren naar wat je zelf zegt. Zelfs al versta je de vertaling niet, als je wat je zelf zegt opnieuw hoort door de stem van iemand anders, helpt dat om over je uitspraken te reflecteren. Ze merkt in die gesprekken ook op dat we geleerd hebben om diversiteit als een uitdaging te beschouwen, als iets dat

we liever uit de weg gaan. *'It's complicated'* betekent vaak ook 'laten we het er niet over hebben'. We zijn ongeduldig met diversiteit, zien het als een probleem dat moet worden opgelost, maar waaraan we niet de tijd of ruimte willen geven om het op te lossen. Vertraging helpt net om die tijd en ruimte te creëren.

Daarnaast zijn diversiteit en de verschillen tussen mensen ook niet noodzakelijk een probleem op zich, maar worden ze vaak gepolariseerd. Diversiteit moet uit zichzelf blijken, en tonen hoe verschillend ze is. De verschillen worden daarbij uitvergroot en tegenover elkaar gezet, terwijl die eigenlijk niet tegenstrijdig zijn. Vandaar dat Van Imschoot haar praktijk uitgaat van gemeenschappelijke vocale praktijken: praktijken die niet hetzelfde zijn, maar wel veel met elkaar te maken hebben. Er wordt tijdens de creatieve processen nagedacht over wat de verschillende praktijken met elkaar delen en wat we daaruit kunnen leren. Dat gemeenschappelijke kan volgens Van Imschoot iets heel algemeen zijn, zoals een gemeenschappelijke liefde voor klank.

Ecofeminist listening



"I am no longer interested in making music in the conventional sense. I am interested in addressing cultural and social concerns in the musical idiom. That's why I use environmental sound and language as my instruments. I want to find the 'voices' of a place or situation, voices that can speak most powerfully about a place/situation and about our experience in and with it. I consider myself as an ecologist of sound" (Hildegard Westerkamp, "Acoustic Ecology and the Zone of Silence", *Musicworks* 31, 1985).



STATE OF THE UNION

New forms of engagement

– *Makis Solomos*

Makis Solomos begon zijn *State Of The Union* met een verwijzing naar de recente Berlinale, het Internationaal Filmfestival van Berlijn, waar juryvoorzitter Wim Wenders verklaarde dat kunstenaars ‘buiten de politiek moeten blijven’. Deze uitspraak was een reactie op kritiek dat het festival geen standpunt had ingenomen over de genocide in Gaza. In contrast hiermee stond de filmmaker Abdallah Al-Khatib, die tijdens de uitreiking Duitsland scherp bekritiseerde om zijn medeplichtigheid aan deze situatie. Solomos merkte op dat het geen toeval is dat Wenders, een tachtigjarige uit het ‘mondiale Noorden’, pleit voor distantie, terwijl de jongere Al-Khatib uit het ‘mondiale Zuiden’ juist de confrontatie opzoekt.

Solomos legde uit dat Europa na de Tweede Wereldoorlog een periode kende waarin kunstenaars zich konden wijden aan de zogenaamde ‘autonomie van de kunst’. Hij verwees naar de filosoof Theodor Wiesengrund Adorno, die stelde dat de werkelijke confrontatie van een kunstenaar met de maatschappij **niet in politieke verklaringen ligt, maar in het materiaal waarmee gewerkt wordt**, zoals dissonanten in seriële muziek. Volgens Solomos is deze ‘gezegende tijd’ echter voorbij; Europa kan het mondiale Zuiden niet langer negeren en bevindt zich in turbulente tijden door klimaatverandering, oorlogen en de opkomst van extreemrechts. Hij concludeerde dat kunst niet onverschillig kan blijven voor zaken als de milieucrisis, neokoloniaal extractivisme, de invasies in Oekraïne, de genocide in Gaza of de opkomst van technofascisme. Daarom besprak hij in zijn *State Of The Union* drie belangrijke vormen van engagement in de kunst: documentairekunst, ‘artivisme’ en esthetiek als ‘aisthesis’.

Documentary Art – Kunst als het reële

Allereerst behandelde Makis Solomos het onderwerp van de ‘documentaire wending’ in de kunst, een trend die eind jaren 1990 en begin jaren 2000 opkwam en verder gaat dan de traditionele documentairefilm. In deze vorm van kunst creëren makers projecten op basis van ‘fragmenten van het reële’ waarbij ze materiaal gebruiken dat de werkelijke wereld en haar problemen documenteert, zoals de milieucrisis, oorlogen en koloniale of patriarchale overheersing. Hoewel de beeldende kunst hierin het voortouw nam – met name door de Documenta-tentoonstellingen X en XI in Kassel – heeft deze trend zich inmiddels verspreid naar de geluidskunst.

Solomos stelde dat deze behoefte aan documentairekunst voortkomt uit een verlangen naar realiteit als tegengif voor de abstractie van moderne kunst en de simulacra van het postmoderne tijdperk. Hij noemde het ook een remedie tegen de virtuele werelden van ultratechnologische trends. De kunstcriticus Hal Foster theoretiseert deze beweging als ‘de kunstenaar als etnograaf’, waarbij kunst inspiratie put uit sociale wetenschappen zoals historiografie en journalistiek.

Ter illustratie van documentaire kunst besprak Solomos het werk van Lawrence Abu Hamdan. Deze Libanees-Britse kunstenaar is de oprichter van *Earshot*, een organisatie die geluidsonderzoeken produceert ter verdediging van mensenrechten. Hij werkte samen met *Forensic Architecture* om onderzoek te doen naar staatsgeweld. Solomos citeerde Abu Hamdan, die stelt dat kunst een eigen manier heeft om de waarheid te produceren: ‘Kunst heeft het vermogen om een waarheid te vertellen. Ik denk dat het een manier is om waarheid te creëren, net als de wet, net als de wetenschap. Maar ik denk dat het zijn eigen manier heeft om de waarheid te vertellen.’ Een concreet voorbeeld hiervan is het project *Rubber Coated Steel* (2016), waarbij Abu Hamdan audio-ballistische analyses gebruikte om aan te tonen

dat Israëlische soldaten in 2014 illegaal scherpe munitie hadden gebruikt tegen ongewapende tieners, terwijl zij beweerden rubberkogels te hebben afgevuurd. Zijn visualisaties van geluidsfrequenties dienden als cruciaal bewijs in de media en werden later door de kunstenaar verwerkt in een installatie die reflecteert op de esthetiek van bewijsvoering en de politiek van geluid en stilte.

Artivism – Kunst als actie

Hierna ging Makis Solomos dieper in op het concept ‘artivisme’, waarbij documentaire praktijken overgaan in directe actie. Hij verwees naar onderzoekers Aline Caillet en Frédéric Pouillade, die stellen dat documentaire kunstwerken niet alleen representaties zijn, maar ook manieren van actie. In documentaire kunst gaat het volgens hen over ‘mensen van vlees en bloed, over het werkelijke bestaan, en de voorstellingen die deze kunstwerken voortbrengen of gebruiken, zijn niet alleen voorstellingen, maar evenzeer manieren om in de wereld te handelen. Ze zijn verankerd in de werkelijkheid, bewust verzaaid door een referentieel gewicht, en daarom reiken documentaire praktijken noodzakelijkerwijs verder dan de theoretische tegenstelling tussen voorstelling en handeling.’ Artivisme is volgens Solomos een versmelting van de woorden ‘kunst’ en ‘activisme’, waarbij politiek engagement en artistieke creatie hand in hand gaan.

Solomos gaf aan dat artivisme vandaag de dag wijdverspreid is, van milieukunst die aandacht vraagt voor habitatverlies en klimaatopwarming, tot sociale bewegingen zoals *Black Lives Matter* en feministische protesten. Hij noemde specifiek de opkomst van ‘akoestische rechtvaardigheid’ binnen het werk van onderzoeker en kunstenaar Brandon LaBelle.

In artivisme vindt een dubbele fusie plaats: tussen het artistieke project en het militante protest, en tussen de kunstenaar als burger en de kunstenaar

als maker. Dit herinnert aan de wens van John Cage om kunst en leven met elkaar te laten versmelten. Hiermee wijkt activisme af van de klassieke scheiding tussen de morele hoedanigheid van de mens en diens artistieke output. Solomos verwees daarbij naar de groeiende problematisering van kunstenaars als de antisemitische componist Richard Wagner of de voor seksueel misbruik veroordeelde filmmaker Roman Polanski.

Een interessant aspect van activisme is volgens Solomos de toevoeging van ‘vreugde’ aan activisme. Hij illustreerde dit met de Franse traditie van vreugdevolle demonstraties vol zang en dans. Hij deelde een voorbeeld van een feministische demonstratie in Parijs op 8 maart, waarbij een *fanfare invisible* politiek geladen repertoire speelde, zoals een bewerking van *Enola Gay* van Orchestral Manoeuvres in the Dark. Als artistiek voorbeeld van een activist noemde hij Raven Chacon, een componist van de Navajo Nation en de eerste inheemse Amerikaan die de Pulitzer Prize voor muziek won. Solomos benadrukte hoe Chacon's werk, zoals de geluidsinstallatie *Silent Choir*, direct verbonden is met inheemse sociale bewegingen en protesten.

Aesthetics as Aisthesis – Luisteren

Vervolgens behandelde Makis Solomos een derde vorm van engagement, die wellicht aantrekkelijker is voor diegenen die de autonomie van de kunst niet willen opgeven. Hij stelde voor om het begrip ‘esthetiek’ terug te brengen naar zijn etymologische wortels: ‘aesthesis’, wat Grieks is voor gewaarwording of perceptie. Waar de westerse esthetiek vaak beperkt blijft tot academische (cultuur)kennis binnen een selecte sociale groep, kan esthetiek in bredere zin worden opgevat als een **diepe ervaring van de omgeving en de wereld**.

Solomos verwees daarbij naar de filosoof Gerhard Böhme en diens concept van de ‘akoestische atmosfeer’. Muziek wordt hierbij gezien als een atmosferische kunst die de ruimte en de lucht fysiek wijzigt, waardoor

de emotionele impact van geluid van de private naar de publieke sfeer verschuift. Luisteren wordt hierdoor een centrale daad van engagement. Solomos haalde ook Quentin Arnoux aan, die spreekt over 'luisteren naar het Antropoceen'.

Ter illustratie van deze verschuiving besprak Solomos het werk van Hildegard Westerkamp, een pionier op het gebied van akoestische ecologie. Hij citeerde Westerkamp, die stelt dat zij niet langer geïnteresseerd is in muziek in de conventionele zin, maar in het adresseren van culturele en sociale zorgen via het muzikale idioom. Zij gebruikt omgevingsgeluid als instrument om de 'stemmen' van een plek te vinden: 'Ik ben niet langer geïnteresseerd in het maken van muziek in de conventionele zin; ik wil culturele en maatschappelijke kwesties aan de orde stellen via de muzikale taal. Daarom gebruik ik omgevingsgeluiden en taal als mijn instrumenten. Ik wil de "stemmen" van een plek of situatie vinden, stemmen die het meest krachtig kunnen spreken over die plek of situatie en over onze ervaringen daarin en daarmee. Ik beschouw mezelf als een geluidsecoloog.' Volgens Solomos combineert Westerkamp dit met een ecofeministische benadering: luisteren als een vorm van 'zorg' voor anderen, voor het meer-dan-menselijke en voor de onderdrukten. Haar compositie *His Master's Voice* is een collage van 'macho-stemmen' uit het dagelijks leven, de media en de politiek. Door deze stemmen te decontextualiseren en opnieuw te verbinden, legt Westerkamp de aard van overheersing bloot.

Prangende vragen

Makis Solomos besloot zijn lezing door vier prangende vragen te stellen over de rol van de geëngageerde kunstenaar.

Ten eerste stelde hij de vraag of engagement betekent dat de autonomie van de kunst moet worden opgegeven. Zijn antwoord was ontkennend:

bij esthetiek als aisthesis blijft de autonomie behouden omdat er een balans is tussen artistieke en kritische inhoud. Een geëngageerd werk hoeft niet enkel serieus te zijn; het genot van klanken en kleuren voegt juist vreugde toe aan ernstige thema's.

Ten tweede behandelde hij de kwestie van kunst als entertainment. Solomos verklaarde dat hij niet gelooft in het bestaan van puur entertainment; alle kunstvormen maken deel uit van de '*polis*' en zijn in die zin politiek. Als kunst uitsluitend als entertainment is bedoeld, functioneert het volgens hem als een vorm van verdoving of drug.

Ten derde vroeg hij zich af of engagement betekent dat kunst partijdig wordt in letterlijke zin. Hij gelooft dat kunst, zelfs wanneer het specifieke politieke kwesties adresseert, altijd een abstracte en algemene dimensie behoudt. Kunstenaars kunnen ons bewust maken van diepe kwesties die de partijpolitieke verdeeldheid overstijgen.

Ten slotte wierp Solomos de vraag op wat er gebeurt als kunstenaars zich zouden engageren met ideeën als klimaatscepsis, verheerlijking van oorlog, machismo of fascisme. Hij merkte op dat er gelukkig weinig kunstenaars zijn die dergelijke ideeën steunen. Mocht dit wel het geval zijn, dan was zijn antwoord simpel: 'We moeten betere kunstenaars zijn!'

Voor zijn *State Of The Union* baseerde Makis Solomos zich op zijn boek *Exploring the Ecologies of Music and Sound. Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms* (vertaald door Jennifer Higgins), London, 2023 (Routledge)



‘We moeten betere kunstenaars zijn!’

– *Makis Solomos*



COLOFON

Deze publicatie is een verslag van Echo 2026,
het sectormoment van de klassieke muziek

12 maart 2026
Muziekcentrum
De Bijloke

tekst

Jannis Van de Sande
Ward Bosmans
Tom Janssens

redactie

Sezen Atmaca

vertaling

Jannis Van de Sande

vormgeving

Morgane Staelens

fotografie

Michiel Devijver

met dank aan

Ward Bosmans
Valentina Broes
Gunther Broucke
Evelyne Coussens
Esther De Soomer
Michiel Devijver
Amani El Haddad
Joost Fonteyne
Tom Janssens
Alexander Jocqué
Marijn Lems
Katherina Lindekens
Riah Naief
Aurélie Nyirabikali Lierman
Gorges Ocloo
Maarten Quanten
Madeline Saputra

Annick Schramme
Golnaz Shariatzadeh
Frederik Sioen
Christophe Slagmuylder
Makis Solomos
Morgane Staelens
Hendrik Storme
Aglaia Theisen
Jan Van den Bossche
Jannis Van de Sande
Myriam Van Imschoot
Sofia Van Laer
Jeroen Vanacker
Philip Venables
Jenna Vergeynst
Andrea Voets

