



Universiteit
Leiden
The Netherlands

The performance of identity in Chinese popular music

Groenewegen, J.W.P.

Citation

Groenewegen, J. W. P. (2011, June 15). *The performance of identity in Chinese popular music*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/17706>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/17706>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Samenvatting: De *Performance* van Identiteit in Chinese Populaire Muziek

weet je, je bent verkeerd verbonden
ik ben niet die ene van je
die ene die je zoekt
wat maakt het nou uit dat ik dezelfde voor- en achternaam heb
ik zeg je toch, je bent verkeerd verbonden
waarom zou ik tegen je liegen?
hoe lang hebben jullie elkaar wel niet gezien?
je hoort niet eens het verschil tussen haar stem en die van mij!

hoe leef je,
wat voor leven?
ben je misschien ondraaglijk eenzaam?
wie ben je eigenlijk?
al die ongerijmdheden
die steeds langs mijn oren strijken

verkeerd verbonden, voor de zoveelste keer
is het voorbestemd of toeval?
wie is margaret?
ze zou je radeloosheid vast heel grappig vinden
is er iets gebeurd tussen jullie?
of ben je haar iets schuldig?
wat is het dat je niet los kan laten?
ze woont hier niet, en toch blijf je naar haar vragen

waar hebben jullie het dan over?
zet je dan een lief stemmetje op?
ben je zo nerveus dat je wil huilen?
over een paar jaar, als je terugdenkt aan vandaag,
was het dan de moeite waard?

Hieronder zal ik eerst mijn uitgangspunten samenvatten aan de hand van een songtekst, een geluidsfragment en een beeld, elk van één van de drie artiesten die mij bij het schrijven van dit boek het meest geïnspireerd hebben. Daarna zal ik zijn vijf thematische hoofdstukken

samenvatten. Mijn hoofdvraag is: hoe *performen* teksten, geluiden en beelden identiteit in Chinese populaire muziek?

Identiteit

De tekst hierboven komt van het nummer VERKEERD VERBONDEN (2001) van het album *Faye Wong* van de gelijknamige zangeres. Het is haar achttiende album en haar laatste voor EMI. De track begint met een opgewekte, syncopische baslijn, waar een blazerssectie het gevoel van een big band aan toevoegt. De melodie in de coupletten begint steeds hoog en loopt langzaam af in de derde regel, op een manier die intimiteit suggereert. Maar behalve een ondeugende speelsheid, die nog versterkt wordt door de souplesse en de warmte van Wongs uitvoering, is er geen hoorbaar verband tussen muziek en tekst. VERKEERD VERBONDEN is een cover, of beter: een adaptatie, met een nieuw arrangement door producer Alvin Leong van IT'S YOUR CHANCE (2001), een Engelstalig rockliedje van de Singaporese zangeres Tanya Chua. Noch in Chua's origineel, noch in DE NIEUWE KLEREN VAN DE KEIZER, Wong's Cantonese versie van dit liedje, gaat het over een telefoon, en het is dan ook waarschijnlijk dat die uit de koker van Wong's vaste tekstdichter Lam Chik komt. Is Faye Wong's signatuur te onderscheiden van die van haar co-producers?

Niet als we de songtekst moeten geloven, want die suggereert dat de beller, een vasthoudende fan, haar stem niet herkent. Wie Wong echt is blijft ongrijpbaar, wat paradoxaal genoeg dan weer haar publieke persona van coole en afzijdige 'showbizkoningin' bevestigt. Dit geldt voor de beller in de tekst, maar ook voor de luisteraar van het liedje. In het laatste couplet zet VERKEERD VERBONDEN de beller neer als onzeker, obsessief en een toekomstige spijtoptant. Toch spreekt Wong door het hele liedje met *jij* niet alleen de beller aan, maar vooral ook de luisteraar. Net als de beller ontvangt de luisteraar de stem van Faye Wong zonder zich fysiek in dezelfde ruimte en tijd als zij te bevinden. En hoewel haar of zijn antwoorden niet te horen zijn in de opname, is de luisteraar van VERKEERD VERBONDEN niet passief. De luisteraar is de ultieme co-producer.

Identiteiten zijn niet individueel, maar collectief. Behalve een persoonlijke naam en een uniek nummer delen identiteitsbewijzen individuen in in groepen, gedefinieerd aan de hand van nationaliteit, etniciteit, leeftijd, klasse en gender. Deze algemeen geaccepteerde criteria voor identiteit zijn belangrijk voor dit boek, en de eerste drie hoofdstukken gaan dan ook over nationaliteit en etniciteit; klasse en subcultuur; en seks, gender en verlangen.

Ik zie die categorieën (of hokjes) niet als onveranderlijk en onvermijdelijk. Ze zijn het gevolg van plaats- en tijdsgebonden keuzes. Nationaliteit, klasse en gender zijn geen neutrale beschrijvingen van een objectieve realiteit, maar sociaal geaccepteerde en werkzame begrippen die bepaalde wereldbeelden in zich meedragen en die bepaalde vormen van gedrag voorschrijven.

Verbanden Leggen

Nu geluid. Zodra ze de gitaarlijn van Second Hand Roses TREIN NEEM EEN VLUCHT (2001) herkennen, begint het Beijingse publiek enthousiast mee te klappen op de dwingende vierkwartsmaat. Zanger Liang Long vult de tekst aan met tussenwerpsels die afkomstig zijn uit de volksmuziek, zoals *a* en *neige*. Elk couplet eindigt met een geruststellende opwaartse toonladder op elektrische gitaar, met een effect dat een accordeon imiteert. Tegen het einde van het lied maakt de toonladder op gitaar plotseling plaats voor een ritmisch patroon dat doet denken aan de Noordoost-Chinese *yangge* ‘rijtspruit-liederen.’ Het publiek reageert door op en neer te springen en het refrein mee te scanderen, dat nu door alle bandleden samen gezongen wordt:

Onze levens nemen een vlucht!

Waarheen?

Waarheen?

De bas, de akoestische gitaar en de elektrische gitaar vallen in voor de finale. De elektrische gitaar herhaalt nu twee akkoorden (G-F) met zware *distortion* voor extra energie. Als de muziek abrupt stopt, zingt Liang Long terwijl zijn zware *drag* make-up zich met zijn zweet vermengt, met een plagerige, nasale stem: “raad maar,” waarna de band een laatste keer de gitaarmelodie van het begin speelt.

Identiteitspapieren, volksliederen, Faye Wongs VERKEERD VERBONDEN, Second Hand Rose’s TREIN NEEM EEN VLUCHT en andere culturele producten spreken mensen aan en nodigen hen zo uit om deel te nemen aan collectieve belevingswerelden. “Het subject wordt aangesproken, het subject draait zich om, en het subject accepteert de afspraken op basis waarvan hij of zij aangesproken wordt.”¹ Judith Butler heeft dit proces van identiteitsformatie in verband gebracht met *performance* en theatraliteit:

Omdat er noch een “essentie” is die gender uitdraagt of naar buiten brengt, noch een objectief ideaal waarnaar gender streeft, en omdat gender geen feit is, daarom creëren de verscheidene daden van gender het idee van gender ... de daden van gender vragen om een *performance* die *herhaald* wordt?. Deze herhaling is tegelijkertijd de heruitvoering en de herbeleving van een verzameling aan betekenissen die al sociaal geaccepteerd zijn; en het is de dagelijkse en geritualiseerde vorm van hun legitimering.²

Identiteiten ontstaan in deze dagelijkse, bijna routinematige handelingen en *performances*. TREIN NEEM EEN VLUCHT, bijvoorbeeld, legt verbanden tussen Noordoost China, Beijing en het Westen

¹ Butler 1995:6.

² Butler 2004:114.

en vertolkt zo een genuanceerde culturele identiteit. Zo bezien zijn identiteiten posities in een netwerk, en worden ze gedefinieerd door hun verbindingen. Op dezelfde wijze is muziek verbonden met samenleving en politiek. Door het collectief zingen van “onze” en “we” door publiek en bandleden *performs* TREIN NEEM EEN VLUCHT een collectief van uitbundige maar relatief machteloze getuigen van overweldigende verandering.

Wereldmaken

En dan is er het beeld. In 2009 bracht Xiao He zijn tweede soloalbum uit, *De performance van identiteit*. Het album bestaat niet uit authentieke, Dylanesque folksongs van een gekwelde geest, zoals die op de voorganger staan, *Vogels die hoog vliegen landen niet op de rug van een os die niet hard kan lopen* (2002). Nee, *De performance van identiteit* bestaat uit een collectie van geïmproviseerde verkenningen van de menselijke stem en elektronische hulpmiddelen, en van de verbanden tussen akoestische gitaar en zangmelodie. Er zijn geen parafraseerbare songteksten en heel toepasselijk is de titel op de hoes geschreven in een sierlijk maar nauwelijks leesbaar handschrift. Xiao He's naam is onvindbaar, maar zijn foto siert het beeld. Een bouwhelm op zijn hoofd, een arbeiderssjaaltje om zijn nek, een band van een Rode Gardist om zijn arm, een meisjeskous met een geborduurde schoen aan één voet, de schmink van een studentenrol uit de Peking opera en een potsierlijk rode, openstaande mond: alles samen toont dat identiteiten niet eenduidig zijn, maar verwisselbaar en samenstelbaar als kleding.³

Performances van populaire muziek bieden mensen mogelijkheden om hun identiteiten te formuleren en bij elkaar te rapen, beweert Tia Denora in *Muziek in het Dagelijks Leven* (2000):

De interessantste vragen over de sociale implicaties van artefacten (of dat nu technologieën, uitspraken of esthetische materialen zoals muziek zijn) richten zich op het interactionele niveau waar formuleringen – verbanden – tussen mensen, scenes en omgevingen feitelijk geproduceerd worden, en waar raamwerken van orde *in real time* in stand gehouden en ondermijnd worden. Met betrekking tot muzikaal affect, zorgt het erkennen dat muziek ... een aanreikingsstructuur is [dat wil zeggen, een structuur die sommige vormen van gebruik aanreikt] ervoor dat muziek begrepen kan worden ... als een plaats of ruimte voor ‘werk’ of het maken van betekenis en levenswereld. Muziek kan, met ander woorden, opgeroepen worden als bondgenoot voor een reeks van wereldscheppende activiteiten, het is een werkplek voor semiotische activiteit, een grondstof voor het doen, zijn en benoemen van aspecten van maatschappelijke werkelijkheid, met inbegrip van de werkelijkheden van subjectiviteit en zelf.⁴

In dit boek zoek ik uit hoe Chinese populaire muziek aangrijpingspunten biedt voor het stuksgewijze werk van wereldmaken. De eerste stap daarin is het benaderen van muziek als een

³ 21CN 2009.

⁴ DeNora 2000:40.

combinatie geluid-beeld-tekst. Geluiden definiëren muziek, maar de foto's op albums en magazines en de vertogen van songteksten en online discussieforums zijn ook cruciale onderdelen van populaire muziek. Muziek is dus ook synesthetisch. De bovenstaande uiteenzetting over de tekst van Wong, het geluid van Second Hand Rose en het beeld van Xiao He illustreren dat al deze dingen zingen, verbeelden en spreken. Daarnaast resoneert de onscheidbaarheid van tekst, geluid en beeld met Chinese podiumtradities, die doorgaans aangeduid worden als *opera*.

Een tweede stap is om het werk van wereldmaken te beschrijven aan de hand van specifieke thema's. De keuze voor een thematische benadering komt ook voort uit mijn onvrede met de soms wat al te gehaaste politieke duiding van Chinese muziek. Tijdens de Koude Oorlog en in de nadagen van de Protestbeweging van 1989 was het benadrukken van de tegenstelling tussen (onderdrukkende) staat en (onderdrukt) Volk begrijpelijk, maar ik heb ervoor gekozen deze ter discussie te stellen. Met dat doel richt ik me op dwarsverbanden en tussenpersonen, en analyseer ik posities en *performances* vanuit hun specifieke, thematische milieu. Zodoende bouw ik voort op de inzichten omtrent culturele identiteit en gender in Chinese popmuziek, van Andrew Jones, Andreas Steen, Nimrod Baranovitch, Jeroen de Kloet, Marc L. Moskowitz en Anthony Fung.⁵ Tegelijkertijd wil ik nieuwe onderwerpen aankaarten, zoals classificatie, theatraaliteit en creativiteit.

Plaats

Wat is er Chinees aan Chinese populaire muziek?

Chinese popmuziek is altijd heel internationaal geweest. De industrie begon in het semi-koloniale Shanghai in de jaren 1920, het centrum verschoof in 1950 naar Hong Kong, en in de loop van de jaren 1990 steeds meer naar Taipei. De bindende factor in deze geschiedenis is niet landsgrenzen of het gebruik van specifieke instrumenten of toonsoorten, maar taal.

Faye Wong werd geboren in Beijing, en brak door in Hong Kong in het begin van de jaren 1990 door te zingen in het cantonees, de voertaal van Hong Kong. De toonaangevende rol die het cantonees destijds had in popmuziek in Oost en Zuid-Oost Azië verdween langzaam. Als meest succesvolle Chinese zangeres droeg Wong hieraan bij door over te stappen op het mandarijn, haar moedertaal. In haar geluid, beeld en tekst verbindt Wong moeiteloos boeddhisme, Assepoester en Chanel, en creëert zo een tijdloze, kosmopolitische wereld.

Second Hand Rose mengt rockmuziek met Twee-Omstebeurt, een vorm van cabaret uit Noordoost China. Hoewel Second Hand Rose in dialect zingt, zetten ze de cultuur van het Noord-Chinese platteland in om ideeën te formuleren over China als een moderne natie staat met eigen karakteristieken. Zodoende plaatsen ze zich in een reeks bands die in Beijing gevestigd zijn en die inspiratie putten uit traditionele en lokale Chinese muziek.

Bij Xiao He lijkt het idee van een natie afwezig. Hij verbindt volksmuziek, wereldmuziek, jazz en rock zonder deze om te vormen in een samenhangend idee van

⁵ Baranovitch 2003, De Kloet 2010, Moskowitz 2010, Fung 2008.

Chineesheid of een andere culturele identiteit. Xiao He zingt dan ook vaak klanken zonder conventionele betekenis.

Hoewel definities nooit sluitend kunnen zijn, werk ik uiteindelijk met een definitie van Chinese populaire muziek die taal (mandarijn, cantonees, hakka), etniciteit (Han-Chinees) en geografische lokatie (Beijing, Shanghai, Hong Kong, Taipei, Singapore) combineert. Omdat van deze drie alleen taal te horen is in de muziek, is taal het meest werkbare criterium. Hoe dan ook betekent dit dat Chinese populaire muziek meer is dan de muziek van de Volksrepubliek China.

Genre en Classificatie

Is Chinese rock subversief, pop massaal en folk conservatief, en zijn dit wel de juiste vragen?

Veeleer dan een coherent genre, is rock in China altijd een verzameling gebleven van geïmporteerde muzieksoorten die minder goed verkopen dan pop. Critici in de Volksrepubliek China zagen van rock in de jaren 1980 vooral zijn verschil met commerciële pop en officiële massamuziek, en in de jaren 1990 raakte de term ‘ondergrondse muziek’ in zwang. Maar Second Hand Rose liet horen dat een rockband tegelijk sociaal geëngageerd en verkoopbaar kan zijn. In 2001 braken ze door met de leus “Broeder, dat je rock speelt, wat heeft dat nou voor zin,” gezongen in een boers dialect. De poging van Second Hand Rose is maar ten dele succesvol geweest, omdat ze genre ondergeschikt maakten aan verbanden langs regio’s, generaties en verkoopbaarheid.

Net als de meeste Chinese popsterren legt Faye Wong zich niet vast op één muziekgenre. Haar albums bestaan uit romantische *ballads*, aangevuld met R&B, rock, triphop en andere genres, en klinken alternatief op een verkoopbare manier. Zodoende heeft ze de weg vrijgemaakt voor vrouwelijke singer-songwriters, die zich voornamelijk bewust tonen van hun genre-identiteit door die te ontkennen, of in hun beklag over de onwil van de industrie om te investeren in nichemarkten.

De termen *volk* en *folk* als aanduidingen van muzieksoorten zijn omstreden, onder andere omdat ze raken aan het fundament van de Volksrepubliek China. Sinds de jaren 1950 wordt op conservatoria een Chinese volkszangwijze onderwezen die sterk beïnvloed is door *bel canto*. Ook de zelfgeschreven gitaarmuziek die studenten sinds eind jaren 1970 op Taiwanese campussen maken heet volksmuziek, ook al is deze snel opgegaan in de mainstream pop. Tenslotte grijpen sommige artiesten in eenentwintigste-eeuws Beijing terug op de authentieke volksmuziek, terwijl Xiao He en vele anderen de akoestische gitaar benaderen als een modern instrument waarop je makkelijk volksliedjes kan spelen, maar dat ook zonder moeite gecombineerd kan worden met elektrische en digitale instrumenten.

Kortom, de Chinese popmuziek is niet zozeer verdeeld in genres, subculturen en scènes, als wel aan de hand van verschillen in taal-geografie-etniciteit, generatie, gender en verkoopbaarheid.

Seks, Gender en Verlangen

Liefdesliedjes domineren de Chinese populaire muziek. Hoe wakkeren ze verlangen aan? Wat voor mogelijkheden bieden ze aan luisteraars om seksualiteit en gender te uiten?

Op *Vogels die hoog vliegen landen niet op de rug van een os die niet hard kan lopen* is Xiao He een troubadour die zijn gekmakend onbereikbare vrouw bezingt. Zodoende wakkert dit basale plot verlangen aan. Maar het veresthetiseert ook de al te rauwe werkelijkheid, en maakt het object van verlangen (de vrouw) vleugellam.

Chinese popzangers en zangeressen benadrukken traditioneel hun ondergeschiktheid, passiviteit en begeerlijkheid, eigenschappen die in verband werden gebracht met vrouwelijkheid. In de jaren 1990 promoot Leslie Cheung het idee dat mannen ook mooi kunnen zijn. Hij is tegelijk idool, waarbij de fan verlangt met de ster samen te zijn, en punt van identificatie, waarbij de fan droomt de ster te zijn en het leven van de ster te leven.

Faye Wong brak door met het nummer KWETSBARE VROUW, dat mooie, passieve vrouwelijkheid ten tonele voert. Maar in 1993 knipte ze haar haar kort en begon ze een coolheid te *performen* die op dat moment ongehoord was in de Chinese popmuziek. Daarin gaat ze zelden zo ver dat ze feministische kritiek uit. Maar ze versterkt de positie van moderne vrouwen wel door hen een coole droomwereld aan te reiken die onverschillig is ten aanzien van zulke wereldse zaken als het huwelijk, paparazzi, de tand des tijds en zelfs gender. Net als bij Cheung erotiseren fans Wong en tegelijkertijd identificeren ze zich met haar eigenwijsheid. De suggestie van een innerlijke, onbezoedelde A Faye die als een Alice door deze droomwereld zweeft maakte ook dat Wong taboes op huwelijk en moederschap kon doorbreken zonder aan populariteit in te boeten.

In rock spreken liefdesliedjes via de vrouw de man aan op zijn machteloosheid. Liang Long, de zanger van Second Hand Rose, neemt het machismo van Chinese rockmuziek op de hak door op te treden in vrouwenkleding. Meer dan een afrekening met de dominantie van de man is Second Hand Rose een volgende stap in de herwaardering van de mannelijke homosocialiteit of kameraadschappelijkheid, wat onder andere te horen is aan hun nadruk op loyaliteit en verwijzingen naar kungfu-romans. Second Hand Rose verbindt de erosie van broederschap aan de verwarrende verleidingen van de economie, en voorziet zo de veranderende zeden van speels en ironisch commentaar.

Theatraliteit

Hoe verhoudt Chinese populaire muziek zich tot de werkelijkheid?

Met behulp van de begrippen *aanroep*, *formulering* en *wereldmaken* heb ik uitgelegd hoe *performances* zich in het algemeen verhouden tot de wereld om ons heen. Maar als we inzoomen op theatrale optredens blijkt dat ze dat op heel verschillende wijzen doen. Doen-alsof-*performances* brengen een wereld ten tonele die van het publiek verwijderd en ervoor afgesloten is – het is daar bijvoorbeeld een ander tijdperk, of er zijn andere weersomstandigheden.

Reflectieve *performances* erkennen hun theatraliteit door hun raamwerk expliciet te maken. Ze spreken het publiek bijvoorbeeld direct aan. Ik zie dit doen-alsof en deze reflectiviteit als uitersten van een schaal van theatraliteit.

Humor speelt met grenzen (van betamelijkheid) en is dus bij uitstek geschikt voor reflectiviteit. Twee-Omstebeurt is reflectief theater: de clown en de dame vallen de hele tijd uit hun rol en vragen om applaus. Second Hand Rose neemt dit over in de anekdotes die Liang Long tussen de nummers door vertelt. Maar de nummers zelf klinken zoveel mogelijk als op CD en neigen daarmee naar autonomie en doen-alsof. Dit doen-alsof wordt versterkt door de extravagante kledij van de band, die suggereert dat het podium een buitengewone wereld is.

Van *folk* leent Xiao He het bagatelliseren van de scheiding tussen kunst en leven. Op CD streven zijn liedjes geen authenticiteit na, maar laten ze in hun overdrijvingen expliciet horen dat de emotie gespeeld is. In zijn wekelijks, geïmproviseerde optredens zoekt Xiao He nadrukkelijk contact met het publiek, onder andere met behulp van provocatie en humor. Soms lijkt de scheiding tussen podium en publiek te vervagen.

Faye Wong maakt maar in één nummer een grapje. Over het algemeen bieden popsterren toegang tot buitengewone, veresthetiseerde werelden, waarin de lichamelijke van een lach, een snik of een hoest niet passen. Chinese popsterren kunnen zonder moeite filmrollen spelen zonder dat dat de geloofwaardigheid van hun muziek aantast. Faye Wongs rollen in Wong Kar-wai's films verwijzen op speelse wijze naar haar biografie als zangeres, waardoor de film een extra, reflectief element krijgt zonder dat het doen-alsof van de plot in gevaar komt.

Muziek Organiseren

Hoe ontstaat Chinese populaire muziek? Wie doet dat?

In SHUI18 weeft Xiao He een tapijt van geluid door steeds meer *loops* in zijn geluidseffect te spelen. De herhalingen overlappen net niet helemaal, waardoor het gevoel van langs elkaar schuivende ijsschotsen ontstaat. Met een keyboard dat aangesloten is op zijn laptop voegt Xiao He een solo toe van bubbelend water, terwijl op de achtergrond vertraagde beelden van watervallen en tornado's te zien zijn. In de manklopende reproductie golven de geluiden omhoog en vallen ze terug in een oersoep, met daarin onder andere voor het grijpen de aanreikingen van zijn gitaar en digitale instrumenten, de visuele projecties van regisseur Zhang Yuedong, en de herinnering van een vergelijkbare nummer dat de experimentele gitarist Wang Changcun een paar dagen eerder in bijzijn van Xiao He en mij ten gehore bracht.

Chinese populaire muziek ontstaat in een evolutionair proces van reproductie, variatie en selectie. Niet alleen Xiao He en Chinese volksmuziek, ook Second Hand Rose schrijft nummers door bestaande muzikale elementen te herschikken en te vertalen naar een nieuw milieu. DE ONTBOEZEMING VAN EEN CONTACTADVERTENTIE is een rocknummer dat begint met een intro dat gebaseerd is op verhalenvertellersmuziek. In de *bridge* brengt zanger Liang Long een overgeleverde sketch uit Twee-Omstebeurt ten gehore op muziek die het *outro* imiteert van FUNKY MONKS van de Amerikaans band The Red Hot Chili Peppers.

Dit constante hergebruik staat haaks op het idee van de autonome kunstenaar, dat ook aan het fundament van het idee van exclusieve auteursrechten ligt. Tot dusver heb ik Faye Wong behandeld als individu, terwijl haar geluiden, beelden en teksten het resultaat zijn van de activiteiten van een heel scala aan mensen. Wong selecteert deze mensen, geeft ze vage instructies, onderwerpt zich aan hun ideeën tijdens de opname, videoclip of live show, en evalueert het eindresultaat nadien. Het resultaat is een collectief en veelzijdig organisme, waarbij Wong een minimum van eenheid garandeert door de herkenbaarheid van haar stem en gezicht, maar ook door haar overzicht van het selectieproces.

Mijn beschrijving van de processen van reproductie, variatie en selectie toont niet dat Chinese populaire muziek minder creatief of origineel is dan andere muzieken, maar ontwikkelt een vocabulaire om de collectiviteit van haar creativiteit te beschrijven.

Conclusie

De teksten, beelden en geluiden van Faye Wong, Xiao He en Second Hand Rose reiken luisteraars heel gevarieerd materiaal aan voor wereldmaken en identiteitsformatie. Daarin staan plaats- en tijdsgebonden duidingen van verschillen in taal-geografie-etniciteit, generatie, gender, verkoopbaarheid en sociale klasse centraal, in de specifieke constellaties en netwerken zoals ik die hierboven en door het hele boek heen uiteengezet heb.

Het werk van wereldmaken is vergelijkbaar met dat van muziek maken, en dat vindt niet plaats in geïsoleerde individuen maar in een ecologie die zich constant ontwikkelt op een manier die vergelijkbaar is met die van de biologische evolutie. Maar hoeveel de creatieve processen van wereldmaken en muziek maken ook op elkaar mogen lijken, muziek is tegelijkertijd ook theater op een manier die het alledaagse gedrag van wereldmaken over het algemeen niet is. Dat komt door het zetten van bakens en raamwerken, waar *performances* vervolgens heel verschillend mee omgaan. Soms is muziek doen-alsof en reikt het een alternatieve, extraordinaire of utopische wereld aan. Soms is het reflectief en toont het zich bewust van het podium en de sociale realiteit van het publiek. Dit spel werkt ook als de luisteraar en de artiest zich niet fysiek in de dezelfde ruimte en tijd bevinden en de stem ontlichaamd is, zoals in VERKEERD VERBONDEN. De technologische ontwikkelingen van de microfoon, opnameapparatuur, geluidsdragers en distributiekkanalen die populaire muziek definiëren en voortstuwen verbinden massa's mensen over grote afstanden intiem met hun popsterren en sluiten hun werelden aan op de huiskamers van talloze appartementen.

Ik kan alleen maar hopen dat zelfs als u verkeerd gedraaid heeft, dit boek u helpt werelden van uzelf te maken.