



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Van kunstwerk tot religieus ritueel : een onderzoek naar de integratie van performancekunst in de liturgie

Belderbos, S.A.

Citation

Belderbos, S. A. (2010, December 2). *Van kunstwerk tot religieus ritueel : een onderzoek naar de integratie van performancekunst in de liturgie*. Academy of Creative and Performing Arts, Leiden. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/16195>

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/1887/16195>

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

VAN KUNSTWERK TOT RELIGIEUS RITUEEL

Een onderzoek naar de integratie van performancekunst in de liturgie

Omslag:

Performance *Heer ontferm U* gefotografeerd door Peter Nauta.

Beeldbewerking: Stefan Belderbos

ISBN/EAN: 978-90-816252-1-0

Printed by Universal Press, Veenendaal

© S.A. Belderbos 2010

Van kunstwerk tot religieus ritueel

*Een onderzoek naar de integratie van
performancekunst in de liturgie*

Proefschrift

TER VERKRIJGING VAN DE GRAAD VAN DOCTOR AAN DE UNIVERSITEIT
LEIDEN, OP GEZAG VAN DE RECTOR MAGNIFICUS PROF. MR. P.F.
VAN DER HEIJDEN, VOLGENS BESLUIT VAN HET COLLEGE VOOR
PROMOTIES, TE VERDEDIGEN OP DONDERDAG 2 DECEMBER 2010,
KLOKKE 13.45 UUR

door

Stefan Antonius Belderbos

Geboren te Utrecht in 1967

PROMOTIECOMMISSIE

PROMOTORES: PROF. F.C. DE RUITER
PROF. DR. H.A. ALMA (Universiteit voor Humanistiek)
PROF. DR. M. BARNARD (Protestantse Theologische Universiteit)
CO-PROMOTOR: DRS. M. VAN HOOGENHUYZE (Hogeschool der Kunsten, Den Haag)

OVERIGE LEDEN:

PROF. DR. J. CILLIERS (Universiteit van Stellenbosch)
PROF. DR. J.F. GOUD (Universiteit Utrecht)
PROF. DR. D. KLAIC (Central European University Budapest)
PROF. DR. TH.M. VAN LEEUWEN
PROF. DR. T.H. ZOCK (Rijksuniversiteit Groningen)

De experimentele vieringen met performances en het onderzoek werden financieel ondersteund door de *Vermeulen Brauckman Stichting* en het *Leids Universiteits Fonds*.

Opgedragen aan Ton Belderbos (1931 – 2007)

Voorwoord

Promoveren in de kunsten vond ik een spannende onderneming. Ik was de eerste beeldend kunstenaar in Nederland die aan de Universiteit van Leiden deze kans kreeg. Maar wat hield promoveren in de kunsten nu precies in? De randvoorwaarden en contouren waren natuurlijk geschetst door, toen nog, de Faculteit der Kunsten. Maar de concrete uitwerking van zo'n promotietraject, in overeenstemming met de eisen en de ruimte die ik nodig had om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, was nog niet duidelijk voor mij aan het begin van het traject. Dankzij mijn (co)promotoren veranderde deze situatie niet in een dwaaltocht. Ieder becommentarieerde het onderzoek en de onderzoeksresultaten vanuit het eigen vakgebied. Maar daarnaast werd er door hen ook buiten de kaders van het eigen onderzoeks-terrein gekeken. Er werd actief gezocht naar nieuwe mogelijkheden en oplossingen om dit onderzoek in goede banen te leiden. Ik ervoer deze open benadering als een grote steun waarvoor ik hen zeer dankbaar ben.

Mijn dank gaat ook uit naar de drie kerkgemeenten die het avontuur aangingen en hun deuren openden om mee te werken aan de viering met performance-rituelen. De gemeenten hebben veel tijd en energie geïnvesteerd in dit experiment. Met name de mensen die meewerkten aan de performances hebben een belangrijke bijdrage geleverd aan mijn onderzoek. Dankzij hun enthousiasme en doorzettingsvermogen kon ik als kunstenaar en onderzoeker slagen in mijn opzet. Bijzonder dankbaar ben ik ook de deelnemers aan de viering die hebben meegewerkt aan de interviews en dagboeken. Doordat zij openhartig hun vaak zeer persoonlijke ervaringen wilden delen, kon ik meer inzicht verwerven in de religieuze ervaring.

Diverse medewerkers van de Faculteit/Academie der Kunsten hebben in de afgelopen vijf jaar mijn onderzoek ondersteund en vooruitgeholpen. Ik wil in het bijzonder mijn begeleider Rosita Wouda bedanken. Zij sloot zich in de laatste fase van mijn onderzoek aan bij het team van (co)promotoren en was een grote steun bij de afronding van mijn proefschrift en bij de organisatie van mijn artistieke presentatie in het Scheltema. Ik wil verder Korrie Korevaart, Rosalien van der Poel en Marijke Hamel bedanken voor het mij wegwijs maken in de universitaire organisatie en hun hulp bij praktische zaken, mijn mede-aio Mark van Tongeren voor zijn ondersteuning bij de eerste viering (boventoonzang), en beeldend kunstenaar Michiel Pijpe voor zijn hulp bij het regisseren van de laatste viering.

Voordat de eerste echte viering in samenwerking met de kerkgemeenten werd uitgevoerd, organiseerde ik een try-out waarbij ik vrienden, kennissen, huisgenoten en familie optrommelde en hun vroeg om mee te werken. Zij namen met veel enthousiasme deel aan de allereerste viering en oefenden samen met mij de performances in het atelier. Velen van hen zijn sindsdien de ontwikkelingen van het onderzoek nauw blijven volgen en boden ook daarna nog hun ondersteuning aan. Gelukkig, want zonder hun hulp was dit onderzoek en de organisatie van de vieringen voor mij nauwelijks uitvoer-

baar. Ik wil met name Cinta noemen voor het lezen en becommentariëren van het proefschrift, Marieke voor het vertalen van de samenvatting en voor haar optreden als zanger en performer, Martijn Pieck die (onder andere) heeft meegeholpen met de performances en die de muziekcompositie heeft gemaakt voor de installatie, Peter Nauta die een prachtig fotoverslag heeft gemaakt van de drie vieringen, Dorine en Trix met wie ik voor het eerst de performances heb geoefend in het atelier, Friso voor het voorgaan in de eerste wel zeer experimentele viering, Renske die vele meters projectiedoek voor mij heeft gezoomd en genaaid, Janna die de performance-objecten voor mij wilde vervoeren en ook, met ontstoken voet, hinkend een performance heeft uitgevoerd, Corline en Marike die mij hebben geholpen met het afnemen van interviews en Marjolein dit mij nog snel even een spoedcursus Word heeft gegeven zodat ik het proefschrift gemakkelijker kon vormgeven.

Om dit proefschrift niet nog langer te maken, kan ik helaas niet iedereen bij naam noemen. Maar wie ik tot slot zeker wil noemen en bedanken is Hans die zonder (al te veel) mopperen mijn performance-objecten door het hele land heeft vervoerd. Die actief heeft meegewerkt aan de vieringen en een aantal malen als reddende engel geschikte atelierruimte heeft gevonden. En die geïnspireerd door de vieringen met performances, in 2008 ook ons huwelijk wilde laten inzegenen met een performance-ritueel.

Stefan Belderbos

Utrecht, 5 oktober 2010

Inhoud

Voorwoord	vii
Lijst van Illustraties	xiii
1 Inleiding en probleemstelling	1
1.1 Onderzoek in de kunsten: de aanleiding	1
1.2 Mijn onderzoeksvraag geplaatst in een liturgisch kader	3
1.3 Performancekunst	4
1.4 Religieuze ervaringen	6
1.5 Doelstellingen in het onderzoek	7
1.6 Onderzoek in en door de kunsten	8
1.7 Overzicht van de inhoud	9
2 Situering van het onderzoek	11
2.1 Het persoonlijke kader: terugkerende thema's in mijn beeldende werk	11
2.1.1 De keuze van het materiaal: van object naar performance	12
2.1.2 De relatie tussen thematiek en materiaal	16
2.1.3 Uitlokken en verleiden: de interactie met het publiek	19
2.1.4 De noodzaak van toenadering: kerk, religie en mijn kunstwerken	24
2.2 Het kunsthistorische kader	29
2.2.1 Het begrip performance nader bestudeerd	29
2.2.2 Performancekunst nadert het religieuze ritueel	30
2.2.3 Inspiratiebronnen: Joseph Beuys, Hermann Nitsch en Marina Abramović	32
2.2.4 Performances in de liturgie binnen het kader van de actuele performancekunst	42
2.2.5 Performances in de liturgie: performancekunst of community art?	45
2.2.6 Mijn artistieke criteria en een andere aanduiding voor performances in de liturgie	49
2.3 Het godsdienstpsychologische kader	52
2.3.1 De religieuze ervaring in godsdienstpsychologisch perspectief	52
2.3.2 De religieuze ervaring en de esthetische ervaring	58
2.3.3 De religieuze ervaring: op zoek naar een praktische uitwerking voor dit onderzoek	61
2.3.4 De religieuze ervaring en mijn eigen werk als beeldend kunstenaar	65
2.4 Het kader vanuit theologie en Ritual Studies	66

2.4.1 Liturgie en kerkgemeente	67
2.4.2 De werking van symbooltaal in de liturgie	71
2.4.3 Gerard Lukken: discursieve en presentatieve symboliek	74
2.4.4 Roy Rappaport: de verschillende betekenislagen van het ritueel	76
2.4.5 De bijdrage van performance-rituelen aan de liturgie: een samenvatting	79
3 Onderzoeksopzet	83
3.1 Onderzoek in de kunsten: een introductie	83
3.1.1 Het spanningsveld tussen subject en object binnen het onderzoek in de kunsten	87
3.1.2 De presentatie van het onderzoeksresultaat	88
3.2 Beschrijving en uitwerking van de onderzoeksmethode	90
3.2.1 De serie experimentele vieringen en hun samenhang: een keuze voor ontwikkelingsonderzoek	91
3.2.2 Keuze voor kwalitatieve onderzoeksmethoden	95
3.2.3 De possibilistische wetenschapsopvatting: de onderzoeksopzet op meta-niveau	97
3.2.4 Selectie van kerken en respondenten	99
3.3 Dataverzameling	103
3.3.1 Empirisch-fenomenologische methode van interviewen	105
3.3.2 Verzamelen van documenten	108
3.4 Validiteit, betrouwbaarheid en de analyse van de data	111
3.4.1 Betrouwbaarheid	113
3.4.2 Interne validiteit	115
3.4.3 Externe validiteit	117
3.4.4 De data-analyse	120
4 Een analyse van de vieringen en een beschrijving van het artistieke proces	123
4.1 Feitelijke informatie over viering, kerk en performance-rituelen	124
4.1.1 Een feitelijke beschrijving van de performance-rituelen	124
4.1.2 Een beschrijving van de ruimte	128
4.1.3 Liturgische orde	129
4.2 Een beschrijving en analyse van de vieringen aan de hand van zes thema's	131
4.2.1 Een beschrijving en analyse aan de hand van thema's: een verantwoording	131
4.2.2 De performer	132
4.2.3 Het verdichten van de realiteit	145
4.2.4 Eenheid	151
4.2.5 Nieuwe betekenis voor performance-rituelen	159
4.2.6 Ambachtelijke uitwerking	161
4.2.7 Taal, performance-ritueel en betekenis	163
4.3 Conclusies	166

5	De voorbereiding: een beschrijving en analyse van het organisatieproces	169
5.1	Een beschrijving van de gemeenten	169
5.1.1	Wasdorp, Oostdam en Almstad	170
5.1.2	De globale opzet van het voorbereidingstraject en de beschikbare voorbereidingstijd	173
5.1.3	Het enthousiasme vanuit de gemeente om mee te werken aan de viering	174
5.2	De voorbereiding van de verschillende actoren	177
5.2.1	De voorbereiding van de performers	177
5.2.2	De voorbereiding van de voorgangers	182
5.2.3	De voorbereiding van het koor	185
5.2.4	De voorbereiding van de gemeente	190
5.3	Samenvatting	196
6	Een beschrijving en analyse van de ervaring van de deelnemers	199
6.1	Ervaringsverhalen in een breder perspectief: de gemiddelde waardering van de viering	199
6.1.1	Respons en betrouwbaarheid	200
6.1.2	Waardering	201
6.1.3	De relatie tussen de waardering en het 'zich geraakt voelen'	202
6.1.4	De samenstelling van de onderzoeksgroep	203
6.2	Ervaringsverhalen	206
6.2.1	Verantwoording van de gemaakte keuzes bij het afnemen van de interviews	207
6.2.2	Wasdorp	208
6.2.3	Oostdam	211
6.2.4	Almstad	216
6.3	De ervaring van de kerkgangers vanuit theologisch-godsdienstwetenschappelijk perspectief	221
6.3.1	Versterking van de presentatieve symboliek	221
6.3.2	Het falen of slagen van de symbooltaal van de performance-rituelen	223
6.3.3	Een wezenlijk andere ervaring?	231
6.3.4	Samenvatting en conclusies	233
6.4	Het gedeelde idee achter de ervaringen	234
6.5	Tot besluit: de betekenis van de religieuze ervaring voor een nieuwe partituur	238
7	Een reflectie op het onderzoek en de nieuwe partituur	243
7.1	Een reflectie op de toepassingen van performance-rituelen en de gevolgen voor de nieuwe partituur	243
7.1.1	De verdeelde gemeente	244
7.1.2	Het uitwisselen van ervaringen	245

7.1.3	Ethische aspecten rondom de schok die performance-rituelen kunnen veroorzaken	246
7.1.4	Voor altijd nieuw: performance-rituelen in de liturgie	249
7.1.5	Een mogelijk vervolg op de performance-rituelen	253
7.1.6	Nieuwe partituur voor de viering	255
7.2	Een reflectie op de verschillende rollen van de kunstenaar-onderzoeker	256
7.2.1	Ontwikkeling als beeldend kunstenaar	258
7.2.2	Nieuwe inzichten als onderzoeker	264
7.3	De reikwijdte van de onderzoeksresultaten	271
7.3.1	De dynamiek van de ervaring	271
7.3.2	De betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten	272
7.3.3	Nieuwe mogelijkheden	274
8	Samenvatting en conclusies	277
	Bibliografie	285
	Bijlagen	293
3.1	Beschrijving van de liturgie	294
3.2	Het dagboek	296
3.3	Het enquêteformulier	298
4.1	Een aanvulling op de beschrijving van de performance-rituelen	299
4.2	Beschrijving van de kerken	304
4.3	Schema met liturgische orde van de vier vieringen	307
7.1	De nieuwe partituur	309
	Summary	321
	Curriculum vitae	325

Lijst van illustraties

Hoofdstuk 2, pagina 15
Foto's: Stefan Belderbos

Hoofdstuk 2, pagina 21
Overzichtfoto's van performances: Peter Nauta
Foto van diaprojectie *de Evangelist*: Stefan Belderbos

Hoofdstuk 4, pagina 127
Foto van performance *Uw brood, mijn kerk*: Erik Boonekamp
Overige foto's van performances: Peter Nauta

Hoofdstuk 4, pagina 140 en 141
Foto's: Peter Nauta

Hoofdstuk 6, pagina 213
Foto's: Peter Nauta

1 Inleiding en probleemstelling

'In a given space.

Two bodies repeatedly pass, touching each other.

After gaining a higher speed, they collide.¹

1.1 Onderzoek in de kunsten: de aanleiding

Het idee voor dit onderzoek is in 2002 ontstaan nadat ik de performances *Jesus' blood never failed me yet* en *de Evangelist* had uitgevoerd. Als beeldend kunstenaar en organisator werkte ik hierbij samen met verschillende kerkgemeenten. Deze performances vonden niet plaats tijdens de kerkdienst maar vormden een op zichzelf staande activiteit op een zaterdagavond in de kerk. Met dit werk naderde ik echter op sommige momenten dicht aan de liturgische viering. Zo werd de performance *Jesus' blood never failed me yet* in sommige kranten aangekondigd als een alternatieve kerkdienst.

Na deze samenwerking met kerkgemeenten begon ik na te denken over een nieuwe reeks performances. Wat zou er gebeuren wanneer ik een performance ontwierp die tijdens de zondagse viering werd uitgevoerd? Zou ik een performance kunnen maken die tegelijkertijd kunstwerk en religieus ritueel was? Ik kende zelf geen voorbeelden van performancekunst uitgevoerd tijdens een kerkdienst. Ik probeerde mij voor te stellen hoe 'historische' performances er uit zouden zien wanneer zij in deze context werden uitgevoerd. Eén van deze fantasiebeelden heeft een belangrijke rol gespeeld in dit onderzoek. Het was gebaseerd op de performance *Relation in space* van het kunstenaarsduo Marina Abramović en Ulay die eind jaren '70 furore maakten met hun indrukwekkende performances. Ik stelde mij deze performance voor tijdens een kerkdienst in de Janskerk van Utrecht². In mijn fantasie zag ik hoe Abramović en Ulay zich opstelden in het gotische koor achter in de kerk. Ik zag hoe zij tijdens de preek, achter de rug van de voorganger, deze performance uitvoerden. Terwijl de voorganger vertelde over

¹ Beschrijving van performance *Relation in space* door Abramović en Ulay. De performance vond plaats in 1976 tijdens de Biënnale van Venetië. (Stiles 2008: 73)

² Ik kende deze kerk goed omdat hier ook de performances *Jesus' blood never failed me yet* en *de Evangelist* hadden plaatsgevonden. Ook had ik in deze kerk al eerder een aantal vieringen bijgewoond.

de liefde en verbondenheid van de almachtige God met ons mensen, liepen achter hem Ulay en Abramović, destijds geliefden, naakt op elkaar toe. Abramović begon aan de linkerzijde van het koor, Ulay aan de rechterzijde. Zij zeiden niets, zij keken recht voor zich uit en zij liepen recht op elkaar af. Toen zij elkaar in het midden van de ruimte ontmoetten, schuurden zij even met de schouders langs elkaar. Zij liepen verder tot aan de muur en draaiden zich om. Daarna herhaalden zij het ritueel. Zij stootten nu in het midden van het koor met de schouders tegen elkaar aan. Na verloop van tijd gingen zij sneller lopen. Het stoten werd botsen. Steeds harder botsten zij tegen elkaar. Na een half uur liepen zij met volle vaart recht op elkaar in. Dat was het einde van de performance.

Deze performance tijdens de fictieve kerkdienst toonde mij een paradox waarin liefde, vriendschap en verbondenheid samengingen met het afgestemde geweld waarmee de performers hun ritueel uitvoerden. De woorden van de voorganger kregen in mijn beleving door de performance een andere betekenis. De performance maakte vertrouwde begrippen in zijn overweging – liefde en verbondenheid met God - voor een deel ongrijpbaar en duister. De combinatie van woord en beeld riep zowel een gevoel van onwerkelijkheid en verwarring op als van rust en schoonheid. De rust, de beheerstheid en de concentratie waarmee Abramović en Ulay de performance uitvoerden, contrasteerden scherp met de pijn en het geweld van de botsingen. De performance, in deze fictieve setting, bracht nog sterker deze uitersten bij elkaar. Voor mij werd hier iets zichtbaar dat zich onttrok aan mijn rationele begrippen maar dat onlosmakelijk was verbonden met de kern van het leven en met de kern van mijn eigen geloof.

Relation in space, gedroomd in een kerkdienst, toonde mij een paradox die ik ook terugvond in sommige religieuze en mystieke teksten (en in sommige Bijbelverhalen). Door dit droombeeld werden voor mij de contouren zichtbaar van mijn eigen kritiek op de liturgische vieringen die ik had bijgewoond. In deze vieringen stond meestal het rationele verstaan van de Bijbelteksten centraal: het uitleggen en de duiding van teksten kregen veel nadruk. De verbeelding en het oproepen of creëren van momenten die zich onttrokken aan het rationele, bijvoorbeeld door het tonen of uitvoeren van betekenisvolle rituelen en beelden, kwamen er zeer bekaaid van af. Door de sterke nadruk op de rationele argumentatie was het onmogelijk om de hierboven beschreven paradox - waarbij tegengestelde begrippen (zoals goed en kwaad, liefde en harteloosheid, rust en strijd) in elkaar overvloeiden – zichtbaar en voelbaar te maken. De liturgie riep bij mij zelden een betekenisvolle ervaring op. Mijn verbeelding werd te weinig geprikkeld. Dit visioen, dit fantasiebeeld, stimuleerde mij om op zoek te gaan naar performances waarmee ik deze beleving, deze ervaring wel een plaats kon geven in de liturgische viering. Het was dit droombeeld dat uiteindelijk heeft geleid tot dit proefschrift.

1.2 Mijn onderzoeksvraag geplaatst in een liturgisch kader

In het kader van dit onderzoek heb ik een nieuwe reeks performances ontwikkeld. Met deze performances probeer ik het liturgische ritueel zo dicht mogelijk te naderen. Ik streef er naar om het performance-ritueel naadloos te laten overgaan in de liturgische rituelen en ik wil invloed uitoefenen op de regie van de totale viering. Ik wil beide verschillende rituele repertoires zo dicht bij elkaar brengen dat de deelnemers niet langer meer weten waar zij aan deelnemen, aan een kunstwerk of aan een (nieuw) liturgisch ritueel. De onderzoeksvraag die in dit artistieke en liturgische experiment centraal staat is:

Kan performancekunst geïntegreerd in een kerkdienst, in combinatie met de artistieke regie van de viering door de kunstenaar, de religieuze ervaring van de deelnemers versterken?

Deze onderzoeksvraag komt zoals gezegd deels voort uit mijn persoonlijke kritiek op de liturgie. Mijn persoonlijke visie en kritiek sluiten aan bij een actuele theologische discussie over de verstoorde balans in de huidige liturgie. In de twintigste eeuw zijn er grote veranderingen opgetreden in zowel de protestantse als katholieke liturgie. Deze veranderingen waren verbonden met de Liturgische Beweging en de liturgische vernieuwingen van Vaticanum II. In de rooms-katholieke liturgie kwam de mens meer centraal te staan en wilde men de participatie van de gelovigen in de liturgie vergroten. Men sprak binnen de Liturgische Beweging over het belang van een grotere rol van lichamelijkheid in de liturgie. In deze tijd kreeg daarnaast het spreken in verstaanbare en begrijpelijke taal steeds meer nadruk. In dit kader maakte de theoloog Gerard Lukken onderscheid tussen presentatieve symboliek (een symbool dat een hele wereld van herinneringen en associaties oproept bij de beschouwer) en discursieve symboliek (een symbool dat een beroep doet op redelijkheid (woord en verhaal))³. In de liturgie moeten beide vormen van symboliek in een zekere samenhang en evenwicht worden gebruikt. Na de liturgische vernieuwingen is er echter volgens Lukken een sterke nadruk op de discursieve symboliek (de taal en de rede) komen te liggen.

Met mijn onderzoek wil ik een bijdrage leveren aan de theologische discussie over het belang van de presentatieve symboliek in de liturgie. De theorie van Gerard Lukken vormt voor mij hierbij een belangrijk uitgangspunt. Ik verwacht dat mijn onderzoek meer inzicht kan geven op welke wijze de presentatieve symboliek (in de vorm van het religieuze gebaar, de handeling, en het beeld) meer aan betekenis kan winnen in de liturgie. Het gaat er mij niet om de discursieve symboliek, verborgen in verhalen, lezingen en overweging, te verwijderen uit deze experimentele vieringen. Ik zoek naar een nieuwe balans tussen beide vormen van symbooltaal, waarbij de rituele handeling en het beeld meer zeggingskracht krijgen. Ik zoek naar een viering waarin de bele-

³ Zie ook paragraaf 2.4.3

ving en de ervaring van de deelnemers een grotere rol krijgen toebedeeld. Een dienst waar het rationele begrijpen en verstaan iets van hun dominantie inleveren. Men beschrijft de huidige liturgische praktijk in Nederland wel eens met de woorden dat het 'vieringen voor het hoofd zijn, en niet voor het hart'. In de experimentele vieringen met performances worden hoofd en hart meer in balans gebracht.

Om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden heb ik in samenwerking met drie kerkgemeenten een experimentele viering met performances (door mij ook wel performance-rituelen genoemd⁴) georganiseerd. Na afloop van elke viering heb ik een aantal deelnemers geselecteerd voor een interview. Aan hen vroeg ik om de eigen ervaring zo gedetailleerd mogelijk te beschrijven. Door de ervaringsverhalen met elkaar te vergelijken en te toetsen aan de wetenschappelijke literatuur over dit onderwerp, kon ik mijn onderzoeksvraag beantwoorden. Hieronder geef ik een overzicht van de belangrijkste begrippen uit mijn onderzoeksvraag en beschrijf ik de opzet en doelstellingen van het onderzoek.

1.3 Performancekunst

Performancekunst⁵, als stroming binnen de beeldende kunst, ontstond vanaf de jaren 50⁶. Het was een nieuwe beweging in de kunst die niet het kunstwerk zelf centraal wilde stellen maar het creatieve proces dat er aan voorafging. Kunstenaars probeerden de grens tussen toeschouwer en performer te doorbreken: het publiek werd gestimuleerd om deel te nemen aan de performance en zo deel uit te maken van het kunstwerk.

⁴ Op mijn aanduiding performance-ritueel kom ik in paragraaf 2.2.6 terug.

⁵ De term 'performance' wordt overigens in veel verschillende wetenschappelijke disciplines gebruikt: zowel in de antropologie, in de liturgiewetenschap, bij ritual studies, theaterwetenschappen als in de beeldende kunst. In al deze disciplines duidt het in algemene zin op een handeling, een optreden, een uitvoering. Per discipline wordt deze handeling echter in een specifieke context geplaatst, waardoor de betekenis van het woord behoorlijk kan verschillen. Een performance binnen de (culturele) antropologie heeft een zeer ruime betekenis: het kan gaan om een rite, een ceremonie, theatervoorstelling, dans, sportwedstrijd of sociaal drama. Binnen de theaterwetenschap wordt het woord gebruikt om een optreden, of de uitvoering van een theaterstuk aan te duiden. Maar de term is ook gebruikt, vooral in de jaren '60 en '70, voor experimenteel theater waarbij de scheidslijn tussen theater, dans en beeldende kunst steeds meer vervaagde. Bij Ritual Studies en de liturgiewetenschap gaat het om het rituele proces; ritueel en liturgie als proces van ritueel handelen; het ritueel als steeds nieuwe en unieke 'opvoering'.

⁶ Deze aanduiding van de beginperiode van performancekunst is onder kunsthistorici echter niet onomstreden en is mede afhankelijk van wat men precies onder performancekunst verstaat. Voor dit onderzoek is de precieze begintijd van de performancekunst echter niet van belang. Ik volg hier de aanduiding die werd gegeven tijdens de eerste grote overzichtsexpositie van performancekunst 'Out of Actions' in 1998 (Ferguson 1998: 17).

Het is moeilijk om een goede definitie te geven van performancekunst. Kunsthistoricus Roselee Goldberg noemt performancekunst '*a permissive, open-ended medium with endless variables*' (Goldberg 1988: 9), dat vooral gebruikt werd door kunstenaars om de grenzen en beperkingen van de traditionele kunstdisciplines te doorbreken. Performancekunst heeft in de loop der jaren vele verschillende vormen aangenomen: Van het Dada-cabaret in Zürich tot het bloederige Orgien Mysterien Theater van Hermann Nitsch. Van de soms levensbedreigende body-art performances van Abramović, Burden en Pane, tot de fluxus performance van Wim T. Schippers die aan het strand van Petten een flesje limonade leeg goot in de zee. Deze enorme verscheidenheid maakt een algemene afbakening van het begrip performance in de beeldende kunst problematisch.

Niet alle performances zijn echter interessant om te integreren in de liturgie. In mijn onderzoek baken ik het begrip performancekunst daarom duidelijk af. Ik ben voornamelijk geïnteresseerd in performances uit de jaren '70 en '80 die volgens kunsthistorici en theologen grote gelijkenis vertonen met religieuze rituelen⁷. Kunstenaars als Nitsch, Beuys en Abramović zijn op zoek naar een onbeschrijfbaar hogere kracht of het bereiken van een andere, verborgen dimensie. Elke kunstenaar heeft daar zijn eigen naam aan gegeven. De meeste kunstenaars beweren dat deze verborgen dimensie van ons bestaan niet alleen een inspiratiebron is, maar dat hun performances het publiek hier ook naar toe leiden. Dit vormt een duidelijke overeenkomst met het religieuze ritueel.

Een tweede belangrijke overeenkomst tussen ritueel en performance is dat beide 'het publiek' tot actoren maken. In de liturgie spreekt men niet van publiek omdat iedereen aan de viering deelneemt. Het gaat om samen vieren, samen bidden, en samen zingen. In de kunst is er over het algemeen eerder sprake van toekijken dan van deelnemen. De rol van het publiek is in de kunst, in vergelijking met de liturgische situatie, passiever. Performancekunst probeert echter de grens tussen toeschouwer en deelnemer te doorbreken. De performers proberen 'het publiek' aan te zetten tot handelen. De acties van het publiek worden onderdeel van de performance. Op dit vlak nadert performancekunst de liturgische situatie meer dan welke andere kunstdiscipline dan ook.

Naast deze overeenkomsten bestaat er ook een duidelijk verschil tussen liturgie en performancekunst. Het gaat om twee rituele repertoires die in sommige opzichten tegenover elkaar staan. Namelijk: oud in de zin van traditioneel en (deels) voorgegeven (liturgie) versus nieuw (performance), geïnstitutionaliseerd (kerkelijk) versus ongebonden en autonoom (kunst), en een ritueel waar de nadruk ligt op taal en woord (liturgie) versus het performance-ritueel met de nadruk op zinnelijke lichamelijke expressie (kunst)⁸. Voor een succesvolle integratie van performancekunst in de liturgie moeten deze verschillen verkleind of overbrugd worden.

⁷ Zie o.a. Obrist (1998), McEvilley (1998 en 1983) en Rombold (1998).

⁸ Performances uit de jaren '60 en '70 worden gekenmerkt door een fascinatie voor het (eigen) lichaam. Deze performances werden niet voor niets ook wel aangeduid als *Body Art*. De lichamelijkheid van performances verschilt nogal van het begrip lichamelijkheid zoals dat in liturgisch onderzoek wordt gebruikt. De lichamelijkheid

1.4 Religieuze ervaringen

In de onderzoeksvraag speelt het begrip religieuze ervaring een centrale rol. Om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden is een definitie of omschrijving van dit begrip noodzakelijk. De religieuze ervaring wordt door theologen, filosofen en godsdienstpsychologen op verschillende manieren gedefinieerd. Als kunstenaar ben ik vooral geïnteresseerd in de concrete ervaring van de deelnemers aan de viering. Ik wil de ervaring van de toeschouwer in al haar rijkdom leren kennen en bestuderen. De godsdienstpsychologie biedt mij voor deze benadering de meeste aanknopingspunten. De religieuze ervaring kan in dit onderzoek niet los worden gezien van de esthetische ervaring. Sterker nog, de vraag rijst of de religieuze en de esthetische ervaring in deze situatie wel van elkaar zijn te scheiden. De esthetische ervaring is een ervaring die vaak wordt verbonden met de beleving van een kunstwerk. Het gaat om een zintuiglijke ervaring waarin men volledig opgaat en waar het conceptuele denken niet langer een rol speelt (Lans, van der 1998: 17 en Alma 2009: 40). Wanneer er in dit experiment bij een kerkganger een religieuze ervaring optreedt, dan is dat tegelijkertijd waarschijnlijk ook een zintuiglijke, esthetische ervaring. In navolging van de godsdienstpsycholoog Hans Alma en filosoof John Dewey stel ik in hoofdstuk 2 dat beide ervaringen aan elkaar verwant zijn. Beide ervaringen hangen nauw met elkaar samen en kunnen in elkaar overvloeien. Zij verschillen volgens Alma en Dewey echter in intensiteit en in wat zij in het leven van de deelnemers teweeg kunnen brengen. De esthetische ervaring gaat over in een religieuze ervaring wanneer deze de dagelijkse realiteit, in de ogen van het subject, verandert. De religieuze ervaring is krachtiger dan de esthetische ervaring en heeft een transformerende kracht. De religieuze ervaring zet een mentale activiteit in gang die een persoon in staat stelt om zijn/haar dagelijkse realiteit te veranderen. Deze mentale activiteit duiden Alma en Dewey aan met 'verbeelding'. Verbeelding is voor hen een poging *'to see the ideal in the actual'* (Alma 2008: 31). Het is het ontdekken van nieuwe mogelijkheden door beelden en betekenissen in gedachten te reorganiseren en te herschikken⁹. Het is naar mijn idee dezelfde verbeelding die bij kerkgangers in veel oecumenische vieringen te weinig wordt geprikkeld¹⁰.

van performances is vaak directer, confronterend, en soms taboe doorbrekend. Het heeft meer weg van sommige vormen van volksdevotie of religieuze volkscultuur: bijvoorbeeld met de Paasprocessies uit Spanje en Latijns-Amerika waarbij de lijdensweg van Christus zo letterlijk mogelijk wordt nagespeeld. Deze extreme vorm van lichamelijkeheid werd door de performancekunstenaars in de jaren '70 nieuw leven ingeblazen en krijgt in hun werk een nieuwe betekenis. De historische performances dienen voor mij als inspiratiebron.

⁹ 'Verbeelding' is in Dewey's opvatting niet voorbehouden aan de religieuze ervaring: ook de esthetische ervaring wordt gekenmerkt door verbeelding. Het verschil tussen beide ervaringen is de transformerende kracht. Een verdere beschrijving en onderzoek naar het begrip religieuze ervaring is in hoofdstuk 2 te vinden.

¹⁰ In hoofdstuk 2 werk ik deze begrippen verder uit.

1.5 Doelstellingen in het onderzoek

Vanuit de onderzoeksvraag heb ik met een aantal 'deelvragen' het onderzoeksgebied verder in kaart gebracht. Mijn onderzoek heeft een wetenschappelijk en een praktisch doel. Er was nog niet eerder onderzoek gedaan naar de claims van sommige performancekunstenaars dat zij met hun werk het publiek een andere, verborgen dimensie kunnen laten ervaren¹¹. Wat hield deze ervaring nu precies in? Ik wil in dit onderzoek te weten komen wat mensen ervaren wanneer zij performances in een/hun liturgie aanschouwen. Ik wil weten of deze vorm van liturgie kan leiden tot een religieuze ervaring. Wanneer dat het geval is, wil ik uitzoeken hoe dat gebeurt, en van welke aard deze ervaringen zijn. Met dit boek wil ik een bijdrage leveren aan de kennis over performancekunst in relatie tot het liturgische ritueel en de religieuze ervaring. Daarnaast wil ik als kunstenaar onderzoeken op welke wijze performances optimaal in een (oecumenische) viering geïntegreerd kunnen worden. Aan de hand van deze vragen heb ik mijn doelstellingen van en in het onderzoek geformuleerd.

Mijn doelstellingen *in* het onderzoek zijn:

- 1 Het beantwoorden van de onderzoeksvraag.
- 2 Het ontwikkelen van een liturgieviering (prototype) waarin een aantal performances optimaal zijn geïntegreerd.
- 3 Het genereren van een discussie met experts over de waarde en kwaliteit van het prototype en het onderzoek als geheel¹².

Mijn doelstelling *van* het onderzoek is:

het daadwerkelijke gebruik van het prototype (mijn beschrijving van de viering met performance-rituelen) door oecumenische gemeenten in Nederland. Nadat het onderzoek en de promotie zijn afgerond, schrijf ik met dit doel een handleiding voor kerkgemeenten en performers. Het prototype en de handleiding worden onder de aandacht gebracht van oecumenische gemeenten in Nederland. Deze informatie en beschrijving moeten een goed handvat bieden om een dienst met de beschreven performances uit te voeren en/of in samenwerking met andere kunstenaars nieuwe performances te ontwikkelen voor in de dienst.

¹¹ Ik heb tijdens mijn literatuuronderzoek in ieder geval geen enkele aanwijzing gevonden voor wetenschappelijk onderzoek naar de ervaringen van deelnemers aan performances.

¹² De groep van experts is bij voorkeur een homogene groep met een vergelijkbaar referentiekader als de onderzoeker. In dit geval valt te denken aan experts op het vlak van zowel (performance)kunst als liturgie en met affiniteit voor liturgische vernieuwingen. De discussie vindt bij voorkeur plaats aan de hand van het proefschrift of tijdens een expositie waarin een verslag van de experimentele diensten wordt getoond (Gravemeijer 1998: 291).

1.6 Onderzoek in en door de kunsten

Dit onderzoek speelt zich af op het nieuwe terrein van *onderzoek in de kunsten* waarbij een beeldend kunstenaar optreedt als onderzoeker. In dit onderzoek is er geen principiële scheiding tussen theorie en praktijk. De kunstpraktijk is onderdeel van het onderzoeksproces, maar ook van het onderzoeksresultaat¹³. Het is een studie in en door middel van kunstwerken en creatieve processen. Het doel is gelijk aan elke andere vorm van wetenschap, namelijk om onze kennis en ons begrip te verruimen¹⁴. *Onderzoek in de kunsten* kenmerkt zich door een vergaande verstrengeling tussen subject en object van onderzoek; de onderzoeker (subject) maakt onderdeel uit van het te onderzoeken object (kunstwerk/beroepspraktijk/creatief proces). Deze zelfde verstrengeling is ook in mijn onderzoeksopzet terug te vinden. Dit zie ik zeker niet alleen als een beperking of tekortkoming van het onderzoek. *Onderzoek in de kunsten* kan vanwege deze verstrengeling nieuwe kennis aan het licht brengen op het vlak van het creatieve proces en de kunstbeleving. Het kan nieuwe kennis genereren over het artistieke proces, over de relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer, die met andere methoden onzichtbaar blijven.

Onderzoek in de kunsten staat nog in de kinderschoenen. Er is nog nauwelijks een onderzoekstraditie opgebouwd. De opvatting over wat *onderzoek in de kunsten* kan of moet zijn, verschilt sterk onder de diverse kunstenaars/onderzoekers. Ikzelf neem met dit onderzoek een duidelijk standpunt in. Ik haak met mijn onderzoek bewust aan bij andere wetenschappelijke onderzoekstradities zoals de godsdienstpsychologie, liturgiewetenschappen en Ritual Studies. Ik gebruik in dit onderzoek daarnaast bestaande onderzoeksmethoden uit de sociale wetenschappen. Natuurlijk noopt de specifieke context van het onderzoek (met name de verstrengeling van subject en object van onderzoek) tot een aantal aanpassingen in deze methodologie. Ik beschrijf deze aanpassingen in dit proefschrift en reflecteer op de mogelijkheden en problemen die zo ontstaan. Op deze wijze wil ik een bijdrage leveren aan het debat over *onderzoek in de kunsten* als nieuwe discipline binnen de wetenschappelijke onderzoekstraditie.

De kennis en inzichten uit dit onderzoek worden op drie verschillende wijzen overgebracht, namelijk door dit proefschrift, door een artistieke presentatie en door een handleiding voor kerken en kunstenaars. In mijn artistieke presentatie draait het om het scheppen van de mogelijkheid om andermans ervaring te 'herbeleven'¹⁵. In mijn onderzoeksverslag staat het onderzoeks-

¹³ Zie: (Borgdorff (1) 2006: 8) en hoofdstuk 3 van dit proefschrift.

¹⁴ Met het benoemen van dit wetenschappelijke doel beoog ik niet een volledige omschrijving te geven van wat wetenschappelijk onderzoek inhoudt. Ik wil hier vooral de bestaande overeenkomsten tussen artistiek en wetenschappelijk onderzoek benadrukken. Voor een meer gedetailleerde uiteenzetting over de wetenschapsopvatting die aan dit onderzoek ten grondslag ligt, verwijs ik naar paragraaf 3.2.3.

¹⁵ In mijn artistieke presentatie, die in de dagen voorafgaand aan de promotieplechtigheid te zien is, probeer ik de ervaringen van de deelnemers aan de vieringen te verbeelden.

proces centraal. Het gaat hier om het zo nauwkeurig mogelijk beschrijven en analyseren van de ervaringen en van de context waarbinnen deze ervaringen hebben plaatsgevonden¹⁶. Via de handleiding wil ik mijn opgedane kennis en ervaring overdraagbaar maken en nieuwe initiatieven op dit gebied stimuleren.

1.7 Overzicht van de inhoud

Het proefschrift bestaat uit acht hoofdstukken. Bijna alle hoofdstukken worden vanuit twee verschillende perspectieven geschreven. Een groot deel schrijf ik vanuit een 'binnenperspectief' waarin ik mijn visie en opvattingen als beeldend kunstenaar centraal stel. Daarnaast geef ik vanuit een 'buitenperspectief' een meer algemeen overzicht van het onderzoek en de gebruikte methoden. In hoofdstuk 6 benoem ik ook de ervaringen van de respondenten als het 'buitenperspectief'¹⁷. Het binnenperspectief kenmerkt zich door een sterk subjectieve benadering van de onderzoeksproblematiek. Het gaat hier vooral om teksten waarin mijn persoonlijke ervaring en visie centraal staan. Het buitenperspectief kenmerkt zich over het algemeen door een meer afstandelijke objectiverende benadering. Hier gaat het om beschrijvende en analytische teksten waarin regelmatig vergelijkingen worden gemaakt met andere wetenschapsgebieden. In de komende hoofdstukken zijn deze twee verschillende perspectieven ook in mijn pagina layout te herkennen¹⁸. Deze visuele en inhoudelijke scheiding heeft als doel het onderzoeksproces inzichtelijker te maken.

In hoofdstuk 2 definieer ik de belangrijkste begrippen uit mijn onderzoeksvraag en beschrijf ik de kaders waarbinnen ik mijn onderzoeksvraag bestudeer. In vier paragrafen beschrijf ik achtereenvolgens:

- Mijn oeuvre als beeldend kunstenaar: de kunstpraktijk waaruit de viering met performances voortkomt.

¹⁶ Dit proefschrift geeft de belangrijkste zaken en analyses van mijn empirische onderzoek naar ervaringen weer. De onderzoeksdata (uitgeschreven interviews) en de uitgebreide beschrijving van enkele analyses heb ik hier niet in opgenomen. Deze aanvullende onderzoeksgegevens staan op een cd-rom die te raadplegen is bij de Universiteit Leiden.

¹⁷ In antropologisch onderzoek is het gebruikelijk om het perspectief van de onderzoeksgroep (de respondenten) het 'binnenperspectief' te noemen. Het 'buitenperspectief' is het perspectief van de onderzoeker. In hoofdstuk 6 draai ik deze begrippen om en blijf ik mijn eigen visie en opvattingen consequent het 'binnenperspectief' noemen. Dit komt voort uit de bijzondere positie die ik als kunstenaar en onderzoeker inneem: ik ben zowel subject als object van het onderzoek, ik ben zowel onderzoeker als onderdeel van de onderzoeksgroep. Ik kom hier in hoofdstuk 3 op terug.

¹⁸ Voor de tekst geschreven vanuit het binnenperspectief springt de linkermarge iets in.

- De kunsthistorische context van mijn performances en de artistieke criteria waar zij aan moeten voldoen.
- De religieuze en esthetische ervaring.
- De liturgische/theologische context waarbinnen dit experiment zich afspeelt.

In hoofdstuk 3 licht ik mijn keuzes voor de onderzoeksmethode, dataverzameling- en analysetechnieken toe. Ik ga daarnaast in op mijn positie als kunstenaar/onderzoeker binnen de 'jonge traditie' van het *onderzoek in de kunsten*. Ik verduidelijk mijn eigen visie en stellingnamen en besteed aandacht aan de wijze waarop de onderzoeksmethoden soms tot onderdeel worden van mijn artistieke werk. In dit hoofdstuk wordt beschreven welke consequenties dit alles heeft voor de betrouwbaarheid en validiteit van de onderzoeksresultaten.

In hoofdstuk 4 en 5 beschrijf ik de experimentele vieringen en het artistieke en organisatorische proces. De in hoofdstuk 2 geformuleerde artistieke criteria vormen het uitgangspunt voor deze beschrijving. Mijn visie als kunstenaar (op liturgie en performances) klinkt hierin duidelijk door.

In hoofdstuk 6 staan de ervaringen van de deelnemers centraal. Ik onderzoek of er bij de door mij geselecteerde deelnemers een religieuze ervaring is opgetreden. Door ervaringen met elkaar te vergelijken en te zoeken naar overeenkomsten, wil ik het gedeelde idee achter deze ervaringen zichtbaar maken. Dit streven sluit aan bij de fenomenologische benadering van de ervaring waarop mijn onderzoek is gebaseerd.

In hoofdstuk 7 reflecteer ik op de gevonden onderzoeksresultaten, de toegepaste methodologie, en op het artistieke proces. Ik beschrijf hoe mijn nieuwe partituur voor de viering, onder invloed van de onderzoeksresultaten, wordt aangepast. In dit hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de reikwijdte van de onderzoeksresultaten en wordt er vooruit gekeken naar de nieuwe mogelijkheden van *onderzoek in de kunsten*.

Ik sluit dit onderzoeksverslag af, in hoofdstuk 8, met een samenvatting en de belangrijkste conclusies.

2 Situering van het onderzoek

In dit hoofdstuk onderzoek en definieer ik de belangrijkste begrippen uit mijn onderzoeksvraag. Daarnaast geef ik de kaders aan waarbinnen ik mijn onderzoeksvraag bestudeer. Het hoofdstuk bestaat uit vier paragrafen. Elke paragraaf vertegenwoordigt een specifiek kader. In de eerste paragraaf ga ik dieper in op mijn eigen beeldende werk. In de tweede paragraaf plaats ik mijn onderzoek en mijn artistieke experiment binnen een kunsthistorisch kader. In de derde paragraaf ga ik dieper in op de begrippen religieuze en esthetische ervaring (godsdienst-psychologisch kader). En in de laatste paragraaf tenslotte beschrijf ik de belangrijkste theologische begrippen en thema's waar dit onderzoek aan raakt¹⁹.

In mijn onderzoeksvraag gebruik ik brede begrippen als performance, liturgie, ritueel, en religieuze en esthetische ervaring. Deze begrippen en thema's behandel ik niet uitputtend: Ik geef geen totaaloverzicht van de wetenschappelijke discussie rondom deze centrale begrippen. Ik heb een duidelijke keuze gemaakt uit de door mij bestudeerde theorieën en verklaringsmodellen²⁰. Ik heb deze keuzes in dit hoofdstuk zo transparant mogelijk beschreven en beargumenteerd. Deze selectie is allereerst tot stand gekomen door het duidelijk aangeven van de kaders waarbinnen dit onderzoek plaatsvindt. De centrale rol van het kunstwerk (en mijn artistieke proces) in dit onderzoek speelt een belangrijke rol bij deze begrenzing. Dat is de reden waarom ik in dit hoofdstuk begin met een beschrijving van mijn beeldende werk.

2.1 Het persoonlijke kader: terugkerende thema's in mijn beeldende werk

Mijn onderzoeksvraag komt voort uit mijn eigen beeldende werk. De ervaring opgedaan tijdens de uitoefening van mijn beroepspraktijk en het beeldende werk zelf, vormen voor mij de motor achter het onderzoek. Mijn beeldende werk geeft daarmee richting aan het onderzoek en bepaalt deels de uitkom-

¹⁹ In alle vier de paragrafen wissel ik van perspectief. Sommige delen schrijf ik vanuit een 'binnenperspectief' waarin ik mijn visie en opvattingen als beeldend kunstenaar centraal stel. In de andere delen geef ik vanuit een 'buitenperspectief' een meer algemeen beschouwend en beschrijvend overzicht.

²⁰ In dit onderzoek op het grensvlak van drie disciplines ontbreekt de ruimte om deze begrippen, vanuit de verschillende disciplines, volledig in kaart te brengen.

sten²¹. Daarom wil ik er in deze paragraaf langer bij stilstaan.

Ik besteed in deze paragraaf ook aandacht aan de door mij veronderstelde ervaring van de toeschouwer. Niet alleen in dit onderzoek, maar ook in mijn eerdere werk probeer ik als kunstenaar namelijk om het eigen werk te zien door de ogen van een toeschouwer die onbekend is met de achtergrond van het kunstwerk. Ik probeer mij in te leven in deze toeschouwer en ik pas de presentatie van het kunstwerk aan om mijn boodschap en (artistieke) stellingnamen zo duidelijk mogelijk over te brengen. Deze poging om van perspectief te wisselen, vormt een belangrijk onderdeel van mijn creatieve proces en krijgt daarom ook in dit hoofdstuk een plaats.

Ik beschrijf mijn werk aan de hand van vier thema's, namelijk: het gebruikte materiaal, de relatie tussen materiaal en thematiek, de rol van het publiek in mijn werk (interactie en participatie), en de toenadering die ik als kunstenaar zoek tot de kerk. Deze vier thema's vormen een kapstok om de belangrijkste uitgangspunten in mijn werk (met betrekking tot het onderzoek) te bespreken.

2.1.1 De keuze van het materiaal: van object naar performance

In de ontwikkeling van mijn werk is er een verschuiving te zien in de keuze van mijn materiaal. Van verf en papier (ik schilderde met name aan het begin van mijn opleiding aan de kunstacademie) ben ik overgestapt naar objecten met foto's en diaprojecties in de ruimte. Nog weer later werden dat handelingen in een ruimte (performances).

Ook in de jaren na de kunstacademie heb ik vooral werk geëxposeerd dat bestond uit grote ruimtelijke installaties waarin diaprojecties, geluid en houten objecten verwerkt waren. Daarnaast exposeerde ik ook foto's en houten objecten met foto's. Foto's en dia's waren in deze jaren het kenmerkende materiaal waarmee ik mijn beeldende werk vorm gaf.

Vanaf 1998 ben ik gaan experimenteren met performances. De eerste performances waren zonder publiek en werden slechts vastgelegd op video en foto. Deze foto's en video-performances gebruikte ik in mijn nieuwe installaties. In 2000 organiseerde ik mijn eerste publieke performance in drie kerken in Utrecht en Amsterdam. In de reeks performances die volgde, werkte ik soms samen met amateur-acteurs. Meestal echter schakelde ik vrienden en kennissen in, die onder mijn regie de performance uitvoerden. Daarnaast trad ik ook zelf op als performer. In februari 2005 ben ik begonnen met dit onderzoek naar performancekunst in de liturgie. Ik ben performances gaan ontwikkelen die aangepast zijn aan de litur-

²¹ Met het ontwikkelen van performances voor in de kerkdienst, bouw ik voort aan mijn eigen oeuvre. Deze voorgeschiedenis vormt het werkkader waarbinnen de performances kunnen ontstaan. Mijn oeuvre bepaalt de vorm die de performances kunnen aannemen.

gische setting, waarmee ik als kunstenaar steeds meer toenadering tot het kerkelijke ritueel zocht.

Gebruikt materiaal

In mijn installaties gebruikte ik zelfgemaakte eenvoudige objecten van hout en textiel, waarin ik foto's en diaprojecties verwerkte. De (tweedehands) diaprojectoren waren in deze installatie vaak duidelijk zichtbaar (en hoorbaar) aanwezig. Het recyclen van bestaande objecten, en apparaten, het soms eindeloos hergebruiken van hout, maar ook het recyclen van (onderdelen) van oude kunstwerken in een nieuw kunstwerk, beschouwde ik als een belangrijk kenmerk van mijn werk. Dit hergebruik van materiaal en kunstwerken had voor mij geen ecologische betekenis maar een religieuze. Het toonde mij de kracht van het leven. Afgedankt materiaal kon met behulp van creativiteit een nieuw leven tegemoet zien en een nieuwe functie en betekenis krijgen. Het materiaal stond voor mij symbool voor het leven zelf; iedereen kan een nieuwe vorm aan zijn leven geven en een nieuwe richting inslaan. Maar tegelijkertijd toonde het materiaal ook de tijdelijkheid van elk nieuw leven. Ook dit nieuwe leven was niet voor de eeuwigheid.

Diaprojecties

De diaprojecties werden in mijn installaties het ultieme materiaal om een visioen of droom te verbeelden. Ik zocht voor deze dia's naar beelden die rijk van kleur en detail waren en die zo mijn 'droombeelden' of 'visioenen' in alle kleurschakeringen konden weergeven. De projectie was/is immaterieel, tijdelijk, en kon door het scherpe contrast van licht en donker in de ruimte de aandacht van de toeschouwer naar zich toe trekken. De toeschouwer werd zo, naar mijn overtuiging, gestimuleerd om de 'gewone' wereld even achter zich te laten en zich volledig in deze droomwereld te begeven²².

Maar de droom en het visioen van de diaprojectie lieten zich nooit volledig kennen. Ik zorgde er voor dat er een afstand bleef bestaan tussen toeschouwer en droomwereld. De projectoren die in al mijn installaties goed te zien en te horen waren²³, lieten er geen twijfel over bestaan bij de toeschouwers dat zij zelf nog aan deze zijde van de droom stonden. Ook in de geprojecteerde dia's probeerde ik een verbinding met de dagelijkse realiteit in stand te houden. Het waren beelden die altijd verrieden hoe zij waren gemaakt. Een goed voor-

²² Deze droom of dit visioen kon ik vaak nog versterken met geluid of muziek. Door het laten horen van de klanken en geluiden van de elektronische geluidscomposities van met name componist Martijn Pieck, wilde ik het gevoel bij de toeschouwer versterken dat hij/zij in een droom was beland, of een visioen beleefde. De composities werden door Martijn Pieck speciaal voor mijn kunstprojecten geschreven. Bij de meeste kunstprojecten was hij van begin af aan betrokken.

²³ Ik maakte bijna altijd gebruik van oude projectoren, waarvan het relatief luide geluid en de lichtverstrooiing van het apparaat, tot onderdeel van de installatie werden.

beeld was de foto/projectie van *Uncover my Lord*, waarin Christus (een geprojecteerde afbeelding uit een schilderij van El Greco) leek te verschijnen in de binnenkant van mijn jas²⁴. Bij nadere inspectie van het beeld werd het de toeschouwer duidelijk dat ik geen moeite had gedaan om de illusie van deze verschijning te vervolmaken. De projectie was bijvoorbeeld net iets te groot voor de jas en de verkleuring van de projectie op mijn gezicht en op de muur was duidelijk zichtbaar. Het beeld daagde de toeschouwers uit om in dit visioen mee te gaan. Maar het liet hun tegelijkertijd zien hoe dit beeld in werkelijkheid tot stand was gekomen. Hierdoor bleef men altijd met één been in de realiteit staan. De illusie was nooit volledig.

Performances

In mijn performances maak ik veelvuldig gebruik van wat in theatertaal een 'tableau' heet; een bevroren moment waarbij de performers langere tijd één bepaalde pose aannemen. Met behulp van trage bewegingen en 'bevroren' beelden wil ik ruimte maken voor de toeschouwer om de eigen fantasie te laten spreken, om zelf betekenis te geven. In mijn performances werk ik met vergelijkbare eenvoudige materialen en houten objecten als in mijn installaties. Een terugkerend performance-object is het groentekratje. Het houten kratje is een concreet, herkenbaar, en eenvoudig voorwerp dat op verschillende manieren kan worden gebruikt. Het kan verschillende functies of betekenissen krijgen (verhoging, bouwsteen, bescherming, schild, opbergen, opsluiten)²⁵.

In mijn performances worden over het algemeen eenvoudige handelingen uitgevoerd (zoals staan, lopen, zitten, of botsen). Ik vraag daarbij aan de performers om de eigen fysieke grenzen te verkennen. Deze eenvoudige handelingen moeten zij lang volhouden. Er wordt een beroep op hun uithoudingsvermogen gedaan. Hun wordt gevraagd om de strijd met het performanceobject, maar ook met zichzelf, met het eigen lichaam, aan te gaan. De performances verwijzen hiermee naar de sterk lichamelijke *body art* performances uit de jaren '60 en '70²⁶.

²⁴ Zie voor de afbeelding pagina 15.

²⁵ Ik werd voor dit veelvuldige gebruik van één terugkerend en herkenbaar object in mijn performances geïnspireerd door Joseph Beuys en de Arte Povera beweging. De aardse, eenvoudige uitstraling van het materiaalgebruik van deze kunstenaars is ook in mijn performance objecten terug te vinden. Over Beuys als inspiratiebron voor mijn performances schrijf ik meer in paragraaf 2.2.3.

²⁶ Het lichaam, lichamelijke taal, speelt niet alleen in mijn performances, maar ook in mijn installaties een belangrijke rol. Dit lichamelijke kwam in mijn vroegere werk vooral terug in geënceneerde foto's en in de diapresentaties. In de foto's en dia's was het naakte lichaam een belangrijk onderwerp. Ik legde de nadruk meestal op de kwetsbaarheid van het lichaam, maar ook op zaken als seksualiteit, dood en lijden.

Uncover my Lord (1996)

Projecties uit de installatie.
Jeruzalemkapel Gouda.



(rechts)

He's mine all mine (1998)

Diaprojecties uit de installatie.
Expositie Kruisigingen, Rotterdam.



(onder)

Gezocht: religieus leider m/v (1999)

Foto's uit triptiek 'Innocencius'
(Rechtsonder) Foto die
fungeerde als whiteboard.



De site

De omgeving waarin de performances of installaties worden getoond, is voor mij een onderdeel van het kunstwerk. Vanwege mijn voorkeur voor *site-specific* installaties en performances heb ik als kunstenaar steeds vaker de rol van organisator van exposities en kunstprojecten op mij genomen. Dit had in eerste instantie vooral een praktische reden. Veel performances, zoals *Jesus' blood never failed me yet*, en *de Evangelist* zouden zonder mijn eigen inspanningen op dit vlak, nooit zijn vertoond. Mijn rol als bedenker en initiatiefnemer, organisator en curator van exposities en kunstprojecten, bood mij de gelegenheid om de ideale omgeving te creëren voor mijn eigen kunstwerken. In mijn eerste *site-specific* installaties probeerde ik een bestaande ruimte tot een totaal-kunstwerk om te vormen. Expositieruimte en kunstwerk liepen hier in elkaar over; de 'omgeving' werd onderdeel van het kunstwerk. Maar bij de performances ga ik hierin nog een stap verder. Het creëren van de ideale omgeving heeft hier niet alleen te maken met het aanpassen van de fysieke ruimte. Het gaat ook om informeren en enthousiasmeren van een kerkgemeente en om het goed instrueren van vrijwilligers. Daarnaast maken ook de liturgische rituelen, de liederen, en de houding van de mensen waarmee zij de performances tegemoet treden, onderdeel uit van de omgeving. Bijna alle facetten die te maken hebben met de organisatie van de viering, zijn ook van invloed op de performances. Het kunstwerk is onlosmakelijk met deze 'omgeving' verbonden.

2.1.2 De relatie tussen thematiek en materiaal

In deze subparagraaf wil ik de vraag beantwoorden waarom ik van installatie-kunstwerken ben overgestapt op performances. De verklaring hiervoor hangt samen met het belangrijkste thema in mijn werk, namelijk religie en geloof. Mijn poging om vat te krijgen op de 'ongrijpbare' geloofservaring loopt als een rode draad door mijn werk en heeft voor een belangrijk deel deze wisseling van 'materiaal' veroorzaakt.

Installaties

In de installatie en het fotodrieluik *Uncover my Lord* wilde ik een zoektocht naar God en het verlangen naar een religieuze ervaring verbeelden. *Uncover my Lord* bracht de wens tot uitdrukking - en toonde tegelijkertijd het gemis - om betoverd te worden door het geloof. Deze wens en dit gemis werden ook in andere installaties en werken een terugkerend thema. Ik schreef over dit werk in de catalogus van de expositie *Eeuwig Kwetsbaar*²⁷: 'Het beeld dat ik

²⁷ Deze expositie werd georganiseerd door het Instituut voor Liturgiewetenschap van de Rijksuniversiteit Groningen. De expositie was in 1998 ondermeer te zien in het

voor ogen had bij de installatie was het schilderij van de 'ongelovige Thomas' van Caravaggio, waarbij Thomas op weinig eerbiedige wijze de wonden van de gestorven en herrezen Christus bestudeert. Ik wilde in 'Uncover my Lord' een hedendaagse ongelovige Thomas tonen. Deze hoofdpersoon worstelt zich op lompe wijze het verhaal van de kruisiging en de wederopstanding binnen. Hij toont zich, net als de ongelovige Thomas van Caravaggio een ware onderzoeker. Hij probeert zo dicht mogelijk bij de op een voetstuk geplaatste beelden van Christus en zijn heiligen te komen. Op deze wijze tracht hij de levenloze beelden te verleiden tot een teken van liefde aan hem persoonlijk om zo zijn gehavende geloof weer nieuw leven in te blazen' (Luttikhuisen, Steensma 1998: 50).

Voor mij stond hier niet de verbeelding van het goddelijke mysterie zelf centraal, maar het verlangen om dat mysterie te ervaren. Ook in de expositie *Kruisigingen*, waar ik de installatie *He's mine all mine* toonde²⁸, kwam dit gemis en verlangen als een belangrijk onderwerp naar voren. De kunsthistorica Debby Spruyt (Spruyt 1998) schreef hierover dat sinds de kunst zich los heeft gemaakt van de kerk als opdrachtgever en autonoom was geworden, de kunstenaars de religieuze thematiek en beeldtaal nog wel gebruikten. Maar zij koppelden deze meestal aan hun eigen gevoelens, projecties en ideeën. Ze gebruikten de religieuze thematiek als een metafoor voor universele begrippen zoals medelijden en troost. Volgens haar was er echter ook een andere manier om met deze religieuze kunsttraditie om te gaan. Mijn werk vond zij hier een voorbeeld van, net als het latere werk van Dali. Zij schreef in dit kader over Dali's schilderij 'De Christus van de heilige Johannes van het kruis': 'Dali's weergave van de religieuze thematiek wijst op een verlangen om in een tijd waarin men nergens meer in gelooft, religieus te bezielen. Door een 'barokke' verleidingsstrategie tracht hij als het ware een religieus gevoel bij de beschouwer op te roepen. Gezien de reacties slaagde hij daarin. In een interview zegt Dali dat hij in staat is om het religieuze patina, dat bovenal eigen is aan de werken van de oude meesters, aan een schilderij toe te voegen. Daarmee geeft hij impliciet toe dat bij hem het patina tot stand komt door schilder-kunstige manipulatie van de verf. Zijn concept van het religieuze bevindt zich daarmee definitief aan 'deze' en niet aan 'gene' zijde' (Spruyt 1998: 20-21).

Ook mijn werk ging volgens haar over het gemis en de onmogelijkheid om religie en religieuze ervaring te verbeelden. Over mijn werk zei zij vervolgens: 'Op de tentoonstelling 'Kruisigingen' vertoont Stefan Belderbos een aan Dali vergelijkbare dubbelzinnigheid. Met zijn installatie van geënceneerde dia's en een videofilm toont hij een poging tot wederopstanding van Christus. (...) In tegenstelling tot Dali probeert hij met zijn kunst de religie niet te her-

Museum voor Religieuze Kunst Uden en het Provinciaal Museum Begijnhofkerk Sint-Truiden.

²⁸ Zie voor een afbeelding pagina 15.

installeren. Door een poging tot verbeelding van de wederopstanding op zich, geeft Belderbos de onmogelijkheid aan, om religie door middel van representatie als realiteit op te voeren' (Spruyt 1998: 21). Wat betreft mijn installaties had zij hierin gelijk. Juist het tonen van deze 'onmogelijkheid' vormde voor mij de kern van dit werk. Het goddelijke mysterie en de ervaring dat er een hogere kracht of macht actief is in onze wereld zijn zaken die niet of nauwelijks zijn te beschrijven met woorden of beelden. De middeleeuwse theoloog Nicolaas van Cusa (ook wel Cusanus genoemd) geeft een zeer boeiende omschrijving van deze onmacht in zijn boeken *De visione dei* en *De docta ignorantia*. Zijn Godsbeeld en zijn zoektocht om vat te krijgen op deze materie, raakt mij en herken ik. In eerste instantie beschrijft hij God als 'het samenvallen der tegendelen'. Maar later scherpt hij dit verder aan. Theoloog Frans Maas schrijft hierover: 'Waar eerst God werd voorgesteld als de *'coincidentia oppositorum'* (het samenvallen der tegendelen), wordt deze notie nu de grens, waarachter de Verborgene zich terugtrekt. De *'coincidentia oppositorum'* wordt gezien als de muur, die ondoordringbaar is voor alle eindig verstand' (Maas 1993: 97). God lijkt alleen nog maar beschreven te kunnen worden in alles wat hij niet is. Menselijke woorden en begrippen schieten te kort. '... zo zal Cusanus op een gegeven moment zeggen, God is oneindig veel meer dan Schepper. Als Schepper is Hij de ene oorsprong van alles wat in de veelheid tegenover elkaar staat, Maar God is nog achter deze *'coincidentia oppositorum'* verborgen' (Maas 1993: 97).

Cusanus' bewustzijn van het ongrijpbare en onbereikbare van God, en tegelijkertijd zijn onophoudelijke pogingen om toch dichterbij te komen, fascineerden mij. Ik herkende zijn streven in mijn eigen beeldende werk. In mijn installaties met diaprojecties wilde ik niet alleen het verlangen naar dit mysterie verbeelden, maar daarnaast ook het falen, het niet bereiken. In deze installaties wilde ik bij de toeschouwer geen religieuze ervaring oproepen, maar vooral het oneindige zoeken naar het Goddelijke en de fascinatie, de aantrekkingskracht, voelbaar maken. Het naderen van het Goddelijke via mijn kunstwerken, het concreet afleggen van deze zoektocht in mijn beeldende werk, zag ik als een 'onmogelijkheid'. Maar net als bij Cusanus werkte het besef van deze onmogelijkheid als een rode lap op een stier. Het leidde tot een nieuwe poging om toch dichterbij te komen, in het volle besef dat het doel nooit bereikt kan worden. Ik wilde met mijn werk een religieuze ervaring oproepen (en deze niet alleen verbeelden of het gemis er van zichtbaar maken). Hiervoor was voor mij de overstap van installatiekunst naar performances noodzakelijk. Ik besloot samenwerking te zoeken met kerkgemeenten.

Performancekunst

In mijn performances probeerde ik de religieuze ervaring steeds dichterbij de huid te komen. De performances *I' have been true to myself* en *I have never lost my head* zijn hier twee, nogal dubbel-

zinnige, voorbeelden van. De performances die ik heb ontwikkeld voor de liturgie gaan verder op deze weg. In deze performances krijgt het 'bevroren' moment, het tableau, steeds meer nadruk. De nadruk ligt niet langer op beweging en verandering, maar juist op het tijdelijk stilzetten van de beweging en op verstillend en aandacht. De performances worden een vorm van meditatie. De uitvoerder wordt gevraagd om een gebed te reciteren. Het tijdelijk 'bevroren' beeld vormt, samen met het gebed van de performer, een startpunt voor een spirituele reis. Een reis die de performer samen met de kerkgangers aflegt. In de performance staat niet het lichaam van de uitvoerder centraal (zoals bij Body Art), maar de aanwezigheid van de performer als gelovige. Zijn of haar streven om de performance te volbrengen, en het geloof en vertrouwen waarmee de performance wordt uitgevoerd, geven de performance haar kracht. De ervaring van het onbereikbare goddelijke mysterie²⁹ wordt in deze performances niet door een beeld overgebracht maar door de 'performers' die door het 'ritueel' worden uitgenodigd om hun geloof, en de kracht die dit geloof geeft, te tonen aan de kerkgangers. De gelovige performer vormt zo de sleutel om de religieuze ervaring en het goddelijke mysterie weer iets dichterbij te kunnen naderen.

2.1.3 *Uitlokken en verleiden: de interactie met het publiek*

In deze paragraaf beschrijf ik mijn ideeën over de interactie tussen kunstwerk en publiek aan de hand van twee concrete voorbeelden. Ik begin deze paragraaf met een korte beschrijving van de expositie in de Studentenkerk van Nijmegen van 1998, getiteld *Gezocht: religieus leider m/v*. Deze expositie vormde voor mij een keerpunt in mijn denken over de interactie tussen publiek en kunstwerk.

Gezocht: religieus leider m/v

Deze expositie met het thema 'nieuw religieus leiderschap' is op mijn eigen initiatief tot stand gekomen. Ik koos specifiek voor een kerk als expositieruimte waar de kunstwerken een aantal weken deel zouden uitmaken van de vieringen. Voor mij waren niet alleen de kunstobjecten (foto's en beelden) maar ook de mogelijke discussie over religieus leiderschap (opgeroepen door de beelden), onderdeel van het totale kunstwerk. De Studentenkerk in Nijmegen stond open voor dit kunstproject. Deze gemeente kende een traditie wat betreft het inbrengen van hedendaagse kunst in de liturgie.

Tijdens de expositie toonde ik grote fotobeelden waarop ikzelf, en vrienden en familieleden, poseerde als pausen, monniken en heiligen (zoals afgebeeld op schilderijen uit de Renaissance en

²⁹ Ik ga er daarbij van uit dat het goddelijke mysterie buiten onze denkkaders valt, en niet is te definiëren (of te vatten in een beeld). Dat beoog ik niet met mijn performances. Maar in mijn nieuwe reeks performances probeer ik wel, net als Cusanus in zijn geschriften, iets van dit mysterie te onthullen.

Barok). In deze foto's accentueerde ik het lichamelijke, het naakte, kwetsbare lichaam. Dit contrasteerde scherp met de door mij uitgekozen schilderijen waar het lichaam van de religieuze leiders en heiligen vaak onzichtbaar en vormloos was geworden (bijna onstoffelijk leek) onder hun kleding.

De voorgangers besteedden tijdens de vieringen aandacht aan de kunstwerken en aan de thematiek van de expositie. Zij werkten in hun overweging het thema religieus leiderschap verder uit. Ook de kerkgangers konden een zichtbare bijdrage aan het thema leveren. In deze expositie had ik van één foto een *whiteboard* gemaakt waar mensen na afloop van de viering hun commentaar op konden schrijven. Eén van de voorgangers uit de Studentenkerk schreef in een artikel over de discussie die ontstond: *'Hij (Belderbos SB) zoekt en vraagt, ook om reacties van het publiek, juist in hun gevoel voor religieus leiderschap En hij heeft ze gekregen* (geschreven op het *whiteboard* SB), *veel: positief en negatief. 'Het geloof wordt uitgekleeft, dom, wat koud!' en 'Wordt er vanuit lichamelijkeheid nieuw leiderschap geboren?'. Aangetekend mag worden, dat het negatieve wordt gesteld, het positieve in vragende vorm aan ons wordt voorgelegd. Een kenmerk van nieuw leiderschap?'* (Huysmans 1999: 28).

De eerste paar keer leverden de kerkbezoekers vooral positief commentaar. Maar na verloop van tijd werden de reacties op het *whiteboard* steeds feller. Er ontspon zich niet alleen een discussie over religieus leiderschap, maar ook over de vraag of een kerk wel gastvrijheid moest verlenen aan dit soort kunst. Met name het naakt in de foto's leek voor een kleine groep kerkgangers een steen des aanstoots.

De expositie in de Studentenkerk in Nijmegen was voor mij de eerste keer dat ik naar een mogelijkheid zocht om de reacties van het publiek zichtbaar te maken en een plaats te geven in mijn werk. Deze reacties van zowel kerkgangers als voorgangers voegden voor mij iets nieuws toe aan mijn kunstwerken. Het tonen van deze reacties maakte dat de toeschouwer de beelden vanuit verschillende perspectieven kon bekijken. Het leek alsof door al deze verschillende reacties op het *whiteboard*, de belichting van het beeld telkens weer veranderde, waardoor het beeld van kleur en sfeer versprong. De toeschouwers konden door hun reactie de beelden een eigen kleur meegeven.

Deze interactie tussen kunstwerk en publiek smaakte voor mij naar meer. Na de expositie in de Studentenkerk wilde ik als kunstenaar verder op dit pad en ik zocht naar mogelijkheden om deze interactie verder uit te breiden. Ik wilde de toeschouwers niet alleen vragen om te reageren op het kunstwerk maar hun ook meer ruimte bieden om hierin te participeren. Vanaf dat moment ging ik mij verdiepen in de performancekunst.



De Evangelist (2002)

Links: De Evangelist in de Lokhorstkerk

Onder: Diaprojectie uit de Evangelist

Links o.: De evangelisten maken zich op om hun boodschap te verkondigen.



I have been true to myself (2004)

Rechts: Achter de performer lopen toeschouwers/deelnemers met zonnebloemen.
Links o: De performer stapte de kerk uit. Hij wordt geflankeerd door fakkeldragers.
Midden o: De performer draagt het vaandel door de straat.
Onder rechts; De deelnemers leggen hun zonnebloem bij het vaandel neer.



I have been true to myself: de gestuurde deelname van het publiek

In mijn performances zocht ik naar een balans; ik wilde enerzijds controle houden over het uiteindelijke kunstwerk, anderzijds wilde ik de toeschouwer de ruimte bieden om te participeren (en zo het kunstwerk naar eigen hand te zetten). De performance *I have been true to myself*, laat zien welke oplossing ik voor dit probleem heb gevonden. Hier kreeg het publiek de ruimte, werd uitgenodigd, om te participeren. Maar tegelijkertijd reikte ik wel een duidelijk kader aan. De vrijheid om te reageren werd door mij onopvallend gestuurd zodat ik grip hield op de vorm die de performance kon aannemen³⁰.

I have been true to myself was een performance in de vorm van een processie. In deze performance werkte ik samen met zeven helpers (onder wie twee muzikanten) en met componist Martijn Pieck. De performance verliep als volgt: Het publiek verzamelde zich op het plein voor de Antoniuskerk. Vier fakkeldragers stelden zich, aan het begin van de performance, voor de deuren van de kerk op. Onder-tussen schalde de geluidscompositie van Martijn Pieck over het plein die het midden hield tussen klagelijke uitroep en een oproep voor gebed van een moskee. Hierna gingen de kerkdeuren open en liep ik, als performer, de kerk uit. Ik had een zwarte houten kist (groentekratje) om mijn hoofd, en twee kisten aan mijn voeten. Ik liep langzaam naar voren. Het geluid van de kisten op de grond was

³⁰ Mijn keuze om als performer de toeschouwers/deelnemers een bepaalde richting uit te sturen, is mede ingegeven door de performance *Rythm 0* van Abramović. Marina Abramović streefde in haar eerdere performances een veel grotere handelingsvrijheid voor het publiek na. Maar zij erkende dat dit de kunstenaar grote problemen opleverde. Een van haar bekendste performances waarin zij deze grens onderzocht, was *Rythm 0*. Hier legde zij de uitkomst van de performance bijna geheel in handen van het publiek. Zij had 72 objecten op een tafel neergelegd, die het publiek naar eigen inzicht op haar kon uittesten. Er waren objecten die pijn veroorzaakten en objecten die plezier veroorzaakten, die prettig aanvoelden. Zes uur lang zou Marina Abramović alle verantwoordelijkheid op zich nemen voor wat er zich in de galerie zou afspelen. Zij zelf keek het publiek recht in de ogen, maar reageerde verder zo min mogelijk. Zij werd een 'object'. In het begin van de performance gebeurde er weinig maar na een aantal uur werd het publiek steeds agressiever. Zij schreef: *'I was really violated; they cut my clothes, they put the thorns of the roses in my stomach, they cut my throat, they drank my blood, one person put the gun to my head and then another one took it away. It was a very intense and aggressive situation. After six hours, at two in the morning, I stopped, because this was exactly my decision: six hours. I started walking to the public and everybody ran away and never actually confronted with me. The experience I drew from this piece was that in your own performances you can go very far, but if you leave decisions to the public, you can get killed'* (Lodigiani e.a. 2002: 30). In mijn eigen performances wilde ik het groepsproces daarom meer sturen. Niet alleen om mogelijke verwarring en agressie bij de toeschouwers/deelnemers te voorkomen, maar ook om mijn eigen boodschap duidelijker voor het voetlicht te brengen.

duidelijk te horen. Een trommelslager gaf de maat aan van mijn stappen. De geluidscompositie verstomde. De fakkeldragers flankeerden mij. Ik kreeg een vaandel aangereikt met daarop groot de tekst *'I have been true to myself'*. Ik riep deze tekst. Toen begon mijn 'kruisweg' en liep ik met vaandel en kisten aan mijn voeten de straat uit naar het pand van kunstenaarsinitiatief Kade Ateliers. Het publiek kreeg ondertussen zonnebloemen uitgereikt met daaraan een kaartje met de tekst: *'Is de stem van uw hart uw belangrijkste richtsnoer? Sluit u dan aan en loop met ons mee. Volg deze geloofs-uiting verlost van religie'*.

De performance eindigde voor het pand van kunstenaarsinitiatief Kade Ateliers. Over een afstand die je normaal in vijf minuten kon lopen, had de processie, geleid door mij als performer, ruim twintig minuten gedaan. Ik werd door een helper verlost van de kisten om hoofd en voeten. Ik plantte mijn vaandel op het pleintje tegenover Kade Ateliers. Hier legde ik een zonnebloem neer. De muzikanten bleven bij het vaandel spelen terwijl ik, geflankeerd door de fakkeldragers, het pand van Kade Ateliers binnen ging. Het publiek volgde hierna mijn voorbeeld en legde de eigen zonnebloem onder het vaandel neer. Dit werd door alle deelnemers aan de processie gedaan.

Op een vrij eenvoudige manier kon ik deze performance tot een gezamenlijk ritueel regisseren. Voor dit kunstwerk, dat weliswaar grotendeels de vorm had van wat ik had uitgedacht en gehoopt, was ik afhankelijk van het publiek. Hun handelwijze kon ik niet voorspellen, maar ik probeerde het publiek wel te sturen. Dit deed ik enerzijds door zonnebloemen met een 'regieaanwijzing' – een kaartje met een uitnodiging om de performer te volgen - uit te delen. Daarnaast had ik één persoon gevraagd om mee te lopen met de performance en na mij haar zonnebloem bij het vaandel neer te leggen. Ik hoopte dat de rest van de mensen dan vanzelf haar voorbeeld zou volgen. En dat gebeurde ook. Het publiek kon vrij participeren in de performance maar ik probeerde wel om deze handelingen te sturen en binnen de door mij uitgezette kaders te laten plaatsvinden.

Wat mij als kunstenaar fascineerde, was dat mensen hun rol als toeschouwer niet langer meer belangrijk vonden bij deze performance. Men sloot gewoon achter bij de processie aan en deed mee. Veel toeschouwers konden op dat moment mij, de performer, nauwelijks meer zien. Deelnemen werd voor hen belangrijker dan toekijken. De performance naderde hiermee dicht de grens van het (religieuze) ritueel.

2.1.4 De noodzaak van toenadering: kerk, religie en mijn kunstwerken

In deze laatste subparagraaf geef ik aan waarom ik als kunstenaar toenadering zoek tot de kerk en waarom ik wil samenwerken met kerkgemeenten. Ik geef eerst een kort historisch overzicht waarin de relatie tussen kunst/kunstenaar en kerk centraal staat. Vervolgens ga ik aan de hand van een concreet voorbeeld dieper in op de rol die ik als kunstenaar binnen de context van kerk en liturgie wil spelen.

Met het historische overzicht aan het begin van deze subparagraaf beoog ik niet om dit onderwerp in al zijn facetten te bespreken. Mijn overzicht is vanuit kunsthistorisch oogpunt verre van compleet en dient vooral om mijn eigen opvattingen en standpunten over dit onderwerp te verduidelijken. Het historische overzicht schrijf ik vanuit het al eerder genoemde 'buitenperspectief'. Daarna keer ik weer terug naar het 'binnenperspectief'.

Kerk, kunst en liturgie: een overzicht

De samenwerking tussen kerk en kunstenaar is in deze tijd alles behalve vanzelfsprekend. Volgens de theoloog Steensma hebben de meeste mensen, wanneer de thema's kunst en kerk met elkaar worden verbonden, vooral kunst uit het verleden voor ogen. Kunstwerken waarin op de een of andere manier een geloofsonderwerp wordt voorgesteld, kunstwerken die de heilsgeschiedenis van het christendom onderrichtten en in beeld brachten (Steensma 1987: 10). In de huidige tijd is de samenwerking tussen beeldend kunstenaar en kerk vaak problematisch. Niet dat de kunstenaars hun interesse in de religie hebben verloren, maar zoals kunsthistoricus Joost van der Wal stelt: kunstenaar en kerk zijn steeds meer uit elkaar gegroeid doordat de kunstenaar een meer autonome positie is gaan innemen. *'De autonome kunstenaar wenste geen inmenging in zijn persoonlijke keuzes en voorkeuren. Vanuit zijn geseculariseerde positie keek hij bovendien kritisch naar de traditionele geloofswaarden van het kerkelijk instituut'* (Wal, de 2002: 23). De kunstenaar verkondigde niet langer de heilsboodschap van de kerk, maar steeds meer zijn persoonlijke opvatting rondom religie, kerk en geloof. Daarnaast koos hij voor een beeldtaal die de kerk minder aansprak.

De toepassing van beeldende kunst in de kerk kent echter een lange en rijke geschiedenis. Tot in de achttiende eeuw liep de kerk voorop bij het tonen van eigentijdse kunst. De kunst vervulde binnen de kerk taken op het vlak van geloofsonderricht, devotieversterking en versiering van het kerkgebouw (Steensma 1987: 14). In de 19e eeuw trad er een duidelijke breuk op. De kerk weigerde om 'nieuwe' kunst een plaats te geven in de kerken. Volgens de theoloog Marcel Barnard werd deze nieuwe situatie het duidelijkst verbeeld met de weigering van de kerk om *Das Kreuz im Gebirge* van Caspar David Friedrich als altaarstuk te plaatsen³¹. Het schilderij werd in het

³¹ Friedrich voltooide het schilderij in 1808. Op het schilderij zien we een bergtop met enkele dennenbomen tegen de achtergrond van een zonsondergang. Op de top van de berg staat een kruisbeeld. Dit is geen schilderkunstige verbeelding van de kruisiging maar een geschilderd 'wegkruis'. Kunsthistoricus Robert Rosenblum noemde dit schilderij een innovatie in de religieuze kunst omdat *'the crucifixion itself is not a*

museum opgehangen. Niet langer de kerk maar het museum was nu de plaats geworden waar men eigentijdse religieuze kunst kon bekijken (Barnard, Schuman 2002: 24). Friedrichs *Kreuz im Gebirge* was het begin van een periode waarin kunstenaars de religieuze inhoud van hun werk losmaakten van het onderwerp op het schilderij. In Friedrichs geval was het onderwerp het landschap, maar had zijn schilderij een onmiskenbare religieuze lading en betekenis.

De scheiding van onderwerp en inhoud veroorzaakte binnen de kerk verwarring. De kerk bleef kunst verlangen met een expliciet religieus onderwerp, een herkenbare (Bijbelse) voorstelling, en een bekende stijl. Zij toonde bijvoorkeur kunst die refereerde aan oude iconografische codes: schilderijen en beelden in de bekende neo-stijlen zoals neo-romaans en neo-gotisch. Sinds de jaren veertig en vijftig van de twintigste eeuw kwam hierin langzaam een omslag en werden steeds meer hedendaagse kunstenaars uitgenodigd om hun werk in de kerk te tonen. Binnen de katholieke kerk vormt de toespraak van paus Paulus VI in 1964, gericht tot de kunstenaars, hiervoor een belangrijke omslag: *'We erkennen dat ook wij u pijn hebben berokkend. We hebben jullie gezegd dat er een stijl bestaat waaraan jullie je moeten aanpassen; dat we die traditie hebben waaraan je trouw dient te blijven; dat we meesters hebben die jullie moeten volgen; dat we die canons hebben waaraan je niet kan ontsnappen. We vragen om vergiffenis'* (Schmidt 2000: 239).

Alhoewel er nu weinig verschil van mening meer bestaat onder theologen en kunsthistorici over het religieuze en spirituele gehalte van veel twintigste-eeuwse kunststromingen, en men hierin vele christelijke thema's ontdekt, is er wel een discussie in hoeverre deze kunst geschikt is om permanent in de kerk te plaatsen. Toont deze kunst niet te veel een persoonlijke visie op kerk en geloof: kijkt zij niet te veel af van de kerkelijke heilsboodschap? In de praktijk werden maar weinig kerken in de twintigste eeuw verrijkt met kunstwerken die ook door de kunstkritiek van waarde werden geacht. Een uitzondering hierop vormden sommige kunstwerken die niet permanent, maar tijdelijk in een viering werden binnengehaald en als een eigenzinnige verkondiging werden beschouwd.

In Nederland werd er vooral sinds de jaren '80 weer geëxperimenteerd met de introductie van schilderijen, beelden en installaties in de liturgie. Kunstwerken kregen vanaf die tijd steeds vaker een tijdelijke prominente plaats in de eredienst. De hedendaagse kunst kreeg binnen de kerk een nieuwe rol toebedeeld. Het kunstwerk diende nu niet zozeer ter versterking van de devotie, voor de versiering van het kerkgebouw, of voor het geloofsonderricht: Het beeld werd nu als een eigenzinnige verkondiging

representation of a flesh-and-blood Christ on the Cross, but rather of a gilded crucifix, that is, a man-made object, a relic of Christian ritual and art of a sort that might be found on a pilgrimage route in the forest. As a result, the painting, surprisingly, could be interpreted as belonging entirely to a modern world of empirical observation, although a world whose component parts have been selected and organized so carefully that each element is charged with meaning' (Rosenblum 1975: 25). Friedrich schilderde een landschap en niet een religieuze voorstelling. In zijn schilderijen wist Friedrich echter het feitelijke landschap om te vormen tot een religieus symbool. Hij verbond hierin het natuurlijke met het bovennatuurlijke.

beschouwd die nieuw licht kon werpen op geloofszaken. De kunstenaar kreeg soms de rol van een priester of profeet toebedeeld (Dingemans e.a. 1999: 27 en 125). Met de toekenning van deze verkondigende en soms ook profetische kwaliteiten aan de hedendaagse kunst werd er binnen kerkgemeenten een nieuwe manier gevonden om met de autonome positie van de kunstenaar om te gaan.

Voorals theoloog Steensma heeft in Nederland onderzoek gedaan naar experimenten waarbij hedendaagse kunst een tijdelijke plaats krijgt in de liturgie. Ook mijn eigen werk heeft onderdeel uitgemaakt van een experiment dat door hem wordt beschreven³². Uit zijn onderzoek blijkt dat deze nieuwe verkondigende rol van de kunst in de kerkdienst problematisch is. De kunst krijgt meestal weinig ruimte om te spreken. De combinatie van woord en beeld is weerbarstig en vaak wordt het kunstwerk tot een illustratie bij de preek gemaakt. In de meeste vieringen wordt het kunstwerk zo 'gedegen' uitgelegd dat voor de kerkgangers weinig meer te beleven valt aan het beeld. De presentatieve symboliek (zie hoofdstuk 1) wordt gesmoord door de discursieve benadering van het kunstwerk tijdens de viering. Kunsthistoricus Huub Mous spreekt over het '*verbaal in mootjes hakken van het kunstwerk*' wanneer hij een van de diensten beschrijft. Meer in het algemeen stelt hij dat er in de diensten '*onevenredig veel aandacht is voor de (verwoordbare) inhoud van het kunstwerk ten koste van de meer gevoelsmatige en zintuiglijke esthetische ervaring*' (Dingemans e.a. 1999: 158). Ook Steensma concludeert dat in veel van de experimentele diensten uiteindelijk niet het kunstwerk centraal staat, maar het thema en de preek (Dingemans e.a. 1999: 137).

De verleiding van Antonius:

Mijn visie op de rol van kunst in de kerk.

De expositie *De verleiding van Antonius*, waarbij hedendaagse kunst wat ondoordacht plaats in een kerkdienst kreeg, vormde voor mij een belangrijke 'eye-opener'. Die kerkdienst maakte mij duidelijk welke rol mijn kunstwerken zouden moeten vervullen in de liturgie. *De verleiding van Antonius* vond in 2002 in de Antoniuskerk van Utrecht plaats en werd mede door mijzelf georganiseerd. Ik had dertien kunstenaars uit Utrecht gevraagd om *site-specific* werk te maken en met hun kunstwerken (tekeningen, foto's, video, installaties, beelden) te reageren 'op het kerkgebouw, op het geloof en op het instituut kerk' (Belderbos en Moscoviter 2002). De expositie was te zien tijdens het open-monumenten weekend. De kunstwerken maakten op één zondagochtend ook deel uit van de viering in deze kerk. De pastor leek het een goed idee om tijdens deze viering aandacht aan de kunstwerken te besteden. De kunstwerken waren dat weekend zo dominant in de kerk aanwezig dat het naar mijn idee ook onmogelijk was om hier niet bij stil te staan. Toch was dit wat er uiteindelijk gebeurde. Bij aanvang van de dienst maakte de pastor de gemeente attent op de kunstwerken. 'De kerk is tijdelijk veranderd', zo zei hij.

³² Zie de al eerder beschreven expositie *Gezocht: religieus leider m/v*, in de vorige subparagraaf.

'De kerk is een ontmoetingsplaats, en staat open voor iedereen: Dit weekend voor het geluid en de ideeën van kunstenaars uit onze wijk'. Daarna vervolgde hij de dienst zonder nog naar de kunstwerken te verwijzen (Belderbos en Moscoviter 2002). De kerkgemeente ging op dezelfde wijze met deze kunstwerken om, zoals men omgaat met storend geluid dat van buiten de kerk komt: men negeert het. Men concentreert zich nog iets meer op de viering en sluit zich verder af voor alles wat 'van buiten' komt. De kunstwerken waren ditmaal duidelijk iets dat 'van buiten' kwam. De kerk als ontmoetingsplaats, schoot tijdens de viering tekort. Ikzelf schreef naar aanleiding van deze viering in de catalogus:

'Het idee dat kunst en kerk niet samengaan - de tijd dat kunstwerken uit de kerk moesten worden verwijderd - die tijd lijkt achter ons te liggen. (...) De kerkgemeente toonde zich een vriendelijke gastheer, die de deuren van zijn huis wagenwijd openzette. De kunstenaars toonden zich beleefde gasten, die weliswaar hun soms kritische mening lieten horen maar de regels van het goede fatsoen niet uit het oog verloren. Maar had dit prettige, en niet al te lastige samenzijn een meerwaarde? Tijdens de kerkdienst naar mijn idee niet. De kunstenaars zochten elk met hun werk naar een rol die hun werk binnen de kerk kon vervullen. Opvallend is dat de oude rollen die de kunst binnen de kerk heeft vervuld (geloofsonderricht, devotieversterking en de versiering van het kerkgebouw SB), vaak leken terug te komen. (...) Echter tijdens de dienst slaagden de kunstwerken er niet in om deze rol op zich te nemen. Naar mijn idee was het de oude scheiding - die teruggaat op Friedrichs 'Das Kreuz im Gebirge' - van onderwerp en inhoud die de kunstwerken de das om deed. Tijdens de expositie kon de toeschouwer rondlopen en had hij/zij de tijd om kunstwerk en omgeving in zich op te nemen. Men had voldoende tijd om niet alleen de vorm van het kunstwerk in zich op te nemen maar ook de achterliggende inhoud te ontvouwen. Tijdens de dienst ontbrak de tijd en gelegenheid. De aandacht was gericht op het altaar, de kerkbezoeker was grotendeels gekluisterd aan zijn bank. De kunstwerken hadden hulp nodig van de kansel om ook tijdens de dienst iets van hun inhoud en betekenis te kunnen prijsgeven' (Belderbos en Moscoviter 2002³³).

In deze viering was de kunst naar mijn idee weinig meer dan een lastig obstakel dat in de weg stond. Deze ervaring stond in schril contrast met de expositie *Gezocht: religieus leider m/v* in de Studentenkerk en zette mij aan het denken over welke bijdrage ik als kunstenaar aan de liturgie zou kunnen leveren.

In tegenstelling tot sommige (performance)kunstenaars zie ik de kunst niet als een vervanging van de kerk of als een nieuwe kerk³⁴.

³³ Vijfde pagina uit artikel *Open Huis* (het boek heeft geen paginanummers).

³⁴ Marina Abramović is zo'n kunstenaar. Zij zegt: *'Before our society was more religious, people would go to temple to receive a spiritual message and now the performer*

In mijn optiek kan kunst, en met name performancekunst, een belangrijke bijdrage leveren aan de religieuze ervaring en beleving, maar niet alleen. Kerk en kunstenaar hebben elkaar nodig en moeten met elkaar samenwerken bij de gedeelde zoektocht naar het goddelijke mysterie. Ik sluit mij aan bij de opvatting van pater Friedhelm Mennekes van het kunstcentrum *Sankt Peter* in Keulen. Mennekes heeft in zijn kerk ruimhartig de deuren geopend voor hedendaagse kunst. Volgens hem verbeeldt de hedendaagse kunst bij uitstek een gevoel van existentiële twijfel, van zoeken en van aftasten. Deze twijfel, is volgens Mennekes onlosmakelijk met het geloof verbonden. Maar in de kerk is hier vaak te weinig ruimte voor (Mennekes 2003: 12). Twijfel en zoeken ziet Mennekes als kern van het geloof, veel meer nog dan het vasthouden aan zekerheden en belijdenissen³⁵. Het zoeken, aftasten en de twijfel die de hedendaagse kunst tentoonspreidt, dat is volgens hem een belangrijke toevoeging van de hedendaagse kunst aan de kerkdienst.

Als beeldend kunstenaar wil ik samen met de kerkgemeente op zoek gaan naar het goddelijke mysterie. In deze zoektocht moet zowel aandacht zijn voor de zekerheden van het geloof (de geloofsbelijdenis en geloofsovertuiging) als voor de twijfel. Wanneer God, zoals Cusanus³⁶ stelt, in wezen onkenbaar is, onbereikbaar, rest ons niet anders dan op zoek te gaan en zo dichtbij als mogelijk te komen. Daarbij is datgene wat je weet, wat je kent, en wat je gelooft, even waardevol als alles wat je niet weet, nog niet kent, en waar je aan twijfelt. Je kunt alleen dichterbij komen wanneer je hierover ervaringen met elkaar uitwisselt. De belangrijkste rol die ik als kunstenaar in de liturgie kan spelen, is het scheppen van deze ruimte. Met mijn beelden in de liturgie wil ik niet alleen mijn eigen standpunt en geloof verbeelden, maar ook ruimte scheppen voor anderen om hun ervaringen en geloof met elkaar te delen.

Performancekunst zie ik als de meest geschikte kunstdiscipline voor deze taak. Performance als discipline binnen de beeldende kunsten, is volgens kunsthistoricus Rosalee Goldberg vooral gebruikt om een verandering te bewerkstelligen binnen het kunstdiscours en werd gebruikt om vastgelopen processen nieuw leven in te blazen³⁷. Naar

has this function. They need to give awareness to the public and transform them. So performance could possibly be seen as the new temple' (Cavallucci 2005: 23).

³⁵ Hij stelt: *'Unsicherheit und Zweifel sind also dem Glauben immanent, ja, ich denke, dass am Ende die Zweifel für die Menschheit wichtiger waren als der feste Glaube. Dennoch sieht es in der Praxis anders aus. Der Zweifel spielt auf den Kanzeln wie im Alltag der meisten Gläubigen eine untergeordnete Rolle'* (Mennekes 2003: 13).

³⁶ Zie ook paragraaf 2.1.2.

³⁷ Zij schrijft: *'For artists did not merely use performance as a mean to attract publicity for themselves. Performance has been considered as a way of bringing to life the formal and conceptual ideas on which the making of art is based. Live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art. Such a radical stance has made performance a catalyst in the history of twentieth-century art; whenever a certain school, be it Cubism, Minimalism, or conceptual art, seemed to have reached an impasse, artists have turned to*

mijn idee kan performancekunst niet alleen vastgelopen processen binnen de kunst doorbreken, ik verwacht dat zij dat ook binnen de liturgie zou kunnen doen. Hiervoor lever ik als kunstenaar de creatieve energie aan. Ik bevraag met mijn performances de oude rituelen en gebruiken. Ik zaai met mijn kunst een zekere twijfel en begin samen met de gemeente aan een zoektocht. Om de Onnoembare met mijn performances werkelijk dicht te kunnen naderen, heb ik ook de inbreng van de kerk(gemeente) nodig: haar kennis, traditie, ervaring en vaste kaders. Ik heb ook de kerkgangers nodig die hopelijk door mijn beelden en performances worden uitgenodigd om hun geloof, en de kracht die dit geloof hun geeft, te tonen aan de ander. Zo kunnen wij gezamenlijk de religieuze ervaring en het goddelijke mysterie weer iets dichterbij naderen. Voor dit doel hebben kunst en kerk elkaar nodig.

2.2 Het kunsthistorische kader

In deze paragraaf positioneer ik mijn performances in een kunsthistorisch kader. Ik geef geen volledige beschrijving van de geschiedenis van performancekunst. Ik concentreer mij op die ontwikkelingen die ik als kunstenaar relevant vind voor de interpretatie van mijn werk. Ik probeer vragen te beantwoorden als: hoe past mijn nieuwe reeks performances (geïntegreerd in de liturgie) in de traditie van de performancekunst? Welke performances en performancekunstenaars dienden als inspiratiebron? Hoe verhoudt mijn werk zich tot *community art*? Met deze kunsthistorische verkenning probeer ik mijn artistieke criteria duidelijk te maken. Wanneer beschouw ik als kunstenaar dit experiment als geslaagd?

2.2.1 Het begrip performance nader bestudeerd

In de beeldende kunst vormen performances een specifieke kunststroming waarbij het proces van het maken het kunstwerk zelf is geworden. Performancekunst werd ook wel 'body-art', 'action', 'event' of 'happening' genoemd. Deze verschillende namen zijn mede ontstaan doordat het begrip performance binnen de beeldende kunst (zoals ik in paragraaf 1.3 al schreef) oneindig veel verschillende uitingsvormen kent. Kunsthistoricus Roselee Goldberg stelt dan ook: *'By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists'* (Goldberg 1988: 9).

De term 'performance' wordt gebruikt in de antropologie, liturgiewetenschap, Ritual Studies, theaterwetenschappen en binnen de beeldende kunst. Het

performance as a way of breaking down categories and indicating new directions' (Goldberg 1988: 7).

duidt in algemene zin op een handeling, een optreden, een uitvoering. Er zijn vele beschouwingen geschreven over de samenhang tussen theater, rite, liturgie, sociaal drama en kunstperformances.³⁸ De belangrijkste overeenkomst is dat de verschillende handelingen betekenis en uitleg geven aan ongrijpbare zaken van en in het leven. Of, zoals de invloedrijke cultureel antropoloog Victor Turner schreef: *'In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre and poetry, is explanation and explication of life itself. (...) Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the depth of sociocultural life, is drawn forth'* (Turner 1982: 13).

Een belangrijk onderscheid tussen deze verschillende disciplines (met betrekking tot het begrip performance) ligt in hun benadering van de werkelijkheid. Waar bijvoorbeeld theater duidelijk een illusie creëert - men treedt als toeschouwer in een fictieve wereld - probeert de liturgie de mensen te laten participeren in een transcendente, verborgen wereld. Theoloog Gerard Lukken stelt dat *'de liturgie niet is gericht op de gewone realiteit en evenmin op het oproepen van een fictieve werkelijkheid (zoals theater), maar op het voltrekken van een transcendente werkelijkheid als geheim'* (Lukken 1996: 165). Bij performances uit de beeldende kunst (met name uit de jaren '60 en '70) is dit onderscheid vaak meer diffuus. Deze performances lijken sterk op liturgie en riten. Zij spelen zich niet af in een fictieve werkelijkheid maar proberen net als de liturgie een transcendente werkelijkheid zichtbaar te maken.

2.2.2 Performancekunst nadert het religieuze ritueel

In dit onderzoek staat niet de gehele performancekunst centraal. Mijn interesse gaat uit naar een specifieke vorm van performancekunst die met name in de jaren '60 en '70 opgeld deed. Toen kreeg performancekunst steeds meer raakvlakken met religieuze rituelen³⁹. Deze ontwikkeling werd beschreven door kunsthistorici als Thomas McEvilley, Lea Vergine en Hans Ulrich Obrist en door de Duitse theoloog Günter Rombold⁴⁰. McEvilley stelde dat oude religieuze praktijken in de jaren '60 en '70 door veel performancekunstenaars werden herhaald. Hij noemde kunstenaars als Byars, Burden en Montana die tijdens hun performance voor lange tijd in de galerie leefden en daarmee het kleinste detail uit het dagelijkse leven tot iets vreemds, tot

³⁸ Vanuit de culturele antropologie noem ik o.a.: Turner (1982). Vanuit theaterwetenschap o.a.: Schechner (1988). Vanuit Ritual Studies en liturgiewetenschap o.a.: Grimes (1982), Lukken (1996), en Speelman (1993). Vanuit de kunstkritiek o.a.: McEvilley (1983).

³⁹ Volgens kunsthistoricus McEvilley kenmerkt deze stroming zich door een radicale afwijzing van het Modernisme. Hij schrijft over deze stroming: *'It could be argued that this approach of performance art is both the most radically advanced – in its complete rejection of Modernism and Euro centrism – and the most primitive – in its continuance of the otherwise discredited association of art with religion'* (McEvilley 1998: 25).

⁴⁰ Zie o.a. Obrist (1998), Rombold (1998), Vergine (2000) en McEvilley (1983).

kunst maakten. Hij vergeleek hen met intreders in een ashram die de opdracht kregen elke handeling en elk moment als heilig en speciaal te beschouwen. Kunsthistoricus Lea Vergine vergeleek performancekunstenaars met mystici, en hun lichaam - dat diende als materiaal voor het kunstwerk - benoemde zij als een 'mystiek lichaam' (Vergine 2000: 291).

Sommige kunstenaars zagen hun performances als een alternatief voor de bestaande religie. Zij werden de priesters en religieuze leiders van een nieuwe 'kunstreligie'. Het verschil tussen performancekunst en een kerkdienst of het kerkelijk ritueel lag volgens performancekunstenaar en Wiener-actionist Gunter Brüs in de open structuur die de geïnstitutionaliseerde religies niet hebben en die de kunstenaar een bijna volledige vrijheid verschafte om te experimenteren met religieuze symbooltaal. De kunstcontext gaf volgens hem een ieder '*free access to the action*' (McEvilley 1983: 65). Een vrije toegang tot het spirituele, die het traditionele domein van religie, gedomineerd door de kerk, ontbrak. De kunstenaars waren niet gebonden aan traditie en dogma's. Het publiek was vrij om op eigen wijze aan deze nieuwe rituelen mee te doen en deze te beoordelen.

Maar hoewel deze performancekunstenaars niet gebonden waren aan een religieuze traditie, hun taal, handelingen en bewegingen waren desondanks vaak even gestileerd en vastomlijnd als de handelingen van een asceet of priester. Kunsthistoricus McEvilley beschreef dit fenomeen als volgt: '*The first thing to notice about these artists is that no one is making them do it and usually no one is paying them to do it. The second is the absolute rigor with which, in the classic performance pieces, these very unpragmatic activities are carried out. This peculiar quality of decision-making has become a basic element of performance poetics. To a degree (which I don't wish to exaggerate) it underscores the relationship between this type of activity and the religious vocation. A good deal of performance art in fact might be called 'Vow Art,' as might a good deal of religious practice*' (McEvilley 1983: 70). De kunstenaar stelde zijn eigen regels, creëerde zijn eigen mythen, en handhaafde deze met dezelfde strengheid en absoluutheid die vergelijkbaar was met sommige religieuze rituelen. Ondanks de andere oorsprong kende de verschijningsvorm van performancekunst en het religieuze ritueel duidelijke overeenkomsten.

Performance, liturgie en lichamelijkheid

De compromisloze vorm van performancekunst, waarin de kunstenaar zijn eigen lichaam en persoon als materiaal voor het kunstwerk inzette, werd ook wel aangeduid met *Body Art*. Het lichamelijke (seksualiteit, angst, woede, extase en wreedheid) nam een centrale plaats in binnen deze performances. Met deze lichamelijke taal stootte *Body Art* een grote groep mensen af. Kunsthistoricus McEvilley schreef hierover: '*though the erotic content of the works based on the theme of fertility has been received with some shock, it is the work based on the shamantic ordeal that the art audience has found most difficult and repellent. Clearly that is part of the intention of the work, and in fact a part of its proper content. But it is important to make clear that these artists have an earnest desire to communicate, rather than simply shock*' (McEvilley 1983: 65). Regelmatig overheerste echter vooral de schok

in deze performances. Het werk van Hermann Nitsch is hier een duidelijk voorbeeld van⁴¹.

In dezelfde periode dat kunstenaars hun eigen lichaam gebruikten om tot nieuwe kunstwerken te komen, werd er in het kader van liturgische vernieuwingen⁴² gesproken over de wenselijkheid van meer lichamelijkheid in de liturgie. Het uiten van het geloof kon volgens deze vernieuwers niet zonder het lichaam en zonder lichamelijke taal. Dit kreeg in de liturgie van de Liturgische Beweging echter een beperkte invulling, zeker vergeleken met de lichamelijke taal van de performancekunst. Het ging in de liturgie om zaken als wierook branden, over de gebarentaal van de voorganger, over het opstaan en knielen van de gemeente. Het lichamelijke in de liturgie bleef vooral een symbolische en zeer gestileerde aangelegenheid. Ik beschouw het als mijn taak als kunstenaar om deze verschillende vormen van lichamelijke taal bij elkaar te brengen⁴³.

2.2.3 *Inspiratiebronnen: Joseph Beuys, Hermann Nitsch en Marina Abramović*

In deze paragraaf besteed ik aandacht aan drie performancekunstenaars door wie ik mij heb laten inspireren en waar ik mij inhoudelijk mee verwant voel. Bij zowel Nitsch, Beuys als Abramović speelde het transcendente een grote rol in hun performances. Uit hun uitspraken is af te leiden dat zij in hun performances op zoek waren naar een onbenoembare hogere kracht of het bereiken van een andere, verborgen dimensie. Zij gaven daar elk een eigen naam aan: 'een afdaling in het Zijn' (Nitsch) (Brandtl 1997: 374), een 'mental gap' en 'broadening of the mind' (Abramović) (Garotti e.a. 1998: 44) of de Christusimpuls (Beuys) (Rombold 1998: 155, en Schneede 1994: 281). Zij stelden dat deze verborgen dimensie van ons bestaan niet alleen als inspiratiebron voor hun werk heeft gediend, maar dat hun performances ook het publiek en/of deelnemers hiernaar verwezen. De hedendaagse kunst, in zijn zuiverste vorm, zoals Nitsch zijn performances beschrijft, diende niet

⁴¹ Hermann Nitsch werd vanwege zijn performances diverse malen aangeklaagd door zowel geschokte katholieken als door de dierenbescherming.

⁴² Ik doel hier op de Liturgische Beweging en de liturgische vernieuwingen van Vaticanum II. De liturgische vernieuwingen van na Vaticanum II hadden overigens, volgens verschillende onderzoekers, een averechts effect. De theoloog David Torevell stelde dat de hervormingen na Vaticanum II juist een verarming van de lichamelijke taal hebben opgeleverd. De nadruk kwam te veel op het discursieve te liggen, namelijk op het vertalen van Latijnse teksten en op de toepassing van vereenvoudigde, voor maar één uitleg vatbare, symbolen (Torevell 2000). Al eerder wees in zijn aandachtstrekkend boek *Das Konzil der Buchhalter* de socioloog en psychoanalyticus Alfred Lorenzer op deze verstoorde patronen van ritualiteit.

⁴³ Ik richt mij hierbij vooral op de lichamelijke taal van de performancekunst. Ik vond het fascinerend om te zien hoe performancekunstenaars lichamelijkheid en religieuze beleving met elkaar wisten te verbinden. Kunstenaars als Nitsch, Beuys en Abramović lieten mij zien dat de lichamelijke taal waarmee je de Onnoembare kon naderen, veel rijker en krachtiger was dan de gestileerde handelingen uit de liturgie.

langer de religie, maar kon zelf een cultische functie krijgen (Nitsch 1976: 167).

Deze drie performancekunstenaars hebben lange tijd het discours over performancekunst in Europa gedomineerd. Over het werk van Abramović, Beuys en Nitsch is veel meer te schrijven dan in het kader van dit onderzoek mogelijk is. In deze subparagraaf neem ik telkens één van hun werken als uitgangspunt. Aan de hand van dit werk, deze performance, benoem ik een aantal inhoudelijke zaken die van belang zijn om meer inzicht te krijgen in mijn performances. Ik begin echter met een korte biografie van elke kunstenaar.

Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921, Krefeld – 1986, Düsseldorf) maakte naast performances ook vele sculpturen, objecten, installaties en tekeningen. Zijn performances nemen binnen zijn werk een centrale plaats in⁴⁴. Hier komen alle elementen uit zijn andere werk samen: object, sculptuur, ruimte, tijd, tekening, mythe, lichaam en muziek. Hij heeft in totaal drieëndertig performances uitgevoerd. Zijn eerste performance, *Siberische Symphonie*, vond in 1963 in de kunstacademie van Düsseldorf plaats⁴⁵. Beuys voerde zijn performances vooral uit binnen de context van de kunstwereld, o.a. in de kunstacademie waar hij doceerde en in musea en galleries. In zijn werk creëerde hij doelbewust een mythetvorming rondom zijn persoon⁴⁶. Beuys neemt als kunstenaar de rol van een sjamaan aan. Hij zegt hierover: *'Ich habe ja die Figur des Schamanen wirklich angenommen.... Nun allerdings nicht um zurückzuweisen, in dem Sinn, dass wir wieder zurückmüssen, wo der Schamane seine Berechtigung hatte, weil das ein ganzer spiritueller Zusammenhang war. Sondern ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage, dass der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen'* (Müller 1993: 10).

Naast zijn symboolgeladen, bijna mystieke performances maakte Beuys in dezelfde periode ook een totaal ander type performance, namelijk zijn schoolbordlezingen. Deze performances waren ontdaan van alle theatraliteit en waren politiek geladen. Met dit uiteenlopende werk en met de verschillende rollen die hij als kunstenaar aannam, wist Beuys bijna alle aspecten uit het leven, namelijk politiek, religie, wetenschap en het milieu, te verbinden aan de kunst. Zijn werk kreeg met name in Duitsland een enorme respons.

⁴⁴ Zo gaven Beuys' performances uit de jaren '60 en '70 een nieuwe impuls aan zijn sculpturen. Het restmateriaal van de performances presenteerde Beuys later als installatie. Paul Schimmel vergelijkt deze installaties in de catalogus van 'Out of Actions' met de lijkade van Turijn: De performance objecten *'embody meanings that are functions of their mystical history'*. (Ferguson 1998: 83).

⁴⁵ De daaropvolgende acties vonden zowel in Duitsland als in West Europa plaats. Beuys was vooral een Europese kunstenaar. Slechts één performance, *I like America and America likes me* (1974), werd buiten Europa, in New York, gepresenteerd.

⁴⁶ Hij vertelde hoe hij als Luftwaffe-piloot in de Tweede Wereldoorlog werd neergeslagen. Hij werd gered door enkele tartaren op de Krim die hem warm hielden, zo beweerde Beuys, met vilt en vet; materialen die in zijn performances en installaties een grote rol speelden.

Er zijn talloze publicaties over zijn werk verschenen waarin de relatie tussen zijn werk en de (Duitse) maatschappij wordt onderzocht.

Celtic +. Uitgevoerd in 1971, in een schuilkelder in Basel.

De performances van Beuys ken ik alleen via videoregistraties en foto's. Ik heb gekozen voor de performance *Celtic +* vanwege de goed zichtbare en indrukwekkende interactie tussen publiek en kunstenaar in deze videoregistratie. Deze interactie maakte mij bewust van de impact die performancekunst, geïntegreerd in de liturgie, op de vierders zou kunnen hebben. De performance duurde vier uur en een kwartier⁴⁷. Naast Beuys participeert Henning Christiansen, componist en musicus, in deze performance. Daarnaast zijn het in groten getale toegestroomde publiek en de vele fotografen bepalend voor de sfeer en het verloop van *Celtic +*. Hieronder geef ik een persoonlijk verslag van deze performance.

Beuys loopt door een vierkante kale ruimte zonder ramen, en spreekt enkele mensen aan. Hij stelt hen gerust en gaat dan bij hen zitten om hun voeten te wassen die hij hierna droogt met een handdoek. Onderwijl is een geluidscompositie met schurende geluiden van glas en metaal te horen. Daarna maakt Beuys een aantal tekeningen op kleine schoolborden: diagrammen met lijnen en symbolen zoals kruis en staf maar onduidelijk in hun onderlinge samenhang. Tijdens dit eerste deel zijn twee films van eerdere performances van Beuys te zien, geprojecteerd op de muren en op een projectiedoek.

Na deze tekeningen loopt Beuys met een ladder door de ruimte. In opperste concentratie begint hij klodders gelatine, die tot aan het plafond in grote hoeveelheden op de muur zijn gekleefd, op een grote schaal te verzamelen. Dit onderdeel lijkt eindeloos te duren (in werkelijkheid een uur). Het publiek loopt deels weg of begint met elkaar te praten. De mensen lijken zich na enige tijd nauwelijks meer bewust van het feit dat er nog een performance gaande is. Ik zie ondertussen de schaal zwaarder worden en Beuys vermoeid raken. Op de achtergrond is muziek van Christiansen te horen: een moeilijk te duiden geluidscompositie met vaak langgerekte tonen en klanken. Wanneer alle gelatine door Beuys is verzameld, geeft hij de schaal af aan Henning. Die toont haar aan het publiek. Beuys krijgt de schaal weer terug en kiepert de zo zorgvuldig verzamelde gelatine over zijn hoofd. Daarna houdt hij de schaal omhoog. Dit alles speelt zich midden in het publiek af. Beuys staat niet op een podium, maar tussen de mensen. Dan pakt Beuys een microfoon en brengt een langgerekte toon, het öööö geluid dat hij ook in andere performances gebruikt, ten gehore.

Tot slot gaat hij op een 'open plek' tussen het publiek staan. Hij pakt een speer en blijft zo driekwartier onbeweeglijk staan. Het publiek staat in een wijde kring om hem heen. Beuys kijkt strak voor zich uit.

⁴⁷ Ikzelf heb een verkorte videoregistratie gezien.

Een traan (of zweet?) stroomt van de inspanning over zijn wangen. Het publiek is gefascineerd en blijft staan. De meeste aanwezigen lijken in zichzelf gekeerd te zijn. Beuys is niet langer het middelpunt. De performance eindigt wanneer Beuys knielt en Henning langzaam een kan met water over zijn gezicht uitgiet. Zij vallen elkaar hierna in de armen en roepen 'einde'.

Bijzonder vond ik, toen ik deze performance zag, de reactie en transformatie van het publiek. De drukte en chaos aan het begin veranderden langzaam naar inkeer en verstillings. Vooral het stilstaan van Beuys aan het einde van de performance maakte indruk op mij. Er vond geen handeling meer plaats maar er leek onnoemelijk veel te gebeuren bij het publiek. Hun innerlijke gedachtestroom was van de gezichten af te lezen. De kracht van deze bevroren pose fascineerde mij. Ook ik kon kijkend naar de video, mijn blik niet meer van Beuys afhouden. In het begin, toen de diagrammen getekend werden en er naar mijn gevoel onsamenhangende gebeurtenissen plaatsvonden, vroeg ik mijzelf af hoe lang deze video eigenlijk zou duren. Ik verbaasde mij over de sterstatus van Beuys die voortdurend gefotografeerd werd tijdens de performance. Maar aan het einde, toen er bijna niets meer gebeurde, was ik geheel en al aan de buis gekluisterd.

Wat mij vroeger het meest intrigeerde in het werk van Beuys (en dan met name in zijn installaties) was de wijze waarop hij eenvoudige objecten en materialen een nieuwe symbolische betekenis kon geven, deze soms zelfs zo kon overladen met betekenis dat het verstand op hol sloeg. Na het zien van deze performance werd ik echter getroffen door een ander aspect in zijn werk: zijn volharding, zijn concentratie en zijn overgave. Hiermee leek hij de tijd stil te kunnen zetten. Dit gecombineerd met de eenvoudige handelingen die ook in religieuze rituelen een belangrijke rol spelen (bijvoorbeeld het 'dopen' – het uitgieten van water/gelatine over het hoofd - en het wassen van voeten), maakte het geheel voor mij tot een overtuigende en meeslepende performance. Ik begon mij af te vragen hoe ik elementen uit deze performance – zoals de verstillings en het bevroren gebaar, maar ook het 'recyclen' van basale handelingen uit religieuze verhalen en rituelen - een nieuwe plaats kon geven in mijn performances.

Nitsch

Hermann Nitsch (1938, Wenen) is een performancekunstenaar van het eerste uur die ook nu nog performances uitvoert. Zijn invloed in het kunstdiscours is sinds de jaren '70 echter steeds verder afgevlakt. Zijn laatste performances lijken sterk op 'reenactments' van zijn werk uit de jaren '60 en '70. Hermann Nitsch is met zijn performances zeer dicht opgeschoven in de richting van het religieuze ritueel. De voortgaande herhaling van zijn performances lijkt eerder een religieuze betekenis te hebben dan een artistieke.

In 1960 startte Nitsch zijn carrière als performancekunstenaar met schilderacties voor een publiek. Tijdens deze acties spatte, sproeide en schilderde Nitsch met (meestal rode) verf op grote witte houten borden. De verf droop tijdens het schilderen naar beneden. De rode druipers zagen er uit als geronnen bloed, een beeld dat later in zijn performances weer terug zou keren.

In 1962 vonden de eerste uitvoeringen van het orgien mysterien theater (het o.m. theater), zoals Nitsch zijn performances noemde, plaats in Wenen⁴⁸. Deze acties werden door Nitsch ingeleid met een toelichting op de doelen en zijn uitgangspunten. Het o.m. theater van Nitsch lijkt op een collectieve psychoanalyse. De verdrongen lichamelijke en zinnelijke ervaringen in de christelijke cultuur moesten volgens Nitsch door het o.m. theater onschadelijk worden gemaakt. Het theater moet de Westerse mens reinigen van de behoefte aan excessieve belevenissen die door deze verdringing waren ontstaan. Met het o.m. theater wilde Nitsch de oersymbolen uit het christendom, die voortkwamen uit de oude heidense religies, blootleggen. Deze symbolen kregen in het o.m. theater hun oorspronkelijke betekenis weer terug. Kunst werd op deze wijze volgens Nitsch een hedendaagse vorm van cultus, een esthetisch ritueel. Vanaf de eerste uitvoeringen riepen deze performances bij het publiek grote weerstand op. Het o.m. theater werd als zeer shockerend ervaren.

Tot begin jaren '80 voerde Nitsch door heel de wereld zo'n vier à vijf acties per jaar uit. Na de jaren '80 nam de frequentie af, maar presenteerde hij toch elk jaar minimaal één actie in Schloss Prinzendorf (een kasteel op het Oostenrijkse platteland in de buurt van Wenen) dat hij in 1971 had aangekocht als locatie om zijn performances te kunnen uitvoeren. Het is in de loop der jaren zijn eigen tempel, zijn eigen cultusplaats, geworden, waar elk jaar rond Pinksteren, een actie plaatsvindt. Duurden zijn eerste acties nog een half uur, later is hij gaan experimenteren met meerdaagse acties. Over zijn werk verschijnen nog elk jaar publicaties en ook wordt zijn werk elk jaar getoond in diverse galleries en musea⁴⁹. Met name in Oostenrijk, Wenen, waar zijn werk in eerste instantie veel weerstand opriep, krijgt hij nu steeds meer waardering. In 2005 ontving hij een eremedaille van de stad Wenen. In 2004 werd hij gast-professor aan de Universiteit van Wenen (theaterwetenschappen).

Aktion 115 in Klosterneuburg, Oostenrijk. 15 november 2003. Een performance van drie uur.

Het werk van Nitsch kende ik zelf met name van de fotodocumentatie die sinds de jaren '60 van het werk is gemaakt. Hieronder een persoonlijk verslag van deze performance die ik in 2006 op video zag.

⁴⁸ 1962 was ook het begin van het Wiener Actionismus. Een samenwerking van Nitsch met de kunstenaars Muehl en Frohner (later sloten zich hier nog meer kunstenaars bij aan, zoals Brus en Schwarzkogler).

⁴⁹ In Nederland vond in 2009 nog een performance (een verkorte uitvoering) plaats in Tilburg, in het kader van het festival *Incubate*.

De film begint met het moment waarop het publiek het museum binnenloopt. Het publiek kijkt wat angstig (met enige afschuw) naar de opgestelde 'performance-objecten' en performers in de zaal. Nitsch zelf is aanwezig en staat tussen het publiek. De mensen groeperen zich rondom de 'installatie' en praten wat onrustig met elkaar. De muren en vloer in deze grote zaal zijn met plastic afgedekt. Zestien performers liggen op hun buik in een carré met de armen gestrekt. Boven hen hangt een geslacht varken met touwen aan het plafond. De buik van het varken is opengesneden: ingewanden zijn verwijderd, maar kop, huid, poten etc. zijn zoveel mogelijk intact gelaten. Aan de zijkant zie ik nog iemand liggen, afgedekt door een wit laken op een houten brancard. Deze beginopstelling van Nitsch neemt veel ruimte in beslag. Het publiek wordt hierdoor gedwongen om dicht op elkaar langs de randen van de zaal te gaan staan.

De muziek wordt verzorgd door zeven koperblazers en een trommelaar. Deze spelen langgerekte tonen die in intensiteit toenemen en daarna weer wegsterven. De samenklanken zijn vaak atonaal. De koperblazers volgen de actie en spelen op verschillende plekken op de gang en in de zaal. Deze live-muziek wordt ondersteund door elektronische muziek met eenzelfde karakter. De muziek is door Nitsch zelf gecomponeerd.

Hermann Nitsch is duidelijk de leider van de actie. Hij is als enige van de groep deelnemers in het zwart gekleed. De anderen hebben witte kleding aan of zijn naakt. Nitsch wordt geholpen door assistenten bij zijn handelingen: zij brengen hem bijvoorbeeld bekertjes met bloed en slijm. Nitsch heeft iets weg van een dirigent die met zijn orkest een goed ingestudeerde partituur ten uitvoer brengt. Met zijn fluitje en zijn handbewegingen geeft hij zijn medewerkers een teken wanneer een nieuw onderdeel begint. Opvallend vond ik dat aan het eind van de performance Nitsch zelf slechts een paar bloedvlekjes op zijn hand had, terwijl alle helpers doordrenkt waren met bloed.

Nitsch geeft met een fluitje het startsignaal voor de performance. De zestien mensen komen overeind. Twee van hen halen een man op die op een brancard ligt. De man is naakt en geblinddoekt. Op zijn kruis ligt een grote berg ingewanden. Zij brengen hem naar de gang achter de centrale ruimte. Nitsch krijgt door een helper een beker aangereikt met bloed (er staat in de hal een grote trog met varkensbloed). Nitsch giet deze over de berg ingewanden. Dit wordt herhaald. De helpers stapelen hierna de weggespoelde ingewanden weer netjes op.

Nitsch blaast op zijn fluitje. De man wordt iets overeind getild. Nitsch geeft hem bloed te drinken. De man laat het bloed langzaam uit zijn mond lopen. Een bloedstraal loopt over zijn buik naar beneden. Na een paar slokken bloed krijgt hij een beker slijm te drinken. Ook dit loopt hierna uit zijn mond. De muziek stopt op een signaal van Nitsch. De man wordt weer neergelegd en weggedragen op de brancard.

Hierna worden één voor één twee mannen, een jongen en een vrouw binnengeleid. Het ritueel van overgieten met bloed en slijm en het kneden van ingewanden wordt herhaald. De helpers met hun witte kleding beginnen steeds meer met bloed doordrenkt te raken. Op een gegeven moment worden twee mannen, een vrouw en een varken naar een witte muur gebracht waar een varken is opgehangen. De poten van het varken zijn uiteen getrokken in de houding van een gekruisigde. De mannen en vrouw krijgen bloed te drinken. Daarna maakt Nitsch in het vlees van het varken een wond met een mes. Hij opent de wond (camera zoomt in). Met paarse lippenstift omcirkelt hij de wond. Hij krijgt een reageerbuisje met bloed aange-reikt door een helper, en giet dat in de wond. Het bloed druppelt naar beneden op de naakte man die onder het varken ligt. Daarna krijgen mensen uit het publiek één voor één een reageerbuisje met bloed aangereikt en mogen dat in de wond gieten. Mensen lopen in hun nette kleren wat huiverig naar voren en nemen hierna deel aan het ritueel.

Na nog meer kneden van ingewanden en bloed drinken verandert de atonale muziek in vrolijke Duitse hoempapa muziek. Vier helpers met houten latten slaan een heen en weer slingerend varken, opgehangen aan een touw, naar elkaar toe. Een fluitje van Nitsch stopt na enige tijd deze ontlading.

De atonale muziek start weer. Twee schone houten kruisen worden op de bebloede vloer in de hal tegenover elkaar neergelegd. Twee nieuwe schone naakte en geblinddoekte mannen worden binnengeleid en op de kruisen gebonden. Ingewanden worden op hun onderbuik gelegd. Alle medewerkers beginnen nu extatisch te kneden. Het orgiastisch feest is op het hoogtepunt. Dan volgt het laatste fluitsignaal. De performance is ten einde. Met moeite kunnen sommige deelnemers, zo lijkt het, maar stoppen met kneden.

Het publiek applaudisseert. De helpers staan op. De gekruisigden worden losgemaakt. Het publiek kijkt opgelucht. De organisator van de expositie houdt de arm van Nitsch omhoog. Er wordt gelachen.

Ik kende de performances van Nitsch in eerste instantie alleen van foto's die mij deden denken aan schilderijen van kruisiging en kruisafname. Maar doordat deze beelden uit het zeer recente verleden stamden, fascineerden de foto's mij zeer. Zij toonden een nieuwe kunstvorm, een nieuw ritueel, dat voor mij moeilijk te doorgronden was. Toen ik deze video zag kwam daar een extra dimensie bij. Ook in deze video speelde de esthetiek van de beelden een grote rol. Tijdens performance zie je voortdurend mensen bezig om dingen recht te leggen; zij zorgen er voor dat het bloed de goede richting op druipt, dat de bloedspatten op de goede plaats terecht komen, dat de cameraman en fotograaf vanuit de goede hoek hun beelden schieten. De aandacht voor het beeld tijdens deze performance is zeer groot. Deze krachtige beelden fascineerden mij en riepen bij mij allerlei associaties op met beelden uit de kunstgeschiedenis en met oude rituelen.

Daarnaast becroop mij een gevoel van afschuw. Ik merkte dat ik tijdens het kijken naar de video afstand probeerde te scheppen tussen mijzelf en de performance. Bij het zien van de video *Celtic+* van Beuys, werd ik op een gegeven moment als het ware het beeldscherm ingetrokken. Ik probeerde mij voor te stellen hoe ik deze performance 'in het echt' zou hebben beleefd. Bij Nitsch ging ik juist wat verder van het beeldscherm afzitten. Ik bleef wel kijken, maar ik probeerde zo zakelijk mogelijk te registreren wat ik zag. Ik weigerde om mij mee te laten voeren met het ritueel. De video riep afschuw en bewondering tegelijk op⁵⁰.

Wat mij verder fascineerde in deze performance was de duidelijke rolverdeling. Nitsch als opperpriester die het ritme van de performance bepaalde, het ritueel in gang zette, en die na afloop de enige van de uitvoerders was die geen bloed aan zijn handen had. De toeschouwers die eerst tegen de muur van de expositieruimte stonden gedrukt om het ritueel te kunnen bijwonen, keken angstig en onrustig naar wat er gebeurde. Zij werden in deze performance voyeurs die ongemakkelijk en stijfjes naar dit vreemde orgiastische ritueel van bloed en vlees bleven kijken. Tegen het einde van de performance werden zij, tegen wil en dank zo leek het, betrokken bij de actie. Zij kwamen één voor één naar voren, net als bij de communie, om wat bloed in de wond van het geslachte varken te gieten. Toen ik dit zag dacht ik niet: het publiek participeert ook in het ritueel, maar becroop mij meer het gevoel dat het publiek, de voyeurs, medeplichtig werd gemaakt.

De hoofdrol in deze performance werd gespeeld door de performers die de rol van slachtoffer of uitvoerder/dader aannamen. De slachtoffers waren allen geblinddoekt. Op hun gezichten was verder geen emotie af te lezen. De uitvoerders daarentegen leken volledig op te gaan in dit orgiastische ritueel. Op het laatst stortten zij zich op het bloed en de ingewanden. Voor een aantal van hen leek de catharsis, waar Nitsch in zijn geschriften over rept, werkelijkheid te worden.

Dit ritueel met daders, slachtoffers en voyeurs roept vele associaties op. Het gaat over de grenzen van goede smaak en goed en kwaad heen, het shockeert, zelfs als je zoals ik vooraf al veel beelden hebt gezien en ongeveer weet wat er te wachten staat. Maar het fascineert ook. En de vraag of het een kunstuiting is of toch een religieus ritueel blijft hier door mijn hoofd spelen. Juist die onduidelijkheid maakt het geheel voor mij fascinerend. Als kunstuiting kan ik het zien als een meta-commentaar op de samenleving en kan ik verschillende aspecten uit de performance verder analyseren en in verband brengen met de geschiedenis en ontwikkeling van onze huidige samenleving. Als ritueel kan ik er in geloven of juist niet, kan ik het bestempelen als een exotisch vreemd ritueel

⁵⁰ Dit gevoel sluit aan bij het vreesaanjagende maar tegelijkertijd fascinerende mysterie van het numineuze, het Heilige, dat Rudolf Otto beschrijft als kenmerk van de religieuze ervaring. Hier kom ik in paragraaf 2.3 op terug.

dat schijnbaar een functie heeft voor een kleine groep sektarische aanhangers. Ik kan er ook in meegaan en door middel van het ritueel zelf de catharsis beleven die op het gezicht van enkele deelnemers was af te lezen. Maar mijn twijfel over de status van deze performance – is het een ritueel of is het kunst – en de onduidelijkheid die Nitsch hier bewust over laat bestaan, maakt voor mij deze beschreven houdingen onmogelijk. Het maakt dat ik dan weer naar het een, dan weer naar het ander neig. Dan weer kijk ik naar de performance alsof ik een indrukwekkend schilderij van de kruisafname onder ogen heb, om even later mijn ogen vol afschuw af te wenden van deze orgie van bloed en vlees. Deze dubbele laag fascineert mij het meest in het werk van Nitsch. Dat geeft voor mij de performance een extra dimensie.

Marina Abramović

Marina Abramović (1946, Belgrado) is een van de weinige performance-kunstenaars van de eerste generatie die nu nog steeds met haar performances actief participeert in het actuele kunstdiscours. Haar (recente) werk is in de periode van 2000 tot 2010 in vooraanstaande musea en exposities te zien geweest⁵¹. Haar eerste performances dateren uit de jaren '70. In deze fysiek zeer belastende performances tastte zij de grenzen af van haar fysieke en emotionele uithoudingsvermogen. Grotere bekendheid kreeg zij met de reeks performances die zij samen met haar toenmalige man en performancekunstenaar Ulay uitvoerde. In dit werk vormden 'identiteit' en de 'man/vrouw verhouding' belangrijke thema's. Van 1976 tot 1988 toerden zij gezamenlijk door de wereld met hun performances. Leven en werk hingen in deze periode nauw met elkaar samen⁵². Na deze periode ging Abramović alleen verder met het maken van performances.

Vanwege haar lange staat van dienst wordt Abramović ook wel eens aangeduid met de eretitel 'grootmoeder van de performancekunst'. Zij is een van de weinige kunstenaars voor wie performance niet een korte afgebakende periode betekende in hun artistieke praktijk maar een levenslange fascinatie. Naast haar eigen performances werkt zij ook aan de promotie van performancekunst in het algemeen. Zo zet zij zich in voor de oprichting van een onderzoekscentrum voor performancekunst in New York en begeleidt en ondersteunt zij een groep jonge performancekunstenaars, de *Independent Performance Group* (IPG). Over haar werk zijn talrijke publicaties verschenen en als geen ander geeft zij uitleg en vertelt zij haar visie op performancekunst.

⁵¹ Onder meer in de Tate Modern (Londen, 2000), Yokohama Triennial of Contemporary Art (2001), Palais de Tokyo (Parijs, 2004), Reina Sofia Museum (Madrid, 2005), Guggenheim Museum (New York, 2005), de 28^e Biennale van Sao Paulo (2008), en het MoMa (New York, 2010). In het Guggenheim Museum in New York baarde zij opzien met de 'reenactment' van zeven 'historische' performances van haarzelf, Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane en Joseph Beuys.

⁵² Met de performance *The Lovers* werd deze periode afgesloten. Met *The Lovers* markeerden zij hun scheiding als geliefden, en daarmee stopte ook hun samenwerking als performancekunstenaars.

Kader 2.1

Marina Abramović over de houding van de performer

Abramović ziet performance als een *'mental and physical construction in which an artist steps in, in front of the public'* (Lodigiani e.a. 2002: 27). De performance is voor haar meer dan het beeld dat wordt opgeroepen door haar handelingen. De performance draait om ongrijpbare begrippen als de 'aanwezigheid' van de performer en wat zij noemt de energieoverdracht tussen performer en publiek. Het publiek maakt de performance mogelijk. Zij zegt: *'What is very important about performance is the direct relation with the public, the direct energy transmission between the public and the performer. (...) There always has to be the public. There always have to be viewers who give me that kind of energy. The more public, the better the performance gets, the more energy is passing through the space'* (Lodigiani e.a. 2002: 27).

Relation in Space (Biënnale van Venetië in 1976).

Relation in Space heb ik reeds als droombeeld in hoofdstuk 1 beschreven. De performance duurde in werkelijkheid achteenvijftig minuten. Het was een ware uitputtingsslag die de performers zeer geconcentreerd en in stilte uitvoerden. Ik werd vooral geraakt door de concentratie en kracht waarmee Abramović en Ulay deze performance uitvoerden die daarmee voor mij een belangrijk ijkpunt werd. *Relation in Space* maakte mij duidelijk hoe belangrijk de houding van de performer was in mijn liturgische experiment (zie ook kader 2.1). Kan ik de uitvoerders van mijn performance-rituelen dezelfde rust, concentratie en kracht laten uitstralen als Ulay en Abramović, zo vroeg ik mij af.

Shoes for departure (Documenta IX, Kassel).

Abramović wilde het publiek ook aanzetten tot het zelf uitvoeren van een performance. Zij creëerde speciaal voor dit doel een reeks performance-objecten en gaf bij deze objecten duidelijke aanwijzingen voor het publiek⁵³. Op de Documenta IX (1992) in Kassel presenteerde zij 'schoenen' gemaakt van kristalsteen. Zij informeerde het publiek hierbij: *'Shoes for departure. With naked feet enter the shoes. Eyes closed. Motionless. Depart. Time: Limitless.'* Het publiek in Kassel probeerde schuchter de schoenen uit.

In mijn performances wil ik de kerkgangers actief deelgenoot maken van het kunstwerk. Mijn performance-objecten in de liturgie komen

⁵³ Zij noemde deze serie werken 'Public Body'. Zij schrijft hierover: *'The second side of my work is called 'Public Body', where the public is performing. I was thinking that it wasn't enough that I'm performing and that the public is a kind of voyeur, passive, somewhere in the dark, looking at me. The public has to take this historical step and really become one with the object and get much more life-experience for themselves. You know, nobody will ever be changed just by reading a book. People get changed only by their own experience. It's only the personal experience which really matters'* (Lodigiani e.a. 2002: 36).

pas tot leven wanneer de kerkgangers zich er mee proberen te verhouden. Mijn performance-rituelen naderen hiermee dicht aan de performances en performance-objecten met instructies van Abramović. Het werk van Abramović maakte mij bewust van het belang van de houding van de performer. De kerkganger moet het performance-ritueel met overtuigingskracht en geloof uitvoeren. Pas dan kan er energieoverdracht en een uitwisseling tussen publiek en performer ontstaan.

2.2.4 *Performances in de liturgie binnen het kader van de actuele performancekunst*

In deze subparagraaf kijk ik in hoeverre mijn performance-rituelen (mijn serie performances geïntegreerd in de liturgie) aansluiting vinden bij recente ontwikkelingen binnen de performancekunst. Ik keer hiervoor in eerste instantie terug naar het werk van performancekunstenaar Marina Abramović. Haar recente werk en opvattingen over performancekunst zijn namelijk van grote invloed geweest op de jonge generatie van performancekunstenaars.

Performance en het theatrale

Voor en tijdens mijn onderzoek heb ik de actuele performancekunst met grote interesse gevolgd. Toch blijft het lastig om algemene uitspraken te doen over de recente ontwikkelingen binnen de performancekunst. Er zijn weinig kunstmanifestaties of exposities die een volledig overzicht proberen te geven (voor zoverre dat überhaupt mogelijk is). Performancekunst blijft daarnaast een kunstvorm die door haar tijdelijke karakter, minder zichtbaar is. Performancekunst is als discipline binnen de kunsten echter zeker niet uitgestorven⁵⁴. Op talrijke plaatsen worden er performances uitgevoerd door jonge kunstenaars. Deze kunstvorm kent nog steeds een enorme diversiteit aan opvattingen en uitgangspunten en is moeilijk onder een noemer samen te vatten. Uit de exposities en kunstmanifestaties rondom performancekunst die ik de laatste jaren heb bijgewoond, constateer ik een steeds grotere toenadering van jonge performancekunstenaars tot het theater. Kunsthistorica

⁵⁴ Met name in 2005 zijn er veel interessante exposities en kunstmanifestaties geweest over de performancekunst. Zo was er in september 2005 de Finale van de Internationale Prijs voor Performance, georganiseerd door de Galleria Civica in Trento. En er was van april tot juni 2005 de tentoonstelling 'Resonance' van het Nederlands Instituut voor Mediakunst te Amsterdam, waarin de relatie tussen performance en performance-documentatie werd onderzocht. Ook in 2005 was de expositie 'Life once more. Forms of reenactment in contemporary art' in Witte de With in Rotterdam. Het 'If I can't dance' programma waarin performance in de context van theater, muziek, dans en beeldende kunst wordt onderzocht, is een meerjarig programma dat begon in 2005. Tenslotte startte Roselee Goldberg in New York in 2005 met de Biënnale *Performa*, een kunstmanifestatie van drie weken rondom hedendaagse performancekunst dat door meer dan 25000 mensen werd bijgewoond. Zij richtte hiervoor de organisatie *Performa* op die de ontwikkeling van hedendaagse performancekunst wereldwijd wil bevorderen en presentaties en onderzoek over performancekunst wil stimuleren.

Marga van Mechelen constateerde hetzelfde. Volgens haar was het Marina Abramović⁵⁵ zelf, die met haar performances *Biography* en *Delusional* het startschot gaf voor het opschuiven van performancekunst richting theater. Abramović beïnvloedde hiermee vele jonge performancekunstenaars en curatoren⁵⁶. In haar theaterperformance *Biography* en tijdens de expositie *Seven Easy Pieces* in het Guggenheim in New York (2005) voerde Abramović historische performances, zowel van haarzelf als van andere performancekunstenaars, opnieuw op⁵⁷. Deze 'reenactment' was zo opvallend omdat de makers van deze performances, inclusief zichzelf, altijd hadden beweerd dat dit eenmalige gebeurtenissen waren. Deze *reenactment* liet zien hoe haar eigen opvattingen over performancekunst in de loop der tijd waren veranderd. Performancekunst werd een handeling waarvoor wel degelijk een script bestond. De performances werden een gewoon onderdeel van het repertoire van de kunstenaar. Kunstcriticus Dominique Ruyters stelt zelfs dat er weinig verschil meer is tussen het theater en de performancekunst. Hij schrijft: *'De hedendaagse performancekunst kiest ronduit voor theater. Kenmerkend is de populariteit van de 'klassieke' voorstelling, met een performer, een zwijgend publiek en een uitgewerkt script'* (Ruyters 2004: 71).

Met het opschuiven richting theater, verdwijnt ook een aantal karakteristieke kenmerken van de historische performances. Marga van Mechelen, die in de jaren '70 vele performances in de Appel had bijgewoond, was in 2007 bij de

⁵⁵ Marina Abramović accentueerde in de jaren '70 juist het onderscheid tussen theater en performancekunst. Abramović beschrijft de performances uit de jaren '60 en '70 in het blad *Work*. Zij zegt over deze historische performances: *'Performance can't be theatre because they are two different categories and I actually always hated theatrical performances. Now people are mixing them, especially today you see so many elements of performance in theatre – From Jan Fabre to Pina Bausch and others. In early times these categories were totally strictly separated. In the theatre the actor and props that he uses are not real; he is repeating every line of the same event. In performance there are no rehearsals, no predicted endings and all of the elements used in performance are real – blood, razor blades, ice and fire are all real elements, they are not theatre props. Also the performer never knows what will happen – he can never repeat a piece so it is new for him as well as for the public watching the performance. Therefore everything that happens in performance is unexpected.'* (Cavallucci 2005: 22).

⁵⁶ Van Mechelen schrijft over deze ontwikkeling: *'Marina Abramović, een van de belangrijkste performance kunstenaars in de jaren '70, gaf zelf het startschot met haar series Biography en Delusional waarin ze kort fragmenten van haar oude performances opnieuw opvoerde. Nooit is er een betere zichtbare analyse gemaakt van de ontologie van theater en beeldende kunst dan in de theaterperformances van Marina Abramović. Daarna volgden acts van en met haar studenten en performance-projecten van een groeiend aantal curatoren die direct of indirect geïnspireerd waren door haar veranderde houding ten opzichte van de performancekunst of nieuwsgierig waren naar de mythe rond de performancekunst'* (Mechelen, van 2004).

⁵⁷ In het Guggenheim baarde zij opzien met de 'reenactment' van zeven 'historische' performances van haarzelf, Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane en Joseph Beuys. In *Biography* voerde zij vooral (korte versies van) haar eigen performances uit.

performance-avond *It's happening now*, in Amsterdam. Zij schreef over deze actuele performances: *'Tal van over het algemeen onschuldig performances moesten aantonen dat performance zijn argeloosheid heeft verloren.(...) De avond leerde dat er geen groter contrast denkbaar was dan tussen de enscenering van de performancekunst in de jaren zeventig en nu. Al was het alleen al vanwege het tijdschema dat je bij binnenkomst kreeg uitgereikt'* (Mechelen, van 2004). Het voornaamste verschil tussen de historische rituele performances en (veel van) de actuele performances, is naar mijn idee gelegen in de verschillende werkelijkheden waaraan wordt geappelleerd. De performancekunst uit de jaren '60 en '70 wist de toeschouwer mee te nemen naar een transcendente werkelijkheid. De kunstenaars zeiden dat zij met hun werk een bijna extatische ervaring konden oproepen die het hier en nu oversteeg. De performers probeerden het leven zelf, in geconcentreerde vorm, samen te ballen en het publiek, van daaruit naar een andere realiteit mee te voeren. Hedendaagse performancekunst heeft deze pretentie meestal niet meer. Zij neemt de theatrale schijnwereld, de fantasiewereld, als uitgangspunt en zij reflecteert en becommentarieert vanuit deze positie de samenleving, het leven en de kunst. Zij verwijst hooguit naar een transcendente realiteit maar probeert het publiek hier niet mee naar toe te nemen. De grens tussen kunst en religieus ritueel wordt niet overschreden. Ik voel mij minder verwant met deze nieuwe generatie van performancekunstenaars. Deze vorm van performance verschilt naar mijn idee wezenlijk van mijn performance-rituelen waarin ik de grenzen probeer op te zoeken van wat kunst, binnen het kader van het religieuze ritueel, kan zijn en wat zij teweeg kan brengen⁵⁸.

⁵⁸ Dat neemt niet weg dat er ook hedendaagse performancekunstenaars zijn met wie ik mij verwant voel. Zoals gezegd is de huidige performancekunst even divers als in de jaren '60 en '70. Naast de geconstateerde hoofdstroom van theatrale performances zijn er ook kunstenaars die nieuwe rituele performances hebben ontwikkeld. Voorbeelden hiervan zijn Japanse kunstenaar Sachiko Abe (1975) en de Nederlander Rob Sweere (1963). Abe creëert net als Beuys een mythe rondom haar persoon. Zij voerde haar performance *Cut Papers* in juni 2006 voor de negende keer uit in Driebergen. Bij elke uitvoering van deze performance wordt verteld hoe Abe ruim 10 jaar geleden gedwongen opgenomen werd in een psychiatrisch ziekenhuis. *'Het verknippen van papier is een poging om de onrust in het hoofd te bezweren en grip te krijgen op de werkelijkheid'*, zo werd verteld in een begeleidend schrijven bij deze performance in Driebergen. *'Het geluid van de knippende schaar heeft op Sachiko Abe het effect van een kalmerende mantra. In veertig minuten tijd verknipt de kunstenaar één vel papier. De breedte van de papierstrook is afhankelijk van haar gemoedstoestand: in 'gewone' omstandigheden 0,5 mm, tijdens depressieve perioden slechts 0,3 mm'*. Abe gebruikt dwangmatige handelingen in haar performance en geeft deze een rituele betekenis. Zij weet hiermee zowel zichzelf als de toeschouwer even buiten het hier en nu te plaatsen. Deze performance wordt, mede door de gecreëerde mythe, gepresenteerd als een persoonlijk ritueel dat met of zonder publiek altijd zal worden uitgevoerd. Het ritueel, de performance is er in eerste plaats voor het welzijn van de kunstenaar, en niet voor het publiek. Het ritueel is vergelijkbaar met een persoonlijk gebed. Een ritueel dat uitgevoerd moet worden om de orde van het hier en nu, de dagelijkse orde, in stand te houden.

2.2.5 *Performances in de liturgie: performancekunst of community art?*

Binnen de actuele kunst is er meer verwantschap tussen mijn werk en sommige vormen van *community art*. Performancekunst en *community art* zijn twee kunststromingen die nauw met elkaar zijn verbonden⁵⁹. Beide kunststromingen brengen de kunst buiten de muren van museum en galerie. Beide zoeken een directe relatie met de toeschouwer en proberen deze in het kunstwerk te laten participeren. Met de performances die ik heb ontwikkeld voor in de liturgie ontstaat er net als bij *community art* een project dat alleen in samenwerking met derden gerealiseerd kan worden. In mijn performance-rituelen is de inbreng vanuit de gemeente noodzakelijk. Toch schaar ik mijn werk niet onder de noemer *community art*. Ik wil in deze paragraaf de verschillen tussen mijn werk en dat van community kunstenaars duidelijk maken aan de hand van het boek *Conversation Pieces: Community and communication in modern art* van kunsthistoricus Grant Kester.

Kester, associate professor aan de University of California, vergelijkt in dit boek *community* kunstenaars met *avant-garde* kunstenaars. Zijn beeld van de *avant-garde* kunstenaar baseert hij op de periode van het modernisme, maar dit beeld doet volgens Kester ook nu nog steeds opgeld. De *avant-garde* kunstenaar beschouwt Kester als een typische *outsider* in de samenleving die in zijn atelier een kunstwerk creëert dat hij/zij vervolgens in de samenleving dropt. Bij *community art* daarentegen (of 'dialogical art' zoals Kester het noemt) begint het creatieve proces met het voeren van gesprekken. De kunstenaar gaat een dialoog aan met de gemeenschap, met wie en voor wie de kunstenaar het werk maakt. Uit de dialoog komt het kunstwerk voort. De artistieke identiteit van de *community* kunstenaar is gebaseerd op zijn/haar vermogen om te luisteren en mee te voelen (empatisch vermogen). De kunstenaar profileert zich niet als priester of profeet, zoals de *avant-garde* kunstenaar, maar als toehoorder en netwerker. De *community* kunstenaar is vooral een 'context provider' volgens Kester en geen 'content provider' (Kester 2004: 1). Deze kunstenaars creëren een omgeving voor een open dialoog, maar bepalen de inhoud van de dialoog niet.

Wanneer ik naar mijn eigen artistieke proces kijk om tot de viering met performances te komen, dan is het duidelijk dat er zowel kenmerken van de *avant-garde* kunstenaar in zijn terug te vinden, zoals Kester deze beschrijft, als kenmerken van *community art*. De performances zijn uitgedacht in het atelier, en in eerste instantie

Ook het kunstproject van Sweere, *Silent Sky Project*#, nadert zeer dicht aan een religieus ritueel. Hij benadert sinds 2004 groepen mensen die op een of andere wijze een relatie met elkaar hebben. Hij nodigt hen uit voor een gezamenlijke 'conversatie' van dertig minuten met de hemel. Dertig minuten lang liggen deze mensen op hun rug in een cirkel op de grond en staren naar de hemel. Dit project is op talloze plaatsen uitgevoerd. Het publiek is bij deze uitvoeringen afwezig. De ervaring van de deelnemers staat voor Sweere centraal. Zie: (Hacking 2009) en <http://www.robsweere.nl/> (laatst bezocht op 16-02-2010)).

⁵⁹ Performancekunst wordt ook wel als een voorloper van *community art* beschouwd.

buiten de kerkgemeenschap uitgetest en ontwikkeld. Dit voldoet aan het beeld dat Kester van de *avant-garde* kunstenaar als outsider schetst. Ik beschouw mijzelf echter niet als een complete outsider omdat ik voorafgaand aan dit artistieke proces veel kerkdiensten heb bijgewoond en mij heb verdiept in de liturgie van oecumenische gemeenten. Ook is het werk, net als bij *community art* bedoeld voor en afgestemd op een specifiek publiek en een specifieke situering⁶⁰. Mijn werk zie ik daarnaast ook als een collectieve daad. Voor mij bestaat mijn kunstwerk in de liturgie niet alleen uit de uitvoering van de performance, zoals ik die in het atelier heb ontwikkeld. De performer vervolmaakt mijn kunstwerk wanneer hij/zij deze tot een persoonlijk ritueel maakt. De uitvoerder moet tijdens het ritueel ook iets van zijn of haar persoonlijke geloof tonen. Pas dan beschouw ik het als een geslaagd kunstwerk. In dit opzicht nadert mijn werk *community art* zeer dicht.

Net als *community* kunstenaars ben ik verder van mening dat een belangrijk onderdeel om tot zo'n viering te komen, mijn vermogen is om te luisteren naar de mensen in de gemeente. Mijn drijfveer om te luisteren is echter een andere dan die van de *community* kunstenaar. Ik luister niet omdat mijn doel zou zijn om tot een kunstwerk te komen waar de gemeente behoefte aan heeft, een kunstwerk dat hun mogelijk een nieuwe visie op de eigen identiteit als gemeenschap geeft. Ik zie mijzelf als kunstenaar wel degelijk ook als 'content provider' die zijn eigen visie op geloof en liturgie kenbaar maakt⁶¹. Ik luister en overleg om mijn kunstwerk een zo goed mogelijke plaats te geven binnen deze gemeenschap. Ik zie mijzelf

⁶⁰ Wel veel meer in algemene zin dan de *community* kunstenaar normaal gesproken doet; ik had in deze fase nog geen intensief contact gezocht met de specifieke gemeenten waar de viering zou plaatsvinden laat staan met de individuele leden uit deze groep. Dat proces startte een paar maanden voor aanvang van de viering, toen de performances al in hoofdlijnen waren ontwikkeld. Het verder afstemmen van de performances op de individuele leden van de groep vond vooral tijdens de organisatie van de viering plaats.

⁶¹ Met deze beschrijving van mijn rol als kunstenaar binnen de kerk, raak ik aan een theologische discussie over welke ruimte de kerk moet bieden aan hedendaagse kunst (zie ook Wal, van der, 2002 en Dingemans e.a., 1999). De discussie spitste zich onder andere toe op de vraag in hoeverre het werk van een kunstenaar die zelf buiten de christelijke traditie staat, van waarde is voor een liturgische viering. Moet een kunstenaar niet zelf ook 'in de traditie staan' om met zijn werk als een geloofwaardig 'content provider' te kunnen optreden binnen de liturgische context? Ik denk van niet. Naar mijn overtuiging is het belangrijk dat de kunstenaar die werk maakt voor een liturgische viering zich verdiept in de christelijke traditie. De kunstenaar moet een dialoog met de geloofsgemeenschap willen aangaan. Maar de kunstenaar hoeft zelf geen onderdeel van deze geloofsgemeenschap uit te maken. Een viering met performance-rituelen slaagt wanneer de kunstwerken voor de gemeente een betekenisvolle bijdrage kunnen leveren aan hun geloof. Niet het geloof van de kunstenaar is relevant maar de geloofservaring van de gemeente. Wanneer een kunstwerk in de viering het Onnoembare voor de gemeente voelbaar kan maken, dan levert het naar mijn idee een belangrijke bijdrage aan de liturgische viering en aan het levend houden van de christelijke traditie.

in die zin niet anders werken dan voorheen als een kunstenaar die een *site-specific* beeld maakt⁶².

Interessant is dat Kester veel aandacht schenkt aan de uitwerking van beide soorten kunstwerken - *community* kunstwerken en *avant garde* kunstwerken - op de toeschouwer. Hij stelt dat succesvolle *avant-garde* kunst een schok bij de toeschouwer oproept, die zorgt dat wij de wereld weer als nieuw ervaren. Deze schok, die Kester vereenzelvigt met de ervaring van het sublieme⁶³, wordt veroorzaakt doordat wij de tekortkomingen van onze communicatiemogelijkheden onder ogen zien. Kester schrijft: *'We are constantly framing our experience of the world through representational systems. To interact with others we require a shared language, and even our visual experience involves a kind of literacy as we learn to interpret the conventions associated with photographs, cinema, paintings, street signs, and so on. These systems are necessary but also dangerous. They lead us to believe that the world is a fixed and orderly place and that we occupy a privileged position of stability and coherence within it. The role of art is to remind us of the illusory nature of that coherence'* (Kester 2004: 20). Zo *avant-garde* kunst iets communiceert met de toeschouwer dan is dat in zijn visie vooral de tekortkomingen en het mislukken van communicatie zelf. Maar wat gebeurt er met ons wanneer het kunstwerk ons geloof in conventionele waarheden heeft doorbroken? Blijven we alleen en verward achter of kunnen er ook nieuwe vormen van begrip ontstaan? Volgens Kester heeft de *avant-garde* kunst ons vooral de verwarring te bieden.

Dialogical art, of *community art*, kent deze schok niet. Hier vindt een cumulatief proces van uitwisseling en dialoog plaats. De esthetische ervaring is niet een kort moment maar wordt uitgespreid over een langdurige periode, is niet direct maar 'durational' zoals Kester het noemt. *Community* kunstenaars kunnen het optreden van deze schok vermijden en/of verzachten.

Een goed voorbeeld van dit verzachten van de schok, is terug te vinden in het werk van *community* kunstenaar Ida van der Lee (zie kader 2.2). Haar werk, met name het project *Allerzielen Alom*, kent veel overeenkomsten met mijn liturgische en artistieke experiment. Ook bij haar vervaagt de scheidslijn tussen ritueel en kunst⁶⁴.

⁶² Zie ook paragraaf 2.1.1

⁶³ Kester stelt dat deze 'schok' verschillende namen heeft gehad. 'This shock has borne many names over the years: the sublime, alienation effect, l'amour fou, and so on' (Kester 2004: 12). De beschrijving van het sublieme van Kester verschilt echter met mijn beschrijving van de sublieme ervaring die ik in paragraaf 2.3.1 geef.

⁶⁴ Er zijn echter ook verschillen. Ida van der Lee probeert haar werk zo veel mogelijk buiten het domein van de officiële religie te houden. Er wordt niet gerefereerd aan verhalen uit Bijbel, Koran, of welk heilig boek dan ook. Dit geeft volgens haar iedereen de ruimte om aan deze rituelen mee te kunnen doen. De samenbindende factor is het herdenken zelf geworden en niet de religie. Daarnaast produceert Van der Lee de nieuwe rituelen niet zelf, maar zet zij hiervoor andere kunstenaars in. Zij wil als kunstenaar geen concreet product produceren maar een proces van verandering. Haar doel is een beweging in gang te zetten om een nieuwe manier van herdenken mogelijk te maken. Voor mij is het zelf ontwerpen van de performance-rituelen echter

Kader 2.2

Allerzielen Alom van Ida van der Lee

Ida van der Lee (1961) creëerde in 2005, 2007 en 2009 op verschillende begraafplaatsen in Nederland een omgeving die nabestaanden de ruimte moest geven om hun doden te herdenken. Tijdens *Allerzielen Alom* konden nabestaanden (eigen) rituelen uitvoeren ter nagedachtenis aan hun overleden familieleden en vrienden. Van der Lee benoemde haar rol in deze, en soortgelijke projecten, als 'een regisseur van verandering' (Lee, van der 2008: 22). Zij werkte hierbij vaak samen met andere kunstenaars. Het ritualiseren van gebeurtenissen is voor haar een belangrijke werkwijze om deze verandering te bewerkstelligen. Voor *Allerzielen Alom* schreef zij het concept en voerde zij de eindregie. Voor dit project werkte zij in 2007 met ruim veertig kunstenaars samen. Er waren in dat jaar zo'n vierduizend bezoekers en deelnemers.

Allerzielen Alom werd een project dat veel mensen wist te raken. In dit project werd de begraafplaats een mooie sprookjesachtige omgeving. Schoonheid en warmte werden zo verbonden met dood, vergankelijkheid en herdenken. Dat was voor veel mensen een troost en gaf ruimte om soms pijnlijke herinneringen opnieuw te beleven en te delen. Zo vertelde een bezoeker: *'Bij de asverstrooiing heb je niet echt een plekje waar je als nabestaande naartoe gaat. Je staat als het ware naar de as te staren. Hier heb ik wel moeite mee. Het gaf een warm gevoel dat juist op die plek waar de as van mijn man is uitgestrooid, licht, vuur en gezang was'* (Lee, van der 2008: 38). Het gezamenlijk delen in het verdriet van het verlies om een naaste, maakte het voor velen tot een emotionele ervaring. Zo vertelde een deelnemer: *'Ik werd getroffen door de moeder die de kaarten van haar overleden dochter in een tent had opgehangen. Je zag de spanning waarmee ze naar deze avond had toegeleefd. Zal ik het wel of niet doen. En de opluchting dat ze het toen gedaan had en erover kon spreken'* (Lee, van der 2008: 65).

Van der Lee schrijft in haar verslag over *Allerzielen Alom* hoe zij vooral probeerde een gastvrije sfeer te creëren op de begraafplaats. Een sfeer waarin iedereen zich welkom voelde. Een sfeer die speels, vrolijk en warm was.⁶⁵ Een schok of confrontatie werd niet helemaal uitgesloten maar zo schreef zij: *'binnen de context van Allerzielen Alom zal dit met zachte hand gaan'* (Lee, van der 2008: 84). Een harde confrontatie tussen kunst en deelnemer moest vermeden worden. Van der Lee wil de nabestaanden vooral een 'context' bieden, een prettige, gastvrije en open ruimte om te herdenken.

Ikzelf probeer met mijn performance-rituelen de kerkgangers niet te shockeren, maar ik wil hun wel een extreme ervaring meegeven. De performance-rituelen hoeven daarnaast niet alleen maar positieve

van groot belang. Met deze performance-rituelen wil ik namelijk mijn eigen visie op religie, ritueel en geloof, verbeelden.

⁶⁵ Zij omschrijft deze sfeer als: *'respect en ruimte met een scheutje lef en lichtheid'*. (Lee, van der 2008: 25).

gevoelens op te roepen. De religieuze ervaring waar ik naar op zoek ben, heeft ook scherpe kanten. Als kunstenaar vermijd ik de schok zeker niet; deze vormt een belangrijk onderdeel van mijn beeldende werk. Anders dan de meeste *community* kunstenaars, en anders dan Kester denk ik dat de schok die het kunstwerk kan veroorzaken, niet alleen het gebrek aan communicatie hoeft te communiceren. Het kan ook het begin zijn van een uitwisseling tussen gelovigen. De schok die het *avant-garde* kunstwerk kan veroorzaken, is niet iets om te verzachten of te vermijden, maar is voor mij in dit opzicht juist een van de voornaamste redenen om het werk te maken. Vooral om deze reden staat mijn werk dichterbij de traditie van performance-kunst, dan bij die van *community art*.

2.2.6 *Mijn artistieke criteria en een andere aanduiding voor performances in de liturgie.*

In deze laatste subparagraaf van het kunsthistorisch kader beschrijf ik de artistieke criteria waar mijn performance-rituelen aan moeten voldoen. Deze kwamen impliciet al naar voren tijdens de beschrijving van mijn inspiratiebronnen uit de kunstgeschiedenis en de actuele beeldende kunst. Hieronder maak ik mijn artistieke criteria expliciet. Wanneer vind ik mijn performance-rituelen als beeldend kunstenaar geslaagd⁶⁶?

Artistieke criteria voor de performances in de liturgie

1 De overtuigingskracht van de performer

De uitstraling van de performers, gelegen in hun houding, rust en concentratie, is voor mij misschien wel het belangrijkste criterium of een performance slaagt of faalt. Ik noem het de overtuigingskracht van de performer, waarmee hij/zij een nieuw ritueel zo kan uitvoeren dat niemand van de toeschouwers ook maar een moment twijfelt aan de waarde en noodzaak ervan. Deze overtuigingskracht is nauw verbonden met de mate waarin de performer het performance-ritueel tot een persoonlijk ritueel weet te maken en zijn/haar geloofs-overtuiging durft te tonen.

2 De verstillings en het bevroren gebaar

Beuys liet in zijn performance *Celtic+* zien hoe hij met het stopzetten van zijn fysieke beweging een innerlijke beweging bij de toeschou-

⁶⁶ Deze vraag kan op verschillende niveaus beantwoord worden. Op deze plaats geef ik een globale beschrijving van de belangrijkste artistieke criteria die gelden voor alle performance-rituelen. Het is echter ook mogelijk om per performance-ritueel de artistieke criteria te benoemen. Het gaat dan om zaken als de verstaanbaarheid van de performer (tijdens zijn recitatie), de uitlichting van een performance-object, de positie in de kerk en de timing. Deze gedetailleerde uitwerking voert hier echter te ver.

wers op gang kon brengen. Toen hij tegen het einde van zijn performance met een speer in zijn hand in tableau ging staan, keerde het publiek zich niet van hem af. Het publiek bleef stil staan kijken. Hij wist hen aan zich te binden en hen naar binnen te laten keren. Dit is een belangrijke kwaliteit die ik ook in mijn eigen performances nastreef: door verstilling en door 'tableaus' een geestelijke beweging op gang brengen en de kerkgangers aanzetten tot meditatie en contemplatie.

3 Eenheid van liturgie en performance-ritueel.

De performance van Nitsch riep bij mij als toeschouwer verwarring op omdat ik niet wist hoe ik deze moest beoordelen. Was het een ritueel dat ik moest ondergaan, of een kunstwerk dat ik op afstand kon beschouwen. Dat is iets wat ik ook in mijn performances nastreef. Performance-rituelen en liturgie moeten naadloos in elkaar overlopen. Door deze integratie krijgen de performance-rituelen een ambigu karakter. Het is voor de kerkgangers op sommige momenten niet langer meer te bepalen of zij aan een kunstwerk of aan een liturgisch ritueel deelnemen. Deze ambiguïteit en verwarring zie ik als een belangrijke kracht van het artistieke experiment⁶⁷.

4 'Oude' rituelen opnieuw laden met betekenis

Beuys wist in zijn performance *Celtic+* bekende rituelen en symbolen uit de christelijke religie (zoals het wassen van voeten en het dopen met water) een plaats te geven. Met deze integratie van bekende symbolische handelingen in het kunstwerk spoorde hij de toeschouwers aan deze symbolen te bevragen en te zoeken naar nieuwe betekenissen. De verbinding die Beuys zo wist te leggen tussen bekende rituelen en zijn performances, tussen actualiteit en traditie is een belangrijke kwaliteit van zijn performances.

5 Verdichten van de dagelijkse realiteit

Net als de performances van Beuys, Nitsch en Abramović uit de jaren '60 en '70 probeer ik in mijn performance-rituelen de dagelijkse realiteit te verdichten en de toeschouwer mee te voeren naar een transcendente dimensie. Ik wil met mijn performance-rituelen een nieuwe beleving van het hier en nu mogelijk maken, een beleving die boven onze dagelijkse realiteit uitstijgt.

⁶⁷ Het is echter de vraag of deze ambiguïteit door de kerkgangers ook als een versterking van het ritueel wordt gezien en ervaren. In veel hedendaagse liturgische vieringen lijkt juist elke vorm van ambiguïteit te worden vermeden. Binnen de kerken lijkt men vooral op zoek te zijn naar een ritueel dat door iedereen wordt verstaan en op een zelfde wijze wordt geïnterpreteerd. Men voorziet de kerkelijke rituelen van een uitleg, of vereenvoudigt de rituelen tot '*algemeen verstaanbare basale symbolische grondlijnen*' (Post 2007: 81). Op deze vraag kom ik in hoofdstuk 7 terug.

6 Aansluiten bij mijn oeuvre

De performance-rituelen moeten aansluiten bij de beeldtaal en thematiek van mijn eerdere werk. In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk heb ik een beschrijving van mijn oeuvre gegeven. Mijn performance-rituelen vormen een onderdeel van mijn oeuvre en bouwen voort op mijn persoonlijke stijl en visie als beeldend kunstenaar. De performance-rituelen zijn geslaagd wanneer zij deze stijl, visie en thematiek verder uitdiepen en aanscherpen. Wanneer zij herkenbaar zijn als 'mijn' werk, maar daar tegelijkertijd een nieuwe dimensie aan toe weten te voegen.

Een nieuwe aanduiding

Een belangrijk kenmerk van mijn nieuwe reeks performances is dat zij zeer dicht tegen het religieuze ritueel aankruipen. Hiermee onderscheidt mijn werk zich van dat van andere hedendaagse performancekunstenaars. Dit vraagt naar mijn idee ook om een nieuwe aanduiding.

Performances binnen de beeldende kunsten hebben in de loop der tijd verschillende namen gekregen. Zij werden ook wel 'happening', 'event', 'action' en 'body-art' genoemd⁶⁸. Mijn eigen voorkeur voor de benaming 'performance' komt voort uit het disciplineoverschrijdende karakter van dit woord. Ook binnen Ritual Studies, liturgiewetenschappen, theologie en in de antropologie wordt het gebruikt. Het begrip 'performance' sluit daarmee goed aan bij mijn ambitie om performances (kunst) en liturgie tot een nieuwe eenheid samen te smeden. In dit onderzoek kies ik echter voor een iets andere aanduiding, namelijk het *performance-ritueel*. Hiermee onderscheid ik mijn werk van naar theatraliteit neigende performance in de actuele beeldende kunst⁶⁹. Met dit samengestelde woord wil ik aangeven dat mijn werk de grenzen aftast van kunstwerk, liturgie en (religieus)

⁶⁸ Het woord 'performance' kwam pas halverwege de jaren '60 bij beeldend kunstenaars in zwang. Het werd voor het eerst gebruikt in de Verenigde Staten door o.a. Robert Rauschenberg. 'Event', 'action' en 'happening' waren toen meer gangbaar om de nieuwe 'live art' kunstwerken aan te duiden. Met name het woord 'happening', geïntroduceerd door Kaprow, werd veel gebruikt. Vanaf de jaren '70 wordt het woord 'performance' echter het overkoepelend begrip waar ook eerdere 'live art' experimenten onder werden geschaard. Kunsthistoricus Roselee Goldberg ging hierin nog een stap verder en schaarde in haar invloedrijke boek *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979) alle cross-overs tussen beeldende kunst en theater, dans en muziek uit heden en verleden (zoals bijvoorbeeld het 'dada cabaret', en het 'Bauhaus ballet') onder het begrip 'performance'. Deze visie en interpretatie van het woord 'performance' binnen de beeldende kunst, is nu het meest gangbaar.

⁶⁹ Daarbij speelde ook de reactie van de kerkgangers op het woord 'performance' een rol. Ook voor kerkgangers bleek dat woord te veel associaties op te roepen met theater. Deze aanduiding riep bij hen weerstand op. Ik ben ook daarom op zoek gegaan naar een nieuwe aanduiding. In eerste instantie gebruikte ik het woord 'kunstritueel'. Dat was voor de kerkgangers acceptabeler. Deze samentrekking riep bij mij echter te veel associaties op met een 'kunstmatig' ritueel. Later ben ik het woord performance-ritueel gaan gebruiken.

ritueel. Ik wil hiermee aangeven dat ik in mijn werk geen fictieve theatrale werkelijkheid probeer op te roepen, maar een werkelijkheid die het hier en nu overstijgt en die de kerkganger meevoert naar een transcendente realiteit.

2.3 Het godsdienstpsychologische kader

Ik begin in deze paragraaf met een korte beschrijving van het godsdienstpsychologische discours rondom het begrip *religieuze ervaring*. Ik focus hierbij op die zaken die verband houden met de uitgangspunten die ik als beeldend kunstenaar hanteer bij het artistieke en liturgische experiment. Bijzondere aandacht besteed ik aan de theorie van Rudolf Otto. Vervolgens vergelijk ik het begrip religieuze ervaring met de esthetische ervaring. Duidelijk is dat deze beide begrippen in dit onderzoek nauw met elkaar samenhangen en moeilijk van elkaar te scheiden zijn. Om tot een werkbaar onderscheid te komen ga ik dieper in op het werk van de godsdienstpsychologen Alma en Van der Lans en de filosoof Dewey.

In het laatste deel van deze paragraaf probeer ik tot een praktische uitwerking te komen van het begrip religieuze ervaring voor dit onderzoek. Ook ga ik hier dieper in op de rol die deze ervaring binnen mijn eigen werk speelt. Ik richt mij hierbij vooral op de religieuze ervaring als verschijnsel die ik in al haar rijkdom wil beschrijven⁷⁰.

2.3.1 *De religieuze ervaring in godsdienstpsychologisch perspectief*

In de godsdienstpsychologie speelt het begrip 'religieuze ervaring' een belangrijke rol⁷¹. Er bestaan echter nogal wat verschillen in hoe men het begrip 'religieuze ervaring' definieert en hanteert.

⁷⁰ Ik gebruik de godsdienstpsychologie in dit onderzoek echter niet als verklaringsmodel voor de religieuze ervaring. De vraag hoe deze ervaring bij iemand kan ontstaan en hoe deze ervaring verklaard kan worden vanuit zijn/haar psychologische achtergrond en levensgeschiedenis, laat ik buiten beschouwing. Dit valt buiten de reikwijdte van mijn onderzoek waarin ik als kunstenaar/onderzoeker het kunstwerk zelf meer centraal stel.

⁷¹ Het begrip religieuze ervaring kan vanuit verschillende perspectieven worden beschreven. Ik heb in dit onderzoek specifiek gekozen voor een godsdienstpsychologisch perspectief vanwege mijn aandacht als beeldend kunstenaar voor de beleving en ervaring van het kunstwerk. Ik ben als kunstenaar vooral geïnteresseerd in de directe relatie die de deelnemer/toeschouwer met het kunstwerk aangaat. Welke emoties en gevoelens roept het kunstwerk bij de toeschouwer op? En welke gedachtestroom en handelingen worden door deze ervaring in gang gezet? De theologische vraag, hoe deze ervaring wordt veroorzaakt, laat ik hier buiten beschouwing. Of deze ervaring ook los van een goddelijke openbaring, in welke vorm dan ook kan bestaan, valt buiten het kader van dit onderzoek. Ook de

Zo moet er ten eerste duidelijk zijn wat er onder *religie* wordt verstaan. Binnen de godsdienstpsychologie wordt het religieuze soms als een algemeen menselijke ervaring gezien die los kan staan van wat er in onze sociaal-culturele context onder religie wordt aangeduid. Zo definieert William James in zijn klassiek geworden boek over religieuze ervaringen, *The Varieties of Religious Experience*, religie als: *'the feelings, acts, and experiences of individual men in their solitude, so far as they apprehend themselves to stand in relation to whatever they may consider the divine'* (James 1902: 31). Religie, in deze definitie, is vooral een zeer persoonlijke ervaring die niet per se door anderen herkend of erkend hoeft te worden. Godsdienstpsycholoog Van der Lans daarentegen maakt de religieuze ervaring wel afhankelijk van wat wij in onze sociaal-culturele context onder religie verstaan. Hij geeft in zijn artikel *'Kernervaring, esthetische emotie en religieuze betekenisgeving'* bewust geen definitie van wat hij onder religie verstaat. Hij constateert dat wat mensen in onze cultuur onder religie of een religieuze ervaring verstaan, zeer divers kan zijn. Bij Van der Lans is een ervaring 'religieus' wanneer *'het subject zelf zijn of haar ervaring waardeert als religieus, volgens de betekenis die dat woord in de culturele context heeft'* (Lans, van der 1998: 34). Degene die de ervaring ondergaat, bepaalt of deze ervaring religieus is of niet. Maar deze ervaring moet, gezien de nadruk die Van der Lans op de culturele context legt, ook door anderen worden herkend. In tegenstelling tot James is er bij Van der Lans een religieuze taal, een religieuze gemeenschap en traditie nodig (die overigens wel buiten het domein van de gevestigde godsdienstige tradities kunnen vallen), om over de ervaring te kunnen spreken.

In dit onderzoek waar de ervaringen van gelovigen in een kerkelijke context centraal staan, sluit ik mij aan bij de visie van Van der Lans. Gezien de specifieke situatie waarbinnen dit onderzoek zich afspeelt, namelijk binnen de context (en tijdens de vieringen) van drie kerkgemeenten, kan de religieuze ervaring van de toeschouwer niet los worden gezien van de geïnstitutionaliseerde religie. Mijn performance-rituelen zijn onlosmakelijk verbonden met de kerkelijke en liturgische context. Wanneer iemand volledig onbekend is met dit religieuze kader, met deze religieuze taal en met deze religieuze symbolen, verwacht ik dat zowel de viering als de performances volledig aan hem/haar voorbij zullen gaan. Ik acht een religieuze ervaring, voor iemand die volledig onbekend is met deze sociaal culturele context, niet waarschijnlijk. Binnen dit onderzoek stel ik met Van der Lans dat de religieuze ervaringen *'voorwaardelijk gebonden zijn aan kennis van en vertrouwd zijn met het sociaal-culturele domein van religieuze betekenissen'* (Lans, van der 1998: 34).

Een tweede probleem betreft de wijze waarop het begrip 'religieuze ervaring' wordt gehanteerd. Met name de scheidslijn tussen de mystieke ervaring en

filosofische vraag of wij door deze ervaring nu juist een vollediger beeld van de werkelijkheid krijgen, of dat ons beeld van de werkelijkheid hierdoor wordt vertroebeld, laat ik in dit onderzoek buiten beschouwing. Ik wil als onderzoeker/ kunstenaar in eerste instantie vooral de ervaring van de toeschouwer bestuderen en in al haar rijkdom en nuances leren kennen. De godsdienstpsychologie biedt mij voor deze fenomenologische benadering goede aanknopingspunten (zie ook paragraaf 3.3.1).

de religieuze ervaring kan voor verwarring zorgen. Soms lijkt het om twee verschillende ervaringen te gaan. Soms worden zij ook als een vergelijkbare ervaring gezien die alleen verschilt in intensiteit. Godsdienstpsycholoog Van Saane geeft in haar proefschrift een helder overzicht van de verschillende en uiteenlopende opvattingen over het begrip religieuze ervaring. Zij vat de overheersende zienswijze, die vooral binnen de cognitieve benadering van de godsdienstpsychologie in zwang is, samen als: *'In het algemeen wordt mystieke ervaring als gradueel verschillend van religieuze ervaring opgevat. In de religieuze ervaring is sprake van een ontwikkeling langs verschillende fasen, waarvan de mystieke ervaring de laatste of hoogste is'* (Saane, van 1998: 84). Tussen de mystieke en de religieuze ervaring bestaat hier geen duidelijke afbakening. Het is een continuüm waarbij de overgang tussen beide ervaringen altijd een schemergebied blijft. In deze visie wordt er van uit gegaan dat er ook 'milde' religieuze ervaringen bestaan die veel vaker en bij een veel grotere groep mensen voorkomen⁷². In dit onderzoek richt ik mij vooral op de 'milde' religieuze ervaring en laat de mystieke ervaring vooralsnog buiten beschouwing⁷³. Deze zeer zeldzame en extreme ervaring verwacht ik in mijn onderzoek niet aan te treffen bij de deelnemers aan de viering.

Rudolf Otto en de numineuze ervaring

Wat ervaart iemand nu precies wanneer hij of zij een religieuze ervaring heeft? In de godsdienstpsychologie wordt de religieuze ervaring meestal als een 'eenheidservaring' of 'ervaring van heelheid' omschreven: een ervaring waarbij men het gevoel heeft op te gaan in een alles overstijgende werkelijkheid. De 'eenheidservaring' kan weliswaar verschillende emoties oproepen, maar wordt meestal beschreven als een gelukzalige ervaring. Deze ervaring werk ik later in deze paragraaf verder uit aan de hand van het werk van filosoof, theoloog en voormalig pater en pastor Piet Winkelaar.

Maar naast de eenheidservaring, wordt de religieuze ervaring met name door de Duitse theoloog Rudolf Otto (wiens werk *Das Heilige* uit 1917 nog steeds wordt geciteerd en aangehaald binnen de godsdienstpsychologie) ook anders beschreven. Zijn beschrijving van de religieuze ervaring is in het kader van dit onderzoek interessant omdat deze verwant is aan een specifieke esthetische ervaring, namelijk de ervaring van het sublieme. Ik besteed daarom eerst aandacht aan zijn beschrijving van de religieuze ervaring.

De religieuze ervaring die Rudolf Otto beschrijft is gecompliceerder dan de eenheidservaring. De religieuze ervaring, of *numineuze* ervaring zoals Otto deze noemt, is vooral een '*mysterium*'. Het is een ervaring die nauwelijks

⁷² Zie Van Saane over de godsdienstpsychologen Pratt en Vergote (Saane, van 1998: 23 en 37).

⁷³ Naast het verschil in intensiteit worden er soms ook andere verschillen genoemd tussen de mystieke en de religieuze ervaring, maar deze krijgen veel minder aandacht. Winkelaar bijvoorbeeld noemt de mystieke ervaring een ervaring die nieuwe wegen opent en die zich soms juist verzet tegen (een deel van) de eigen religieuze traditie. De mystieke ervaring breekt de eigen religieuze traditie open. De religieuze ervaring daarentegen lijkt het eigen geloof vooral te versterken en te bevestigen (Winkelaar 2004: 53).

onder woorden te brengen is. Het is een ervaring van het *'gans andere'* dat volgens Otto *'niet slechts alle verstand te boven gaat'* maar ook *'tegen alle verstand in gaat'* (Otto 1963 [1917]: 33). Het is een ervaring die moeilijk met behulp van de rede, en binnen het kader en mogelijkheden van onze taal, kan worden beschreven. Het is een ervaring die ons aantrekt, fascineert maar tegelijkertijd ook afschrikt en vrees aanjaagt. Het afschrikwekkende, *het tremendum*, beschrijft Otto als een *'mystieke huivering'* of de *'toorn Gods'*. Het maakt de mens bewust van de *'eigen nietigheid, van het eigen verzinken tegenover het in 'vreze' objectief beleefde Huiveringwekkende en Grote zelf'* (Otto 1963: 22, 23). Maar de ervaring van het *numineuze* boezemt niet alleen schrik in. Het is ook een ervaring die ons fascineert en aantrekt volgens Otto. Hij schrijft: *'Zo afgrijselijk en vreselijk het demonisch-goddelijke zich aan het gemoed kan voordoen, zo lokkend en betoverend is het tegelijkertijd. (...) Het mysterium is hem niet slechts het wonderbare, het is hem ook het wondervolle. En naast de zinsverbijstering treedt nu de zinsvervoering, het meeslepende, wonderlijk verrukkende, het vaak genoeg tot zwijmel en roes voortjagende, het dionysische van de werking van het numen'* (Otto 1963: 37).

Deze 'gebroken' religieuze ervaring waarbij de tegengestelde emoties van het *'fascinans'* en *'tremendum'* gelijktijdig optreden, lijkt ver af te staan van de religieuze ervaring van een alles omvattende eenheid. Toch is het verschil minder groot dan het op het eerste gezicht lijkt. Otto werkt de ervaring van het *'fascinans'* weinig gedetailleerd uit. In zijn boek ligt de nadruk op het *'mysterium'* het onbeschrijflijke van de ervaring. Otto rept niet met zoveel woorden over een *'eenheidservaring'*. Hij hoedt zich voor elke duidelijke beschrijving van de *numineuze* ervaring omdat deze in zijn ogen voorbij gaat aan het *'mysterium'*. Maar wanneer hij in zijn beschrijving van het *'mysterium fascinans'* een gedicht van de mysticus Dželaledin aanhaalt, wordt duidelijk dat de *'eenheidservaring'* niet strijdig hoeft te zijn met de ervaring van het *fascinans*. Dželaledin, met instemming geciteerd door Otto schrijft: *'Het wezen van het geloof is slechts verbazing. Doch niet om af te zien van God; neen dronken een vriend omhelzen, geheel in Hem verzonken'* (Otto 1963: 44). Ook de ervaring van het *fascinans* kan, op deze wijze benaderd vanuit de poëzie, omschreven worden als een ervaring van jezelf verliezen en van volledig opgaan in iets dat groter is dan jezelf. Een eenwording met God. Otto zou echter wel bezwaar hebben gehad tegen de zeer concrete wijze waarop de eenheidservaring nu uitgewerkt wordt binnen de godsdienstspsychologie, bijvoorbeeld door Winkelaar. Het *'mysterium'* wordt door Winkelaar alles behalve ontkend maar lijkt bij hem wel meer naar de achtergrond te verdwijnen. De religieuze ervaring lijkt steeds meer een *'gewone'* ervaring te worden waaraan duidelijke kenmerken en karakteriseren kunnen worden toegekend.

Zoals gezegd vertoont de gebroken *numineuze* ervaring van Otto veel overeenkomsten met de esthetische ervaring, en dan met name met de ervaring van het sublieme. Deze overeenkomsten worden vooral in het filosofische discours beschreven. Filosoof en musicus Marcel Cobussen schrijft in zijn boek *Thresholds* dat *het sublieme* na de Tweede Wereldoorlog een nieuw en meer aanvaardbaar alternatief lijkt te worden voor gevoelens

van sacraliteit. De ervaring van het sublieme wordt steeds vaker beschouwd als een ervaring van het Heilige die zich in deze wereld afspeelt en die wordt opgeroepen door concrete objecten. Het sublieme is *'not a belief in occult symbols, but a very sensory experience in the here and now, a form of divinity not outside but within the phenomenal world'* (Cobussen 2008: 66). Het sublieme werd vanaf het einde van de zeventiende eeuw vooral geassocieerd met machtige en overweldigende natuurverschijnselen. *'Deserts, oceans, mountains, volcanoes, earthquakes; everything overwhelming that made one feel vulnerable and small, but exerted a fascination and attraction at the same time'* (Brillenburger Wurth 2002: v). Maar al sinds de 18^e eeuw werd er binnen de kunsten geprobeerd om een sublieme ervaring op te roepen en daarmee werd het ook een centraal begrip binnen de kunstgeschiedenis. Literatuurwetenschapper Brillenburg Wurth schrijft in haar onderzoek *The Musically Sublime* dat er grote verschillen bestaan wanneer men de uitwerking van de sublieme ervaring bij verschillende filosofen nader bestudeert. Haar onderzoek is in dit verband interessant omdat zij vanuit de filosofische (theoretische) teksten zeer concreet probeert te beschrijven wat iemand ondergaat tijdens een ervaring van het sublieme. Zoals gezegd roept de sublieme ervaring, net als de numineuze ervaring, tegengestelde emoties op. Het jaagt zowel schrik (vrees) aan, het veroorzaakt een schok, maar is tegelijkertijd ook een meeslepende gelukzalige ervaring. Brillenburg Wurth zoekt binnen de filosofie (en soms ook binnen de psychologie) naar 'bewijzen' dat deze tegengestelde emoties gelijktijdig kunnen optreden (en niet na elkaar) en zij probeert in haar onderzoek meer zicht te krijgen op de ervaring zelf. Net als de numineuze ervaring van Otto stelt zij dat de sublieme ervaring ontregelt. Het is een ervaring die moeilijk na te vertellen is omdat hier geen logische verhaalstructuur mogelijk is. Het is een ervaring die buiten onze rationele kaders valt. Zij schrijft: *'The sublime (...) may break through the mediating, narrative networks of experience – thus allowing for an un-mediated experience that cannot be borne or mastered – but it is always and already within the context of these networks that the sublime can manifest itself as break or rupture. It needs and it is interlocked with that which it does violence to – and it is perhaps due to this very interlocking that the sublime feeling can, in the end, not be a neatly structured experience of beginning-middle-ending, but rather one of 'mad' simultaneity in which two (apparently irresolvable) opposites paradoxically presuppose and reinforce each other'* (Brillenburger Wurth 2002: 255). Doordat de ervaring niet in een verhaalstructuur past, maakt deze veel indruk en wordt de ervaring niet vergeten⁷⁴. Brillenburg Wurth vergelijkt de uitwerking van een sublieme ervaring daarom met een traumatische ervaring. Ook de traumatische ervaring is een ervaring die men niet kan plaatsen, die buiten onze normale kaders valt. De ervaring wordt niet zozeer herinnerd maar beeld, geluid of

⁷⁴ Deze constatering lijkt tegenstrijdig met de inzichten vanuit de psychologie waar meestal wordt aangenomen dat juist de ervaringen die men niet met taal kan duiden, snel worden vergeten. Maar Brillenburg Wurth stelt dat een traumatische ervaring tegelijkertijd 'vergeten' als onuitwisbaar (onvergetelijk) kan zijn. Het is een beeld, geluid of gebeurtenis die men zich niet kan herinneren maar die men wel onverwacht kan herbeleven (bijvoorbeeld in een droom).

gebeurtenis kunnen (onverwacht) opgeroepen worden. De ervaring wordt (eindeloos) herbeleefd en kan zo niet worden vergeten⁷⁵. Beide zijn volgens haar *'an experience that is somehow missed, that cannot be processed or retrieved and for that reason cannot be (fully) resolved and overcome'* (Brillenburg Wurth 2002: 207). Zowel de sublieme ervaring als de traumatische gebeurtenis verdwijnt nooit meer uit het geheugen. *'It is not past, but it is not fully and stably present (to consciousness) either. It is rather mysteriously, and no less persistently, present as a trace that cannot be (fully) re-traced, a trace of a past that cannot be named, remembered, or recognized'* (Brillenburg Wurth 2002: 212). De ervaring kenmerkt zich volgens haar door de onmogelijkheid om deze in woorden te vatten. Ook deze eigenschap kent Otto aan de numineuze ervaring toe. Gaat het dan om dezelfde ervaring? Volgens Otto niet. Hij stelt dat de numineuze ervaring en de esthetische ervaring van het 'verhevene' nauw met elkaar verbonden zijn, en dat de een over kan lopen in de ander en vice versa, maar dat het toch wezenlijk verschillende ervaringen zijn (Otto 1963: 48).

Problemen rond de afbakening van het begrip religieuze ervaring

Uit het voorgaande komt een aantal problemen naar voren met betrekking tot de bestudering en het onderzoek naar de religieuze ervaring. Ten eerste werd duidelijk dat de religieuze ervaring waarschijnlijk grotendeels buiten het gebied van onze taal en onze rede valt. Het is een *'mysterium'* dat moeilijk en nooit volledig valt te beschrijven. Toch is het voor de beantwoording van mijn onderzoeksvraag nodig om de ervaring zo goed mogelijk in 'taal' te vangen. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik de methode waarmee ik deze ervaring zo volledig mogelijk probeer te beschrijven, of beter gezegd de methode waarmee ik de geïnterviewden hun ervaringen zo volledig mogelijk laat beschrijven.

Ten tweede en daarmee samenhangend werd duidelijk dat de religieuze ervaring moeilijk te karakteriseren is vanwege de uiteenlopende visies op wat iemand onder 'religieus' kan verstaan. Maar ook vanwege het karakter van de ervaring zelf die moeilijk en nooit volledig concreet te beschrijven valt. Hierdoor kunnen zeer uiteenlopende ervaringen door verschillende onderzoekers als een 'religieuze ervaring' worden benoemd.

En ten derde is het binnen dit onderzoek van belang om aan te geven waar de esthetische ervaring (zie paragraaf 2.3.2) eindigt en de religieuze ervaring begint. Duidelijk is dat beide ervaringen nauw aan elkaar verwant zijn en in elkaar over kunnen lopen. In mijn onderzoeksvraag stel ik echter dat een kunstvorm als performancekunst geïntegreerd in de liturgie niet alleen een esthetische maar ook een religieuze ervaring kan veroorzaken. Daarom is het in het kader van dit onderzoek zeer belangrijk om het onderscheid tussen beide ervaringen te verduidelijken. In de volgende paragraaf

⁷⁵ Niet elke traumatische ervaring wordt eindeloos herbeleefd. De meeste traumatische ervaringen kenmerken zich eerder door de verdringing van de ervaring. Het gaat Brillenburg Wurth om een zeer specifieke traumatische ervaring die Freud ontdekte bij soldaten uit de Eerste Wereldoorlog. Deze ex-soldaten beleefden de gruwelen uit de oorlog elke nacht weer in hun dromen. Freud noemde dit de *'Wiederholungszwang'* (Brillenburg Wurth 2002: 211).

probeer ik eerst meer zicht te krijgen op dit onderscheid tussen de religieuze en esthetische ervaring. Daarna probeer ik de religieuze ervaring zelf verder uit te werken, zodat dit begrip binnen mijn onderzoek 'operationeel' wordt.

2.3.2 De religieuze ervaring en de esthetische ervaring

In het boek *Eindelijk thuis* beschrijft de katholieke priester Henri Nouwen hoe een schilderij zijn leven heeft veranderd. In 1983 zag hij een poster van het schilderij 'de verloren zoon' van Rembrandt. Hij had het schilderij nog nooit eerder gezien. Het schilderij, de reproductie er van, raakte hem diep, en hij kon er niet meer van loskomen. Hij schreef: *'Ik bleef er maar naar kijken en na een lange stilte zei ik: 'Heel mooi. Zo mooi dat ik er wel bij kan huilen en lachen tegelijk. Ik kan je niet zeggen wat er door mij heen gaat, nu ik er naar kijk, maar het tafereel raakt me diep, heel diep.'* (Nouwen 2002: 10). Hij schafte zelf een reproductie van het schilderij aan, en deze afbeelding vergezelde hem de jaren daarna op al zijn reizen. Na drie jaar was hij in de gelegenheid om het schilderij in het echt te zien, in de Hermitage in Sint Petersburg. Hij ging voor het schilderij zitten en kon er niet meer van loskomen. Uren verstreken zonder dat hij er erg in had. *'Alles bij elkaar bracht ik meer dan vier uur door bij de terugkeer van de verloren zoon. Ik maakte aantekeningen van wat ik de gidsen en toeristen hoorde zeggen, van wat ik zag als het zonlicht sterker werd en daarna geleidelijk weer minder werd en van wat ik in mijn binnenste ervoer toen ik steeds meer deel werd van het verhaal dat Jezus eens had verteld en Rembrandt eens had geschilderd. Ik vroeg me af of en hoe deze kostbare uren in de Hermitage ooit vrucht zouden dragen'* (Nouwen 2002: 18). Hij verbond het schilderij met zijn eigen leven. Hij had jaren achtereen over de hele wereld lezingen en colleges gegeven. Het schilderij maakte hem duidelijk dat hij, wilde hij net als de verloren zoon thuis komen bij de Vader, zijn bestaande leven zou moeten veranderen. Het schilderij bood hem een opening om het door hem opgebouwde kader, zijn leven van werk en reizen, te doorbreken. Het schilderij kon hij niet meer los zien van zijn eigen leven en ervaring. Het werd zijn schilderij. Hij schrijft: *'Rembrandts schilderij is mij de hele reis bijgebleven. (...) Talloze malen heb ik over Rembrandts schilderij gesproken (...) Hoe meer ik erover sprak, des te meer ging ik het beschouwen als mijn persoonlijk schilderij, het schilderij dat niet alleen de kern van het verhaal bevatte dat God mij wil vertellen, maar ook de kern van het verhaal dat ik aan God en aan Gods volk wil vertellen. Het bevat het hele evangelie. Het vertelt mijn leven en het leven van mijn vrienden. Het is een mysterieus raam geworden, waardoor ik Gods Koninkrijk kan binnenkijken. Het is een reusachtige poort geworden, waardoor ik kan binnengaan, naar de andere kant van het bestaan, zodat ik van daaruit kan terugkijken op de zonderlinge verzameling mensen en gebeurtenissen die mijn dagelijkse leven bepalen'* (Nouwen 2002: 24).

De ervaring van Nouwen is een zeer concreet voorbeeld van hoe een religieuze en een esthetische ervaring in elkaar over kunnen vloeien. Wij lezen over de ervaring van een man die geraakt wordt door een schilderij dat hem zijn hele verdere leven bijblijft. De uitgebreide beschrijving van Nouwen, die ik hier niet volledig kan weergeven, vertoont duidelijke overeenkomsten met een aantal kenmerken van de religieuze ervaring die ik in de vorige paragraaf heb beschreven. Er is sprake van een eenheidservaring, een volledig opgaan in het schilderij. Maar daarnaast beschrijft hij dat hij het schilderij zo mooi vindt dat hij *'kan lachen en huilen tegelijkertijd'*; de tegengestelde emoties die deze ervaring oproept, vertonen overeenkomsten met de sublieme ervaring en met de gebroken religieuze ervaring die Otto beschrijft. Nouwen verliest verder, wanneer hij voor het schilderij zit, elk besef van tijd. Het is voor hem een ervaring die doorwerkt in het leven zelf en die een aanzet vormt om bestaande kaders in zijn leven te doorbreken. Ook dit zijn kenmerken, zoals ik in deze paragraaf zal betogen, van de religieuze ervaring.

In het relaas van Nouwen zijn de esthetische ervaring en de religieuze ervaring moeilijk van elkaar te scheiden. In dit voorbeeld lijken beide in elkaar over te lopen. Ook in mijn experimentele vieringen kan het moeilijk zijn om de esthetische ervaring van de religieuze te onderscheiden. Wat is het verschil? Is er wel een verschil?

De religieuze ervaring als kernervaring

Godsdienstpsycholoog Van der Lans stelt dat de esthetische ervaring niet alleen een religieuze ervaring kan oproepen, maar dat zij, als psychologisch proces, daarmee ook een grote gelijkenis vertoont (Lans, van der 1998: 21, 23). Er bestaat een wisselwerking tussen de religieuze ervaring en de esthetische ervaring. Religieuze ervaringen waren voor kunstenaars aanleiding om deze uit te drukken in beeld, taal en muziek. Maar omgekeerd konden kunstwerken bij de toeschouwers leiden tot een religieuze ervaring. Esthetische en religieuze gevoelens zijn volgens Van der Lans niet hetzelfde maar ze vertonen grote overeenkomsten. Beide zijn 'kernervaringen'. Een kernervaring, zo stelt Van der Lans is niet zozeer een hoogtepunt maar een moment waarop mensen 'hun meest eigen kern ervaren'. Een ervaring waarin dat wat werkelijk belangrijk is in iemands leven, zichtbaar voor hem of haar wordt (Lans, van der 1998: 14, 15). Men kan zich deze ervaring daardoor jaren later nog herinneren.

Van der Lans vermoedt dat religieuze ervaringen het meest voorkomen tijdens 'existentiële grenssituaties'; een situatie die mensen met zichzelf en met essentiële levensvragen confronteert. Voorbeelden hiervan zijn de dood van een dierbare, de geboorte van een kind, of een uitputtende fysieke inspanning. Maar volgens Van der Lans kan ook kunst zo'n grenssituatie oproepen. Kunstwerken roepen bepaalde emoties op bij de toeschouwer. Wanneer mensen sterk worden getroffen door een kunstwerk dan noemen zij vaak emoties als 'verwondering', 'verbijstering', 'ontroering' of 'opwindning'. Volgens Van der Lans wijst dit er op *'dat het gewone, alledaagse onderbro-*

ken wordt, dat de geconditioneerde manieren van waarnemen niet meer werken, dat de waarnemer tot in zijn/haar diepste zelf geraakt is, en zich uitgedaagd voelt om tot een andere manier van zien en denken te komen' (Lans, van der 1998: 18). Kunst probeert bij de toeschouwer een nieuwe manier van zien uit te lokken. Deze nieuwe manier van zien kan een religieuze ervaring worden wanneer de beschouwer door deze ervaring dichter bij zichzelf wordt gebracht (een kernervaring wordt) en de toeschouwer deze ervaring verbindt met een religieus discours. De toeschouwer moet er een religieuze betekenis aan kunnen ontleen.

Bij de ervaring van Nouwen liep de esthetische ervaring over in een religieuze ervaring doordat het kunstwerk hem een ander gezichtsveld bood op zijn geloof en zijn leven. Het schilderij, dat hij in eerste instantie beschreef als 'mooi', zo mooi dat hij er wel bij kon huilen en lachen tegelijk, bracht hem later bij de kern van zijn bestaan en van zijn geloof. Het werd een religieuze ervaring doordat hij het schilderij wist te verbinden met zijn geloofsopvattingen en omdat het vragen opriep over zijn eigen positie in het leven ten opzichte van God. Deze religieuze ervaring begon met een 'emotioneel geraakt zijn' door het schilderij. Het vervolg van deze religieuze ervaring was minder direct, het was *'een betekenisgeving aan de werkelijkheid waarvoor mensen meestal niet in één keer, maar geleidelijk oog krijgen'*, zoals Van der Lans het noemt (Lans, van der 1998: 36). De esthetische ervaring waarmee alles begon, groeide uit tot een religieuze ervaring. Deze religieuze ervaring was niet een kort moment, maar een geleidelijk proces van verdieping en inzicht dat hem uiteindelijk aanzette zijn leven te veranderen. Volgens godsdienstpsycholoog Hans Alma is juist deze 'aanzet tot verandering' datgene waarmee wij de religieuze ervaring van de esthetische ervaring kunnen scheiden. In vergelijking met de esthetische ervaring is bij de religieuze ervaring de aandrang om het eigen leven te veranderen veel sterker.

Verbeelding en transformatie

Godsdienstpsycholoog Hans Alma haakt in haar beschrijving van de religieuze en esthetische ervaring vanuit humanistisch oogpunt aan bij de 'kernervaring' van Van der Lans (Alma 2008). Zij benadrukt nog sterker dan Van der Lans de overeenkomsten tussen beide ervaringen. Zij beschouwt, net als Van der Lans, zowel de religieuze als de esthetische ervaring als kernervaringen die nauw aan elkaar verwant zijn. De ervaringen zijn in eerste plaats verschillend van intensiteit. Zij verwijst in dit verband naar de uitkomsten van recent neuropsychologisch onderzoek en citeert de neuropsycholoog D'Aquili die stelt dat *'as one moves up the unitary continuum with progressively greater experience of unity over diversity, one moves out of the realm of aesthetics and into a realm that would more properly be characterized as religious experience'* (D'Aquili en Newberg 2002). Beide ervaringen, zowel de religieuze als de esthetische, beschrijft D'Aquili als een eenheidservaring; een ervaring waarbij de scheiding tussen het zelf en het niet-zelf (de wereld, de kosmos) wordt opgeheven. Ook Alma beschrijft net als D'Aquili de religieuze en de esthetische ervaring in haar artikel vooral als een eenheidservaring. Maar zij ziet in navolging van de filosoof Dewey, naast het verschil in intensiteit tussen beide ervaringen ook

een kwalitatief verschil. Zowel de esthetische als de religieuze ervaring zijn kernervaringen. Maar een kernervaring wordt volgens Alma een religieuze ervaring wanneer het een transformerende kracht weet op te roepen en een mentale activiteit bij een persoon in gang zet die hem/haar in staat stelt om de realiteit te veranderen. *'When a core experience has this transformative power and brings about an integration and affirmation of self, it becomes a religious experience'* (Alma 2008: 36). Dit onderscheid ontleent zij aan de filosoof Dewey. Dewey laat in zijn theorie verdere theologische duiding (de ervaring als een teken van goddelijke aanwezigheid) achterwege. Hij kijkt vooral naar het effect dat deze ervaring op mensen heeft. Deze zienswijze maakt de religieuze ervaring 'meetbaar' en biedt mogelijkheden om het begrip te implementeren in mijn empirische onderzoeksopzet (zie ook hoofdstuk 3)⁷⁶. Het religieuze wordt zo vooral een psychologische kwaliteit van een ervaring: *'A strong commitment to certain values and ideas'* (Alma 2008: 35).

De esthetische 'eenheidservaring' gaat over in een religieuze eenheidservaring wanneer deze de dagelijkse realiteit, in de ogen van het subject, verandert. De religieuze ervaringen kunnen deze transformerende kracht krijgen, zo stellen Alma en Dewey, door middel van 'verbeelding'. Verbeelding is voor Alma, verwijzend naar Dewey, een poging *'to see the ideal in the actual'* (Alma 2008: 31). Het is het ontdekken van nieuwe mogelijkheden door beelden en betekenissen in gedachten te reorganiseren en te herschikken.

Of, om deze theorie toe te passen op mijn onderzoekssituatie: wanneer de performance-rituelen in de viering een religieuze ervaring bij de kerkgangers weten op te roepen, dan brengen zij allereerst de verbeelding van de deelnemers in beweging. Wanneer deze ervaring een bepaalde intensiteit krijgt en leidt tot een transformatie van de dagelijkse realiteit, dan is er sprake van een religieuze ervaring. Zo'n transformatie hoeft geen grote gebeurtenis te zijn. Zoals ik in paragraaf 2.3.1 al schreef verwacht ik dat de viering met performance-rituelen vooral 'milde' religieuze ervaringen zal veroorzaken. Het gaat hier niet om extreme bekeringsverhalen, maar eerder om kleine wijzigingen en veranderingen in het dagelijkse leven⁷⁷.

2.3.3 De religieuze ervaring: op zoek naar een praktische uitwerking voor dit onderzoek.

Met behulp van de theorieën van Alma en Van der Lans kon ik onderscheid aanbrengen tussen de esthetische ervaring en de religieuze ervaring. Maar het begrip 'religieuze ervaring' is nog steeds te weinig uitgewerkt om te kunnen toepassen in dit onderzoek. Het is nog niet 'operationeel' in de zin

⁷⁶ Deze meetbaarheid doet echter geen afbreuk aan het specifieke karakter van de religieuze ervaring als *mysterium* dat buiten onze rationele kaders valt.

⁷⁷ Bijvoorbeeld om het aannemen van een andere houding ten opzichte van de dagelijkse realiteit of om een herwaardering van de eigen waarden en normen. Mijn eigen ervaring die ik in de laatste subparagraaf (2.3.4) beschrijf, is een voorbeeld van zo'n 'kleine' verandering.

dat ik de ervaringen van de deelnemers uit de viering hiermee concreet kan duiden. Om het begrip religieuze ervaring operationeel te maken, kijk ik naar het werk van de filosoof en theoloog Piet Winkelaar. Winkelaar is specifiek geïnteresseerd in de religieuze ervaring die een mens kan hebben buiten het kader van kerk, geloof en godsdienst⁷⁸. Hij onderzocht de overeenkomsten tussen (religieuze) kernervaringen van atheïsten en de ervaringen van mystici uit verschillende religieuze tradities⁷⁹. Winkelaar beschrijft in zijn onderzoek de religieuze ervaring op een zeer concrete wijze. Ik zie daardoor mogelijkheden om zijn karakterisering van de religieuze ervaring toe te passen in mijn empirische onderzoek. Om deze reden besteed ik hier veel aandacht aan zijn uitwerking.

Kader 2.3

De karakteristieken van de religieuze ervaring volgens Winkelaar (Winkelaar 2004: 124-130)

1. Eenheidservaring. Dit kan op verschillende niveaus: men kan bijvoorbeeld in zichzelf eenheid en heilheid ervaren, of zich met iemand of iets verbonden voelen (symbiose), of opgaan in iets dat groter is (een eenheid ervaren met de natuur en de kosmos). De tegenstelling tussen subject en object, tussen het ik en de wereld, vervalt.
2. Het ervaren van een intens geluk waar geen rimpelingen of onderscheidingen de eenheid nog kunnen verstoren. Hierbij kan er sprake zijn van een samenhang tussen lijden en geluk⁸⁰.

⁷⁸ Alhoewel Winkelaar de term 'religieuze ervaring' blijft gebruiken gaat hij er van uit dat dit een 'algemene' ervaring is die door degene die de ervaring ondergaat als religieus wordt benoemd of niet.

⁷⁹ Winkelaar wil een brug slaan tussen gelovigen en ongelovigen. Het zijn ervaringen waarin mensen 'op een of andere manier in contact komen met een bron van bewustzijn die aan taal en denken voorafgaat' (Winkelaar 2004: 26). Beide groepen kunnen volgens Winkelaar ervaringen hebben die religieus zijn, in de zin van transcendent. De religieuze ervaring is voor Winkelaar echter niet gelijk aan de transcendente ervaring, maar heel concreet onderscheidt hij beide niet. Beide zijn ervaringen die ons in contact brengen 'met een bron van bewustzijn die aan taal en denken voorafgaat' (Winkelaar 2004: 26). De religieuze ervaring is volgens Winkelaar een 'algemeen menselijke ervaring' (onafhankelijk van een goddelijk wezen) die niet los kan worden gezien van de rituelen en mythen, een ervaring die niet los kan worden gezien van iemands geloofsvoorstellingen en cultuur (Winkelaar 2004: 23). Een transcendente ervaring is ook een algemeen menselijke ervaring maar deze kan wel los worden gezien van onze cultuur en geloofsvoorstellingen. De transcendente ervaring is een ervaring die 'het vanzelfsprekende te boven gaat'. Een ervaring die 'buiten de gewone zintuiglijke ervaring valt en die zich (...) lijkt te onttrekken aan wat benoembaar is' (Winkelaar 2004: 158). In de religieuze ervaring breekt volgens Winkelaar het transcendente door. De ervaringen zijn nauw aan elkaar verwant.

⁸⁰ Winkelaar citeert in dit verband ook A. Maslow: 'Onze gelukkigste en onze ongelukkigste ogenblikken stemmen in bepaalde andere verbijsterende opzichten met elkaar overeen of lopen parallel en kunnen soms op merkwaardige wijze in elkaar overgaan' (Winkelaar 2004: 89).

3. Er is een gevoel van tijdloosheid. Er is geen verschil tussen nu en straks. Religieuze tijd is geleefde tijd, de tijd waarin men opgaat, waar heden, verleden en toekomst imploderen.
4. Het is onmaakbaar en niet organiseerbaar. Het overvalt mensen en het gebeurt in een onbewaakt moment⁸¹.
5. De eenheid is van geheel andere orde dan men gewend is en wordt daarom als uniek en nieuw ervaren.
6. Mensen worden door de ervaring ten diepste geraakt, hetgeen veranderingen in gedrag en bewustzijn tot gevolg heeft⁸².

In de beschrijving van de religieuze ervaringen van Winkelaar staat de 'eenheidservaring' of de 'ervaring van heelheid' centraal. In zijn onderzoek beschrijft hij zeven karakteristieken van de religieuze ervaring. Volgens Winkelaar breekt in elk van deze kenmerken het transcendente door (Winkelaar 2004: 158). Wanneer al deze kenmerken samen optreden is er sprake van een religieuze ervaring. In kader 2.3 beschrijf ik de karakteristieken van de religieuze ervaring volgens Winkelaar. De eerste twee karakteristieken liggen zo dicht bij elkaar dat ik deze in één kenmerk heb samengevat.

In hoeverre sluiten deze karakteristieken nu aan bij de religieuze ervaring die wordt opgeroepen door performancekunst? Kunnen deze karakteristieken ook gebruikt worden om de (religieuze) ervaring die performancekunst bij de toeschouwers oproept, te verduidelijken? Bij performancekunstenaars als Nitsch, Beuys en Abramović speelt zoals gezegd het transcendente, in de betekenis van een ervaring die ons bewustzijn te boven gaat, een grote rol. Uit hun uitspraken is af te leiden dat zij in hun performances op zoek zijn naar een onbeschrijfbaar hogere kracht. Zij stelden dat de verborgen dimensie van ons bestaan niet alleen als een inspiratiebron voor hun werk heeft gediend, maar dat hun performances het publiek (de deelnemers) hier ook naar toe verwijzen. Zijn de karakteristieken, zoals hieronder beschreven, dan ook terug te vinden in de ervaringen van de deelnemers aan deze performances?

Deze laatste vraag is niet direct te beantwoorden. Naar de religieuze ervaring van de deelnemers aan performances is geen wetenschappelijk onderzoek gedaan. Ook zijn er nauwelijks ervaringsverhalen opgetekend. De kunstenaars zelf hebben echter hun eigen ervaringen en die van de deelnemers beschreven⁸³. Wanneer ik deze beschrijvingen van de kunstenaars vergelijk met

⁸¹ Wel zijn sommige mensen vatbaarder voor religieuze ervaringen dan anderen. Er zijn allerlei middelen (oefeningen, meditaties, e.d.) waardoor men meer kan openstaan voor dergelijke ervaringen.

⁸² Deze laatste karakterisering sluit goed aan bij wat ik in de vorige paragraaf als het kenmerkende verschil heb benoemd tussen de esthetische (kunst) ervaring en de religieuze ervaring.

⁸³ Deze beschrijvingen zijn echter alles behalve objectief. Het is niet altijd duidelijk in hoeverre deze beschrijvingen zijn gebaseerd op de waarnemingen van de kunstenaars en in hoeverre zij met deze beschrijving vooral hun eigen doelen en idealen verkondigen. Het vergelijken van deze beschrijvingen met de theorie van Winkelaar kan daarom niet meer zijn dan een eerste verkenning naar de toepasbaarheid van zijn karakterisering in deze context.

de karakteristieken van de religieuze ervaring van Winkelaar, dan springt een aantal zaken in het oog.

De belangrijkste karakterisering, de 'ervaring van eenheid' is in deze beschrijvingen terug te vinden, evenals 'de ervaring van tijdloosheid', 'de onmaakbaarheid' en 'de verandering van gedrag en bewustzijn'. Ik kon echter niet alle karakteristieken terugvinden⁸⁴. Zo wordt uit de beschrijvingen van de kunstenaars niet duidelijk of het voor het publiek om een unieke of nieuwe ervaring ging. Maar het verschil dat het meest in het oog springt is het tweede kenmerk, het 'intens geluk' dat deze ervaring oproept. De confronterende performances van Nitsch, Abramović en Beuys lijken in dit opzicht echter meer verwantschap te tonen met de numineuze ervaring van Rudolf Otto⁸⁵. Deze performances lijken bij uitstek een ambigue ervaring op te roepen, waarbij emoties en gevoelens van schrik, verwarring, angst en afgrijzen een zeer belangrijke rol spelen⁸⁶.

Naar een open karakterisering van de religieuze ervaring

Winkelaars beschrijving van de religieuze ervaring schept in het kader van dit onderzoek niet alleen duidelijkheid maar ook verwarring. Ten eerste besteedt hij in zijn karakterisering weinig aandacht aan het gevoel van *tremendum* waar Rudolf Otto over schrijft. Dit gevoel van *tremendum*, zo laten de beschrijvingen van de performancekunstenaars zien, speelt in de religieuze ervaring opgeroepen door performancekunst waarschijnlijk wel een belangrijke rol. Tegelijkertijd komen veel andere kenmerken van de religieuze ervaring die Winkelaar noemt, wel terug in de beschrijving van deze kunstenaars.

Zowel de karakterisering van Winkelaar als de numineuze ervaring van Otto kunnen afzonderlijk naar mijn idee geen volledig sluitende beschrijving geven van een religieuze ervaring. Ik gebruik daarom beide. Of de religieuze ervaring vooral een gebroken ervaring is die tegengestelde emoties van *tremendum* en *fascinans* oproept, of veel meer een gelukzalige ervaring van

⁸⁴ Voor deze vergelijking heb ik de volgende literatuur gebruikt: (Brandtl 1997), (Lodigiani e.a. 2002), (Friedl 1983), (Kuspit 1995), (Müller 1993), (Nitsch 1976), (Pijnappel 1990), (Rombold 1988), (Schneede 1994), (Stiles e.a. 2008). Een volledige beschrijving van de door mij gemaakte vergelijking is te vinden op de cd-rom met onderzoeksdata en de uitgeschreven interviews. Deze cd-rom is opvraagbaar bij de Universiteit Leiden.

⁸⁵ De performances lijken eerder een ervaring van intense pijn, lijden en vrees op te roepen dan van een intens geluk. Deze ervaring van pijn en vrees geldt soms voor de performancekunstenaar zelf: bijvoorbeeld bij Abramović en haar *body art* performances waarin zij de (pijn)grens van het lichaam onderzoekt. Maar bijna alle performances van deze drie kunstenaars lijken er voor te zorgen dat de toeschouwers of geprovoceerd worden, of vrees worden aangejaagd, maar in ieder geval zich ongemakkelijk gaan voelen. De bloedige performances van Nitsch zijn het beste voorbeeld van deze provocatie. Maar volgens Nitsch kan na deze eerste schrik en vrees het o.m. theater de deelnemer wel degelijk in een staat van geluk achterlaten. Hij schrijft: *unsere sinne werden provoziert, der schmerz der wahrnehmung ist vermisch mit einem seligen glück des hierseins. etwas essentielles rührt uns an* (Nitsch 1976: 148)

⁸⁶ Zie bijvoorbeeld mijn beschrijving van de performances van Nitsch in paragraaf 2.2.3 en van Abramović en Ulay in paragraaf 1.1.

heelheid en eenheid, laat ik hier nog in het midden. Zoals ik al aangaf in paragraaf 2.3.1 was er bij Otto ook ruimte voor een ervaring van eenheid terwijl Winkelaar ook (maar minder nadrukkelijk) spreekt over een gebroken ervaring die tegenstrijdige emoties oproept (zie kader 2.3 en voetnoot 80).

De verschillende accenten die deze onderzoekers leggen zijn daarnaast interessant omdat dit aansluit bij de tegengestelde ervaringen die het liturgische ritueel en het performance-ritueel kunnen oproepen. De drie gemeenten waarmee ik in het kader van dit onderzoek heb samengewerkt, benadrukken in hun 'gewone' viering en liturgische rituelen vooral het aspect van bevrijding en verlossing door het geloof. De performance-rituelen die ik voor dit liturgische experiment heb ontworpen benadrukken daarentegen veel meer de 'duistere zijde' van het geloof. Hier wordt de (geloofs)strijd, het moeilijke voortstrijden, de worsteling, de uitputtingsslag, en het blindelings voortgaan, getoond. De performance-rituelen kunnen daarmee een gevoel van *tremendum* bij de kerkgangers oproepen. Het liturgische ritueel daarentegen lijkt er veel meer op gericht om bij de kerkgangers een ervaring van 'heelheid' en 'eenheid' op te wekken. Ook dit vormt voor mij een belangrijke reden om niet direct een keuze te maken voor de ene of de andere benadering.

2.3.4 *De religieuze ervaring en mijn eigen werk als beeldend kunstenaar*

In mijn beeldende werk speelt de religieuze ervaring niet alleen een belangrijke rol als onderwerp (zie bijvoorbeeld *Uncover my Lord*, paragraaf 2.1.2), maar ook als een (onbewust) 'beoordelings-criterium'. Dit werd voor mij duidelijk toen ik werd gevraagd om een eigen ervaring te beschrijven die grote indruk op mij had gemaakt⁸⁷. Ik beschreef mijn eerste bezoek aan de kathedraal van Chartres. Ik vertelde hoe ik opging in de donkere ruimte van de kathedraal en hoe ik verzonk in het spel van kleur en licht van de ramen. Deze gebeurtenis hield mij in de periode daarna ook in mijn dagelijkse leven bezig en leidde uiteindelijk tot een nieuw kunstwerk.

Mijn interviewer viel het op dat ik het opgaan in de donkere ruimte van de kathedraal beschreef met het woord 'genieten'. Ik realiseerde mij dat ik het woord genieten, in de betekenis van volledig opgaan in een kunstwerk, vaker gebruikte. Door het interview werd mij duidelijk dat ik mijn eigen kunstwerken pas werkelijk geslaagd vond wanneer ik er volledig door werd opgenomen en wanneer zij een nieuw

⁸⁷ Deze vraag werd mij gesteld tijdens de cursus *empirische fenomenologie*, die ik ten behoeve van dit onderzoek in 2006 heb gevolgd. De empirisch fenomenologische methode gebruik ik om de ervaring van de deelnemers aan de vieringen te onderzoeken (zie paragraaf 3.3.1).

denkproces⁸⁸, al dan niet uitmondend in nieuw werk, op gang wisten te brengen⁸⁹. Wat mij steeds duidelijker werd, was dat er vele overeenkomsten bestonden tussen mijn ervaring en de genoemde karakteristieken van de religieuze ervaring van Winkelaar. Mijn ervaring in Chartres leidde uiteindelijk tot een nieuwe serie dia's die ik als een langzaam in elkaar overvloeiende film van beelden heb gepresenteerd.

2.4 Het kader vanuit theologie en Ritual Studies

In deze laatste paragraaf wil ik mijn visie op de liturgie verduidelijken. Zoals ik in hoofdstuk 1 al schreef, komt het artistieke experiment in dit onderzoek deels voort uit mijn kritiek op de liturgische vieringen. In dit verband is het discours rondom de theorie van de liturgiewetenschapper Gerard Lukken over de verstoorde balans van discursieve en presentatieve symboliek van belang. Dit theologische perspectief wil ik, in de traditie van Ritual Studies⁹⁰, aanvullen met het perspectief van antropoloog Roy Rappaport⁹¹ die veel baanbrekend onderzoek heeft verricht naar het religieuze ritueel. In zijn boek *Ritual and Religion in the Making of Humanity* ontleedt hij het religieuze ritueel in verschillende betekenislagen. In zijn theorie krijgt ook de religieuze ervaring een duidelijke plaats⁹².

Aan de hand van deze beide theorieën onderzoek ik op welke wijze mijn performance-rituelen een positieve bijdrage aan de liturgie kunnen leveren. In hoeverre kunnen zij het door mij gesuggereerde tekort ongedaan maken (zie ook kader 2.4)? Ik begin allereerst met het verduidelijken van mijn visie op de liturgie en op de kerkgemeente. Daarna volgt een verdere uitwerking

⁸⁸ Hiermee bedoel ik niet het zoeken naar een rationele verklaring van wat er is gebeurd, maar eerder het aanwakken van mijn verbeelding (zie ook paragraaf 2.3.2 en de betekenis die Alma en Dewey aan het begrip verbeelding toekennen).

⁸⁹ Ook in de artistieke criteria voor de performance-rituelen komt dit genieten, dan omschreven als 'het verdichten van de dagelijkse realiteit', terug.

⁹⁰ Ritual Studies is een discipline waarbij rituelen, in welke zin dan ook, op empirische wijze bestudeerd worden. In het multidisciplinaire onderzoek komen (theorieën uit de) theologie, antropologie, liturgiewetenschap en theaterwetenschappen samen.

⁹¹ Binnen de theologie staat Lukken een zogenoemde 'antropologische benadering' voor. Dit maakt een aanvulling van zijn theorie met de theorie van de antropoloog Rappaport mogelijk. Lukken beschrijft de discussie over de verschillende benaderingswijzen binnen de theologie (zie ook: Lukken 2001): namelijk de antropologische benadering en de dialectische benadering. Deze discussie voert echter te ver om hier weer te geven.

⁹² Ik baseer mij voor de lectuur en interpretatie van zowel het werk van Rappaport als Lukken, deels op de visie van de Nederlandse liturgiewetenschapper Marcel Barnard (zie hiervoor Barnard 2009).

van het begrip 'symbool'; een begrip dat zowel in de theorie van Lukken als in de theorie van Rappaport een belangrijke rol speelt⁹³.

Kader 2.4

Het normatief-kritische perspectief

In dit onderzoek kijk ik vanuit een normatief en kritisch perspectief naar de liturgie. Binnen de Ritual Studies werkte met name Ronald Grimes als pionier van wat hij noemt 'ritual criticism' dit begrip theoretisch uit. Een niet goed functionerend ritueel noemt Grimes in zijn boek *Ritual Criticism* een 'infelicitious ritual', een falend ritueel (Grimes 1990) zoals de na-Vaticaanse katholieke liturgie.

De liturgische vernieuwingen vanaf de jaren '60 benadrukten het menselijke creatieve aspect van de liturgie. Met het ontstaan van nieuwe rituelen, en het besef dat rituelen maakbaar zijn, veranderen ook de beoordelingscriteria van de rituelen. Vroeger was een ritueel succesvol als het correct (volgens de overlevering/traditie) werd uitgevoerd. Tegenwoordig worden met name nieuwe rituelen beoordeeld naar hun werking: *'There is an increased pressure for the invented rite to show that it 'works'; this is what legitimates the rite since there is no tradition to do this. (...) One expects the rite to work by affecting people's cognitive orientation and emotional sense of well-being - and one can judge quickly whether this has happened or not'* (Bell 1997: 241).

2.4.1 Liturgie en kerkgemeente

Het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag vraagt een verdere verduidelijking van het begrip 'liturgie'. Er zijn zeer veel verschillende kerken met allemaal hun eigen liturgische tradities. In dit onderzoek richt ik mij specifiek op oecumenische vieringen. De reden hiervoor is dat deze gemeenschappen vaak open staan voor experimenten in de liturgie.

De oecumenische beweging zoals wij die nu kennen, is een relatief jonge beweging. In de vorige eeuw, zijn er, in het kader van de Liturgische Beweging en de liturgische vernieuwingen na Vaticanum II, veel oecumenische initiatieven ontstaan. Protestant en katholieken die met elkaar de liturgie wilden vieren, richtten hier en daar daartoe samen hun eigen kerkgemeenten op. Zij gingen actief op zoek naar manieren om de verschillende liturgische tradities met elkaar te verbinden. Het gevolg was dat er in deze kerken veel geëxperimenteerd werd met liturgische rituelen. De kerk-

⁹³ Het gebruik van het woord 'symbool' heeft bij Lukken en Rappaport echter een verschillende achtergrond en betekenis. Bij Rappaport is het symbool verbonden met 'performance', bij Lukken met 'present stellen' en 'oproepen'. Bij Lukken bestaat de kracht van een symbool uit het bij elkaar brengen van verschillende domeinen. Het symbool geeft ons toegang tot deze domeinen. Bij Rappaport is het symbool verbonden met taal. Taal bestaat uit symbolen die hun betekenis krijgen door vaste afspraken en wetten. Hierdoor ontstaan door taal gecreëerde concepten die een nieuwe wereld scheppen, die pas werkelijkheid wordt als deze het handelen (de performance) van mensen beïnvloedt.

gangers waren actief betrokken bij deze experimenten. Regelmatig ontstonden er in deze setting ook nieuwe rituelen. Deze rituelen gaven de beginnende oecumenische gemeenschappen een eigen gezicht. De nieuwe rituelen smeedden de verschillende groepen gelovigen samen tot één gemeenschap. Deze onderzoekende houding bij oecumenische gemeenten sloot naar mijn idee goed aan bij mijn eigen liturgische experiment. Ik verwachtte bij deze gemeenten een grotere bereidheid om mee te werken aan de viering met performance-rituelen en aan mijn onderzoek⁹⁴.

Het experimenteren met nieuwe rituelen kan echter binnen een gemeenschap verschillende betekenissen krijgen. Enerzijds kan een gemeenschap de transformerende kracht van de nieuwe rituelen benadrukken en met de nieuwe ideeën en opvattingen ook nieuwe groepen mensen bij de liturgie betrekken (zoals bijvoorbeeld de gemeente uit Almstad in dit onderzoek). In deze situatie wil de geloofsgemeenschap niet zozeer het bestaande in stand houden, maar de eigen gemeenschap transformeren en zo een bijdrage leveren aan een nieuwe wereld en een nieuwe samenleving. Anderzijds kunnen de nieuwe rituelen ook worden ingezet om de status quo binnen een gemeenschap te handhaven. Bij sommige gemeenten lijkt de creatie van nieuwe rituelen vooral uit nood te zijn geboren: de kerk zou anders leeg lopen. Het nieuwe ritueel wordt ingezet als een middel om de oude bestaande gemeenschap in stand te houden. Het wordt een wapen in het gevecht tegen vergrijzing en leegloop. In dit onderzoek was de gemeente uit Wasdorp hier het beste voorbeeld van⁹⁵. Deze verschillende

⁹⁴ Deze bereidheid tot experimenteren in oecumenische gemeenten verraadt een specifieke opvatting over de liturgie. In veel kerkgemeenten worden nieuwe rituelen liever bedekt met een mantel van anciënniteit. Men benadrukt eerder de continuïteit dan de vernieuwingen. Door onderzoek naar de liturgie en liturgische tradities is echter duidelijk geworden dat elk ritueel een zekere dynamiek kent en regelmatig wordt vernieuwd. De veronderstelde onveranderlijkheid van het ritueel is een illusie, een mythe. (zie bijvoorbeeld het onderzoek van Ronald Grimes (Grimes 1993) en Paul Post (Post 2007). Toch is de opvatting van de liturgie, als een onveranderlijke eenheid nog wijdverbreid. Er is vaak een duidelijk verschil tussen de presentatie van het liturgische ritueel en de praktijk. Vanuit het perspectief van Ritual Studies stelt Catherine Bell dat: *'Part of the dilemma of ritual change lies in the simple fact that rituals tend to present themselves as unchanging, time-honoured customs of an enduring community. (...) part of what makes behaviour ritual-like is the way in which such practices imply the legitimacy of age and tradition'* (Bell 1997: 210). Wanneer men als gemeenschap autoriteit aan het ritueel toekent op basis van anciënniteit en traditie, dan zal men het ritueel zo precies mogelijk willen herhalen op basis van deze traditie. Aan eventuele veranderingen wordt zo weinig mogelijk aandacht besteed. Veranderingen die niet te verbergen zijn worden gelegitimeerd door zich te beroepen op een (nog) oude(re) traditie. Wanneer men op deze wijze over de liturgie spreekt dan zijn opzichtige veranderingen ongewenst. In deze situatie wordt het inbrengen van performance-rituelen in de liturgie zeer lastig, zo niet onmogelijk.

⁹⁵ De karakterisering van beide gemeenten (Almstad en Wasdorp) is hier, door deze vergelijking op één specifiek gebied, nogal zwart-wit. Meer nuances in de beschrijving van deze gemeenten en hun houding ten opzichte van nieuwe rituelen, geef ik in hoofdstuk 5. Met deze vergelijking hier, wil ik vooral aangeven dat de gemeenten

houdingen ten opzichte van het nieuwe ritueel waren van invloed op de uitkomsten van mijn onderzoek. Ik kom hier in hoofdstuk 5 en 7 op terug.

Mijn ideaalbeeld met betrekking tot liturgie en kerkgemeente

Mijn kritiek op de oecumenische liturgie is gebaseerd op de vele vieringen die ik in het kader van dit onderzoek heb bijgewoond⁹⁶. Dit persoonlijke standpunt speelt een grote rol in het onderzoek. Daarom is het van belang om mijn eigen visie op de liturgie verder toe te lichten. Welk (liturgisch) doel streef ik met mijn performance-rituelen in de liturgie na? Hoe ziet mijn ideale liturgische viering er uit?

De theoloog Herman Wegman beschrijft de liturgie als *'het kloppende hart van de kerk, niet haar denkende verstand. De eredienst bevat geen mededelingen of bewijsvoeringen omtrent het geloof, geen rationeel denkkader, geen theologisch traktaat, zij is de neerslag van een andere menselijke kunde, die van de verbeelding. Wat gelovige mensen zich voor ogen stellen omtrent de zin van hun bestaan, welke zingeving zij aan hun leven geven wat zij geloven omtrent hun toekomst, dat alles wordt in de verhalen, liederen en gebeden van de liturgie verbeeld'* (Wegman 1991: 9).

De verbeelding en beleving die hier centraal staan, vind ik zeer belangrijk (zie hoofdstuk 1). Wat in de beschrijving van Wegman echter niet zo duidelijk naar voren komt, is de rol van de gemeenschap in deze viering. In dit opzicht vind ik de definitie van theologe Margaret Kelleher een goede aanvulling. Liturgie definieert zij als: *'ecclesial ritual action in which the Church symbolically mediates its identity'*. En de kerk definieert zij als *'a dynamic community which realizes itself in the praxis of local assemblies'* (Kelleher 1993: 300). Zij stelt in haar definitie de liturgische performance en de geloofsgemeenschap centraal. Voor mij betekent dit een gemeenschap waarin de kerkgangers actief participeren in de viering en in de eigen organisatie⁹⁷. Zij dragen bij aan de vormgeving en aan het tot stand

waar mijn artistieke en liturgische experiment heeft plaatsgevonden, verschillende houdingen aannemen ten opzichte van het nieuwe ritueel.

⁹⁶ Voor dit onderzoek heb ik specifiek diverse oecumenische vieringen in het hele land bijgewoond. In veel van deze vieringen viel mij de nadruk op de overweging en de lezing op. Ik bezocht o.a. de vieringen in de Oecumenische Basisgemeente de Duif (Amsterdam), Studenteneccllesia (Amsterdam), Dominicuskerk (Amsterdam), Werkhofgemeenschap (Werkhoven), Regenboogkerk (Leiden), Kerkelijk Centrum Emmaus (Ede), Studentenkerk (Nijmegen), Leidse Studenten Ekklesia, Jongeren-vesper/taizéviering Vredeskerk (Utrecht), EUG viering in de Janskerk (Utrecht), Oecumenische kerstnachtviering in de Mozes en Aaronkerk (Amsterdam), Ruimteviering in de Sint Aegtenkapel (Amersfoort) en Bezinnen en ontmoeten in het Stads-pastoraat (Arnhem).

⁹⁷ In de meeste oecumenische gemeenten is de participatie van de kerkgangers in de viering overigens opvallend groot. Ook de aanwezigen die geen leidende rol hebben in de viering, zijn actoren. Soms komt dat tot uiting in de organisatie (tijdens de dienst blijkt dat veel mensen uit de gemeente hun bijdrage hebben geleverd aan de totstandkoming van de dienst). Maar meestal door de handelingen van de

komen van de viering. Voor mij als kunstenaar is deze actieve participatie van de kerkgangers van groot belang; mijn experiment met performance-rituelen kan niet uitgevoerd worden zonder hun actieve medewerking.

Kader 2.5

De ideale liturgische viering

Mijn ideale liturgische viering is allereerst een gezamenlijke rituele actie door een lokale kerkgemeente⁹⁸. Deze viering plaatst het geloofsmysterie in het heden en geeft de gemeente de ruimte om te reflecteren en contact te zoeken met God. De viering spreekt tot de verbeelding van de deelnemers, niet alleen op het rationele vlak, maar ook emotioneel. De gemeenschap zelf heeft oog voor zowel de eigen rituelen als voor nieuwe rituelen en voert deze met aandacht uit. Het is een gemeenschap die invloeden en nieuwe impulsen van buiten niet weert, maar deze met zorg en aandacht een plaats probeert te geven binnen de eigen liturgische traditie. Zij probeert bezoekers van buiten de eigen kring te betrekken bij de liturgie. De kerkgangers worden gestimuleerd om een actieve rol te vervullen.

Naast deze actieve participatie moet de gemeente bij voorkeur ook open staan voor nieuwe ideeën en voor buitenstaanders (randkerkelijken)⁹⁹. Zoals ik in paragraaf 2.1.4 schreef, is voor mijn zoektocht naar het goddelijke mysterie de uitwisseling van ervaringen tussen de kerkgangers (inclusief mijzelf) van groot belang. Hierbij past een geloofsgemeenschap waarin iedereen welkom is om mee te vieren en waar voldoende openheid is om ervaringen met elkaar te delen¹⁰⁰.

gemeente tijdens de dienst zelf; door de participatie van de deelnemers aan rituelen en zang.

⁹⁸ Achter deze omschrijving gaat een theologische discussie schuil over de verhouding tussen ritueel en liturgie. Een belangrijke vraag is wat er van de christelijke identiteit van het liturgische ritueel overblijft, wanneer de liturgie door theologen te sterk vanuit de antropologie wordt benaderd (zie voor deze discussie onder andere: Barnard 2000 en Lukken 2001). Ikzelf benader in dit onderzoek de liturgie als sociaal wetenschappelijk fenomeen (ondermeer door het mede vanuit een godsdienstpsychologisch perspectief te bestuderen) en ik richt mij vooral op de menselijke dimensie (de ervaring) van het liturgische ritueel. Dat verklaart mijn keuze voor een meer antropologische benadering van de liturgie.

⁹⁹ Mijn ideale liturgische viering moet niet alleen een vaste kerngroep van gelovigen bedienen, maar ook ruimte bieden voor een groep minder frequente kerkgangers (randkerkelijken). Dezen worden door mij in dit onderzoek gedefinieerd als mensen die binnen een kerkelijke traditie zijn opgevoed en lid van de kerk bleven, maar minder dan eenmaal per maand de dienst bijwonen. Zij nemen ook weinig deel aan de kerkelijke organisatie en andere activiteiten die nodig zijn om de kerkgemeenschap in stand te houden.

¹⁰⁰ Opvallend vond ik om te merken dat in de meeste oecumenische gemeenten de gemeenschapsvorming en de aandacht voor de groeiende groep van randkerkelijken, zeer sterk aanwezig waren. Ook dit zijn in mijn optiek belangrijke aspecten van de liturgie. Mijn streven is om te zorgen dat deze aspecten niet verdwijnen of ondersneeuwen in de experimentele viering met performance-rituelen.

Wanneer ik het bovenstaande samenvat dan kom ik tot het ideaalbeeld zoals beschreven in kader 2.5¹⁰¹.

2.4.2 De werking van symbooltaal in de liturgie

Het woord 'symbool' komt uit het Grieks en betekent herinneringsscherf. Het verwijst naar een ritueel waarin een gastheer een scherp in tweeën breekt. Hij geeft zijn gast de ene helft en houdt zelf de andere helft. Wanneer twintig of dertig jaar later een nakomeling van de gast ooit weer in het huis logeert, herkent men elkaar door het samenvoegen van de scherven tot een geheel. Een symbool in deze betekenis is dus iets waaraan men iemand als een oude bekende, als vertrouwd, herkent (Gadamer 1993 : 59).

In de theologie en binnen Ritual Studies bestaat er veel aandacht voor de betekenis en functie van symbolen en symbooltaal in de liturgie. Het is een begrip waar men niet om heen kan wanneer men over de liturgie schrijft. In deze subparagraaf wil ik verduidelijken wat ik zelf onder dit begrip versta binnen het kader van de liturgie en de performance-rituelen¹⁰².

De begrippen symbool en symbooltaal gaan over herkenning. De theoloog Chauvet stelt dat: *'the semantic field of the word 'symbol' has been extended to every element (object, word, gesture, person...) that, exchanged within a group, somewhat like a pass-word, permits the group as a whole or individuals therein to recognize one another and identify themselves'* (Chauvet 1995: 112). Chauvet legt zo de nadruk op de kracht van het symbool als sociaal bindmiddel. Symbooltaal is volgens hem niet beperkt tot taal alleen, het kan ook besloten liggen in een object of een gebaar. De beschouwer van het symbool moet een actieve rol aannemen om het symbool te kunnen duiden of ervaren. De beschouwer is zelf verantwoordelijk voor de betekenisgeving en het duiden van het symbool. Deze actieve vorm van betekenisgeving kan leiden tot nieuwe inzichten en een gewaarwording van de eigen identiteit of de groepsidentiteit.

Ook de filosoof Gadamer legt de nadruk op de actieve houding van de beschouwer en de samenbindende werking. Het symbool roept een herkenning en herinnering op. Herkennen staat volgens Gadamer voor een serie van ontmoetingen waarin men zich met iets, of met elkaar, vertrouwd maakt. Het symbool is een ontmoeting die opgebouwd moet worden. Men moet herkenningmogelijkheden creëren. Volgens Gadamer speelt hierbij de bekendheid met de taal en de traditie van waaruit het symbool komt een grote rol. Maar naast de aspecten van herkenning, participatie (zich vertrouwd maken met het symbool) en identificatie noemt Gadamer nog een

¹⁰¹ Met dit ideaalbeeld wil ik niet impliceren dat andere vormen van liturgie en anders georganiseerde kerkgemeenten niet goed zijn of per definitie falen (in de woorden van Ronald Grimes). Het impliceert wel dat zij voor mij persoonlijk, als kunstenaar en deelnemer aan de viering van minder belang zijn omdat deze symbooltaal en deze wijze van vieren mij te weinig bereiken, beroeren of bewegen.

¹⁰² De auteurs met veel aandacht voor het symbool en de symbooltaal in de liturgie, naar wie ik in het kader van dit onderzoek naar verwijs, zijn: Chauvet 1995, Lukken 1990, Kubicki 1999 en Mitchell 1999.

belangrijk element, namelijk de helende werking. De completerende werking van het symbool, het bij elkaar brengen van de twee scherven, is volgens Gadamer tegelijkertijd ook een helende werking. Hij verwijst naar Plato en stelt dat wanneer men het symbool vergelijkt met een herinneringsschijf de mens zelf de ene helft van de scherf is die verlangt naar de ontmoeting met de completerende scherf. We zijn permanent op zoek naar de helende andere scherf van ons levensfragment. Op zoek naar *een helende ordening, waar dan ook* (Gadamer 1993 : 60). Hij beschrijft deze werking van het symbool met name vanuit het oogpunt van het Schone, de kunsten (de esthetische ervaring). Hij stelt dat de helende ordening nooit volledig door de kunsten wordt vervuld (Gadamer 1993 : 60).

De omschrijving van Gadamer, de voortdurende zoektocht naar een helende ordening die nooit volledig wordt gevonden, lijkt in andere woorden terug te keren bij de schrijver en dichter Jorge Luis Borges. Borges beschrijft de esthetische ervaring als *'een op handen zijnde onthulling die zich niet voltrekt'*.¹⁰³ Ook in deze woorden keert, net als bij Gadamer, de onmogelijkheid van het volledig weten of kennen terug. De beschrijving van Borges is een zeer rake beschrijving van wat ik als kunstenaar voorsta met mijn performance-rituelen: de wisselwerking tussen object (kunstwerk) en toeschouwer staat centraal. Zijn woorden voegen daarnaast ook iets aan de omschrijving van de helende werking van Gadamer toe. De ontmoeting waar wij naar verlangen (het zoeken naar de completerende scherf) beschrijft Borges als een onthulling. Juist dit begrip 'onthulling' is belangrijk om mijn performance-rituelen te kunnen verstaan. De performance-rituelen moeten in eerste instantie nieuwsgierigheid kunnen aanwakkeren bij de deelnemers aan de viering. Zij moeten hen doen toelevén naar een ophanden zijnde onthulling van het goddelijke mysterie. Het laatste deel, de onthulling zelf, ligt buiten het bereik van het kunstwerk. Borges legt de nadruk op het onkenbare, op het mysterie van de ervaring. Dit mysterie keert ook terug in mijn beschrijving van de religieuze ervaring¹⁰⁴. Borges' 'onthulling' suggereert een openbare en collectieve gebeurtenis. Ook de viering met performance-rituelen is zo'n openbare en collectieve bijeenkomst. Mensen komen samen om te herdenken en om hun geloof te delen en te vieren. Na afloop van de viering vindt er een mogelijke onthulling plaats in de hoofden, in de gedachten, van de kerkgangers. Wanneer ik spreek over de mogelijk helende werking van de symbooltaal van de performance-rituelen, dan ligt deze deels besloten in de actieve houding van de deelnemer aan de

¹⁰³ Borges schrijft (in de vertaling van Van der Pol): *'Muziek, staten van geluk, mythologie, gezichten gevormd door de tijd, bepaalde schemeringen en bepaalde plekken willen ons iets zeggen, of hebben iets gezegd dat ons niet had mogen ontgaan, of staan op het punt ons iets te zeggen: die ophanden zijnde onthulling, die zich niet voltrekt, is misschien de esthetische werkelijkheid'* (Borges 1981: 10). Borges ziet elke esthetische ervaring, en niet alleen een ervaring veroorzaakt door een kunstwerk, als een op handen zijnde onthulling die zich niet voltrekt.

¹⁰⁴ Zie paragraaf 2.3.1.

viering die door het kunstwerk wordt geprikkeld om op zoek te gaan naar de 'andere scherf'. Maar de helende werking van de symbooltaal werkt naar mijn idee pas echt wanneer de deelnemers aan de liturgie deze persoonlijke beelden en ervaringen openbaar maken en met elkaar uitwisselen. Pas dan kan men het goddelijke mysterie werkelijk naderen.

In deze bovenstaande beschrijving van de werking van de symbooltaal maak ik geen onderscheid tussen de symbooltaal van het kunstwerk en van het liturgische ritueel. Beide vormen van symbooltaal hangen nauw met elkaar samen. Theoloog Marcel Barnard vergelijkt ritueel handelen in de liturgie met het scheppende handelen van de kunstenaar. Het creatieve handelen van de kunstenaar noemt hij een vorm van symbolisch handelen. De belangrijkste overeenkomst tussen ritueel en scheppend handelen is volgens hem dat: *'ritual and artistic acting (...) expects another reality'* (Barnard 2009: 222). Zowel kunstwerk als ritueel toont een belofte van een andere, nieuwe realiteit, die weliswaar deels in het hier en nu is gevestigd, maar die zich niet laat doorgronden. Kunstwerk en ritueel kunnen beide een op handen zijnde onthulling zijn, die zich niet voltrekt. Toch lijkt er voor dit onderzoek ook een belangrijk onderscheid te bestaan. Barnard haalt in dit verband liturgiewetenschapper Gerard Lukken aan. Lukken beschreef in een artikel zijn ervaring terwijl hij voor een schilderij van Rothko stond. Barnard vat deze ervaring van Lukken kort samen: *'In the colors of the painting he states, a different world appears, a revelation from beyond a subjective world. Material, paint, becomes a revelation of another immaterial reality. When this is happening, the perspective changes. You are not looking at the painting, but the painting is looking at you. Better, the immaterial reality in which, and under the paint is looking at you. This inversion or even breach is radicalized in Christian rituals, when the revealed reality is named Jesus Christ'* (Barnard 2009: 216).

Lukken vergelijkt deze door het schilderij opgeroepen esthetische ervaring met zijn eigen ervaring van het liturgisch ritueel. Voor Lukken laten beide ervaringen, die van het schilderij en die van de liturgie, een glimp zien van een andere realiteit waar hij als toeschouwer/deelnemer door opgeslokt werd. Binnen de liturgie is deze andere realiteit voor Lukken echter verbonden met zijn eigen geloof en geeft deze ervaring voeding aan zijn geloof in God en Christus. De esthetische ervaring bij het schilderij van Rothko lijkt voor Lukken minder uitgesproken. Hier is het niet duidelijk welke andere realiteit zich aandient. Er is vooral de bewustwording dat er een andere realiteit is.

De theoloog Chauvet beschrijft de ervaring van een andere realiteit (veroorzaakt door de symbooltaal van het liturgische ritueel) als: *'Presence-as-trace; trace of a passing always already past; trace thus of something absent. But still trace, that is, the sign of happening which calls us to be attentive to something new still to come'* (Chauvet 1995: 58). Deze 'aanwezigheid-als-spoor', deze hoop en belofte van een nieuwe wereld, zou men in de woorden van Gadamer de helende werking van het religieuze

symbool kunnen noemen¹⁰⁵. Maar, zoals wij zagen in de ervaring van Lukken voor het schilderij van Rothko, ook kunstwerken kunnen deze *presence as trace* oproepen. De duiding is dan echter, bij Lukken in ieder geval, meer ambigu. Er is vooral de bewustwording en gewaarwording van een andere realiteit. Maar in tegenstelling tot het liturgische ritueel kan deze andere realiteit niet benoemd worden. Dit roept de vraag op wat er gebeurt wanneer het kunstwerk wordt getoond in de context van de liturgie. Zou de symbooltaal van rite en kunstwerk dan een vergelijkbare werking kunnen krijgen? Kunnen zij elkaar versterken? En kunnen zij elkaar ook tegenspreken? Op deze vragen zal ik later in het onderzoek antwoord geven wanneer ik de ervaringen van de deelnemers aan de verschillende vieringen beschrijf en analyseer.

De uitdaging voor mij als beeldend kunstenaar is om in mijn performance-rituelen te zoeken naar een 'werkende' symbooltaal. Ik zoek naar symbolen die verstaan worden door de vierders en die hen, en mijzelf, op het spoor brengen van deze andere realiteit. Voor Lukken was de ervaring van de symbooltaal in het christelijke ritueel krachtiger dan die voor het schilderij van Rothko. Misschien wel omdat hij in het liturgische ritueel het spoor van een andere realiteit beter kon duiden. Dit onderzoek moet uitwijzen of de performance-rituelen in de liturgie in dit opzicht ook als een religieus ritueel in optima forma, kunnen werken. Hiervoor kijk ik in de volgende paragraaf allereerst naar de theorie van Lukken over het gebruik (en de noodzakelijke balans) van verschillende soorten symbooltaal in de liturgie.

2.4.3 Gerard Lukken: discursieve en presentatieve symboliek

Lukken ontleent zijn theorie over presentatieve en discursieve symboliek aan de filosofe Susanne Langer. Zij maakte dit onderscheid om tot een theorie te komen van wat kunst is. Zij definieert kunst als *'the creation of forms symbolic of human feeling'* (Langer 1977: 158). Het belang van het kunstwerk is dat het 'emotie en gevoel' kan vangen en bevriezen zo dat wij het kunnen bestuderen en beter leren kennen. Emotie en gevoel zijn moeilijk te vangen in een discursieve vorm. *'There is a considerable amount of expe-*

¹⁰⁵ De helende werking van de symbooltaal in de liturgie is echter niet vanzelfsprekend volgens zowel Chauvet als Lukken. Het succes of falen van de liturgie is voor een groot deel afhankelijk van de mate waarin de gebruikte symbooltaal in de liturgie de mensen weet aan te spreken. Verarmde symboolexpressie, zo stelt Lukken, maakt het Goddelijke minder bereikbaar (Lukken 1990: 14). De relatie tussen symbool en sociale gemeenschap, zoals benadrukt door Chauvet is bepalend of de symbooltaal werkt. Veel van de symbolen gebruikt in de huidige liturgie, zijn volgens Chauvet niet effectief. Ze zijn of te sacraal, zodat het verband met onze dagelijkse werkelijkheid verloren gaat, of te profaan, zodat ze ons niet langer naar het transcendente, naar God toewijzen (Chauvet 1995: 345). Wil de liturgie werken dan moeten haar symbolen en handelingen sociaal geaccepteerd zijn, en moet haar symbooltaal herkend worden. Pas dan kunnen mensen geloven in de rite. Chauvet noemt dit de 'social acceptability' van de rite (Chauvet 1995: 349). In de liturgie zo stelt hij moeten we op zoek naar nieuwe symbolen die aansluiten bij onze cultuur en die ons wijzen naar het Evangelie (Chauvet 1995: 354).

rience, she claims, that cannot be presented in discursive form: the subjective aspects of experience – what it is like to be waking and moving, to be drowsy, slowing down, or to be sociable, or to feel self-sufficient but alone, what it feels like to pursue an elusive thought or to have a big idea – defy discursive formulation, and are essentially beyond expression in (non-poetic) language, but they are formulable in presentational form – the kind of form we find in works of art’ (Bufford 1977: 168).

Er zijn ervaringen die in Langers ogen niet in taal zijn vast te leggen. Waar Langer de begrippen discursief en presentatief gebruikt om twee vormen van communicatie, namelijk kunst en (het niet artistieke gebruik van) taal, van elkaar te scheiden, gebruikt Lukken deze begrippen om onderscheid te maken tussen die elementen in de liturgie die een beroep doen op onze ratio en de elementen in de liturgie die een beroep doen op onze zintuigen en emoties¹⁰⁶.

Presentatieve symboliek is bij Lukken een voorwerp of handeling waarin in één moment een hele wereld van herinneringen, verlangens en associaties worden opgeroepen bij de beschouwer. Dit kan een kunstvoorwerp zijn, maar ook een gebaar of een uitroep. Presentatieve symboliek draait om de betekenis van aanwezigheid en spreekt direct tot de zintuigen en de emoties. Het branden van wierook tijdens de voorbeden, of het hooghouden van de Bijbel door de priester, zijn hier voorbeelden van. Ook in het gesproken woord kan er volgens Lukken sprake zijn van presentatieve symboliek. Het gaat dan om het auditieve, de intonatie, het timbre van de stem, de toonhoogte.

Discursieve symboliek is minder direct en komt in de liturgie met name voor in verhalen, een gebed, of een lezing: dit zijn zaken die een lineair verloop hebben. Pas als het geheel gezegd of gelezen is, is de waarneming volledig (Lukken 1990: 32). In de liturgische viering is, volgens Lukken, de discursieve symboliek vaak overheersend. In Lukkens pleidooi voor een versterking van de presentatieve symboliek zie ik een bevestiging en aanmoediging voor mijn experiment om performance-rituelen te integreren in de liturgie.

Wanneer de uitwerking van Lukken wordt vergeleken met de oorspronkelijke theorie van Langer, dan wordt er een belangrijk verschil zichtbaar. De lezing is bij Lukken een voorbeeld van een discursief liturgisch ritueel. Sommige Bijbelteksten die tijdens de lezing worden voorgedragen zijn echter een vorm van poëzie. Langer zou deze daarom waarschijnlijk als presentatief beschouwen. Het is echter niet verwonderlijk dat Lukken deze lezingen in de liturgische situatie als discursief bestempelt. In de liturgie wordt namelijk niet de poëtische en artistieke kwaliteit van deze teksten benadrukt, maar wordt vooral het accent gelegd op hun openbare kwaliteit. De poëtische

¹⁰⁶ Met de korte weergave van deze twee theorieën kan de indruk ontstaan dat ik in dit onderzoek een bijna absolute scheiding probeer aan te brengen. Een scheiding tussen aan de ene kant de religieuze ervaring die zich bevindt in het domein van de emotie en het gevoel, en aan de andere kant onze kennis en ratio (het cognitieve) die zich bevinden in het domein van de taal en de rede. Ikzelf zie deze ‘scheiding’ echter als een vloeiende lijn. Een liturgische viering moet naar mijn idee geen van beide domeinen uitsluiten.

teksten worden als een gecodeerde boodschap geduid en geanalyseerd. Deze teksten vormen zo feitelijk het startpunt van de preek en zijn daarmee vooral een rationele aangelegenheid. Naar deze teksten wordt, doordat zij uit een heilig boek komen, op een andere wijze geluisterd.

Feitelijk is de scheiding tussen presentatieve symboliek en discursieve symboliek in de liturgie niet meer, zoals bij Langer, te gebruiken als een absoluut onderscheid tussen kunst en taal als communicatievorm. Mijn vergelijking van de theorie van Lukken met Langer maakt echter wel iets duidelijk over de mogelijke rol van kunst als communicatievorm binnen de liturgie. Net als de poëtische Bijbeltekst kan elke vorm van kunst een deel van haar zeggingskracht en betekenis kwijt raken in de liturgie wanneer zij te discursief wordt benaderd. Dit kan gebeuren wanneer het kunstwerk wordt gezien als een religieuze verkondiging en het predicaat krijgt van een preek of zelfs van een openbaring. Het kunstwerk wordt dan op een andere wijze gelezen, bekeken en geïnterpreteerd dan wanneer het buiten de liturgische context wordt gepresenteerd. Het kunstwerk loopt binnen de liturgische context het gevaar dat het een illustratie bij het thema of een verlenging van de preek wordt¹⁰⁷. In paragraaf 2.1.4 haalde ik in dit verband het onderzoek van Steensma aan waar kunstwerken in de liturgie, zoals Mous het uitdrukte, 'verbaal in mootjes' werden gehakt. Net als bij de poëtische Bijbeltekst kan in de liturgie de rationele interpretatie van een schilderij of beeld voorop komen te staan.

Gerard Lukken benadrukt in zijn theorie het belang van de ervaring, het gevoel en de emotie in de liturgie, zaken die in mijn kritiek op de liturgie terugkomen. Maar in zijn theorie wordt de betekenis van deze ervaring (en de gevoelens en emoties die de ervaring oproept) voor de kerkgangers nog niet goed duidelijk. Lukken concentreert zich op het belang van de symbooltaal binnen de liturgie; een goedwerkende symbooltaal brengt verschillende domeinen (het aardse en het transcendente) bij elkaar. Om zicht te krijgen op welke wijze de kerkgangers worden aangesproken en welke betekenis deze symbooltaal voor hen krijgt (religieuze ervaring), kijk ik naar de theorie van Roy Rappaport.

2.4.4 Roy Rappaport: de verschillende betekenislagen van het ritueel

De antropoloog Roy Rappaport benadrukt de aparte status van het ritueel als een vorm van communicatie. Voor Rappaport bestaat een ritueel nooit alleen uit woorden of handelingen, maar altijd uit een combinatie van taal, handelingen (performance) en objecten. Alle drie geven zij betekenis aan

¹⁰⁷ Zie ook paragraaf 2.1.4. Hier haal ik het boek *Kaïn of Abel...Kunst in de kerkdienst* (Dingemans e.a. 1999) aan. Ik beschrijf hoe kunstwerken in vieringen niet per definitie de presentatieve symboliek hoeven te versterken. Het doel van de kunst in deze vieringen was om tegenwicht te bieden aan 'het cognitieve, verbale karakter van de viering'. Maar uit het boek *Kaïn of Abel* kan men concluderen dat de kunstwerken weinig ruimte kregen om te 'spreken'.

het ritueel. Hij benadrukt dat door de combinatie van woord en handeling het ritueel sterk aan kracht wint (Rappaport 1999: 153). Rappaport ziet het ritueel als een bijzondere vorm van communicatie, die hij onderscheidt van taal en kunst. Taal, kunst, en het ritueel zijn in staat om betekenis over te dragen. Maar deze drie vormen van communicatie kunnen niet elke boodschap overdragen, ze zijn complementair, ze vullen elkaar aan. Rappaport onderscheidt drie betekenisniveaus¹⁰⁸, namelijk:

1) Alledaagse betekenis¹⁰⁹:

Betekenis in de zin van informatie. Betekenis die vaak als objectief wordt aangeduid. Deze betekenislaag is gebaseerd op onze gesproken en geschreven alledaagse taal. Met onze taal brengen wij onderscheid aan tussen verschillende variabelen. Het woord hond betekent hond, en dat verschilt van het woord kat, dat een ander dier is (Rappaport 1999: 70 en Barnard 2009: 218, 219). In de oecumenische liturgie speelt deze discursieve betekenislaag een belangrijke rol in bijvoorbeeld de toelichting op de gaven, in de preek en in het welkomstwoord.

2) Metaforische betekenis:

In deze betekenislaag gaat het niet om het aanbrengen van een rationeel onderscheid tussen variabelen, maar zijn emotionele waarden belangrijker. Door middel van icoon en metafoor wordt de (vaak verborgen) samenhang tussen verschillende categorieën benadrukt. Woord of object dienen als voertuig voor de metafoor, worden meer dan zichzelf, worden een icoon. Vooral de kunsten boren vaak deze betekenislaag aan. Deze betekenislaag is subjectiever, en kan soms de kracht van een openbaring hebben wanneer zij zich aan ons voordoet (Rappaport 1999: 71).

3) Eenheidsvormende betekenis:

Deze betekenislaag is gebaseerd op identiteit en eenheid. Al het onderscheid lijkt hier te verdwijnen. De eenheidsvormende betekenis doet geen beroep op onze ratio of ons intellect, maar alleen op emotie en gevoel, op onze ervaring. Deze betekenislaag kan verborgen liggen in kunst, maar komt het meest duidelijk naar voren in het ritueel. Het is buiten het bereik van de taal, is niet in woorden te vatten, maar toch, of juist daardoor, zeer betekenisvol. Rappaport omschrijft het als 'unio mystica', de ervaring waarin wij ons één voelen worden met de ander, met anderen, met de kosmos of het goddelijke (Rappaport 1999: 71, 72)¹¹⁰. Deze beschrijving van Rappaport

¹⁰⁸ Rappaport benadrukt dat dit onderscheid tussen de betekenislagen een kunstmatig, niet een absoluut onderscheid is. Hij schrijft: '*To distinguish three levels of meaning is not, of course, to separate them*' (Rappaport 1999: 73). Rappaport benadrukt de onderlinge verbondenheid van de betekenislagen.

¹⁰⁹ Rappaport geeft hun de namen laag, middel en hoog. Hij wil hier geen rangorde in belangrijkheid mee aangeven, maar alleen een hiërarchie in subjectiviteit (Rappaport 1999: 73). In de context van dit artikel roept dit naar mijn idee verwarring op. Daarom gebruik ik zijn benaming niet.

¹¹⁰ De beschrijving van Rappaport vertoont duidelijke overeenkomsten met de religieuze eenheidservaring van Piet Winkelaar (zie paragraaf 2.3.3), maar opvallend genoeg refereert Rappaport zelf ook aan Rudolf Otto (numineuze ervaring).

roept niet alleen de religieuze eenheidservaring in herinnering (zie de theorie van Winkelaar in paragraaf 2.3.3), maar ook de religieuze ervaring als *mysterium* waar Rudolf Otto naar verwijst¹¹¹. Deze derde eenheidsvormende betekenislaag heeft niet alleen betrekking op de persoonlijke (religieuze) ervaring van een deelnemer aan het ritueel, het verbindt ook de leden van de gemeenschap met elkaar. Het is een ervaring die het persoonlijke overstijgt¹¹².

Kader 2.6

Discursieve en presentatieve symboliek in de drie betekenislagen van het ritueel

De eerste, 'alledaagse betekenislaag' van Rappaport wordt vooral beheerst door de discursieve symbooltaal die zit opgesloten in ons spreken, ons lezen, onze taal. De alledaagse betekenislaag komt in de viering vooral naar voren in de preek, de mededelingen en in het welkomstwoord. Hier overheersen ratio en logica. De voorganger spreekt de gemeente toe in 'begrijpelijke' taal, de taal die wij ook buiten de dienst, in het dagelijkse leven, spreken. We gebruiken deze betekenislaag om onderscheid aan te brengen tussen categorieën. In een preek probeert de voorganger bijvoorbeeld duidelijk te maken wat hij onder goed handelen verstaat en wat daar buiten valt.

In de tweede betekenislaag van Rappaport, de metaforische betekenislaag, kunnen beide vormen van symbooltaal terugkomen. Zowel de discursieve symboliek, besloten in bijvoorbeeld Bijbelverhaal, liedtekst en gebed, als de presentatieve symboliek, besloten in rituele handelingen, kan als voertuig dienen voor de metafoor. Het gaat dan om poëtisch en ritueel taalgebruik in de viering, en om het gebruik van liturgische objecten zoals brood en wijn, kaarsen en wierook¹¹³. Met deze beide vormen van symbooltaal kunnen verbindingen worden gelegd tussen verschillende categorieën met name tussen elementen uit onze dagelijkse werkelijkheid en beelden van de goddelijke, transcendente werkelijkheid¹¹⁴.

Rappaport maakt geen onderscheid tussen de gebroken ervaring van Otto en de ervaring van heelheid en eenheid.

¹¹¹ Het is ook bij Rappaport een ervaring die buiten onze taal en rede valt.

¹¹² Rappaport beschrijft deze samenbindende ervaring als: *'Whereas psychiatrists might view the numinous state as dissociated, the experience is often reported to be what might better be characterized as reassociated, for part of the psyche ordinarily out of touch with each other may be united, or better, in light or ritual's recurrent nature, reunited. Reunion, furthermore, may reach out from the reunited individual to embrace other members of the congregation, or even the cosmos as a whole. Indeed, the boundary between individuals and their surroundings, especially others participating in ritual with them, may seem to dissolve'* (Rappaport 1999: 220).

¹¹³ Ook het inbrengen van beeldende kunst in de viering valt hieronder (zie ook paragraaf 2.1.4).

¹¹⁴ Brood en wijn bijvoorbeeld zijn in de oecumenische vieringen, in combinatie met de instellingswoorden, een metafoor voor het lichaam en bloed van Christus. Het ritueel van breken en delen als geheel verwijst naar het samenkomen en het steun zoeken van de gemeenschap. Brood en wijn zijn tegelijkertijd een icoon voor de

In de derde, eenheidsvormende betekenislaag tenslotte, is de presentatieve symbooltaal het belangrijkste element. In deze betekenislaag speelt de ervaring van samenhang, samenzijn, en eenheid de belangrijkste rol. In de liturgie kan dit bijvoorbeeld tot uiting komen door elementen uit de architectuur (vormgeving van de ruimte) en door sommige vormen van samenzang en recitatie (waarbij de betekenis van de teksten naar de achtergrond verdwijnt en klank en ritme de hoofdrol spelen). Dit is de meest subjectieve betekenislaag waar taal weinig vat op heeft en waar de betekenis wordt gevormd door de individuele subjectieve ervaring. Het draait hier echter om meer dan een individuele religieuze ervaring; het roept ook een gevoel van verbondenheid en eenheid met de gemeenschap en met het goddelijke op.

Door de theorieën van Rappaport en Lukken samen te voegen (zie kader 2.6) creëer ik een context waarbinnen ik een belangrijke deelvraag uit mijn onderzoek kan beantwoorden, namelijk: op welke wijze kunnen performance-rituelen een zinvolle bijdrage aan de liturgie leveren? Uitgaande van de verstoorde balans in de liturgie die Lukken constateerde, stel ik vast dat door het magere aandeel van presentatieve symboliek in de viering, ook de derde betekenislaag van het ritueel te weinig ontwikkeld is (zie kader 2.6)¹¹⁵. Naar mijn idee is de meest relevante bijdrage die mijn performance-rituelen aan een hedendaagse liturgieviering kunnen leveren, het versterken van deze derde betekenislaag. Het performance-ritueel moet daartoe deels het karakter en de uitstraling van het religieuze ritueel overnemen.

2.4.5 De bijdrage van performance-rituelen aan de liturgie: een samenvatting

Op welke wijze kunnen performance-rituelen een zinvolle bijdrage aan de liturgie leveren? Deze vraag heb ik hierboven beantwoord aan de hand van de theorieën van Lukken en Rappaport. Maar naast het versterken van de derde betekenislaag en de presentatieve symboliek, spelen ook andere factoren een rol bij het slagen of falen van dit liturgische experiment. In paragraaf 2.4.2 stelde ik dat ik op zoek ging naar een werkende, een effectieve symbooltaal. Chauvet en Gadamer beschreven het symbool als een ontmoeting die om een actieve houding van de kerkgangers vraagt. De kerkganger moet zich met het symbool kunnen identificeren en er moeten herkenningmogelijkheden zijn. Een goed functionerende symbooltaal in de liturgie moet de kerkgangers aanzetten tot het actief zoeken naar betekenis. Het creëren van een goed functionerende symbooltaal binnen het liturgische ritueel is echter niet eenvoudig. Net als Lukken stelt ook Chauvet dat veel

komst van de Heilige Geest over de gemeenschap. Het breken van het brood en het delen van de wijn in de viering verbindt zo meerdere zaken met elkaar die alle onherroepelijk verbonden zijn met de persoon, het leven en de boodschap van Christus. Zie ook de beschrijving van Marcel Barnard over de wijze waarop dit liturgische ritueel correspondeert met de tweede betekenislaag (Barnard 2009: 219).

¹¹⁵ Niet dat deze betekenislaag geheel afwezig hoeft te zijn, maar in de meeste vieringen overheersen de eerste twee betekenislagen.

van de symbolen die worden gebruikt in de huidige liturgie niet effectief zijn. Ze zijn volgens Chauvet of te sacraal, zodat het verband met onze dagelijkse werkelijkheid verloren gaat, of te profaan, zodat ze ons niet langer naar het transcendente, naar God toe wijzen (Chauvet 1995: 345). Aan welke criteria moet de symbooltaal van mijn performance-rituelen voldoen, wil haar symbooltaal zinvol zijn en door de kerkgangers begrepen worden (effectief zijn). Aan de hand van de in deze paragraaf behandelde theorieën van Lukken, Rappaport, Chauvet, en Gadamer kom ik tot vijf criteria, namelijk:

- *Herkenning*: de beeldtaal van de performances moet herkenbaar zijn voor de deelnemers. Er moeten voldoende *herkenningsmogelijkheden* (Gadamer) zijn.
- *Participatie*: de deelnemers moeten geactiveerd worden om actief betekenis te geven aan de performance-rituelen (in relatie tot de liturgie en het eigen geloof).
- *Identificatie*: de deelnemers moeten zich met de performances kunnen identificeren. De performances moeten hen als groep een gezicht geven (groepsidentiteit versterken). De performances moeten sociaal geaccepteerd zijn (Chauvet).
- *Meevoeren*: de performances moeten de kerkgangers kunnen meevoeren. De performances moeten een wereld aan herinneringen, verlangens, associaties, etc. op kunnen roepen die voor de taal onbereikbaar zijn (Lukken).
- *Helende werking*: de performances moeten de goddelijke realiteit, als 'aanwezigheid-als-spoor', kunnen oproepen. Dit speelt zich af in het gebied waar de taal geen vat op heeft en waar alleen de ervaring lijkt te tellen. Dit is de derde betekenislaag van Rappaport. Dit is de gezochte andere levensscherf (Gadamer)¹¹⁶.

Als beeldend kunstenaar heb ik geprobeerd om aan de hand van deze criteria performance-rituelen te ontwikkelen en te integreren in de liturgie. Deze vergaande integratie van performancekunst en liturgie riep echter wel de vraag op in hoeverre mijn performance-rituelen nog verschillen van nieuwe religieuze rituelen. Met de door mij ontwikkelde performance-rituelen ben ik een stap verder gegaan dan de eerdere generatie performancekunstenaars. Ik ben met mijn performances nog dichter het religieuze ritueel genaderd. In hoofdstuk 4 beschrijf ik de vieringen en performance-rituelen waar dit uiteindelijk toe heeft geleid. In hoofdstuk 7 analyseer ik in hoe

¹¹⁶ De helende werking van de performance-rituelen is nauw verwant aan mijn beschrijving van de religieuze ervaring in de vorige paragraaf. Toch gaat het hier om verschillende zaken. Het begrip religieuze ervaring heb ik in dit onderzoek losgekoppeld van een mogelijke goddelijke dimensie als veroorzaker van de ervaring. Ik beschrijf dit begrip puur vanuit wat de ervaring teweeg brengt bij de kerkganger (transformerende kracht). De helende werking brengt echter het goddelijke terug in het onderzoek. Bij de helende werking staat de persoonlijke subjectieve betekenisgeving die de kerkganger aan de ervaring toekent centraal: in de beleving en betekenisgeving van de kerkganger speelt het goddelijke vaak wel een rol.

verre mijn performance-rituelen zich door deze vergaande toena-
dering tot het religieuze ritueel nog binnen het domein van de
kunsten bevinden.

3 Onderzoeksopzet

Onderzoek in de kunsten staat nog in de kinderschoenen. Er is nog nauwelijks een onderzoekstraditie opgebouwd. Er bestaat tussen de diverse kunstenaars/onderzoekers nog geen overeenstemming over de methodologie en voorwaarden waar *onderzoek in de kunsten* aan moet voldoen¹¹⁷. Daarnaast is ook de beschreven artistieke praktijk in dit onderzoek nieuw. Voor zover ik heb kunnen achterhalen, is er nooit eerder performancekunst geïntegreerd in de liturgie. Er is nooit eerder onderzoek gedaan naar de ervaringen van het publiek bij performances uit de beeldende kunst en evenmin naar de ervaring van performances in de liturgie. De beperkte onderzoekstraditie en de beperkte kennis en ervaring op dit grensvlak van performancekunst en liturgie, maken dat dit onderzoek grotendeels een exploratief karakter krijgt.

In de vorige hoofdstukken heb ik de onderzoeksvraag en de belangrijkste begrippen en kaders voor dit onderzoek beschreven. Dit deed ik zowel vanuit een 'binnenperspectief' waarin ik mijn visie en opvattingen als beeldend kunstenaar centraal stelde, als vanuit een 'buitenperspectief' waarin ik een meer algemeen beschouwend overzicht gaf. Ook dit hoofdstuk over de onderzoeksopzet beschrijf ik vanuit deze beide perspectieven. Hier wil ik duidelijk maken op welke wijze het binnenperspectief het buitenperspectief beïnvloedt en welke mogelijke consequenties dit heeft voor de onderzoeksresultaten. Verder besteed ik aandacht aan de wijze waarop onderzoeksmethoden, bijvoorbeeld het afnemen van interviews, onderdeel uitmaken van mijn artistieke werk. In dit hoofdstuk zal blijken dat de vraag waar het kunstwerk ophoudt en het 'wetenschappelijke' onderzoek begint niet zo eenduidig te beantwoorden valt. Dit alles heeft consequenties voor de betrouwbaarheid en validiteit van de onderzoeksresultaten. Ik begin met het verduidelijken van mijn eigen visie en stellingnamen rondom het *onderzoek in de kunsten*.

3.1 Onderzoek in de kunsten: een introductie

In mijn onderzoeksverslag gebruik ik de begrippen 'onderzoek in de kunsten', 'artistiek onderzoek' en 'promotieonderzoek in de kunsten'. Deze begrippen hangen in dit onderzoek nauw met elkaar samen. Zij lijken soms inwissel-

¹¹⁷ Zie de 'correspondentie' tussen Henk Borgdorff en Camiel van Winkel, beiden lectoren, Borgdorff aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Van Winkel aan de AKV|St.Joost. In deze artikelen geven beide auteurs een overzicht van de 'richtingenstrijd' en discussies rondom dit onderwerp en brengen zij hun eigen visie naar voren. De artikelen zijn te vinden op www.scienceguide.nl (laatst bezocht op 25-02-2010).

baar, maar zijn dat niet. Hoe verhoudt 'onderzoek doen' zich in zijn algemeenheid tot de kunstpraktijk en hoe verhoudt 'artistiek onderzoek' zich tot 'wetenschappelijk onderzoek'? Deze belangrijke vragen rondom de bijdrage die de kunsten aan het wetenschappelijk debat en aan de wetenschappelijke kennisvergaring kunnen leveren, worden steeds belangrijker nu het Nederlandse kunstonderwijs ook promotieonderzoek in de kunsten mogelijk maakt. In de paragrafen over het *onderzoek in de kunsten* spiegel ik mijn opvattingen over *onderzoek in de kunsten* aan de opvattingen van kunsttheoreticus Borgdorff en aan de Amerikaanse kunstenaar/onderzoeker Graeme Sullivan. Borgdorff richt zich in zijn onderzoek onder meer op de methodologie van *onderzoek in de kunsten*. In zijn artikelen probeert hij een algemeen methodologisch kader te scheppen waarbinnen het *onderzoek in de kunsten*, in al zijn verschillende verschijningsvormen, kan plaatsvinden. Naar zijn idee zijn er verschillende methoden mogelijk, afhankelijk van het type onderzoek. Maar al deze verschillende verschijningsvormen van het *onderzoek in de kunsten* moeten wel aan enkele algemene wetenschappelijke kwaliteitseisen voldoen. Kunstenaar/onderzoeker Graeme Sullivan neemt in zijn boek *Art Practice as Research* op dit gebied een meer extreem standpunt in. Hij houdt in zijn boek een pleidooi voor de gelijkschakeling van kunst en onderzoek. Hij is voorstander van een aparte positie van het *onderzoek in de kunsten* binnen het wetenschappelijke veld. Hij pleit voor een eigen methodologie.

Deze twee schrijvers geven geen alles omvattend beeld van het debat over *onderzoek in de kunsten*. Beide opinies bieden mij echter wel een goed handvat om mijn eigen opvattingen over *onderzoek in de kunsten* en mijn gebruikte methodologie te verduidelijken.

Hedendaagse kunst en onderzoek: het buitenperspectief

Hedendaagse kunstenaars scharen hun artistieke werk steeds vaker onder de noemer van 'onderzoek'. Kunstenaars onderzoeken hoe zij hun ideeën, idealen, dromen en emoties in beelden of muziek kunnen vertalen. In die zin is kunst altijd al een vorm van onderzoek geweest, waarbij door een combinatie van experiment, creativiteit, kennis en kunde (vakmanschap) nieuwe beelden en muziek worden gecreëerd. Sinds de opkomst van het Modernisme in de 19^e eeuw zijn volgens Borgdorff reflectie en onderzoek een steeds belangrijker onderdeel van de kunstpraktijk gaan uitmaken (Borgdorff 2006: 2). Kunstenaars zochten de grenzen op van wat kunst kon zijn. Binnen de huidige kunstpraktijk zijn kunstenaars hun activiteiten ook steeds vaker als onderzoek gaan benoemen. Borgdorff stelt in dit verband: '*Het is dan ook niet toevallig dat de kunstmanifestaties Documenta en Manifesta zich als Academie gaan presenteren, en dat de postacademische instituten als de Jan van Eyck Academie en de Rijksacademie van Beeldende Kunsten tegenwoordig hun activiteiten 'onderzoek' en hun deelnemers 'onderzoekers' noemen*' (Borgdorff 2006: 3). Ook kunstenaar/onderzoeker Sullivan stelt dat het artistieke proces dat tot een kunstwerk leidt door kunstenaars steeds vaker onderzoek wordt genoemd en hij brengt dit in verband met de veranderende rol van de kunstenaar in de samenleving. Hij stelt dat: '*The idea of the artist as social recluse or a cultural lamplighter or genius is an inadequate representation in this day and age. (...)*

Contemporary artists adopt many practices that dislodge discipline boundaries, media conventions, and political interests, yet still do so within a realm of aesthetic experience, cultural commentary, and educational relevance. The image of the artist as creator, critic, theorist, teacher, activist, and archivist partly captures the range of art practice today. Many contemporary artists move easily over the terrain of other disciplines as they absorb, adapt, and co-opt a research language' (Sullivan 2005: 151). Sullivan kent aan het onderzoek van een kunstenaar in zijn atelier een vergelijkbaar belang toe als aan wetenschappelijk onderzoek. Het maken van kunst brengt nieuwe inzichten voort en levert nieuwe kennis op (Sullivan 2005: 79). Deze opvatting roept echter wel de vraag op of er in deze situatie nog verschil bestaat tussen kunstpraktijk en onderzoek. En zo ja, wat dat verschil dan is? Hoe onderscheidt dit kunstonderzoek zich van wetenschappelijk onderzoek?

Kunstonderzoek en onderzoek in de kunsten: het binnenperspectief

De beschrijving van Sullivan van de 'hedendaagse kunstenaar' die zich niet langer uitsluitend concentreert op de creatie van het kunstwerk zelf, maar die met zijn werk over de grenzen van de eigen disciplines heen reikt en daarbij verschillende rollen aanneemt, herken ik. Tijdens de expositie *Niet voor de eeuwigheid* bijvoorbeeld was ik zowel de organisator van de expositie (waarin mijn performance een plaats kreeg), als performer en regisseur. Maar daarnaast was ik ook de theoreticus die de achtergrond rondom de hele expositie schetste voor publiek, buurtbewoners, media en subsidiegevers. Mijn aandacht verschoof in deze expositie regelmatig van theorie naar praktijk, van kennisvergaring naar het in praktijk brengen van de gevonden kennis. Sullivan schaaft deze 'atelieractiviteiten'¹¹⁸ van de kunstenaar onder onderzoek.

Ikzelf zie duidelijk verschil tussen mijn eerdere werk als beeldend kunstenaar en mijn huidige werk en rol als kunstenaar/onderzoeker. In tegenstelling tot Sullivan rekende ik mijn eerdere 'atelieractiviteiten' voor bijvoorbeeld de expositie *'Niet voor de eeuwigheid'* niet tot *onderzoek in de kunsten*, net zo min als mijn beeldende werk, installaties en performances. Terugkijkend zie ik grote verschillen tussen het proces waardoor mijn eerdere werk tot stand is gekomen en dit *onderzoek in de kunsten*. Ook al nam ik in sommige exposities als beeldend kunstenaar een onderzoekende houding aan¹¹⁹ en verrichtte ik zogenoemd 'artistiek onderzoek' om tot een nieuw beeld te komen, het maakte de expositie of de kunstwerken voor mij

¹¹⁸ Het atelier kan bij Sullivan elke werkplek van een kunstenaar zijn. *'Within this context, the studio is seen as a site of inquiry that is not bounded by walls, nor removed from the daily grind of everyday social activity'* (Sullivan 2005: 81)

¹¹⁹ Zie bijvoorbeeld de expositie *Gezocht: religieus leider m/v* in de Studentenkerk van Nijmegen in 1998. Hierin onderzocht ik als kunstenaar historische beelden van religieuze leiders, en probeerde ik tot een nieuw beeld te komen. De reacties van de kerkgangers maakten onderdeel uit van dit nieuw te creëren beeld van een religieus leider die de mensen van nu zou kunnen aanspreken.

daarmee nog niet tot *onderzoek in de kunsten*. De door mij geformuleerde onderzoeksopdracht was meer een middel om tot een boeiende expositie te komen, dan dat ik er daadwerkelijk vragen mee wilde beantwoorden¹²⁰. In dit *onderzoek in de kunsten* wil ik echter wel degelijk een aantal vragen beantwoorden. Het kunstwerk of de expositie is niet langer het eindpunt. Mijn doel is kennisvergaring. Deze kennis, deze nieuwe denkbeelden, bieden mij als kunstenaar de mogelijkheid om mijn toekomstige werk verder aan te scherpen. Zij vormen een bron voor nieuw werk. Dit is voor mij persoonlijk een belangrijke reden en motivatie om dit onderzoek te doen. Maar de kennis en denkbeelden die dit proces opleveren, hebben daarnaast ook een waarde en betekenis die mijn kunstenaarspraktijk overstijgt. Het begrip *onderzoek in de kunsten*, zoals ik dit in dit promotieonderzoek gebruik, gaat voor mij daarmee een stuk verder dan het artistieke onderzoek verbonden met mijn eerdere beeldende werk. Ik gebruik als kunstenaar wetenschappelijke onderzoeksmethoden en bouw met mijn artistieke experiment voort op bestaande wetenschappelijke kennis. Ik wil met mijn artistieke experiment en mijn proefschrift ook nieuwe kennis en inzichten genereren. Ik sluit hierbij bewust aan bij de bestaande wetenschappelijke onderzoekstradities¹²¹. Deze invulling van *onderzoek in de kunsten* is zeker niet vanzelfsprekend¹²². Als kunstenaar/onderzoeker heb ik de bestaande wetenschappelijke onderzoeksmethoden aangepast om deze bruikbaar te maken voor mijn *onderzoek in de kunsten*. Mijn kunstwerk houdt niet op bij de vieringen met performances, maar ook de reacties van de deelnemers, die vorm krijgen in interviews en dagboeken, zijn daar een onderdeel van. Deze situatie waarin kunstwerk en reacties van toeschouwers samen het kunstwerk vormen, past binnen mijn oeuvre als beeldend kunstenaar en is ook terug te vinden in mijn eerdere werk¹²³. Mijn onderzoek naar de (religieuze) ervaring van kerkgangers maakt daarmee ook onderdeel uit van mijn werk als beeldend kunstenaar. Kunstwerk en artistieke proces kunnen in deze situatie worden gebruikt voor de reflectie op het onderzoeksproces als geheel. Ik verwacht dat kunstwerk en artistiek proces een

¹²⁰ Weliswaar formuleerde ik soms een 'onderzoeksvraag' aan het begin van mijn artistieke proces, maar ik maakte op de vraag geen beschrijving van hoe het onderzoeksproces verder verliep. Ook reflecteerde ik niet of nauwelijks in hoeverre de onderzoeksvraag daadwerkelijk was beantwoord aan het slot van de expositie.

¹²¹ Met name die van de sociale wetenschappen en de geesteswetenschappen

¹²² Zoals gezegd is Sullivan voorstander van *onderzoek in de kunsten* dat zijn eigen methoden ontwerpt, waarmee het zich duidelijk onderscheidt van regulier wetenschappelijk onderzoek. Hij ziet weinig heil in het overnemen van onderzoeksmethoden uit de sociale en geesteswetenschappen. (Sullivan 2005: xi)

¹²³ Het meest duidelijke voorbeeld is de expositie *Gezocht: religieus leider m/v* in de Studentenkerk van Nijmegen. Hierin was een whiteboard waarin de kerkgangers hun reactie op de vieringen en de kunstwerken konden schrijven, onderdeel van mijn presentatie. Zie voor een uitgebreide beschrijving van dit werk ook hoofdstuk 2, paragraaf 2.1.3.

bijdrage kunnen leveren aan het transparant en navolgbaar maken van mijn onderzoeksproces. Ik ga hier met name in paragraaf 3.4 dieper op in. Vanwege dit vervagen van de grenzen tussen kunstwerk en wetenschappelijk onderzoek, is het wel noodzakelijk om de door mij toegepaste onderzoeksmethoden uit de sociale- en geesteswetenschappen nader te bestuderen. De vraag die beantwoord moet worden is hoe betrouwbaar en valide de antwoorden op de onderzoeksvraag zijn in deze nieuwe situatie¹²⁴.

3.1.1 *Het spanningsveld tussen subject en object binnen het onderzoek in de kunsten*

In de vorige subparagraaf heb ik mijn eerdere 'artistieke onderzoek' vergeleken met *onderzoek in de kunsten* zoals dat vorm krijgt in dit promotie-onderzoek. Ik constateerde enkele belangrijke verschillen: vooral de kennisvergaring is in het onderzoek in de kunsten voor mij een (voorlopig) einddoel geworden. Daarnaast besteed ik in dit onderzoek veel aandacht aan de wijze waarop ik deze kennis wil vergaren (ik gebruik controleerbare en navolgbare methoden) en zoek ik naar kennis die een waarde heeft die mijn beroepspraktijk overstijgt. Is *onderzoek in de kunsten* hiermee gelijk aan wetenschappelijk onderzoek? Volgens Borgdorff bestaat er in dit geval nog steeds een aantal kenmerkende verschillen. *Onderzoek in de kunsten* beschrijft Borgdorff als onderzoek waarin er geen principiële scheiding is tussen theorie en praktijk en tussen subject en object van onderzoek. De kunstpraktijk zelf is substantieel onderdeel van het onderzoeksproces, maar ook van het onderzoeksresultaat (Borgdorff 2006: 8). Het is een studie in en door middel van kunstobjecten en creatieve processen. Het doel is gelijk aan elke andere vorm van wetenschap, namelijk om onze kennis en ons begrip te verruimen. Dit zal met name zijn op het vlak van de kunsten, maar het kan ook verder, over de eigen discipline heen, reiken.

Ik sluit mij grotendeels aan bij deze opvatting van Borgdorff. De verwevenheid tussen subject en object van onderzoek is het belangrijkste verschil tussen *onderzoek in de kunsten* en onderzoek uit de andere wetenschappelijke tradities¹²⁵. Toch is deze verwevenheid niet een totaal nieuw gegeven binnen het wetenschappelijke discours. Ook in veel kwalitatief onderzoek komt dit voor. De ver gaande integratie van subject en object in het *onderzoek in de kunsten* maakt aanpassingen in de onderzoeksmethode noodzakelijk. Waar de participierend onderzoeker uit bijvoorbeeld de antropologie vooraf een bestaande gemeenschap als onderzoeksobject benoemt en daar voor een bepaalde tijd deel van uitmaakt voor het onderzoek, creëert de kunstenaar zijn onderzoeksobject zelf. Het onderzoeksobject bestaat alleen dankzij de kunstenaar.

¹²⁴ Zie ook hiervoor paragraaf 3.4.1

¹²⁵ Op de beide andere genoemde verschillen, namelijk (1) geen principiële scheiding tussen theorie en praktijk en (2) de kunstpraktijk is onderdeel van het onderzoeksresultaat, kom ik later in dit hoofdstuk terug.

In bijna elk onderzoek bestaat er een spanningsveld tussen de persoonlijke opvattingen en visie van de onderzoeker en de 'objectieve' onderzoeksresultaten waargenomen door de onderzoeker. Er bestaat een grote kans dat wat een onderzoeker waarneemt, gekleurd wordt door zijn persoonlijke visie en overtuiging. Juist om dit effect te minimaliseren zijn veel van de later in deze paragraaf besproken onderzoeksmethoden ontwikkeld. Deze onderzoeksmethoden kunnen de 'persoonlijke' inkleuring minimaliseren, maar niet volledig voorkomen. Er bestaat een spanningsveld tussen de persoonlijke overtuiging en visie van de onderzoeker en zijn 'objectieve' waarneming. Dit spanningsveld bestaat zeker ook in het *onderzoek in de kunsten*. Maar *onderzoek in de kunsten* biedt ook nieuwe mogelijkheden om dit spanningsveld inzichtelijk te maken en zo de navolgbaarheid van het onderzoek te vergroten. In *onderzoek in de kunsten* is het persoonlijke nauw verbonden met het artistieke proces. Door het zo helder mogelijk beschrijven van het artistieke proces kan ook meer licht worden geworpen op 'beslissingsmomenten' in het onderzoeksproces die anders verborgen zouden blijven. Persoonlijke visie en afwegingen, die in veel onderzoek vaak nog onderbelicht blijven, worden in het *onderzoek in de kunsten* door de beschrijving van het artistieke proces en door het kunstwerk zelf, openhartig aan het licht gebracht. Het kunstwerk en het artistieke proces bieden de mogelijkheid om de vaak diffuse scheidslijn tussen het persoonlijke en het 'objectieve' extra te accentueren en te tonen.

De performance-rituelen kunnen niet los gezien worden van mijn oeuvre. Zij zijn door mij gecreëerd en weerspiegelen mijn idealen en ideeën over liturgie, geloof, esthetiek en kunst. Daarbij beschreef ik in de vorige subparagraaf dat ook de onderzoeksmethoden niet los konden worden gezien van mijn artistieke praktijk. Dit alles maakt het noodzakelijk dat er in dit *onderzoek in de kunsten* veel aandacht wordt besteed aan de betrouwbaarheid en validiteit van de onderzoeksresultaten. In hoeverre kan ik met deze begrippen waarmee de objectiviteit van het wetenschappelijk onderzoek wordt bewaakt, nog uit de voeten in dit onderzoek? Zijn de resultaten nog te generaliseren? En in hoeverre zijn de resultaten juist betrouwbaarder vanwege de openhartige 'blik in de keuken' die de onderzoeker/kunstenaar de lezer van dit onderzoeksverslag gunt? De verregaande verwevenheid tussen subject en object van het onderzoek kan nieuwe inzichten genereren over het artistieke proces en over de relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer, die met andere methoden onzichtbaar blijven.

3.1.2 De presentatie van het onderzoeksresultaat.

Een ander belangrijk onderscheid tussen *onderzoek in de kunsten* en onderzoek binnen de andere wetenschappelijke tradities, is de wijze waarop het

onderzoeksresultaat wordt gepresenteerd. Het proefschrift wordt gecompleteerd met een artistieke presentatie¹²⁶.

De combinatie van proefschrift en artistieke presentatie doet naar mijn idee het meeste recht aan mijn onderzoeksobject. Mijn artistieke proces en kunstwerken vormen de kern waaruit het onderzoek is ontstaan en zich verder heeft ontwikkeld. Als van de kunstwerken niets meer te zien zou zijn dan een (beeld)registratie, dan lijken de performances en het artistieke proces dezelfde status te krijgen binnen het onderzoek als bijvoorbeeld de bijgevoegde enquêteformulieren, namelijk niet meer dan een bijlage.

In de wetenschap worden de onderzoeksresultaten meestal zo neutraal en zo onpersoonlijk mogelijk gepresenteerd. De onderzoeksresultaten zijn met betrekking tot hun vorm onderling uitwisselbaar. Het gaat altijd om een tekst in een boek, al dan niet ondersteund met tabellen en grafieken. In de kunsten draait het in zijn algemeenheid om de vraag hoe vorm en inhoud zich tot elkaar verhouden. Presentatie en vorm zijn geen neutraal gegeven maar maken onderdeel uit van de inhoud. Of, zoals Elliot Eisner, hoogleraar 'Art and Education' aan de Universiteit van Stanford, het verwoordt: *'What artistic approaches seek is to exploit the power of form to inform. What those engaged in artistic work take as a given is the belief that form and content interact; some would say that form is content'* (Eisner 1981: 8). Eisner is dan ook een pleitbezorger voor de mogelijkheid om aan de universiteit met een kunstwerk te promoveren en het kunstwerk zelf als kennisdrager binnen het wetenschappelijke discours te zien¹²⁷.

Ik presenteer mijn onderzoeksresultaten op discursieve wijze met mijn proefschrift en de handleiding voor kerken en kunstenaars enerzijds en met een kunstwerk, een installatie, anderzijds. Door deze 'vorm' van presenteren wordt de rol van het artistieke proces als motor achter het onderzoek duidelijk geaccentueerd en getoond. Daarnaast biedt de artistieke presentatie mogelijkheden om de rijk geschakeerde en intensieve interactie tussen mijzelf als kunstenaar/onderzoeker en de kerkgangers op een andere wijze zichtbaar te maken. Mijn artistieke presentatie dient niet als illustratie bij de tekst van het onderzoeksverslag, maar is een poging om de kracht van de ervaringen, veroorzaakt door de vieringen, over te brengen.

De artistieke presentatie krijgt de vorm van een installatie waarin de ervaring van de geïnterviewden en mijn eigen ervaring van de viering met performances centraal staan. Performance-objecten, beeldfragmenten uit de vieringen, geluidsfragmenten en misschien enkele performances zelf, wil ik als materiaal gebruik voor een installatie. Feitelijk worden elementen uit mijn eerdere kunstwerk hergebruikt in een nieuwe kunstinstallatie¹²⁸. De installatie gaat over de ervaringen die in gang werden gezet tijdens de viering met

¹²⁶ Voor de Academie der Kunsten van de Universiteit Leiden is deze artistieke presentatie, naast het discursieve onderzoeksverslag, een expliciete voorwaarde om te kunnen promoveren.

¹²⁷ Zijn idee was bijvoorbeeld dat ook een roman als dissertatie kon dienen.

¹²⁸ Deze werkwijze heb ik vaker toegepast en sluit aan bij mijn oeuvre. Zie hoofdstuk 2, paragraaf 2.1.1.

performances. Het wordt een kunstwerk waarin de toeschouwer rondwaalt in andermans ervaringen waarbij ik zoek naar de kern van de beleefde/vertelde ervaring¹²⁹. De context waarbinnen deze ervaring plaatsvond, laat ik in de installatie zelf zoveel mogelijk achterwege. Hierin verschilt de artistieke presentatie van het discursieve onderzoeksverslag. In mijn artistieke presentatie draait het om het scheppen van de mogelijkheid om andermans ervaring te 'herbeleven'. In mijn onderzoeksverslag gaat het vooral om het zo nauwkeurig mogelijk beschrijven en analyseren van de ervaring en van de context waarbinnen de ervaring heeft plaatsgevonden. Met beide presentaties samen probeer ik een compleet beeld van mijn onderzoeksresultaten te geven.

3.2 Beschrijving en uitwerking van de onderzoeksmethode

Het artistieke experiment dat ik voor mijn onderzoek heb opgesteld bestaat uit de organisatie en uitvoering van een serie vieringen waarin ik, in samenwerking met de betrokken kerkgemeenten, verschillende performances heb geïntegreerd. Deze vieringen worden door middel van fotografie en filmopnamen vastgelegd en gedocumenteerd. Na afloop van de vieringen wordt een aantal deelnemers geselecteerd en geïnterviewd. Aan hen wordt gevraagd om hun ervaring zo gedetailleerd mogelijk te beschrijven. Deze ervaringsverhalen, samen met de beelden van de viering, worden na afloop geanalyseerd. Op deze wijze probeer ik als kunstenaar/onderzoeker een antwoord op mijn onderzoeksvraag te krijgen.

Deze korte beschrijving van het experiment vraagt echter om een gedegen uitwerking die noodzakelijk is om een inschatting te kunnen maken van de betrouwbaarheid en reikwijdte van mijn antwoorden op de onderzoeksvraag. Aan dit experiment gaan veel keuzes vooraf die medebepalend zijn voor het onderzoeksproces. Hoe selecteer ik bijvoorbeeld de kerken waar ik mijn experiment wil uitvoeren? Hoe selecteer ik de deelnemers die ik wil interviewen? Hoeveel deelnemers wil ik ondervragen? Welke vragen stel ik deze deelnemers? Zijn er manieren om de gevonden resultaten te controleren? Wat voor soort liturgische viering neem ik als uitgangspunt? Hoe hangen de verschillende vieringen met elkaar samen? In de volgende paragrafen probeer ik stap voor stap meer licht op deze keuzes te werpen, en deze keuzes te verantwoorden. Mijn doel is om het onderzoeksproces zo transparant en navolgbaar mogelijk te maken.

¹²⁹ Dit zoeken naar de 'kern' van de ervaring is ook iets dat in mijn discursieve onderzoeksverslag terugkomt. Het sluit aan bij de door mij gekozen fenomenologische benadering van data verzamelen en analyseren binnen dit onderzoek. Zie bijvoorbeeld paragraaf 3.4.4 waarin ik deze wijze van analyseren beschrijf.

3.2.1 *De serie experimentele vieringen en hun samenhang: een keuze voor ontwikkelingsonderzoek*

Het beschreven experiment roept vragen op hoe de verschillende experimentele vieringen die onderdeel van mijn onderzoek uitmaken, zich tot elkaar verhouden. Welke zaken zijn in deze vieringen vergelijkbaar of constant, en welke elementen variëren? Welke keuzes heb ik hierin gemaakt, en waarom? Het antwoord op deze vragen hangt samen met de door mij gekozen onderzoeksmethode van ontwikkelingsonderzoek. Vanuit deze bestaande onderzoeksmethode heb ik mijn artistieke en liturgische experiment verder vormgegeven.

Ontwikkelingsonderzoek stamt in Nederland uit de tweede helft van de jaren '70. De nadruk ligt op de ontwikkeling van onderwijsmaterialen (met name voor het wiskundeonderwijs). Het is onderzoek in het veld, met het veld en voor het veld, en vertoont in die zin overeenkomsten met het *onderzoek in de kunsten*. Ontwikkelingsonderzoek biedt een handvat om theorie en praktijk tegelijkertijd te ontwikkelen. Dit is ook een zeer belangrijk aspect bij het *onderzoek in de kunsten* omdat hier de eigen kunstpraktijk wordt ingezet voor het verwerven van nieuwe kennis.

Koeno Gravemeijer, hoogleraar aan de Eindhoven School of Education en onderzoeker op het gebied van wiskundeonderwijs, beschrijft ontwikkelingsonderzoek als volgt: *'Ontwikkelingsonderzoek bestaat in de kern hierin, dat de onderzoeker probeert uit te vinden hoe een bepaalde onderwijsvisie gestalte kan worden gegeven door dit onderwijs al experimenterend te ontwikkelen. Het ontwikkelingsonderzoek bestaat uit een iteratief proces van ontwerpen, beproeven en aanpassen van onderwijsactiviteiten. Het product van ontwikkelingsonderzoek bestaat uit prototypen, de daarbij passende leer- en onderwijstheorieën en de legitimering daarvan. De prototypen fungeren als inspirerende voorbeelden voor anderen'* (Gravemeijer 1999: 235).

Op eenzelfde manier als de vernieuwingen in het onderwijs door middel van ontwikkelingsonderzoek tegelijkertijd worden ontwikkeld en geanalyseerd, waarbij de resultaten dienen als basis voor theorievorming, kunnen naar mijn idee ook mijn experimentele liturgische vieringen verder worden ontwikkeld en tegelijkertijd de basis leggen voor toekomstige theorievorming. Hieronder werk ik het experiment met de vieringen verder uit volgens het concept van ontwikkelingsonderzoek. Gravemeijer deelt het ontwikkelingsonderzoek in drie fasen in, namelijk 'het voorlopig ontwerp', 'de uitwerking van experiment', en 'de reconstructie en verantwoording' (Gravemeijer 1999: 243). In mijn artistieke en liturgische experiment volg ik deze drie fasen. Fase 1 vormt voor mij dan het voorlopig ontwerp van een viering met performances die werd afgesloten met de try-out van de viering in Utrecht. Fase 2 is de uitwerking en uitvoering van drie experimentele vieringen in drie verschillende kerkgemeenten. In deze fase wordt mijn voorlopig ontwerp getoetst, aangepast, en opnieuw getoetst. Fase 3 is de reconstructie en verantwoording van het onderzoeksproces en het artistieke proces. Daar maakt dit onderzoeksverslag onderdeel van uit, maar ook de artistieke presentatie

(installatie), een 'hercompositie' van de viering met performances¹³⁰, en de handleiding voor kerken en kunstenaars.

Fase 1: Voorlopig ontwerp van de experimentele liturgieviering

Deze fase begon met de vraag waarom de bestaande liturgievieringen in mijn ogen, en onderbouwd door ervaringen van andere onderzoekers, niet voldoen, en/of verrijkt kunnen worden door de toevoeging van performances uit de beeldende kunst. De beantwoording van deze vraag kwam enerzijds tot stand door literatuuronderzoek. Daarnaast gebruikte ik mijn eigen observaties en ervaringen, vastgelegd in een aantal beschrijvingen van liturgievieringen die ik heb bijgewoond. Uit dit eerste verkennende onderzoek, waar ik in februari 2005 mee ben begonnen, heb ik in september 2006 de voorwaarden afgeleid waar de performances en de viering als geheel aan zouden moeten voldoen¹³¹. Deze voorwaarden waren mijn richtlijn voor het schrijven van mijn voorlopige ontwerp. Dit voorlopig ontwerp was geen theoretische of idealistische beschrijving van een liturgische viering maar werd door mij direct vertaald naar de praktijk. Zo ontstond de eerste 'partituur' voor een viering met performance-rituelen. In februari 2005 ben ik begonnen met het bedenken, ontwerpen, creëren en uittesten van performances voor in de liturgie. Ook voor deze performances had ik een aantal 'randvoorwaarden' beschreven. Het proces van ontwerpen ging gelijk op met het onderzoek naar liturgie en performancekunst.

Vanaf augustus 2006 heb ik samen met de performers, voorganger en dirigent gewerkt aan het verder concretiseren van deze partituur voor de try-out. De performances, de bijbehorende muziek, en de interactie tussen liturgisch ritueel en performance-ritueel, werden besproken en geoefend met alle deelnemers aan de liturgie. Naar aanleiding van deze repetities werd een aantal laatste aanpassingen in de partituur aangebracht. Hierna volgde in oktober 2006 de try-out in Utrecht. Het *gedachte-experiment* (Gravemeijer 1998: 288) werd daar voor het eerst omgezet in een concrete viering en uitgetest.

Fase 2: Uitwerking van de experimentele viering

Na afloop heb ik op verschillende manieren 'data' verzameld over de beleving van deze viering. Ik heb aan alle deelnemers aan de viering een enquêteformulier uitgereikt¹³². Ik heb aan enkele performers, kerkgangers, en koorleden gevraagd om een beknopt verslag te maken van hun verwachtingen en ervaring rondom de viering¹³³. Ik heb na afloop van de viering de voorganger geïnterviewd en gevraagd naar zijn ervaring. Daarnaast heb ik uit de ingevulde enquêteformulieren een van de deelnemers geselecteerd

¹³⁰ Zie hoofdstuk 7 en bijlage 7.1.

¹³¹ De neerslag van dit onderzoek en mijn observaties staan beschreven in hoofdstuk 2, met name in het deel over het theologische/godsdienstwetenschappelijke kader en het kunsthistorische kader.

¹³² Zie voor de vragen op dit enquêteformulier bijlage 3.3.

¹³³ Dit duid ik in het verdere onderzoek aan als 'dagboek'. Zie hiervoor ook bijlage 3.2.

voor een interview¹³⁴, zodat ik mijn interviewmethode kon uittesten. Tenslotte is de viering besproken in het overleg met mijn promotoren en begeleiders, en later met enkele voorgangers die geïnteresseerd waren om deze viering in de eigen gemeente uit te voeren. Na bestudering van al deze reacties en ervaringsverhalen, en na bestudering van het beeldmateriaal (videoverslag en fotoreportage), heb ik mijn voorlopige ontwerp aangescherpt.

De volgende stap was de selectie van een aantal kerken en kerkgemeenten die wilden meewerken aan deze viering met performance-rituelen. Aan de hand van de door mij opgestelde criteria¹³⁵, heb ik zes kerkgemeenten benaderd. Na een aantal ontmoetingen en vergaderingen wilden uiteindelijk drie kerkgemeenten meewerken aan het experiment.

Vanaf het moment dat de eerste kerkgemeente bekend was, kon ik mijn voorlopig ontwerp ombouwen tot een praktijkmodel dat ik aanpaste aan de concrete liturgische situatie en het kerkgebouw van de gemeente. Het praktijkmodel werd in november 2007 voor het eerst ingebracht in een liturgische viering van een gemeente in Wasdorp. Voorafgaand aan deze eerste uitvoering heb ik de diensten van deze gemeente een aantal keren bezocht en geanalyseerd. Ik onderzocht zo hoe ik mijn performance-rituelen zo goed mogelijk kon laten aansluiten op hun liturgische praktijk. In de gemeente probeerde ik verder mensen te enthousiasmeren om mee te werken aan de performances. Via kerkblad, voorlichtingsbijeenkomst, werkgroepvergaderingen en individuele gesprekken bereidde ik de gemeenteleden voor op de viering. Met vrijwilligers uit de gemeente die mee wilden werken aan de performances, werden de performances vervolgens geoefend. In samenwerking met voorganger, dirigent en performers, werden de performance-rituelen tenslotte verder ingepast in de viering en kreeg de viering zijn definitieve vorm¹³⁶.

Na afloop van de viering werden er ook nu weer enquêteformulieren aan alle deelnemers uitgedeeld, aan de hand waarvan zes mensen, door middel van vooraf opgestelde criteria, werden geselecteerd voor een interview. Daarnaast had ik net als bij de try-out een aantal deelnemers gevraagd om een dagboek bij te houden. Verder werd de viering besproken in het overleg met mijn promotoren en begeleiders en is er een videoverslag gemaakt.

Na bestudering van het beeldmateriaal, de reacties en de ervaringsverhalen, heb ik mijn praktijkmodel verder aangescherpt en aangepast. Kort daarop begon ik met de voorbereidingen voor de tweede viering in Oostdam. Ook hier werd globaal hetzelfde proces als in Wasdorp doorlopen. Met deze tweede viering begon een nieuwe cyclus in mijn onderzoek. De viering in Oostdam vond in maart 2008 plaats. Na afloop van deze viering (en na de interviews) heb ik de resultaten uit Wasdorp en Oostdam met elkaar vergele-

¹³⁴ Deze eerste viering was een 'try-out' waarin ik vooral wilde kijken of de performances uitvoerbaar waren tijdens de liturgie, en of zij voldoende geïntegreerd konden worden in de viering. Dat is de reden dat ik het aantal interviews bij deze eerste viering sterk heb beperkt. Met mijn eerste interview wilde ik vooral testen of de door mij bedachte selectie- en interviewmethode nog aanpassing behoeft.

¹³⁵ De gevolgde selectieprocedure staat beschreven in paragraaf 3.2.4.

¹³⁶ De voorbereiding van de gemeente verliep echter problematischer dan deze korte beschrijving doet vermoeden. Meer hierover in hoofdstuk 5.

ken. Hierbij spiegelde ik de uitkomsten aan mijn theoretische kader. Vervolgens heb ik het praktijkmodel nogmaals aangepast.

In augustus 2008 vond de derde cyclus van het onderzoek plaats, de organisatie van de laatste viering in Almstad. Ook hier werd globaal hetzelfde proces doorlopen als in Wasdorp en Oostdam. Onderzoeksfase 2, de uitwerking van de experimentele vieringen, eindigde in januari 2009, toen de laatste interviews met betrekking tot de viering in Almstad waren afgenomen. Alle data waren nu verzameld.

Fase 3: Reconstructie en verantwoording

De opbrengst van het ontwikkelingsonderzoek ligt volgens Gravemeijer in de beschrijving van de leergang op meta-niveau en een onderbouwing hiervan (Gravemeijer 1999: 244). Ook hier zijn theorie en praktijk nauw met elkaar verbonden. In mijn onderzoek bestaat de derde fase uit een beschrijving van de experimentele vieringen en de ervaringen: zowel op praktijkniveau als op meta-niveau.

Op praktijkniveau wordt er op basis van de onderzoeksresultaten een nieuw schema voor een experimentele liturgieviering met performances ontwikkeld. Centrale vraag in dit schema is hoe ik, met de kennis en ervaring opgedaan in de eerdere vieringen, een nieuwe viering met performances zou vormgeven. Dit onderzoeksresultaat op praktijkniveau wordt verantwoord met een onderzoeksverslag waarin de vieringen ook op meta-niveau besproken worden. In het verslag wordt allereerst het theoretische en methodologische kader geschetst. Daarna worden de vieringen, en de ervaringen die zij hebben opgeroepen, beschreven en geanalyseerd met behulp van het theoretische en methodologische kader. In de beschrijving van de vieringen komt ook het leerproces van mijzelf als kunstenaar/onderzoeker duidelijk naar voren. Het leerproces wordt in het onderzoeksverslag zo beschreven dat het navolgbaar is: dat een buitenstaander ook in staat is om het zich eigen te maken (*trackability*)¹³⁷. Het verslag moet objectief zijn in de zin dat het 'recht doet aan mijn studieobject'¹³⁸. Op basis van dit leerproces en de geanalyseerde ervaringen wordt in het onderzoeksverslag de eerste stap naar theorievorming gezet. Zo moet, binnen de aangegeven grenzen, duidelijk worden welke resultaten men kan verwachten wanneer een nieuwe viering met performances wordt uitgevoerd.

In dit *onderzoek in de kunsten* maakt daarnaast ook mijn artistieke presentatie onderdeel uit van de fase van reconstructie en verantwoording. In deze presentatie poog ik als kunstenaar de kracht van de ervaringen, uitgelokt door performances en liturgie, over te brengen¹³⁹. Deze artistieke presentatie slaat daarnaast een brug tussen theorie en praktijk en moet geïnteresseerde kerkgemeenten kunnen enthousiasmeren. Het moet hen aanzetten om na te

¹³⁷ Gravemeijer citeert Smaling (Gravemeijer 1999: 245)

¹³⁸ Deze invulling van objectiviteit in wetenschappelijk onderzoek, die ik ook in dit *onderzoek in de kunsten* volg, komt van Maso en Smaling en wordt ook door Gravemeijer gehanteerd. Zie: (Maso en Smaling 1998: 66) en (Gravemeijer 1999: 245). Zie voor een verdere uitwerking van dit begrip paragraaf 3.4.

¹³⁹ In paragraaf 3.1.2 heb ik mijn doelstellingen en uitwerking van de artistieke presentatie verder beschreven.

denken over een viering met performances in de eigen gemeente. Het moet kortom de toepassing van opgedane kennis in de praktijk stimuleren.

Gravemeijer onderstreept naast de beschreven interne evaluatie ook het belang van de externe evaluatie. Hij benadrukt het belang van de verspreiding van het prototype zodat er de mogelijkheid ontstaat voor de daadwerkelijke herhaling van het experiment door anderen. *'Het nieuwe prototype wordt zo tot onderwerp van discussie gemaakt binnen de gemeenschap van deskundigen (....). In deze gemeenschap komt discussie op gang over effectiviteit, praktische haalbaarheid, theoretische kwaliteit in het licht van de realistische doelen, enzovoort. Zo komt uiteindelijk een intersubjectief oordeel over de waarde van het prototype tot stand'* (Gravemeijer 1999: 246). Deze laatste fase van het intersubjectieve oordeel wil ik niet alleen in gang zetten met mijn artistieke presentatie maar ook door het schrijven van een handleiding voor kerken en kunstenaars. Deze handleiding geeft praktische tips over hoe een viering met performances het beste gerealiseerd kan worden in de praktijk en welke resultaten dan te verwachten zijn. Hiermee wil ik toekomstige experimenten met performancekunst in de liturgie stimuleren, zodat er een discussie over dit onderwerp binnen de gemeenschap van deskundigen kan ontstaan, maar deze externe evaluatie valt daarmee buiten het promotietraject.

3.2.2 Keuze voor kwalitatieve onderzoeksmethoden

Op de vraag hoe de verschillende vieringen met elkaar samenhangen heb ik in de vorige subparagraaf een antwoord gegeven. Maar met mijn keuze voor ontwikkelingsonderzoek zijn nog niet alle vragen beantwoord. In de beschrijving van de drie onderzoeksfasen kwam bijvoorbeeld al naar voren dat ik slechts een beperkte groep deelnemers aan de viering wil interviewen. Hier ligt een fundamentele keuze voor kwalitatief onderzoek aan ten grondslag.

Er zijn drie redenen waarom ik voor kwalitatief onderzoek heb gekozen. Ten eerste vanwege het al eerder genoemde onontgonnen terrein waarop ik mij met dit onderzoek begeef. Ten tweede vanwege de meerdere rollen die zowel de respondenten als ikzelf in dit onderzoek vervullen. Ten slotte leg ik het accent op de beschrijving van de 'unieke' en zeer persoonlijke ervaring van de deelnemers aan de viering. Ik werk deze zaken hieronder uit.

1 Onontgonnen terrein: Eén van de kenmerken van kwalitatief onderzoek is dat de wijze van informatie verzamelen open en flexibel is en ruimte geeft aan onvoorziene en ongeplande verschijnselen. Op een aantal fundamentele onderdelen van dit onderzoek is er nog nooit eerder onderzoek gedaan. Er zijn niet eerder performance-rituelen in de liturgie ingebracht en beschreven in het artistieke of wetenschappelijke discours en er is evenmin onderzoek gedaan naar de ervaringen van het publiek tijdens performances¹⁴⁰. Daarnaast staat *onderzoek in de kunsten* als zodanig nog in de kinderschoenen; er is nog nauwelijks een onderzoekstraditie opgebouwd. Ik begeef mij kortom, zowel methodologisch als inhoudelijk/artistiek, op een

¹⁴⁰ Ook op dit gebied heb ik geen wetenschappelijke artikelen kunnen vinden.

nieuw terrein dat ik zoekenderwijs in kaart wil brengen. Dit alles vraagt om een flexibele onderzoeksmethode waarmee ik kan reageren op onvoorziene omstandigheden.

2 De specifieke rollen die zowel onderzoeker als onderzochten in dit onderzoek aannemen, vormen voor mij ook een belangrijke reden om voor kwalitatief onderzoek te kiezen. Allereerst zijn de deelnemers aan de viering niet alleen het object van het onderzoek, zij worden ook een soort van mede-onderzoeker. Om hun ervaringen, in al hun rijkdom te kunnen weer-geven, moet er een bereidheid zijn bij de ondervraagden om hun eigen ervaringen te willen herbeleven en zo volledig mogelijk te beschrijven. Om begripsverwarring te voorkomen is het volgens Smaling en Hijmans wenselijk dat de ondervraagden de interviewer duidelijk kunnen maken hoe zij vragen en begrippen interpreteren¹⁴¹. Deze dialogische communicatie-vorm van kwalitatief onderzoek is zeer geschikt voor onderzoek naar zingeving. Ook *'wanneer de onderzochten moeite hebben om hun ervaring-en en opvattingen te verbaliseren* (zoals te verwachten valt bij een religieuze ervaring¹⁴²), *kan een kwalitatief interview de manier zijn om hun reflecties te stimuleren'* (Smaling en Hijmans 1997: 26).

Daarnaast heb ik zelf in dit onderzoek verschillende rollen; ik ben onderzoeker, kunstenaar en ontwerper van de performances, medeorgani-sator van de vieringen met performances, en medeperformer. Met name de dubbelrol van kunstenaar en onderzoeker maakt dat subject en object binnen het onderzoek in elkaar overlopen. Het levert een veel grotere betrokkenheid op van mijzelf als persoon bij het onderzoeksobject. Bij kwalitatief onderzoek is een grote betrokkenheid van de onderzoeker gebruikelijk en er wordt niet getracht deze betrokkenheid zoveel mogelijk te niet te doen, of te ontkennen¹⁴³. Maso en Smaling stellen dat de onderzoe-ker zich als persoon moet inzetten, en juist niet moet trachten zichzelf als persoon te elimineren. *'De eliminatie of neutralisering van de persoon van de onderzoeker is meestal een illusie. Bovendien laat men de positieve mogelijkheden van persoonlijke betrokkenheid liggen. (...) Het gaat om een bereflecteerde, intelligente, positieve aanwending van de eigen subjectiviteit. De onderzoeker moet een zekere openheid kunnen betrachten en in staat*

¹⁴¹ Dit is onder meer van belang vanwege de taalkundige verwarring die regelmatig ontstaat wanneer er over religie en religieuze beleving wordt gesproken. Volgens Hijmans en Smaling wordt dit veroorzaakt door de individualisering van religie (Smaling en Hijmans 1997: 26). Dit maakt het steeds moeilijker om een gemeen-schappelijke taal te vinden die deze transcendente ervaringen kunnen verwoorden. Veel begrippen uit de christelijke theologie worden door steeds meer mensen persoonlijk ingekleurd en krijgen soms een andere betekenis. In de open en minder abstraherende onderzoeksmethoden van het kwalitatieve onderzoek kan meer rekening gehouden worden met dit soort onduidelijkheden. Het biedt de onderzoeker en de geïnterviewde de benodigde ruimte om kernbegrippen te definiëren en zo een spraakverwarring te voorkomen.

¹⁴² Zie hiervoor ook paragraaf 2.3.1

¹⁴³ Ik loop hier al vooruit op paragraaf 3.4 waarin de objectiviteit/betrouwbaarheid van het onderzoek verder worden toegelicht.

zijn zich als het ware te verplaatsen in de positie en het perspectief van een ander (role taking)’ (Maso en Smaling 1998: 67)¹⁴⁴.

3 Het benadrukken van het unieke van de ervaring. Mijn onderzoek richt zich op de aard van de religieuze ervaring en op de verschillende verschijningsvormen ervan. Ik probeer deze ervaringen niet te kwantificeren, maar vooral te beschrijven in al hun rijkdom¹⁴⁵. Dit is bij uitstek het terrein van kwalitatief onderzoek. Kwalitatief onderzoek baseert zich op de wereld zoals de onderzochte subjecten die definiëren, beleven of constitueren (Maso en Smaling 1998: 13). Het neemt de unieke en persoonlijke ervaring als uitgangspunt van het onderzoek en sluit zodoende goed aan bij mijn onderzoek naar de religieuze ervaring. Kwalitatief onderzoek biedt ruimte voor individuele variatie, voor persoonlijke definities en interpretaties van de situatie (Swanborn 1987: 368).

3.2.3 *De possibilistische wetenschapsopvatting: de onderzoekszet op meta-niveau*

Mijn keuze voor kwalitatieve onderzoeksmethoden maakt dat ik aan bepaalde aspecten die ik zeer van belang acht in dit onderzoek, meer aandacht kan besteden. Maar deze onderzoeksmethode heeft ook een belangrijke beperking. Een nadeel is dat ik niet kan onderzoeken in welke mate de transcendente ervaring, die mogelijk optreedt bij de deelnemers aan de viering, collectief is. Ik kan geen kwantiteit meten en ik kan maar in beperkte mate de onderzoeksdata generaliseren. Hiervoor is het aantal respondenten te klein en worden er te weinig vieringen met performances uitgevoerd. Wat voor waarde hebben mijn onderzoeksresultaten dan wel?

De waardering van de onderzoeksresultaten hangt samen met de opvatting wat wetenschappelijk onderzoek is of kan zijn, en wat zij beoogt te bereiken. In de possibilistische wetenschapsopvatting die Maso met zijn kwalitatieve onderzoeksmethode tot uitdrukking brengt en die ik in dit onderzoek grotendeels volg, wordt afgezien van de pretentie dat het onderzoek antwoorden

¹⁴⁴ Maso en Smaling maken overigens ook duidelijk dat de openheid van de onderzoeker op dit gebied niet altijd even gemakkelijk is. En zij gaan daarbij uit van een minder vergaande verstrengeling tussen subject en object dan in het *onderzoek in de kunsten* het geval is. Over de mogelijke problemen rondom het waarborgen van de objectiviteit van mijn onderzoek kom ik in paragraaf 3.4.1 terug.

¹⁴⁵ De poging van de geïnterviewde om deze ervaring te beschrijven, gaat niet alleen over de ervaring zelf maar ook over de persoonlijke interpretatie van deze ervaring. In paragraaf 2.3.1 citeerde ik Otto die de *numineuze* of religieuze ervaring vooral als een *mysterium* ziet; een ervaring die niet of nauwelijks met woorden valt te beschrijven. Tijdens de interviews zet ik de geïnterviewden hier echter wel toe aan. Maar daarnaast geven zij hun persoonlijke interpretatie en beschrijven zij hoe deze ervaring heeft doorgewerkt na afloop van de viering. Dit alles samen noem ik in dit onderzoek de ‘religieuze ervaring’. Dit is dus niet alleen de religieuze ervaring *sec*, die bijna niet valt te beschrijven, maar ook de persoonlijke interpretatie en een beschrijving van de impact die deze ervaring heeft gehad.

oplevert die voor iedereen waar zouden zijn. De empirische zoektocht naar waarheid, zoals onder andere wetenschapsfilosoof Popper deze voorstaat, heeft volgens Maso een belangrijke beperking. Deze sluit een groot gebied van de menselijke ervaring uit, namelijk de subjectieve ervaringen en gevoelens van overtuiging (Maso 1997: 118). Dit tekort speelt met name onderzoek naar belangrijke zingevingvragen parten. Op dit gebied kan de Popperiaanse wetenschapsopvatting volgens Maso niet langer worden beschouwd als de universele weg naar de universele waarheid, maar *'als een preoccupatie met de vraag wat onderzoek kan opleveren als de niet-toetsbare ervaringen en overtuigingen van het subject zoveel mogelijk buitenspel worden gezet'* (Maso 1997: 119). Het kwalitatieve onderzoek dat Maso voorstaat, richt zich niet alleen op het algemene, maar er worden juist ook de mogelijke uitzonderingen gepresenteerd. De uitkomsten van possibilistisch onderzoek naar zingevingvragen worden gepresenteerd als getypeerde individuele zoektochten, die deels bepaald worden door unieke en toevallige situaties (Maso 1997: 123). Het benoemen van de grenzen en van de specifieke situatie waarbinnen het onderzoek plaatsvindt, is in deze wetenschapsopvatting van groot belang. Zo kan het onderzoeksobject uitgebreid worden met affectieve en persoonlijke ervaringen en is er ruimte voor het feit dat onderzoeksomstandigheden en de gestelde grenzen de uitkomst van het onderzoek kunnen beïnvloeden.

Deze opvatting sluit nauw aan bij mijn eigen onderzoek gezien de verwevenheid tussen onderzoeker en onderzoeksobject en de nadruk op de subjectieve ervaring en beleving van deelnemers aan de vieringen. Met deze nadruk op het bijzondere in plaats van het algemene, kan dit onderzoek op het vlak van ervaringen en rondom de fundamentele vragen van ons bestaan, aan betekenis winnen. Juist door geen algemene antwoorden te geven, maar door zo veel mogelijk verschillende richtingen te benoemen kan deze vorm van onderzoek, volgens Maso *'individuen helpen bij de zoektocht naar de geheimen van hun bestaan'* (Maso 1997: 117).

De possibilistische wetenschapsopvatting van Maso sluit ook aan bij de specifieke aard van het object van onderzoek: de kunsten, waarbij ons de zeer persoonlijke visie en overtuiging van de kunstenaar wordt getoond. *Onderzoek in de kunsten* werkt volgens Elliot Eisner, professor 'Art and Education' aan de Universiteit van Stanford, op dezelfde wijze. Het gaat uit van het particuliere en bijzondere en probeert dit niet te generaliseren maar zo precies mogelijk te beschrijven en invoelbaar te maken¹⁴⁶. *Onderzoek in de kunsten* zou zich volgens Eisner vooral bezig moeten houden met het zoeken naar betekenis, in plaats van het formuleren van een algemene waarheid. *'Artistic approaches to research are less concerned with the discovery of truth than with the creation of meaning. What art seeks is not the discovery of the laws of nature about which true statements or explanations can be given, but rather the creation of images that people will find meaningful and from which their fallible and tentative views of the world*

¹⁴⁶ Eisner stelt dat *onderzoek in de kunsten* vooral op zoek is naar het specifieke, het bijzondere en niet naar de grootste gemeenschappelijke deler. (Eisner 1981: 8).

can be altered, rejected, or made more secure. Truth implies singularity and monopoly. Meaning implies relativism and diversity' (Eisner 1981:11)¹⁴⁷.

Kortom, de possibilistische wetenschapsopvatting van Maso en *onderzoek in de kunsten* delen belangrijke grond. De possibilistische wetenschapsopvatting sluit daarbij ook aan bij tendensen in de actuele liturgische praktijk. In onze postmoderne tijd is het besef ontstaan dat er op het gebied van zingeving geen antwoorden bestaan die voor iedereen geldig zijn, stelt Maso. Deelnemers aan de vieringen¹⁴⁸ zullen *'steeds minder genoeg'* (nemen) *met de traditionele gevestigde antwoorden (en met de instellingen waarvan die antwoorden afkomstig zijn) en beginnen steeds meer hun eigen zoektocht. Het gaat er dan ook steeds minder om wat 'wij', op grond van de bevindingen en ervaringen van professionele anderen moeten geloven als wel wat 'ik', het individu, op grond van mijn bevindingen en mijn ervaringen en als onderdeel van mijn wordingsproces, op dit moment geloof'* (Maso 1997: 115, 116). Volgens Marcel Barnard vindt deze ontwikkeling ook zijn weg naar de liturgievieringen in Nederland. Hij constateert, net als Maso, dat van een stabiel religieus betekenisnetwerk in het westerse christendom, nauwelijks meer sprake is, *zelfs niet in één gemeenschap* (Barnard 2008: 26). De algemeen geldende waarheid op het vlak van religie en zingeving wordt ingewisseld voor een individuele zoektocht naar betekenis. Dat uit zich in de liturgie tot een nieuwe tendens die Barnard *bricolageliturgie* noemt; een vorm van liturgie waarin verschillende stijlen van eredienst worden gemixt. Deze liturgie wordt niet langer opgevat als *'een expressie van een traditie, van zo men wil een bepaalde leer, maar als een verhaal, een verbeelding'* (Barnard 2008: 25), waarin meer ruimte is voor individuele expressie en die open staat voor oneindig veel interpretaties. *'Niet de voorgegeven, voorgevormde betekenissen tellen, maar de stroom van steeds nieuwe betekenissen die door de a-typische vorm van deze eredienst op gang komt'* (Barnard 2008: 29). De vieringen met performance-rituelen sluiten naadloos aan bij deze actuele liturgische praktijk.

3.2.4 Selectie van kerken en respondenten

De korte beschrijving van het experiment, waarmee ik deze paragraaf begon, was aanleiding om dieper in te gaan op de achtergronden en methodologische uitwerking van mijn onderzoek. Ik kwam ten slotte uit bij de wetenschapsopvatting die aan dit onderzoek ten grondslag ligt. Mijn beschrijving van het experiment riep daarnaast ook een aantal zeer praktische vragen op rondom de selectie van kerken en respondenten. Deze selectie houdt verband met de externe validiteit van het onderzoek¹⁴⁹. Juist in kwalitatief

¹⁴⁷ Eisner, E.W., (1981, winter). On the differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. In: *Review of Research in Visual Arts Education*, 13, 1-9.

¹⁴⁸ Maso maakt deze groep breder. Hij omschrijft hen als: *'De werkelijke en potentiële afnemers van personen en instellingen die zich professioneel met de fundamentele vragen van ons bestaan hebben beziggehouden'*. Hier vallen ook de deelnemers aan de vieringen onder (Maso 1997: 115).

¹⁴⁹ Zie paragraaf 3.4.3 waarin dit begrip verder wordt uitgewerkt.

onderzoek is het van belang om deze selectie weloverwogen te maken zodat het onderzoeksproces navolgbaar is. Daarom hier een toelichting op de selectieprocedure en -criteria.

De selectie van de kerken.

Ik ben aan het begin van mijn onderzoek, in februari 2005, direct begonnen met het bijwonen van (oecumenische) vieringen. Ik heb bij veertien oecumenische gemeenten één of meer vieringen bijgewoond¹⁵⁰. Van elke viering maakte ik een verslag gebaseerd op de theorie van Ronald Grimes, hoogleraar Ritual Studies, onder andere aan de Radboud Universiteit van Nijmegen en een van de toonaangevende onderzoekers op dit vakgebied. Net als Grimes besteed ik in mijn verslagen veel aandacht aan de wijze waarop het ritueel wordt uitgevoerd en aan mijn eigen rol als onderzoeker¹⁵¹. Op basis van mijn verslagen heb ik de belangrijkste kenmerken van deze kerkgemeenten in een schema geplaatst. Naar aanleiding van deze kenmerken en verschillen selecteerde ik acht kerken. Het belangrijkste criterium in deze selectie was dat de gemeente moest openstaan voor experimenten in de liturgie en voor de toepassing van hedendaagse kunst in de kerkdienst. Binnen de oecumenische gemeente moest het liturgische ritueel niet als iets onveranderlijks worden gezien. Mijn tweede criterium was dat er in de eigen viering een meer dan gemiddelde aandacht moest bestaan voor de presentatieve symboliek in de viering¹⁵². Ik verwachtte in deze gemeenten voldoende kundigheid aan te treffen om de performance-rituelen op een goede manier uit te voeren. Mijn laatste criterium hield verband met de praktische uitvoerbaarheid van de experimentele viering. Ik zocht naar gemeenten met een geschikt kerkgebouw waarin de performances een plaats konden krijgen. Aan de hand van deze criteria kwam ik tot mijn eerste selectie van acht gemeenten.

Na deze eerste selectieronde begon ik met het benaderen van een aantal kerken. Ik heb niet alle acht kerken tegelijkertijd en op dezelfde manier benaderd. Eind 2007 benaderde ik drie gemeenten. Mijn voorkeur voor deze gemeenten uit de lijst van acht had soms te maken met mijn goede ervaringen uit het verleden als beeldend kunstenaar. Ik wist bijvoorbeeld van

¹⁵⁰ Deze oecumenische gemeenten en vieringen selecteerde ik in eerste instantie niet heel bewust. Ik bezocht alles wat ik kon vinden op internet (aankondiging van vieringen). Ook bezocht ik vieringen van gemeenten die ik kende uit mijn beroepspraktijk als beeldend kunstenaar en uit de literatuur (gemeenten die eerder hadden geëxperimenteerd met het inbrengen van kunstwerken in een viering). Tenslotte kwam ik ook gemeenten op het spoor via het Landelijk Oecumenisch Platform (een samenwerkingsverband van ongeveer twintig oecumenische groepen en gemeenschappen in Nederland).

¹⁵¹ Ik besteed niet alleen aandacht aan de handelingen, de gesproken teksten, de rituele ruimte en de rituele objecten, maar ook aan de positie die ik als deelnemer/ onderzoeker inneem. Ik beschrijf ook wat het ritueel met mij als onderzoeker en deelnemer heeft gedaan. Zie bijlage 3.1 voor het schema dat ten grondslag ligt aan deze verslagen. (Dit schema is gebaseerd op de boeken: *Beginnings in Ritual Studies* (1982) en *Ritual Criticism* (1990) van Ronald Grimes).

¹⁵² Zie over de balans van presentatieve en discursieve symboliek in de viering ook paragraaf 2.4.3.

de Studentenkerk in Nijmegen dat het om een gemeente ging die openstond voor experimenten met kunstprojecten in de viering. De twee andere gemeenten, de Dominicus en de Duif in Amsterdam, had ik uitgekozen omdat hun liturgie mij persoonlijk zeer aansprak. De nieuwe rituelen die zij hadden ontwikkeld in hun vieringen, de zorgvuldige en aandachtige wijze waarop zij deze rituelen uitvoerden, en hun goed zingende koren raakten mij en ik zag daar goede mogelijkheden voor mijn experimentele viering.

Deze drie gemeenten verschilden ook in grootte, in leeftijdsopbouw, in organisatie en in het aandeel randkerkelijken dat de vieringen bezocht. Dat vond ik belangrijk omdat ik nog niet kon inschatten of en welke van deze factoren invloed zouden hebben op het experiment. Zou bijvoorbeeld een viering met performances in een grote gemeente met honderdvijftig kerkgangers of meer, 'succesvoller' verlopen dan een viering in een kleine gemeente? Of zou een gemeente met veel randkerkelijken misschien enthousiaster meewerken aan zo'n viering? Omdat er nog nooit eerder een viering met performances was uitgevoerd, was hier weinig over te zeggen. Door drie verschillende gemeenten te kiezen die alle drie op het eerste gezicht (zie mijn eerste selectiecriteria) kans leken te bieden op een succesvolle uitvoering, hoopte ik meer zicht te krijgen op andere criteria die mogelijk van invloed konden zijn op het slagen of falen van de performance-rituelen. Een sluitend bewijs is met dit beperkte aantal gemeenten natuurlijk niet te geven, maar ik kon zo wel het veld in kaart brengen en de mogelijkheden en problemen aftasten.

In april 2007 werd duidelijk dat de vieringen in de Dominicus en in de Studentenkerk niet gerealiseerd konden worden¹⁵³. De situatie bij de Duif was nog zeer onzeker. Vanaf januari 2008 ben ik daarom nieuwe kerken gaan benaderen. In januari heb ik contact gelegd met de gemeente in Wasdorp, in maart met Thomas Oostdam¹⁵⁴, en in juni met de Thomaswerkgroep in Almstad. Mijn keuze voor deze gemeenten boven de Ruimteviering in Amersfoort en de Taizé viering in Utrecht, die ook nog op mijn lijst van acht geschikte kandidaten stonden, werd vooral door de grootte van deze gemeenten bepaald¹⁵⁵. Zowel in Amersfoort als in Utrecht viel het mij op hoe klein de groep mensen was die de vieringen bijwoonde. Het draagvlak van deze gemeenten leek mij voor dit experiment te klein. Ik besloot eerst de overgebleven iets grotere gemeenten te benaderen die van elkaar verschilden wat betreft organisatie, liturgische roosters, frequentie van vieren, en het aandeel randkerkelijken. De leeftijdsopbouw verschildte ook binnen deze vier gemeenten, maar niet zo sterk als ik had gehoopt: jongeren waren in alle gemeenten sterk ondervertegenwoordigd. Daarnaast waren zij wel verschillend van grootte, maar bevond zich onder hen niet een echt grote gemeente met meer dan honderd bezoekers bij de vieringen.

¹⁵³ Meer over de redenen en de wijze waarop ik de diverse kerken heb benaderd in hoofdstuk 5.

¹⁵⁴ Thomas Oostdam noemt zich bewust geen parochie of kerkgemeente. Meer over deze gemeente en de naamgeving in het volgende hoofdstuk waarin de viering en gemeente worden beschreven.

¹⁵⁵ Met name het aantal mensen dat de vieringen bijwoonde.

Rond de zomervakantie in 2007 stemden uiteindelijk drie kerken toe om deel te nemen aan de experimentele vieringen. De Duif trok zich terug. Wanneer ik terugkijk op dit selectieproces dan blijkt mijn artistieke en inhoudelijke uitwerking van het liturgische experiment een zeer bepalende factor te zijn geweest. Vier van de zeven door mij benaderde gemeenten hadden moeite met dit experiment en wilden hier uiteindelijk (vaak na lang beraad) niet aan meewerken. Het bood mij als kunstenaar/onderzoeker in de laatste fase van mijn selectie weinig ruimte om te kiezen.

De selectie van de respondenten

Naast kerken selecteerde ik voor dit onderzoek ook een groep respondenten. Hoe en op welke gronden koos ik nu de kleine groep deelnemers voor een interview en het schrijven/bijhouden van een dagboek? In hoeverre waren mijn gekozen 'cases' representatief?

Voor mijn selectie van respondenten gebruikte ik een enquêteformulier dat direct na de viering aan alle deelnemers werd uitgereikt. Ik vroeg de deelnemers op dit formulier naar hun naam, adres, leeftijd, frequentie van kerkbezoek, kerkelijke achtergrond, en of men, hetzij positief hetzij negatief, geraakt werd door de viering. Omdat een religieuze beleving niet alleen als een mooie, prachtige gebeurtenis kan worden ervaren, maar ook tegengestelde emoties kan oproepen¹⁵⁶ en daardoor als verwarrend en onprettig kan worden ervaren, wilde ik zowel mensen interviewen die zich positief als negatief geraakt voelden. Als extra controle voor deze laatste vraag, vroeg ik iedereen ook om een waarderingscijfer aan de viering toe te kennen en werd men uitgenodigd om commentaar te leveren op de achterkant van het enquêteformulier.

Na afloop van de vieringen was er een goede respons: veel deelnemers (soms meer dan 50 procent van het totale aantal bezoekers) vulden een enquêteformulier in. De selectie van de deelnemers voor het interview verliep hierna als volgt: allereerst selecteerde ik de mensen die aangaven dat zij zeer sterk waren geraakt door de viering (hetzij positief, hetzij negatief). Dit leidde ik af uit het waarderingscijfer en de vraag hierover op het formulier. Ik koos met name voor de mensen die de viering met een 8 of hoger waardeerden, of met een 4 of lager. Daarnaast speelde ook het bijgeschreven commentaar op het formulier een belangrijke rol bij mijn selectie. Of mensen een intense ervaring hadden beleefd, kwam soms in bedekte termen naar voren uit dit commentaar.

Na deze eerste selectie hield ik nog steeds een te grote groep over om te interviewen. Voor de verdere selectie keek ik naar de andere vragen op het enquêteformulier. Ik koos de te interviewen deelnemers zo veel mogelijk uit verschillende groepen, namelijk: zowel randkerkelijken als kerngroepleden, zowel jongeren als ouderen, zowel mensen met een katholieke als met een protestantse achtergrond, zowel performers en zangers als 'gewone' kerkgangers. Wanneer bij de ene gemeente geen randkerkelijken waren geïnterviewd (want nauwelijks aanwezig bij de viering), probeerde ik in de volgende gemeenten in ieder geval meer randkerkelijken te interviewen. In

¹⁵⁶ Een ervaring die tegelijkertijd afstoot en fascineert, zoals Rudolf Otto beschreef. Zie hiervoor het vorige hoofdstuk, paragraaf 2.3.1.

eerste instantie wilde ik na elke viering acht personen interviewen. In de praktijk bleken niet alle groepen/typen respondenten die ik had benoemd, aanwezig te zijn bij elke viering. Daardoor kon ik uiteindelijk met minder interviews toe.

Naast de interviews vormen ook de dagboeken, geschreven door deelnemers aan de viering, een belangrijke bron van informatie. Voor de organisatie van de viering had ik met veel mensen uit de gemeente samengewerkt. Ik had op deze wijze een deel van de gemeente leren kennen. Zo wist ik van een aantal mensen dat zij van begin af aan zeer positief tegenover de viering stonden, maar kende ik ook mensen die weliswaar meewerkten, maar toch nog zo hun twijfels hadden. Voor de dagboekschrijvers probeerde ik een aantal mensen te selecteren die op verschillende manieren bij de viering betrokken waren. Zo benaderde ik mensen die zongen in het koor, mensen die deelnamen aan de liturgische performance, en mensen die deelnamen aan de performances. Ik benaderde niet uitsluitend mensen die positief tegenover de viering stonden maar zocht ook naar mensen die kritisch waren over dit experiment. Het dagboek bleek een goede methode om mensen te bereiken die hun twijfels hadden bij het hele project¹⁵⁷. Mijn voorkeur ging uit naar dagboekschrijvers die ervaring hadden met schrijven en van wie verwacht mocht worden dat zij niet al te veel moeite hadden met het verwoorden van hun ervaring.

3.3 Dataverzameling

In dit onderzoek maak ik gebruik van een zeer gevarieerde dataverzameling. Na afloop van elke viering verzamel ik enquêteformulieren en dagboeken, en neem ik interviews af. Tijdens de viering zijn er video-opnamen en foto's gemaakt. Dit beeldverslag geeft naast concrete informatie over het verloop van de viering ook inzicht in mijn artistieke proces. Verder heb ik een eigen logboek bijgehouden waarin ik niet alleen de gang van zaken rondom viering en onderzoek naar de ervaringen beschrijf, maar ook aantekeningen heb gemaakt over mijn artistieke proces. Tenslotte heb ik een documentenverzameling aangelegd met betrekking tot de viering (notulen, verslagen van (telefoon)gesprekken, artikelen in kerkbladen, aankondigingen op de website, et cetera). In de volgende subparagrafen volgt een uitgebreide beschrijving van de toegepaste dataverzameling technieken. Ook geef ik kort aan wat de waarde van deze data is voor dit onderzoek.

Binnen kwalitatief onderzoek komt ook een aantal andere vormen van dataverzameling voor waar ik *geen* gebruik van maak. Het gaat om afstandelijke en participerende observatie en het experiment. Deze vormen van dataverzameling zijn voor mijn onderzoek niet goed bruikbaar. Belang-

¹⁵⁷ Over zaken als de kerkelijke achtergrond en frequentie van kerkgang wist ik vaak weinig; daar kon ik niet op selecteren.

rijkste reden hiervoor is dat door mijn dubbelrol van kunstenaar en onderzoeker de onderzoekssituatie in dit artistieke experiment te veel wordt benadrukt. Afstandelijke participatie, waarbij de onderzoeker gedragingen gadeslaat zonder dat deze gedragingen het resultaat zijn van de activiteiten van de onderzoeker¹⁵⁸, is in dit onderzoek per definitie onmogelijk. De viering met performances is als geheel het resultaat van mijn activiteiten als onderzoeker/kunstenaar. Ook participerende observatie levert praktische problemen op. Weliswaar maak ik enkele maanden onderdeel uit van een specifieke kerkgemeente. In deze periode woon ik vergaderingen en vieringen bij en spreek ik met veel mensen uit de gemeente. Net als bij participerende observatie beschrijf ik al deze gesprekken en vergaderingen in mijn logboek rondom de viering. Maar een belangrijk kenmerk van participerende observatie is dat de onderzoeker geen richting geeft aan het 'dagelijkse leven' van de onderzochte. De onderzoeker verstoort dit 'dagelijkse leven' niet. De onderzoeker gedraagt zich onopvallend en meet zich een bescheiden en onbelangrijke rol aan (Maso 1987: 72). Als kunstenaar/onderzoeker treed ik echter wel degelijk sturend op, om de viering met performances van de grond te krijgen.

De laatste vorm van dataverzameling waar ik geen gebruik van maak in dit onderzoek, is het experiment. Alhoewel ik in dit onderzoek spreek over experimentele vieringen en er wel degelijk sprake is van een artistiek experiment, maak ik geen gebruik van het experiment als vorm van kwalitatieve dataverzameling. Binnen kwalitatief onderzoek maakt men onderscheid tussen het veldexperiment en het laboratoriumexperiment. Bij zowel het veldexperiment als het laboratoriumexperiment worden de deelnemers aan het experiment niet, of niet volledig, op de hoogte gebracht van de doelstellingen van het experiment. Zo kan hun natuurlijke reactie op een door de onderzoeker in scène gezette situatie worden bestudeerd. Deze deels verborgen onderzoekssituatie is mijns inziens in mijn onderzoek naar ervaringen lastig te realiseren maar ook niet gewenst. Doordat in mijn onderzoek de nadruk op de ervaring van de deelnemers ligt, geef ik de voorkeur aan de bewuste medewerking van de respondenten aan het onderzoek. Wat iemand precies ervaart is niet altijd af te lezen aan zijn/haar gedragingen op dat moment. Soms kan iemand veel later nog reageren op een aangrijpende gebeurtenis. Omdat ik in dit onderzoek niet alleen inzicht probeer te krijgen in de ervaring zelf maar ook in de reflectie en 'nawerking' van deze ervaring, leg ik in mijn dataverzameling de nadruk op de interviews en het verzamelen van persoonlijke documenten. Hierbij heb ik de bewuste medewerking van de respondenten nodig, die ik volledig inlicht over de doelen en opzet van het onderzoek.

Een probleem van de door mij gehanteerde vormen van dataverzameling is echter dat de respondenten zich altijd bewust zijn van de onderzoekssituatie¹⁵⁹. De vraag of dezelfde resultaten ook buiten deze

¹⁵⁸ De beschrijving van afstandelijke observatie komt uit: Maso 1987: 55.

¹⁵⁹ Hierbij moet de kanttekening worden geplaatst dat de interviews en de gebruikte onderzoeksmethoden voor mij als kunstenaar ook onderdeel zijn gaan uitmaken van het 'totaalkunstwerk' van de vieringen met performances. Ook in de toekomst wanneer ik nogmaals een viering met performances zou ontwerpen, zal ik als beel-

onderzoekssituatie zouden worden behaald, wordt hierdoor moeilijk te beantwoorden. In hoeverre beïnvloedt deze onderzoekssituatie de uitkomsten? Naar mijn idee is het verschil tussen 'onderzoekssituatie' en liturgische praktijk in dit geval veel kleiner dan op het eerste gezicht lijkt. Wanneer een gemeente in de toekomst, met behulp van de handleiding¹⁶⁰ en een performancekunstenaar, zelf zo'n viering organiseert, zal het niet snel een 'gewone' viering voor hen worden. Er ontstaat een situatie waarin de gemeente als geheel uittest of zij vergelijkbare ervaringen heeft als in dit onderzoek en in mijn handleiding staan beschreven. De gemeente voert in feite dan haar eigen onderzoek uit. Een viering met performances zonder een vorm van 'onderzoekssituatie', lijkt mij in de eerste 'pioniers'jaren nog onmogelijk.

3.3.1 Empirisch-fenomenologische methode van interviewen

Het accent bij mijn dataverzameling ligt op de interviews, op het empirisch-fenomenologische onderzoek naar ervaringen¹⁶¹. Empirische fenomenologie onderzoekt de bewuste ervaring. Dit zijn niet alleen ervaringen van het werkelijk bestaande, maar ook wat innerlijk wordt ervaren: gedachten, dromen, hallucinaties of fantasieën. Bij de bestudering van ervaringen probeert de onderzoeker de eigen vooroordelen, opvattingen, waarderingen, verklaringen of theorieën geen rol te laten spelen. De onderzoeker probeert in eerste instantie de ervaring zo volledig mogelijk te ontdekken, te beschouwen en te beschrijven (Maso e.a. 2004: 14, 15).

Maar zelfs wanneer de onderzoeker/interviewer de ervaring zo open mogelijk tegemoet treedt, blijft het beschrijven van de religieuze ervaring, de ervaring die in dit onderzoek centraal staat, problematisch. De religieuze ervaring is, zoals wij in hoofdstuk 2 hebben gezien, moeilijk te verwoorden. De ervaring lijkt ongrijpbaar en valt buiten het bereik van onze taal en ratio. Rudolf Otto noemde deze ervaring niet voor niets een 'mysterium'. Door de ervaring te verwoorden is er een gevaar om voorbij de ervaring te raken. De ervaring zelf verwordt tot een 'taalconstructie' waarin alleen die zaken worden beschreven die de taal (en de ratio) toelaten. Het 'mysterium' van de ervaring krijgt veel minder nadruk. Dit probleem raakt aan de kern van het onderzoek en aan mijn artistieke zoektocht. In de interviews wordt door de geïnterviewden en door mij als kunstenaar/onderzoeker een poging gedaan om via de taal en via de kunst (artistieke presentatie), de religieuze ervaring zo dicht mogelijk te naderen. De onthulling van deze ervaring zal zich echter,

dend kunstenaar altijd naar een vorm zoeken om deze uitwisseling van de ervaringen door de deelnemers mogelijk te maken.

¹⁶⁰ De handleiding is de al eerder genoemde handleiding voor kunstenaars en gemeenten die ik in het kader van dit onderzoek wil schrijven. Zie ook paragraaf 3.2.1.

¹⁶¹ Deze methode wordt beschreven door Maso in: Maso e.a. 2004.

om met Jorge Luis Borges¹⁶² te spreken, niet volledig kunnen voltrekken. Maar daardoor is de zoektocht niet minder waardevol¹⁶³.

Het interview verschaft de geïnterviewde de mogelijkheid om meer vat te krijgen op de eigen ervaring, deze verder te exploreren en te analyseren¹⁶⁴. Feitelijk gaat het in dit onderzoek, in mijn toepassing van de empirisch-fenomenologische methode van interviewen, niet alleen om een beschrijving van de ervaring zelf maar ook en misschien wel vooral, om de reflectie van de geïnterviewde op de ervaring. Het beschrijven van de ervaring beperkt zich in dit onderzoek niet alleen tot dat wat de geïnterviewde tijdens de viering heeft beleefd, maar gaat ook over zijn/haar interpretatie van de ervaring. De geïnterviewde wordt gevraagd of en hoe deze ervaring heeft doorgewerkt in de weken en maanden na de viering. Meer zicht krijgen op het 'doorwerken' van de ervaring is in dit onderzoek van belang omdat dit een belangrijk kenmerk is waarmee de religieuze ervaring van de esthetische ervaring kan worden onderscheiden¹⁶⁵.

Hoe wordt deze empirisch-fenomenologische interviewmethode nu concreet toegepast in dit onderzoek? Het interview opent met de vraag aan de respondent om een specifiek moment in de viering, dat veel indruk heeft gemaakt, in zijn of haar gedachten op te roepen. De respondent wordt gevraagd om dit moment zo uitgebreid mogelijk te beschrijven: wat is er gebeurd, wat dacht, voelde en deed de respondent op dat moment? Hoe zag de respondent zichzelf in die situatie? Wat proefde, hoorde, en rook hij/zij? De interviewer probeert op grond van wat de respondent vertelt, de ervaring mee te beleven. De interviewer stelt hierbij directe vragen naar zaken die worden weggelaten: bijvoorbeeld naar de gevoelens, beelden, inzichten, vragen, en verwachtingen die aan bepaalde gedragingen vooraf gingen of daaraan ten grondslag lagen. Zo spoort de interviewer de respondent aan om dieper in zijn of haar ervaring door te dringen.

Dit eerste interview wordt opgenomen op band. Hierna worden de band-opnamen woordelijk uitgeschreven en op verhullingen gecontroleerd. Op basis van dit verslag maak ik als onderzoeker een samenvatting waarin ik de ervaring van de respondent zo concreet mogelijk probeer weer te geven. Na een aantal weken volgt soms een tweede interview waarbij het verholde zo veel mogelijk wordt onthuld. De respondent wordt uitgenodigd om te vertellen welk moment hij/zij zich nu nog het beste voor de geest kan halen. Daarna wordt gevraagd welke rol de viering de afgelopen tijd nog in zijn/haar dagelijkse leven heeft gespeeld; heeft de respondent er nog met anderen over gesproken, nog aan gedacht, etc. Vervolgens wordt in dit tweede

¹⁶² Zie paragraaf 2.4.2

¹⁶³ Het is een zoektocht die inhoudelijk grote overeenkomst vertoont met mijn eerdere werk; met mijn zoektocht naar de verbeelding van het 'Goddelijke mysterie' zoals beschreven in paragraaf 2.1.2: *De relatie tussen thematiek en materiaal*.

¹⁶⁴ Door deze ervaring te beschrijven en te duiden, wordt de impact en de betekenis van de oorspronkelijke ervaring voor de geïnterviewde naar alle waarschijnlijkheid vergroot. Dit is in dit onderzoek niet te vermijden. Vanuit wetenschappelijk oogpunt veroorzaakt dit een vertekening van de resultaten waar in de analyse van de onderzoeksresultaten rekening mee moet worden gehouden.

¹⁶⁵ Zie paragraaf 2.3.2

interview de samenvatting aan de respondent voorgelegd. Zo controleer ik of mijn beeld van de ervaring van de verteller, naar aanleiding van het eerste interview, correct is. Daarnaast brengt de interviewer delen van zijn eigen ervaring, of van de ervaring van andere geïnterviewden in die mogelijk overeenkomen of juist verschillen met de ervaring van de respondent. Hiermee nodigt de interviewer de verteller uit om na te gaan in hoeverre deze ervaringen op elkaar lijken.

In dit onderzoek werden de eerste interviews twee weken tot een maand na de viering afgenomen. De tweede interviews vonden meestal zo'n drie maanden na de viering plaats. Behalve ikzelf hebben ook twee andere interviewers die bij de viering aanwezig zijn geweest deze interviews afgenomen. Met hen heb ik vooraf deze methode geoefend. In tegenstelling tot de situatie die Maso beschrijft in zijn boek *De rijkdom van ervaringen*, gaat het hier om een ervaring en een situatie die relatief kort geleden hebben plaatsgevonden en die zowel de interviewer als de respondent hebben meegemaakt. De respondent hoeft niet heel ver in het geheugen te graven om de ervaring boven water te krijgen. Dit verandert het karakter van het interview¹⁶⁶. Het draait hier, net als bij Maso, om een concrete gebeurtenis die het uitgangspunt vormt om over de eigen ervaring te vertellen. Ook in dit onderzoek probeert de interviewer de ervaring van de respondent door de ogen van de respondent te zien. Maar anders dan bij Maso, wordt het gesprek sneller toegespitst op de persoonlijke beleving van de respondent en hoeft er minder tijd te worden besteed aan een 'situatieschets'. Immers zowel interviewer als respondent waren op die tijd en plaats aanwezig. De interviewer kan zich hierdoor sneller inleven in de situatie van de respondent. Ook wordt in het eerste interview vaak al een vergelijking gemaakt tussen de ervaring van de respondent en de ervaringen van anderen in de viering. Bij Maso gebeurt dit pas in het tweede interview.

Door deze specifieke situatie bevat het eerste interview vaak minder verhullingen dan in de beschreven situatie bij Maso. Bij Maso ligt de nadruk in het tweede interview op het onthullen van de verhullingen en op het vergelijken van de ervaring met andere ervaringen. Dit is bij mij deels al in het eerste interview gebeurd. Maar doordat het eerste interview redelijk kort na de viering plaatsvond, besteed ik in het tweede interview meer nadruk op mogelijke veranderingen in de beleving over de tijd. Hoe heeft deze nog prille ervaring zich bij de respondent ontwikkeld in de tijd?

Niet bij alle geïnterviewden wordt er overigens ook een tweede interview afgenomen. Ik selecteer de mensen voor het tweede interview op grond van het aantal verhullingen in het eerste interview en de intensiteit van de ervaring. Wanneer de ervaring naar mijn overtuiging nog vele verhullingen bevat, en/of zo intens was dat deze ook in de periode na het interview nog sterk door kan werken bij de verteller, vindt er in principe een tweede interview plaats¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Bij Maso ging het om ervaringen die vaak een aantal jaar geleden hadden plaatsgevonden en die diepe indruk op de respondent hadden gemaakt. Het was een situatie die alleen de respondent had meegemaakt.

¹⁶⁷ Soms kan ook een dagboek, waaruit blijkt dat de dagboekschrijver een zeer intense ervaring heeft meegemaakt, aanleiding zijn voor een interview. Dit interview

De ervaringsverhalen van de deelnemers vormden voor mij als beeldend kunstenaar een belangrijke inspiratiebron. Zij stimuleerden mij vaak om de viering met performances verder aan te scherpen en stuwden zo mijn artistieke proces voort. In een enkel geval kon zo'n indrukwekkende ervaring echter ook noodzakelijke aanpassingen tegenwerken. Wanneer een performance-ritueel, ondanks een aantal praktische of artistieke tekortkomingen, toch een indrukwekkende ervaring bij iemand had weten te veroorzaken, verdween voor mij (tijdelijk) de noodzaak om de performance verder aan te passen. Maar ten positieve of ten negatieve, de beleefde en verwoorde ervaringen waren van grote invloed op mijn artistieke proces.

3.3.2 Verzamelen van documenten

Naast de interviews gebruik ik ook diverse typen documenten als data in dit onderzoek. De documenten dienen vooral als aanvulling op, en ter controle en ondersteuning van, de interviews. De documentverzameling in dit onderzoek bestaat grotendeels uit persoonlijke documenten: schrift- en beeldmateriaal waarin de onderzochten hun visie op de viering met performances vastleggen voor zichzelf of voor anderen (Maso 1987: 51). In dit onderzoek vormen de dagboeken, mijn eigen logboek en de teksten die werden uitgesproken in de viering zelf - zoals de preek, dromen en gebedsbriefjes - mijn persoonlijke documenten.

Daarnaast verzamel ik ook een aantal onpersoonlijke documenten: documenten waarin de schrijver of maker de viering zo 'objectief mogelijk' probeert weer te geven. Hier reken ik het beeldverslag van de viering onder, maar ook de notulen van vergaderingen en vermeldingen en aankondigingen van de viering op de website van de gemeente en in het kerkblad. Uitgezonderd het beeldverslag, spelen de onpersoonlijke documenten geen grote rol in dit onderzoek. Daarvoor is hun aantal te klein en geven zij weinig informatie over mijn onderzoeksvraag. Maar in sommige gevallen kunnen zij wel meer licht werpen op de context waarbinnen de viering plaatsvond.

Persoonlijke documenten: het dagboek

De dagboekbeschrijvingen vormen, naast de interviews, een tweede belangrijke informatiebron in dit onderzoek. Het dagboek is een uitgelokt document: een document dat is ontstaan omdat ik als onderzoeker de productie er van in gang heb gezet. Een document dat alleen bestaat dankzij de onderzoekssituatie. Het voordeel van zo'n uitgelokt document is dat ik door een heldere vraag te stellen, precies de informatie kan krijgen die ik wil hebben. Maar er bestaat ook een gevaar dat de respondent sociaal wenselijke antwoorden of onvolledige antwoorden geeft (Maso en Smaling 1998: 55).

Ten behoeve van dit dagboek heb ik een aantal deelnemers aan de viering twee weken voorafgaand aan de viering benaderd en gevraagd of zij hun

dat op het dagboek volgt, wordt in dit onderzoek dan ook beschouwd als een 'tweede' interview waarin dieper op de ervaring wordt ingegaan.

ervaring en verwachtingen rondom de viering wilden opschrijven. Dit moesten zij op drie momenten doen. Het eerste moment was een week voorafgaand aan de viering. Het tweede moment was net na de viering. Het derde moment was een week na afloop van de viering. In bijlage 3.2 staat de volledige opdracht beschreven. Met deze vragen hoopte ik meer inzicht te krijgen in de manier waarop de schrijvers de voorbereidingen voor de viering hadden beleefd en welk moment in de viering de meeste indruk op hen had gemaakt. Door hen ook een week na afloop van de viering nogmaals over de viering te laten schrijven, probeerde ik er achter te komen of hun mening en ervaring rondom de viering kon veranderen in de tijd. Om het gevaar van onvolledige antwoorden te ondervangen, vroeg ik soms per mail, als reactie op het dagboek, om een verduidelijking aan de respondent. Deze aanvulling voegde ik toe aan hun dagboek.

Persoonlijke documenten: het logboek van de onderzoeker/kunstenaar

Naast de dagboeken van de deelnemers aan de viering, hou ik ook zelf een dagboek of logboek bij. Dit betreft meer dan mijn persoonlijke ervaring en de beschrijving van de verschillende vieringen. Ook de belangrijke keuzemomenten in het onderzoek als geheel, beschrijf ik hierin. Het logboek vormt een lappendeken aan persoonlijke observaties, verwachtingen, teleurstellingen, beschrijving van keuzemomenten (bijvoorbeeld rondom de selectie van respondenten), een beeld en tekstverslag van de ontwikkeling van de performances, en verslagen van vieringen, vergaderingen, telefoongesprekken en oefenbijeenkomsten voor performances. Dit alles vormt een weinig gestructureerde, persoonlijke en gekleurde beschrijving van mijn onderzoek en mijn artistieke ontwikkeling. Het is een waardevol verslag voor dit onderzoek omdat het laat zien welke beslissingen en keuzes ik als kunstenaar en als onderzoeker heb gemaakt om tot deze drie vieringen te komen. Verder maakt het zichtbaar hoe ik het onderzoek naar de ervaringen van de deelnemers aan de viering heb uitgevoerd. Het logboek kan het onderzoek navolgbaar maken; het vergroot de al eerder genoemde *trackability*¹⁶⁸ van het onderzoek. Het logboek vormt een onmisbare schakel om de eigen subjectiviteit als onderzoeker en de invloed van mijn verschillende rollen binnen het onderzoek, te analyseren.

Persoonlijke documenten: teksten uit de viering en korte geschreven reacties

Teksten die werden uitgesproken in de viering zelf, zoals de preek, dromen en gebedsbriefjes, samen met de korte reacties die mensen op de enquêteformulieren en in het gastenboek schreven, vormen de laatste categorie van persoonlijke documenten die voor dit onderzoek van betekenis kunnen zijn. Deze persoonlijke documenten kunnen ter controle en soms als aanvulling worden gebruikt in het onderzoek naar ervaringen. Ook laten zij iets zien van de context waarin de performances plaatsvonden. Met name de geschreven reacties op de enquêteformulieren tonen iets van de ervaring van de vierders. Deze teksten geven echter geen compleet beeld, daarvoor zijn de reacties te beknopt. En er bestaat ook hier het gevaar dat de

¹⁶⁸ Zie paragraaf 3.2.1

schrijvers een sociaal wenselijke reactie gaven. Dit laatste valt zonder extra interview moeilijk te controleren.

De dromen, welkomstwoord, preek en gebedsbriefjes, oftewel het gesproken woord in de viering, kunnen van invloed zijn geweest op de ervaring van de vierders. Deze teksten verschaffen de vierders een interpretatiekader en maken deel uit van de context waarbinnen zij de performances beoordelen en ervaren. Deze teksten geven zeer weinig informatie over hoe de schrijver/verteller zelf de viering heeft beleefd. Hiervoor zijn de teksten vaak te algemeen en te verhalend. Maar deze teksten, die een belangrijk onderdeel van de viering vormden, kunnen wel meer licht werpen op de persoonlijke ervaringen van de deelnemers aan de viering.

Onpersoonlijke documenten: het beeldverslag

Elke viering is op video vastgelegd. Daarnaast zijn er foto's gemaakt. Dit beeldverslag van de viering wordt door mij na afloop van de viering bestudeerd. Dit materiaal geeft mij, naast mijn eigen ervaring als deelnemer aan de viering, een handvat om te onderzoeken in hoeverre ik de viering als geheel geslaagd vind. In hoeverre correspondeerde de uitvoering van de performances met het beeld dat mij als kunstenaar voor ogen stond? Hoe sloten performances en liturgie op elkaar aan? Vond ik het beeld overtuigend? Het gaat om vragen die grotendeels samenhangen met de in het vorige hoofdstuk geformuleerde artistieke criteria voor de performances. Maar daarnaast speelt ook het draaiboek of de partituur van de viering een rol in deze evaluatie. Ik onderzoek na afloop in hoeverre de performances tijdens de viering de partituur hebben gevolgd. En waar de performers afwijken van de partituur.

Naast informatie over de uitvoering van de performance-rituelen, geeft het beeldverslag ook informatie over de fysieke reactie van de deelnemers op de performance-rituelen. Deze zichtbare reacties worden beschreven en geven naast de enquêtes, interviews en dagboeken aanvullende informatie over de beleving van de vierders.

Ik gebruik voor het bovengenoemde onderzoek zoveel mogelijk het ruwe, nog onbewerkte filmmateriaal¹⁶⁹. Ik reken het beeldmateriaal tot de 'onpersoonlijke' documenten. Maar natuurlijk is dit verslag niet puur objectief en kan men in het gekozen camerastandpunt en kader de persoonlijke voorkeuren van de cameravrouw en fotograaf terugvinden. Door gebruik te maken van meerdere camera's, waarvan enkele onbemand (vast), probeer ik het beeldverslag letterlijk en figuurlijk meerdere perspectieven te geven. Ik probeer zo het 'persoonlijke' perspectief van de cameravrouw en fotograaf, aan te vullen met de 'onpersoonlijke' en algemene registratie van de viering door de vaste camera's. Het beeldmateriaal geeft echter nooit een alom-

¹⁶⁹ Dit ruwe filmmateriaal gebruik ik ook om een korte samenvatting van de viering te maken. Deze samenvatting is een geheel ander document. In de samenvatting ben ik als kunstenaar, regisseur en editor op zoek naar een zo mooi en helder mogelijke weergave van de viering. In dit videoverslag probeer ik de structuur die mij voor ogen stond in de partituur van de viering, zo duidelijk mogelijk weer te geven. Als editor maak ik in de samenvatting duidelijk keuzes. Dit alles maakt de samenvatting van de viering, in tegenstelling tot het ruwe beeldmateriaal, tot een zeer persoonlijk document.

vattend beeld van de viering. Het beeldmateriaal hoeft ook niet per se recht te doen aan persoonlijke, individuele ervaringen van de viering door de deelnemers. Dit komt onder meer doordat de gebruikte camerastandpunten vaak verschillen met het standpunt van waaruit de meeste deelnemers naar de viering keken.

Onpersoonlijke documenten: de enquêteformulieren

In het kader van dit onderzoek, reken ik de enquêteformulieren ook tot de onpersoonlijke, en uitgelokte documenten. Het enquêteformulier dat direct na afloop van elke viering werd uitgedeeld, was vooral bedoeld om een aantal deelnemers voor het interview te kunnen selecteren. Er werd gevraagd naar leeftijd, kerkelijke achtergrond, en frequentie van het kerkbezoek. Deze enquêteformulieren kan ik echter voor meer dan alleen de selectie van respondenten gebruiken. De formulieren geven meer inzicht in de samenstelling van de onderzoeksgroep en kunnen gebruikt worden voor een beperkte kwantitatieve analyse waarbij de achtergrond van de vierders wordt gekoppeld aan hun waardering. Deze resultaten wil ik gebruiken als aanvulling bij de ervaringsverhalen van interviews en dagboeken. De waarde van deze kwantitatieve analyse ligt in dit onderzoek vooral in haar mogelijkheid om de context te beschrijven waarin het artistieke en liturgische experiment heeft plaatsgevonden.

Onpersoonlijke documenten: notulen, aankondigingen en teksten op de website en in het kerkblad

Tenslotte zijn er nog onuitgelokte en onpersoonlijke documenten die door de betrokken gemeente zijn geproduceerd. Het gaat om aankondigingen op de website (mits niet door mijzelf aangeleverd), beschrijvingen in het kerkblad en notulen van vergaderingen waarin de viering na afloop werd besproken. Deze documenten zijn zeer beperkt in aantal en vaak onvolledig. Hun betekenis voor dit onderzoek ligt vooral in hun mogelijkheid om iets van de context van de viering te laten zien.

3.4 Validiteit, betrouwbaarheid en de analyse van de data

In deze subparagraaf beschrijf ik wat ik met de verzamelde data ga doen. Ik kijk allereerst naar de betrouwbaarheid van de data en van het onderzoeksproces als geheel. De begrippen 'objectief' en 'subjectief' staan hierbij centraal. Het streven naar betrouwbaarheid en validiteit komt voort uit het streven om een zo objectief mogelijk beeld van het onderzoeksobject te willen geven. In wetenschappelijk onderzoek staat het streven naar 'objectiviteit' gelijk aan het streven naar uitkomsten van het onderzoek die onafhankelijk zijn van de persoon van de onderzoeker. Zoals ik in dit onderzoek heb betoogd lopen in *onderzoek in de kunsten* subject en object

in elkaar over. Welke invloed heeft dit nu op de uitkomsten van het onderzoek? Hoe betrouwbaar zijn deze uitkomsten nog?

Binnen de sociale wetenschappen wordt er niet van uitgegaan dat er objectieve kennis bestaat in de zin van kennis die volledig onafhankelijk is van de onderzoeker¹⁷⁰. Dit is een streven. Maar in praktijk heeft een onderzoeker altijd invloed op het waargenomen object. Het begrip objectiviteit wordt binnen de sociale wetenschappen daarom meestal vervangen door het begrip *intersubjectiviteit*. Hier wordt onder verstaan dat onderzoekers onder gelijke omstandigheden en onafhankelijk van elkaar, tot dezelfde resultaten komen (Swanborn 1990: 61). Dus alhoewel een onderzoeker de resultaten door zijn/haar persoonlijke aanpak kan vertekenen, doet hij/zij dit in beperkte mate en niet meer of minder dan andere onderzoekers in dezelfde situatie dit zouden doen. Daarmee zal het onderzoek bij herhaling door een andere onderzoeker, grotendeels dezelfde resultaten opleveren. In de praktijk van de sociale wetenschappen blijkt echter dat het meeste onderzoek niet of nauwelijks herhaalbaar is (Swanborn 1990: 62). Niet voor niets stelt Swanborn wanneer hij over de praktische problemen van de herhaalbaarheid praat dat *'er geen twee onderzoekers, geen twee instrumenten, geen twee sets van omstandigheden te vinden zijn die aan elkaar gelijk zijn; de werkelijkheid is principieel dynamisch'* (Swanborn 1990: 62). *Onderzoek in de kunsten* maakt deze illusie nog duidelijker zichtbaar. Het zoeken naar in dit geval een kunstenaar/ onderzoeker die tevens performancekunstenaar is en die drie vergelijkbare kerkgemeenten bereid vindt om aan het onderzoek mee te werken, lijkt niet realistisch.

Waarom nu deze nadruk op de herhaalbaarheid van het onderzoek. Wanneer een onderzoek herhaald kan worden, betekent dit dat het door andere onderzoekers kan worden gecontroleerd. Er wordt zo een discussie mogelijk over de resultaten. Is deze herhaalbaarheid in sociaal-wetenschappelijk onderzoek vaak problematisch, in kwalitatief onderzoek is dit, net als in mijn onderzoek, bijna altijd onmogelijk. Wanneer we mijn onderzoek als voorbeeld nemen: het is in de praktijk onmogelijk om een vergelijkbare of dezelfde groep mensen met dezelfde voorkennis, opnieuw bij elkaar te krijgen en een viering exact te herhalen. Het is wel mogelijk dat ik als onderzoeker mijn onderzoeksverslag en mijn onderzoeksresultaten zo precies weergeef en beschrijf dat andere onderzoekers het 'in gedachten' kunnen volgen en er kritiek op kunnen leveren. Het onderzoek wordt zo *'navolgbaar'*. We noemen deze navolgbaarheid *intersubjectief* omdat ook hier waarheid niet langer wordt gezien als een absoluut gegeven. Waarheid komt tot stand door een bepaalde consensusopvatting onder wetenschappers binnen het wetenschappelijke discours. Het gaat daarom om de *intersubjectieve navolgbaarheid* van het onderzoek. Door een uitgebreide rapportage van het onderzoeksproces en een verantwoording van de gemaakte keuzes, wordt het andere onderzoekers mogelijk gemaakt om mijn onderzoeksproces te volgen en kritiek te leveren. Het onderzoek wordt controleerbaar.

¹⁷⁰ Zie paragraaf 3.2.3 over de possibilistische wetenschapsopvatting.

Maar betrouwbaarheid, navolgbaarheid en herhaalbaarheid zijn niet de enige criteria om te kunnen beoordelen of de onderzoeksresultaten 'waar' zijn. Ook het begrip validiteit brengt het 'streven naar waarheid' dichterbij. Validiteit wordt in dit onderzoek opgevat als de afwezigheid van systematische vertekeningen. In dit onderzoek kijk ik zowel naar de interne als naar de externe validiteit. Interne validiteit heeft betrekking op 'de deugdelijkheid van de verzamelde gegevens en de redenering' (de onderzoeksopzet en de analyse) die tot de onderzoeksconclusies hebben geleid (Maso en Smaling 1998: 71). Het gaat hier vooral om de kwaliteit van de argumentatie. Maar zoals Swanborn opmerkt, bestaan hier, net als bij de betrouwbaarheid van het onderzoek, geen harde criteria voor (Swanborn 1990: 64); ook hier is de consensus-opvatting van andere wetenschappers uiteindelijk bepalend. Externe validiteit tenslotte gaat over de generaliseerbaarheid van de onderzoeksconclusies; gelden de conclusies van het onderzoek ook voor vergelijkbare verschijnselen op een andere plaats en tijd?

In de volgende subparagrafen werk ik bovenstaande begrippen, en hun reikwijdte voor het *onderzoek in de kunsten*, verder uit.

3.4.1 Betrouwbaarheid

Zoals gezegd betekent 'betrouwbaarheid' voor het kwalitatieve onderzoek vooral dat het onderzoek navolgbaar is. Maar wat houdt het begrip 'navolgbaar' in voor dit *onderzoek in de kunsten* met een sterke verstrengeling van subject en object? In mijn *onderzoek in de kunsten* lijkt de navolgbaarheid van het onderzoek door andere onderzoekers nog verder bemoeilijkt te worden doordat het onderzoek bijna niet los te denken valt van mijn persoon in de dubbelrol van kunstenaar en onderzoeker. Wat betekent dit voor de betrouwbaarheid van mijn onderzoeksresultaten?

In kwalitatief onderzoek probeert men de persoonlijke opvattingen en overtuigingen van de onderzoeker een duidelijke plaats te geven. Het streven naar objectiviteit in kwalitatief onderzoek betekent volgens Maso en Smaling '*niet de uitsluiting van de subjectiviteit van de onderzoeker, maar omvat juist een bereflecteerde, intelligente, positieve aanwending van de eigen subjectiviteit*' (Maso en Smaling 1998: 67). Het navolgbaar maken van het onderzoeksproces krijgt in het *onderzoek in de kunsten* een eigen karakter. Als kunstenaar/onderzoeker geef ik niet alleen een beschrijving van het onderzoeksproces maar ook van het daarmee samenhangende artistieke proces dat tot de viering met performances heeft geleid. De beschrijving van het artistieke proces en het onderzoeksproces samen geven een zeer volledig beeld van mijn persoonlijke opvattingen en overtuigingen als kunstenaar/onderzoeker en van de gemaakte keuzes. In kwalitatief onderzoek blijft de beschrijving van het onderzoeksproces en van de eigen subjectieve afwegingen problematisch. Elke onderzoeker kampt met vooroordelen en blinde vlekken die zijn waarneming beperken. Maso en Smaling noemen een goede rapportage van het onderzoek in dit verband zeer belangrijk. Maar tegelijkertijd wijzen zij op de praktijk waar door tijdgebrek en een nog niet volledig afgebakend onderzoeksobject, deze rapportage vaak onvolledig is (Maso en Smaling 1998: 62). De kwaliteit van

de rapportage is daarnaast sterk afhankelijk van de openhartigheid van de onderzoeker. De onderzoeker moet de *'eigen, vaak nog onbewuste vooroordelen gedurende het onderzoek op het spel durven zetten'* (Maso en Smaling 1998: 80). Of dit in een onderzoek daadwerkelijk is gelukt, is lastig te controleren door andere onderzoekers gezien de hiervoor vermelde problemen in de praktijk rondom de rapportage. *Onderzoek in de kunsten* geeft andere onderzoekers een extra handvat om deze mate van openhartigheid te controleren. Het artistieke proces, dat sterk verbonden is met de subjectieve beleving en visie van de kunstenaar/onderzoeker, vormt in zekere zin een beeldende afspiegeling van het onderzoeksproces. In mijn project laten de verandering in de performance-rituelen en de viering heel concreet zien of en hoe mijn persoonlijke opvattingen en overtuiging in de loop van het onderzoeksproces zijn veranderd. Daarom zal ik in mijn beschrijving van de vieringen in het volgende hoofdstuk ook zeer nadrukkelijk mijn artistieke criteria een plaats geven. *Onderzoek in de kunsten* lijkt enerzijds door de ver gaande verstrengeling van subject en object, een probleem te hebben met de herhaalbaarheid en dus met de objectiviteit van het onderzoek. Deze problemen zijn echter vergelijkbaar met de problemen van ander kwalitatief onderzoek op het vlak van de sociale wetenschappen. Maar *onderzoek in de kunsten* biedt in vergelijking met kwalitatief sociaal wetenschappelijk onderzoek ook nieuwe mogelijkheden om de betrouwbaarheid van het onderzoek te vergroten. Door de beschrijving van het onderzoeksproces te verbinden met de beschrijving van het artistieke proces worden de persoonlijke overtuigingen, afwegingen en de beslissingen helder in beeld gebracht. In *onderzoek in de kunsten* krijgen niet alleen mijn persoonlijke opvattingen en overtuigingen als onderzoeker een plaats in het onderzoek, maar ook mijn doelen, idealen en mijn oeuvre als beeldend kunstenaar¹⁷¹. De beschrijving van het artistieke proces vergroot de *navolgbaarheid*.

'Artistieke' herhaalbaarheid

Alhoewel ik, wat betreft het wetenschappelijke criterium van 'objectiviteit' al heb duidelijk gemaakt dat het begrip *herhaalbaarheid* is vervangen door *navolgbaarheid*, speelt *herhaalbaarheid* in dit onderzoek echter welk degelijk een rol. Niet voor niets wil ik naast mijn onderzoeksverslag ook een handleiding voor kunstenaars en kerkgemeenten schrijven. Als kunstenaar streef ik wel degelijk naar de herhaalbaarheid van dit artistieke experiment. In hoeverre hebben de begrippen '*herhaalbaarheid*' en '*navolgbaarheid*' betekenis voor mijn artistieke proces?

Door de reflectie op en beschrijving van mijn rol als kunstenaar en onderzoeker onderbouw ik aan het eind van het onderzoeksverslag mijn definitieve ontwerp voor een viering met performances. Dit is onderdeel van het ontwikkelingsonderzoek zoals ik dat in paragraaf 3.2.1 heb beschreven. Het uiteindelijke schema van de liturgieviering met performances, is geen viering die in de praktijk is getest. Het is het resultaat van een reconstructie: delen

¹⁷¹ Dit komt in dit discursieve onderzoeksverslag tot uitdrukking in het 'binnenperspectief' en 'buitenperspectief' en hun onderlinge verbondenheid. Daarnaast brengt ook de artistieke presentatie dit duidelijk onder de aandacht.

van performances en van de liturgie die bij nader inzien niet aan de verwachtingen voldeden, worden in het uiteindelijke schema, de laatste fase van het ontwikkelingsonderzoek, weggelaten. De aanbevolen liturgieviering die na afloop van de drie vieringen tot stand komt, zal daardoor verschillen van de daadwerkelijk uitgevoerde praktijkexperimenten. Daarom is het belangrijk om mijn reflecties en overwegingen die hebben geleid tot deze aanpassingen, te benoemen. Pas dan is het voor buitenstaanders mogelijk om de uiteindelijke conclusies te kunnen herleiden en het creatieve proces dat hieraan ten grondslag ligt, te kunnen volgen. Deze reflectie en conclusies vormen de basis voor mijn handleiding voor kunstenaars en kerken.

Door de verspreiding van dit 'prototype' van een viering met performance-rituelen ontstaat er de mogelijkheid voor de daadwerkelijke herhaling van het experiment door anderen. Het prototype kan tot onderwerp van discussie worden gemaakt binnen een gemeenschap van deskundigen¹⁷². Zo ontstaat er de mogelijkheid van een intersubjectief oordeel. Voor mij als kunstenaar ligt het nut van deze handleiding en het prototype vooral in het stimuleren van een nieuwe ontwikkeling. Ik hoop dat andere performancekunstenaars en kerken door de artistieke presentatie, de handleiding en de resultaten van het onderzoek, worden geïnspireerd om zelf een vergelijkbaar artistiek en liturgisch experiment te ontwikkelen.

3.4.2 *Interne validiteit*

Interne validiteit gaat over de deugdelijkheid van de verzamelde gegevens en de deugdelijkheid van de onderzoeksopzet en analyse. Ik geef hieronder eerst een overzicht van de factoren die een mogelijke vertekening van de interviews en van het onderzoek als geheel kunnen veroorzaken. Vervolgens beschrijf ik de wijze waarop ik de deugdelijkheid van mijn gegevens en van mijn onderzoeksopzet heb geprobeerd te waarborgen.

De vertekening van de interviews (en in mindere mate ook van de dagboeken) zoek ik vooral in drie zaken:

1. Respondenten beschouwen de onderzoeker niet langer als een objectieve interviewer omdat hij ook de kunstenaar is die de performances heeft bedacht. Dit kan hun antwoorden beïnvloeden.
2. De betrokkenheid van mijzelf als onderzoeker bij het onderwerp is zo groot dat ik zelf onbewust sturend optreed bij het verkrijgen van de data.
3. De respondenten geven sociaal wenselijke antwoorden.

Hoe probeer ik nu deze vertekening te voorkomen. Allereerst door de interviews niet allemaal zelf af te nemen¹⁷³. Door gebruik te maken van een

¹⁷² Zie paragraaf 3.2.1.

¹⁷³ Ikzelf interview alleen een voorgeselecteerde groep die heeft aangegeven dat de viering een positieve ervaring teweeg heeft gebracht. De mensen die op het

andere interviewer creëer ik een grotere afstand tussen mijzelf en de respondent. Het is mogelijk dat mensen vrijer reageren en vrijer over de viering praten wanneer de maker/ontwikkelaar van de viering met performances niet bij het gesprek aanwezig is. Maar ik heb er niet voor gekozen om alle interviews door een andere interviewer te laten afnemen. Het heeft namelijk ook bepaalde voordelen wanneer ik zelf als interviewer optreed. Ik krijg door deze directe uitwisseling met de deelnemers meer inzicht in de werking van mijn beelden. Het directe contact met de respondent levert mij als kunstenaar nieuwe inzichten op die mij helpen om de viering met performances verder aan te scherpen. Daarnaast kan het ook een positieve uitwerking op de respondent hebben; men herkent in de kunstenaar een 'soulmate' aan wie men gemakkelijker de (vaak zeer persoonlijke) ervaring die het kunstwerk heeft opgeroepen, vertelt.

Verder streef ik in alle interviews, afgenomen zowel door mijzelf als door de andere interviewers, een open en *dialogische vorm* tussen interviewer en geïnterviewde na (Smaling en Hijmans 1997: 28). Hierbij wordt de geïnterviewde gestimuleerd om zelf de eigen ervaring te onderzoeken en wordt een 'tweerichtingsverkeer' tussen interviewer en geïnterviewde nagestreefd. De geïnterviewde wordt door deze dialogische vorm gestimuleerd om zelf te reflecteren op de beleefde ervaring. Door de respondent niet alleen als een bron van informatie te beschouwen, maar ook zelf een actieve rol in het onderzoek naar de eigen ervaring te geven, kan vertekening door de interviewer worden voorkomen. Het maakt de respondent mondiger om onbewust sturende vragen van de interviewer te weerstaan.

Het geven van sociaal wenselijke antwoorden ten slotte, probeer ik in het interview te voorkomen door, zoals gezegd, gebruik te maken van een tweede interviewer met meer afstand tot het onderzoek. Daarnaast kan ik ook controleren op sociaal wenselijke antwoorden door verschillende bronnen met elkaar te vergelijken. Ik maak in dit onderzoek gebruik van de triangulatie van de databronnen. Dat wil zeggen dat ik mijn analyse niet slechts op één vorm van dataverzameling baseer, maar via verschillende perspectieven en meerdere vormen van dataverzameling naar het onderwerp kijk. In dit onderzoek betekent dit dat ik naast interviews ook andere vormen van documentverzamelingen gebruik¹⁷⁴. Deze dienen als een extra controle voor de gevonden data uit de interviews (Nievaard 1990: 90). Verder kan ik door de zeer diverse documentverzameling ook een duidelijk beeld schetsen van de context waarin het onderzoek heeft plaatsgevonden. Een goede beschrijving en beoordeling van de context kan de analyse scherper en overtuigender maken.

Naast deze drie zaken die de interviewresultaten kunnen vertekenen zijn er ook twee andere vormen van vertekening mogelijk die betrekking hebben op het onderzoek als geheel. Ten eerste is er de situatie waarbij respondenten

enquêteformulier hebben aangegeven dat de viering een negatieve ervaring heeft veroorzaakt, laat ik door een andere interviewer benaderen. Dit omdat ik er van uit ga dat mensen deze negatieve ervaring gemakkelijker kunnen vertellen aan iemand die minder sterk betrokken is bij de viering dan ikzelf.

¹⁷⁴ Zie paragraaf 3.3.2.

niet alleen op de vraag reageren, maar hun reactie ook laten bepalen door veronderstellingen over het doel of het nut van het onderzoek. Dit wordt ook wel *demand characteristics* genoemd. *Demand characteristics* probeer ik te voorkomen door alle betrokkenen zo volledig mogelijk in te lichten. Dit gebeurt via informatieavonden, op vergaderingen, via artikelen in kerkbladen, via de website, en via een toelichting in het programmaboekje van de viering. Door alle betrokkenen zo volledig mogelijk in te lichten, hoop ik eigen gefabriceerde veronderstellingen over de context van het onderzoek zo veel mogelijk te voorkomen.

Ten tweede is er het gevaar van 'blinde vlekken bij de onderzoeker' (en kunstenaar) tijdens het verzamelen van de data (Maso en Smaling 1998: 56 en 71). Het is niet uit te sluiten dat ik als onderzoeker een selectief geheugen ontwikkel. Ik kan als onderzoeker meer oog hebben voor zaken die aansluiten bij mijn veronderstellingen dan voor zaken die daarmee in tegenspraak zijn.

Een goede methode om 'blinde vlekken' te voorkomen bij mijzelf is *peer debriefing*. *Peer debriefing* is het vragen van commentaar op het onderzoek en op het onderzoeksproces aan collega-onderzoekers buiten het project. Zij hebben meer afstand tot het onderzoek en kunnen wijzen op zaken die over het hoofd worden gezien. *Peer debriefing* is niet alleen van betekenis voor het bewaken van de intersubjectieve navolgbaarheid zoals ik al eerder in deze paragraaf schreef, maar dus ook voor bewaking van de interne validiteit. Ook hier gelden geen 'harde' criteria maar gaat het uiteindelijk om een intersubjectieve overeenstemming. In dit promotieonderzoek vormt *peer debriefing* een vast onderdeel van het onderzoekstraject¹⁷⁵. Naast *peer debriefing* kan ook het door mij bijgehouden logboek van nut zijn om een 'selectief geheugen' te voorkomen. In mijn logboek heb ik in de loop van het onderzoeksproces aantekeningen gemaakt over keuzes en ontwikkelingen in het onderzoek. Deze aantekeningen kunnen helpen om het selectieve geheugen weer bij te stellen. Naast het logboek biedt het artistieke proces, dat zichtbaar wordt in de ontwikkeling van de performances en vieringen een extra controlemiddel. Het artistieke proces maakt keuzes en aannamen zichtbaar en biedt een extra controle op de beschrijvingen in het logboek.

Tenslotte kan ik ook door *member checks* controleren of de eigen aannames en blinde vlekken mijn verslag en interpretatie van het interview niet hebben gekleurd. *Member checks* wil zeggen dat de meeste respondenten de gelegenheid krijgen om te reageren op mijn verslag van het interview. Dit gebeurt in het tweede interview waarbij ik een samenvatting van het eerste interview aan de respondent voorleg. De respondent kan mijn beeld van zijn/haar ervaring zo controleren op onjuistheden (Nievaard 1990: 89).

3.4.3 Externe validiteit

Externe validiteit heeft betrekking op de generaliseerbaarheid van de gegevens. Zijn er bijvoorbeeld voorspellingen te doen hoe vaak en wanneer

¹⁷⁵ Onderzoeksoepzet, uitwerking en resultaten worden regelmatig met begeleiders en promotoren besproken en bekritiseerd.

een verschijnsel voorkomt. Kwalitatief onderzoek richt zich op het unieke van het verschijnsel en de mogelijke variaties, en niet op de vraag hoe vaak het voorkomt. Het gaat in dit onderzoek vooral om een verkenning en beschrijving van deze ervaringen. Dit beperkt de generaliseerbaarheid van de onderzoeksconclusies maar maakt een bepaalde vorm van generaliseren zeker niet onmogelijk. Maso en Smaling onderscheiden twee vormen van generalisatie in kwalitatief onderzoek: inductieve generalisatie en analoge generalisatie (Maso en Smaling 1998: 74 en 75). In deze subparagraaf bekijk ik in hoeverre deze beide vormen van generalisatie in mijn onderzoek toepasbaar zijn.

Met inductieve generalisatie wordt de variabiliteit van een verschijnsel beschreven. Dit gebeurt wanneer de onderzoeker *'doelgericht naar verschijnselen zoekt die afwijken van de reeds onderzochte, met het doel een getrouw beeld van de voorkomende variatie te verkrijgen'* (Maso en Smaling 1998: 74). Deze wijze van generaliseren past volgens Smaling goed bij (dit) exploratieve onderzoek dat sterk in de praktijk is geworteld (Smaling 2003: 7). Het gaat hier juist niet om het *a-select trekken van respondenten*, maar om het *select trekken*, waarbij de onderzoeker op zoek gaat naar wat Smaling en Maso de 'extreme gevallen' noemen en de gevallen die verschillen met degene die al eerder zijn onderzocht.

De mogelijkheid van inductieve generalisatie in mijn onderzoek is dus nauw verbonden met de wijze waarop de respondenten en kerken worden geselecteerd. Ook in mijn onderzoek streef ik met doelgericht steekproef-trekken naar een zo groot mogelijke variabiliteit¹⁷⁶. Het streven bij inductieve generalisatie is om net zo lang door te gaan met doelgericht steekproef-trekken totdat alle mogelijke variaties zijn beschreven en er een punt van verzadiging is bereikt. Bereik ik dit verzadigingspunt ook in mijn onderzoek? Wat betreft de selectie van de kerken, was op voorhand al duidelijk dat dit punt van verzadiging niet wordt gehaald. In mijn eigen, nog onvolledige onderzoek naar de verschillende vormen van oecumenische vieringen (zie bijlage 3.1) werd mij al snel duidelijk dat met het driemaal herhalen van het experiment in drie verschillende gemeenten, lang niet alle variatiemogelijkheden in kaart zijn gebracht. Ik heb gekozen voor een beperkte en eindige opzet van het onderzoek. In meer dan drie gemeenten een viering organiseren was praktisch niet haalbaar binnen de termijn van dit promotie-onderzoek.

Wat betreft de selectie van respondenten voor het interview heb ik er echter wel naar gestreefd om dit verzadigingspunt te bereiken. Hier zocht ik doelgericht naar respondenten die verschilden van diegenen die ik eerder had geïnterviewd. Het enquêteformulier bood mij de mogelijkheid om de deelnemers met een extreme ervaring in verschillende groepen in te delen (bijvoorbeeld naar leeftijd, kerkelijke achtergrond en randkerkelijkheid). Wanneer ik na afloop van de ene viering vooral randkerkelijken of ouderen had geïnterviewd, probeerde ik bij de volgende viering voorrang te geven aan personen uit de nog niet door mij benaderde groepen met een extreme ervaring. Zo probeerde ik alle variaties te beschrijven.

¹⁷⁶ Zie paragraaf 3.2.4.

Dit betekent dat ik aan het einde van het onderzoek, aan de hand van de inductieve generalisatie, geen uitspraken kan doen over de wijze waarop performancekunst in de oecumenische liturgie kan worden geïntegreerd. Immers het aantal casus was hiervoor te klein en ik heb niet alle mogelijke variaties op dit gebied onderzocht. Waar ik meer met zekerheid over kan zeggen is de variatie aan religieuze ervaringen die in deze vieringen met de performances is opgetreden. Maar met deze wijze van generaliseren is de mogelijkheid om uitspraken te doen over toekomstige vieringen nog zeer beperkt. Ik kan zo alleen uitspraken doen over de drie door mij onderzochte vieringen. Om ook over toekomstige vieringen met performances een uitspraak te kunnen doen is analoge generalisatie nodig.

Analoge generalisatie

Smaling stelt dat een *'analogieredenering aannemelijk is wanneer men goede gronden heeft om aan te nemen dat bepaalde kenmerken van het onderzochte geval relevant zijn voor de onderzoeksconclusie, en voorts dat een ander, niet-onderzocht geval, die relevante kenmerken ook heeft'* (Maso en Smaling 1998: 74). Om analogieredenering bij toekomstige vieringen mogelijk te maken, moeten daarom de kerkgemeenten waarin deze vieringen plaatsvonden zeer duidelijk worden beschreven. Zo wordt er aan de lezer van het onderzoeksverslag een handvat geboden om zelf te kunnen onderzoeken welke uitkomsten een viering met performances in de 'eigen' gemeente kan genereren. Mijn taak is het om duidelijk en aannemelijk te maken op welke factoren men moet letten om de analogieredenering te laten opgaan. Er is volgens Smaling een aantal criteria die de argumentatie van de analogieredenering overtuigend of sterker maakt (Smaling 2003: 13, en Maso en Smaling 1998: 76).

- 1 De door mij onderzochte gemeente moet, in vergelijking met een gemeente die in de toekomst zo'n viering wil uitvoeren, meer overeenkomsten dan verschillen kennen met deze gemeente.
- 2 De geconstateerde overeenkomsten tussen de door mij onderzochte gemeente en de gemeente die in de toekomst een viering wil organiseren, moeten relevant zijn voor de conclusie.
- 3 De conclusies met betrekking tot de onderzochte gemeente moeten door andere vergelijkbare gevallen worden ondersteund.
- 4 De conclusies zijn waarschijnlijker wanneer er, ondanks grote verschillen tussen de door mij onderzochte kerken, in al deze kerken toch eenzelfde verschijnsel voorkomt. De verschillen tussen de kerken lijken dan de uitkomst – zoals bijvoorbeeld de religieuze ervaringen bij een aantal deelnemers - niet te beïnvloeden.
- 5 De analogieredenering wordt ook sterker wanneer de overeenkomsten en verschillen tussen de gemeenten/vieringen en hun relevantie voor de conclusie, empirisch en theoretisch onderbouwd kunnen worden.

Smaling voegt hier nog aan toe dat wanneer de conclusie, los van de analogieredenering zelf, aannemelijker is, de analogieredenering ook sterker wordt. In dit onderzoek is het daarom van belang dat ik ook onafhankelijk van de onderzoeksresultaten aannemelijk weet te maken dat een viering

met performances een religieuze ervaring kan oproepen (zie voor deze redenering hoofdstuk 2).

Om de analogieredenering verder mogelijk te maken, moet ik in mijn analyse duidelijk maken welke verschillen en overeenkomsten er bestaan tussen de kerken waar een viering met performances heeft plaatsgevonden. Verder moet ik aangeven welke verschillen en overeenkomsten relevant zijn voor het oproepen van een religieuze ervaring. Deze verschillen en overeenkomsten moeten zoveel mogelijk empirisch en theoretisch onderbouwd worden. Deze analogieredenering is, zo benadrukken Smaling en Maso, *'geen deductief-geldige redenering en leidt evenmin tot kwantitatieve waarschijnlijkheidsuitspraken'* (Maso en Smaling 1998: 76). Zij biedt echter andere kerkgemeenten wel een handvat om te kijken welke resultaten, welke ervaringen, zij kunnen verwachten wanneer zij een viering met performances in hun gemeente organiseren. De analogieredenering is voor mij vooral een belangrijke toevoeging aan de handleiding voor kunstenaars en kerkgemeenten.

3.4.4 De data-analyse

Na de dataverzameling volgt er een analyse van het gevonden materiaal. De analyse is deels gericht op de verdere ontwikkeling van een kerkdienst met performances. Maar daarnaast wordt er ook teruggekoppeld naar (begrippen uit) de theorie. Mijn omschrijving in hoofdstuk 2 van een begrip als de religieuze ervaring, maar ook van het onderscheid tussen de religieuze en de esthetische ervaring, en de genoemde criteria die bepalend zijn voor een goed werkende symbooltaal, spelen een belangrijke rol in deze analyse. In dit onderzoek is, zoals gebruikelijk in kwalitatief onderzoek, sprake van een *cyclisch proces* van verzamelen en analyseren. Na elke *case study* volgt er een analyse waarbij de gevonden resultaten worden gerelateerd aan de begrippen en theoretische veronderstellingen. De analyse in dit verslag omvat zowel deze eerdere analyses gericht op de afzonderlijke *case studies*, als een analyse van het totale onderzoek.

De wijze van analyseren in dit onderzoek is gekoppeld aan de fenomenologische benadering van de dataverzameling. Uitgangspunt van de fenomenologie is dat we een groot deel van elkaars ervaringen kunnen herkennen. Achter de ervaring ligt een gedeeld idee. Via de 'eidetische reductie' (Maso e.a. 2004: 41) wordt de ervaring gereduceerd tot het wezen, de essentie van die ervaring. Deze is tijd- en plaatsgebonden (Maso e.a. 2004: 46). Door de beschreven ervaringen samen te vatten kan ik zoeken naar aspecten die de ervaring voor de geïnterviewde belangrijk maken en probeer ik tot een formulering te komen van de belangrijkste aspecten van die ervaring. Daarna kan ik de ervaring vergelijken met die van de andere ondervraagden, toetsen met soortgelijke ervaringen uit de literatuur, en terugkoppelen naar mijn onderzoeksvraag. Door beter inzicht te krijgen hoe een bepaalde ervaring bij de respondent ontstaat kan ik factoren aanwijzen die mogelijk van belang zijn om deze ervaring te stimuleren of juist teniet te doen. Van hieruit kan ik verder onderbouwen waarom bepaalde vormen van symboliek, performances, handelingen juist wel of niet in mijn prototype

moeten worden ingevoegd. Theorievorming over dit onderwerp is in dit onderzoek nog niet mogelijk. Hiervoor zijn meer praktijkexperimenten met performances in de liturgie noodzakelijk. Wel legt dit onderzoek een basis voor toekomstige theorievorming en voor de toepassing van performancekunst in de liturgische praktijk.

Naast deze fenomenologische analyse vindt er ook een artistieke analyse plaats. De performances en de viering als geheel worden door mij als beeldend kunstenaar nogmaals bekeken en met elkaar vergeleken. Ik onderzoek in hoeverre de performances aan de door mij opgestelde artistieke criteria voldoen. Welke performances vond ik zeer geslaagd, en waarom? Welke momenten in de viering hebben mij als kunstenaar geraakt? Ik vergelijk deze momenten uit de vieringen met de resultaten uit de interviews. Zijn de momenten die ik het sterkste vind, ook de momenten die de religieuze ervaringen hebben opgeroepen? Aan de hand van deze vergelijkingen probeer ik een partituur voor een nieuwe viering met performances te schrijven. Waar moet deze viering aan voldoen? Welke performances komen hier in terug? Welke verdwijnen, en waarom? Deze analyse moet uiteindelijk uitmonden in een artistieke presentatie van het onderzoek waar de religieuze ervaringen uit de vieringen in een installatie kunnen worden (her)beleefd. Hierbij wordt ook de partituur voor een toekomstige viering met performances getoond.

4 Een analyse van de vieringen en een beschrijving van het artistieke proces

In dit hoofdstuk beschrijf en analyseer ik de vieringen met performance-rituelen. Eerst geef ik ‘feitelijke’ informatie over de gemeente en de viering. Daarna vergelijk ik de vier vieringen aan de hand van zes thema’s. De artistieke criteria uit hoofdstuk 2 en mijn visie op de liturgie als kunstenaar/onderzoeker vormen hierbij het dominante perspectief. In dit deel koppel ik de beschrijving van de vieringen nadrukkelijk aan mijn eigen visie en ervaring; beschrijving en artistieke analyse lopen hier door elkaar. Dit tweede deel vormt de kern van de beschrijving en analyse. Ik sluit dit hoofdstuk af met een korte samenvatting waarin ik de belangrijkste overeenkomsten en verschillen tussen de vieringen nogmaals onder elkaar zet.

Ik beschrijf de viering vanuit het binnenperspectief. Dit binnenperspectief omvat vele verschillende facetten. Zo ben ik in dit onderzoek niet alleen de kunstenaar/initiator van dit kunstproject maar ook de regisseur en organisator, stagemanager en performer. Verder ben ik persoonlijk betrokken doordat mijn familie en vrienden hebben geholpen bij de uitvoering van de performance-rituelen en de organisatie van de vieringen. Al deze verschillende rollen en verbanden maken onderdeel uit van dit binnenperspectief. Het beschrijven van de vieringen, waarbij ik recht wil doen aan al deze perspectieven, wordt hierdoor een complexe aangelegenheid. Maar mijn beschrijving stuit op meer problemen. Zo verschilden op sommige momenten de ervaringen van de kerkgangers enorm. Door een persoonlijke fascinatie met een bepaald performance-ritueel, kon de ene kerkganger totaal andere dingen hebben gezien en ervaren dan de persoon die een aantal banken verderop zat¹⁷⁷. Om die reden zal mijn beschrijving nooit (volledig) herkenbaar zijn voor alle deelnemers aan de viering. Het gaat om een persoonlijk verslag waarbij het, voor de navolgbaarheid¹⁷⁸ vooral belangrijk is om aan te geven vanuit welk standpunt of perspectief ik de viering beschrijf en waarom ik voor dit specifieke perspectief heb gekozen.

¹⁷⁷ Hier kom ik in hoofdstuk 6 op terug.

¹⁷⁸ Zie paragraaf 3.4.1. Daar gebruik ik het woord ‘navolgbaar’ om aan te geven dat dit onderzoek weliswaar in praktijk niet herhaalbaar is, maar wel in gedachten door andere onderzoekers kan worden gevolgd. Door het onderzoeksverslag en de onderzoeksresultaten precies te beschrijven, wordt het andere onderzoekers mogelijk gemaakt om het onderzoek te volgen en er kritiek op te leveren. Dit noemde ik de *navolgbaarheid* van het onderzoek.

4.1 Feitelijke informatie over viering, kerk en performance-rituelen

In deze paragraaf schets ik een beeld van mijn liturgische en artistieke experiment aan de hand van 'feitelijke'¹⁷⁹ informatie over de performance-rituelen, de kerk en de viering. De paragraaf bestaat uit drie delen. Ik begin met een zakelijke beschrijving van de vijf performance-rituelen. In het tweede deel geef ik een beschrijving van de kerkruimte waar de viering zich heeft afgespeeld. In het derde deel vergelijk ik de liturgische orde van de vieringen met elkaar.

4.1.1 Een feitelijke beschrijving van de performance-rituelen

In mijn zakelijke beschrijving van de performance-rituelen concentreer ik mij op het verloop van de handelingen die plaats vinden tijdens de performances¹⁸⁰. In bijlage 4.1 vul ik deze informatie aan met een beschrijving van de performance-objecten, het aantal performers (en hun kleding), en met een beschrijving van de ontwikkeling die de performance-rituelen hebben doorgemaakt¹⁸¹. Ik ga hier nog niet in op artistiek inhoudelijke aspecten van de performance-rituelen. Deze zaken komen in de volgende paragraaf aan de orde.

*Heer ontferm U*¹⁸²

Dit performance-ritueel wordt door één performer uitgevoerd die wordt bijgestaan door drie helpers. Aan het begin van de performance loopt de performer, samen met één van de helpers, vanuit de kerkbank naar de performancelocatie. De performer doet daar jas/vest en schoenen uit en stapt in een houten groentekrat. De helper sluit vervolgens de performer op in een toren van kratten/kisten¹⁸³. Alleen de armen steken door twee armgaten naar buiten. De performer houdt de armen gestrekt (horizontaal) zodat er een kruisbeeld ontstaat. Daarna krijgt de performer twee rode latten in handen. De latten zijn aan de bovenkant met elkaar verbonden. Deze punt steekt boven de toren uit. De zo ontstane driehoek beweegt licht heen

¹⁷⁹ Met 'feitelijk' bedoel ik dat de informatie weinig persoonlijk van aard is.

¹⁸⁰ De uitvoering van de performance-rituelen kon verschillen per viering. In deze beschrijving kies ik voor de in mijn ogen meest geslaagde uitvoering van het performance-ritueel. De performance *Wij, het altaar* laat ik hier buiten beschouwing. Deze performance is alleen in Utrecht uitgevoerd en speelt in het onderzoek verder een zeer geringe rol.

¹⁸¹ Ik beschrijf hierin niet in detail alle verschillen. Ik geef hier vooral de hoofdlijnen weer en licht de reden voor deze veranderingen kort toe.

¹⁸² Deze performance werd eerder ook *Ode of Ode aan de Geest* genoemd.

¹⁸³ Uit de twee middelste kisten is de bodem verwijderd. In de bovenste kist zijn twee armgaten gemaakt. Op deze wijze kan de performer opgesloten worden in deze kistentoren.

en weer boven het hoofd van de performer. De performer reciteert constant de woorden: '*Heer, ontferm U*'. Deze recitatie vormt even later de start van het gelijknamige openingslied. Koor en gemeente nemen de recitatie van de performer over. Het kunstritueel eindigt wanneer de performer de latten niet langer in evenwicht kan houden, en laat vallen. Hierna komen de twee andere helpers naar voren. Zij vouwen een wit doek uit en houden dit voor de toren. De performer wordt uit de toren bevrijd en in de witte doek gewikkeld. De performer wordt door de helpers ondersteund wanneer hij/zij terugloopt naar de kerkbank.

Waak over mij

Dit performance-ritueel wordt door één performer en een helper uitgevoerd. Na het voorlezen van de Bijbeltekst over de droom van Jacob (Genesis 28, 10-15) lopen performer en helper naar een bedombouw. De performer krijgt van de helper een blinddoek om. Daarna helpt deze de performer in de bedombouw te stappen. De performer ligt op de rug en pakt de zijkanten van het bed beet. Hij/zij duwt het bed naar voren en schuift vervolgens zichzelf een stukje naar voren. Zo duwt en sleept de performer het bed door de kerk. De helper stuurt de performer de goede richting uit. Het schuiven met het bed over de vloer veroorzaakt een schurend, ruw krassend geluid in de kerk. Na een paar minuten volgen koor en gemeente al zingend de performer. Zij lopen 'in processie' dezelfde weg. Wanneer de performer bij een plek met diaprojecties aankomt, krijgt hij/zij van de helper een teken om te stoppen. Samen halen zij het bed uit elkaar en maken van de beide zijkanten een lange 'ladder' die vrij in de ruimte wordt geplaatst voor de muur met diaprojecties. Hierna begeleidt de helper de nog steeds geblinddoekte performer naar een wit 'kamerscherm'. Achter dit scherm, uit het oog van de kerkgangers, vertelt de performer als eerste zijn droom¹⁸⁴. Hierna nodigt de voorganger mensen uit de gemeente uit om ook een droom te vertellen. Hij nodigt tevens mensen uit om op een later tijdstip in de viering hun dromen op te schrijven en deze briefjes aan de ladder op te hangen. Wanneer de dromen verteld zijn is het performance-ritueel ten einde. Ladder, diaprojecties, en de later toegevoegde dromen, zijn de rest van de viering zichtbaar.

Verwachtingsvol

Dit performance-ritueel wordt door één performer uitgevoerd. De performer neemt aan het begin van de viering, tijdens het openingslied, plaats voor een hoop aarde. De performer heeft, voordat de viering begon, zijn onblote bovenlichaam ingesmeerd met bloem. Zijn weg door de kerk naar de hoop aarde is een meditatieve handeling (loop-meditatie). De performer reciteert voor zichzelf de tekst van het lied *Wait for the Lord*. Wanneer de performer heeft plaatsgenomen voor de aarde, houdt hij zijn ogen neergeslagen. Hij staat rechtop en blijft (staande) mediteren. Zijn staande meditatie duurt bijna drie kwartier. Na het breken en delen houdt een helper een microfoon bij zijn mond. Dan klinkt voor het eerst zijn recitatie verstaanbaar door de kerk. Koor

¹⁸⁴ Achter het scherm bevindt zich een microfoon, zodat de dromen versterkt door de kerk klinken.

en gemeente nemen hierna zijn recitatie over en zingen het lied *Wait for the Lord*. Tijdens de samenzang knielt de performer. Na een moment rust laat hij zich vervolgens in de aarde vallen. Op de aarde ligt een zwarte doek waar de performer op neervalt. Hij blijft even liggen en komt hierna weer overeind. Zijn met bloem bepoederde lichaam heeft een afdruk achtergelaten op de doek. Hij raapt de doek op en toont deze aan de gemeente. Dan loopt hij met de doek door het middenpad van de kerk naar de uitgang. Daar hangt hij de doek op. De helper slaat hierna een wit kleed om zijn schouders. Gezamenlijk lopen zij terug naar de kerkbanken. Dit is het einde van de performance.

Verbonden tot oneindigheid

Dit performance-ritueel wordt door twee performers en twee helpers uitgevoerd. Tijdens de collecte lopen performers en helpers richting de uitgang van de kerk waar twee sarcofagen staan opgesteld. De helpers tillen de sarcofaag op, zodat de performers deze op de rug kunnen nemen¹⁸⁵. De performers blijven hierna roerloos staan. De performers staan in de breedterichting van de kerk zo'n acht meter uit elkaar. Zij staan met het gezicht naar elkaar toe. De helpers hebben een witte doek over de uitgestoken onderarmen gedrapeerd en staan enkele meters van de performers vandaan. Ook zij staan in tableau. Wanneer koor en gemeente na de voorbeden het Onze Vader zingen of bidden, zetten de performers zich in beweging. Zij lopen rustig naar elkaar toe en passeren elkaar in het midden van de kerk. Zij lopen door tot aan de plaats waar vandaan de ander is vertrokken. Daar draaien zij zich om, nemen een kort moment rust en herhalen hierna het ritueel. Na een aantal maal heen en weer te hebben gelopen, botsen zij met de randen van de sarcofagen tegen elkaar aan en lopen daarna onverstoorbaar verder. De eerste keer lijkt dit op een ongeluk. De tweede keer botsen zij harder tegen elkaar aan. Er breken latten af. Dit wordt herhaald. Langzaam neemt de kracht en frequentie van het botsen toe. De sarcofagen vallen uit elkaar. Het performance-ritueel eindigt wanneer de kisten grotendeels uit elkaar zijn gevallen/gestoten. Tot slot trekken de performers de restanten van de kist van elkaars rug en gooien deze op de grond. De twee helpers, die al deze tijd bewegingloos en uitdrukkingloos de performance hebben gadegeslagen, lopen nu naar voren. Zij slaan een witte doek over de schouders van de performers. Zij voeren hen hierna mee naar de sacristie. Dit is het einde van het performance-ritueel.

¹⁸⁵ De sarcofagen hebben aan de binnenzijde twee schouderbanden, zodat deze als een rugzak op de rug genomen kunnen worden.



Heer ontferm U (Ode) in Wasdorp



Waak over mij in Almstad

Uw brood, mijn kerk in Oostdam



Verbonden tot oneindigheid in Almstad



Verwachtigsvol in Almstad



Ladder Waak over Mij in Almstad

Uw brood, mijn kerk

Dit performance-ritueel wordt door één performer en twee helpers uitgevoerd. Tijdens de overweging maken de performer en helpers zich, uit het zicht van de gemeente, klaar voor de performance. De performer plaatst het hoofd in een goudgeschilderde houten kist (in de vorm van een huis/kerk). De performer draagt deze kist op de schouders. De helpers steken wierookkegels aan en plaatsen deze in de houders aan weerszijden van de kerkkist. Vervolgens overhandigen zij de performer een karaf met wijn. De helpers ondersteunen hierna de kerkkist met twee draagstokken. Na de overweging lopen zij gedrieën, schouder aan schouder, langzaam door het middenpad van de kerk naar het altaar. Tijdens de tocht herhaalt de performer constant de (hindoeïstische) 'aum' klank. De kerkkist werkt hierbij als een klankkast die de vibratie van de klank versterkt. De performer laat de klank elke keer wegsterven en laat een korte stilte vallen voordat hij/zij de klank opnieuw aanzet. Wanneer performer en helpers het altaar hebben bereikt, draaien zij zich om. De voorganger loopt op hen toe. Hij doet de klep aan de achterzijde open en haalt de broodmand uit de gouden kerk. Vervolgens neemt hij de karaf wijn van de performer aan. Hij plaatst beide op het altaar. Dan loopt hij terug en gaat voor de performer staan. Hij pakt de kerkkist aan de zijkanten vast. De helpers kunnen nu hun draagstokken los maken en (het hoofd van) de performer uit de kerkkist bevrijden. Performer en helpers nemen hierna plaats achter het altaar. De voorganger zet de kerkkist voor het altaar en voegt zich bij de performers. Het performance-ritueel gaat over in het tafelgebed en het breken en delen.

4.1.2 Een beschrijving van de ruimte

Alle vier de vieringen vonden plaats in een kerkgebouw. In al deze kerken was de katholieke traditie in de aankleding van de kerk zichtbaar, maar verder vallen vooral de verschillen tussen de vier kerken op: zowel wat betreft de grootte, de indeling van het liturgisch centrum en de ouderdom en 'sfeer' van het gebouw. Zo paste de intieme kapel van Wasdorp wat betreft het vloeroppervlak bijna vier keer in de oude basiliek van Almstad. In Wasdorp konden de meeste bezoekers de performance-rituelen van een paar meter afstand volgen. In Almstad daarentegen was er soms wel 18 meter afstand tussen de deelnemers en de performance-rituelen¹⁸⁶. Verder was de indeling van het liturgisch centrum verschillend. In Almstad en Utrecht keken de deelnemers in de meer traditionele liturgische opstelling 'frontaal' naar het altaar. In Oostdam en Wasdorp had men gekozen voor een 'kloosteropstelling' waar de deelnemers aan weerszijden van altaar en ambo zitten en 'en profil' naar de voorganger kijken. Ook de sfeer van het gebouw kon, vooral door de verschillen in ouderdom van de kerken (van de middeleeuwse basiliek (Almstad) tot de Wasdorpse kapel uit de jaren '60)

¹⁸⁶ Dit is de afstand tussen de mensen op de achterste rij kerkbanken en de performer van *Verwachtingsvol*.

sterk verschillen¹⁸⁷. In al deze kerken was het mogelijk om de performance-rituelen uit te voeren. Maar de verschillen hadden zeker invloed op de beleving van de performance-rituelen. Voor een beschrijving van de kerkruimte (waarin ik tevens aangeef waar de performance-rituelen zich in deze ruimte hebben afgespeeld) verwijs ik verder naar bijlage 4.2.

4.1.3 Liturgische orde

Om de vieringen met elkaar te kunnen vergelijken is het van belang om inzicht te hebben in de opbouw van de viering. Dit kan het beste door de liturgische orde te bekijken en te vergelijken. Ik heb daartoe de liturgische orde van de vier vieringen in één schema gezet (zie het schema in bijlage 4.3). Zo worden de belangrijkste verschillen en overeenkomsten in de liturgie snel duidelijk.

Wat allereerst opvalt in dit schema, zijn de verschillen in tijdsduur en het aantal performance-rituelen in de vier vieringen. Tijdens de viering in Utrecht werden er zes performance-rituelen uitgevoerd. De viering duurde nog geen uur. Tijdens de viering in Almstad werden er vier performance-rituelen uitgevoerd. Deze viering duurde ruim anderhalf uur¹⁸⁸. Er is geen eenduidig verband te zien tussen het aantal performance-rituelen en de duur van de viering. Eén performance in de viering meer betekent niet automatisch dat de viering tien minuten langer duurt. Wel is bijvoorbeeld in Almstad veel meer tijd beschikbaar voor het uitvoeren van de performance-rituelen dan in Utrecht. Ik kom in de volgende paragraaf op deze langere uitvoeringstijden (en de betekenis die dit heeft voor het performance-ritueel) terug.

Aan de hand van het schema is er ook een aantal belangrijke overeenkomsten aan te wijzen tussen de vieringen. Zo begint elke viering met het performance-ritueel *Heer ontferm U* (die ook wel *Ode* of *Ode aan de Geest* werd genoemd). Daarnaast is het ritueel van het aansteken van de (paas)kaars een constante¹⁸⁹ evenals het welkom door de voorganger¹⁹⁰. Tijdens de woorddienst komt de lezing over de droom van Jacob (Genesis 28, 10 – 15 (of 22)) in elke viering terug, evenals de performance *Wak over mij* en de overweging van de voorganger.

Tijdens de Tafelviering wordt in elke viering brood (en meestal ook wijn) met elkaar gedeeld en worden er een tafelgebed en voorbeden uitgesproken. Na de voorbeden volgt in bijna alle vieringen het slot van de performance *Verwachtingsvol*¹⁹¹. Tijdens de afsluiting van de viering vormen de zegen, en de performance *Verbonden tot oneindigheid* een constante bij drie van de

¹⁸⁷ Naast het gebouw zelf was ook het tijdstip van de viering van invloed op de sfeer. Twee vieringen vonden in het zonnige ochtendlicht plaats (Wasdorp en Oostdam). De twee andere vieringen in de avondschemering (Utrecht en Almstad).

¹⁸⁸ De vieringen in Oostdam en Wasdorp duurden beide ongeveer een uur en een kwartier, maar in Oostdam werden er vijf performance-rituelen uitgevoerd en in Wasdorp drie.

¹⁸⁹ Met uitzondering in Utrecht.

¹⁹⁰ Met uitzondering in Wasdorp waar de voorganger alleen een gebed uitspreekt.

¹⁹¹ Alleen in Wasdorp ontbrak dit omdat deze performance niet was opgenomen in de viering.

vier vieringen¹⁹². Na afloop was er in elke gemeente koffie en thee en werden er enquêteformulieren uitgedeeld.

Verschillen tussen de vieringen ontstonden ten eerste door het handhaven van de bestaande 'lokale' rituelen, eigen rituelen die de gemeente elke viering uitvoert. Zo had bijvoorbeeld elke gemeente een eigen manier om met elkaar het brood en de wijn te delen¹⁹³. Dat is de reden dat het delen van brood en wijn in Wasdorp (door het zingen van een relatief lang tafelgebed) twee keer zo lang kon duren als in Utrecht of Oostdam¹⁹⁴. Ten tweede traden er een aantal verschillen op die te maken hadden met mijn eigen wijzigingen in de partituur. Elke nieuwe locatie, en voortschrijdend inzicht over hoe de performance-rituelen het beste in de liturgie geïntegreerd konden worden, maakten aanpassingen in de partituur noodzakelijk. En ten derde werden er in elke gemeente keuzes gemaakt over welke performances men wel of niet wilde (of kon) uitvoeren¹⁹⁵. Ook door het wisselende aantal performance-rituelen ontstonden er grote verschillen tussen de vieringen.

Tenslotte laat het schema zien dat de vieringen ook op het vlak van de gekozen liederen sterk van elkaar verschilden. Dit werd veroorzaakt doordat de verschillende koren alle een eigen repertoire hadden waar in de praktijk moeilijk van af te wijken viel. Er zijn daardoor slechts twee liederen die bij meerdere vieringen terugkomen, namelijk *Heer ontferm U* en *Wait for the Lord*. Deze liederen, beide uit Taizé, beschouwde ikzelf in loop der tijd steeds meer als een vast onderdeel van de performance-rituelen *Heer ontferm U* en *Verwachtingsvol*. De verschillen in de gebruikte liedtitels lijken in de liturgische orde echter groter dan zij in werkelijkheid waren. Dat komt omdat ik in het repertoire van de koren naar liederen met specifieke kenmerken heb gezocht. In alle vieringen lag de nadruk op liederen met weinig tekst (vaak maar een paar regels) die op mijn verzoek op een bijzondere wijze werden gezongen; de liederen werden vele malen herhaald (meestal zo'n drie minuten), en langzamer dan aangegeven gezongen¹⁹⁶. De meeste liederen in de vieringen kregen hierdoor het karakter van een eindeloos voortgaande mantra en sloten aan bij de recitatie van de performers¹⁹⁷. De koorzang in Wasdorp nam tenslotte nog een bijzondere

¹⁹² Alleen in Wasdorp werd deze performance niet uitgevoerd.

¹⁹³ Maar er waren meer eigen rituelen. In Wasdorp waren dat bijvoorbeeld het luiden van de klokken, het naar het altaar dragen van de Bijbel en het doven van de altaarkaarsen. In Oostdam waren dat het aansteken van wierook en het luiden van de bel aan het begin en einde van de viering. In Almstad waren dit de Heilige Chaos en het naar de uitgang dragen van de paaskaars.

¹⁹⁴ Ook in Almstad duurt de tafelviering bijna een half uur. Maar dit heeft vooral te maken met het grote aantal deelnemers aan de viering.

¹⁹⁵ Deze beslissing was mede afhankelijk van het aantal beschikbare performers en de mogelijkheden die het kerkgebouw bood.

¹⁹⁶ Alleen de viering in Utrecht vormde hierop een uitzondering. In deze viering was mijn visie op de muziek nog veel minder uitgesproken.

¹⁹⁷ Naast deze verschillen in repertoire, waren er ook kwalitatieve verschillen in de uitvoering van de liederen door de koren. Het ene koor zong 'beter', zuiverder dan het ander. Ook dit aspect was bepalend voor de beleving van de viering als geheel,

positie in. Dit kwam omdat het koor in Wasdorp op mijn verzoek experimenteerde met boventoonzang. Ook dit experiment beïnvloedde de ervaring van de viering als geheel.

4.2 Een beschrijving en analyse van de vieringen aan de hand van zes thema's

In deze paragraaf vergelijk ik de vieringen aan de hand van zes door mij gekozen thema's. De artistieke criteria, zoals zij omschreven staan in hoofdstuk 2, staan aan de basis van deze thema's. Ik begin echter eerst met een verantwoording voor deze werkwijze, voordat ik de viering per thema beschrijf.

4.2.1 *Een beschrijving en analyse aan de hand van thema's: een verantwoording.*

Ronald Grimes¹⁹⁸ stelt dat elke beschrijving van het ritueel een impliciete kritiek van de verslaggever inhoudt. Hij schrijft: *'Criticism is inescapable, though one can minimize, disguise, or try to subdue it. There is no possibility of fully disengaging normative and critical intentions from descriptive ones, although both anthropologists and religiologists regularly try'* (Grimes 1990: 227). Hoewel in wetenschappelijk/theologisch onderzoek soms de suggestie wordt gewekt dat een beschrijving van een rite 'neutraal' en 'objectief' kan zijn, is het volgens Grimes onmogelijk om zo'n beschrijving geheel en al los te koppelen van de persoon van de onderzoeker. De persoonlijke visie en kritiek van de onderzoeker speelt altijd een rol bij hoe hij/zij de rite waarneemt en beschrijft. Mijn beschrijving van de vieringen kenmerkt zich, in navolging van Ronald Grimes, door het openlijk tonen en weergeven van mijn persoonlijke visie en beleving (als kunstenaar, onderzoeker en deelnemer) tijdens de viering.

Het beschrijven van de viering is ook complex doordat de beelden, handelingen en teksten in de viering veel meer informatie bevatten dan met tekst alleen is weer te geven. 'Presentatieve' rituelen uit de viering, om de terminologie van Lukken en Langer¹⁹⁹ weer te gebruiken, moeten in dit hoofdstuk 'discursief' worden gemaakt. Dit is slechts ten dele mogelijk en zal altijd onvolledig blijven. Een beschrijving van de viering vraagt om duidelijke keuzes, anders verdrinkt de lezer in een eindeloze brij van opgetekende observaties. Mijn beschrijving is op sommige momenten zeer gedetailleerd. Ik gebruik

althoewel het niet in het schema is terug te vinden. Vooral in Almstad was de koorzang van hoge kwaliteit. Ik kom hier in het volgende hoofdstuk op terug.

¹⁹⁸ Ronald Grimes is hoogleraar *Ritual Studies* aan de Radboud Universiteit van Nijmegen en een van de toonaangevende onderzoekers op dit vakgebied.

¹⁹⁹ Zie paragraaf 2.4.3

namelijk mijn documentatie (video en foto's) bij de beschrijving. Door de videobeelden kan ik de dienst meerdere malen terugzien en vanuit verschillende standpunten in de kerk waarnemen²⁰⁰. Mijn beschrijving wordt hierdoor gedetailleerder dan die van een 'gewone' kerkganger die in één keer (en vanuit één positie) het hele gebeuren in zich op moet nemen. Ik breng door mijn keuze voor enkele specifieke thema's wel een duidelijke ordening en selectie aan in wat ik beschrijf. Daarnaast spiegel ik mijn beschrijving van de viering aan mijn partituur. De beschrijving wordt hierdoor een confrontatie tussen de praktijk (viering) en mijn ontwerp (partituur). Ik richt mij hierbij specifiek op de vraag in welke mate de vieringen aan mijn artistieke criteria voldoen. Deze nadruk op de artistieke criteria en het artistieke proces is een logische keuze in het licht van wat ik in hoofdstuk 3 heb betoogd: namelijk dat juist de beschrijving van het artistieke proces mogelijkheden biedt om de navolgbaarheid en betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten te vergroten. In de volgende subparagrafen begin ik eerst met een toelichting op elk thema: hoe zijn deze thema's voortgekomen uit mijn artistieke criteria en welke vragen wil ik hiermee beantwoorden. Daarna vergelijk ik de vieringen met elkaar²⁰¹.

4.2.2 De performer

Mijn eerste artistieke criterium, de *overtuigingskracht van de performer*, ligt aan de basis van mijn eerste thema. In dit thema probeer ik een antwoord te geven op de volgende vragen: Hoe overtuigend is de performer voor mij als kunstenaar? Wordt de performance een persoonlijk ritueel, of is het vooral een 'theatrale' uitvoering van de door mij beschreven handelingen? En is er voor de performer zelf een persoonlijke noodzaak om het ritueel uit te voeren? Is deze 'noodzaak' door mij terug te zien of te ervaren in het performance-ritueel, en zo ja hoe?

In hoofdstuk 2 schreef ik dat ik de kerkgangers als performers nodig had. Ik wilde hen met mijn performance-rituelen uitdagen om hun geloof, en de kracht die dit geloof hun geeft, te tonen aan de ander. Dat was naar mijn idee een mogelijkheid om het goddelijke mysterie dichter te naderen. Slagen de performers hier wat mij betreft in? En zo ja, kan ik dan aangeven hoe de handelingen van de performers hier aan bijdragen? In paragraaf 2.1.1 schreef ik verder dat de fysieke relatie die de performers met de performance-objecten aangaan, voor mij belangrijk is. Ik vraag de performers om hun fysieke grenzen te verkennen. In hoeverre gebeurt dit nu werkelijk? En in

²⁰⁰ De opnamen zijn gemaakt met meerdere camera's vanuit verschillende camera-standpunten.

²⁰¹ In deze beschrijving geef ik niet altijd mijn volledige analyse weer. In sommige gevallen kies ik duidelijk voor een samenvatting van de belangrijkste conclusies. De volledige analyse is te vinden op de cd-rom met mijn onderzoeksdata. Voor de thema's 1, 2, 5 en 6 is hier een aanvulling in opgenomen.

hoeverre speelt dit een rol in mijn beoordeling van het performance-ritueel?

Hieronder geef ik eerst een korte samenvatting van mijn persoonlijke observaties²⁰². Ik kies er hier niet voor om alle uitgevoerde performance-rituelen één voor één na te lopen. Ik concentreer mij per viering op één performance-ritueel dat voor mij het meest overtuigend was. Aansluitend, na elke beschrijving, beantwoord ik de bovengenoemde vragen. Na deze beschrijving en analyse van vier performance-rituelen, neem ik de overige performance-rituelen onder de loep. In hoeverre wisten ook de andere performance-rituelen bij mij een vergelijkbare ervaring op te roepen? Komen dezelfde elementen uit deze vier door mij uitgekozen performance-rituelen ook terug in de andere performance-rituelen? Met deze laatste analyse sluit ik dit thema af.

Utrecht: *Verwachtingsvol*

In Utrecht werd het performance-ritueel *Verwachtingsvol* het meest overtuigend tot een persoonlijk ritueel omgevormd. *Verwachtingsvol* heeft mij ook persoonlijk sterk geraakt. Tijdens de voorbereiding kreeg dit performance-ritueel steeds meer een persoonlijke betekenis²⁰³.

Verwachtingsvol begint tijdens het openingslied *Jesus' blood never failed me yet*. De performer loopt vanuit de sacristie naar de hoop aarde op het altaarpodium. Hij heeft direct al zijn rust gevonden en is volledig geconcentreerd op het ritueel. Tijdens zijn staande meditatie reciteert hij voortdurend de tekst van het lied *Wait for the Lord*. Dit is niet hoorbaar, maar wel zichtbaar; zijn lippen vormen zichtbaar zinnen. Tijdens het mediteren, beweegt hij zijn bovenlichaam iets. Het lijkt alsof hij meebeweegt, 'mee swingt', op een lied dat alleen hij kan horen. Hoewel hij bij dezelfde viering aanwezig is als ik, lijkt hij door zijn meditatie, zijn onhoorbare zang en zijn beweging, volledig in een andere wereld te verkeren. Zijn meditatie duurt bijna veertig minuten. Na het breken en delen wordt zijn recitatie met een microfoon versterkt. De performer laat zich hierna langzaam op zijn knieën zakken. Na een moment rust laat hij zich voorover in de aarde vallen. Hij probeert zijn val niet te breken met zijn handen. Hij houdt zijn armen langs zijn lichaam en laat zich vol vertrouwen, vol overgave, voorover vallen. De aarde stuift zichtbaar op door zijn val. De performer blijft een halve minuut in de aarde liggen. Hierna komt hij langzaam overeind. Ook nu lijkt hij alles en iedereen om zich heen te vergeten. Hij pakt de doek op en toont de afdruk van zijn lichaam aan de gemeente. Deze afdruk is zeer helder; het gezicht en bovenlichaam van de performer zijn duidelijk herkenbaar. De per-

²⁰² Deze 'observaties' of persoonlijke beschrijving maak ik aan de hand van de videobeelden en mijn logboekverslag van de viering.

²⁰³ Ik was zelf vanaf het begin op een bijzondere manier bij dit performance-ritueel betrokken doordat de performer mijn echtgenoot is. Welke gevolgen dit had voor mijn beleving van *Verwachtingsvol*, zie paragraaf 4.2.3.

former houdt de doek voor zijn lichaam en daalt daarna de treden van het altaarpodium af. Hij loopt langzaam maar met zekere tred door het middenpad van de kerk. Deze tocht door de kerk is niet een eenvoudige verplaatsing van A naar B maar wordt zelf een rituele handeling die met evenveel aandacht en concentratie wordt uitgevoerd als het staande mediteren. Wanneer de performer de doek heeft opgehangen, krijgt hij een witte kamerjas aangereikt. Hij loopt samen met een helper terug naar zijn plaats.

In hoeverre werd hier nu de grens overschreden van een in esthetische zin goed uitgevoerde performance naar een persoonlijk ritueel waarin de uitvoerder de kracht die het geloof hem geeft, toont aan de kerkgangers? Wat de performer mij vooral toonde was overgave en vertrouwen. Dit deed hij door tijdens deze viering geen moment in de verleiding te komen om te kijken naar de andere liturgische activiteiten. Hij ging volledig op in zijn ritueel en reageerde verder nergens op. Vol overgave en vol vertrouwen liet hij zich daarna voorover vallen in de aarde.

De performer was hierbij bereid om de grenzen van zijn persoonlijke uithoudingsvermogen op te zoeken. Hij maakte zich vooraf zorgen of hij wel zo lang achter elkaar kon blijven staan en mediteren. Er kwam nog een praktisch probleem bij: de middag voor de viering bleek de verwarming in de kerk niet te werken. De kerk was die avond zeer koud. Dit maakte zijn meditatie met ontbloot bovenlichaam tot een statement in de kerk waaruit standvastigheid en overgave sprak. Het was niet te zien of de performance hem zwaar viel. Zijn gezicht en houding verkrampten niet. Hij stond aan het einde van de meditatie niet te wankelen op zijn benen. De performer zocht zijn persoonlijke grenzen op en was bereid om tot het uiterste te gaan. Maar de werkelijke grenzen van zijn uithoudingsvermogen werden nog niet bereikt. Zijn overgave aan het ritueel, zijn 'geloof' in het ritueel, leek hem de benodigde warmte en kracht te geven om deze staande meditatie tot het einde toe ogenschijnlijk moeiteloos vol te houden. De overgave en aandacht waarmee de performer de rituele handelingen uitvoerde, maakten dit voor mij tot een overtuigend religieus ritueel.

Wasdorp: *Waak over mij*

In Wasdorp heeft *Waak over mij*, mij het meest kunnen overtuigen. De performance raakte mij vooral vanwege gedrevenheid en inzet van de uitvoerders. Eén van hen maakte meteen op de informatieavond al haar keuze voor dit performance-ritueel kenbaar.

Beide uitvoerders stralen al direct aan het begin van het performance-ritueel een sterke verbondenheid met elkaar uit. Het slepen met het bed ervaar ik tijdens de viering als een meditatieve gang waarbij de aandacht van de uitvoerders niet verslapt. De performers voeren deze eenvoudige handeling zeer geconcentreerd en met volledige aandacht uit. Het bed scheert dicht langs de banken door het nauwe middenpad. Aangekomen bij het altaar slepen zij het

bed over de invalidenopgang het podium op. Tijdens hun tocht zijn er over de boxen van de kerk twee dromen te horen²⁰⁴. Vooral de tweede droom, door de performer van *Waak over mij* zelf verteld, beschouw ik als een belangrijke toevoeging aan het performance-ritueel. In deze droom uit zij haar wens en hoop op een betere wereld en haar verlangen naar alomvattende verbondenheid en vriendschap tussen mensen²⁰⁵. Dit uitgesproken verlangen tijdens de viering krijgt voor mij in deze context de betekenis van een geloofsbelijdenis. Een geloofsbelijdenis waarin de performer niet zozeer zegt *wat* zij gelooft, maar *waarom* zij gelooft. Wanneer de droom stopt valt er een korte stilte. De performers en de mensen in de kerk 'ontwaken'. Hierna zingt een sopraan uit het koor het eerste couplet van het lied *Klankresten*. Daarna valt de rest van het koor in en zet zich in beweging. Het koor loopt door het middenpad van de kerk de performers achterna. Het koor stelt zich op voor het altaar. Achter de rugen van de koorleden bouwen de performers het bed om tot een ladder. Na afloop van het lied worden de projectoren aangezet. Het koor verplaatst zich (gaat langszij de muren in de 'altaarruimte' van de kerk zitten). De ladder wordt zichtbaar en tekent zich in de lichte kerk af tegen een verbleekte achtergrond van boomtoppen en hemel (de diaprojecties).

Ook in deze performance maakte de overgave van de uitvoerders op mij de meeste indruk. Maar daarnaast werd ik ook geraakt door de samenwerking tussen performer en helper. De performer gaf zich in alle rust over aan de uitvoering van één handeling, namelijk het schuiven van het bed. Het vol overgave uitvoeren van deze rituele handeling leek op dat moment voor haar het enige te zijn wat van belang was. Bij het nemen van de treden toonde zij geen enkele onzekerheid of twijfel. Zij vertrouwde volledig op de aanwijzingen van

²⁰⁴ Deze dromen worden verteld door mensen uit de gemeente en zijn eerder opgenomen.

²⁰⁵ Haar droom had de vorm van een sprookje. Zij vertelde: *'Ik droomde dat ik aan de oever zat van een beek. (...) Achter mij aan het einde van de weide, stond een heel groot huis. Het was een prachtig huis. Het leek wel een kasteel. Het had torentjes en een groot bordes. Opeens ging de deur van het huis open en er kwamen drie vrouwen uit'.* Zij vertelde over de prachtige lange gewaden van de vrouwen. In contrast daarmee droeg zij zelf in deze droom wat bruinige onopvallende kleren. Eén van de vrouwen heeft een bal. De vrouwen gooien de bal naar elkaar toe. *'Zij gooiden de bal niet naar mij. Zij zagen mij niet. Ik hoorde er niet bij. (...) Ze keken naar elkaar. Ze lachten. Ze hoorden bij elkaar. Daar kon niemand tussen komen. Opeens viel de bal'.* In haar droom rolt de bal naar het water en valt in de beek. Zij springt op en rent naar het water. *'Ik wilde de bal pakken en terugbrengen naar de vrouwen; dan zouden zij mij zien'.* Maar zij struikelt en valt zelf ook in het water. *'En toen gebeurde er iets heel wonderlijks. Ik ging niet onder in het water. Nee, ik voelde dat ik mee ging dansen en springen in de stroming van de beek. En toen ik naar mijzelf keek zag ik dat ik rond was geworden'.* Zijzelf werd in deze droom ook een bal. Zij zag nog meer ballen die naar haar toestroomden in de beek. Zij beëindigt haar droom met: *'En we dansten om elkaar heen in één grote stroom van verbondenheid. Niemand was meer alleen. En zo stroomden wij naar de oceaan, naar de hele wereld.'*

de helper. De performance was in deze uitvoering²⁰⁶ geen fysieke uitputtingsslag. De performer tastte hier niet de grenzen van haar uithoudingsvermogen af. Toch zag deze uitvoering van *Waak over mij* er niet uit alsof het allemaal van een leien dakje ging. Dit kwam omdat de performer zelf niet meer zo jong was en zich wat stram voortbewoog. Ook de hindernis van het podium riep bij mij als toeschouwer extra spanning op. Ik zag hoe een poot van het bed de invalidenopgang miste en het bed deed wankelen. Ik zag daarna hoe het bed bleef haken achter een trede. De performance leek in deze uitvoering niet zozeer het uiterste te vragen van het fysieke uithoudingsvermogen van de uitvoerders, maar wel van hun geestelijke uithoudingsvermogen. Want om in deze situatie niet in paniek te raken maar in alle rust door te gaan met het ritueel, vond ik een geweldige prestatie. Vooral dit eerste deel van de performance overtuigde mij het meest. De geloofsbelijdenis in de droom gaf het ritueel een extra betekenis. De performer leek haar in de droom uitgesproken ideaal van alomvattende verbondenheid en vriendschap dichterbij te willen brengen door zich met volledige overgave op het ritueel te storten. Zij leek door haar serieuze en aandachtsvolle uitvoering een verandering in gang te willen zetten. De performance werd een ritueel waarmee zij haar wensdroom over een betere wereld waar niemand buitengesloten werd, werkelijkheid wilde maken. Door deze combinatie van wensdroom en de uiterst serieuze en geconcentreerde uitvoering vervaagde de grens van een goed uitgevoerde performance en een persoonlijk religieus ritueel.

Oostdam: *Heer ontferm U*

In Oostdam was er voor mij geen twijfel mogelijk; de performance *Heer ontferm U* heeft mij hier het meest overtuigd. Hier werd de grens tussen kunstwerk en religieus ritueel geslecht. Net als in Wasdorp gaf ook hier de performer al direct bij de eerste kennismaking op de informatieavond een duidelijke voorkeur aan voor één performance. Zij koos hierna zelf haar helpers. Zij enthousiasmeerde haar partner en zijn zoon. Zij zouden haar aan het eind van de performance in de witte doek wikkelen.

Aan het begin van de viering lopen performer en helper²⁰⁷ naar de performance-locatie, net buiten het liturgisch centrum. De performer is hierbij volledig in zichzelf gekeerd. Zij lijkt haar langzame insluiting in de kistentoren, wanneer zij heeft plaatsgenomen in de onderste kist, nauwelijks op te merken. Haar ogen blijven neergeslagen. De houding van de performer doet mij niet alleen denken aan een stil gebed, maar roept ook associaties op met een terechtstelling. Haar

²⁰⁶ In Utrecht en Almstad lag de performer op zijn rug op de grond, terwijl hij het bed voortduwde. In Wasdorp was deze uitvoering voor de performer fysiek niet mogelijk. Daarnaast werd dit sterk bemoeilijkt door de podiatreden. Daarom is hier voor een andere, staande vorm van slepen gekozen.

²⁰⁷ Ikzelf was in deze performance de derde helper.

houding lijkt op die van een veroordeelde die de moed heeft opgegeven en naar het schavot wordt geleid. Wanneer de derde kist over de performer heen wordt geschoven haalt zij haar armen uit de toren en strekt deze. Dan plaats ik de laatste kist over haar heen. Zij kijkt even naar boven wanneer ik de kist laat zakken. Hierna steken alleen nog haar armen uit de toren. De performer begint nu het *Heer, ontferm U* te reciteren/bidden. Haar zachte, hoge stem is in het hele liturgisch centrum te horen. Wanneer de performer de twee rode latten in de handen heeft gekregen gaat de viering verder. De aandacht van de kerkgangers verschuift naar het liturgisch centrum. Wanneer de pastor de kerkgangers welkom heet en een openingsgebed uitspreekt, is tijdens de korte stiltes de recitatie van de performer duidelijk te horen. Zij lijkt de lattendriehoek boven haar hoofd maar moeilijk in evenwicht te kunnen houden. De latten bewegen constant naar voren en achteren. Haar eenzame strijd, net buiten het liturgisch centrum, ontgaat niemand. Ook al zijn de ogen van de bezoekers op de pastor gericht en is de performer in de toren daarvoor even uit beeld, haar aanhoudende indringende recitatie bereikt altijd weer de kerkgangers.

Tijdens het tweede lied, na het gezamenlijke gebed, is de performer werkelijk aan het worstelen met de latten. Halverwege het lied laat zij de latten stukje bij beetje langzaam zakken. Schoksgewijs brengt zij de punt van de latten naar de grond. Wanneer de punt de grond heeft geraakt, laat zij de latten los. Een luide, nagalmende klap onderbreekt het lied. Na het lied staan haar twee helpers op. Vader en zoon houden beiden de witte doek vast. De doek is netjes opgevouwen tot een rechthoekig pakketje. Zij aan zij lopen zij naar de toren en vouwen daar de doek uit. Vader en zoon schermen met de uitgevouwen doek de toren af. Alleen de bovenste kist is zichtbaar voor de kerkgangers en steekt boven de doek uit. Hierna haal ik één voor één de kisten weg. Het gezicht van de performer wordt weer zichtbaar. Zij heeft haar ogen neergeslagen en reciteert nog steeds het *Heer ontferm U*. De helpers hebben hun gezicht naar de performer toegekeerd en kijken hoe zij bevrijd wordt uit de toren. Wanneer de kisten weg zijn genomen, wikkelen vader en zoon de performer in het witte kleed. Zij begeleiden haar weer de trap op naar het podium en lopen terug naar hun plaats.

In hoeverre toonde de performer van *Heer ontferm U* nu de kracht van haar geloof tijdens dit performance-ritueel? Aan het begin straalde de performer vooral berusting en eenzaamheid uit. In haar uitvoering van het performance-ritueel kreeg het lijden, de strijd en de eenzaamheid een zeer sterke nadruk. Dit werd vooral veroorzaakt door haar houding. Maar ook de positie van het performance-ritueel, buiten het liturgisch centrum, droeg hier aan bij. De performer kwam letterlijk buiten de vierende gemeente te staan.

In de toren van kisten verloor zij haar berusting en ging zij de strijd aan. Zij begon te reciteren; zij riep God aan. Haar gebed klonk niet gemaakt, maar oprecht. Haar strijd met de latten, die zij slechts met

veel moeite in evenwicht kon houden, gaf haar aanroep een overtuigende urgentie. Haar recitatie was niet luid, maar haar hoge stem, en vooral de aangehouden 'r' in het woord 'Heerrrrr..' droeg ver en was in het hele liturgisch centrum te horen. Hier werd werkelijk om hulp geroepen. De performer in de kisten klonk tijdens dit deel van het ritueel vooral zeer kwetsbaar maar zij toonde ook haar kracht en uithoudingsvermogen. Dit deed zij door de strijd met de latten, die in eerste instantie al snel beslist leek, oneindig lang vol te houden (vijftien minuten, veel langer dan de meeste andere performers van *Heer ontferm U*). De latten bleven al die tijd in beweging. Haar armen trilden van de inspanning. Hier werd overduidelijk een fysieke strijd geleverd. Hier zocht iemand werkelijk de grenzen van haar uithoudingsvermogen op en deze lagen verder dan verwacht. De strijd was niet zo maar beslist. Haar recitatie, haar gebed, leken haar kracht te geven.

Het slot van de performance vond ik vooral ontroerend. De beproeving was doorstaan en de strijd was gestreden. En nu was er verlossing. Deze verlossing werd verbeeld door de witte doek die om de performer heen werd geslagen. Dit beeld straalde warmte en intimiteit uit; de familieband tussen helpers en performer werd zichtbaar door de warmte en zorg waarmee de helpers de performer omringden. Vooral de jongen voerde dit laatste onderdeel van het performance-ritueel zeer serieus en zeer geconcentreerd uit. De eenzame strijd van de performer in de toren, en de warme terugkeer van de performer in de armen van haar familie, contrasteerden scherp met elkaar. Het gebed van de performer leek aan het einde van het performance-ritueel verhoord.

Almstad: *Verwachtingsvol*.

Ook in Almstad maakte de performer van *Verwachtingsvol* direct zijn voorkeur voor dit ritueel kenbaar tijdens de informatieavond. Vervolgens bereidde hij zich serieus voor op de viering. Hij trainde zichzelf vooraf om het langdurige mediteren te kunnen volhouden. Zijn vrouw naaide voor hem de witte doek, die aan het einde van het performance-ritueel over zijn schouders werd gelegd.

Het performance-ritueel begint tijdens het openingslied *Heer, ontferm U*. In de schemerige ruimte van het altaar doemt de performer op als een witte schim. Hij loopt heel rustig, met het hoofd iets naar beneden gericht, naar de hoop aarde aan de andere zijde van het podium. Hij voert elke beweging met aandacht uit. Hij neemt plaats achter de hoop aarde en zet daar zijn meditatie voort. Hij staat rechtop, benen iets uit elkaar, hoofd recht op de schouders. Zijn armen hangen langs zijn lichaam. Op het altaarpodium vormt hij aan het begin van de viering, samen met de performer van *Heer ontferm U*, een prachtig tableau. De performer van *Heer ontferm U* is verschanst in de toren. Alleen haar armen steken er uit. Aan de andere zijde van het altaarpodium staat de performer van *Verwachtingsvol* te mediteren. Hij oogt door zijn ontblote bovenlijf juist extra kwetsbaar. Hij beweegt aan het begin van zijn meditatie nauwelijks,

hij staat rechtop en standvastig. Af en toe zie je zijn lippen bewegen. Hij reageert tijdens de viering niet op andere geluiden of gebeurtenissen en staat al die tijd bewegingloos te mediteren. Tijdens de Heilige Chaos²⁰⁸ worden er meditatiekussens in een kring om hem heen gelegd. Meteen vanaf het begin van de Heilige Chaos nemen mensen plaats op de meditatiekussens bij de performer. Na een aantal minuten, wanneer er meer mensen opstaan uit de banken, groeit de groep mensen rondom de performer. Vlak voor het afsluitende lied van de Heilige Chaos (na zo'n negen minuten) zitten en staan er uiteindelijk achttien tot twintig mensen om de performer heen. De ruimte om de performer bleef mensen aantrekken. Het werd een gemeenschappelijke meditatieplek. Dit beeld van de witte staande en halfontklede gestalte van de performer, omringd door een groep zittende, mediterende mensen, was fascinerend. Hier was in één oogopslag duidelijk dat het performance-ritueel niet langer 'kunst' was voor de kerkgangers. Voor hen was het ook een religieus ritueel geworden. Zij waren niet langer toeschouwers maar actieve deelnemers geworden. Het beeld dat dit in de viering opleverde, daar stond ik in eerste instantie als kunstenaar tweeslachtig tegenover. Het beeld riep bij mij in eerste instantie associaties op met een verlosser of nieuwe goeroe die was opgestaan, met een groep volgelingen aan zijn voeten. Zelf wist ik niet direct wat ik van dit beeld en deze associaties, moest vinden. Het riep een zekere weerstand op; is dit wel de boodschap die ik als kunstenaar wil uitdragen, zo vroeg ik mij af. Maar tegelijkertijd bleef deze onverwachte aanblik van *Verwachtingsvol* mij fascineren. Ik kon mijzelf niet meer van het performance-ritueel losmaken en bleef op een afstand staan toekijken. De ongelooflijke verstillings, de rust, de diepe meditatie van zowel de performer als van de mensen om hem heen, begonnen steeds meer indruk op mij te maken. De mensen die plaatsnamen rondom de performer bleven lang zitten. Zij namen niet plaats als toeschouwers die het kunstwerk eventjes van dichtbij wilden bekijken en daarna weer verder gingen. De meesten hadden hun ogen gesloten, leken net als de performer niets of niemand meer op te merken. Mijn oorspronkelijke twijfel over dit beeld verdween na enkele minuten. Mijn blik als kunstenaar maakte plaats voor die van 'gelovige'. Ik ging langzaam mee in de meditatie van dit gezamenlijke religieuze ritueel.

²⁰⁸ Het ritueel van de Heilige Chaos is kenmerkend voor de Thomasviering in Almstad. De Heilige Chaos biedt de deelnemers aan de viering de mogelijkheid om zelf een keuze te maken waaraan men wil deelnemen. De collectiviteit van de viering wordt tijdelijk ingewisseld voor individualiteit. Bij de Thomasvieringen in Almstad beschrijft men dit ritueel als volgt: *'Eenvoudige muziek en zang vullen de bijzondere ruimte van de kerk. Je kunt op je plaats mijmeren of mediteren. Je kunt ook in beweging komen. Naar een icoon, een waterbekken, een sculptuur van Jezus. Je kunt een kaarsje aansteken, met een gebedsbriefje iets inbrengen voor de gebeden later, een tekening maken of een persoonlijke zegen ontvangen'* (Om de anonimiteit van de gemeente en gemeenteleden te waarborgen is hier geen bronvermelding opgenomen).



Boven: De performer van *Heer ontferm U* wordt gehuld in een witte doek en weggeleid. De performer van *Verwachtingsvol* blijft onverstoorbaar mediteren. Onder: *Heer ontferm U* in Oostdam.



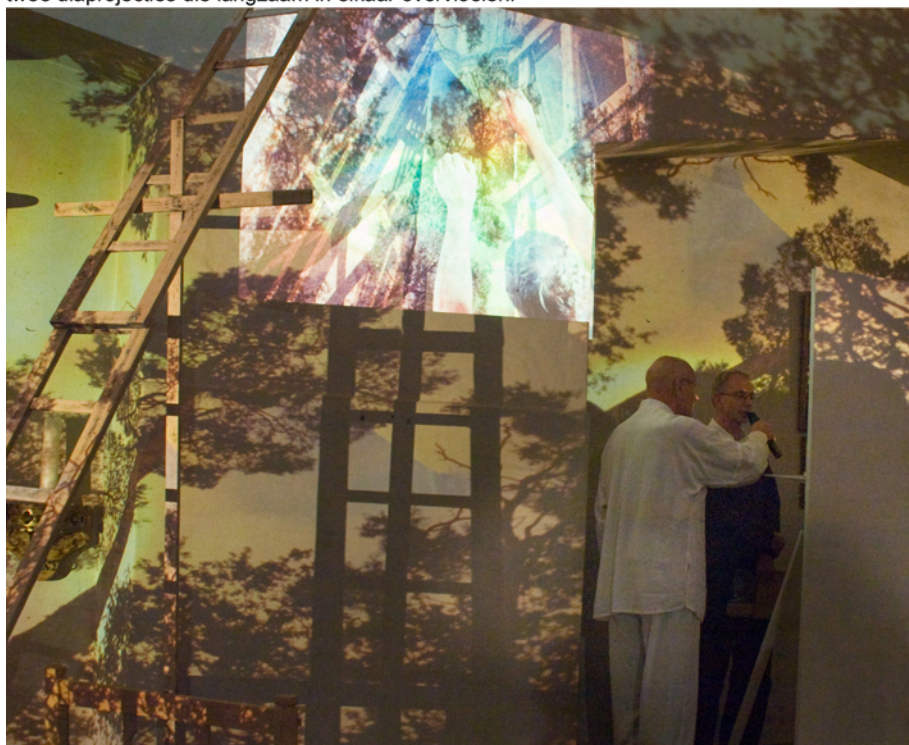
Boven: *Waak over mij* in Wasdorp
Onder: *Verbonden tot oneindigheid* in Almstad.





Boven: Het aansteken van de altaarkaarsen in Wasdorp.

Onder: Tijdens *Waak over mij* in Almstad vertellen mensen uit de gemeente hun dromen. Het bed is omgevormd tot een ladder. Het overbelichte vlak in het midden van de foto zijn twee diaprojecties die langzaam in elkaar overvloeien.



Na de Heilige Chaos, wanneer de gemeente in een kring gaat staan voor het breken en delen, wordt de recitatie van de performer versterkt met een microfoon. Het koor zet het lied *Wait for the Lord* in. Zij zingen dit in het begin heel zacht, en bouwen zo de spanning op. De performer knielt. Hij vouwt zijn handen en blijft zo even zitten. Hij laat zijn handen langs zijn lichaam hangen en valt na een moment rust voorover in de aarde. Hij blijft roerloos liggen en staat na bijna een minuut langzaam op. Hij staat even stil en kijkt naar de afdruk op de doek. Dan loopt hij, stram van het staan, langzaam om de hoop aarde heen. Wanneer hij de doek optilt, begint het koor luider te zingen. Hij toont de doek als eerste aan het koor. Het publiek in de kerk ziet alleen nog de zwarte lap. Hij draait zich dan om. De spanning wordt, mede door het crescendo van het koor, verder opgebouwd. Nu ziet de gemeente de afdruk op het doek. Het lichaam van de performer is hier duidelijk op herkenbaar. Zijn gezicht, vooral bij de ogen, is minder scherp getekend. De performer houdt de doek hoog voor zich en loopt langzaam naar de gemeente toe. Zijn eigen lichaam gaat, op zijn voeten na, schuil achter de doek met afdruk. Hij loopt, net als aan het begin van de performance, heel rustig. Ook nu lijkt hij zich bewust te zijn van elke beweging die zijn lichaam maakt tijdens het lopen. Ook nu lijkt hij elke beweging met aandacht uit te voeren. Wanneer de performer door het middenpad van de kerk loopt, zingen de kerkgangers met het koor mee. De mensen die daarvoor toeschouwer waren, nemen nu door hun zang actief deel aan het slot van de performance. De performer hangt de doek bij de uitgang op. Eén van de kerkgangers helpt hem uit eigen beweging daarbij. Daarna leg ik de witte doek om de schouders van de performer. Samen lopen wij terug naar het altaar. Dat is het einde van het performance-ritueel.

De uitvoering van de performance *Verwachtingsvol* werd in Almstad werkelijk een fysieke uitputtingsslag. Waar het performance-ritueel in Utrecht in totaal veertig minuten duurde, was dat in Almstad ruim een uur. De performer in Almstad werd hierdoor gedwongen om de grenzen van zijn uithoudingsvermogen op te zoeken. Dit werd, vooral aan het einde van de overweging, zichtbaar in zijn houding. Maar het opzoeken van zijn fysieke grenzen was niet datgene wat deze performance voor mij tot een religieus ritueel maakte. Dat werd vooral veroorzaakt door de aandacht en de overgave waarmee het ritueel door de performer werd uitgevoerd. Hij leek zich tijdens de viering niet bewust van de geluiden en handelingen om zich heen. Hij ging volledig op in zijn performance-ritueel en reageerde nergens op. In zoverre sluit dit ritueel aan bij de drie performance-rituelen die ik hiervoor heb besproken. Maar dit ritueel was, in vergelijking met deze andere ook uitzonderlijk. Waar de eerder beschreven performance-rituelen van *Verwachtingsvol*, *Waak over mij* en *Heer ontferm U* persoonlijke religieuze rituelen werden, ontstond er in Almstad ook een krachtig gemeenschappelijk ritueel. Het bijzondere in Almstad was dat koor en gemeente met hun zang, maar vooral door hun

meditatie, aan konden sluiten. De gemeente nam de uitnodiging om te participeren met beide handen aan. Vormde in Utrecht de val en de zweetdoek het hoogtepunt van de performance, in Almstad maakte de gezamenlijke meditatie tijdens de Heilige Chaos de meeste indruk. Dit was voor mij het moment in de viering waarin ik als kunstenaar even met lege handen stond en het gevoel had dat het performance-ritueel niet langer mijn kunstwerk was. Het werd een gezamenlijk ritueel dat zijn eigen weg leek te gaan. Niet alleen de performer zelf maar ook de mensen uit de kerk (die om hem heen mediteerden) voerden 'hun rol' in oppperste concentratie en met volledige aandacht uit. Door deze samenbundeling van kracht en aandacht werd niet alleen de grens overschreden van performance-kunst naar een persoonlijk religieus ritueel, maar groeide het performance-ritueel ook uit tot een krachtig collectief ritueel.

De andere performance-rituelen

Ik sluit deze subparagraaf af met een korte terugblik op de andere performance-rituelen in de vieringen. In welke mate veranderden zij in een persoonlijk religieus ritueel? Hoe overtuigend was hier de uitvoering van het performance-ritueel door de performers? Bij de bovenstaande beschreven performance-rituelen komt de concentratie, de aandacht, de overgave van de performers naar voren als hét kenmerk waarmee ik het optreden van de performers waardeer. Dit is één van de belangrijkste criteria die het optreden van de performer voor mij als kunstenaar overtuigend maakt. De bovengenoemde performers sloten zich allemaal af van de gebeurtenissen om hen heen. Zij hadden alleen nog maar aandacht voor hun ritueel. Wanneer zij deze concentratie ook onder moeilijke (fysieke) omstandigheden wisten vol te houden, werd hun optreden voor mij overtuigender. Het opzoeken van de grenzen van het uithoudingsvermogen was geen bepalend kenmerk, maar versterkte voor mij de overtuigingskracht van de performer wel. Daarnaast kon het optreden van de performer ook versterkt worden door een persoonlijke bijdrage aan het ritueel (bijvoorbeeld het vertellen van een eigen droom bij *Waak over mij*) of doordat de kerkgangers iets toevoegden (participeerden in het ritueel, bijvoorbeeld door de meditatie bij *Verwachtingsvol*). En tenslotte kleurde ook de voorbereiding van de performer mijn oordeel als kunstenaar. Alle performers gaven tijdens de voorbereiding, meestal al bij de eerste kennismaking, aan dat dit performance-ritueel voor hen een bijzondere betekenis had. De wijze waarop de performers zich daarna voorbereidden op het ritueel (door mij van dichtbij meegemaakt) speelde ook een rol in mijn waardering. De overgave, aandacht en concentratie op het performance-ritueel is ook bij de meeste andere performers terug te vinden. Slechts in enkele gevallen kon deze concentratie en aandacht soms te vroeg

verslappen²⁰⁹. Wat betreft de voorbereiding en voorkeur voor één performance-ritueel: deze gerichtheid op één performance was bijzonder en kwam niet vaak voor. Alleen twee Oostdamse performers²¹⁰ en twee performers in Almstad toonden ook een duidelijke voorkeur voor één performance-ritueel²¹¹. Over het algemeen wilden de meeste performers wel aan meerdere performances meewerken. Wanneer iemand een duidelijke voorkeur had voor één performance-ritueel, werd dat door mij als organisator altijd gehonoreerd.

Het opzoeken van de eigen fysieke grenzen kwam ook minder vaak voor bij de andere performers. Wanneer dit echter gebeurde, gaf dit een extra spanning aan het ritueel. Zo ging tijdens *Verbonden tot oneindigheid* in Oostdam de performer tot het uiterste in haar strijd met de sarcophagen. Het performance-ritueel won hierdoor duidelijk aan kracht en werd een van de meest overtuigende uitvoeringen van deze performance. Maar zoals gezegd, in de meeste gevallen leken de fysieke grenzen van de performers nog lang niet in zicht te komen. Persoonlijke toevoegingen van de performer aan het performance-ritueel kwamen niet zo vaak voor²¹². Er zijn slechts enkele andere voorbeelden te noemen. In Utrecht veranderde de performer van *Ode aan de Geest* (later: *Heer ontferm U*) de recitatie in een heel eigen lied. In Almstad voegde zowel de performer als de helper van *Waak over mij* hun droom toe aan deze performance. In Almstad breidden de helpers van *Heer ontferm U* en *Verbonden tot oneindigheid* daarnaast hun taak uit; zij werden ook de helpers en begeleiders van het publiek bij binnenkomst en aan het einde van de viering²¹³.

De actieve deelname van het publiek tijdens de viering kwam vooral in Almstad naar voren. Naast *Verwachtingsvol* leverden de kerkgangers ook een actieve bijdrage aan *Waak over mij*. Hier vertelde een aantal kerkgangers tijdens het performance-ritueel hun droom. Anderen schreven of tekenden hun droom tijdens de Heilige Chaos en hingen deze aan de ladder. Aan andere performance-rituelen konden door middel van samenzang een actieve bijdrage leveren aan

²⁰⁹ Dit gebeurde bijvoorbeeld tijdens *Verbonden tot oneindigheid* in Utrecht. Daar maakt één van de performers al contact met een bekende uit de kerk nog voordat het ritueel volledig was afgerond.

²¹⁰ De performer van *Uw brood, mijn kerk* en één performer van *Verbonden tot oneindigheid*.

²¹¹ In totaal gaat het om acht van de drieëndertig performers die aan de vier vieringen hebben meegewerkt. Acht performers spraken een duidelijke voorkeur uit voor één performance-ritueel.

²¹² Dat wil niet zeggen dat de performances zonder verdere aanpassingen werden uitgevoerd volgens mijn partituur. Regelmatig waren er bijvoorbeeld praktische aanpassingen nodig die een performance-ritueel voor een individuele performer beter uitvoerbaar maakte.

²¹³ Zij deelden voorafgaand aan de viering gezamenlijk de liturgieboekjes uit aan de binnenkomende kerkgangers en na afloop van de viering deelden zij de witte rozen uit.

het ritueel. Maar deze gezongen bijdrage was afstandelijker dan de actieve bijdrage aan *Waak over mij* en *Verwachtingsvol* in Almstad.

Samenvattend stel ik dat er geen performers zijn geweest wier uitvoering van het performance-ritueel ik absoluut niet overtuigend vond. Alle performers wisten een zekere mate van concentratie in hun handelingen te bereiken en voerden het 'eigen' ritueel met overgave uit. Wel waren er verschillen in intensiteit. Deze hingen zowel samen met de handelingen van de kunstenaar (persoonlijke bijdrage aan het ritueel, opzoeken van fysieke grenzen, voorkeur voor één ritueel) als met de bijdrage van de kerkgangers aan het ritueel. Dit laatste werd vooral in Almstad duidelijk door de ruimte die de Heilige Chaos daartoe bood.

4.2.3 *Het verdichten van de realiteit*

Het tweede en het vijfde artistieke criterium hangen nauw met elkaar samen; ik heb deze in dit tweede thema samengevoegd. Het ging bij beide artistieke criteria om de potentie van het performance-ritueel, om de toeschouwer een werkelijkheid te tonen die boven de dagelijkse realiteit uitstijgt, om een religieuze ervaring op gang te brengen.

In dit thema richt ik mij op mijn eigen ervaring als deelnemer aan de viering²¹⁴. Ik beschrijf op welke momenten ik geraakt en ontregeld werd door de performance-rituelen. Ik vergelijk mijn ervaring met de kenmerken van de religieuze en sublieme ervaring zoals ik deze in paragraaf 2.3 heb beschreven. De performance-rituelen die ik in het vorige thema heb beschreven, keren ook hier weer terug. Een voor mij overtuigende uitvoering van het performance-ritueel door de performer – en een performer die het performance-ritueel tot een persoonlijk religieus ritueel weet te maken – bleek nauw samen te hangen met mijn eigen (religieuze) ervaring tijdens de viering. Dit komt overeen met wat ik in hoofdstuk 2 schreef, namelijk dat de religieuze ervaring voor mij als beeldend kunstenaar een criterium was om een kunstwerk al dan niet als 'geslaagd' te beoordelen²¹⁵.

Ik besteed in deze paragraaf aandacht aan twee persoonlijke ervaringen²¹⁶. Het gaat om ervaringen die ook van invloed waren op mijn onderzoeksproces, namelijk *Verwachtingsvol* in Utrecht en *Heer ontferm U* in Oostdam. Ik beschrijf zo nauwkeurig mogelijk het precieze moment in de viering waardoor ik werd getroffen²¹⁷. Ik

²¹⁴ De (religieuze) ervaring van de kerkgangers beschrijf ik in hoofdstuk 6.

²¹⁵ Zie paragraaf 2.3.4.

²¹⁶ Over mijn persoonlijke ervaring tijdens de viering in Wasdorp en Almstad heb ik ook geschreven. Dit is echter niet opgenomen in het proefschrift, maar op de (opvraagbare) cd-rom met alle data rondom dit onderzoek.

²¹⁷ Bij de beschrijving van mijn (religieuze) ervaring, moet echter wel een kanttekening worden gemaakt. In vergelijking met de ervaringen van de deelnemers, die twee keer zijn geïnterviewd, heb ik mijn eigen ervaringen vlak na de viering

probeer aan te geven welke beelden hierbij een centrale rol speelden. En ik beschrijf welke emoties en gedachten op dat moment bij mij opkwamen. Ik analyseer of er hier sprake was van een religieuze ervaring. Ik sluit mijn beschrijving en analyse af met een terugblik op het onderzoeksproces; op welke wijze is deze persoonlijke (religieuze) ervaring van invloed geweest op het verdere onderzoek en op de ontwikkeling van de viering.

Utrecht: Verwachtingsvol

In Utrecht was het zonder twijfel de performance *Verwachtingsvol* die mij het sterkste heeft geraakt. De performance heb ik in het eerste thema al uitgebreid beschreven. Ik richt mij hier op het moment dat de performer in de aarde valt waardoor ik onverwacht emotioneel werd geraakt. Op dat moment hoorde ik de zang van het koor niet meer. Ik hield mijn adem in en moest mijn verdriet en tranen bedwingen. Ik werd overstroomd door verschillende emoties: zowel angst en verdriet als een sterk gevoel van verbondenheid met de performer. Maar ook werd ik geraakt door de schoonheid van het ritueel. Deze emoties werden allemaal tegelijkertijd in een kort moment opgeroepen. Toen de performer na zijn val weer langzaam overeind kwam en de doek optilde, werd ik verder meegezogen in deze gebeurtenis. In de kerk was het in mijn beleving doodstil geworden. Alle aandacht ging uit naar de performer. Alle energie was gericht op dit ene moment. En ook ik kon mijn ogen niet van de performer, van zijn gang door de kerk, afkeren. Hoewel ik in werkelijkheid zo'n tien meter van hem vandaan meeliep, had ik het gevoel dat ik heel dicht bij hem was; dat ik hem als het ware op de voet volgde.

Deze emotie kwam voor mij onverwacht. Bij het oefenen van de performance had ik er tot dan toe alleen 'technisch' naar de handelingen van de performer gekeken; valt hij op de goede manier en op het goede tijdstip? Wordt de performance uitgevoerd op een wijze die overeenkomt met mijn verwachtingen? Maar in de viering zelf verdween mijn 'technische blik' volledig. Ik werd onverwacht meegezogen in het ritueel.

weinig gedetailleerd opgeschreven. Daarnaast ben ik zelf kort daarna begonnen met het bestuderen en bewerken van de videobeelden. Kort na elke viering heb ik het beeldmateriaal samengevoegd en hiervan een samenvatting gemaakt. Het terugzien van de viering op video heeft ongetwijfeld mijn herinnering beïnvloed. Ook de interviews en mijn gesprekken met de deelnemers aan de viering hebben mijn herinneringen gekleurd. Onderstaande ervaringen zijn daardoor niet betrouwbaar als een weergave van wat ik op het moment van de viering voelde en dacht. Maar deze door de videobeelden en interviews gegroeide herinnering, is voor mij als kunstenaar wel zeer belangrijk omdat deze de verdere ontwikkeling van de performance-rituelen en viering beïnvloedde. Dit was de 'ervaring' waarmee ik als kunstenaar heb gewerkt en die het vervolg van de vieringen mede heeft vormgegeven. Daarom vind ik het van belang om juist deze 'gegroeide' herinnering te beschrijven.

In deze ervaring herken ik zowel kenmerken van de eenheids-ervaring zoals beschreven door Winkelaar als van de numineuze of sublieme ervaring²¹⁸. Mijn persoonlijke relatie met de performer speelde een belangrijke rol bij deze ervaring. De performer is mijn echtgenoot en dat heeft de kracht van dit beeld zeker versterkt. Het *tremendum* van Otto²¹⁹ was hier het moment dat ik de beeldtaal van mijn eigen performance als werkelijkheid ervoer. In een flits zag ik mijn geliefde even werkelijk dood liggen. Maar gelijktijdig was er ook het *fascinans*: ik voelde mij zeer dicht bij hem staan. Ik maakte deze val met hem mee en kon genieten van het indrukwekkende beeld van de val. Het besef dat dit niet de werkelijkheid was, maar dat het een performance-ritueel was waar ik naar keek, bleef altijd aanwezig. Dit besef veroorzaakte tegenstrijdige emoties: naast de genoemde gevoelens van angst en verdriet kon ik tegelijkertijd genieten van de schoonheid van het ritueel.

Zoals ik in paragraaf 2.3.1 schreef, stelt Brillenburg Wurth dat de sublieme ervaring deels te vergelijken is met een traumatische ervaring. Het is een ervaring die moeilijk in woorden is te vatten en die niet kan worden vergeten. Doordat de ervaring buiten onze kaders valt, wordt hij telkens weer herbeleefd. En hoewel dit niet een ervaring is die mij veel slapeloze nachten heeft bezorgd, merkte ik wel dat de ervaring, of beter gezegd de emoties die deze ervaring heeft opgeroepen, telkens weer bij mij terugkwamen tijdens het zien van de videobeelden. Ook twee jaar na dato, knijpt mijn maag nog altijd samen wanneer ik dit moment op video terugzie. Ik beleef het moment dan weer opnieuw. Het is, zoals Brillenburg Wurth schrijft: ‘..not past, but it is not fully and stably present (to consciousness) either’ (Brillenburg Wurth 2002: 212).

Mijn ervaring vertoont veel gelijkenis met een sublieme ervaring²²⁰. Maar in hoeverre ging het hier nu ook om een religieuze ervaring?

²¹⁸ Zie ook paragraaf 2.3.1 en 2.3.3.

²¹⁹ Rudolf Otto stelt dat de ervaring van het Heilige, de religieuze ervaring zowel een gevoel van vrees en onbehagen kan oproepen (het *tremendum*) maar tegelijkertijd een enorme aantrekkingskracht uitoefent (het *fascinans*). Ik beschrijf zijn theorie in paragraaf 2.3.1.

²²⁰ Naast deze kenmerken van de sublieme of numineuze ervaring, zijn er ook kenmerken van de eenheidservaring, zoals beschreven door Winkelaar, te onderscheiden. Mijn (metrische) tijdsbesef was even weg op het moment dat de performer in de aarde lag. Dit moment leek in mijn beleving eindeloos te duren. Het was daarnaast ook een onverwachte ervaring. Ik had de performance zelf al een aantal keer uitgevoerd in mijn atelier en teruggezien op film. Doordat ik deze performance al vaak had gezien, verwachtte ik niet dat deze mij nog zo sterk persoonlijk kon raken. De ervaring overviel mij. Maar het belangrijkste kenmerk van de eenheidservaring, het gevoel dat de scheiding tussen subject en object even wordt opgeheven, was bij mij minder sterk aanwezig. Er was wel een gevoel van verbondenheid met de performer. Maar tegelijkertijd was er altijd het besef dat ik toeschouwer was; dat ik toekeek naar mijn eigen kunstwerk. De scheiding tussen subject en object werd daardoor niet

Om deze vraag te kunnen beantwoorden moet ik dieper ingaan op mijn persoonlijke geschiedenis. Als onderzoeker sla ik hier een ongebruikelijke weg in; een belangrijk moment uit mijn eigen leven (ten tijde van het onderzoek) krijgt een plaats in mijn analyse. Dat dit voor het onderzoek noodzakelijk is, zal in de volgende hoofdstukken blijken²²¹. Hier volsta ik met de constatering dat om de religieuze ervaring van de esthetische ervaring te kunnen scheiden, een inzage in het persoonlijke leven noodzakelijk is: immers een religieuze ervaring verandert de dagelijkse realiteit van de deelnemer. Om deze vraag te beantwoorden kan mijn privé-leven niet buiten schot blijven. In hoeverre heeft de ervaring in Utrecht nu een transformatie van mijn dagelijkse realiteit veroorzaakt? In mijn geval werd deze transformatie korte tijd later duidelijk. De ervaring in Utrecht raakte toen verstrengeld met het rouwproces rondom mijn vader en schoonvader die beiden een aantal maanden na de viering zijn overleden²²². Aan het sterfbed van mijn vader, werd ik op een vergelijkbare wijze overvallen door tegengestelde emoties als tijdens de viering in Utrecht. De emoties die *Verwachtingsvol* in een flits bij mij had opgeroepen, de vreemde combinatie van schrik en schoonheid, van verdriet en verbondenheid, leken opeens een voorbereiding te zijn op dit aangrijpende moment. Mijn ervaring tijdens *Verwachtingsvol* had mij in zekere zin bewust gemaakt dat er aan al dit verdriet ook nog een andere, mooiere kant zat. Aan het sterfbed van mijn vader werd ik nu niet alleen getroffen door het grote verdriet, door machteloosheid, en door het niet werkelijk kunnen bevatten van deze gebeurtenis. Ook het gevoel van verbondenheid en de warmte en steun van mijn familie maakten onlosmakelijk deel uit van deze moeilijke periode. Door het performance-ritueel kon ik mijn ogen ook open houden voor de schoonheid van dit moment.

Een aantal maanden later, bij de dood van mijn schoonvader, kwam het performance-ritueel nogmaals terug. Mijn echtgenoot had met zijn vader (op het sterfbed) afgesproken dat hij de doek van *Verwachtingsvol* bij hem in de kist zou leggen²²³. Zo werd na de dood van mijn schoonvader het performance-ritueel *Verwachtingsvol* en ons persoonlijke verlies, heel concreet en beeldend bij elkaar gebracht. De doek van *Verwachtingsvol* groeide tijdens de begrafenis van mijn schoonvader uit tot een levend en werkelijk symbool van hoop, verbondenheid en wederopstanding. Het performance-ritueel en de ervaring die het bij mij had opgeroepen, begonnen in deze aangrijpende en zeer emotionele periode steeds meer deel uit te

opgeheven. Dat is de reden dat ik deze ervaring niet als een eenheidservaring kan omschrijven.

²²¹ Zie hoofdstuk 7.

²²² Zowel mijn vader als mijn schoonvader had de viering in Utrecht bijgewoond.

²²³ Op de ervaring van de performer, mijn echtgenoot, en zijn beweegredenen voor dit nieuwe ritueel, kom ik in hoofdstuk 7 terug. Daar schrijf ik over het vervolg dat de performance-rituelen kunnen krijgen.

maken van mijn reële wereld en wisten verlichting en troost te brengen.

Naast een transformatie van mijn dagelijkse realiteit heeft deze ervaring ook het onderzoek en de organisatie van de vieringen op een positieve manier beïnvloed. Vanwege mijn eigen intense ervaring van *Verwachtingsvol*, beschouwde ik deze eerste viering als een succes. Toch viel er, objectief gezien, nog veel aan te merken op de viering. Mijn doel om de performance-rituelen overtuigend te integreren in de liturgie werd (behalve bij *Verwachtingsvol*) niet gehaald. Sterker nog, dit ideaal was nog heel ver weg. De performance-rituelen en de liturgische rituelen leken op sommige momenten eerder de strijd met elkaar aan te gaan dan dat zij elkaar versterkten²²⁴. Maar dit verontrustte mij op dat moment nauwelijks. De persoonlijke religieuze ervaring tijdens *Verwachtingsvol* beïnvloedde mijn visie en waardering. Doordat ik zelf de kracht van een geslaagd performance-ritueel had ervaren, begon ik met volledige overtuiging en veel enthousiasme aan de voorbereidingen voor de volgende vieringen. Ik was overtuigd van de mogelijkheden en kwaliteiten van dit liturgische experiment.

Oostdam: *Heer ontferm U*

In Oostdam maakte de performance *Heer ontferm U* veel indruk op mij. Ik was één van de helpers en stond vlak achter de toren. Ik werd vooral geraakt door het indringende gebed/recitatie van de performer. Ik zag hoe tijdens dit gebed de performer werkelijk worstelde. Ik voelde zelf de zwaarte van de latten in mijn armen. Mijn maag kromp ineen wanneer ik haar stem hoorde en tegelijkertijd zag hoe de latten in haar handen verder naar achteren bogen. Ik zag hoe haar armen trilden en hoe zij haar handen nog steviger tot vuisten maakte. Ik voelde op dat moment haar vermoeidheid ook in mijn eigen armen. Maar bovenal had ik het gevoel dat ik meegenomen werd door haar gebed. Deze strijd leek eindeloos lang te duren. Ik hoorde of zag niets anders dan de performer die worstelde met de latten. Het welkom en het gebed van de voorganger ontgingen mij totaal. Ik vereenzelvigde mij met de performer.

In tegenstelling tot de performance *Verwachtingsvol* in Utrecht was hier geen sprake van een sublieme of numineuze ervaring. Ik werd dit maal niet overspoeld door tegenstrijdige emoties. Wel toont deze ervaring parallellen met een eenheidservaring zoals beschreven door Winkelaar, niet alleen als gevoel van opgaan of één worden met de kosmos of de natuur, maar ook als een opgaan of één worden, een symbiose, met een andere persoon. Ik voelde mij verbonden met de performer en verplaatste mij in haar. In die zin was het een intense ervaring. Haar gebed, het voortdurend herhalen van het *Heer ontferm U*, maakte dat ik niet meer los kon komen van dit performance-ritueel. De omgeving viel weg, ik zag en hoorde alleen nog

²²⁴ Hier kom ik bij de bespreking van 4.2.5 op terug.

maar de performer²²⁵. De ervaring heeft echter geen veranderingen in gedrag en bewustzijn bij mij teweeggebracht en had geen transformerende kracht. Het was geen religieuze ervaring. Het was wel een bijzondere en intense ervaring.

Kader 4.1

De dynamiek van de ervaring

Mijn eigen ervaring veranderde in de loop der tijd door de interviews. Er werden nieuwe elementen aan toegevoegd en de ervaring leek in intensiteit toe te nemen. Door het luisteren naar de verhalen van de kerkgangers zag ik langzamerhand nieuwe zaken en betekenissen in dit performance-ritueel. Zo roept deze performance nu veel meer beelden op. Ik hoor niet alleen de stem van de performer terug en zie niet alleen haar strijd met de latten weer voor mij. Ik voel ook het verdriet van één van de geïnterviewden en hoor in de stem van de performer de uitroep '*Mijn god waarom heeft u mij verlaten*' doorklinken. Ik zie daarnaast hoe de performer bij de hand wordt genomen en zie hoe zij wordt gesterkt door het gebed en daardoor de latten eindeloos, zo lijkt het, boven haar hoofd weet te houden. Het performance-ritueel roept nu ook een gevoel van dankbaarheid en genade bij mij op. Mijn ervaring werd kortom gevoed door de dynamiek die ik in paragraaf 2.3.2 beschrijf; de deelnemers, onder wie ikzelf, worden door de performance-rituelen uitgedaagd om ervaringen uit te wisselen. Zij worden uitgedaagd om met hun verbeelding, met hun potentie om '*the ideal in the actual*' te zien, de 'onthulling van het goddelijke mysterie' in hun gedachten een stap dichterbij te brengen²²⁶.

Deze ervaring heeft invloed gehad op mijn onderzoeksproces. De ervaring beïnvloedde mijn selectie van respondenten voor het tweede interview, zo constateerde ik achteraf. De drie mensen die ik voor de tweede maal heb geïnterviewd, waren allen geraakt door de performance *Heer ontfarm U*. Ik wilde voor de tweede interviewronde drie mensen interviewen die een 'extreme' ervaring hadden gehad (een ervaring waarvan ik verwachtte dat deze een transformerende kracht kon krijgen). Bij de door mij gekozen geïnterviewden was zeker sprake van zo'n extreme ervaring. Maar bij twee andere geïnterviewde leek dit (achteraf gezien) ook het geval te zijn (één van hen was sterk geraakt door *Waak over mij*, de ander door *Verbonden tot oneindigheid*). In mijn onderbouwing voor deze selec-

²²⁵ De andere kenmerken van de eenheidservaring, genoemd door Winkelaar, herken ik echter minder in mijn eigen ervaring. Of mijn gevoel van tijd, het gevoel van metrische tijd, even verdween kan ik niet met zekerheid zeggen. De strijd van de performer leek mij eindeloos lang te duren. Maar deze strijd duurde in werkelijkheid ook erg lang (15 minuten). De ervaring was wel ten dele onverwacht in de zin dat ik het moment in de viering waardoor ik zo geraakt zou worden, niet had kunnen voorspellen. Maar ik was vanwege mijn eigen ervaring in Utrecht niet geheel onvoorbereid op een intense ervaring. De ervaring bracht geen grote schok meer teweeg en ik werd er ook niet door overmand.

²²⁶ Deze beschrijving van hoe een ervaring in de loop der tijd kan veranderen, is een goed voorbeeld van de dynamiek van de (religieuze) ervaring die ik in hoofdstuk 6 beschrijf.

tie heb ik nooit een bewuste voorkeur voor één specifiek performance-ritueel aangegeven. Maar in de praktijk lijkt deze voorkeur wel te hebben bestaan. Ik heb die ervaringen gekozen waar ik mij als interviewer het sterkste mee verbonden voelde. In het licht van mijn artistieke criteria is deze voorkeur goed te rechtvaardigen. Ik was als kunstenaar immers op zoek naar zo'n uitwisseling van ervaringen. Maar tegelijkertijd staat deze 'selectie' op gespannen voet met de methoden zoals gehanteerd binnen de sociale wetenschappen en het kwalitatieve onderzoek. Deze selectie heeft gevolgen voor de mogelijkheid om de resultaten te generaliseren²²⁷. Hier kom ik in hoofdstuk 6 op terug.

4.2.4 Eenheid

Mijn derde artistieke criterium was 'eenheid van liturgie en performance-ritueel'. In dit thema kijk ik in hoeverre ik als beeldend kunstenaar de integratie van het performance-ritueel in de viering als geslaagd beschouw. Door een overtuigende integratie kan het performance-ritueel bij de deelnemers een ambigu gevoel oproepen. Men weet niet langer waar men naar kijkt: naar een kunstwerk of naar een liturgisch ritueel? In hoeverre lopen performance-rituelen en liturgische rituelen naadloos in elkaar over? Sluiten gesproken woord, zang en performance-ritueel inhoudelijk op elkaar aan? Verdringt het ene ritueel het andere, of versterken zij elkaar? En wordt er in het performance-ritueel geparticipeerd door de kerkgangers of is men vooral toeschouwer? Hieronder werk ik dit thema per viering uit.

Utrecht

In Utrecht was er nauwelijks sprake van een integratie van het performance-ritueel en het liturgische ritueel. Op sommige momenten leken er zelfs twee totaal verschillende vieringen tegelijkertijd plaats te vinden. Regelmatig ontstond er een strijd om de aandacht van de kerkgangers. Deze strijd kwam in de viering het duidelijkst naar voren tijdens het performance-ritueel *Uw brood, mijn kerk*. Ik beschrijf allereerst dat moment in de viering. Aan de hand van dit concrete voorbeeld analyseer ik de gehele viering.

Performance-ritueel *Uw brood, mijn kerk* in Utrecht:

Na de lezing staan vier performers op uit de banken. Zij lopen richting de uitgang van de kerk. Ook de voorganger staat op. Hij neemt plaats achter het ambo. Na een moment van stilte begint de voorganger met zijn overweging. Op het videoscherm boven zijn hoofd is te zien hoe de performers achter in de kerk zich klaarmaken

²²⁷ Bovenstaande is een voorbeeld van hoe de beschrijving van het artistieke proces tot een betere navolgbaarheid van het onderzoeksproces kan leiden. Mijn beschrijving van het artistieke proces brengt een selectiemechanisme aan het licht dat anders waarschijnlijk onontdekt was gebleven (zie ook paragraaf 3.4.1).

voor het performance-ritueel *Uw brood, mijn kerk*. Zeer geconcentreerd wordt de kerkkist over het hoofd van de performer geplaatst. Tegelijkertijd vertelt de voorganger over de context waarin de gelezen Bijbelverhalen zich hebben afgespeeld. Hij vertelt wat hij zelf zo mooi vindt aan het verhaal van Jacob, namelijk dat het God is die Jacob opzoekt, en niet Jacob die bij God te rade gaat. Het biedt ons hoop, zo zegt hij, dat hemel en aarde, God en mensen, met elkaar verbonden zijn. Zijn woorden zijn voor veel mensen niet goed te verstaan; de voorganger spreekt niet duidelijk in de microfoon. De performers hebben zich ondertussen in beweging gezet. Op het scherm is te zien hoe de performer en de dragers met moeite de kerkkist in balans houden. Wierrook kringelt op en langzaam zwelt de 'aum' klank achter de rug van de kerkgangers aan. Traag schrijden performer en helpers, zij aan zij, door het middenpad van de kerk naar voren. De kerkgangers keren zich, wanneer deze 'processie' langskomt, even van de overweging en de voorganger af. Wanneer de performers het altaar naderen, wordt de 'aum' klank steeds zachter. Ondertussen gaat de voorganger dieper in op de tekst van Paulus. Hij vertelt over de context van deze tekst. Hij legt uit dat ook het nieuwe verbond van Christus, waar Paulus over spreekt, net als de ladder van Jacob een verbinding betekent tussen hemel en aarde. Het zijn verhalen en symbolen die ons nu nog kunnen bemoedigen, zegt de voorganger. De performers zijn ondertussen voorlangs het altaar gelopen en stellen zich links voor het altaarpodium op²²⁸. De performers draaien zich om zodat zij met het gezicht naar de kerkgangers staan en blijven staan totdat de voorganger, vier minuten later, de preek heeft afgerond.

Zoals gezegd vormde dit moment in de viering, wat betreft de integratie van de performance-rituelen in de liturgie, voor mij het dieptepunt. Hier kwam voor mij de strijd om aandacht tussen beide rituelen het duidelijkst naar voren. Zo werd de voorganger tijdens zijn overweging aan alle kanten omringd door de performance-rituelen. Boven zijn hoofd op het videoscherm en voor hem in het gangpad was de performance *Uw brood, mijn kerk* te zien. Naast hem mediteerden de performers van *'Wij, het altaar'*, en achter hem stond de performer van *Verwachtingsvol*. De voorganger sprak met geen woord over deze performances. Hij probeerde de aandacht van de gemeente te richten op de Bijbelteksten die even daarvoor waren gelezen. De gemeente zelf kon tijdens zijn overweging echter niet om deze performance-rituelen heen en had duidelijk moeite om zich te concentreren op de uitgesproken overweging die moeilijk te verstaan was. Terwijl de performers uitermate geconcentreerd hun performance-rituelen uitvoerden, werd de voorganger zelf hopeloos afgeleid door wat voor hem, in het gangpad gebeurde. Hij had moeite, zo vertelde hij na afloop van de viering, om zich op zijn tekst te con-

²²⁸ Het ambo, waarachter de voorganger staat, bevindt zich aan de rechterkant van het altaarpodium.

centreren. Hij merkte hoe hij de aandacht van de kerkgangers kwijt-raakte. De overweging hield voor de kerkgangers inhoudelijk weinig verband met de gebeurtenissen die op dat moment in de kerk plaatsvonden. Dit moment in de viering, waarbij de voorganger over alles sprak behalve over wat er op dat moment vlak voor zijn neus gaande was, deed bijna surrealistisch aan.

De oorzaak van deze strijd om de aandacht lag voor een groot deel in mijn partituur. Daarnaast speelde ook de gebrekkige voorbereiding van de voorganger op de performance-rituelen een rol. Hier kom ik in het volgende hoofdstuk op terug²²⁹. Deze gang van zaken had te maken met een gebrek aan samenhang tussen tekst, zang en performance-rituelen²³⁰. Ook gebeurde er in de viering vaak te veel tegelijkertijd²³¹. De kerkgangers wisten regelmatig niet waar zij de aandacht op moesten vestigen: moesten zij nu kijken en luisteren naar de voorganger, of zich omdraaien en kijken naar de performers. Dit zorgde voor verwarring. Men wist niet meer hoe men in deze viering kon participeren. De kerkgangers waren in Utrecht dan ook vooral toeschouwer. Deze viering was kortom nog lang geen eenheid. Het enige moment waarop het performance-ritueel en het liturgische ritueel wel naadloos in elkaar overliepen en elkaar versterkten was tijdens het slot van *Verwachtingsvol*²³². Maar het grootste deel van de viering kenmerkte zich door een strijd om aandacht tussen de verschillende rituelen.

Wasdorp

Vergeleken met Utrecht, was de viering in Wasdorp al een duidelijke verbetering. De strijd tussen het performance-ritueel en het liturgisch ritueel leek hier zo goed als verdwenen. Ook straalde de viering, zeker in vergelijking met Utrecht, een weldadige rust uit. Maar evenmin als in Utrecht, lukte het in Wasdorp om van de viering met performance-rituelen een werkelijk overtuigende eenheid te maken. In Wasdorp werden de performances uitgevoerd door mensen *uit* de gemeente, maar zij werden nooit rituelen *van* de gemeente. Tijdens de viering kwam de 'waarom' vraag zeer prangend naar voren. Waarom moesten hier, in deze kerk, in deze gemeente, performance-rituelen worden uitgevoerd? Ook hier beschrijf ik eerst een concreet voorbeeld aan de hand waarvan ik de viering als geheel analyseer.

²²⁹ Zie paragraaf 5.2.2.

²³⁰ Er was bijvoorbeeld sprake van een gebrekkige aansluiting tussen muziek en performance-ritueel. Zowel wat betreft stemming als tekst bleef het verband tussen performance-ritueel en zang te zwak. De muziek leek vooral als een intermezzo te dienen tussen de verschillende onderdelen van de viering.

²³¹ Zo waren er bijvoorbeeld geen langere stiltes in de viering. Tekst en performance-ritueel kregen geen kans om te bezinken.

²³² Zie ook paragraaf 4.2.2 waar dit performance-ritueel wordt beschreven. Hier vormden de voorbeden van de voorganger, de zang van het koor (het lied *Wait for the Lord*) en het performance-ritueel wel een overtuigende eenheid.

Wasdorp: het begin van de viering.

Vijf minuten voordat de viering begint, zitten de meeste kerkgangers al in de banken. De dirigent loopt naar het ambo. Zij kondigt aan dat er in deze viering wordt geëxperimenteerd met boventoonzang. Het kost haar duidelijk moeite om hier woorden aan te geven. Zij zegt: *'Goedemorgen. Vanochtend is Zondag Morgen Anders. Heel anders mogen we zeggen. Er gebeuren allemaal dingen die we normaal, zeg maar, niet doen. En wat zingen betreft, dat staat ook in het boekje, betekent dat we alles wat in een vertraagd tempo zingen. Als het ware, alsof je, zal ik maar zeggen, in de bioscoop op het doek naar slow motion kijkt. Zodat we wat dieper in de concentratie komen'*. Daarna oefent de dirigent met de gemeente het lied *Klankresten*. De dirigent zingt de eerste regel, in het vertraagde tempo, voor. De gemeente valt in. Nadat het eerste couplet gezongen is laat de dirigent de gemeente hetzelfde couplet neuriën.

Kort daarna worden de klokken geluid en begint de viering. De viering start met het performance-ritueel *Ode* (later *Heer ontferm U* genoemd). Wanneer de performer heeft plaatsgenomen in de toren van kisten, worden de altaarkaarsen aangestoken en wordt de Bijbel naar het altaar gebracht. Dit zijn rituelen die elke zondag in deze gemeente plaatsvinden. Hierna zet het koor, dat aan de andere zijde van de kerk bij de uitgang staat, het openingslied *Veni Sancte Spiritus* in. Dit lied wordt zonder boventoonklanken gezongen en klinkt voor de gemeente vertrouwd. De gemeente zingt duidelijk hoorbaar mee. Na het lied loopt de voorganger naar het ambo. Hij laat een korte stilte vallen en begint dan met zijn openingsgebed. Hij spreekt met geen woord over het performance-ritueel dat achter hem plaatsvindt, noch zegt hij iets over de boventoonzang die zo dadelijk zal volgen. Hij sluit met zijn gebed vooral aan bij de tekst van het gezongen lied wanneer hij zegt: *'Veni, kom... Hierheen Adem, steek ons aan, stuur ons uit jouw verste verte golven licht... (...) God ben jij, zonder jou is alles nacht en ontij, wreedheid, schuld, maar jij maakt schoon: Geef water, zalf onze wonden, droom ons toekomst toe. Ontferm u...'* De gemeente bidt in stilte met de voorganger mee. Achter zijn rug levert de performer van *Ode* strijd met de latten. Aan het einde van zijn gebed buigt de voorganger zijn hoofd. Er valt een korte stilte. Daarna zingt het koor het lied *Heer ontferm U*. Het lied wordt eerst samen met de mensen in de kerk gezongen. Daarna laat het koor langzaam maar zeker de woorden en de melodie los. Het lied verandert in klanken. De kerkgangers zingen niet langer mee. Het lijkt even of het lied in een Tibetaanse monnikenzang verandert. De gemeente kijkt in eerste instantie wat onrustig om zich heen en probeert te zien wat er nu gebeurt. De zang roept verwarring op. Na enige tijd zijn er ook boventonen te horen. De klanken komen op en sterven langzaam weer weg. Langzaam keert de rust bij veel kerkgangers terug. Mensen doen hun ogen dicht en laten zich meevoeren op de klanken. Slechts een enkeling kijkt om naar de performer bij het altaar. Na zes minuten wordt de zang afgerond. Er valt een stilte. De meeste mensen zijn nog bij de zang wanneer de performer

in de toren de latten met een luide klap laat vallen. De mensen in de kerk draaien snel hun hoofd om richting altaar en performer.

Ook in Wasdorp werden performance-rituelen en het liturgische ritueel niet tot een overtuigende eenheid samengesmeed. Wat opvalt aan het begin van de viering is dat het de gemeente veel moeite kost om over de performance-rituelen en de boventoonzang te spreken. De dirigent deed een stamelende poging om de boventoonzang te introduceren. Zij omschreef de zang vooral als 'vreemd' en 'anders'. Bij de voorganger viel het op dat hij met geen woord sprak over het performance-ritueel *Ode* dat achter hem gaande was en de boventoonzang.

De performance-rituelen, zang en het gesproken woord hadden in Wasdorp inhoudelijk wel betrekking op elkaar. Weliswaar werd er niet openlijk over de nieuwe rituelen gesproken, maar er was wel een duidelijke gezamenlijke gerichtheid van nieuwe en oude rituelen. Het uitgesproken gebed aan het begin van de viering verwoordde bijvoorbeeld de hoop en de angst die *Ode* opriep. Performance-ritueel en liturgisch ritueel spraken (beeldend als met woorden) over dezelfde zaken.

De performance-rituelen, die overtuigend werden uitgevoerd door mensen *uit* de gemeente, werden zoals gezegd nooit iets *van* de gemeente. Op veel gezichten van de kerkgangers in Wasdorp was duidelijk de verbazing en de verwarring af te lezen. Dit experiment leek voor veel bezoekers een brug te ver. De voorganger schrijft na afloop van de viering in zijn dagboek: *'Het heeft mij getroffen, dat de uitvoerders van de rituelen zelf heel persoonlijk van bijzondere ervaringen vertellen, die hen diep hebben geraakt, terwijl nog al wat omstanders de rituelen niet hebben begrepen, of meer uitleg hadden gewild, of gewoon moesten lachen vanwege associaties met illusionisme (Ode) of bij 'dat rare ding' boven het hoofd (Uw brood, mijn kerk) met ook nog walmende wierook....'* De performance-rituelen misten een aansluiting met de gemeente als geheel.

Naast deze verwarring zaten de nieuwe rituelen elkaar soms in de weg. Koor en performers stonden aan het begin van de viering letterlijk tegenover elkaar. Het koor stond achter in de kerk, de performers voor bij het altaar. Tijdens de boventoonzang van het koor was de performer daardoor even uit beeld. De strijd van de performer van *Ode* werd zes minuten aan het oog (en oor) van de kerkgangers onttrokken. Een belangrijk element uit dit performance-ritueel, namelijk het voortdurend bewustzijn van de strijd van de performer, viel zo weg²³³.

²³³ Een ander aspect dat niet in dit voorbeeld naar voren komt, maar dat ook een rol speelde, was het grote contrast tussen het begin en het einde van de viering. Alle nieuwe rituelen vonden aan het begin van de viering, voor het tafelgebed, plaats. Het slot van de viering was voor alle kerkgangers weer als vanouds. In Wasdorp leek de gemeente na het tafelgebed met een andere, meer vertrouwde viering verder te gaan.

Kortom, hoewel de viering in Wasdorp veel meer rust uitstraalde en de performance-rituelen en liturgische rituelen inhoudelijk beter op elkaar aansloten, is ook in deze viering nog geen overtuigende eenheid ontstaan. Zang en performance-ritueel zaten elkaar soms in de weg. Maar het leek voor de gemeente vooral onmogelijk om de performance-rituelen tot een overtuigend onderdeel te maken van 'hun' viering. Dit liturgische experiment leek vooral iets wat de gemeente overkwam, in plaats van een ritueel dat zij gezamenlijk en vol overtuiging uitvoerden. De viering riep, ondanks een overtuigende uitvoering van de performance-rituelen, vooral de vraag op waarom deze rituelen hier, in deze gemeente, uitgevoerd moesten worden.

Oostdam

In Oostdam kwam de integratie van het performance-ritueel en het liturgische ritueel, in vergelijking met Wasdorp, weer een stap dichterbij. In tegenstelling tot Wasdorp werden de performance-rituelen in Oostdam expliciet en enthousiast door de voorganger de viering binnengehaald. Hij kondigde de rituelen aan in zijn welkom en hij vertelde ook waarom deze performance-rituelen een belangrijke toevoeging waren. Ook in zijn overweging en in zijn gebeden wist de voorganger inhoudelijk aan te sluiten bij de performance-rituelen. De gemeente zelf nam, in vergelijking met Wasdorp, iets actiever deel aan deze viering. Zij namen deel aan het gezamenlijk gebed, deelden het brood met elkaar, zongen mee met de liederen, en zij liepen mee met de performance-rituelen. De participatie van de gemeente aan de performance-rituelen was echter ook in Oostdam nog beperkt. Net als in Wasdorp ging het hier vooral om een persoonlijk ritueel van de performer waarbij de kerkgangers in de eerste plaats toeschouwers waren. De kerkgangers konden tijdens deze viering vooral actief participeren in de voor hen vertrouwde liturgische rituelen.

Ook in Oostdam werd de viering echter nog geen overtuigende eenheid. De belangrijkste reden hiervoor was de gebrekkige afstemming tussen muziek (koorzang) en de performance-rituelen. Het koor zong in deze viering uitsluitend zeer korte liederen of acclamaties die het vaak herhaalde en trager zong dan normaal. De bedoeling was dat de zang, op deze wijze uitgevoerd, zou aansluiten bij de recitatie en meditatie van de performers. De liederen moesten door het koor gezongen worden als een mantra die 'eindeloos' herhaald werd. In de praktijk hadden het koor en de organist echter grote moeite om op deze wijze aan te sluiten bij de performance-rituelen. Ik licht dit toe aan de hand van een concreet voorbeeld.

Oostdam: Heer ontferm U.

Wanneer de performer van *Heer ontferm U* in Oostdam in de kistentoren heeft plaatsgenomen, worden de altaarkaarsen aangestoken. Dit liturgische ritueel wordt met evenveel aandacht en concentratie uitgevoerd als het performance-ritueel. Het lijkt hierdoor

een onderdeel te worden van *Heer ontferm U*. Het liturgische ritueel en het performance-ritueel vloeien op dit moment naadloos in elkaar over. De handelingen van de jongen²³⁴ worden door de kerkgangers met grote aandacht gevolgd. Terwijl hij met de vlam naar de altaarkaarsen loopt, is de recitatie van de performer in de toren zacht maar duidelijk te horen. Haar '*Heeeeerr ontferm U*' grijpt mensen aan. De jongen lijkt in deze context werkelijk een bringer van licht en hoop te worden. Nog voordat hij echter de tweede kaars heeft aangestoken, staat de dirigent die vlak achter hem zit, op. Haar plotselinge beweging verstoort de rust in de kerk en leidt de aandacht af. Zij vestigt de aandacht op het komende lied. Mensen in de kerk wenden hun ogen af van de jongen en kijken snel in het boekje. Zij zoeken naar wat er zo dadelijk gezongen gaat worden. De dirigent houdt ondertussen de jongen, achteromkijkend, in de gaten. Wanneer hij de tweede kaars heeft aangestoken en terugloopt naar zijn plaats, laat zij met een plechtig gebaar het koor opstaan. Normaal zou de gemeente nu aansluitend het lied zingen. Dit gebeurt echter nog niet. Het koor is iets te vroeg opgestaan en moet wachten totdat de helper van *Heer ontferm U*²³⁵ naar de kistentoren is gelopen. Kort daarna houdt de helper een microfoon bij de toren. Nu is de recitatie van de performer versterkt door de kerk te horen. Na drie keer haalt de helper de microfoon weg. Het orgel zet in. Het geluid van het orgel vult de kerk. Daarna zingt een sopraan het lied solo. Vervolgens neuriet het gehele koor, zacht en ingetogen, met begeleiding van het orgel, de melodie. De recitatie van de performer klinkt hier soms doorheen. Dan zingt het voltallige koor het lied driemaal op normale sterkte. De gemeente krijgt een teken van de dirigent om mee te zingen. Het lied klinkt luid door de kerk. De begeleiding van het orgel is tijdens de samenzang dominant aanwezig. Na elke herhaling klinkt er een stevig afsluitend akkoord van het orgel. Dit slotakkoord krijgt de tijd om weg te sterven. Dan is er een seconde stilte (het lied lijkt te eindigen). En vervolgens wordt het volgende couplet weer luid ingezet. Er ontstaat een golfbeweging van geluid. Deze golfbeweging wordt zes maal herhaald. Dan is het lied ten einde en begint de voorganger aan zijn welkom.

De uitvoering van dit eerste lied is een goed voorbeeld van hoe de timing van de dirigent - in haar poging om aan te sluiten bij het performance-ritueel - vaak de aandacht afleidt van deze rituelen. De ongelukkige timing komt regelmatig in de viering terug. De dirigent en het koor vestigen door hun handeling (opstaan) de aandacht op wat

²³⁴ De jongen die de kaarsen aansteekt is ook één van de helpers die aan het slot van *Heer ontferm U* de performer in een witte doek wikkelt. Hij is geheel in het wit gekleed. Ook zijn 'performance'-kleding zorgt er voor dat performance-ritueel en liturgisch ritueel hier in elkaar overlopen.

²³⁵ Ikzelf ben de helper in dit performance-ritueel. Ik moest op dat moment de neiging onderdrukken om mij te haasten. Ik kreeg de indruk dat het koor al zou beginnen te zingen nog voordat ik de recitatie van de performer had versterkt. Ik was bang dat de dirigent het afgesproken teken om het openingslied te beginnen, was vergeten.

er na het performance-ritueel gaat gebeuren. Zij verbreken de concentratie van de kerkgangers.

Waar in Oostdam woord, liturgisch ritueel en performance-ritueel zonder veel problemen in elkaar overvloeien, houdt het optreden van het koor iets 'vierkants' in deze viering²³⁶. Er ontstaan geen natuurlijke overgangen²³⁷. Op de reden van dit moeizame aansluiten van het koor op de performance-rituelen kom ik in het volgende hoofdstuk terug. Hier is het van belang om te constateren dat er in Oostdam, door deze gebrekkige aansluiting nog steeds geen overtuigende eenheid ontstond. Wel was deze viering, in vergelijking met de vieringen in Wasdorp en Utrecht weer een stap dichterbij dit ideaal gekomen.

Almstad: de ladder van *Waak over mij*.

In Almstad is er in mijn visie voor het eerst een overtuigende eenheid ontstaan tussen performance-ritueel en liturgisch ritueel. Hier sloten koorzang, gesproken woord en performance-ritueel goed op elkaar aan. Er was geen sprake meer van een strijd om de aandacht van de kerkgangers. De performance-rituelen werden expliciet en enthousiast door de voorganger de viering binnengehaald. Het koor ondersteunde de performance-rituelen op belangrijke momenten. Hun zang was zuiver en zij wisten zonder problemen de minutenlange herhalingen van korte liederen tot een overtuigend en meeslepend geheel te maken.

De overtuigende eenheid maakte de viering, meer dan in Oostdam, tot een esthetisch genoegen. En in tegenstelling tot in Wasdorp, werd 'de waarom vraag' in deze viering niet opgeroepen. Niet dat er helemaal geen tekortkomingen waren²³⁸, maar deze tekortkomingen waren veel minder opvallend aanwezig. Zij brachten de viering als geheel minder uit balans (in vergelijking met Oostdam, Wasdorp en Utrecht). Daarom besteed ik in deze beschrijving vooral aandacht aan de zaken die de viering in Almstad tot een overtuigende eenheid maakten. Ik doe dit niet door specifiek één moment in de viering te beschrijven²³⁹. Ik heb gekozen voor een beschrijving van het performance-object (de ladder) van *Waak over mij*, dat tijdens de viering een rituele functie kreeg. Deze verandering van kunstwerk naar collectief ritueel is exemplarisch voor de viering in Almstad.

²³⁶ Ook bleek het koor bij veel andere liederen moeite te hebben met het zingen van de liederen in een vertraagd tempo. De zang klonk daar soms onzuiver en onzeker.

²³⁷ Ook het orgel speelt hierbij een belangrijke rol.

²³⁸ Zo waren gesproken woord en performance-ritueel aan het begin van de viering nog niet volledig in balans. De kerkdienst maakte onderdeel uit van de viering van het 10-jarig bestaan van de Werkgroep. Aan deze feestelijke gelegenheid werd door de voorganger veel aandacht gegeven tijdens de dienst. Dit ging vooral aan het begin van de Thomasviering ten koste van een goede introductie van de performance-rituelen.

²³⁹ Zo'n moment kwam in mijn uitwerking van thema 1 al naar voren. Daar beschrijf ik hoe *Verwachtingsvol*, door de meditatie van de kerkgangers rondom de performer, uitgroeide tot een overtuigend collectief ritueel.

In Almstad werden de kerkgangers, mede dankzij het ritueel van de Heilige Chaos, uitgedaagd om een bijdrage aan de performance-rituelen te leveren. Bij het performance-ritueel *Waak over mij* (en *Verwachtingsvol*²⁴⁰) werd deze inbreng direct zichtbaar. Kerkgangers schreven hun dromen op een vel papier en hingen deze aan de ladder²⁴¹. Ook werden er tekeningen van dromen gemaakt en schreven mensen hun wensdromen en voorbeden op; ook deze werden aan de ladder gehangen. Zo schreef men: *Zorgzaam, liefdevol, begrip, koestering, communie. Komt allen tot mij* (hierbij een tekening van een persoon met gespreide armen en iets wat lijkt op golven (zee)). En: *Leven in vreugde* (hierbij een tekening van een persoon met jurk die haar armen omhoog steekt). En: *Hemel en Aarde zijn bedoeld om één te zijn.* En: *‘Oh Heer, laat mij genezen van lichaam, maar ook van ziel. Ontferm u over mijn zoon en sta hem bij’.* En: *‘Mogen worden die je bent’.*

Door deze wensdromen en voorbeden ontstond het performance-object (de ladder met diaprojecties) zijn betekenis als ‘kunst-installatie’. De opgerichte ladder werd voor een aantal deelnemers aan de viering een levend symbool van de ladder uit de droom van Jacob. Het werd een plaats waar de gelovige zich dicht bij God dacht en waar gebeden verhoord zouden worden. Het performance-object werd (tijdelijk) een heilige plaats.

In mijn streven naar eenheid van performance-ritueel en liturgie moest het voor de deelnemers niet langer duidelijk zijn waar zij aan deelnamen: aan performancekunst of aan een religieus ritueel. In Utrecht, Wasdorp, en Oostdam leek deze grens soms overschreden te worden door de performers. Maar in Almstad werd deze grens ook zichtbaar overschreden door de kerkgangers. Dit gebeurde vooral tijdens de Heilige Chaos waar de ladder van *Waak over Mij* een tijdelijke heilige plaats werd en waar rondom de performance *Verwachtingsvol* een krachtige meditatieplaats ontstond. Door deze interactie vervaagde de grens tussen performance-ritueel en religieus ritueel. De viering werd mede hierdoor een overtuigende eenheid.

4.2.5 Nieuwe betekenis voor performance-rituelen

Mijn vierde artistieke criterium beschreef ik als het laden van ‘oude’ rituelen met een nieuwe betekenis. In dit vierde thema richt ik mij op

²⁴⁰ Zie paragraaf 4.2.2.

²⁴¹ In Almstad konden de kerkgangers eerder, tijdens de uitvoering van het performance-ritueel zelf, hun droom vertellen. In tegenstelling tot de eerdere vieringen, werden de dromen niet vooraf opgenomen op band, maar konden de mensen ‘live’ tijdens de viering hun droom vertellen. Vier mensen maakten hier gebruik van. De meeste kerkgangers hadden echter meer tijd nodig en schreven of tekenden tijdens de Heilige Chaos hun droom op een vel papier en hingen dit op aan de ladder.

de ontwikkeling die de performance-rituelen hebben ondergaan²⁴². Tijdens elke 'heropvoering' ondergingen de performance-rituelen kleine wijzigingen. Voor mij als kunstenaar trad er hierdoor ook een inhoudelijke verandering op en werden de performance-rituelen geladen met nieuwe betekenis. In mijn oorspronkelijke performance-rituelen, zoals ik deze voor het eerst in Utrecht heb getoond, lag de nadruk op de donkere zijde van het leven en het geloof. Hier werd vooral de strijd (*Verbonden tot oneindigheid*), het moeizame voortslepen (*Waak over mij*), de worsteling (*Heer ontferm U*), de uitputtingsslag (*Verwachtingsvol*), en het blindelings voorgaan (*Uw brood, mijn kerk en Waak over mij*), benadrukt. Niet dat de performance-rituelen uitsluitend deze 'donkere kant' toonden, maar die kreeg in deze viering wel de overhand.

In Wasdorp werd ik mij er tijdens de interviews en de gesprekken met de performers steeds meer van bewust hoe belangrijk het voor de meeste kerkgangers was om het aspect van bevrijding en verlossing sterker naar voren te halen. Onder invloed van de ervaringsverhalen bracht ik enkele wijzigingen aan in de performance-rituelen. Ik wilde de hoopvolle boodschap van verlossing en bevrijding meer benadrukken. Ik schreef hierover in mijn logboek: *'Het viel mij op dat ik bij de eerste uitvoering van de performance-rituelen in Utrecht vooral ontregeling nastreefde. De boodschap van hoop en verlossing, die wilde ik aan de voorganger over laten; die moest in het liturgische ritueel naar voren komen. (...) Ik merk dat mijn boodschap nu meer toegroeit naar die van de kerk. Verlossing en bevrijding (al dan niet door het geloof) komen meer centraal te staan in de performance-rituelen.'*

Ik wil deze verschuiving aan de hand van een concreet voorbeeld toelichten. Mijn aanpassingen van het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid* illustreren deze ontwikkeling het duidelijkst. *Verbonden tot oneindigheid* is mijn 'remake' van de performance *Relation in space* van Abramović en Ulay²⁴³. *Verbonden tot oneindigheid* kenmerkte zich in de Antoniuskerk door een bepaalde rauwheid. Voor de mensen in de kerk was alleen de strijd tussen de performers, het botsen met de sarcofagen, zichtbaar. In Oostdam heb ik dit performance-ritueel aangepast. De performers waren nu al eerder zichtbaar voor de gemeente. Zij stonden tijdens het gezongen gebed van het *Onze Vader* in tableau tegenover elkaar. Maar zij stonden daar niet alleen. Achter hen waren twee helpers zichtbaar, geheel gekleed in het wit en met een witte doek over hun armen gedrapeerd. Nadat koor en gemeente het gebed hadden

²⁴² Het gaat vooral om het 'recyclen' van oude objecten en rituelen. Door deze recycling kregen gebruikte materialen en bestaande rituelen een nieuwe betekenis voor de toeschouwers. In deze uitwerking van het thema staat het perspectief van de deelnemers centraal. Het overlapt hierdoor te veel met mijn beschrijving van de (religieuze) ervaringen in hoofdstuk 6. Daarom laat ik dit aspect hier buiten beschouwing.

²⁴³ Zie hoofdstuk 1.

gezongen, begon de strijd. De kerkgangers verlieten het liturgisch centrum en liepen naar het performance-ritueel toe. Zij zagen hoe de twee performers hard met de sarcofagen tegen elkaar botsten. Maar zij zagen ook de hoop op verlossing, verbeeld door de beide helpers in het wit. Het afwerpen van de kisten was hier, in tegenstelling tot in Utrecht, veel duidelijker zichtbaar. Het slot van het performance-ritueel, het in een witte doek wikkelen van de performers, kreeg in Oostdam meer nadruk.

In Almstad onderging het performance-ritueel nog enkele wijzigingen. De hoop op verlossing en bevrijding werd hier nog sterker benadrukt. De performance vond dit keer midden in de kring van kerkgangers plaats. De helpers wikkelden niet alleen de performers in een witte doek, maar aansluitend deelden zij aan alle kerkgangers witte rozen uit²⁴⁴. Iedereen kon zo delen in de boodschap van hoop en bevrijding. De viering werd daarna afgesloten met een poëtisch slotlied waarin de hoop op bevrijding en verlossing nogmaals doorklonk. Het performance-ritueel werd in Almstad overtuigend geïntegreerd in de viering en droeg uiteindelijk ook dezelfde boodschap uit²⁴⁵. Tegelijkertijd werd er iets van de oorspronkelijke rauwheid van het performance-ritueel 'gesmoord'. Ik kom hier in de volgende subparagraaf op terug.

4.2.6 Ambachtelijke uitwerking

Vanuit mijn laatste artistieke criterium, namelijk dat de performance-rituelen moesten *'aansluiten bij de beeldtaal en thematiek van mijn eerdere werk (bij mijn oeuvre)'*, kom ik bij mijn vijfde thema. In hoofdstuk 2 heb ik een uitgebreide beschrijving van mijn oeuvre gegeven. Daar zijn enkele belangrijke verbanden tussen mijn eerdere werk en deze performance-rituelen gelegd. In dit thema onderzoek ik een aspect uit mijn oeuvre dat in hoofdstuk 2 onderbelicht is gebleven. Ik schrijf in paragraaf 2.1.1 dat ik in mijn werk vooral een onvolmaakte droom of visioen wil tonen, die de toeschouwer niet alleen tijdelijk kan verdoven en meevoeren, maar die ook ruimte biedt voor participatie, reflectie en twijfel. In deze onvolmaakte droom verradt het kunstwerk/beeld altijd hoe het is

²⁴⁴ Vanwege dit 'donkere' performance-ritueel had de gemeente (op initiatief van de voorganger en in overleg met mij) er voor gekozen om een nieuw ritueel (het uitdelen van witte rozen) aan de viering toe te voegen. Zij wilden de viering 'minder zwart' laten eindigen. De tegenstelling 'licht – donker' en 'wit – zwart' kreeg in de gehele viering in Almstad veel nadruk. Hierdoor werd de witte roos een krachtig symbool voor 'delen in het licht' en voor de hoop op verlossing en wederopstanding.

²⁴⁵ Er is hier ook een parallel te zien met de nagestreefde (religieuze) ervaring. *Verbonden tot oneindigheid* is het ritueel waarin het sterkst de 'gebroken ervaring', zoals ik deze in paragraaf 2.3.1 heb genoemd, naar voren komt. In Oostdam kreeg de 'donkere' ervaring van gebrokenheid alle ruimte. In Almstad werd deze verzacht; de onderlinge verbondenheid en heelheid werd meer benadrukt. In hoeverre dit van invloed is geweest op de religieuze ervaringen, daar kom ik in hoofdstuk 6 op terug.

gemaakt. Ik wil de toeschouwer niet volledig 'meenemen' naar een fictieve wereld; de toeschouwer moet zelf actief worden. Een niet perfecte ambachtelijke uitwerking van het kunstwerk maakt dat de toeschouwer altijd met één been in het hier en nu blijft staan. In dit vijfde thema kijk ik in hoeverre ik een overtuigende balans weet te creëren tussen 'meevoeren' en 'activeren'. Ik wil dit onderdeel operationeel maken door te kijken in hoeverre de kwaliteit van het geluid, de uitlichting van de performance-rituelen, en de aansluiting tussen zang en performance overtuigend zijn voor mij als initiator van het performance-ritueel. Op welke momenten vertonen de performance-rituelen voor mij teveel technische mankementen? En wanneer zorgen deze technische haperingen er voor dat de kerk-gangers zowel meegevoerd worden in een 'droom', als in het hier en nu aanwezig blijven (en participeren in, en reflecteren op wat zij zien). Wanneer ontstaat er kortom in mijn visie een balans tussen meevoeren en activeren.

Er was over de periode waarin de vier vieringen plaatsvonden een ontwikkeling te zien in de ambachtelijke uitwerking. In de vieringen werd er steeds meer zorg aan deze uitwerking besteed. De viering in Almstad was wat dit betreft het meest geslaagd. Na de viering in Oostdam twijfelde ik of de ambachtelijke uitwerking verder moest worden verbeterd. Deze twijfel kwam nogmaals terug na afloop van de viering in Almstad. Na het bestuderen en analyseren van de videobeelden constateerde ik dat deze beide vieringen mij als kunstenaar bleven intrigeren. De viering in Almstad vond ik overtuigender, in de zin dat 'technische zaken' als verstaanbaarheid, zichtbaarheid, kwaliteit van de zang, en de samenhang tussen de rituelen sterk waren verbeterd. De viering was 'ambachtelijk' beter uitgewerkt. Maar wat mij in de viering in Oostdam bleef fascineren, was de ruwheid, de rauwheid en de ontregeling van de performance-rituelen. Deze werd voor mij versterkt door de onvolkomenheden waar ook de 'gewone' liturgische vieringen mee te kampen hebben²⁴⁶. Maar er leek in Oostdam ook nog iets anders mee te spelen bij deze beoordeling. Dat had te maken met het al eerder genoemde inhoudelijke aspect van de 'nieuwe betekenis' van de performance-rituelen. Ik schreef dat in Almstad iets van '*de rauwheid van het performance-ritueel*' voor mij werd '*gesmoord*'. Deze ontregeling, deze rauwheid, kwam in Oostdam in de viering het duidelijkst naar voren. Hier was er geen zachte deken van een troostend ritueel aan het slot (uitdelen van witte rozen) of prachtige koorzang. Hier werd

²⁴⁶ In mijn logboek schreef ik hierover: '*De viering in Oostdam had iets authentieks, doordat het meer op een gewone viering leek. Er was geen heel goed koor, maar dat is er op een gewone zondag ook niet. Er was geen goede uitlichting, maar dat is er nooit. Niet alles was te verstaan, maar dat is op de gewone zondagse viering ook niet altijd het geval. Kortom de viering kampte met dezelfde problemen die elke zondag-morgen terugkomen. De viering met performance-rituelen kreeg daardoor een bepaalde alledaagsheid die de gewone zondagse viering kenmerkt. Dat vond ik in zeker opzicht een interessantere setting dan de bijna perfecte en meer theatrale setting in Almstad.*'

voor mijn gevoel de 'kale' expositieruimte waarin de performances uit de jaren '60 en '70 vroeger plaatsvonden²⁴⁷, het dichtst benaderd. De viering in Oostdam raakte sterker aan mijn oorspronkelijke uitgangspunt²⁴⁸. Daarmee springt deze viering er voor mij uit en beoordeelde ik deze viering anders, alhoewel daar 'objectief' gezien, in ieder geval op het gebied van de ambachtelijke uitwerking, geen reden toe was.

4.2.7 *Taal, performance-ritueel en betekenis.*

Naast de artistieke criteria heb ik in paragraaf 2.4 ook theologische/liturgische aandachtspunten genoemd waar mijn viering met performance-rituelen aan moet voldoen. Het gaat dan met name om de balans tussen presentatieve en discursieve symboliek in de viering en het versterken van de derde eenheidsvormende betekenislaag. In dit laatste thema besteed ik aandacht aan deze uitgangspunten. Ik maak dit thema operationeel met behulp van de drie betekenislagen van Rappaport²⁴⁹. Ik onderzoek hoe het gesproken, gezongen en geschreven woord, de performance-rituelen hebben beïnvloed²⁵⁰.

Welke (nieuwe) betekenis dragen woord en beeld samen uit? In hoeverre veranderde de betekenis van het performance-ritueel door toevoeging van het woord?

Wat opviel in alle vieringen was dat er weinig in alledaagse taal over de performance-rituelen werd gesproken²⁵¹. Alleen de viering in Oostdam vormde hierop een uitzondering. De voorgangers leken moeite te hebben om hier woorden voor te vinden. Zo konden de kerkgangers in Utrecht en Wasdorp tijdens de viering alleen in het liturgieboekje toelichtende informatie over de performance-rituelen vinden. Er werd tijdens de viering zelden direct en expliciet over de performance-rituelen gesproken. De voorganger in Almstad deed dit wel, echter pas halverwege de viering tijdens zijn overweging. In Oostdam werd er door de voorganger het meest, en het meest concreet over de performance-rituelen gesproken. Dit gebeurde zonder

²⁴⁷ Deze performances vormden mijn inspiratiebron voor de serie performance-rituelen. Zie paragraaf 2.2.3.

²⁴⁸ Zie ook mijn beschrijving, mijn droombeeld van de performance *Relation in space* in hoofdstuk 1.

²⁴⁹ Zie ook paragraaf 2.4.4.

²⁵⁰ Bij de uitwerking van dit thema loop ik al enigszins vooruit op hoofdstuk 6 waarin ik de (religieuze) ervaring van de deelnemers analyseer.

²⁵¹ Met 'in alledaagse taal spreken over de performance-rituelen' bedoel ik niet dat de performance-rituelen tijdens de viering verklaard en 'uitgelegd' hadden moeten worden, immers hierdoor loopt het ritueel het gevaar ontdaan te worden van haar presentatieve symboliek (zie ook paragraaf 2.1.4). Maar los daarvan kunnen de nieuwe rituelen wel worden geïntroduceerd en kan men in alledaagse taal aangeven hoe de kerkgangers er aan kunnen deelnemen. Deze wijze van spreken over de performance-rituelen ontbrak in veel vieringen.

dat zij tot een illustratie bij de overweging werden gemaakt. In Oostdam kreeg de kerkganger vooral een handreiking hoe hij/zij de performance-rituelen tegemoet kon treden²⁵².

De voorgangers hadden minder moeite om door middel van metaforische taal een verbinding te maken met het performance-ritueel²⁵³. De voorganger in Wasdorp gebruikte uitsluitend metaforische taal tijdens de viering. Pas halverwege de viering, tijdens zijn overweging, maakte hij echter een verbinding met de performance-rituelen. De voorganger verwees toen indirect naar het performance-ritueel *Waak over mij*. Door zijn woorden, maar vooral door zijn gebaar²⁵⁴, verbond hij de ladder van Jacob uit het Bijbelverhaal met het performance-object (de ladder van *Waak over mij*). De voorganger in Oostdam ging een stap verder. Hij wist door een combinatie van alledaagse en metaforische taal *Waak over mij* expliciet te verbinden met het Bijbelverhaal en het leven van de kerkgangers. In Oostdam viel daarnaast echter op hoe de metaforische taal in de gekozen liederen contrasteerde met de performance-rituelen. De liederen leken vaak een ander, veel hoopvoller beeld van de wereld te schetsen dan de performance-rituelen die gelijktijdig plaatsvonden.

In Almstad ten slotte sloot de metaforische taal van zowel het gesproken als het gezongen woord wel nauw aan bij de performance-rituelen. Met name tijdens het tafelgebed leverde dit een zeer krachtige combinatie op²⁵⁵. In Almstad sloot de metaforische taal van de liederen ook goed aan bij de performance-rituelen. In tegenstelling tot Oostdam klonk er in Almstad in sommige liederen

²⁵² Zo zegt de voorganger in zijn welkom: *'Vandaag wil ik u van harte welkom heten in deze bijzondere Thomasviering. Kunstzinnig, wat we zo juist al hebben mogen ervaren. Stefan Belderbos, een beeldend kunstenaar uit Utrecht, heeft een vijftal kunstrituelen ontworpen die hij samen met parochianen, met vrienden en vriendinnen, met de Thomascantorij, gaat uitvoeren. Volgens Stefan kunnen juist kunstrituelen in de liturgie ons stimuleren om meer betrokken te worden bij wat er gebeurt in de viering. Daarom hoop ik van ganser harte dat u in dit uur bemoedigd mag worden, geraakt mag worden, door wat er gebeurt in onze kerk. Vooraf wil ik u een goede raad geven bij het zien van deze kunst-performances. Een goede raad die eigenlijk voor alle kunst geldt. Probeer de rituelen niet te begrijpen. Niet uit te leggen of te doorgronden. Maar laat u in alle eenvoud, raken door wat er gebeurt. Door wat u ziet, hoort en voelt en meemaakt. Kortom probeer hier aanwezig te zijn met al uw aandacht.'* In dit welkom gaf de voorganger kort aan wat volgens hem de meerwaarde van dit experiment was. Hij vroeg om aandacht voor de performance-rituelen en benadrukte dat men 'geraakt' kon worden door deze 'kunstzinnige viering'. Hij benadrukte dat het rationele begrijpen in deze viering minder belangrijk was.

²⁵³ De enige uitzondering was de voorganger in Utrecht. Deze voorganger gebruikte in de viering nauwelijks metaforische taal.

²⁵⁴ De voorganger wees met zijn hand naar de ladder van *Waak over mij*, toen hij sprak over de ladder van Jacob in zijn overweging.

²⁵⁵ Dit gebed was in twee delen gesplitst. Tussen deze beide delen vond het slot van het performance-ritueel *Verwachtingsvol* plaats. Door deze opvallende positionering van het performance-ritueel werden de kerkgangers uitgenodigd om de beelden van het performance-ritueel te verbinden met het tafelgebed.

wel iets van het lijden en de strijd door die tijdens de performance-rituelen waren te zien. Het lied dat het sterkste deze donkere kant van het leven verwoordde, was het slotlied van Huub Oosterhuis dat een sterke beweging van donker naar licht schetste. Deze stemmingswisseling sloot goed aan bij het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid*.

In bijna alle vieringen werd er op sommige momenten ook taal gebruikt die buiten alle rationele kaders leek te vallen (eenheidsvormende taal). In Wasdorp was de boventoonzang hier een goed voorbeeld van. Deze zang begon met een concrete liedtekst (*Heer ontferm U en Klankresten*). Na een aantal keer herhalen werd deze tekst langzaam losgelaten²⁵⁶. Het lied veranderde in klanken. Deze klanken deden niet langer een beroep op de ratio. Zij konden nog slechts 'gevoeld' en 'beleefd' worden. Naast deze zang was ook de 'aum klank', tijdens *Uw brood, mijn kerk*, hier een voorbeeld van. Tijdens het performance-ritueel was het stil in de kerk. De klank kreeg de ruimte om aan te zwellen en weg te sterven. Ook hier konden de kerkgangers weinig beginnen met een rationele of intellectuele duiding van de klank. Ook hier moest deze klank vooral gevoeld en beleefd worden.

In Oostdam was er één, zeer krachtig, voorbeeld van eenheidsvormende taal. Dit was de recitatie van de performer van *Heer ontferm U*. Door het voortdurend herhalen van het gebed, werd de klank van haar stem steeds belangrijker. Haar recitatie onttrok zich op een gegeven moment aan het rationele begrijpen. Haar woorden werden nog slechts gevoeld en meebeleefd²⁵⁷.

In de viering in Almstad kwam geen eenheidsvormende taal voor die voor iedereen te horen was. Voor een kleine groep mensen kreeg de recitatie van de performer van *Verwachtingsvol* echter wel deze betekenis. De performer reciteerde het *Wait for the Lord* de hele viering door. Het was echter te zacht om het in de kerkbanken te kunnen horen. Alleen de mensen die tijdens de Heilige Chaos rondom hem mediteerden, vingen iets van deze mantra op. Wat de performer precies zei was op dat moment niet belangrijk en niet verstaanbaar. Wel belangrijk was dat zijn mantra bleef doorgaan. De klank van zijn stem, die meer te zien (door zijn bewegende lippen) dan te horen was, leek de meditatie van zowel de performer als de mensen om hem heen te versterken.

²⁵⁶ De woorden werden eerst 'aan elkaar geplakt', doordat de klinkers steeds minder duidelijk werden 'uitgesproken'. Daarna liet het koor langzaam maar zeker de woorden en de melodie los.

²⁵⁷ Ik heb dit proces meer in detail bij het eerste thema beschreven (zie paragraaf 4.2.2) beschreven.

4.3 Conclusies

In dit hoofdstuk heb ik de vier vieringen, die ik in het kader van mijn onderzoek heb georganiseerd, beschreven vanuit het 'binnenperspectief'. In deze beschrijving aan de hand van zes thema's, speelden mijn artistieke criteria en mijn visie als kunstenaar op de liturgie, een doorslaggevende rol. Hieronder geef ik een samenvatting van de belangrijkste conclusies.

De vieringen vonden in vier zeer uiteenlopende kerkgebouwen plaats. Soms waren er problemen wat betreft de zichtbaarheid van de performance-rituelen: pilaren stonden in het blikveld of de afstand tussen performance-ritueel en kerkgangers werd erg groot²⁵⁸. Maar deze problemen maakten een viering met performance-rituelen niet onmogelijk. De Thomasviering in Almstad maakte duidelijk dat de bewegingsvrijheid van de kerkganger een groot deel van deze beperkingen kon oplossen. Doordat de kerkgangers in Almstad tijdens de Heilige Chaos door de kerk konden lopen, werd de grote afstand tussen kerkganger en performance-ritueel overbrugd.

De performance-rituelen maakten tijdens de vier vieringen een ontwikkeling door. Niet het performance-ritueel zelf onderging grote veranderingen, maar vooral de plaats en de setting in de liturgie. Daarnaast was er een inhoudelijke verschuiving: de performance-rituelen veranderden onder invloed van de gemeenten van betekenis. In Utrecht toonden de performance-rituelen vooral de donkere zijde van het leven en het geloof; de worsteling en de strijd aan het begin van de performance-rituelen kreeg de meeste nadruk. In Almstad echter kreeg het hoopvolle einde van het performance-ritueel steeds meer gewicht. Hier werd de bevrijding en de verlossing - die volgde op de strijd - veel explicieter zichtbaar gemaakt.

In de vier vieringen wisten bijna alle performers de performance-rituelen overtuigend, dat wil zeggen met volledige concentratie op het ritueel, uit te voeren. Voor een aantal performers werd het performance-ritueel echt een persoonlijk ritueel. Sommige performers durfden de grenzen van hun uithoudingsvermogen op te zoeken. Zo hield in Oostdam de performer van *Heer ontferm U* de latten ongekend lang in evenwicht. In Almstad begon de performer van *Verwachtingsvol* vol vertrouwen aan zijn extreem lange staande meditatie. Hun standvastigheid en overtuiging gaven deze performance-rituelen extra kracht.

De performance-rituelen wisten mij een aantal keer persoonlijk te raken. Door het beschrijven van mijn artistieke proces werd mij duidelijk dat mijn persoonlijke ervaring invloed heeft gehad op mijn onderzoek en op de organisatie van de vieringen.

In de meeste vieringen werd er opvallend weinig in gewone alledaagse taal over de performance-rituelen gesproken. De voorgangers (met uitzondering van de voorganger in Oostdam) leken moeite te hebben om hier woorden

²⁵⁸ Zie bijlage 4.2: *Beschrijving van de kerken*.

voor te vinden. Wanneer er expliciet en inhoudelijk over een performance-ritueel werd gesproken dan betrof dat in alle gevallen het performance-ritueel *Waak over mij*. Dit ritueel sloot inhoudelijk nauw aan bij de gelezen Bijbeltekst.

De voorgangers hadden minder moeite om door middel van metaforische taal een verbinding te maken met het performance-ritueel. Met de metaforische taal in gebeden, in liederen en in de overweging wist men de performance-rituelen soms te laden met een nieuwe betekenis.

In de vieringen trad naast deze alledaagse en metaforische taal ook een vorm van taal op de voorgrond die buiten onze rationele kaders viel. Deze eenheidsvormende taal werd meestal opgeroepen door de recitatie van de performers.

De vier vieringen verschilden sterk in 'ambachtelijke afwerking' en in de mate waarin performance-ritueel en liturgisch ritueel tot een eenheid werden gemaakt. Vooral op deze gebieden toonden de vieringen een duidelijke opbouw. De viering in Utrecht, de try-out, was wat betreft de ambachtelijke afwerking en de integratie van performance-ritueel in de liturgie nog onder de maat. Performance-ritueel en liturgisch ritueel sloten slecht op elkaar aan. Het gesproken en gezongen woord had weinig verbinding met de performance-rituelen. Maar in Utrecht ontstond er wel zicht op de mogelijkheden en kracht van het performance-ritueel in de liturgie. Dat kwam omdat er één moment in de viering was waar de verschillende rituelen wel op elkaar aansloten. In Wasdorp en Oostdam werd de viering sterk verbeterd. De viering werd steeds meer een eenheid. De ambachtelijke uitwerking van de viering was verbeterd ten opzichte van Utrecht maar nog niet overtuigend genoeg.

De viering in Almstad leek op bijna alle vlakken een verbetering te zijn ten opzichte van de eerdere vieringen. Het performance-ritueel werd niet alleen getransformeerd tot een persoonlijk religieus ritueel door de performer; het werd ook een collectief ritueel tijdens de viering. Deze collectiviteit van het performance-ritueel vond ik fascinerend en zeer goed werken in deze viering. De technische mankementen werden in Almstad opgelost. De viering was een overtuigende eenheid geworden waarin het performance-ritueel naadloos overging in het liturgische ritueel. Toch leek er in deze ontwikkeling ook iets verloren te zijn gegaan. Als kunstenaar had ik een 'onverklaarbaar' heimwee naar de viering in Oostdam. In deze viering was er nog een bepaalde rauwheid van het performance-ritueel zichtbaar. De uitdaging voor mij als kunstenaar wordt om in mijn nieuwe ontwerp iets van deze 'rauwheid' uit Oostdam terug te brengen in de viering zonder echter concessies te doen aan de ambachtelijke uitwerking en aan de 'eenheid' die in Almstad werd bereikt.

5

De voorbereiding: een beschrijving en analyse van het organisatieproces

In dit hoofdstuk beschrijf ik het voorbereidingsproces van de drie kerkgemeenten dat aan de vieringen vooraf ging. Dit is belangrijk omdat het duidelijk kan maken waarom een viering een bepaalde vorm heeft gekregen. In het vorige hoofdstuk heb ik duidelijk gemaakt waarom ik een bepaalde viering of een bepaalde uitvoering van een performance-ritueel, beter geslaagd vind dan de andere uitvoeringen. In dit hoofdstuk analyseer ik in hoeverre de voorbereiding van invloed is geweest op deze specifieke uitvoering.

Dit hoofdstuk is als volgt opgebouwd: in de eerste paragraaf geef ik vooral 'feitelijke' informatie over de gemeente en het organisatieproces (zoals de beschikbare voorbereidingstijd en de wijze waarop deze tijd werd ingevuld). Ook beschrijf ik de rol van de gemeente bij het enthousiasmeren van performers. Dit eerste gedeelte van het hoofdstuk wordt grotendeels vanuit het 'buitenperspectief' geschreven.

Na deze introductie besteed ik vooral aandacht aan de voorbereiding van de belangrijkste actoren in de viering, namelijk de voorganger, het koor, de performers en de gemeente. Deze paragraaf schrijf ik vanuit een 'binnenperspectief'. Ik onderzoek in hoeverre de kwalitatieve verschillen tussen de vieringen aan persoonlijke kwaliteiten van de uitvoerders zijn toe te schrijven en in hoeverre het voorbereidingstraject hierbij een rol heeft gespeeld. In deze paragraaf schets ik een beeld van mijn 'ideale' performer, voorganger, koor en gemeente²⁵⁹. Ik sluit het hoofdstuk af met een samenvatting.

5.1 Een beschrijving van de gemeenten

In deze eerste paragraaf geef ik een beknopte beschrijving van de drie kerkgemeenten. Deze beschrijving is gebaseerd op zogenoemde 'onpersoonlijke documenten'²⁶⁰, zoals website-teksten, kerkblaadjes en artikelen uit diverse nieuwsbladen over de gemeenten. Daarna ga ik aan de hand van de beschikbare voorbereidingstijd dieper in op (de verschillen in) het voorberei-

²⁵⁹ Dit laatste is vooral een methode om de belangrijkste aandachtspunten met betrekking tot de voorbereiding kort samen te vatten. Ik loop hiermee vooruit op mijn handleiding voor kerkgemeenten en kunstenaars.

²⁶⁰ Zie ook Hoofdstuk 3, paragraaf 3.3.2 waarin ik de verschillende documenttypen beschrijf die ik in dit onderzoek gebruik.

dingsproces. Ook geef ik aan welke de rol de gemeente heeft gespeeld bij het enthousiasmeren van performers en kerkgangers. De try-out in Utrecht laat ik hier buiten beschouwing. Deze viering is vooral belangrijk om mijn artistieke proces te kunnen volgen. Voor mijn beschrijving van het organisatieproces is de try-out van minder belang aangezien ik hier niet heb samengewerkt met een bestaande kerkgemeente²⁶¹.

5.1.1 Wasdorp, Oostdam en Almstad

Wat in Wasdorp, Oostdam en Almstad opvalt, is dat al deze kerkgemeenten zoeken naar een nieuwe vorm van 'kerk-zijn'. De wijkgerichte wijze waarop katholieke parochies en protestantse gemeenten normaal zijn georganiseerd, voldoet voor hen niet meer. Zij willen zich onderscheiden van deze 'traditionele' gemeenten.

Wasdorp

Op de eigen site beschrijft de Wasdorpse gemeenschap zichzelf als: *'een open en oecumenische geloofsgemeenschap met wekelijkse vieringen (...)* Bij ons vervagen de grenzen van de kerken: oecumene is voor ons aan de orde van de dag. Wij willen open zijn voor iedereen die een nieuwe spirituele weg zoekt'²⁶². Het is een gemeenschap, zo zeggen zij, waarin *'het persoonlijke verband voorrang heeft boven het structureel'*²⁶³. In Wasdorp, een klein dorp in de nabijheid van de randstad, wil men de onderlinge sociale verbanden tussen de kerkgangers verstevigen. Deze persoonlijke verbondenheid probeert men tot uitdrukking te brengen in de organisatievorm van de gemeenschap. De vieringen en andere activiteiten worden daarom zoveel mogelijk met de hele gemeenschap, verenigd in allerlei werkgroepen, voorbereid en georganiseerd. In Wasdorp kent men verschillende typen vieringen. Naast de gewone zondagse viering met voorganger kent de gemeente ook de meditatieve viering en de Zondagmorgen Anders (met ruimte voor het liturgische experiment²⁶⁴). De

²⁶¹ In deze try-out wilde ik zelf eerst meer ervaring opdoen met het enthousiasmeren en aansturen van de performers voordat ik daadwerkelijk bij een kerkgemeente zou aankloppen. Als alternatief voor de kerkgemeente benaderde ik mensen uit mijn vriendenkring, uit mijn woonomgeving en uit het kunstenaarsinitiatief waar ik aan verbonden ben. Zo kreeg ik uiteindelijk een groep van dertig mensen, onder wie een voorganger, bij elkaar. Typerend voor deze 'gemeente' was dat zowel koor, gemeenteleden, en voorganger allen weinig ervaring en routine hadden met het uitvoeren van de liturgische rituelen.

²⁶² Om de anonimiteit van de gemeente en de gemeenteleden te waarborgen heb ik geen verwijzing naar de site opgenomen.

²⁶³ De literatuurverwijzing ontbreekt hier om de anonimiteit van de gemeente en gemeenteleden te waarborgen.

²⁶⁴ Meestal is dat een viering die door twee mensen uit de gemeenschap zelf wordt voorbereid en waarin zij de ruimte krijgen om hun persoonlijke visie op liturgie en geloof tot uitdrukking te brengen. Ook de viering met performance-rituelen was een 'Zondagmorgen Anders' viering.

zondagse viering, met het koffiedrinken na afloop, vormt de kernactiviteit van de gemeenschap.

De Wasdorpse gemeenschap heeft een eigen koor dat elke week oefent. De gemeenschap heeft geen eigen voorganger. Zij werken met een 'pool' van voorgangers (zowel van protestantse als katholieke huize) die allen een aantal maal per jaar voorgaan. Veel van deze voorgangers gaan al vele jaren voor in Wasdorp en zijn sterk betrokken bij de gemeenschap. De vieringen worden voorbereid door een 'liturgievoorbereidingsgroep' van wisselende samenstelling waar naast de voorganger ook altijd twee mensen uit de Wasdorpse gemeenschap plaatsnemen.

Oostdam

Oostdam is een kleine stad in het zuiden van Nederland. Thomas Oostdam is het product van een ingrijpende reorganisatie van de parochies binnen de gemeente Oostdam. Thomas is ontstaan uit een fusie van drie parochies. Men heeft er in Oostdam voor gekozen om de nieuw ontstane parochies niet langer per wijk te organiseren maar een eigen profiel mee te geven. Thomas moest het gezicht worden van de 'moderne zinzoekers kerk'. Daartoe organiseert de gemeente naast haar vieringen ook een zeer uitgebreid cultureel programma bestaande uit exposities, lezingen, concerten, workshops en cursussen. Voor veel zinzoekende bezoekers vormen de zondagse vieringen niet langer meer de kernactiviteit. Zij komen vooral af op het culturele aanbod. In Oostdam richt men zich op de 'voorbijganger', zoals een pastor het verwoordde en de inbreng van iedereen, ook van de toevallige passant, is van belang²⁶⁵.

Maandelijks zijn er verschillende vieringen in de eigen kerk. Naast de (meer traditionele) eucharistievieringen, zijn er ook meditatieve vieringen (met veel muziek en ruimte voor gebed en verstillig) en Thomasvieringen. Deze Thomasvieringen krijgen in Oostdam een eigen invulling. In het programmaboekje worden deze vieringen als volgt omschreven: *'Thomasvieringen kenmerken zich door veel ruimte voor twijfel en vragen. Ook spelen ze in op de behoefte van veel kerkgangers (en kerkverlaters) om op een andere, meer creatieve manier te vieren. (...) Thomasvieringen zijn laagdrempelige, maar vooral zinvolle, warme en aantrekkelijke vieringen voor ieder 'die geen rotsvast geloof heeft'*²⁶⁶. De viering met performance-rituelen was een Thomasviering²⁶⁷.

²⁶⁵ Thomas richt zich, zo zegt een voormalig pastor *'op passanten, op voorbijgangers: mensen die niet bij een parochiegemeenschap willen horen. (...) Thomas biedt voor deze groep een breed scala aan activiteiten op het snijvlak van geloof en cultuur, kunst en bezinning, muziek en spiritualiteit'* (Om de anonimiteit van de gemeente en gemeenteleden te waarborgen is hier geen verwijzing opgenomen).

²⁶⁶ Deze tekst stond in het programmaboekje uit 2008.

²⁶⁷ Wat opvalt is dat deze Thomasvieringen niet het oorspronkelijke Finse model volgen, noch de gebruikelijke invulling die de meeste Thomasvieringen in Nederland krijgen. Het oorspronkelijke concept van de Thomasviering komt uit Finland (Lutherse kerk). Daar zocht men, geconfronteerd met de leegloop van de kerken, naar een andere wijze van vieren waarmee men opnieuw tot een bloeiende kerkelijke gemeenschap kon komen. De viering behield het daar klassiek-liturgische model, maar de (muzikale) taal werd gemoderniseerd. Daarnaast werden leken gestimuleerd

De pastores vormen in Oostdam de stuwende kracht achter de vieringen en de activiteiten op het gebied van geloof en cultuur. Zij werden wat betreft de organisatie van de culturele activiteiten bijgestaan door verschillende werkgroepen van parochianen. Thomas Oostdam heeft verder verschillende koren. Voor de viering met performances heb ik samengewerkt met de Thomas Cantorij. Dit koor heeft vooral hedendaagse liturgische muziek op het repertoire.

Wat opviel in Oostdam was dat er naast een groep kerkgangers die specifiek voor het cultuurprofiel heeft gekozen, er ook een aanzienlijke groep kerkgangers is die tegen wil en dank, zo lijkt het, onderdeel is gaan uitmaken van dit nieuwe profiel. Deze groep ging al naar deze kerk toen dit nog een gewone wijkgerichte parochie was. Zij zijn dat na de fusie blijven doen. Vanwege deze groep 'oude parochianen' is het zinzoekers-profiel niet volledig doorgevoerd. Speciaal voor de mensen uit de oude parochies worden er ook nu nog de vertrouwde eucharistievieringen georganiseerd. De omvorming van de oude parochies tot dit nieuwe profiel is feitelijk nog in volle gang. Dit heeft tijdens de viering met performance-rituelen een zekere spanning opgeleverd. Deze spanning werd duidelijk uit de enquête-formulieren (hier kom ik in hoofdstuk 6 op terug).

Almstad

Almstad is een middelgrote provinciehoofdstad. Thomasvieringen Almstad is geen gemeente of parochie maar een werkgroep die eens per maand op zaterdagavond een Thomasviering organiseert. Met dit bijzondere product onderscheidt men zich van andere gemeenten. De Thomasvieringen lijken op het eerste gezicht iets weg te hebben van een missionaire activiteit waarbij medewerkers uit Almstadse kerken vieringen organiseren voor twijfelende en zinzoekende kerkverlaters. Gelovigen bieden niet-gelovigen een handreiking naar het christelijke geloof door middel van de Thomasviering, maar dit beeld klopt slechts ten dele. De leden van de werkgroep zijn zelf ook *'de twijfelaars met verlangen en de gelovigen met vragen'*²⁶⁸. Zij zoeken niet zozeer naar een nieuwe vorm van vieren om 'de ander' te bereiken en te

om taken van de voorganger over te nemen en er werd een zeer specifiek nieuw ritueel aan de viering toegevoegd, namelijk de 'Heilige Chaos' (Tijdens de Heilige Chaos kunnen de kerkgangers zelf kiezen waar zij aan willen deelnemen. De collectiviteit van de viering wordt tijdelijk ingewisseld voor individualiteit. De kerkgangers krijgen diverse mogelijkheden aangeboden om zelf een (klein) ritueel uit te voeren en om een bijdrage te leveren aan de voorbeden.) Deze nieuwe wijze van vieren werd in Finland een groot succes. De Thomasvieringen trokken zeer veel (nieuwe) bezoekers. Het concept heeft zich sindsdien verspreid over Europa, maar onderging in veel landen een transformatie. Marcel Barnard schrijft over de aanpassingen in de Nederlandse context: *'De toe-eigening van dit Finse ontwerp in Nederland heeft in feite tot een geheel ander concept geleid. (...) men zocht veeleer een nieuw model om mensen van buiten de kerk aan te spreken. Daarbij worden middelen (als de 'Heilige Chaos') overgenomen uit het Finse model'* (Barnard 2006: 99). De Thomasvieringen in Oostdam echter missen vaak dit kenmerkende ritueel van de Heilige Chaos.

²⁶⁸ Zo omschrijft men de doelgroep voor de Thomasvieringen op de website. Om de anonimiteit van de gemeente en gemeenteleden te waarborgen is hier geen verwijzing naar de site opgenomen.

bekeren. Zij zoeken naar een nieuwe wijze van vieren waardoor zij ook zelf geraakt en geïnspireerd kunnen worden²⁶⁹.

De werkgroep Thomasvieringen is in 1998 opgericht. Op de eigen site beschrijft de werkgroep de vieringen als volgt: *'In de ruimte van een oude kerk zoeken we naar hedendaagse openheid. Met woorden en teksten, maar ook met verstilling en verbeelding. Omdat niet iedereen hetzelfde wil, is er 'de Heilige Chaos' waarin je in beweging kunt komen en uit verschillende mogelijkheden kunt kiezen.(....)* Ze (Thomasvieringen SB) *bieden iets van een thuis voor mensen die spiritueel 'dakloos' zijn*'. Het aantal aanwezigen bij de Thomasvieringen varieerde in de vijf vieringen die ik heb bijgewoond tussen de dertig en zestig personen. Een groot deel van deze bezoekers is lid of oud-lid van de Thomaswerkgroep.

De Thomasviering heeft geen vast koor. Wel worden mensen uitgenodigd om plaats te nemen in het gelegenheidskoor. Samen met de dirigent en de pianist oefenen de gelegenheidszangers anderhalf uur voorafgaand aan de viering de (vaak eenvoudige) liederen. Het gelegenheidskoor bestond (in de keren dat ik de viering heb bijgewoond) uit zo'n vijf of zes mensen. Naast het koor treedt er ook vaak nog een professionele muzikant op. Deze speelt tijdens de Heilige Chaos meditatieve muziek. De werkgroep wordt geleid door een missionaire predikant van de PKN. Hij was ook de voorganger in de viering met performances. De vieringen worden meestal door twee leden van de Thomaswerkgroep, in samenwerking met de voorganger, voorbereid.

5.1.2 Globale opzet van het voorbereidingstraject en de beschikbare voorbereidingstijd

De voorbereiding van de vieringen kende in elke gemeente eenzelfde opzet. Allereerst benaderde ik enkele mensen uit de gemeente om hen te informeren over de viering met performances. Wanneer zij enthousiast waren over deze viering en dachten dat deze viering ook in 'hun' gemeente uitgevoerd zou kunnen worden, brachten zij mij in contact met diegenen die hierover beslissingsbevoegd waren. Dit verschilde per gemeente. In Oostdam was dit de voorganger, in Almstad de werkgroep, en in Wasdorp werd deze beslissing door bijna de voltallige gemeente genomen.

Wanneer de beslissing was genomen om deze viering binnen de eigen gemeente te organiseren, werd er een datum geprikt. Vervolgens begon ik zo'n drie maanden voor de viering met het werven van de performers. Ruim een maand later organiseerde ik een informatieavond, bedoeld om potentiële performers te enthousiasmeren. Maar ook anderen (bijvoorbeeld koorleden, dirigent en voorganger) werden voor deze avond uitgenodigd. Op de

²⁶⁹ De voormalige dirigent van de Thomasvieringen verwoordde dit treffend in het nieuwsblad van de gemeente: *'Ik begon mij minder op mijn plaats te voelen in de traditionele kerk. Vroeg me af wat er nou nog over was van mijn geloof, van de inspiratie. Ook waar ik de inspiratie vandaan zou moeten halen als ik het binnen de eigen kerk niet meer kon vinden. Later merkte ik, dat dit bij meer mensen binnen de werkgroep Thomasvieringen zo is'*.

informatieavond toonde ik de performance-objecten en liet ik een aantal videofragmenten zien van eerdere uitvoeringen.

Omdat het koor bij de informatieavonden slecht vertegenwoordigd was, organiseerde ik voor hen een extra presentatie op één van hun repetitie-avonden. Tijdens deze aparte koorpresentatie was er veel minder tijd beschikbaar om de viering en de performance-rituelen toe te lichten²⁷⁰. Ik probeerde in tien minuten een beeld te schetsen van de performance-rituelen. Met dirigent en voorganger voerde ik daarnaast nog een aantal gesprekken over de afstemming tussen zang, gesproken woord, liturgisch ritueel en performance-ritueel.

Na deze informatieronde werd de liturgische orde²⁷¹ in overleg met voorganger en dirigent vastgesteld. Hierna oefende ik de performance-rituelen met de performers. Het koor oefende de liederen zelfstandig en zonder verdere aansturing van mij. De middag voor de viering kwamen koor, voorganger en performers bij elkaar voor de generale repetitie. Hier werd de afstemming van de verschillende onderdelen, zoals wij deze vooraf hadden afgesproken, in de praktijk getest. Grote wijzigingen konden niet meer worden doorgevoerd zo kort voor de viering. Wel konden de overgangen tussen verschillende onderdelen aangescherpt worden. De generale repetitie vormde het sluitstuk van de voorbereiding.

5.1.3 Het enthousiasme vanuit de gemeente om mee te werken aan de viering

Hoewel ik met mijn voorbereiding in elke gemeente een vergelijkbaar stramien volgde, betekende dat nog niet dat deze overal identiek verliep. Ook de inzet en het enthousiasme van de gemeente hadden invloed op de voorbereiding. In deze subparagraaf schets ik het draagvlak per gemeente. Ik begin met een opsomming van het aantal mensen dat aan de performance-rituelen wilde meewerken hetgeen een goede indicatie is voor de bereidwilligheid van de gemeente als geheel om deel te nemen aan de viering.

De groep performers bij de vieringen varieerde van vijf (Wasdorp) tot tien (Oostdam) personen (zie schema 5.1). Het aantal performers kon tijdens de voorbereidingen groeien of afnemen. Zo hebben in Wasdorp niet alle mensen die zich opgaven als performer of medewerker de 'eindstreep' gehaald. Van de oorspronkelijke groep van tien mensen (in juni 2006) bleven er uiteindelijk vijf over. In Oostdam was er juist een tegengestelde beweging zichtbaar. Hier groeide het aantal performers na de informatieavond van twee naar zeven.

²⁷⁰ Koor en dirigent gaven zelf de voorkeur aan een korte presentatie zodat hun repetitieavond hier niet te zwaar door werd belast. Zij wilden zo veel mogelijk tijd overhouden om hun muziek te repeteren.

²⁷¹ Ik zelf duid de liturgische orde in dit onderzoek aan met de 'partituur voor de viering'.

Schema 5.1 *Aantal performers*

	Wasdorp	Oostdam	Almstad
Performers	5	7 (O) + 3 (U)	8
Performances	3	5	4

Toelichting: In al deze vieringen trad ik zelf ook op als performer/helper. Ik heb mijzelf niet meegerekend in bovenstaande aantallen. In Oostdam werd de groep performers aangevuld met performers die aan de viering in de Antoniuskerk hadden meegewerkt. Zeven performers kwamen uit Oostdam en drie uit Utrecht.

In Almstad was de animo vanuit de gemeente om mee te werken aan de performance-rituelen (nipt) het grootst en was er ook de meeste ondersteuning voor dit experiment. De voorganger en de werkgroep speelden een belangrijke rol bij het creëren van draagvlak binnen de gemeente. Ikzelf heb twee maal een presentatie gegeven over de viering met performance-rituelen tijdens een werkgroepvergadering. De voorganger liet de dvd's met beeldverslagen van eerdere vieringen circuleren onder de leden van de werkgroep. Zo was er al ruim voor de informatieavond in september een groep mensen enthousiast geworden om aan de performance-rituelen mee te werken. Deze interne voorbereiding maakte het mogelijk om in Almstad al twee maanden voor de 'echte' viering een performance-ritueel te integreren in een Thomasviering. Het performance-ritueel *Heer ontferm U* werd in september 2008 door drie mensen uit de gemeente en mijzelf uitgevoerd. Door deze 'proloog' kon de gemeente op een zeer directe wijze kennismaken met de werking van het performance-ritueel. Na afloop werden er ervaringen uitgewisseld. De performer die plaatsnam in de kistentoren beschreef zijn ervaring aan de leden van de werkgroep²⁷². Alhoewel in zijn beschrijving ook emoties als angst en beklemming naar voren kwamen, leek deze beschrijving andere leden van de Werkgroep (die wilden deelnemen aan de performance-rituelen) niet af te schrikken²⁷³. Ook de performer zelf nam in de 'echte' viering in november weer deel aan een (ander) performance-ritueel. Het zien van het performance-ritueel in de eigen viering, en het lezen van de ervaring van de

²⁷² Hij schrijft hierover aan de werkgroep: *'Meedoen met een kunstperformance wil ik wel, dacht ik nog. Leuk om eens te ervaren! Maar als je dan begint, eerst repeteren en later in de viering 'echt', wordt het toch heel anders. Ik ga in de kist staan en krijg langzaam 3 kisten over mij heen. Van te voren dacht ik, dat ik 'lekker ruim' in de kist zou staan. Ja, ja... Als dan de eerste kist om me heen gaat voel ik dat het maar net gaat. En dat benauwt toch wel. Nadat de tweede kist om mij heen zit, steek ik mijn armen naar buiten als een kruis. Dan komt de laatste kist om me heen en zie ik alleen nog maar iets door een klein kiertje, dus eigenlijk niets. En dan begin ik met het reciteren van "Heer ontferm U". (...) En terwijl ik zo sta en de viering verder gaat wil ik het soms wel uitschreeuwen: "HEER ONTFERM U!!!". "Haal mij hier uit!" En het moment daarop voel ik weer een soort berusting en kan ik het "Heer ontferm U" alleen maar bidden'.*

²⁷³ Dit effect kan ik niet geheel uitsluiten maar er zijn geen duidelijke aanwijzingen voor. Er was na deze viering wel sprake van een afmelding (een werkgroep lid trok zich terug uit de organisatie) maar dit leek een andere oorzaak te hebben.

performer, leek in Almstad vooral te werken als een zeer krachtige voorbereiding op de viering. Het zorgde ervoor dat men meer ging toeleven naar de viering in november.

In Oostdam en Wasdorp was er een andere situatie. In Oostdam was er weinig tijd om de gemeente op deze viering voor te bereiden. Ik begon met het werven van de performers in december 2007. Binnen de gemeente was er tot dan toe weinig aandacht besteed aan deze viering. De organisatie van de viering kwam hier maar langzaam op gang. De informatieavond in januari werd slecht bezocht. Op de informatieavond gaven slechts twee personen zich op als performer. Maar beiden waren zeer enthousiast. Na de informatieavond ging men binnen de gemeente meer aandacht besteden aan deze viering²⁷⁴. Er werd een oproep geplaatst in het lokale krantje en in de kerk vertelde men op zondagmorgen tijdens de mededelingen over de aanstaande viering; men riep mensen op om deel te nemen aan een performance. Ook de performers van de informatieavond probeerden anderen te enthousiasmeren. Zo groeide in de weken na de informatieavond het aantal performers van twee naar zeven. Vijf van de zeven performers hadden echter de informatieavond niet meegemaakt en kregen pas tijdens het oefenen van het performance-ritueel een duidelijk beeld van waar zij waren ingestapt. Maar dit leverde in Oostdam geen problemen op. De performers waren enthousiast en voerden hun performance-rituelen vol overgave uit.

In Wasdorp was er niet zozeer sprake van een trage start zoals in Oostdam, maar eerder van een valse start. Na een korte eerste presentatie van de viering in juni, gaven tien mensen zich op om mee te werken aan deze viering. Na de vakantie echter, toen de werkelijke voorbereidingen voor de viering moesten beginnen, krabbelde de helft terug. Eén van de performers wijdde de uitval van deelnemers vooral aan het feit dat ik in dit liturgische experiment niet de gemeenschap centraal stelde maar de performance-rituelen. Zij had zelf gehoopt op een vorm van 'community art', vertelde zij in een interview na afloop van de viering: *'Ik had me ook spontaan opgegeven omdat ik dacht, goh, dat doen we dan, dan nemen we een eigen verhaal, dan gaan we een eigen onderwerp uitzoeken. Toen ontdekten we ineens dat we ook de Jakobsladder moesten doen. (...) Dat was een ontzettende teleurstelling (met als gevolg SB), dat verschillende mensen zijn afgehaakt. Die zijn afgehaakt omdat ze eerst ja zeiden, en er toen achterkwamen dat we het gewoon met die zes (performance-rituelen SB) moesten doen. Welke we er dan ook van zouden kiezen. En dat het dus geen andere lezing zou kunnen worden. Dat was als eerste een heel grote teleurstelling. Of dat nou was omdat de eerste uitdaging voor creativiteit gelijk weer op slot werd gedaan, zou ik maar zeggen, of het daar nou mee te maken had. Maar anderen hadden het misschien meer willen toespitsen naar Wasdorp'*. Naast deze verkeerde indruk van het project, veroorzaakt door mijn onduidelijke eerste presentatie, speelde ook de al bestaande weerstand rondom liturgische experimenten een belangrijke rol. De experimentele Zondagmorgen Anders viering bleek binnen de gemeenschap de uitkomst van een

²⁷⁴ Dit late begin hield ook verband met de afwezigheid (door langdurige ziekte) van de voorganger. Na de terugkeer van de voorganger werd er meer aandacht en tijd besteed aan de voorbereiding en promotie van de viering.

compromis te zijn. Slechts een deel van de gemeenschap kon zich in deze liturgische experimenten vinden. De viering met performance-rituelen zette dit compromis op scherp en er tekende zich steeds meer oppositie af tegen het project. Dat de viering toch door kon gaan was vooral te danken aan de kleine, overgebleven groep enthousiaste performers. Bij hen, en bij een deel van de gemeenschap bleek er een grote behoefte te bestaan om te experimenteren met de liturgie en om naar nieuwe vormen van vieren te zoeken²⁷⁵. Een grote groep kerkgangers echter trad de viering van begin af aan zeer kritisch tegemoet en wilde zich hier niet mee verbinden.

5.2 De voorbereiding van de verschillende actoren

In deze paragraaf geef ik een beschrijving van het voorbereidingsproces van de verschillende actoren (soms uitgesplitst per gemeente). Ik onderzoek in hoeverre de in hoofdstuk 4 geconstateerde (kwalitatieve) verschillen tussen de vieringen in verband kunnen worden gebracht met het voorbereidings-traject van deze actoren. Elke beschrijving wordt afgesloten met een schets van mijn ideale uitvoerder (performer, voorganger, koor en gemeente). Met deze laatste schets maak ik vooral inzichtelijk welke ondersteuning vanuit de gemeente voor mij als kunstenaar van belang is²⁷⁶.

5.2.1 De voorbereiding van de performers

De voorbereiding van de performers verliep in bijna alle gemeenten volgens eenzelfde patroon. Ook de resultaten waren tot op zekere hoogte constant²⁷⁷. Ondanks hetzelfde stramien/patroon waarbinnen

²⁷⁵ Een performer vertelde bijvoorbeeld over haar eigen overweging om mee te doen aan de performances: *'Ik had er ook totaal geen beeld van, maar ik vond het zo leuk dat er iets anders kwam. Ik was ontzettend nieuwsgierig eigenlijk. Van wat gaat dit worden? (..) Dus het was voor mij gewoon een sprong in het diepe. Ik doe gewoon mee...En er waren ontzettend veel protesten en dat vond ik wel heel jammer. (...) Het is een hele kritische groep die gelijk al, onmiddellijk gaat protesteren bij iets wat afwijkt. En toen had ik zoiets van ik doe gewoon mee. Los van wat al die protesten... Het is goed om iets nieuws, iets anders er in te krijgen.'*

²⁷⁶ Daarmee wil ik overigens niet beweren dat de viering alleen kan slagen met deze 'ideale' partner. Doordat deze viering slechts bij drie (zeer verschillende) gemeenten is uitgevoerd, is de mogelijkheid om te generaliseren, en dus om conclusies te trekken over andere (niet door mij onderzochte) gemeenten beperkt (zie ook paragraaf 3.4.3).

²⁷⁷ In hoofdstuk 4 schreef ik dat er geen performers zijn geweest wier uitvoering van het performance-ritueel ik absoluut niet overtuigend vond. Maar ik concludeerde wel dat er verschillen in intensiteit bij de uitvoering bestonden. In elke viering was er minimaal één performance-ritueel dat ik zeer overtuigend vond.

de voorbereiding van de performers plaats heeft gevonden, is er wel een duidelijk verschil aan te wijzen tussen de voorbereiding in Almstad en die in Wasdorp en Oostdam. In Almstad werkte ik voor het eerst samen met een regie-assistent en wilde ik als regisseur meer invloed uitoefenen op de performance-rituelen en de viering als geheel. In het tweede deel van deze subparagraaf kijk ik naar de verschillen die zijn ontstaan door het inschakelen van deze regie-assistent en mijn grotere aandacht voor de regie.

Ik begin echter met een beschrijving van het voorbereidingstraject van één performer om een concreet beeld te schetsen van het door mij gevolgde stramien/patroon. Door één voorbereidingstraject in detail weer te geven hoop ik het voorbereidingstraject van de performers concreet en inzichtelijk te maken. Ik heb gekozen voor de voorbereiding van de performer van *Verwachtingsvol* uit Almstad. De voorbereiding van deze performer vond ik zelf het meest overtuigend en compleet.

De voorbereiding van de performer van *Verwachtingsvol* in Almstad

In Almstad maakte de performer van *Verwachtingsvol* al direct zijn keuze kenbaar. Waarom *Verwachtingsvol* hem zo aansprak dat kon hij niet direct benoemen, maar het performance-ritueel intrigeerde hem onmiskenbaar. Een maand na de informatieavond oefenden wij *Verwachtingsvol* in de kerk. Tijdens het oefenen en bespreken werd ik dit keer bijgestaan door kunstenaar Michiel Pijpe die mij als regie-assistent ondersteunde²⁷⁸. Ik had kussens en doek neergelegd op de plek in de kerk waar *Verwachtingsvol* zou plaatsvinden. Wij oefenden op deze dag vooral het begin en einde van het performance-ritueel. De staande meditatie van ruim veertig minuten bracht ik terug tot zo'n tien minuten. Na een korte uitleg voerde de performer het ritueel zeer overtuigend uit. Tijdens het mediteren was hij volledig in zichzelf gekeerd. Maar ook de andere handelingen voerde hij zeer geconcentreerd uit. Na afloop bespraken wij zijn uitvoering van *Verwachtingsvol*. In tegenstelling tot de eerdere viering gaven wij (de regie-assistent en ikzelf) ditmaal zeer concrete aanwijzingen over de vorm en het tempo van het performance-ritueel. Zo spraken wij bijvoorbeeld af dat de performer iets langer in de aarde zou blijven liggen en dat hij vlak voordat hij het altaarpodium zou afdalen met de doek, even stil zou houden op het podium²⁷⁹. Deze regie-aanwijzingen beperkten de performer niet in de uitvoering van zijn persoonlijke

²⁷⁸ Feitelijk vervulde regie-assistent Michiel Pijpe (zelf ook performancekunstenaar) veel meer rollen bij de totstandkoming van deze viering. Regie-assistent is de functienaam uit de theaterwereld die het dichtst in de buurt kwam van zijn rol. Maar deze functie werd door hem veel breder ingevuld. Hij assisteerde ook bij de productie, de belichting en de inrichting van de kerk. Daarnaast gaf hij ook enkele adviezen als dramaturg. Hij sprong kortom in op die plaatsen en momenten waar ik in mijn dubbelrol als kunstenaar, regisseur en organisator handen te kort kwam en het overzicht dreigde kwijt te raken.

²⁷⁹ Zodat iedereen in de kerk de doek goed kon zien.

ritueel. Hij schrijft over deze eerste repetitie in zijn dagboek: *'De eerste repetitie en uitleg waren heel zinvol en gaven duidelijkheid over wat er stond te gebeuren en wat er van mij werd verwacht. De spontane keuze voor Verwachtingsvol gaf mij tijdens de repetitie een bevestigend gevoel en paste helemaal bij mij. Voor mij was het nu ontdekken wat deze performance met mij wil.'* Hij schrijft verder dat hij de duidelijke aanwijzingen tijdens het repeteren op prijs stelt. Maar voor hem is het ook belangrijk dat het performance-ritueel niet te veel vooraf uitgelegd en inhoudelijk verklaard wordt. Zo hield hij de ruimte om zelf te zoeken naar de betekenis²⁸⁰.

Na deze oefendag gaat de performer zelfstandig verder met zijn voorbereiding op de viering. Hij past zijn dagelijkse zitmeditatie aan om te oefenen voor de viering. In zijn dagboek schrijft hij: *'Het oefenen en reciteren houdt mij al de hele week bezig. Tijdens mijn "normale" meditatie blijf ik staan en begin ik met reciteren, dat heeft een wonderlijke uitwerking op mij. Aan de ene kant de onrust die ik voel bij "Wait for the Lord" en aan de andere kant het ongelooflijke nieuws "Whose time is near". Het thema blijft de hele week in mijn gedachten en ik merk dat het naar de uitvoering toe, steeds sterker wordt'*. Zijn dagelijkse ritueel vermengt zich zo met het performance-ritueel. Daarnaast is de viering ook een familieaangelegenheid geworden. Zijn vrouw naait uit twee moltons de witte doek die na afloop van *Verwachtingsvol* om zijn schouders wordt geslagen. En daarnaast neemt zij als helper deel aan twee performance-rituelen en organiseert zij de maaltijd voor de viering. De voorbereiding voor de viering blijft zo, in de laatste weken voor de uitvoering, een duidelijke rol spelen in hun dagelijkse leven.

Ik stuur de performer een week voor de viering een mail met de planning en tijden voor de dag van de viering. In deze mail schrijf ik ook ter herinnering de belangrijkste aanpassingen die tijdens de oefendag naar voren zijn gekomen (zoals de timing van de val en het tempo van lopen). Op de dag van de viering zelf helpt de performer met het klaarzetten van de performance-objecten in de kerk. Ik vraag hem of hij de hoop met aarde, voor zijn eigen performance-ritueel, wil klaarmaken. In het interview na afloop vertelt hij dat dit voor hem een belangrijk onderdeel werd van het ritueel. De generale repetitie verliep daarna gestructureerd. De performer beschrijft mijn optreden hierbij als duidelijk sturend en hij spreekt daarbij zijn waardering uit voor de rust die deze voorbereiding kenmerkte²⁸¹. Door deze rust kan

²⁸⁰ Hij schrijft: *'Samen met Stefan oefenen is al een ervaring op zich, hij heeft rust bij zich en geeft duidelijke aanwijzingen maar laat het toch ook aan mij over hoe ik Verwachtingsvol interpreteer. Er gebeuren spontane aanvullingen op de performance en de uitwerking wordt op maat gemaakt voor deze plaats. Tijdens dit oefenen was ik al 'verwachtingsvol'. Het wordt mij helemaal duidelijk wat ik doen mag in de viering'*.

²⁸¹ Hij schrijft in zijn dagboek: *'Op een integere en rustige manier construeert hij (Stefan SB) als een bouwmeester de hele performance. Eerst de doorloop bespreken, niets wordt aan het toeval overgelaten, daarna het doorlopen en nabespreken. Even time out met koffie en koek. Dan stijgt de spanning naar de generale repetitie met koor, maar Stefan blijft heel rustig en blijft overzicht houden waardoor iedereen*

de performer zonder problemen aan het begin van de viering in zijn meditatie komen. Tijdens de viering groeit dit performance-ritueel zelfs uit tot een religieuze ervaring (zie ook hoofdstuk 6). De performer geeft in het interview en dagboek aan dat het voor hem vooral belangrijk was dat ik *Verwachtingsvol*, wat betreft inhoud en thematiek, niet volledig had uitgespeld. Mijn beschrijving van de performance liet voldoende ruimte om zelf naar betekenis te zoeken en er was ruimte om een eigen interpretatie te geven. Vooral dit was voor hem belangrijk om zich het performance-ritueel te kunnen toe-eigenen²⁸². Bijzonder was dat het oefenen voor het performance-ritueel (het staande mediteren) een plaats kreeg in zijn dagelijkse meditatie-ritueel. *Verwachtingsvol* kreeg hierdoor de tijd om in betekenis te groeien.

De invloed van mijn regie op het performance-ritueel

Mijn eigen rol als regisseur was van invloed op de voorbereiding van de performers. Na de viering in Oostdam trad hierin een verandering op toen ik besloot om de performers meer te regisseren en om het totaalbeeld van de viering scherper te bewaken. De strakkere regie, die mede dankzij de inbreng van een regie-assistent tot stand kwam, zorgde in Almstad voor een grotere samenhang tussen de performance-rituelen en een ambachtelijk sterkere uitvoering (zie hoofdstuk 4).

In alle vieringen waren er tot die tijd veel kleine variaties in de uitvoering van de performance-rituelen. In het geval van het performance-ritueel *Heer ontferm U* bijvoorbeeld reciteerde de ene performer aanzienlijk luider dan de ander. Ook was er een verschil in hoe zij de latten lieten vallen: de één liet de punt eerst op de vloer rusten voordat zij de latten losliet, de ander gooide de latten met een klap op de grond. Bij *Verwachtingsvol* bewoog de ene performer meer met zijn lichaam tijdens het 'staande' mediteren dan de ander. Bij *Uw brood, mijn kerk* liep de ene performer met kleine passen traag door de kerk, een andere performer nam grotere stappen en was daardoor relatief snel bij het altaar.

Waar ik in Utrecht, Wasdorp en Oostdam in mijn regie nog veel ruimte liet voor dit soort variaties heb ik in Almstad gekozen om de performers meer te regisseren. Met deze strakkere regie wilde ik de beeldtaal van de performance-rituelen meer naar mijn hand zetten en de onderlinge samenhang tussen de performance-rituelen versterken.

Mijn grotere aandacht voor de artistieke uitwerking van de performance-rituelen betekende niet dat aanpassingen in het ritueel, voorgesteld door de performers, onmogelijk waren geworden. Wanneer ik mijn regie in Almstad vergelijk met de situatie in Wasdorp en Oost-

ook heel relaxed blijft en rustig zijn/haar ding doet. De nabespreking is kort en iedereen weet nu wat de bedoeling is. Dan is er samen eten, wat even rust geeft en tijd voor andere ontmoetingen.'

²⁸² De performer noemde dit 'het ontdekken wat deze performance met mij wil'.

dam, dan is er niet zozeer sprake van een totaal nieuwe aanpak maar eerder van een accentverschuiving. Ik besteedde in Almstad meer aandacht aan de manier waarop de veranderingen in esthetische zin doorwerkten in het totaalbeeld van de viering. De persoonlijke aanpassingen mochten dit totaalbeeld niet verstoren. Bij de performer van *Verwachtingsvol* constateerde ik al dat vooral de ruimte om een eigen interpretatie aan het ritueel te geven voor hem van belang was. De regie-aanwijzingen zelf leken hem juist houvast te geven bij de uitvoering. Ook bij de andere performers in Almstad leverden de regie-aanwijzingen geen problemen op. De performer/helper van *Waak over mij* schrijft over het oefenen van zijn performance-ritueel: *'Ik wil het zo invoelend mogelijk doen, ik let dan niet meer op de omstanders of zitters. De aanwijzingen (door Belderbos en de regie-assistent (SB)) achteraf vind ik prima. Ik heb daar geen moeite mee. Ze zijn juist'*. Ook de helper bij *Heer ontferm U en Verbonden tot oneindigheid* in Almstad schrijft zeer positief over de begeleiding tijdens de repetitie van de performance-rituelen: *'Heerlijk de zorgvuldige en duidelijke uitleg, instructie en organisatie door Stefan. Dit geeft mij overzicht en rust. Er zit een mooi en goed door-dacht idee achter, dat zorgvuldig en prachtig is uitgewerkt. Geen hapklare brokken, elke individuele inbreng binnen het concept krijgt ruimte en is van waarde. Avontuurlijk en spannend. De performances komen steeds meer tot leven: ze krijgen duidelijker vorm en de losse onderdelen gaan meer één geheel vertonen'*.

Mijn veranderende aanpak in Almstad, het meer regisseren van de performance-rituelen, lijkt kortom weinig van invloed op de mate waarin de performers het performance-ritueel tot een persoonlijk ritueel weten te maken. De strakkere regie lijkt de performers eerder rust en meer zelfvertrouwen te geven bij de uitvoering van hun ritueel.

De ideale performer

Mijn ideale uitvoerder van het performance-ritueel is een man of vrouw die op de informatieavond, wanneer alle performance-rituelen worden gepresenteerd, al direct een duidelijke voorkeur uitspreekt voor één bepaalde performance. Hij of zij raakt gefascineerd door de thematiek van het ritueel en weet dit te verbinden met belangrijke zaken uit zijn/haar eigen leven. In de periode van voorbereiding 'onderzoekt' de performer het ritueel. Wat doet dit met hem/haar persoonlijk? De performer komt tijdens het repeteren van het performance-ritueel daardoor met een aantal toevoegingen of aanvullingen die het ritueel een meer persoonlijk karakter geven. Na deze repetitiedag maakt het performance-ritueel een tijd lang onderdeel uit van zijn/haar dagelijkse leven; de performer laat de voorbereiding hiervoor overvloeien in een eigen (bestaand) dagelijks ritueel en houdt daarnaast een dagboek bij.

Op de dag van de viering helpt de performer met het klaarzetten van zijn/haar performance-object in de kerk. Dit gereedmaken van de kerk is voor de performer een onderdeel van de voorbereiding voor het ritueel. Vlak voor de viering neemt hij/zij deel aan de gezamen-

lijke meditatie en bereidt zich zo een aantal minuten in stilte voor op dat wat komen gaat. In de viering zelf kan de performer zich daarna volledig overgeven en het performance-ritueel met volledige aandacht en concentratie uitvoeren. De tijdens de repetitie gegeven regie-aanwijzingen zijn in deze uiteindelijke uitvoering van de performer op een natuurlijke wijze opgenomen; zij zijn onderdeel gaan uitmaken van zijn/haar persoonlijke religieuze ritueel. In deze uitvoering durft de performer zijn/haar fysieke grenzen op te zoeken en laat hij/zij zien dat er een (persoonlijke) noodzaak bestaat om dit ritueel uit te voeren.

5.2.2 De voorbereiding van de voorgangers

In paragraaf 5.1.3 heb ik beschreven welke belangrijke rol de voorgangers konden spelen in het organisatieproces. Met name in Almstad zorgde de positieve wijze waarop de voorganger het project onder de aandacht van de gemeente bracht voor voldoende draagvlak. De rol van de voorgangers verschilde niet alleen wat betreft het enthousiasmeren van de gemeente (voorafgaand aan de viering); ook tijdens de viering speelde de voorganger een belangrijke rol in het (helpen) duiden van dit liturgische experiment. De ene voorganger sprak beduidend makkelijker over de performance-rituelen dan de ander. In deze paragraaf kijk ik in hoeverre ik deze verschillen kan verklaren aan de hand van het voorbereidingsproces van de voorgangers. Maar eerst beschrijf ik de wijze waarop de voorgangers omgingen met de performance-rituelen tijdens de viering; ik kijk hoe vertrouwd zij zich toonden met dit artistieke en liturgische experiment.

Voorafgaand aan de viering had ik aan alle voorgangers gevraagd om de kerkgangers te helpen bij het proces van betekenisgeving rondom de performance-rituelen. Niet door zelf 'de' betekenis uit te leggen, maar door tijdens de overweging te reageren op de gebeurtenissen om hen heen en hun ervaring van de performance-rituelen te delen met de gemeente. Zo kon een voorganger naar mijn idee spreken over de performance-rituelen zonder deze tot een illustratie te maken bij de overweging en zonder de presentatieve symboliek te ontkrachten. In het vorige hoofdstuk constateerde ik dat uiteindelijk geen van de voorgangers werkelijk de eigen ervaring heeft gedeeld met de kerkgangers. Zij kozen allen voor een vooraf uitgeschreven en voorbereide overweging. Daarin konden zij wel opnemen (in hoofdlijnen) wat zij zagen, maar niet wat zij hadden ervaren. De eigen ervaring van de voorgangers kwam in alle overwegingen weinig aan bod maar de voorgangers in Wasdorp, Oostdam en Almstad wisten wel op een andere manier een verbinding te maken met het performance-ritueel. Dit deden zij door in hun gebeden en overweging impliciet naar de performance-rituelen te verwij-

zen door middel van metaforen en symbolen²⁸³. De voorganger in Oostdam voegde hier nog iets aan toe. Hij vertelde in zijn inleiding hoe de gemeente naar de performance-rituelen kon kijken en wat deze teweeg konden brengen. Zijn inleiding van de performance-rituelen in de viering vond ik het meest overtuigend.

Hoe zijn deze verschillen nu ontstaan? Zijn zij uitsluitend het gevolg van verschillen tussen de voorgangers (meer of minder ervaring en affiniteit met de performance-rituelen), of speelt ook het voorbereidingstraject hierbij een rol?

In Oostdam en Almstad was er voor de voorgangers meer voorbereidingstijd dan in Wasdorp. In Almstad heb ik tijdens zeer diverse bijeenkomsten²⁸⁴ zo'n zeven keer met de voorganger gesproken over de viering. In Oostdam heb ik driemaal zeer uitgebreid over de viering en de performance-rituelen gesproken. In Wasdorp heeft er slechts één formele voorbespreking van de viering plaatsgevonden. Naast dit verschil in het aantal gesprekken was er ook een kwalitatief verschil tussen deze voorbereidingsbijeenkomsten. In Almstad en Oostdam konden de voorgangers bij de informatieavond aanwezig zijn waarop de performance-objecten werden getoond aan de mensen uit de gemeente. Daardoor werd mijn verhaal over de performance-rituelen concreet en tastbaar. Daarnaast heb ik de voorgangers in Oostdam en Almstad beeldmateriaal van eerdere vieringen laten zien²⁸⁵. Door het samen bekijken en bespreken van eerdere uitvoeringen van de performance-rituelen kon ik mijn intenties beter duidelijk maken. Het beeldmateriaal maakte het mij mogelijk om ook die aspecten van de performance-rituelen te tonen die moeilijk onder woorden waren te brengen²⁸⁶. Door deze presentatie met een sterk presentatief karakter, waren de voorgangers in Oostdam en Almstad beter voorbereid op de viering dan de voorganger uit Wasdorp.

Toch verklaart deze uitvoeriger en meer presentatieve voorbereiding nog niet alle verschillen. De voorganger in Oostdam had min of meer hetzelfde voorbereidingstraject doorlopen als de voorganger in Almstad met wie het voorbereidingstraject zelfs nog iets intensiever was geweest. Toch leek de voorganger in Oostdam gemakkelijker woorden te vinden bij de performance-rituelen dan de voorganger in Almstad. Persoonlijke affiniteit met de performance-rituelen en kennis van performancekunst lijken hierbij ook een rol te hebben gespeeld. De voorganger in Oostdam vertelde bijvoorbeeld dat hij een bewonderaar was van de performances van Joseph Beuys. Hij

²⁸³ Zie ook paragraaf 4.2.7.

²⁸⁴ Deze bijeenkomsten varieerden van een informatieavond tot een overleg met het bestuur van het koor (waar de voorganger ook aan deelnam).

²⁸⁵ In Wasdorp was er geen gelegenheid om het beeldmateriaal uit de viering in Utrecht met de voorganger te bekijken en te bespreken.

²⁸⁶ Het gaat dan om zaken als de houding van de performer, de spanning die met de uitvoering van zo'n performance gepaard kan gaan, de uitwerking van het ritueel op de performer en de ambigue betekenis van de performances.

wist al voordat ik met hem sprak over de viering wat performance-kunst was. Deze kennis gaf de voorganger waarschijnlijk een voorsprong in het verwoorden van de betekenis en de ervaring die de performance-rituelen teweeg konden brengen. Maar los daarvan zag de voorganger in Oostdam ook meer mogelijkheden om de dubbele boodschap van de performance-rituelen – zowel de donkere, zwarte zijde als de positieve boodschap van verlichting en verlossing, een plaats te geven in de viering. De voorganger in Almstad leek moeite te hebben met het in zijn ogen soms te overheersende ‘schurende geluid’ dat de performance-rituelen lieten horen en met de te donkere stemming en de soms rauwe beelden²⁸⁷. De voorganger in Oostdam daarentegen zag dit vooral als een aanvulling op de gewone viering. Zo vertelde hij mij dat hij het gebed *Onze Vader* prachtig bij het laatste performance-ritueel (*Verbonden tot oneindigheid*) vond passen. Doordat het gebed zo bekend is, ging men vaak aan de betekenis voorbij. Hij zag het performance-ritueel vooral als een mogelijkheid om met nieuwe ogen naar dit vertrouwde gebed te kijken. Volgens hem werd door de donkere stemming van *Verbonden tot oneindigheid* duidelijk dat ook het bidden van het *Onze Vader* niet vrijblijvend is. Voor hem was de donkere kant van het performance-ritueel vooral een verrijking van de viering. Dit maakte naar mijn idee ook dat hij gemakkelijker sprak over de performance-rituelen in de viering.

Een laatste factor die het verschil in de prestatie van de voorgangers kan verklaren is hun ervaring. Dit verschil wordt duidelijk wanneer ik de voorganger uit Utrecht in dit verhaal betrek. In Wasdorp en Utrecht hadden de voorgangers min of meer hetzelfde voorbereidingstraject gevolgd. Maar de voorganger in Wasdorp kon beter aansluiten bij de performance-rituelen in zijn overweging dan de voorganger in Utrecht. Hier lijkt vooral het verschil in ervaring tussen beide voorgangers een rol te spelen²⁸⁸. Deze viering met perfor-

²⁸⁷ De voorganger in Almstad vond de sfeer van vooral het eerste en laatste performance-ritueel nogal zwaar en zwart, met name bij *Heer ontferm U* dat volgens hem een gebed was dat veel zinzoekers niet aansprak. Want, zoals hij de mening van een aantal kerkgangers weergaf: ‘Je voelt je lekker, je gaat naar de kerk en je komt er gelijk al in een depressieve stemming, daarom gaf hij er de voorkeur aan om de Thomasviering vrolijker en optimistischer te laten beginnen en eindigen.

²⁸⁸ De voorganger in Utrecht was het minst ervaren. Hij ging niet wekelijks voor; hij was geen dominee in vaste dienst maar hij trad slechts enkele keren per jaar op als gastvoorganger. Tegelijkertijd verkeerde hij, net als de voorganger in Wasdorp, in een lastige situatie; door het ontbreken van beeldmateriaal en de zeer summiere voorbereidingstijd hadden zij nog weinig idee van de werking van de performance-rituelen in de viering. Beide voorgangers werden in het diepe gegooid. De voorganger in Utrecht miste echter de ervaring om zich er uit te kunnen improviseren. In zijn overweging was hij niet in staat om aansluiting te vinden bij de performance-rituelen.

mance-rituelen lijkt meer ervaring²⁸⁹ en kundigheid van een voorganger te vragen dan een gewone viering.

De ideale voorganger

Wanneer ik het bovenstaande samenvat en het profiel van de ideale voorganger voor de viering met performance-rituelen opstel, dan kom ik tot het volgende beeld: de ideale voorganger is een ervaren voorganger, met affiniteit en kennis van performancekunst en met affiniteit met de meerduidige boodschap van de performance-rituelen. De voorganger is bereid om iets van zijn autonomie op te geven ten gunste van de kunstenaar. Hij/zij wil veel tijd aan deze viering besteden en is bereid zich in te werken in de materie. Dat wil zeggen dat de voorganger bij de informatieavond aanwezig kan zijn en het beeldmateriaal van eerdere performance-rituelen bestudeert en bespreekt met de kunstenaar. De voorganger durft tijdens de viering vrijelijk over de performance-rituelen te spreken (zowel in alledaagse als in metaforische taal). Hij durft zich kwetsbaar op te stellen en zijn eigen ervaring een plaats te geven in de overweging.

5.2.3 De voorbereiding van het koor

De koorzang maakte in de loop van de vier vieringen een duidelijke ontwikkeling door. Tijdens de viering in Utrecht waren de liederen nog weinig ingebed in de viering als geheel. De muziek klonk meestal als een intermezzo tussen de liturgische rituelen en de performance-rituelen. In Wasdorp werd boventoonzang als een nieuw ritueel aan de viering toegevoegd. Hier veranderden twee bekende kerkliederen langzaam in boventoonklanken. De liederen sloten inhoudelijk beter aan op de performance-rituelen, maar ook hier bleef de samenhang nog te beperkt. In Oostdam traden de problemen rondom de aansluiting van zang en performance-rituelen meer op de voorgrond: hadden koor en organist hoorbaar moeite met het vele herhalen en trager zingen van de liederen. In Almstad tenslotte vervulde de koorzang een overtuigende brugfunctie tussen het performance-ritueel en de overige liturgische rituelen. De koorzang versterkte daarnaast ook de esthetische ervaring van de kerkgangers.

Hoe zijn deze verschillen in het kooroptreden tijdens de vieringen nu ontstaan? In hoeverre speelde het voorbereidingstraject hierin een rol? Om deze vragen te kunnen beantwoorden beschrijf ik hieronder eerst per gemeente de belangrijkste zaken uit het voorbereidings-traject.

²⁸⁹ Met 'ervaring' wordt hier dan niet alleen bedoeld dat de voorganger al vele jaren voorgaat, maar ook dat hij ervaring heeft met nieuwe liturgische rituelen en het inbrengen van hedendaagse kunst in de liturgie.

In Wasdorp experimenteerde het koor op mijn verzoek met boventoonzang. Dirigent en koor zochten samen met mij en boventoonzanger/musicoloog Mark van Tongeren²⁹⁰ naar een goede manier om deze zangvorm te integreren in de liturgie. De dirigent was zeer gedreven om dit nieuwe zangritueel tot een overtuigend onderdeel te maken van het liturgische ritueel²⁹¹. Dit experiment kwam echter niet zonder slag of stoot tot stand. De boventoonzang en de performance-rituelen werden niet door iedereen in het koor met enthousiasme ontvangen. Tijdens de laatste koorrepetitie viel het mij op dat een aantal mensen uit het koor nauwelijks meezong. Een deel van het koor liet duidelijk merken dat het weinig op had met dit experiment. De andere groep zong daarentegen zeer enthousiast mee. Maar er waren meer problemen. De dirigent werd overvraagd door dit experiment; zij vroeg om meer ondersteuning dan Mark van Tongeren en ik (als organisator) samen konden bieden. Daarnaast merkte ik dat ikzelf te weinig grip had op het muzikale experiment. De boventoonzang was ook voor mij nieuw. Ik had het experiment nauwelijks vooraf kunnen oefenen en had daardoor weinig voorstelling hoe de muziek in deze viering zou moeten klinken. De voorbereiding verliep door dit alles moeizaam. De boventoonzang bleef tijdens de viering vooral een 'vreemd' ritueel dat nooit een nieuw ritueel van de gemeente en het koor als geheel werd. Het kooroptreden oogde eerder kwetsbaar en moedig dan vanzelfsprekend en overtuigend.

In Oostdam had ik vooraf mijn doelstellingen met betrekking tot de koorzang duidelijker omschreven. In een mail aan de dirigent schreef ik hierover: *'In de viering van 2 maart zou ik ook het zingen meer tot een meditatieve handeling willen maken. Om dit te bereiken heb ik gekozen voor liederen met een opbouw die zich hier goed voor leent, namelijk voor zoveel mogelijk korte liederen (weinig tekst) die vaak herhaald worden (net zoals de liederen uit Taizé). Deze liederen werken sterk meditatief. Daarnaast valt door het vele herhalen de nadruk op de tekst weg en speelt klank een steeds belangrijkere rol. (...) Wat betreft de uitvoering van de liederen is het de bedoeling dat de liederen trager gezongen worden dan gebruikelijk. Ook dit versterkt het meditatieve karakter en maakt dat de nadruk van de tekst naar de klank verschuift'.*

Het koor had tijdens de viering duidelijk moeite met deze uitvoering. Ik concludeerde in het vorige hoofdstuk dat het kooroptreden in Oostdam iets vierkants bleef houden: de timing, de gekozen liederen en

²⁹⁰ Om dit experiment in goede banen te leiden heb ik de hulp gezocht van een deskundige op het vlak van boventoonzang. Op deze wijze kon ik voor de nodige ondersteuning zorgen voor het koor en de dirigent.

²⁹¹ De dirigent stond daarbij open voor mijn regieaanwijzingen. Zo liep het koor bijvoorbeeld al zingend achter de performers van *Waak over mij* aan en kreeg het openingslied een nieuwe opbouw en vormgeving.

de wijze van uitvoeren leken allemaal net niet aan te sluiten op de performance-rituelen.

De deelname aan dit liturgische experiment bleek bij een deel van het koor beladen te zijn. Een aantal koorleden zag weinig heil in de Thomasviering in het algemeen en in dit liturgische experiment in het bijzonder. Het koor wilde wel meewerken aan de viering maar het moest niet te vreemd worden. Wanneer performance-ritueel en zang elkaar op mijn verzoek dicht naderden, greep de dirigent in²⁹². De actieve deelname van het koor aan de performance-rituelen werd in praktijk zo sterk beperkt en hierdoor ontstond er in deze viering een afstand tussen de zang en de nieuwe rituelen.

Een laatste oorzaak voor het problematische kooroptreden was dat ik met de door mij gevraagde uitvoering van de liederen, de capaciteiten van het koor en de organist overvroeg. De zang en het orgelspel klonken daardoor niet altijd zuiver en overtuigend. Vanwege de beperkte oefentijd wilde het koor en de dirigent alleen liederen uit het eigen repertoire zingen die niet optimaal aansloten bij de performance-rituelen. Dit alles maakte dat het kooroptreden in Oostdam haperde en de aansluiting tussen de liederen en het performance-ritueel beperkt bleef.

Het koor in Almstad was een kwalitatief sterk koor dat weinig moeite had om de door mij gevraagde liederen te zingen²⁹³. Ook in Almstad had het koor weinig repetitietijd. Het koor zong de liederen tijdens de viering echter zonder problemen zuiver en a cappella. Koor en dirigent waren ervaren genoeg om met hun zang aan te sluiten bij de performance-rituelen²⁹⁴.

De zang van het koor in Almstad leverde een belangrijke bijdrage aan de viering. Het kooroptreden maakte de viering tot één geheel. De grootste moeilijkheid vond ik om een goed evenwicht te vinden tussen het solo-optreden van het koor en de samenzang van koor en gemeente. Ik was vooraf bang dat de viering te veel een muziekoptreden van het koor zou worden en dat de gemeente vooral toe-

²⁹² Zo werd mijn vraag of het koor zingend met het performance-ritueel van *Waak over mij* kon meelopen, afgewezen. En zo weigerde de dirigent ook om het slotlied aan te houden tijdens het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid*. Zij gaf hierbij als reden dat het lied, *Onze Vader*, voor veel koorleden zeer dierbaar was; het was voor hen vooral een gebed en niet zomaar een lied. Zij wilden dit gebed niet laten verstoren door het performance-ritueel.

²⁹³ In Almstad zong niet het eigen koor van de gemeente bij de viering maar een 'ingevlogen' kamerkoor uit Utrecht. De Thomaswerkgroep had geen vast koor dat tijdens de Thomasvieringen zong. Men werkte met een gelegenheidskoor dat een paar uur voor de viering de liederen instudeerde. Ik ben zelf, na overleg met de Thomaswerkgroep, op zoek gegaan naar een alternatief voor dit gelegenheidskoor en kwam uit bij dit kamerkoor uit Utrecht. Het repertoire van het koor (veel oude kerkmuziek en moderne religieuze muziek) leek goed aan te sluiten bij deze viering.

²⁹⁴ Zij hadden al eerder opgetreden op bijzondere locaties (bijvoorbeeld tijdens een museumnacht in Museum Catharijneconvent), waar zij met hun zang moesten aansluiten bij de kunstwerken in het museum.

hoorder zou zijn. Dit gebeurde echter niet. In samenspraak met voorganger en dirigent ontstond er uiteindelijk een goede balans tussen solozang en samenhang.

Opvallend genoeg speelde in dit kamerkoor deels hetzelfde probleem als bij de andere kerkkoren; de viering bracht een verdeeldheid binnen het koor aan het licht²⁹⁵. Voor het koor in Almstad was de deelname aan de performance-rituelen echter minder beladen. Het koor toonde tijdens de voorbereiding een grote bereidheid om nieuwe liederen in te studeren en om hun koor-performance aan te passen aan de performance-rituelen. Uiteindelijk nam het koor tijdens de viering zichtbaar en hoorbaar deel aan de performance-rituelen. Ook werd het koor door de Thomaswerkgroep zoveel mogelijk betrokken bij de liturgische rituelen²⁹⁶. Door deze flexibele houding van het koor werd het mogelijk om de viering in Almstad werkelijk tot een eenheid te maken.

Wanneer ik terugkijk op het voorbereidingsproces en de invloed hiervan op de koorzang, dan concludeer ik dat de voorbereidingstijd in deze vieringen niet van doorslaggevend belang was. Zo wist het koor in Almstad, dat in wezen niet veel meer voorbereidingstijd had dan het koor in Oostdam²⁹⁷, goed aan te sluiten bij de performance-rituelen. Wat wel een rol speelde was de beladenheid van dit liturgische experiment binnen het koor. Wanneer een koor sterk verdeeld was over de deelname aan dit experiment kon de flexibiliteit van dirigent en koor afnemen²⁹⁸. Deze flexibele houding van het koor om

²⁹⁵ De verdeeldheid ontstond echter niet, zoals in Oostdam en Wasdorp door de deelname van het koor aan de performance-rituelen, maar door de deelname aan het liturgische ritueel. Dit probleem werd veroorzaakt doordat individuele koorleden zich aan bepaalde (liturgische) rituelen wilden onttrekken. Een deel van het koor wilde niet verplicht worden om mee te doen aan het breken en delen. Uiteindelijk besloot het koor om niet met de gemeente in de kring te gaan staan voor het breken en delen. Individuele koorleden konden dan zelf beslissen of zij aan dit ritueel wilde deelnemen of niet. Maar er waren ook enkele koorleden in Almstad die moeite hadden met de experimentele viering als geheel. Eén van de zangers met principiële bezwaren tegen dit liturgische experiment is uiteindelijk afgehaakt en heeft niet meegezongen.

²⁹⁶ De Werkgroep wist dat het koor niet mee wilde doen met het breken en delen. Men ging daarom niet langs met brood. Maar men bood hen wel het druivensap (van het breken en delen) aan om de keel te smeren. Door deze praktische geste werd het koor op een minder beladen wijze toch betrokken bij het ritueel. Er ontstond een mooi compromis.

²⁹⁷ Voor beide koren waren de liederen pas een maand voor de viering bekend. Ook het koor in Almstad kon niet veel repetities aan dit optreden besteden.

²⁹⁸ In tegenstelling tot de andere kerkkoren hebben de koorleden nauwelijks een keuze of en hoe zij in deze viering willen participeren. Wanneer het koor/dirigent besluit om deel te nemen, worden individuele koorleden verplicht om als één man op te treden. Men kan zo worden gedwongen om deel te nemen aan een ritueel dat een zekere weerstand oproept. De viering met performance-rituelen bleek bij individuele koorleden felle reacties op te roepen. De verplichte participatie van de koorleden was

bijvoorbeeld af te wijken van het eigen repertoire en om actief deel te nemen aan de performance-rituelen, was van groot belang om de viering tot een eenheid te maken. Maar daarnaast speelde ook de ervaring en kunde van het koor een rol. Een kwalitatief goed en ervaren koor²⁹⁹ (en dirigent) kon gemakkelijker aansluiten bij de performance-rituelen en ook de esthetische ervaring van de viering als geheel versterken. De introductie van een totaal nieuwe wijze van zingen (boventoonzang), zoals in Wasdorp was gebeurd, bleek weinig meerwaarde te hebben. Het was vooral belastend voor de dirigent, voor het koor en voor mijzelf. De boventoonzang bleek daarnaast voor de integratie van de performance-rituelen in de liturgie niet van wezenlijk belang.

Wat ook een rol speelde bij de voorbereiding en prestaties van het koor waren de veranderingen in mijn partituur. Mijn opvatting over de zang in de viering veranderde gaandeweg. In Wasdorp en Oostdam was de zang vooral een middel om de gemeente aan te zetten tot een actieve participatie (meezingen) in de viering en in de performance-rituelen. Ik wilde met de zang een collectieve meditatie in gang zetten die de uitvoering van de performance-rituelen kon versterken. Dit leidde in Oostdam echter tot een weinig gevarieerde liedkeuze en tot een zeer eenstemmige uitvoering van de liederen. In Almstad wilde ik deze eenstemmigheid doorbreken en door middel van muziek en zang ook de esthetische ervaring van de kerkgangers versterken. Ik wilde een afwisseling van mooie (solo) koorzang en samenzang van koor en gemeente tot stand brengen³⁰⁰. In Almstad was ook de 'schoonheid' van de koorzang belangrijk. Deze meer volwassen rol van de muziek in mijn partituur versterkte de viering als geheel.

Het ideale koor

Het ideale koor dat meewerkt aan een viering met performance-rituelen is een koor dat kwalitatief goed (zuiver) is en graag 'verstilde' meditatieve liederen zingt. Een groot deel van het koor staat achter deze experimentele viering met performance-rituelen en wil hier ook aan meewerken. Het koor heeft geen moeite met de liturgische rituelen en wil ook hierin participeren.

Dirigent en koor hebben ervaring met het optreden op bijzondere locaties en met het aansluiten van hun zang bij andere kunst-

in elke viering een probleem. Ik kom hier in de volgende paragraaf verder op terug wanneer ik de voorbereiding van de gemeente als geheel beschrijf.

²⁹⁹ Met een ervaren koor bedoel ik een koor dat niet alleen weet hoe het meditatieve kerkmuziek moet zingen maar dat ook ervaring heeft om met haar muziek aan te sluiten bij een andere kunstuiting (bijvoorbeeld bij een theateroptreden).

³⁰⁰ Op sommige momenten werd de gemeente toehoorder en zong zij niet mee. Maar even later werden er bekende kerkliederen gezongen (bijvoorbeeld van Huub Oosterhuis) en meditatieve muziek (bijvoorbeeld de liederen uit Taizé), waarbij de gemeente wel actief kon meezingen.

vormen³⁰¹. De gekozen liederen zijn een mix van samenzang en kooroptreden. Het koor heeft geen moeite om zonder begeleiding te zingen en is in staat om het eigen optreden aan te passen aan de performance-rituelen. Dirigent en koor zijn gemotiveerd om met een beeldend kunstenaar samen te werken en zich door hem/haar te laten regisseren.

5.2.4 *De voorbereiding van de gemeente*

Er waren duidelijke verschillen in de wijze waarop en de mate waarin de gemeente als geheel meewerkte aan deze viering. In hoeverre werden deze verschillen nu veroorzaakt door het voorbereidingsproces en in hoeverre speelden de verschillen tussen de gemeenten hierbij een rol? In deze subparagraaf geef ik allereerst een korte karakterisering van het voorbereidingsproces van de kerkgemeenten³⁰². Daarna ga ik dieper in op de vraag hoe deze voorbereiding van invloed was op mijn bewegingsvrijheid als kunstenaar.

In Wasdorp was de gemeente door de onderlinge discussie en door een door mij geschreven artikel over de viering (in het veel gelezen kerkblad), goed geïnformeerd over dit liturgische experiment. De viering kwam voor niemand als een verrassing en de meeste mensen hadden zich vooraf al een mening kunnen vormen. Wat opviel in Wasdorp was dat een deel van de gemeente werkelijk geïnteresseerd was in het experiment en graag wilde meewerken. Daarnaast was er ook een grote groep die er niets in zag. Dit leverde tijdens de voorbereiding een vreemde combinatie op van zowel weerstand en tegenwerking als enthousiasme en nieuwsgierigheid.

In Oostdam was de organisatie van de viering traag op gang gekomen. Er was intern weinig over de viering gesproken en geschreven en de informatie die de gemeente kreeg was beknopt en zakelijk. De gemeente hoorde vooral via formele aankondigingen over de viering³⁰³. Een uitgebreid artikel over de viering verscheen er in Oostdam niet. Door dit alles heeft de gemeente zich vooraf nauwelijks een mening kunnen vormen over de viering met performance-rituelen. Men trad deze viering 'blanco' tegemoet.

³⁰¹ Of zij hebben genoeg oefentijd om zich speciaal voor deze viering hierin te verdiepen.

³⁰² Een meer uitgebreide beschrijving van het voorbereidingsproces per gemeente is te vinden op de cd-rom met onderzoeksdata.

³⁰³ Deze aankondigingen waren te vinden/horen in het parochieblad, in de lokale kranten, op de website van de gemeente en tijdens de mededelingen in de diensten. Veel informatie over de viering werd er niet gegeven in deze aankondigingen. Hierin stond meestal alleen een oproep om mee te werken en een korte (enkele regels) beschrijving van de viering.

In Almstad was de gemeente het beste voorbereid op de viering³⁰⁴. De voorganger was zeer vroeg begonnen met de interne promotie van de viering. De voorganger presenteerde deze viering aan de Werkgroep als een kans om nieuwe mensen voor de Thomasvieringen en voor de Werkgroep te interesseren. Maar daarnaast maakte hij de Werkgroep er al vroegtijdig op attent dat deze viering meer voorbereidingstijd zou vergen dan andere Thomasvieringen. Hij verspreidde video-opnamen van de performance-rituelen onder de werkgroepleden om draagvlak voor de viering te kweken. Dit beeldmateriaal vormde een belangrijk onderdeel van de informatievoorziening aan de Werkgroep. Daarnaast was er ook een zeer uitgebreid interview op de regionale radio geweest en had een deel van de gemeente de performance-rituelen al een keer meegemaakt tijdens een eerdere Thomasviering³⁰⁵. Door het beeldmateriaal en door het meemaken van een performance-ritueel, was de gemeente in Almstad goed voorbereid en geïnformeerd.

In hoeverre spelen de hierboven beschreven verschillen in informatievoorziening aan de gemeente een rol bij de ruimte die ik als kunstenaar ervoer om dit liturgische en artistieke experiment vorm te geven? In Wasdorp had ik als kunstenaar de meeste problemen. Er waren weinig performers die aan de performance-rituelen wilden meewerken. De organisatie van de viering moest daarnaast zo veel mogelijk op dezelfde wijze worden georganiseerd als elke andere viering in Wasdorp. Er was ook veel kritiek op de nieuwe rituelen die keer op keer verdedigd en toegelicht moesten worden. Ik voelde mij als kunstenaar daardoor beperkt in mijn bewegingsruimte. De benodigde ruimte ontstond er uiteindelijk wel, maar die moest bevochten en verdedigd worden.

³⁰⁴ Het aantal kerkgangers was in Almstad overigens veel groter tijdens deze viering dan normaal. De Werkgroep had zelf het initiatief genomen om ook buiten de eigen kring deze viering onder de aandacht te brengen. Deze p.r.-activiteiten door de gemeente hingen samen met de verbinding die men had gemaakt tussen deze viering en het lustrum van de Werkgroep. De viering met performance-rituelen werd de belangrijkste activiteit waarmee de Werkgroep haar tienjarig bestaan wilde vieren.

³⁰⁵ In de Thomasviering in september (twee maanden voor de viering) werd er één performance-ritueel ingebracht. Ik heb de reactie van één van de uitvoerders van het performance-ritueel al beschreven in paragraaf 5.1.3. Het bekijken van dit performance-ritueel was een belangrijk onderdeel van de voorbereiding. Het zorgde er voor dat men meer ging toeleven naar de viering in november. Over de reacties op deze viering die ik na afloop hoorde, schreef ik in mijn logboek: *'Een medewerkster van de Thomaswerkgroep vertelde mij dat zij de laatste tijd niet meer zo geraakt werd door de Thomasvieringen, maar dat deze performance haar echt iets had gedaan. Ook andere werkgroepleden waren enthousiast. Een vrouw die voor het eerst de Thomasviering had bijgewoond, vertelde dat zij in het ritueel vooral verbeeld zag hoe de kerk mensen kan insluiten en afklemmen. Maar zij vond het wel een mooie en intrigerende performance. Een man gaf aan dat hij, naar aanleiding van deze viering, mee wilde doen met de performances in november. Deze eerste viering was in zijn opzet om enthousiasme te kweken en om mensen te stimuleren om mee te doen met de performances, geslaagd'*.

In Oostdam kreeg ik van de voorganger en performers alle ruimte. Zij werkten zeer constructief mee aan de uitvoering van de performance-rituelen in de liturgie. Met hen ontstond er een goede samenwerking waarin de viering haar uiteindelijke vorm kreeg. Maar ook in Oostdam was mijn bewegingsruimte nog beperkt. Ik moest vooral in het begin veel op eigen initiatief organiseren. De viering met performance-rituelen leek te veel op een onderdeel van het cursus- en lezingenaanbod van de gemeente; het werd te weinig gepresenteerd als een project dat in samenwerking met de gemeenschap vorm moest krijgen. De gemeente als geheel toonde weinig initiatief om een bijdrage aan de viering te leveren. Daarnaast werd mijn bewegingsruimte in Oostdam, zoals ik in de vorige subparagraaf schreef, beperkt door het koor dat weinig enthousiasme toonde om mee te werken aan de performance-rituelen.

In Almstad had ik als kunstenaar de meeste bewegingsruimte. Hier werkten koor, voorganger en gemeente constructief mee aan de viering. Ik werd vanuit de gemeente ondersteund bij de praktische organisatie van de viering zodat ik meer tijd kon besteden aan de begeleiding van de performers en aan de inhoudelijke uitwerking (en integratie) van de performance-rituelen in de viering. Ook hier waren er mensen uit de Werkgroep en uit het koor die minder enthousiast waren voor dit experiment maar zij bleven wat meer op afstand en legden mij als kunstenaar geen beperkingen op. Er bleven daarnaast genoeg mensen over die met veel enthousiasme meewerkten aan de organisatie van de viering. In Almstad voelde ik mij als kunstenaar het meest gesteund.

Het verschil in bewegingsvrijheid dat ik als kunstenaar heb ervaren, komt maar ten dele overeen met de geconstateerde verschillen in de informatievoorziening. In Almstad kan de goede interne promotie van het project in de gemeente samenhangen met de door mij ervaren bewegingsvrijheid maar in Wasdorp en Oostdam loopt deze vergelijking spaak. In Wasdorp was de gemeente redelijk geïnformeerd over de viering maar hier ervoer ik de grootste beperkingen. In Oostdam was de gemeente laat en weinig geïnformeerd over de viering maar daar ervoer ik meer ruimte (in vergelijking met Wasdorp) om het liturgische experiment vorm te geven. Daarom wil ik hieronder ook de verschillen tussen de gemeenten, en dan vooral hun houding ten opzichte van nieuwe rituelen in de liturgie³⁰⁶, nader bestuderen en in

³⁰⁶ Nieuwe rituelen worden binnen theologie en Ritual Studies ook wel aangeduid als *emerging rituals*. Eén van de kenmerken van deze *emerging rituals* is volgens onderzoeker Nathan Mitchell, verbonden aan de katholieke universiteit Notre Dame (Indiana, VS), dat zij de samenhang en solidariteit binnen een groep kunnen versterken (zij creëren en bevestigen het lidmaatschap van een groep), ook wanneer de leden van deze groep geen duidelijk gedeeld geloof hebben. Sterker nog, Mitchell stelt: *'Ironically, in the absence of shared beliefs, ritual may be more important, not less so'* (Mitchell 1999: 39). Het nieuwe ritueel wordt daarnaast door de deelnemers zeer praktisch benaderd; het wordt 'gebruikt' om iets te bewerkstelligen of te vieren en daarna vaak geëvalueerd. Wanneer het doel is bereikt, of het ritueel niet langer

deze discussie betrekken.

In alle drie de gemeenten stond men zeker niet negatief tegenover deze liturgische experimenten. In Wasdorp en Oostdam had men speciale vieringen ontwikkeld waarin deze nieuwe rituelen een plaats konden krijgen. In Almstad was deze ruimte er bij elke Thomasviering. Maar de drie gemeenten hadden verschillende redenen om te experimenteren met nieuwe rituelen.

In Wasdorp leek de ruimte voor het nieuwe ritueel vooral gecreëerd te zijn om de eigen gemeente bij elkaar te houden. Er was in Wasdorp een groep mensen die grote behoefte had aan een vernieuwing van de liturgie. Maar daarnaast was er een groep die juist geen verandering wilde. Om beide groepen tevreden te stellen en de gemeente bij elkaar te houden, was men uitgekomen op een jaarrooster met verschillende typen vieringen. Met name de Zondag Morgen Anders viering was speciaal in het leven geroepen voor de mensen die verandering wilden. De meeste vieringen in Wasdorp verliepen echter volgens het iedereen bekende en vertrouwde liturgische rooster. Men zocht in Wasdorp niet naar nieuwe rituelen om nieuwe mensen bij de liturgie te betrekken of om een nieuwe geloofsgemeenschap te creëren³⁰⁷. Men zocht vooral naar een compromis om de bestaande gemeenschap in stand te kunnen houden, een compromis waarmee de uiteenlopende opvattingen binnen de gemeente naast elkaar konden blijven voortbestaan. Tijdens de organisatie van de viering met performance-rituelen kwam deze bestaande spanning binnen de gemeenschap naar boven.

Ook in Oostdam bestond er een zekere spanning rondom het inbrengen van nieuwe rituelen in de liturgie. In tegenstelling tot Wasdorp zocht men hier veel minder naar het compromis. Het bisdom had bij de reorganisatie van de parochies een duidelijke keuze gemaakt. De pastors volgden deze keuze. Thomas Oostdam koos onomwonden voor een eigen koers waarbij naast een cultureel programma ook Thomasvieringen (met nieuwe rituelen) hoorden³⁰⁸. Men wilde een nieuwe geloofsgemeenschap stichten die een duidelijk ander karakter had dan de oude parochies waaruit Thomas Oostdam was voortgekomen. Men richtte zich op de moderne zin-

werkt, wordt het nieuwe ritueel weer gemakkelijk los gelaten. Of zoals Mitchell het verwoordt: *'After all, in order to be valid and effective, rites do not need to exist from time immemorial, nor do they have to last forever. Potent rituals may be improvised, practiced for a limited time, for limited purposes – and then discarded'* (Mitchell 1999: 42).

³⁰⁷ Tekenend hiervoor was de reactie op mijn voorstel om ook performers buiten de eigen gemeenschap te zoeken. Toen veel performers uit de Wasdorpse gemeenschap zich terugtrokken stelde ik voor dit ontstane tekort aan te vullen met performers uit de viering van Utrecht. De deelnemers uit Wasdorp zagen de viering echter als een exclusief project voor en door de gemeente. De deelname van performers van buiten de gemeenschap zou bij veel mensen niet goed vallen, zo zeiden zij.

³⁰⁸ Ook hier maakte de Thomasviering onderdeel uit van een 'totaalpakket' waarin de 'gewone' eucharistieviering het meeste voorkwam. Zie ook paragraaf 5.1.1.

zoekers. Maar de Thomasvieringen werden niet alleen bijgewoond door deze zinzoekers. Een groot deel van de deelnemers bestond uit 'oude' parochianen die elke zondag naar deze kerk kwamen. Zij woonden soms tegen wil en dank een Thomasviering bij. Deze spanning werd tijdens de organisatie van de viering vooral bij het koor zichtbaar.

In Almstad werden de nieuwe rituelen het meest ondubbelzinnig omarmd. De nieuwe rituelen, het experimenteren met de liturgie, waren in Almstad stevig ingebed in de eigen liturgische traditie. De Thomaswerkgroep was wat betreft haar oordeel over het invoegen van nieuwe rituelen in de liturgie veel eensgezinder dan de gemeenten in Oostdam en Wasdorp. Hier speelde waarschijnlijk mee dat de 'eigen' liturgie, de Thomasviering, nog betrekkelijk nieuw was en door niemand als onveranderlijk werd gezien. De Werkgroep organiseerde daarnaast alleen maar Thomasvieringen; er werden, in tegenstelling tot Wasdorp en Oostdam, geen 'gewone' liturgische vieringen georganiseerd. Deze duidelijke keuze in hun liturgische activiteit, waarin de nadruk van begin af aan op vernieuwing en het experiment lag, schiep meer eenheid in de verwachtingen van zowel de deelnemers aan de viering als de kerngroep van de gemeente. In deze context werd het voor mij als kunstenaar gemakkelijker om te experimenteren met de performance-rituelen in de liturgie. Deze ondubbelzinnige omarming van de nieuwe rituelen door de gemeente verschaftte mij de meeste ruimte om mijn artistieke en liturgische experiment uit te voeren (zie ook kader 5.1).

De ideale gemeente

Mijn ideale gemeente is in de eerste plaats een gemeente die open staat voor het liturgische experiment. Het is een gemeente die nieuwe rituelen inzet als een middel tot transformatie en vernieuwing. Men zoekt naar een nieuwe wijze van vieren voor en met mensen die zich door de 'oude liturgie' niet langer aangesproken voelen. Binnen de gemeenschap bestaat er overeenstemming over dit ideaal.

De gemeente wil daarnaast tijd vrij maken om deze viering handen en voeten te geven. Men is zich bewust van de extra tijd en mankracht die dat vergt. Een kleine groep actieve mensen uit de gemeente promoot intern het liturgische experiment en probeert anderen hiervoor te enthousiasmeren. Ook nemen zij de kunstenaar een deel van de praktische organisatie uit handen.

De gemeente kent een flexibele organisatievorm in de zin dat zij voor deze viering bereid is bestaande structuren en patronen los te laten. Zij gaat samen met de kunstenaar een samenwerkingstraject van enkele maanden aan. De gemeente creëert de benodigde ruimte om de performance-rituelen, op kleine schaal, uit te testen in een viering. Zij beschouwt de viering met performance-rituelen niet als een extra evenement bovenop het gewone aanbod van vieringen maar ziet dit vooral als een bijzondere viering waar men als gemeenschap langzaam naar toegroeit.

Kader 5.1

De vloeibare kerk en mijn bewegingsvrijheid als kunstenaar

Het onderscheid in bewegingsruimte dat ik signaleer tussen de gemeenten van Wasdorp en Almstad sluit aan bij de theorie van de vloeibare kerk van de theoloog Pete Ward (Ward 2003). Ward signaleerde een nieuwe ontwikkeling binnen kerkelijke organisaties. Hij beschrijft in zijn boek *Kerk als water* een utopische nieuwe kerk: de 'vloeibare kerk'. Ward maakt onderscheid tussen een 'vaste' kerk en een 'vloeibare' kerk. 'Vast' is de 'traditionele' kerk. Het is een kerk die denkt in aantallen en kwantiteit. Het is een kerk die elke zondag probeert een vaste groep mensen te verzamelen. Een kerk die een vaststaande wijze en tijd heeft om Christus te herdenken en zijn boodschap te vieren. De 'vloeibare' kerk is daarentegen een dynamische, veranderlijke kerk. Hier staat niet het kerkgebouw of de gemeente centraal, maar het netwerk van mensen die zich verbonden voelen in het gezamenlijke geloof in Christus. Deze kerk reageert op de veranderlijke behoeften van mensen. Informele contacten zijn belangrijker dan formele activiteiten. Het delen van het geloof en het contact met elkaar is belangrijker dan de frequentie waarmee men de activiteiten bezoekt. De grenzen tussen leden en niet-leden vervagen. Ward zegt er direct bij dat in deze tijd de scheidslijn tussen vast en vloeibaar niet meer zo scherp is. De vloeibare kerk bestaat nog niet volgens Ward, maar heel veel kerken vertonen wel vloeibare kenmerken.

In dit onderzoek vertoont Wasdorp veel overeenkomsten met een vaste gemeente. Almstad en Oostdam hebben meer vloeibare kenmerken. De mate waarin een gemeente aan het vloeibare ideaalbeeld van Ward voldoet, lijkt ook een goede maatstaf te zijn voor de mate van bewegingsvrijheid van de kunstenaar binnen de gemeente. Dit kan ik illustreren door de organisatie van de viering in Almstad te vergelijken met die van Wasdorp. In Wasdorp moest de organisatie van de viering zo veel mogelijk hetzelfde patroon volgen als elke andere viering. Bestaande gewoonten rond het organiseren van de vieringen vormden hier een dwingend kader waar niet van afgeweken kon worden. In Almstad was er daarentegen een grote bereidheid om wel van deze vaste gewoonten af te wijken. Men wilde in het belang van de viering bijvoorbeeld samenwerken met een 'vreemd' koor. Bestaande patronen en gebruiken werden tijdelijk overboord gezet om de viering zo goed mogelijk te kunnen organiseren. De viering met performance-rituelen werd als een mogelijkheid gezien om meer mensen van buiten de gemeente bij de Werkgroep³⁰⁹ en bij deze bijzondere activiteit te betrekken. Iedereen was welkom³⁰⁹. Het enige dat van belang was, was dat de viering herkenbaar moest blijven als een Thomasviering (bijvoorbeeld door het vasthouden aan eigen rituelen als de Heilige Chaos en het breken en delen). Deze pragmatische instelling maakte dat ik in Almstad de meeste ruimte ervoer om de performance-rituelen te integreren in de liturgie.

³⁰⁹ In Wasdorp stuurde men aan op een kleinschalig en intern experiment voor en door mensen uit de eigen gemeente. De hulp van mensen van buiten de gemeenschap bij deze viering wilde men zo veel mogelijk beperken.

5.3 Samenvatting

In het vorige hoofdstuk constateerde ik aanzienlijke verschillen in de kwaliteit en uitvoering tussen de vieringen. In dit hoofdstuk stond de vraag centraal in hoeverre het voorbereidingstraject deze verschillen heeft veroorzaakt. Duidelijk werd dat het voorbereidingstraject, in combinatie met de aanpassingen in mijn partituur en mijn regie, regelmatig van grote invloed zijn geweest. Maar daarnaast speelden ook de kennis en kunde van de actoren een belangrijke rol in het eindresultaat.

Het voorbereidingstraject voor de performers, zoals ik dit voorafgaand aan deze vieringen op bijna identieke wijze had georganiseerd, voldeed aan de door mij gestelde eisen. De performers waren goed voorbereid en voerden het performance-ritueel met aandacht en concentratie uit. Er waren wel kwalitatieve verschillen tussen de uitvoering van de afzonderlijke performance-rituelen die vooral door de persoonlijke affiniteit van de performer met het performance-ritueel leken te worden veroorzaakt. Zo had een aantal performers van het begin af aan een persoonlijke band met de vorm en de thematiek van hun performance-ritueel. Ook wisten enkele performers de voorbereiding van het performance-ritueel op te nemen in een eigen dagelijks ritueel. Deze persoonlijke betrokkenheid had duidelijk invloed op de intensiteit waarmee zij het performance-ritueel uitvoerden.

De kwaliteit van de uitvoering was daarnaast afhankelijk van mijn regie. Doordat ik daar in Almstad meer aandacht aan had besteed, vertoonden de performance-rituelen onderling meer samenhang. De inbreng van een regie-assistent³¹⁰ die de repetities en de inrichting van de kerk kritisch volgde en bevroeg, was hierbij van groot belang. De strakkere regie leek de performers te ondersteunen bij hun pogingen om het performance-ritueel tot een persoonlijk ritueel te maken.

De viering met performance-rituelen bleek verder om een ervaren voorganger te vragen met affiniteit, en liefst ook kennis van, performancekunst. In dit hoofdstuk werd echter duidelijk dat ook de voorbereiding veel invloed heeft gehad op de prestatie van de voorganger. De voorgangers in Utrecht en Wasdorp werden volledig discursief op het performance-ritueel voorbereid. Zij kregen mondeling en schriftelijk uitgelegd wat de bedoeling was. De voorgangers in Almstad en Oostdam kregen een meer presentatieve presentatie en waren daardoor beter voorbereid op de viering. Dat was duidelijk te merken tijdens de viering; de voorgangers in Oostdam en Almstad spraken gemakkelijker (en concreter) over de performance-rituelen dan de voorgangers in Utrecht en Wasdorp.

Bij de voorbereiding van het koor bleken twee zaken van groot belang te zijn. De viering met performance-rituelen vroeg om een kwalitatief sterk koor wiens overtuigende en zuivere zang mijn performance-rituelen en de viering

³¹⁰ Een regie-assistent die zo nodig ook op andere vlakken kon inspringen zoals belichting, productie en dramaturgie.

als geheel versterkte. Daarnaast was ook de mate waarin het koor zich als collectief achter dit liturgische en artistieke experiment kon scharen van invloed op de uitvoering. Een eensgezind koor leek een meer flexibele houding te hebben om bijvoorbeeld nieuwe liederen in te studeren en om de koorperformance aan te passen aan de rituelen. Deze flexibele houding was nodig om de viering meer tot een eenheid te maken.

Maar ook mijn partituur had invloed op de uitvoering van het koor. De rol van de zang in mijn partituur veranderde gaandeweg van een puur 'middel tot participatie' tot een meer geschakeerde en gelaagde bijdrage. De zang kreeg zo de ruimte om ook de esthetische ervaring van de deelnemers te versterken.

Voor mij als kunstenaar was er duidelijk verschil merkbaar in de ruimte die ik kreeg van de gemeente om deze viering te realiseren. Het enthousiasme vanuit de gemeente om deel te nemen aan de performance-rituelen leek sterk verband te houden met de ondersteuning en promotie van de viering door de gemeente zelf. Voldoende voorbereidingstijd was hierbij zeer belangrijk. De gemeente zelf had tijd nodig om dit experiment intern te laten 'landen' en om mensen te enthousiasmeren. De voorbereiding van de gemeente in Almstad is een goed voorbeeld van hoe deze tijd effectief kon worden benut. Daarnaast viel in Almstad op dat de gemeente ook het beeldmateriaal van de voorgaande vieringen had gebruikt om de leden te informeren en te enthousiasmeren.

Maar naast de voorbereidingstijd en een goede informatievoorziening rondom de viering, speelde ook de houding van de gemeente ten opzichte van nieuwe rituelen in de liturgie een belangrijke rol. De meer 'vloeibare' gemeenten in Almstad en Oostdam, die het transformerende karakter van het nieuwe ritueel centraal stelden en die op zoek waren naar een nieuwe wijze van vieren en geloven, boden mij als kunstenaar veel ruimte. In Wasdorp, waar het nieuwe ritueel voornamelijk werd ingezet ter versterking (of het in stand houden) van de bestaande gemeente, werd mijn armslag daarentegen beperkt. Mijn werkwijze als kunstenaar lijkt vooral goed aan te sluiten bij deze 'vloeibare' kerkgemeenten.

6 Een beschrijving en analyse van de ervaring van de deelnemers

In dit hoofdstuk staat het 'buitenperspectief' (namelijk de ervaring van de kerkgangers) centraal. Ik onderzoek de ervaringen van de deelnemers aan de vieringen en analyseer of er een religieuze ervaring is opgetreden.

Het hoofdstuk is als volgt opgebouwd: in paragraaf 1 schets ik een beeld van de 'gemiddelde' waardering van de viering die uit de enquêteformulieren naar voren komt. Ook geef ik een beschrijving van de onderzoeksgroep. Het doel van deze paragraaf is om de persoonlijke ervaringsverhalen in een breder perspectief te plaatsen.

In paragraaf 2 geef ik een antwoord op een belangrijk onderdeel van mijn onderzoeksvraag, namelijk of performance-rituelen in deze context een religieuze ervaring teweeg kunnen brengen? In deze paragraaf analyseer ik de ervaringsverhalen van de geïnterviewde kerkgangers en geef ik enkele voorbeelden.

In paragraaf 3 analyseer ik de ervaringsverhalen vanuit theologisch-godsdienstwetenschappelijk perspectief³¹¹. Ik onderzoek in hoeverre de performance-rituelen de presentatieve symboliek in de viering hebben versterkt. Ik probeer hier de vraag te beantwoorden in hoeverre de symbooltaal van de performance-rituelen slaagt of faalt. Ik analyseer en beschrijf vervolgens het gedeelde idee achter de religieuze ervaringen.

Ik sluit dit hoofdstuk af met een samenvatting van de belangrijkste gevonden resultaten. Ik geef aan welke zaken ik terug wil laten komen in mijn nieuwe partituur.

6.1 Ervaringsverhalen in een breder perspectief: de gemiddelde waardering van de viering

Hoewel ik in dit onderzoek kies voor kwalitatieve onderzoeksmethoden - en ik mij specifiek richt op het beschrijven en analyseren van de individuele ervaring - maak ik in deze paragraaf toch een kleine zijsprong naar de data op de enquêteformulieren waarop ik een beperkte kwantitatieve analyse toepas. Op deze wijze wil ik de persoonlijke ervaringen in een breder perspectief plaatsen. In deze paragraaf zoom ik in op de groep responden-

³¹¹ Het kader dat ik in paragraaf 2.4 heb besproken.

ten die het enquêteformulier hebben ingevuld³¹². Ik besteed eerst aandacht aan de 'gemiddelde' waardering van deze respondenten voordat ik in paragraaf 6.2 dieper inga op de persoonlijke ervaringen verborgen achter deze gemiddelden. Daarnaast onderzoek ik de relatie tussen de samenstelling van de onderzoeksgroep en de waardering. Als eerste kijk ik echter kritisch naar de betrouwbaarheid van deze kwantitatieve data.

6.1.1 Respons en betrouwbaarheid

In schema 6.1 valt op dat de animo om een enquêteformulier in te vullen vooral in Utrecht groot is. Over het algemeen is er een tendens waarneembaar dat wanneer de groep deelnemers aan de viering groter wordt, het aantal respondenten (verhoudingsgewijs) afneemt. Er is geen eenduidige oorzaak te noemen voor deze constatering. Het feit dat veel deelnemers mij als kunstenaar/onderzoeker persoonlijk kennen, kan in Utrecht hebben bijgedragen aan een grotere respons. Maar misschien heeft in Utrecht ook de nadrukkelijke vermelding in de uitnodiging (en in het liturgieboekje) een rol gespeeld dat het hier om een try-out gaat waarbij ieders mening van belang is. Ook in Oostdam en Wasdorp is de respons aanzienlijk (rond de 50%) geweest. In Almstad is de respons echter opvallend laag. De vermelding op het enquêteformulier dat het formulier ook later per mail opgestuurd kan worden, heeft hier misschien aan bijgedragen³¹³. Daarnaast was er een logistiek probleem: de uitdelers van de enquêteformulieren waren in deze viering overbelast³¹⁴. Verder was het aantal 'passanten' in Almstad verhoudingsgewijs aanzienlijk groter dan het aantal 'vaste bezoekers'; die door hun binding met de eigen gemeente meer geneigd zijn om iets te doen voor de gemeente (zoals meewerken aan het onderzoek).

Hoe het ook zij, deze soms grote 'non-response' maakt dat mijn kwantitatieve vergelijking, met name met betrekking tot de viering in Almstad, minder betrouwbaar is³¹⁵. Ik presenteer dan ook geen 'harde' cijfers in deze subparagraaf, maar kan met de onderstaande schema's en vergelijkingen wel een globale indruk geven van de waardering voor de vieringen.

³¹² Het enquêteformulier was in de eerste plaats bedoeld om respondenten voor de interviews te selecteren. Maar daarnaast geeft een kwantitatieve analyse van deze data ook een goed beeld van de onderzoeksgroep.

³¹³ Ik hoopte zo op een hogere respons. Maar het leek eerder averechts te werken. Er werden niet meer enquêteformulieren per mail opgestuurd dan bij de andere vieringen (waar ik mijn emailadres in het liturgieboekje had vermeld).

³¹⁴ In Utrecht, Wasdorp en Oostdam waren twee uitdelers voldoende. Maar in de grote en goed gevulde kerk in Almstad was dit te weinig.

³¹⁵ Vooral ook omdat de mogelijke redenen voor de non-response niet goed te achterhalen zijn. Het valt bijvoorbeeld in Almstad niet uit te sluiten dat ook mensen die zich niet of negatief geraakt voelden door de viering het enquêteformulier niet hebben ingevuld. De lagere respons kan zo de resultaten hebben vertekend.

Schema 6.1 *Aantal deelnemers en respondenten*

	Utrecht	Wasdorp	Oostdam	Almstad
Deelnemers	70	80	100	150
Respondenten	52	45	46	43
% respondenten	74	56	46	29

NB Deelnemer aan de viering betekent hier zowel de groep van actoren (koor, performers, voorganger) als de 'gewone' kerkgangers. Het aantal deelnemers is een schatting naar aanleiding van de videobeelden.

Schema 6.2 *Waardering van de viering*

	Utrecht	Wasdorp	Oostdam	Almstad
Gemiddelde waardering	6,8	7,3	7,1	8,3
% ≥ 9	14,2	15,8	31,7	41,9
% ≤ 4	8,2	5,3	12,2	0

6.1.2 Waardering

Wat betreft de waardering van de vieringen valt in schema 6.2 op dat er zowel in Utrecht, Wasdorp als Oostdam een aanzienlijk percentage mensen is dat de viering ofwel een extreem hoog cijfer ofwel een extreem laag cijfer geeft. De verdeeldheid is het grootst in Oostdam: daar geeft zelfs meer dan 40% een 'extreem' cijfer³¹⁶. In Almstad lijkt deze verdeeldheid verdwenen te zijn. Niet dat er in Almstad geen extreme cijfers worden gegeven maar er is een consensus bij de respondenten in hun hoge waardering van de viering³¹⁷. Het gemiddelde waarderingscijfer is in Almstad daardoor beduidend hoger dan bij de andere vieringen. Eén van de oorzaken hiervoor kan zijn dat de viering binnen de gemeenschap op veel minder weerstand is gestuit. Maar deze resultaten kunnen ook verband houden met mijn constatering in hoofdstuk 4. Daar schrijf ik dat in Almstad de ambachtelijke uitwerking van de viering sterk is verbeterd. De viering is daarnaast veel meer een eenheid geworden en de donkere 'gebroken' ervaring van de performance-rituelen (die ik eerder ook beschreef met woorden als 'schurend', 'zwart' en 'ambigu') is 'verzacht'. In Oostdam daarentegen krijgt juist deze donkere zijde van de performance-rituelen alle ruimte. Dit lijkt tot uitdrukking te komen in de extreme verdeeldheid dat het schema voor

³¹⁶ Onder 'extreme cijfers' voor de waardering versta ik een 9 of hoger en een 4 of lager.

³¹⁷ In Almstad is er een groot percentage mensen dat de viering met een 9 of 10 waardeert. Onvoldoendes werden er, in tegenstelling tot Oostdam, niet gegeven, maar zoals gezegd kan de lagere respons in Almstad deze resultaten hebben beïnvloed.

Oostdam laat zien³¹⁸. In de volgende paragraaf probeer ik deze speculaties meer concreet te maken aan de hand van de persoonlijke ervaringsverhalen.

6.1.3 *De relatie tussen de waardering en het 'zich geraakt voelen'*

De cijfers in schema 6.3 wekken de suggestie dat er een verband bestaat tussen de waardering (het gegeven waarderingscijfer) van de viering en het zich geraakt voelen door de viering³¹⁹. Mensen die zich uitsluitend positief geraakt voelden door de viering waardeerden de viering gemiddeld met een 8. Bij mensen die aangaven dat zij zowel positief als negatief geraakt waren, daalde de gemiddelde waardering tot een 7 (hier konden echter soms zeer uiteenlopende waarderingscijfers worden gegeven³²⁰). Mensen die zich niet geraakt voelden, of negatief geraakt waren, waardeerden de viering over het algemeen met een onvoldoende. Hierbij moet de kanttekening worden gemaakt dat er zeer weinig mensen waren die zich uitsluitend negatief geraakt voelden door de vier vieringen (in totaal drie mensen). Ook het aantal mensen dat aangaf zich niet geraakt te voelen was bij de meeste vieringen zeer beperkt. Alleen de viering in Utrecht vormde hierop een uitzondering³²¹. Dit laatste lijkt verband te houden met de door mij in hoofdstuk 4 geconstateerde gebrekkige integratie van de performance-rituelen in de liturgie. Maar ook de relatief hoge respons kan hier de oorzaak van zijn; in Utrecht schroomden misschien ook de mensen die minder positief waren niet om een enquêteformulier in te vullen. Opvallend in dit schema is dat de mensen die zich positief geraakt voelden door de viering in Oostdam gemiddeld een (iets) hoger cijfer aan de viering toekenden dan in Almstad. En dat terwijl ik de viering in Almstad in hoofdstuk 4 als beter geslaagd beoordeelde³²². Dit roept (nogmaals) de vraag op of de viering in Oostdam, waar de gebroken ervaring van de perfor-

³¹⁸ Maar een direct verband tussen deze cijfers en mijn constatering kan hier nog niet overtuigend aangetoond worden.

³¹⁹ De cijfers in deze tabel duiden op een mogelijk verband. Een causaal verband tussen de hoogte van het waarderingscijfer en de mate van 'zich geraakt voelen' wordt hier echter niet mee aangetoond.

³²⁰ De categorie 'zowel positief als negatief geraakt' is de meest problematische in deze tabel, in de zin dat de standaard deviatie, oftewel de gemiddelde afwijking van het gemiddelde waarderingscijfer, hier erg groot is. In Oostdam bijvoorbeeld werden waarderingscijfers gegeven die varieerden van een 4 tot een 9. Het aantal onvoldoendes, voldoende (6-7) en cijfers van een 8 of hoger, hielden elkaar redelijk in evenwicht. Zo kwam hier toch een gemiddeld waarderingscijfer van een 7 uit. In Wasdorp speelde iets vergelijkbaars. Maar hier waren de verschillen iets minder extreem (de waarderingscijfers varieerden van 5 tot 8). In Utrecht en Almstad lagen de waarderingscijfers dichter bij elkaar. Hier gaven de meeste mensen een cijfer tussen een 6 en een 7.

³²¹ Hier was een aanzienlijk aantal mensen dat opgaf zich niet geraakt te voelen door de viering.

³²² Hiermee bedoel ik dat ik concludeerde dat de viering 'ambachtelijk' beter was uitgewerkt en dat performance-rituelen meer geïntegreerd waren in de liturgie.

mance-rituelen meer op de voorgrond trad, mensen misschien krachtiger wist te raken dan de viering in Almstad. Ik geef in paragraaf 6.3 een antwoord op deze vraag.

Schema 6.3 *Relatie tussen het waarderingscijfer en zich ‘geraakt voelen’ door de viering*

	Utrecht	Wasdorp	Oostdam	Almstad
Positief geraakt	8,1	8,1	8,8	8,6
Negatief Geraakt	3,5	-	1	-
Zowel + als - geraakt	6,9	6,7	6,7	7,2
Niet geraakt	5,3	5	4,3	7

NB In deze tabel wordt het gemiddelde waarderingscijfer gegeven per deelgroep. De deelgroepen bestaan uit mensen die opgaven zich positief geraakt, negatief geraakt (en zo verder) te voelen. De categorieën Niet geraakt en Negatief geraakt zijn over het algemeen veel kleiner (door minder mensen ingevuld) dan de beide andere categorieën. De categorie Negatief geraakt is in totaal door slechts drie mensen ingevuld. Mensen die zich door de vieringen alleen negatief geraakt voelden waren duidelijk zeldzaam. De categorie Niet geraakt werd in Oostdam en Wasdorp door een klein groepje mensen (4 – 6) ingevuld. In Almstad gaf slechts één persoon aan op het enquêteformulier dat hij/zij zich niet geraakt voelde. In Utrecht echter kruisten 13 mensen deze categorie aan.

6.1.4 De samenstelling van de onderzoeksgroep

In paragraaf 3.2.4 schreef ik dat ik bij de selectie van de drie gemeenten zocht naar gemeenten die duidelijk verschilden in samenstelling. Ik koos specifiek voor drie gemeenten met een andere leeftijdsopbouw en met een andere samenstelling van vaste bezoekers en randkerkelijken. Dit was duidelijk terug te vinden in de enquêteformulieren.

In Wasdorp en in Oostdam was er bij de viering met performances een aanzienlijke groep ‘vaste bezoekers van de kerkdienst’ (in Wasdorp bijna 70 %) aanwezig (zie schema 6.4). In Utrecht en Almstad domineerden juist de randkerkelijken. In Utrecht bestond bijna 70% van de deelnemers uit randkerkelijken. De gemeenten verschilden verder in leeftijdsopbouw. In Almstad gaf bijna iedereen (92%) op het enquêteformulier een leeftijd tussen de 30 en 60 jaar op. Bij Wasdorp valt op dat het een zeer vergrijsde gemeente is. De groep ouderen (ouder dan 60) vormde hier de grootste groep deelnemers. Jongeren (jonger dan 30) waren niet aanwezig. In Oostdam en Utrecht was er een grotere diversiteit aan leeftijdsgroepen. In Utrecht viel vooral de relatief grote groep jongeren op.

Schema 6.4 *Beschrijving van onderzoeksgroep naar randkerkelijkheid en leeftijdsopbouw*

	kerkbezoek			Leeftijd		
	% lid van deze kerk-gemeente	% rand-kerkelijk	% regel-matige bezoekers	% jong-eren (≤ 30 jr.)	% midden groep (30-60)	% ouderen (≥ 60 jr.)
Utrecht	-	69,8%	11,3%	27%	51%	7 %
Wasdorp	82,6%	9%	67%	0%	31 %	55 %
Oostdam	67,4%	20,9	48,8%	7,8%	59%	33,3%
Almstad	32,6%	57,1%	11,9%	4,4%	91,9%	2,7%

NB (1) Randkerkelijk betekent in dit onderzoek dat de respondent aangeeft minder dan 10 keer per jaar een viering bij te wonen.

NB (2) Onder regelmatige bezoekers versta ik in dit onderzoek mensen die op het enquêteformulier aangeven meer dan 40 maal per jaar naar de kerk te gaan.

Schema 6.5 *De waardering van de viering per deelgroep*

	Utrecht		Wasdorp		Oostdam		Almstad	
	Aan-tal	Waar-dering	Aan-tal	Waar-dering	Aan-tal	Waar-dering	Aan-tal	Waar-dering
Rand-Kerkelijken	37	6,7	4	7,6	9	8,1	22	8,0
Jongeren (≤ 30 jr.)	10	6,2	0	-	3	7,9	2	7,5
Midden groep (30-60 jr.)	26	6,5	14	7,4	12	7	20	8,4
Ouderen (≥ 60 jr.)	9	7,7	24	7,1	24	7,2	8	8,4
Totaal respon-denten	52	6,8	45	7,3	46	7,1	43	8,3

In paragraaf 3.2.4 schreef ik dat ik nog weinig zicht had in hoeverre factoren als randkerkelijkheid en leeftijd invloed hadden op de beleving van de viering. Door voor drie zeer verschillende gemeenten te kiezen hoopte ik hier meer over te kunnen zeggen, hoewel ik hier direct de kanttekening bij plaatste dat het onderzoek in drie gemeenten te klein was om werkelijk betrouwbare uitspraken te kunnen doen. Het ging mij om een eerste verkenning. Het doel

dat mij voor ogen stond was om te kijken in hoeverre leeftijd en randkerkelijkheid invloed hadden op de ervaring van de deelnemers. Uit de resultaten op de enquêteformulieren komen wat dit betreft weinig schokkende verschillen aan het licht (zie schema 6.5). Wanneer er een duidelijke afwijking tussen de gemiddelde waardering van de totale groep respondenten en één van de deelgroepen aan het licht komt, dan gaat het in alle gevallen om een marginale groep (een groep die uit minder dan 10 respondenten bestaat). De geconstateerde verschillen zijn verder niet eenduidig. Zo waardeert de groep ouderen in Utrecht de viering relatief hoog. Bij de andere vieringen komt dit onderscheid echter nergens terug. En in Oostdam waardeert de groep randkerkelijken³²³ de vieringen hoger dan gemiddeld. Maar ook dit komt bij de andere vieringen nergens terug. Kortom er zijn weinig eenduidige en significante verschillen aan te wijzen in de waardering van de viering voor de bovengenoemde deelgroepen. De geconstateerde verschillen betreffen vooral 'marginale' groepen en komen niet terug bij de andere vieringen. Deze geconstateerde verschillen zijn hierdoor weinig betrouwbaar. Mijn conclusie, aan de hand van de ingevulde enquêteformulieren, is dan ook dat de verschillen in leeftijd en randkerkelijkheid weinig invloed lijken te hebben op de waardering bij deze vier vieringen³²⁴.

Conclusie

Alles overziend concludeer ik dat de reacties op de enquêteformulieren in eerste instantie veel overeenkomsten vertonen met mijn artistieke analyse van de vieringen. De viering in Almstad wordt door de deelnemers het meest gewaardeerd. De viering in Utrecht het minst. Met name de viering in Oostdam toont een sterke verdeeldheid onder de kerkgangers. In alle vieringen lijkt er een relatie te bestaan tussen de hoogte van het waarderingscijfer en de mate waarin iemand 'zich geraakt voelt' door de viering alhoewel een causaal verband niet kan worden aangetoond. De mensen die positief geraakt werden, waardeerden de viering met een 8 of hoger. In Oostdam lag de gemiddelde waardering zelfs bijna op een 9. Ook dit laatste cijfer toont in Oostdam de enorme verdeeldheid van de kerkgangers over deze viering. Tussen jongeren en ouderen en tussen randkerkelijken en regelmatige kerkbezoekers vallen bij deze vier vieringen weinig verschillen in waardering te ontdekken. Uit de enquêteformulieren blijkt niet dat deze persoonlijke kenmerken invloed hebben op de waardering van de viering.

³²³ Ook de groep jongeren waardeert de viering relatief hoog. Maar dit is werkelijk een zeer marginale groep in deze viering (drie respondenten) en laat ik hier daarom buiten beschouwing.

³²⁴ Met de kanttekening dat in alle vieringen de groep jongeren sterk ondervertegenwoordigd was. Over deze groep zijn daardoor geen 'zekere' uitspraken te doen.

6.2 Ervaringsverhalen

In deze paragraaf geef ik een antwoord op een belangrijk onderdeel van mijn onderzoeksvraag, namelijk kunnen performance-rituelen geïntegreerd in een oecumenische viering een religieuze ervaring teweegbrengen? Om deze vraag te beantwoorden heb ik de ervaringsverhalen van de geïnterviewde kerkgangers geanalyseerd. Het ging in alle gevallen om zeer persoonlijke en particuliere ervaringen. De kans dat iemand anders naast de geïnterviewde deelnemer eenzelfde ervaring heeft beleefd tijdens de viering is bijna nihil. Ik heb allereerst de betekenis achterhaald die de betrokkene zelf aan het performance-ritueel heeft toegekend. Vervolgens heb ik diverse ervaringen met elkaar vergeleken en heb ik gezocht naar overeenkomsten. Zo heb ik geanalyseerd welke onderdelen van de ervaring specifiek bij één deelnemer horen en welke onderdelen door meer mensen gedeeld en ervaren worden. Want mijn aanname is dat elke ervaring, hoe persoonlijk dan ook, een kern bevat die door anderen herkend kan worden³²⁵. Achter de ervaring ligt een gedeelde idee³²⁶. In dit hoofdstuk ga ik op zoek naar het gedeelde idee³²⁶.

Deze paragraaf is als volgt opgebouwd: nadat ik mijn selectie voor de respondenten/ervaringsverhalen heb toegelicht, beschrijf ik kort de door mij geconstateerde religieuze ervaringen. Vervolgens beschrijf ik het gedeelde idee achter deze ervaringen en benoem ik de belangrijkste karakteristieken. Ik illustreer het gedeelde met enkele concrete voorbeelden uit de interviews. De gebruikte namen zijn hierbij fictief³²⁷. De viering in Utrecht laat ik in deze analyse buiten beschouwing. In deze try-out heb ik relatief weinig aandacht besteed aan het verzamelen van interviews en dagboeken. Het ging mij in deze viering vooral om het uittesten van de performance-rituelen in een liturgische viering. Mijn interviewresultaten in Utrecht zijn daardoor niet goed vergelijkbaar met die van andere vieringen.

³²⁵ Ik sluit met mijn analyse aan bij de fenomenologische benadering van het onderzoek naar ervaringen, zoals beschreven door Maso. Het uitgangspunt van de fenomenologie is dat we een groot deel van elkaars ervaringen kunnen herkennen. (Maso e.a. 2004: 40, 41) Zie hiervoor ook paragraaf 3.4.4.

³²⁶ Mijn volledige beschrijving en analyse van de ervaringen, die ten grondslag liggen aan dit gedeelde idee, is te vinden op de cd-rom met onderzoeksgegevens. In deze paragraaf geef ik vooral mijn conclusies weer en geef ik enkele voorbeelden van ervaringsverhalen.

³²⁷ Om de anonimiteit van de geïnterviewden te waarborgen heb ik hun fictieve namen gegeven die beginnen met de eerste letter van de stad of het dorp waar de viering plaatsvond; in Wasdorp beginnen alle namen met een 'w', in Oostdam met een 'o' en in Almstad met een 'a'.

6.2.1 *Verantwoording van de gemaakte keuzes bij het afnemen van de interviews*

In dit hoofdstuk maak ik voor de derde maal een selectie van de ervaringsverhalen³²⁸. Bij deze laatste selectieronde speelt de intensiteit van de ervaring een belangrijke rol. Ik focus bewust op de meer uitgesproken ervaringen. Ik sluit mij wat dit betreft (en binnen deze context) aan bij de visie van godsdienstpsycholoog William James die de meer extreme religieuze ervaringen niet als een op zichzelf staand fenomeen zag maar als uitvergrotingen van het 'normale'³²⁹.

Bij deze laatste selectie hanteer ik zowel 'wetenschappelijke' criteria als praktische en artistieke criteria. De wetenschappelijke criteria volgen uit mijn streven om alle variatiemogelijkheden van de religieuze ervaringen (veroorzaakt door de viering met performance-rituelen) in kaart te brengen³³⁰. In mijn selectie van de ervaringen zoek ik doelgericht naar (religieuze) ervaringen die zo veel mogelijk verschillen van die ervaringen die ik reeds beschreven heb.

Mijn praktische selectie criterium komt voort uit mijn constatering dat er duidelijke kwaliteitsverschillen zijn tussen de interviews. Niet elke geïnterviewde kon of wilde (met hulp van de interviewer) zijn of haar ervaring volledig open tegemoet treden. De interviewer vroeg van de geïnterviewde het nodige vertrouwen om de vaak persoonlijke en moeilijk verwoordbare ervaring te beschrijven. Deze vertrouwensband lijkt niet in elk interview even sterk te zijn geweest. Daarbij kunnen enkele geïnterviewden soms nauwelijks woorden vinden om de ervaring te beschrijven. Deze zaken maken een aantal interviews minder geschikt om te gebruiken in dit onderzoek. Ik laat deze hier daarom buiten beschouwing³³¹.

Tenslotte speelt er ook een artistieke overweging mee bij mijn selectie. In paragraaf 2.1.4 schreef ik dat ik met mijn beeldende werk een ontmoeting in

³²⁸ Over mijn eerste selectieronde van de te interviewen deelnemers na afloop van elke viering, heb ik in paragraaf 3.2.4 verslag gedaan. Ik verzamelde uit de enquête-formulieren alle respondenten die aangaven dat zij zich sterk geraakt voelden door de viering. Vervolgens koos ik de te interviewen deelnemers zo veel mogelijk uit verschillende groepen, namelijk: randkerkelijk of kerngroep, uit verschillende leeftijdscategorieën (alleen de groep jongeren ontbrak omdat deze in alle gemeenten sterk ondervertegenwoordigd was), maar ook naar de taak (performer, zanger, toeschouwer) die zij in de viering vervulden. Ik streefde er naar om uit al deze groepen mensen te interviewen. Bij mijn tweede selectieronde (voor het tweede interview), koos ik voor die ervaringen waarvan ik als onderzoeker verwachtte dat deze langer zouden doorwerken in het dagelijkse leven van de geïnterviewde. De selectie kwam grotendeels tot stand door een persoonlijke inschatting van wie van de geïnterviewden in mijn ogen 'het sterkste' was geraakt door de viering. In praktijk kwam deze selectie overeen met mijn artistieke doelstelling waarbij het uitwisselen van religieuze ervaringen centraal stond. Zoals ik in hoofdstuk 4 al schreef leidde dit tot een oververtegenwoordiging van geïnterviewden die door hetzelfde performance-ritueel werden geraakt als ikzelf.

³²⁹ Zie ook paragraaf 2.3.1.

³³⁰ Zie ook paragraaf 3.4.3.

³³¹ Ik betrek delen uit deze interviews wel later in mijn analyse wanneer ik viering vanuit godsdienstwetenschappelijk perspectief beschrijf.

gang wilde zetten. Ik schreef dat ik de kerk werkelijk tot een ontmoetingsplaats wilde maken waar gelovigen de ruimte hadden om ervaringen uit te wisselen. Want, zo schreef ik: *'Wanneer God (...) in wezen onkenbaar is, onbereikbaar, rest ons niets anders dan op zoek te gaan en zo dichtbij als mogelijk te komen is. Daarbij is datgene wat je weet, wat je kent, wat je gelooft even waardevol als alles wat je niet weet, nog niet kent, en waar je aan twijfelt. Je kunt alleen dichterbij komen als je hierover ervaringen met elkaar uitwisselt'*. Ook in dit proefschrift, en met name in dit hoofdstuk, wil ik deze ruimte om ervaringen uit te wisselen, creëren. Analoog aan de wijze waarop in de interviews de aandacht wordt gericht op één moment in de viering³³², concentreer ik mij in mijn beschrijving van de ervaringsverhalen op één moment in de viering. Ik richt mij op de drie performance-rituelen die ik als kunstenaar het meest overtuigend vond (zie hoofdstuk 4). Door mij te concentreren op deze kernmomenten in de viering, ontstaat er ruimte om ervaringen uit te wisselen en om deze momenten vanuit verschillende standpunten en perspectieven te beschrijven.

6.2.2 Wasdorp

Wat opviel in de interviews uit Wasdorp was dat alle respondenten een verbinding legden tussen het performance-ritueel en hun persoonlijke leven. De beelden van de performance-rituelen, die aan algemene gevoelens als vertrouwen, overgave, gevangenschap en strijd refereerden, kregen in de interpretatie van de kerkgangers een zeer persoonlijk karakter. Zo kon het gesleep met het bed een weerspiegeling worden van iemands persoonlijke strijd tegen ziekte. En zo werd het insluiten van de performer van *Heer ontferm U* in de kistentoren een symbool voor de beklemming (door werkdruk en sociale verplichtingen) die een kerkganger in haar dagelijkse leven ervoer. De respondenten vertelden hoe zij door de performance-rituelen gefascineerd raakten. Na afloop van de viering kon men zich vooral nog de beelden herinneren.

Maar naast het beeld speelde ook het geluid een belangrijke rol in deze ervaringen. Regelmatig bleken teksten die niet of niet goed te verstaan waren (bijvoorbeeld de dromen van *Waak over mij*) de verbeelding van de geïnterviewden te prikkelen. Dit gaf hun de mogelijkheid zich het performance-ritueel verder toe te eigenen en er een persoonlijke betekenis aan toe te kennen.

Het performance-ritueel veroorzaakte bij de meeste geïnterviewden in Wasdorp een gebroken ervaring. In veel ervaringen was het gevoel van *tremendum* sterk aanwezig. Het performance-ritueel riep gevoelens op als beklemmd worden, gevangenschap en jezelf moeizaam voortslepen. Dit gevoel van *tremendum* werd in verband gebracht met ziekte, met 'de' kerk (als instituut) en met 'de' samenleving. Men voelde zich nietig en klein ten opzichte van deze wereldse instituten, krachten of gebeurtenissen. Maar er was ook het gevoel van het *fascinans*. Bij twee geïnterviewden viel op dat hoewel zij het gevoel van *tremendum* in het aardse, in hun dagelijkse

³³² Zie voor een beschrijving van de interviewmethode paragraaf 3.3.1.

realiteit, plaatsten, het *fascinans* voor hen veel meer verbonden was met het goddelijke, met 'een andere werkelijkheid'. Uit de interviews werd niet altijd duidelijk of het *tremendum* en *fascinans* gelijktijdig optraden. Ook was er (meestal) niet met zekerheid te zeggen of en hoe de ervaring doorwerkte in het dagelijkse leven van de kerkgangers. Wel werd duidelijk dat een aantal van deze ervaringen zeer dicht naderden aan de door mij in paragraaf 2.3 beschreven religieuze ervaring. De viering in Wasdorp veroorzaakte ook één religieuze ervaring. Bij Wies, de performer van *Waak over mij*, was sprake van een gebroken ervaring waarbij het *fascinans* de overhand had (zie kader 6.1).

Kader 6.1

De ervaring van Wies, de performer van *Waak over mij*

Om de ervaring van Wies te kunnen volgen is het belangrijk om niet alleen naar de viering zelf te kijken maar ook naar het voorbereidingstraject. Tijdens de informatiebijeenkomst in september (waar de performance-objecten werden getoond) merkte zij dat de meeste performance-rituelen haar weinig aanspraken. Maar er was één uitzondering: het performance-ritueel *Waak over mij*. Dit performance-ritueel sloot aan bij wat zij noemde haar persoonlijke 'zoektocht naar wie ik ben'. Het performance-ritueel herinnerde haar aan een belangrijk moment in haar leven. In die tijd, toen zij zelf een moeilijke periode doormaakte, kreeg zij een droom waarin de ladder van Jacob voorkwam. Deze droom ervoer zij toen als een steun en dit hielp haar door deze moeilijke tijd heen.

In de periode naar de viering toe, groeide haar enthousiasme en zij begon vol vertrouwen aan de viering. Als eerste werd zij geraakt door het lied *Heer, ontferm U*, dat na een aantal keer herhalen langzaam overging in boven-tonklanken. Zij vertelde: *'Ja dat Heer ontferm U, dat vond ik zo iets prachtigs. Dat werd eerst op de gewone manier gezongen. En dan vind ik het altijd al prachtig. En toen ging het over in boventoonzingen. Ja, dat was eindeloos. Dat was zo iets moois. Ik had het gevoel dit mag nooit meer stoppen. Dit moet eeuwig zo door blijven gaan'*. Zij noemde het ook een prachtige voorbereiding op haar eigen performance-ritueel. Het maakte dat zij zich *'totaal kon overgeven'*. Tijdens het ritueel, toen zij geblinddoekt het bed voortsleepte, had zij een bijzondere ervaring. Het koste haar moeite om hier woorden voor te vinden. Maar zij beschreef het als: *'Ja wat zal ik zeggen. Ja, het was één grote vibratie en ik was daar deel van. Ik was geen hoofdpersoon. Ik maakte er alleen maar deel van uit. Ja, een soort in- en uitademing, golven van de zee of weet ik wat. Dat je daar een deeltje van bent, en een belangrijk deeltje denk ik. Net als iedereen er een belangrijk deel van is'*. Zij vertelde dat zij zich op dat moment sterk verbonden voelde met de mensen in de kerk. Zij voelde *'dat er ook energie vanuit de andere mensen kwam'*. Zij voelde zich door de energiestroom vanuit de kerkgangers gesteund in de uitvoering van 'haar' ritueel. Dit bracht haar in contact met een andere dimensie. Zij zei: *'Ja, ik denk dan... Op dat moment is het... Ja als je dus in God gelooft of zo, dan is daar de grote energie. Dat merk ik wel eens meer, dat er dan ineens iets gebeurt waarvan ik denk: zo nou er is niets meer tussen'*.

Deze ervaring maakte grote indruk op haar. Zij bracht haar geblinddoekte tocht met het bed in verband met haar eigen levensweg. In haar dagboek beschrijft zij deze weg als: *'Het zwoegen om de weg te gaan, geblinddoekt, niet weten waarheen de weg voert. Afgesloten, teruggeworpen op mezelf'*. Tijdens het interview vertelde zij dat zij het slepen van het bed weliswaar als 'zwaar' ervoer, maar zij voegde er aan toe dat het voor haar niet beklemmend was. Voor haar droeg deze soms zware tocht, haar levensweg, altijd het element van verlossing en bevrijding in zich omdat er altijd de mogelijkheid was van de droom. De droom van Jacob, maar ook de dromen afgespeeld tijdens het performance-ritueel, waren voor haar bij uitstek het symbool voor bevrijding. Zij haalde in het interview Martin Luther Kings beroemde uitspraak aan: 'I have a dream..'. Zij zei: *'Op het moment dat je zegt: ik heb een droom...en je hebt al het beeld van die droom, wat voor jou die droom ook is, (...), dan gebeurt het (bevrijding, een nieuw perspectief, SB) al. Dan gebeurt het in ieder geval bij jezelf'*.

Haar interpretatie van de geblinddoekte tocht met het bed als haar levensweg, in combinatie met de dromen als reële mogelijkheid voor bevrijding (net zoals zij dit zelf in haar leven had ervaren), maakte het performance-ritueel tot een zeer persoonlijk ritueel. *Waak over mij* weerspiegelde voor haar belangrijke elementen uit haar levensfilosofie en het ritueel bracht haar helderheid over hoe zijzelf in het leven stond. Het raakte aan iets wat haar zeer aan het hart ging, of, zoals zijzelf het verwoordde: *'Want toen dacht ik: ja hier ben ik dus mee bezig in het dagelijkse leven'*.

Het is een ervaring die haar lang bijblijft. In haar dagboek schrijft zij: *'Deze afgelopen weken draag ik het 'kunstritueel' als een geweldige ervaring met me mee. Het is niet iets geweest dat je een keer opvoert en daarna als een jasje uitdoet. Het is verder gegaan, heeft zich verdiept'*. In het interview, twee maanden na de viering zegt zij dat zij de ervaring nog steeds bij zich draagt en benadrukt zij dat het voor haar een heel belangrijke ervaring was.

Deze ervaring was voor de performer moeilijk onder woorden te brengen. Haar beleving van het performance-ritueel vertoonde veel overeenkomsten met de religieuze ervaring zoals beschreven door Winkelaar. De grens tussen subject en object verdween; de performer voelde zich onderdeel worden van een groter geheel, een energiestroom of levensstroom. Zij werd opgeslokt door het performance-ritueel. Haar gevoel van tijd verdween, net als haar gevoel voor plaats en richting. De ervaring overviel haar. Zij beschreef haar ervaring bijna uitsluitend in positieve bewoordingen (zoals: prachtig, intens, eindeloos, overgave, vertrouwen, boeiend, bevrijdend). Het eerste deel van haar beschrijving deed denken aan de pure gelukzalige ervaring waar geen rimpelingen of onderscheidingen de eenheid nog konden verstoren (Winkelaar 2004: 126). Het was een religieuze ervaring die doorwerkte in haar dagelijkse leven. Zij droeg deze ervaring lang bij zich. Alle kenmerken die Winkelaar noemde, zijn terug te vinden in deze ervaring. Maar toch is dit nog niet het hele verhaal. De ervaring leek ook een meer donkere zijde te hebben. In haar dagboek schreef zij over de *'zware tocht met het bed'* en *'door eigen weerstanden heengaan'*. Het performance-ritueel refereerde voor haar aan iets dat *'knelt'*, aan *'gevangenschap'* en aan een *'zware last'*. Ook de donkere kant van het leven kwam er voor haar in

terug. Zij schreef in haar dagboek: *'Dat is wat er gebeurde in het kunstritueel: iets aangaan waar van te voren de breedte, impact, niet te overzien zijn. Door eigen weerstanden heen gaan, niet zomaar een spel spelen, maar me durven laten aanraken door de diepe gevoelens die verborgen liggen en het leven op dat moment in alle facetten durven leven'*. Uit dit citaat spreekt ook de vrees voor het onbekende en het besef van wat Otto het gevoel van nietigheid noemde; de performer voelde zich 'klein' ten opzichte van de 'diepe gevoelens' die haar verstand te boven gingen. Er schemerde kortom naast het *fascinans* van de eenheidservaring ook iets van een *tremendum* door. De vrees en het gevoel van nietigheid waren hier echter niet de overheersende emoties. De ervaring van de performer tijdens de viering was er vooral een van zichzelf verliezen, van zichzelf overgeven en van volledig opgaan in een alles overstijgende energiestroom³³³.

6.2.3 Oostdam

De performance-rituelen hebben in Oostdam minimaal drie religieuze ervaringen veroorzaakt. Zowel een performer als twee kerkgangers (zonder actieve rol in de viering) vertelden in het interview over deze ervaring. Het ging in alle drie de gevallen om een gebroken ervaring waarbij het gevoel van *fascinans* meestal overheersend was. Net als in Wasdorp, verbonden ook de kerkgangers in Oostdam het gevoel van *tremendum* vooral met wereldse zaken. Het *fascinans* werd door hen met het goddelijke in verband gebracht. De deelnemers vertelden dat deze religieuze ervaring onderdeel uitmaakte van een zoektocht, een transformatieproces, waar zij al veel langer mee bezig waren³³⁴.

De viering in Oostdam veroorzaakte niet alleen intense religieuze ervaringen, maar daarnaast ook twee (niet minder intense) esthetische ervaringen³³⁵. Specifiek voor de viering in Oostdam was dat de gemeente veel minder voorbereid was op deze viering. De meeste mensen, zo concludeerde ik in hoofdstuk 5, gingen deze viering blanco in. Dit beeld is terug te vinden in de interviews. De vaste bezoekers van de vieringen in Oostdam (die ik heb geïnterviewd) ervoeren deze viering, of zij deze nu uiteindelijk met een hoog

³³³ De ervaring van de performer lijkt veel overeenkomsten te vertonen met de woorden van de dichter Dželaleddin, die Otto aanhaalde in zijn beschrijving van het *fascinans*: *'Het wezen van het geloof is slechts verbazing. Doch niet om af te zien van God; neen dronken een vriend omhelzen, geheel in Hem verzonken'* (Otto 1963: 44).

³³⁴ Ook Wies in Wasdorp sprak hier overigens over. Ook haar religieuze ervaring maakte onderdeel uit van een persoonlijke zoektocht, een persoonlijk groeiproces, dat al ver voor de viering in gang was gezet.

³³⁵ Alhoewel de grens tussen esthetische ervaring en religieuze ervaring hier zeer dun is. Een belangrijk verschil lijkt te zijn dat de esthetische ervaring de kerkgangers minder nieuw perspectief bood. De kerkgangers werden door het performance-ritueel geconfronteerd met een problematische situatie uit hun (dagelijkse) leven. Maar zij vonden in het performance-ritueel geen (of weinig) handreiking om zich hier mee te verzoenen.

of laag cijfer beoordeelden, als een overval. Men gaf aan dat men meer toelichting had gewild, voorafgaand aan de viering.

Geluid speelde een belangrijke rol in een aantal ervaringen. Vooral de recitatie van het *Heer ontfarm U* maakte grote indruk. Maar daarnaast kon bij twee kerkgangers het aanwezige geluid ook geheel wegvallen. Zij vertelden dat zij zo geconcentreerd keken naar het performance-ritueel dat zij sommige geluiden om hen heen (bijvoorbeeld de koorzang) niet meer hoorden. Verder was in Oostdam te zien hoe veel kerkgangers (net als in Wasdorp) een verbinding legden tussen het performance-ritueel en belangrijke momenten uit het eigen leven. Het performance-ritueel bleek ook iets aan deze 'oude' ervaring toe te kunnen voegen. Een kerkganger in Oostdam noemde dit het 'verwijlen' in een (oude) ervaring. De ervaring werd door haar niet zozeer herbeleefd; zij keek er ook niet van een afstand naar. Het was voor haar een teruggaan naar de ervaring en er iets nieuws – een nieuw beeld – aan toevoegen (zie kader 6.2). Dit idee van 'verwijlen' lijkt in deze betekenis ook van toepassing te zijn op de ervaringsverhalen van andere kerkgangers.

Kader 6.2

Het verwijlen in een oude ervaring

Kerkganger Odessa vertelde hoe zij werd geraakt door de val van de performer van *Verwachtingsvol*. Dit moment in de viering bracht haar terug naar een religieuze ervaring uit het verleden. Zij vertelde dat zij op sommige momenten in haar leven *'ten diepste ervaart dat zij gedragen wordt'*. Zij zei: *'Ik kan niet anders dan op enig moment mij overgeven aan een andere dragende kracht, ik noem dat God als dragende kracht'*. Deze ervaring van een dragende kracht was voor haar een reëel gegeven. Zij noemde dit een 'onderstroom' die zij op sommige momenten weer ervoer. Het performance-ritueel *Verwachtingsvol* bracht haar dicht bij deze onderstroom. Zij beschreef deze 'herinnering' als 'verwijlen'. Zij zei: *'Het is daar op dat grensvlak. Het is geen herinneren aan, in de zin... Maar daarom noem ik dat woord 'verwijlen', denk ik. Zo van je zit er niet helemaal in, maar je staat er ook niet helemaal... Je zit er niet helemaal in, in de ervaring van toen, maar je staat er ook niet naar te kijken. Het zit in dat overgangsg gebied, denk ik'*.

Het was een wijze van teruggaan naar een oude ervaring die tegelijkertijd ook iets nieuws toevoegde. De ervaring werd niet herbeleefd, maar leek eerder te groeien, te veranderen, verrijkt te worden met nieuwe beelden. Dit verwijlen in de oude ervaring heeft veel verwantschap met wat andere kerkgangers in Wasdorp en Oostdam vertelden over het teruggeworpen worden op een 'oude' indrukwekkende ervaring.

In Oostdam kwam in het ervaringsverhaal van Odilia (zie kader 6.3) nog een element naar voren dat mij niet eerder was opgevallen. Voor Odilia was de religieuze ervaring niet statisch (in de zin van onveranderlijk) maar dynamisch. Niet alleen de herinnering aan de viering veranderde over de weken, maar ook de daarbij horende emoties en gevoelens veranderden³³⁶.

³³⁶ Deze dynamiek van de ervaring is ook bij twee andere kerkgangers terug te zien.



Boven: *Heer ontferm U* en het begin van *Verwachtingsvol* in Almstad.

Onder: De performer van *Verwachtingsvol* toont zijn doek met afdruk aan de gemeente in Oostdam.



Kader 6.3

De ervaring van Odilia

Odilia vertelde dat zij gaandeweg het performance-ritueel *Heer ontferm U* steeds meer meegevoerd werd. Haar aandacht voor het ritueel werd allereerst getrokken door het beeld van de performer die werd opgesloten in de stapel kisten. *'Dat zouden ze bij mij niet moeten doen, dat zou ik niet prettig vinden'*, dacht zij. Zij hoorde de performer, die ondertussen de latten in haar handen had gekregen iets reciteren, een zin herhalen, maar zij kon niet horen wat zij zei.

Op het moment dat deze recitatie versterkt werd door een microfoon – en zij kon verstaan wat er gebeden werd – werd zij werkelijk geraakt door het performance-ritueel. Zij vertelde: *'Ik zag me daar zelf staan zo van: nou ontferm U nu over mij. En in combinatie met dat lied, nou toen had ik het even niet. Toen werd ik echt emotioneel. En nu weer. Het kwam op mij over zo van: je bent als mens kwetsbaar, je staat daar, met al je negatieve en positieve kanten. En je staat eigenlijk te vragen van nou 'Heer ontferm U over mij'. Met andere woorden: hou mij bij de hand'*.

Later in het interview probeert zij deze ervaring nogmaals te verwoorden. Zij zegt: *'Nou laat ik het zo zeggen het had iets heel zinnigs voor mij op dat moment. Zo van jij bent een deel van het geheel en je kunt je daar klein voelen, verlangend voelen, je kunt je begenadigd voelen'*. Zij verloor het gevoel van tijd en merkte de mensen om haar heen niet meer op. Dit performance-ritueel was speciaal voor haar bedoeld, dit werd speciaal voor haar uitgevoerd, zo ervoer zij het. Het lied *Keer u om* dat daarna gezongen werd, raakte haar. Zij werd zich weer bewust van de mensen om haar heen. Het einde van het performance-ritueel, wanneer vader en zoon naar de kistentoren lopen en de performer uit de toren bevrijden, ontroerde haar. Er kwam hierna een gevoel van rust over haar heen. Een prettig gevoel dat bijna de hele viering aanhield. Zij had het gevoel alsof zijzelf het performance-ritueel tot een goed einde had gebracht. Zij had het gevoel alsof zijzelf na het lange staan weer mocht gaan zitten en tot rust komen. Direct na afloop van de viering vulde zij een enquêteformulier in. Zij schreef op de achterkant: *'Het was een fijne ervaring om op deze manier rust en concentratie te ervaren en om zodoende dichter bij mijzelf en de boodschap te komen. Hartelijk dank!'*

In het interview vertelde zij over deze 'boodschap'. Zij zei dat de performance-rituelen haar in eerste instantie hadden gechoqueerd; zij werd door deze ervaring overvallen. Zij gaf er in het interview ook de meer positieve bewoording aan van *'wakker worden'*. Het gebed *Heer ontferm U* confronteerde haar met een situatie uit haar eigen leven die zij graag zou willen veranderen. Odilia was hier al langer mee bezig. Zij vroeg zich af of ze wel genoeg deed voor de ander. Maar ook of zij wel genoeg deed voor zichzelf. De boodschap, waar zij over schreef, draaide voor haar om naastenliefde en zelfopoffering. Zij vertelde dat *'het bijstaan van de naaste'* een belangrijk ideaal was dat zij nastreefde. Maar hoe ver ga je daar in? In hoeverre mag dit ten koste gaan van jezelf? Hoever kun je jezelf wegcijferen? Zij zag het

performance-ritueel naderhand als een teken, als een handreiking³³⁷ aan haar persoonlijk. Het performance-ritueel was voor haar een steun en een aansporing om nog beter haar eigen grenzen te bewaken. *'Ik ben daarna toch wat bewuster met dingen omgegaan'*, zo zegt zij. Zij omschreef deze persoonlijke boodschap, die zij moeilijk onder woorden kon brengen, als: *'Kom meer bij jezelf en je moet niet bang zijn om dat te gaan uiten en je best te gaan doen voor je medemens'*. Later voegt zij er nog aan toe: *'... meer durven denk ik. Gewoon niet bang zijn. Als je weet waar het om draait: het goed en het kwaad, en die medemens'*. Zij omschreef deze ervaring als *'een soort voeding'*. De ervaring gaf haar meer rust, vertelde zij. *'Ik ben wat duidelijker geworden'*.

Deze ervaring vertoonde grote gelijkenis met de numineuze ervaring van Otto³³⁸. Odilia vertelde hoe zij door tegengestelde emoties werd overvallen: het gevoel van *'gevangen zijn'* versus *'vrij zijn'* en een gevoel van *'benauwdheid'* versus *'rust'* en *'lieflijkheid'*, geconfronteerd worden met je *'eigen onvolmaaktheden'* versus *'zich begenadigd'* voelen³³⁹. Toen Odilia tijdens het tweede interview het performance-ritueel op de video terugzag (en de performer nogmaals in de stapel kisten zag plaatsnemen), riep zij uit: *'Het begint mij nu al weer te benauwen. Het begint mij gewoon te benauwen'*. Zij raakte zichtbaar geëmotioneerd door het terugzien van deze beelden. Het was een ervaring die een schok teweegbracht. De ervaring joeg haar vrees aan en droeg duidelijk het aspect van het *tremendum* in zich. Maar de ervaring riep ook gevoelens van *fascinans* op; zij werd er door meegevoerd en zij vergat alles om zich heen. Zij beschreef de ervaring later in zeer positieve bewoordingen (bijvoorbeeld op het enquêteformulier).

Het was een ervaring die haar bewust maakte van de *'eigen nietigheid'*, zoals Otto het beschrijft. Zij vertelde in het interview verschillende malen dat zij zich tijdens het performance-ritueel *'klein'* voelde. Zij zegt: *'Ik werd eigenlijk geconfronteerd met het feit dat ik een klein mens was die daar zat'*. En: *'Ja ik denk dat ik geconfronteerd werd met mijn kleinheid of met mijn gevoel*

³³⁷ Ik interpreteerde dit als een handreiking van God. Zelf echter spreekt zij zich niet zo duidelijk uit. Zij spreekt van *'het komt op mijn pad'* en *'ik geloof niet in toeval. Want ik denk dat (deze ervaring, SB) valt mij nu toe. Je kunt er wat mee'*.

³³⁸ Er zijn ook overeenkomsten met de eenheidservaring van Winkelaar. Zo vergat Odilia het gevoel van tijd, vereenzelvigde zij zich volledig met de performer in de toren (symbiose), werd zij overvallen door deze ervaring, en veroorzaakte de ervaring een verandering in haar bewustzijn en gedrag. Maar haar ervaring was daarnaast ook duidelijk een 'gebroken' ervaring. Er was geen sprake van een intens geluk dat door geen rimpeling of onderscheiding verstoord wordt. Dat is de reden waarom ik deze ervaring als een 'numineuze' ervaring karakteriseer.

³³⁹ Zij vertelde dat het performance-ritueel bij haar een 'dubbel gevoel' opriep. Zij zei: *'Dat dubbele gevoel van mij, ja. (...) Van, er gebeurt een hoop ellende in je leven: alsjeblieft, 'ontferm U over mij'. En het andere gevoel van (...) 'Hij ontfermt zich over mij'. Echt gerustgesteld. Berusting'*. In het interview beschrijft zij deze tegenstrijdige gevoelens ook met woorden als *'benauwd'*, *'gevangenschap'*, en *'kijken naar je eigen onvolmaaktheden'*. Maar het performance-ritueel riep bij haar tegelijkertijd ook gevoelens op van *'rust'*, *'dankbaarheid'*, *'lieflijkheid'*, *'begenadigd'*, *'bij de hand worden genomen'*, en *'vrij'*.

van dat je toch iets om je heen moet hebben waar je je aan vast kunt houden'. Otto verbond dit 'besef van de eigen nietigheid' aan emoties als angst, en vrees. Bij Odilia leek er eerder een geruststellende werking van uit te gaan. Zij voelde zich weliswaar '*klein naast God*', maar dit was geen gevoel van overweldigd worden. Zij vergeleek dit gevoel vooral met het laatste deel van het performance-ritueel waarbij vader en zoon samen naar voren liepen. Op eenzelfde manier als het kind door zijn vader bij de hand genomen werd, zo voelde zij zich door God bij de hand genomen. Zij vertaalde dit met '*je klein voelen naast God*', '*weten dat Hij zich over je ontfermt*', dat '*Hij je bij de hand neemt*'. Bij Odilia had het gevoel van *fascinans* betrekking op de andere werkelijkheid, op het goddelijke. Haar gevoel van *tremendum* verbond zij vooral aan aardse zaken, het gevoel te kort te schieten in de zorg voor de mensen om je heen, en het niet genoeg bewaken van de eigen grenzen.

Aan het einde van het ritueel, wanneer de performer uit de toren wordt bevrijd, voelt Odilia een rust over zich komen. En het is deze rust die zij zich vier maanden na de viering nog het beste kan herinneren³⁴⁰. Hoewel zij in deze vier maanden niet dagelijks met de viering bezig is, lijkt juist dit gevoel van rust een transformerend karakter te hebben gekregen in haar leven. Het ondersteunde haar in een proces dat al voor de viering in gang was gezet: haar streven om duidelijker te zijn en om vaker nee te zeggen en om de eigen grenzen beter te bewaken. Zij noemde de viering in het tweede interview dan ook een '*houvast*'. Deze transformatie van haar dagelijkse werkelijkheid maakt de ervaring tot een religieuze ervaring.

6.2.4 Almstad

In de interviews uit Almstad worden vooral de performance-rituelen *Verwachtingsvol* en *Verbonden tot oneindigheid* genoemd³⁴¹. Daarnaast was voor veel mensen ook het breken en delen een zeer bijzonder en indrukwekkend moment. Wat opviel in de interviews was dat veel kerkgangers het gevoel van onderlinge verbondenheid (met de gemeente als geheel) noemden als iets dat hun tijdens de viering zeer sterk had geraakt. Dit gevoel van verbondenheid bereikte voor veel geïnterviewden een hoogtepunt tijdens de kerkelijke rituelen, namelijk tijdens het breken en delen en tijdens het koffiedrinken na afloop.

³⁴⁰ Wanneer ik haar tijdens het tweede interview vraag welk performance-ritueel het meest in haar gedachten is geweest, vertelt Odilia opmerkelijk genoeg dat dit *Verwachtingsvol* was. De viering roept nu bij haar vooral gevoelens en gedachten op van '*stilte, bezinning, bij jezelf zijn, concentratie*'. Zij lijkt zich alleen de gevoelens van het *fascinans* te herinneren. Over *Heer ontferm U* vertelt zij in eerste instantie: '*En die kisten.. Als ik nu achteraf er weer aan denk, dan denk ik goh wat is dat eigenlijk benauwd. Dat is bij mij meer weggeëbd*'. Wanneer zij het performance-ritueel op de video terugziet, komt ook de ervaring van het *tremendum*, verbeeld door de vrouw opgesloten in de kistentoren, weer bij haar terug.

³⁴¹ Niet iedereen kon echter direct een keuze maken voor één van de performance-rituelen. Veel mensen noemden de performance-rituelen *Heer ontferm U* en *Waak over mij* als tweede keuze.

In de ervaringsverhalen was er, net als in Wasdorp en Oostdam, altijd sprake van een gebroken ervaring. Maar in tegenstelling tot Oostdam en Wasdorp was in Almstad het gevoel van *fascinans* altijd dominant. Alle geïnterviewden omschreven de ervaring in zeer positieve bewoordingen. Een extreem voorbeeld is de performer van *Verwachtingsvol*. Zijn ervaring vertoonde grote gelijkenis met de religieuze ervaring zoals beschreven door Winkelaar. Het was een krachtige ervaring van eenheid en heelheid die een transformatie van de dagelijkse realiteit veroorzaakte. In tegenstelling tot alle andere ervaringsverhalen was hier geen sprake van een gebroken ervaring. De koorzang werd vaak genoemd als een factor die de ervaring ondersteunde en verdiepte. Toen ik de viering in Almstad op dit punt vergeleek met de viering in Oostdam, viel mij op dat in Oostdam, wat betreft de muziek, meestal de liedtekst werd genoemd als datgene wat de kerkgangers had gemaakt. In Almstad leek de liedtekst er voor veel kerkgangers daarentegen nauwelijks toe te doen. Het ging voor deze kerkgangers vooral om de esthetische ervaring die de 'mooie' zang wist op te roepen. De schoonheid van de zang versterkte de religieuze beleving. De nadruk lag in Almstad niet langer op de tekst (zoals in Oostdam) maar op de klank en de zang als esthetische ervaring.

In Almstad werd verder duidelijk dat de performance-rituelen een 'helende' kracht konden krijgen. Niet alleen konden kerkgangers door het performance-ritueel verwijlen in oude (problematische) ervaringen, maar door het toevoegen van nieuwe beelden aan de 'oude' ervaring kon deze ervaring worden afgerond en afgesloten. Zo kon Ada uit Almstad (zie kader 6.4), door deel te nemen aan *Verwachtingsvol*, de verwerking van haar traumatische jeugd (eindelijk) afsluiten. Het beeld van de helper die na afloop van het performance-ritueel een witte doek om de performer heensloeg, werd voor haar het symbool voor de helende werking van het performance-ritueel. Deze helende werking kwam ook in andere interviews (en dagboeken) terug, vaak minder uitgesproken dan bij Ada maar er waren wel duidelijke parallellen te ontdekken. In al deze voorbeelden hing de helende werking, het afsluiten van oude ervaringen van verdriet, rouw, en tekort gedaan worden, nauw samen met de afronding van het ritueel. De meer geaccentueerde afronding van de performance-rituelen opende voor een aantal geïnterviewden een venster naar een hoopvolle toekomst. Het is goed voorstelbaar dat door het benadrukken van deze afronding, de 'helende kracht' van de performance-rituelen in Almstad is toegenomen.

Uit de interviews bleek verder dat de kerkgangers in Almstad een zeer actieve en creatieve houding aannamen tijdens de performance-rituelen. Zij zoomden met hun blik in zodat zij sommige geluiden niet meer hoorden, zij 'zochten' selectief naar die beelden die pasten bij hun geloofsvoorstelling of hun persoonlijke interpretatie van het performance-ritueel. Zij legden actief verbanden tussen datgene wat zij zagen en hun eigen leven. Twee van de geïnterviewden in Almstad (onder wie Ada) namen actief deel aan het performance-ritueel van *Verwachtingsvol*. Zij mediteerden tijdens de Heilige Chaos samen met de performer. Zij waren zich er beiden van bewust dat het performance-ritueel zonder hun steun niet zou slagen. Zij beschreven beiden de performer enerzijds als een bron van energie en kracht, maar anderzijds waren zij zich er ook bewust van dat hij steun nodig had. Zij

waren er zich van bewust dat ook hun inspanning en energie er toe deed³⁴². Voor deze kerkgangers leek het beeld van de mediterende performer pas werkelijk kracht en betekenis te krijgen op het moment dat het performance-ritueel een gezamenlijk ritueel werd. Het performance-ritueel kreeg voor hen veel meer zeggingskracht toen 'de gemeente' haar energie en kracht met de performer deelde. De kerkgangers leverden een onmisbaar aandeel aan het performance-ritueel en zorgden ervoor dat het kon slagen. Het viel in Almstad op dat de (geïnterviewde) kerkgangers allen goed voorbereid naar deze viering toegingen. Zij hadden al over de performance-rituelen gehoord, of deze zelfs al een keer meegemaakt. Zij traden de viering niet blanco tegemoet zoals veel van de kerkgangers in Oostdam. Deze voorkennis kleurde soms hun beleving van het performance-ritueel maar het verminderde de spanning en de aandacht voor de viering niet. De performance-rituelen hebben in Almstad minimaal drie religieuze ervaringen veroorzaakt. Daarnaast waren er nog drie ervaringen die zeer dicht naderden aan deze religieuze ervaring³⁴³ en een intense esthetische (sublieme) ervaring.

Kader 6.4

De ervaring van Ada tijdens *Verwachtingsvol*

Ada werd getroffen door het performance-ritueel *Verwachtingsvol*. Zij mediteerde aan het begin van de Heilige Chaos bij deze performer. Zij had hem, vanaf haar plaats in de kerk, goed kunnen zien. In eerste instantie was zij vooral bezorgd om hem; zij vroeg zich af of hij het niet te koud had. Maar naarmate zijn performance langer voortduurde, werd zij gefascineerd door zijn standvastige meditatie. Zij werd getroffen door wat zij noemde de '*ego-loosheid*' waarmee hij op het podium stond. Zij had het gevoel dat deze man niet voor zichzelf stond te mediteren maar dat hij dit deed ten dienste van de hele geloofsgemeenschap. De performer deed haar aan een monnik, aan een Boeddha, denken. Hij straalde voor haar kracht uit. Daarnaast had zij aan zijn bewegende lippen gezien dat hij een mantra zong. Ook dat fascineerde haar vanwege haar eigen positieve ervaringen met mediteren en mantra-zingen.

Zij ging recht voor de performer op het meditatiekussen zitten. Tussen haar en de performer lag de langgerekte hoop aarde. Zij begon zelf te mediteren en voelde een verbondenheid, een energiestroom ontstaan tussen zichzelf en de andere kerkgangers om hem heen. Af en toe deed zij haar ogen open en keek zij naar de mediterende kerkgangers en naar de performer die in haar beleving nog steeds een enorme kracht uitstraalde. Hij deed haar nu denken aan de heilige Christoffel en aan Christus in de zin dat de performer

³⁴² Ada noemde de performer eerst '*een zuil van kracht*'. Later vertelde zij: '*Op een gegeven moment, voelde ik dat iedereen, die daaromheen kwam zitten, die versterkte dat. (...) Het was een samenvoegen. Dat maakte het dus nog krachtiger. Want hij werd eigenlijk ook door ons weer gesteund*'.

³⁴³ Maar waarbij het transformerende karakter van de ervaring niet overtuigend zichtbaar werd.

de last van anderen, de last van de wereld, op zijn schouders leek te dragen. Hij werd voor haar iemand naar wie zij zelf ook haar lasten kon brengen. Na een paar minuten merkte zij dat zij sterk geraakt werd door deze situatie. De bult aarde waar de performer voor stond te mediteren, associeerde zij nu met een graf. Dit herinnerde haar aan een moeilijke situatie van tien jaar geleden. Toen was zij bezig met de verwerking van een trauma veroorzaakt door de zware verwaarlozing in haar jeugd. Dit verwerkingsproces had zij toentertijd willen afsluiten met een eigen ritueel, namelijk met het symbolisch begraven van het verwaarloosde kind in zichzelf. Zij herinnerde zich nu dat zij dit ritueel nooit daadwerkelijk had uitgevoerd. Met deze herinnering veranderde de performer voor haar. Zij herkende hem nu als de troostbrenger, als haar 'gefantaseerde' beeld van de engel Michael die zij in deze moeilijke periode vaak in haar verbeelding had opgeroepen. Deze troostbrenger was voor haar meer dan een symbool of fantasiebeeld. Zij voelde zich destijds daadwerkelijk gesteund door een goddelijke kracht die zij ervoer aan het begin van de Heilige Chaos (tijdens het mediteren). De engel uit haar verbeelding stond nu in levenden lijve voor haar, zo leek het. En deze engel had aarde meegebracht waarmee zij haar eigen ritueel ten uitvoer zou kunnen brengen. Op het moment dat zij dit beseftte, stroomden de tranen over haar wangen. Zij bleef zitten en wachtte totdat de tranen en de emoties wat voorbij waren. Toen deed zij haar ogen open en zag zij dat iedereen nog steeds zat te mediteren. Zij voelde weer de verbondenheid met de anderen. Zij bleef rustig zitten en mediteerde verder met haar ogen dicht. Op een gegeven moment bemerkte zij dat er mensen weggingen en dat de Heilige Chaos bijna voorbij was. Zij was een van de laatsten die opstonden en zij had het gevoel dat de tijd even had stilgestaan tijdens deze meditatie waarin zo veel was gebeurd. Zij nam weer plaats in de kerkbank. Een deel van de viering ontsnapte hierna aan haar aandacht. Zo kon zij zich de val van de performer in de aarde niet meer herinneren³⁴⁴. Ook de zang van het lied *Wait for the Lord* stond haar niet meer zo bij. Na afloop bleef zij nog even koffiedrinken en napraten. Zij vulde een enquêteformulier in en waardeerde de viering met een 10. Zij schreef op de achterkant: *'Mijn persoonlijke beleving en emotie kon ik onderbrengen in een steunende gezamenlijkheid die veel goed deed. Ik ga dankbaar van hier'*. De viering zelf liet haar de weken erna niet los. Zij vertelde haar ervaring aan familie en goede vrienden. Ook ontmoette zij de performer onverwacht in Almstad. Zij sprak hem aan en vertelde wat zij had meegemaakt.

De ervaring van Ada vertoonde veel overeenkomsten met de numineuze ervaring van Otto. De religieuze eenheidservaring die Winkelaar beschrijft, sluit minder goed aan. Ada voelde zich weliswaar verbonden met de performer en met de groep mediterende mensen, maar de grens tussen subject en object leek bij haar niet te vervagen. Zij bleef zich te allen tijde bewust van haar eigen positie ten opzichte van de anderen³⁴⁵. De ervaring

³⁴⁴ Zij zag de performer wel door de kring lopen met de doek maar dit trok nauwelijks haar aandacht.

³⁴⁵ Haar ervaring vertoont wel een aantal andere overeenkomsten met de eenheidservaring die Winkelaar beschrijft. Zo heeft zij het over een gevoel van tijdloosheid

beschreven door Ada, was vooral een gebroken ervaring waarin het *fascinans* uiteindelijk overheerste. Het performance-ritueel kreeg voor haar een zeer persoonlijke betekenis. Het was alsof het ritueel speciaal voor haar werd uitgevoerd³⁴⁶. De herinnering aan haar jeugd en aan haar jeugdtrauma veroorzaakte een gevoel van *tremendum*. Ook zij leek te *verwijlen* in deze oude ervaring. Zelf vertelde zij hier echter weinig over in het interview. Alleen toen zij haar ervaring tijdens *Verwachtingsvol* vergeleek met de koorzang waar zij erg van had genoten, stipte zij dit gevoel van *tremendum* aan. Zij vertelde: *'Het (het geraakt worden door de koorzang, SB) is niet een innerlijke emotie die me zo raakte als met die figuur (de performer/ troostbrenger, SB). Omdat dat echt met een hele diepe, ja gemis..., een traumatische ervaring eigenlijk, die toch eventjes weer levendig werd'*. Zij vertelde daarnaast nog over het gevoel van hulpeloosheid die de herinnering aan deze periode bij haar opriep. Tijdens het interview sprak zij vooral over het gevoel van *fascinans* dat *Verwachtingsvol* bij haar had opgeroepen. Dit *fascinans* ging gepaard met een gevoel van nietigheid. Zij beschreef de performer als een *'zuil van kracht'*, een kracht die veel groter was dan zij zelf³⁴⁷.

Bij haar was het gevoel van *tremendum* verbonden met het verleden (het *verwijlen* in een oude ervaring). Het gevoel van *fascinans* verwees voor haar echter naar het heden en de toekomst. Zij noemde haar ervaring tijdens de Heilige Chaos vooral een helende ervaring; een ervaring die onderdeel uitmaakte van een persoonlijk helingsproces. Zij beschreef dit helingsproces met een beeld uit de viering. Zij voelde zich als de performer die aan het einde van het performance-ritueel een witte doek omgeslagen kreeg. Zij zei: *'Nou, bij mij was het dus echt die zegenende pleisterende doek om mij heen. Ja, die zegen was het. Nou is het hele proces zo mooi afgerond'*. Zij voelde zich hierna *'gezien, gekend, omarmd en beschermd'*. Deze ervaring droeg zij met zich mee in de weken na de viering. De ervaring wist haar dagelijkse realiteit te transformeren. Zij vertelde in het eerste interview: *'Maar met deze ervaring, daar ben ik toch wel, in de tussentijd... veel mee bezig geweest. Want het was volslagen onbekend, dat er zo iets, zo'n ervaring zou zijn'*. In het tweede interview vertelde zij meer over het transformatieproces, of helingsproces zoals zij het zelf noemde. Zij gaf hierbij geen concreet voorbeeld maar maakte vooral duidelijk hoe belangrijk dit helingsproces voor haar was. Zij vertelde: *'Dit is van zo'n essentie geweest, dit is voor mijn hele leven. Het is zo'n hele procesgang in het leven. (...) Het is dat hele proces.. (...) en het eindigt in zo'n mooi gegeven. Het is verder kunnen, ook om af te kunnen sluiten. Ik heb dat eigenlijk ook afgesloten, daarmee. Ik kon het afsluiten. Dus ik ga meer bevrijd, toch wel meer bevrijd verder. (...) Het had een besluit, een mooi besluit gekregen. Ja. En dat blijft van levensbelang. Dit*

wanneer zij zit te mediteren tijdens de Heilige Chaos. Daarnaast wordt uit haar verhaal duidelijk dat zij werd overvallen door deze ervaring en dat de ervaring een transformatie van haar dagelijkse realiteit teweeg bracht.

³⁴⁶ Zij zegt: *'Ik kon het allemaal zo heerlijk naar mijzelf toetrekken; het is voor mij. (...) Dit is voor mij'*.

³⁴⁷ Zij vertelde: *'Het was voor mij een heel krachtige figuur. Een brenger. En breng het (het geschonden kind, SB) daar maar naar toe. Die staat daar voor. Die kan alles hebben. Doe maar. (...) Die kracht (...) Een soort zuil van kracht'*.

zijn dingen die helemaal bij mij horen die niet meer weg te denken zijn. Niet dat ik daar nu dagelijks over denk, maar het hoort gewoon nu helemaal bij mij. Het is gewoon een gegeven'.

6.3 De ervaring van de kerkgangers vanuit theologisch-godsdienstwetenschappelijk perspectief

In de vorige paragraaf heb ik de ervaringen van de deelnemers beschreven en geanalyseerd vanuit godsdienstpsychologisch perspectief. In deze paragraaf bekijk ik de ervaringen van de kerkgangers vanuit het theologisch-godsdienstwetenschappelijke perspectief. Door de ervaringen ook vanuit dit perspectief te beschrijven, probeer ik meer inzicht te krijgen in het gedeelde idee achter de ervaringen. In paragraaf 6.4 voeg ik vervolgens mijn beide analyses samen in mijn beschrijving van het gedeelde idee.

In deze paragraaf kijk ik vooral naar de relatie tussen de persoonlijke ervaringen, de performance-rituelen en het liturgische kader. Vragen die hier aan de orde komen, zijn: In welk opzicht slaagt of faalt de symbooltaal van de performance-rituelen? Hebben de performance-rituelen de derde eenheidsvormende betekenislaag in de viering versterkt? En in hoeverre heeft de presentatieve symboliek van de performance-rituelen voldoende ruimte gekregen om te spreken?

6.3.1 Versterking van de presentatieve symboliek

In paragraaf 2.4 schreef ik dat wanneer de performance-rituelen de presentatieve symboliek van het kerkelijke ritueel zouden weten te versterken, zij een belangrijke bijdrage aan liturgie konden leveren³⁴⁸. Naar aanleiding van het boek *Kaïn of Abel* (Dingemans e.a. 1999) concludeerde ik echter in paragraaf 2.1.4 dat het inbrengen van kunst in een liturgische viering nog geen garantie vormde voor een daadwerkelijke versterking van de presentatieve symboliek. Daarom wil ik aan de hand van de ervaringsverhalen nader bestuderen in hoeverre de presentatieve symboliek van de performance-rituelen de ruimte heeft gekregen om te spreken³⁴⁹.

Wat opvalt in de interviews is dat alle geïnterviewden goed kunnen verwoorden wat zij hebben gezien en welke indruk de performances op hen hebben

³⁴⁸ Een van de uitgangspunten voor deze experimentele viering met performance-rituelen is dat er in de huidige liturgie te veel nadruk wordt gelegd op de discursieve symboliek. De kerkdienst doet een sterk beroep op de ratio en het intellect en spreekt maar weinig tot het gevoel en de emoties van de kerkgangers.

³⁴⁹ Hierbij betrek ik ook mijn eigen observaties als beeldend kunstenaar en organisator (zie hoofdstuk 4 en 5).

gemaakt. Zelfs drie maanden na de viering kunnen zij enkele performance-rituelen nog in detail beschrijven. Van het gesproken en gezongen woord in de viering herinneren zij zich vaak maar weinig. Een aantal geïnterviewden kan zich nog wel een titel van een lied of een zin uit de preek herinneren, maar wat veel kerkgangers opvalt, is dat zij zich in de weken na de viering toch vooral de beelden kunnen herinneren. Dit duidt er op dat de beeldtaal van de performances een sterke indruk heeft gemaakt.

Wat opvalt in de beschrijving van de religieuze ervaringen door de kerkgangers (zonder specifieke taak in de viering), is dat hun beschrijving altijd begint met een beeld. Niet het horen van een tekst of het horen van een lied maar het zien van een beeld vormt de eerste aanleiding voor de ervaring. Ook dit wijst er op dat de presentatieve symboliek een belangrijke rol speelt in hun ervaring.

Bij de performers met een religieuze ervaring daarentegen speelt het beeld (het zien, het toekijken) geen rol. Juist de drie performers met een religieuze ervaring zagen niets van wat er om hen heen gebeurde. De performer van *Waak over mij* was geblinddoekt, de performer van *Heer ontferm U* stond afgesloten in de kistentoren, de performer van *Verwachtingsvol* sloeg zijn ogen neer tijdens het mediteren. Bij deze performers speelt het beeld een ondergeschikte rol³⁵⁰. Voor hen vormt de overgave (aan het ritueel) en hun concentratie op de rituele handelingen de aanzet tot de religieuze ervaring. Waar in de 'gewone' viering de deelnemers met een specifieke taak (zoals de voorganger, de koorleden, de voorlezers, de mensen die brood en wijn aanreiken) te allen tijde ook toeschouwer en beschouwer zijn, is er bij de performers sprake van een totaal andere situatie. Voor de performers houdt hun rol als toe- en be-schouwer (tijdelijk) op. Dit maakt dat de begrippen presentatieve en discursieve symboliek moeilijk toepasbaar zijn. Gerard Lukken gaat bij deze begrippen uit van een kerkganger die de symbooltaal in de viering ziet of hoort. De performer vervult een nieuwe rol in de viering. Hij zondert zich tijdens zijn performance-ritueel af. Hij ziet niets en hij hoort soms maar enkele flarden van wat er gezegd en gesproken wordt. Toch is de performer niet 'afwezig' en vervult een zeer belangrijke taak in de viering. De religieuze ervaring van de performer is niet gebaseerd op het zien of horen, maar puur op het met volledige aandacht uitvoeren van de rituele handelingen. Toch lijkt het geraakt worden van de performer door deze uitzonderlijke situatie dicht in de buurt te komen van wat Lukken verstaat onder het geraakt worden door de presentatieve symboliek in de viering. Het bewust uitvoeren van de rituele handelingen kan bij de performer een wereld van herinneringen en verlangens oproepen. Het uitvoeren van de handeling zelf heeft voor de performer niet zozeer een rationele betekenis maar draait om wat Lukken '*de betekenis van aanwezigheid*' noemt; het is een handeling die direct tot de emoties en het gevoel spreekt. In die zin kan naar mijn overtuiging ook hier gesproken worden van een situatie waarin de presentatieve symboliek voor de performers overheerst.

³⁵⁰ Misschien is er zelfs sprake van dat het beeld, het vrije zicht, de performer zou kunnen afleiden en daardoor een religieuze ervaring zou bemoeilijken. Maar dit laatste kan niet aangetoond worden met deze onderzoeksresultaten.

De viering in Almstad lijkt wat betreft de presentatieve symboliek een bijzondere positie in te nemen. Wat opvalt in de ervaringsverhalen uit Almstad is dat de geïnterviewden 'het zich niet meer kunnen herinneren van het gesproken woord' minder sterk benadrukken (in vergelijking met de geïnterviewden in Oostdam en Wasdorp). De tegenstelling tussen gesproken woord en het beeld komt in Almstad veel minder duidelijk naar voren. Niet dat de kerkgangers in Almstad de voorganger uitgebreid citeren tijdens het interview, maar ook hier komt uit de interviews een duidelijke gerichtheid op het beeld naar voren. De geïnterviewden benadrukken in deze interviews vooral de eenheid en de samenhang tussen beeld, zang en gesproken woord. Waar in Oostdam en Wasdorp de presentatieve symboliek lijkt te overheersen, zijn in Almstad discursieve en presentatieve symboliek, in de beleving van de geïnterviewden, onlosmakelijk met elkaar verbonden en meer in evenwicht³⁵¹.

6.3.2 *Het falen of slagen van de symbooltaal van de performance-rituelen*

Alhoewel individuele kerkgangers getroffen werden door de presentatieve symboliek van de performance-rituelen waren er (met name in Wasdorp en Oostdam) ook kerkgangers die op de enquêteformulieren schreven dat zij te weinig toelichting hadden gekregen en dat zij de performance-rituelen niet begrepen. Dit roept de vraag op in hoeverre de symbooltaal van de performance-rituelen (voor een deel van de gemeente) 'effectief' is geweest. In hoofdstuk 2 heb ik vijf factoren benoemd die ik in verband heb gebracht met het falen of slagen van de symbooltaal van de performance-rituelen. Deze vijf kenmerken zijn: identificatie, participatie, herkenning, 'het meevoeren' en de helende werking. In deze subparagraaf loop ik deze vijf factoren na en analyseer in hoeverre deze begrippen van toepassing zijn op de performance-rituelen in de drie vieringen.

Met deze analyse kan ik geen antwoord geven op de vraag in hoeverre voor de gemeente als geheel de symbooltaal effectief was. Ik beantwoord deze vragen in eerste instantie alleen voor de geïnterviewde kerkgangers. Waar mogelijk probeer ik hun ervaringen echter in een breder perspectief te plaatsen.

Identificatie

Onder identificatie verstond ik dat de deelnemers aan de liturgie zich als groep met de performance-rituelen konden vereenzelvigen. De performances moesten hun als groep een gezicht geven en moesten sociaal

³⁵¹ Zo zei een kerkganger in het interview dat al haar zintuigen in de viering werden aangesproken. Zij vertelde: *'Iedere minuut was ik geboeid door wat er gebeurde of wat ik voelde of hoorde of zag'*. Een andere kerkganger vertelde zeer expliciet dat hij de viering als één groot geheel heeft ervaren van woord, zang en beeld. Hij zei: *'In die zin heb ik het wel als één grote..., zowel de performances als de liturgie, als wat er gebeurde, als één groot gebeuren ervaren en niet hier is de dienst en daar ergens zijn de performances. Ik heb het wel als één entiteit, één grote eenheid ervaren'*.

geaccepteerd zijn. Uit hoofdstuk 5 bleek al dat de identificatie van de gemeente als geheel met dit experiment, met name in Oostdam en Wasdorp, problematisch was. Ik constateerde in paragraaf 5.2.4 dat er in Oostdam en Wasdorp van begin af aan binnen de gemeente een duidelijke verdeeldheid bestond ten aanzien van het liturgische experiment. Maar ook na afloop van de viering werden de uiteenlopende opvattingen over dit liturgische experiment in de waarderingcijfers van de respondenten zichtbaar. Vooral in Oostdam viel de extreme verdeeldheid van de gemeente uit de enquête-formulieren op³⁵². Dit beeld van de verdeelde gemeenten kwam terug in de interviews en dagboeken. In Wasdorp schreef de voorganger na afloop van de viering in zijn dagboek: *'Het heeft mij getroffen, dat de uitvoerders van de rituelen zelf heel persoonlijk van bijzondere ervaringen vertellen, die hen diep hebben geraakt, terwijl nogal wat omstanders de rituelen niet hebben begrepen, of meer uitleg hadden gewild, of gewoon moesten lachen vanwege associaties met illusionisme (Ode) of bij 'dat rare ding' boven het hoofd (Uw brood, mijn kerk) met ook nog walmende wierook...'*. De dirigent vertelde twee weken na de viering dat tijdens de evaluatie van de viering door het koor, vooral de weerstand tegen de performance-rituelen en de boventoonzang naar voren was gekomen. Een werkelijke uitwisseling van ervaringen tussen mensen die door de viering waren geraakt, en anderen die er niets mee hadden, leek in Wasdorp niet mogelijk. De kloof tussen beide groepen was te groot. Of zoals één van de geïnterviewden, die zelf zeer sterk door de viering was geraakt, vertelde: *'Een paar mensen zeiden van 'het deed me helemaal niks', en toen dacht ik van: nou ja, hoe bestaat dit! Dit kan gewoon niet!'*

In Oostdam beschreef één van de koorleden in zijn dagboek de zeer uiteenlopende reacties die hij van anderen had gehoord na afloop van de viering. Deze kerkgangers vertelden hem: *'Die poppenkast hoeft van mij niet meer en jullie (koor, SB) laat zich degraderen tot een fluisterkoortje'*. En: *'Het is volkomen langs mij heen gegaan maar eerlijkheidshalve moet ik bekennen dat ik met een tegenstrijdig gevoel de kerk in kwam. Meer uit nieuwsgierigheid'*. Maar ook: *'Wat was dit een mooie Thomasviering en wat vormde het koor een mooi geheel met de uitvoerders van de kunstrituelen'*. Een kerkganger uit Oostdam noemde in dit verband haar ervaring *'een eenzame beleving'*. De zeer uiteenlopende opvattingen en ervaringen rondom de viering maakten het haar onmogelijk om haar ervaring met anderen te delen. Zij vertelde dat zij zich bewust was geworden dat: *'wat ik nu ervaar, wat ik nu meemaak, dat ervaar ik alleen, dat kan ik niet delen met anderen want, ja, er zijn er die, nou ja, die het helemaal niet zo veel deed'*.

Al deze reacties wijzen er op dat zowel in Oostdam als in Wasdorp slechts een deel van de gemeente zich met de performance-rituelen heeft kunnen

³⁵² Ik schreef in paragraaf 6.1.2: De verdeeldheid is het grootst in Oostdam; daar gaf zelfs meer dan 40% een 'extreem' cijfer. (...) Dat met name in Oostdam de verdeeldheid het meest duidelijk op de enquêteformulieren terug te vinden was, kan twee oorzaken hebben gehad. In Oostdam was de gemeente het minst voorbereid op deze viering; veel mensen werden overvallen door dit experiment. Daarnaast kreeg in Oostdam de 'donkere' kant van de performance-rituelen de meeste ruimte om te spreken.

identificeren. De interviews en dagboeken ondersteunen wat dit betreft het beeld dat uit de enquêteformulieren en uit mijn eigen beschrijving in hoofdstuk 5 naar voren komt. Uit al deze bronnen wordt duidelijk dat de sociale acceptatie van de performance-rituelen in Oostdam en Wasdorp nog ver weg is.

In Almstad was het een ander verhaal. De geïnterviewden vertelden bijna allemaal over het gevoel van saamhorigheid en verbondenheid dat zij tijdens de viering (met name tijdens het breken en delen) hadden ervaren. In Almstad viel het daarnaast op dat de waarderingcijfers op de enquêteformulieren veel minder sterk uiteenliepen. Dit zijn beide signalen dat in Almstad de performance-rituelen wel degelijk de groepsidentiteit wisten te versterken. De 'eenzame beleving' waar de geïnterviewde in Oostdam over sprak, leek in Almstad een collectieve en gedeelde beleving te zijn geworden. De performance-rituelen hadden een gezicht gegeven aan deze gemeenschap van 'twijfelaars met verlangen en gelovigen met vragen'.

Herkenning

Onder herkenning verstond ik dat de beeldtaal van de performances herkenbaar moest zijn voor de kerkgangers. Uit de ervaringsverhalen die ik in de vorige paragraaf beschreef, bleek dit voor veel van de geïnterviewden op te gaan, voor een deel doordat de performance-rituelen emoties en gevoelens wisten op te roepen die voor veel mensen herkenbaar waren. Of zoals de performer van *Heer ontferm U* uit Oostdam vertelde: *'Maar sowieso vind ik die performances, die betrekken je er heel erg bij. Dat gaat over mij. Ik bedoel zo'n performance gaat over mij; er komen emoties en ervaringen naar boven, die worden getoond, die ik ook heb, of kan hebben. Dus dat is sowieso al een manier om mensen er bij te betrekken'*. Maar daarnaast was er voor een aantal geïnterviewden ook sprake van een herkenning en versterking van de eigen geloofsovertuiging. Het ging in deze interviews in de eerste plaats om individuen die zich aangesproken voelden door de performance-rituelen: om individuen die emoties, gevoelens en belangrijke zaken uit het eigen geloof terugzagen in de performance-rituelen. Maar de vraag is in hoeverre ook de gemeente als geheel haar geloofsovertuiging terugvindt in deze performance-rituelen. De gemeenten in Wasdorp en Oostdam waren sterk verdeeld wat betreft hun waardering en acceptatie. Ik schreef dat dit de *identificatie* van de gemeente als geheel met de performance-rituelen bemoeilijkte. Wanneer het op het '*herkennen*' van de performance-rituelen aankwam, was er eenzelfde beeld terug te zien. Op de enquêteformulieren had een aantal kerkgangers enkele regels commentaar geschreven. Niet alleen mensen die de viering waardeerden schreven hier iets bij, maar ook kerkgangers die niet door de performance-rituelen geraakt waren, leverden op deze wijze commentaar. Aan de hand van deze bijschriften kan ik niet 'bewijzen' dat de ene gemeente zich beter in de performance-rituelen kan *herkennen* dan de ander³⁵³. Het kritische commentaar geeft echter wel een beeld van de achterliggende redenen voor de weerstand die de viering heeft opgeroepen. De kritische bijschriften geven

³⁵³ Het gaat hier in principe om individuele meningen waarvan niet duidelijk wordt in hoeverre zij door de gemeente als geheel gedeeld worden.

een indicatie waarom mensen zich niet in de performance-rituelen kunnen herkennen.

In Wasdorp waren er elf mensen die een kritische reactie achterop het enquêteformulier hadden geschreven³⁵⁴. 'Onduidelijk' en 'onbegrijpelijk' was in deze reacties de meest voorkomende kritiek. De rituelen werden door deze critici als 'vreemd' en 'niet eigen' ervaren. Eén van hen schreef: *'Kunstrituelen met grootst mogelijke intensiteit uitgevoerd. Maar in mijn beleving toch meer theater, meer kunst dan ritueel. En daardoor te gekunsteld om onderdeel van een liturgische viering te kunnen zijn'*. Een ander schreef: *'De rituelen begreep ik niet goed, dus weinig waarde. Soms zelfs de neiging belachelijk te worden'*. In hoofdstuk 4 schrijf ik dat de performance-rituelen in Wasdorp weliswaar door leden uit de gemeenschap worden uitgevoerd, maar dat zij nooit rituelen van deze gemeenschap worden. Deze observatie sluit aan bij het beeld dat uit de kritische reacties op de enquêteformulieren naar voren komt, het beeld van vooral onbegrijpelijke en vreemde nieuwe rituelen waarvan de symbooltaal (door een deel van de gemeente) niet herkend wordt.

In Oostdam schreven dertien mensen een kritisch commentaar op het enquêteformulier³⁵⁵. Wat opviel, was dat er in Oostdam veel minder werd geschreven over het 'niet begrijpen' van de performance-rituelen (slechts door twee personen). De meeste kritiek richtte zich op het laatste, voor hen te sombere, performance-ritueel (*Verbonden tot oneindigheid*). Dit performance-ritueel sloot, zo kwam uit het bijgeschreven commentaar naar voren, niet aan bij de geloofsbeleving van deze kerkgangers³⁵⁶. Of, zoals één van hen schreef op het enquêteformulier: *'Ik had een vreugdevoller einde verwacht; er is leven na de dood. Ik ben dus wat somber geworden, terwijl er ook vreugde moest zijn na de overwinning op de dood'*. Een ander schreef: *'Kunstrituelen bijzonder. Jammer dat er geen vreugde in werd geuit, dat is toch één van Gods bedoelingen, dat wij vreugde ervaren vanwege Hem'*. *Verbonden tot oneindigheid* leek in Oostdam strijdig te zijn met de geloofsovertuiging van een groep kerkgangers. Terugkijkend op de liturgie in Oostdam constateer ik dat het liturgische ritueel, vlak voor *Verbonden tot oneindigheid* een tegengestelde boodschap uitdraagt in vergelijking met het performance-ritueel³⁵⁷. De warmte en het gevoel van verbondenheid, die

³⁵⁴ Het gaat om 11 mensen van de 45 die in totaal een enquêteformulier hebben ingevuld.

³⁵⁵ Van de 46 mensen die in totaal een enquêteformulier hebben ingevuld.

³⁵⁶ In totaal noemden 6 mensen zeer expliciet het laatste performance-ritueel als dat wat hen had 'gestoord' tijdens de viering. Maar ook in de andere bijschriften en in de interviews komt het beeld naar voren dat de uitvoering van het laatste performance-ritueel niet aansloot bij de geloofsbeleving van de gemeenteleden.

³⁵⁷ Dat het performance-ritueel en het liturgische ritueel als tegenstrijdig konden worden ervaren, daar was ik mij op het moment van de viering nog niet van bewust. Er gebeurde het volgende: de voorganger spreekt aan het einde van de viering de vredeswens en zegenbede uit. Hij leidt de vredeswens in met: *'God breng die droom van vrede in onze harten. En laten wij die droom handen en voeten geven. Laten wij elkaar een teken geven van liefde en vrede. Wens elkaar de vrede'*. De gemeenschap wordt tijdens dit laatste liturgische ritueel bij elkaar gebracht. Men keert zich naar elkaar toe en men koestert zich in de warmte van de gemeenschap. Direct

werden uitgedragen door de liturgische rituelen (namelijk de zegenwens en de vredeswens), maakten plaats voor het geweld en de confrontatie van *Verbonden tot oneindigheid*. En alhoewel er in het performance-ritueel zelf (aan het einde) een kanteling optrad³⁵⁸, was dit voor veel kerkgangers niet voldoende om deze uitersten weer bij elkaar te brengen. De schok was voor een aantal mensen te groot om weer terug te kunnen keren naar de boodschap van liefde, warmte en samenzijn. Een deel van de gemeente kon zich daardoor niet *herkennen* in het performance-ritueel.

In Almstad tenslotte werd in totaal slechts vier keer (min of meer) kritisch commentaar geschreven op het enquêteformulier³⁵⁹. Dit geringe aantal kritische bijschriften, in combinatie met de eenduidig hoge waardering voor deze viering, maakte het aannemelijk dat het overgrote deel van de gemeente in Almstad zich wel degelijk in de viering kon herkennen. En dat terwijl in Almstad het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid* een min of meer vergelijkbare positie in de liturgie had gekregen als in Oostdam. Ook in Almstad was er een duidelijk contrast tussen de confrontatie van *Verbonden tot oneindigheid* en het gevoel van warmte en verbondenheid dat uit het voorafgaande liturgische ritueel (breken en delen) sprak. Toch riep dit performance-ritueel in Almstad veel minder weerstand op. Dit leek alles te maken te hebben met de afronding van het performance-ritueel en de viering als geheel in Almstad. Ik schreef in paragraaf 4.2.5 dat de rauwheid van het performance-ritueel in Almstad was 'verzacht' (ten opzichte van Oostdam). De rol van de helpers kreeg in Almstad nog meer nadruk en na afloop van het performance-ritueel werd er in Almstad gezamenlijk een slotlied gezongen en vonden er nog twee afsluitende liturgische rituelen plaats. Door deze toevoegingen werd het gevoel van verbondenheid en warmte weer teruggebracht in de viering. Dit alles maakte dat de kerkgangers waarschijnlijk de onderbreking en tegenspraak van *Verbonden tot oneindigheid* niet als tegenstrijdig met hun geloofsopvatting hadden ervaren. Zij konden het performance-ritueel gemakkelijker plaatsen en *herkennen* dan de kerkgangers in Oostdam.

Participatie

Onder participatie versta ik het 'actief betekenis kunnen geven' aan wat men ziet en dus niet de voor de hand liggende betekenis van het 'zichtbaar' (fysiek) deelnemen aan het performance-ritueel. De performance-rituelen moeten de deelnemers aan de liturgie activeren om betekenis te geven aan de beelden en hen stimuleren om relaties te leggen tussen beeld en liturgie

hierna wordt het *Onze Vader* gezongen en begint het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid*. De warmte en het gevoel van verbondenheid van het liturgische ritueel wordt hierna onderbroken door de strijd en confrontatie van *Verbonden tot oneindigheid*.

³⁵⁸ Met deze kanteling bedoel ik de afronding van het performance-ritueel waar de performers in een witte doek worden gewikkeld en waar de hoopvolle boodschap van het geloof weer zichtbaar wordt.

³⁵⁹ In twee bijschriften vragen de kerkgangers om meer toelichting. In de andere twee bijschriften wordt opgemerkt dat de betekenis (van sommige) performance-rituelen hun is ontgaan. In totaal hebben 43 mensen een enquêteformulier ingevuld.

en tussen beeld en het eigen geloof in het algemeen. Deze vorm van participatie volgt meestal op het 'herkennen' van het performance-ritueel. Het actief betekenisgeven door de geïnterviewden komt in alle interviews terug. In de vorige paragraaf heb ik geconstateerd dat deze betekenisgeving regelmatig ook een zeer persoonlijk karakter krijgt; het performance-ritueel wordt toegeëigend en ingepast in de persoonlijke geschiedenis of in een persoonlijk groeiproces. De mooiste beschrijving van deze actieve rol wordt gegeven door een koorlid uit Wasdorp. Zij vertelt hoe het performance-object (de toren van kisten) van *Heer ontferm U* (of *Ode*) tijdens de viering voor haar een andere betekenis krijgt: *'Ja, wat mij het meest geraakt heeft zijn de kisten (...). En ja, wat vond ik van die kisten - misschien heeft het wel een mooiere naam - (...) Ik kom uit een boerenfamilie dus voor mij waren het echt fruitkisten. Waar het fruit in heeft gestaan. (...) Ik was daar heel afwachting over. Ik had daar iets over gehoord. Hoe het zou gaan en waarom zo, en het zou Christus verbeelden aan het kruis. Ik kon mij daar niets bij voorstellen: kistjes en kruis.... Dus ik had duidelijk mijn reserve daarvoor. Maar het was verrassend voor mijzelf om te merken dat ik daar toch door geraakt werd. En, ik werd vooral geraakt door het feit dat de performer helemaal ingeklemd stond in die kisten. En ik ervoer dat zelf als een soort symbool van, voor mij, hoe ik vaak ingeklemd werd in alles. Hoe ik mezelf beklem... door wat de samenleving van mij vraagt. Of wat je denkt dat de samenleving van je vraagt. (...) En toen op het moment dat zij die dingen laat vallen, en ja vrijgemaakt wordt, toen had ik zoiets van ja wat een mooi beeld voor het gevangen zitten in zoveel verschillende dingen. En het aanroepen van de geest, en dan uiteindelijk, ja, vrijgemaakt worden. Dat vond ik toch een heel mooi beeld'*.

Deze geïnterviewde heeft niet de door mij (zeer summier) gegeven betekenis/verklaring van het performance-ritueel overgenomen maar zocht zelf actief naar de betekenis van het performance-ritueel voor haar persoonlijk. Ook in de andere interviews komen veel voorbeelden naar voren van het actief betekenis geven door de geïnterviewde aan de beelden. Veel van deze voorbeelden zijn in de vorige paragraaf al aan bod gekomen. Hier volsta ik daarom met de constatering dat uit de interviews naar voren komt dat individuele kerkgangers actief konden participeren in de performance-rituelen.

Meevoeren

De performances moeten de vierders kunnen meevoeren. De performances moeten een wereld aan herinneringen, verlangens en associaties kunnen oproepen die voor de taal onbereikbaar zijn. In de ervaringsverhalen in de vorige paragraaf komt dit aspect reeds naar voren. In deze ervaringsverhalen wordt meerdere malen verteld hoe de geïnterviewden opgeslokt worden door het ritueel. Hoe zij de ogen niet meer van het performance-ritueel kunnen afwenden³⁶⁰ en al het andere om hen heen even lijken te vergeten. Daarom stel ik dat de performance-rituelen individuele kerkgan-

³⁶⁰ Dit geldt met name voor de kerkgangers zonder specifieke taak in viering. De performers waren meer geconcentreerd op hun handeling dan op een beeld.

gers zeker weten mee te voeren en bij hen een wereld aan herinneringen, verlangens, en associaties kunnen oproepen³⁶¹.

Helende werking

Met de *helende werking* van het symbool bedoel ik dat het performance-ritueel de 'aanwezigheid van een spoor van de goddelijke realiteit' moet kunnen oproepen. Het performance-ritueel moet een andere werkelijkheid voelbaar maken. Dit 'spoor van aanwezigheid' omschrijf ik in hoofdstuk 2 met de woorden van Borges als '*ophanden zijnde onthulling die zich niet voltrekt*'. In hoeverre slagen de performance-rituelen hier in?

In alle drie de vieringen hebben de performance-rituelen religieuze ervaringen veroorzaakt. Op individueel niveau is er dus sprake van het voelbaar worden van deze andere werkelijkheid. Het is waarschijnlijk dat de *helende werking* ook door andere kerkgangers (zonder religieuze ervaring) werd ervaren³⁶². Het ervaren van een *helende werking* hoeft niet per se een religieuze ervaring op te roepen. Uit de onderzoeksresultaten wordt echter niet duidelijk hoe breed ervaren deze *helende werking* binnen de verschillende gemeenten is geweest³⁶³.

De *helende werking* lijkt nauw verband te houden met de derde eenheidsvormende betekenislaag van Rappaport³⁶⁴. Wat in alle religieuze ervaringen terugkomt, is dat de *helende werking* samengaat met een gevoel van verbondenheid. De *helende werking* treedt gelijktijdig op met het proces van *identificatie* (in de zin van het versterken van de groepsidentiteit). Men is er

³⁶¹ Een goede beschrijving van hoe dit meevoeren in de praktijk kon werken, gaf Ada uit Almstad. Zij vertelde hoe zij werd meegenomen door het performance-ritueel van *Verwachtingsvol*. Zij beschreef het begin van haar religieuze ervaring als volgt: '*Die man staat daar... En die staat daar, en die staat daar, en die blijft staan. Zonder dat er iets in hemzelf verandert. Geen enkele beweging zelfs. En dat vind ik onvoorstelbaar. Het leek een beeld, maar het is echt een levend mens*'. (...) *Ik ga daar zitten op zo'n meditatiestoeltje. De zijanten waren al bezet, door wat mensen. (...) Dus ik zat eigenlijk pal voor hem. (...) Ik vond het opeens indrukwekkend. Want ik zag ook die bult met aarde. En daar had ik niet zo opgelet. Ik zat alleen aan die man te denken en niet waar staat die nou voor. Dat zag ik niet. Een bult met aarde, in echt zo'n grafvorm. Nou toen zat ik even stil en alles viel een beetje om mij heen weg. Dus net als je mediteert. Ik had mijn ogen open en ik keek dus naar hem en ik keek dus naar.. (de hoop aarde, SB). En toen kwam er een innerlijk beeld naar boven...*'

³⁶² Het gaat dan om kerkgangers bij wie niet aangetoond kon worden dat de ervaring een transformerende kracht had, maar bij wie wel sprake was van een intense ervaring die veel overeenkomsten vertoonde met de religieuze ervaring. In de interviews zijn namelijk voorbeelden te vinden van deelnemers die door het performance-ritueel in contact zijn gekomen met een andere werkelijkheid zonder dat deze ervaring is uitgegroeid tot een religieuze ervaring.

³⁶³ Waarschijnlijk is een hoog waarderingscijfer een goede indicatie voor de ervaring van de *helende werking*. Maar dit blijft speculeren en is aan de hand van de onderzoeksresultaten niet met zekerheid te zeggen.

³⁶⁴ Rappaport beschrijft deze betekenislaag als een ervaring van eenheid. In deze betekenislaag staat de subjectieve ervaring centraal waarbij gevoelens van samenhang, samenzijn, en eenheid de hoofdrol spelen. (Zie ook paragraaf 2.4.4). Het is een ervaring waarin wij ons één voelen worden met de ander, met anderen, met de kosmos of het goddelijke (Rappaport 1999: 71-72).

zich sterk van bewust dat men deel uitmaakt, één is, met een grotere groep van gelovigen³⁶⁵. Mijn aanname in paragraaf 2.4.4 was dat de performance-rituelen de derde betekenislaag in de liturgie konden versterken. Dit lijkt, wanneer wij de ervaringen van de zeven geïnterviewden met een religieuze ervaring nader onder de loep leggen, inderdaad het geval te zijn.

Wat daarnaast opvalt, wanneer de geïnterviewden de *'aanwezigheid van een spoor'* van een andere werkelijkheid beschrijven, is dat dit los kan staan van het 'officiële' godsbeeld waar in de liturgische teksten aan wordt gerefereerd. In Wasdorp wordt er door de voorganger gesproken over de god *'die ons zal behoeden waar wij ook gaan'*. De voorganger refereert in zijn overweging en voorbeden aan een persoonlijk godsbeeld; hij vertelt over een God die betrokken is bij ons leven en die ons helpt³⁶⁶. Maar ook in de Bijbelzetting, de liederen en gebeden, wordt dit beeld van God als persoon beschreven. Wanneer de performer van *Waak over mij* (Wies) echter de andere werkelijkheid beschrijft, die voor haar tijdens de uitvoering van het performance-ritueel voelbaar wordt, lijkt dit niet aan te sluiten bij dit godsbeeld uit de liturgie. Zij beschrijft deze andere werkelijkheid als *'één grote vibratie'* waar zij deel van uitmaakt, en als *'een soort in- en uitademing, een golven van de zee'* waar zij een deeltje van wordt. Later voegt zij daar aan toe: *'Op dat moment is het... Ja als je dus in God gelooft of zo, dan is daar de grote energie'*. Zij beschrijft God kortom niet als een persoon maar als een energiestroom en als een hogere kracht. Het ervaren van een hogere macht of kracht en het spreken over God als persoon in de viering lijkt zij echter niet als tegenstrijdig te ervaren³⁶⁷.

In Oostdam en Almstad, refereren de liturgische teksten (gebeden, liederen, en overweging) eveneens aan een persoonlijk godsbeeld. Maar ook hier komt in de ervaringsverhalen van de kerkgangers regelmatig het beeld van God als hogere kracht naar voren. Ik wil hiermee niet beweren dat veel kerkgangers zich niet kunnen vinden in het godsbeeld dat naar voren komt

³⁶⁵ Een van de kerkgangers uit Oostdam met een religieuze ervaring vertelde hoe belangrijk het gevoel van verbondenheid is geweest tijdens deze viering. Zij vertelt dat zij in andere vieringen dit gevoel vaak heeft gemist en dat dit voor haar een reden was om niet meer naar de kerk te gaan. Zij zegt: *"Religieus" betekent eigenlijk alleen dat het samenbindt, hè. Dus als je op hetzelfde moment een aantal mensen met dezelfde emotie, gevoelens of beleving samen kunt binden dan heb je natuurlijk wel een prachtig religieus moment. Dat is... ja in dit geval denk ik toch wel heel duidelijk... Er was iets aanwezig in die kerk, hè, bij deze mensen die ervaren. Dat was wel heel goed ja. (...) Dit is het samenzijn van mensen zoals het zou moeten zijn, mensen die gewoon bij elkaar zijn met dezelfde intentie. En dat heb ik nu duidelijk gevoeld. En dat merk ik in de mis nooit, daarom ga je daar bijna niet heen natuurlijk. En dit smaakt naar meer'.*

³⁶⁶ Deze persoonlijke God wordt door de voorganger reeds in zijn openingsgebed 'geschetst' en aangeroepen. Hij zegt: *'Veni, kom... Hierheen Adem, steek ons aan, stuur ons uit jouw verste verte golven licht... Lieve Tranendroger, onmogelijk mooi licht, overstroom de afgrond van ons hart, jou zo vertrouwd... God ben jij, zonder jou is alles nacht en ontij, wreedheid, schuld, maar jij maakt schoon: Geef water, zalf onze wonden, droom ons toekomst toe. Ontferm u...'*

³⁶⁷ Zij schreef bijvoorbeeld in haar dagboek over de viering: *'De overweging van (de voorganger, SB), de rijke woorden, waren zo passend in dit geheel; kunst, rituelen, emoties, overgave, geloof, alles in één'.*

in de liturgische teksten. Dit lijkt veel te zwart-wit gesteld. De geïnterviewden maken namelijk niet altijd een even duidelijke keuze voor het ene of voor het andere godsbeeld; het persoonlijke godsbeeld en het niet-persoonlijke godsbeeld lijken elkaar te kunnen afwisselen³⁶⁸. De performance-rituelen bieden de kerkgangers in de liturgie wel de ruimte om hun persoonlijke geloofsvoorstelling met betrekking tot dit andere godsbeeld (het beeld van God als een hogere kracht) een plaats te geven.

Samenvattend stel ik dat het performance-ritueel het individuele kerkgangers mogelijk maakt om het goddelijke te ervaren (helende werking). Op deze momenten voelt men een sterke verbondenheid met de ander en met de gemeente als geheel. De persoonlijke ervaring van de andere werkelijkheid komt echter niet altijd overeen met het beeld van God waar in de liturgie aan wordt gerefereerd. Voor de kerkgangers zijn deze verschillende voorstellingen van God echter geen probleem. Zij waarderen de ruimte die de performance-rituelen hun bieden om ook een ander godsbeeld een plaats te geven in de viering.

6.3.3 Een wezenlijk andere ervaring?

De laatste vraag die ik wil beantwoorden met betrekking tot de (religieuze) ervaringen van de geïnterviewde deelnemers is in hoeverre de viering met performance-rituelen een wezenlijk andere ervaring teweeg heeft gebracht. Hoe 'gewoon' zijn deze beschreven ervaringen voor deze kerkgangers. Hebben zij soortgelijke ervaringen eerder beleefd tijdens een viering? Of is deze ervaring voor hen compleet nieuw? Kortom, in hoeverre hebben de performance-rituelen voor de geïnterviewden werkelijk iets nieuws toegevoegd aan de viering?

³⁶⁸ Zo beschrijft Ada uit Almstad in eerste instantie haar godsbeeld als een hogere kracht: *'Allerlei krachten die je kunt... energieën, het geloof in het kosmische, dat er zoveel is wat je..., ook allerlei dingen in de natuur, die je dat kunnen bieden. Dus allemaal van het Eeuwige, van het goddelijke gaat altijd door, en als je daar voor open staat kun je er enorm veel kracht uit halen'*. Toch lijkt voor haar ook het beeld van een persoonlijke God te bestaan aan wie zij haar gebeden richt. Zij zegt: *'Ik leg het (haar zorgen, SB) aan het goddelijke voor, en ik heb vertrouwen dat dat gehoord wordt'*. Ook Olga, een kerkganger uit Oostdam die sterk geraakt werd door *Waak over mij* en een religieuze ervaring beleefde, beschreef in het interview meerdere godsbeelden. Zij vertelde dat zij moeite had met het woord God. Zij gebruikte liever het woord *'kracht'*, vertelde zij. De keuze voor het woord *'kracht'* suggereerde een niet-persoonlijk godsbeeld. Maar tijdens het interview vertelde zij dat zij ook sterk werd getroffen door het verhaal van Jacob en het performance-ritueel *Waak over mij*. Wat haar het meeste trof was dat er iemand was die over de performer (waar zij zichzelf in herkende) waakte. Zij vertelde: *'De naam God of hoe je het noemen wilt, is ook van ga op weg en Ik ga mee'*. Aan het einde van het interview kwam zij hier op terug. Zij vertelde met welk gevoel zij de kerk verliet: *'Hè, dus je hebt iets gekregen, dat is die bevrijding en ga nu maar. Ga maar en Ik ga mee. Dat vind ik de mooiste gedachte'*. Hier beschreef zij een zorgende God, een God die zich persoonlijk om haar en om de mensheid bekommerde. Dit is iets anders dan een (anonieme) kracht of energiestroom. Ook voor haar lijken deze twee godsbeelden prima naast elkaar te kunnen bestaan en lijken beide recht te doen aan haar geloof.

In Wasdorp beschrijven de geïnterviewde kerkgangers deze viering vooral als een bijzondere gebeurtenis. De viering veroorzaakt bij een aantal kerkgangers een schok. Voor hen is dit een nieuwe ervaring die zij soms positief beoordelen en soms negatief. In Oostdam beschrijven de geïnterviewden de viering vooral als een schok. Een kerkganger schrijft dat zij de viering als zeer heftig heeft ervaren en dat zij op een gegeven moment niet meer durft te kijken *'uit angst dat ik de controle over mijzelf zou verliezen'*. Zij schrijft: *'dit kan niet de bedoeling van een liturgische viering zijn'* en *'het was daarbij natuurlijk ook een totaal nieuwe ervaring'*. Ook Odilia uit Oostdam beschrijft de ervaring als een schok, maar zij geeft hier een positieve betekenis aan in de zin van 'wakker schudden'. De positieve reacties op het nieuwe overheersen in de interviews in Oostdam. Veel geïnterviewde kerkgangers zijn uitgesproken enthousiast over deze viering. Uit deze reacties is een duidelijk verlangen naar meer te horen, soms is er ook sprake van een gevoel van 'thuiskomen' doordat de viering met performance-rituelen naadloos lijkt aan te sluiten bij het verlangen van de geïnterviewden om het geloof op deze wijze te vieren³⁶⁹.

Ook in Almstad is er veel waardering voor de viering met performance-rituelen. Maar in tegenstelling tot Oostdam en Wasdorp wordt in de reacties van de geïnterviewden niet zozeer 'het nieuwe' benadrukt maar wordt de viering vooral beschreven (door de vaste bezoekers van de Thomasviering) als passend binnen de eigen traditie. Twee trouwe bezoekers van de Thomasvieringen beschrijven de viering vooral als een echte, goed geslaagde, Thomasviering. Eén van hen vertelt dat zij de performance-rituelen goed vindt passen in de Thomasviering omdat er hier altijd al veel aandacht aan verbeelding wordt besteed. De ander omschrijft de viering als *'een traditionele Thomasviering met performances'*³⁷⁰. Wanneer ik de reacties van de vaste bezoekers van de Thomasviering uit Almstad vergelijk met die van de kerkgangers uit Oostdam en Wasdorp dan lijken de bezoekers in Oostdam en Wasdorp deze viering veel meer als een breuk met de eigen liturgische

³⁶⁹ De performer van *Heer ontferm U* uit Oostdam verwoordde dit het meest duidelijk in haar dagboek. Zij schrijft over een bijzondere doopviering uit het verleden die zij gedeeltelijk zelf had kunnen invullen. Deze viering had haar toen een vergelijkbare mate van voldoening gegeven als de viering met performance-rituelen. Zij schrijft: *'Het had ons toen zo'n voldoening gegeven dat wij de viering (doopviering, SB) zo hadden kunnen vormgeven dat onze ideeën tot hun recht kwamen: gebruik van de ruimte, mooie liederen, persoonlijke muziek, rituelen en symbolen. Na die viering was het weer lange tijd stil geworden. Een kerktraditie geeft zich niet zomaar gewonnen en de experimenten of alternatieven worden vaak na een korte tijd van uitproberen weer angstvallig opgeborgen. Eerlijk gezegd was ik het een beetje vergeten dat het zo ook kan: meedoen, geven en ontvangen, opgenomen worden in een groter geheel en dat geheel weer aanvullen en doorgeven. Wij zullen voorlopig nog wel blijven zoeken naar gemeenschappen waar aandacht en ruimte is voor deze vorm van vieren. Maar de ervaring van afgelopen zondag zullen we niet licht vergeten en meedragen in ons hart'*.

³⁷⁰ Dat betekent niet dat de viering geen nieuwe ervaring heeft opgeroepen bij deze kerkgangers. Eén van de kerkgangers vertelde ook: *'Het was de eerste keer dat ik zulke performances zag in zo'n viering en deze ervaring zou ik wel vaker willen hebben. Het voegt zoveel toe. Ik vond het zo bijzonder om zoiets mee te maken'*.

traditie te zien. Zij benadrukken het 'nieuwe' en het 'anders zijn' van deze viering in de interviews. Voor de vaste bezoekers van de kerkgangers in Almstad leek deze viering veel meer in het verlengde van de eigen liturgische traditie te liggen.

6.3.4 *Samenvatting en conclusies*

Wanneer ik naar de effectiviteit van de symbooltaal van de performance-rituelen kijk, dan constateer ik dat de viering in Wasdorp het minst succesvol is geweest. Uit de interviews is slechts één religieuze ervaring af te leiden. Uit de enquêteformulieren komt het beeld naar voren dat de performance-rituelen door een deel van de gemeente vooral als vreemd en onbegrijpelijk worden gezien.

De symbooltaal van de performance-rituelen in de viering in Oostdam is succesvoller geweest (in vergelijking met Wasdorp). Uit de ervaringsverhalen blijkt dat veel mensen de viering zeer intens hebben beleefd³⁷¹. Op de enquêteformulieren kennen de kerkgangers extreme waarderingscijfers aan de viering toe. In paragraaf 6.1 constateerde ik dat de mensen die zich positief geraakt voelen door de viering in Oostdam, zelfs een gemiddeld hoger cijfer aan de viering toekennen dan de deelnemers in Almstad. Uit de interviews blijkt dat een deel van de gemeente de viering beschouwt als een breuk met de eigen liturgische traditie. Een breuk waar een deel van de kerkgangers lang op heeft gewacht, maar die door anderen niet gewenst is³⁷².

In Almstad is de symbooltaal van de performance-rituelen het meest succesvol geweest, niet alleen voor individuele kerkgangers, maar ook voor de gemeente als geheel. De waardering op de enquêteformulieren is hier eenduidig positief. In de interviews noemen de kerkgangers regelmatig de onderlinge verbondenheid als een belangrijke positieve kwaliteit van de viering. De viering met performance-rituelen weet in Almstad de gemeente als geheel 'een gezicht' te geven (de groepsidentiteit te versterken).

De performance-rituelen maakten het individuele kerkgangers mogelijk om het goddelijke te ervaren en boden hun ook de ruimte om een ander godsbeeld een plaats te geven in de viering. Maar de performance-rituelen konden ook botsen met de liturgische rituelen. De symbooltaal van de performance-rituelen kon die van de liturgische rituelen tegenspreken. Deze botsing kon een zeer intense ervaring bij kerkgangers veroorzaken. Maar de tegenstrijdige symbooltaal leidde er (in Oostdam) ook toe dat een deel van de gemeenschap afhaakte en zich (niet langer) kon verbinden met de performance-rituelen.

³⁷¹ Uit de interviews zijn drie religieuze ervaringen af te leiden, maar daarnaast zijn er ook zeer intense esthetische ervaringen.

³⁷² Deze breuk met de eigen traditie lijkt de meest logische verklaring voor de extreem uiteenlopende waarderingscijfers in Oostdam.

6.4 Het gedeelde idee achter de ervaringen

In hoofdstuk 3 schreef ik dat ik in mijn analyse van de ervaringen van de deelnemers op zoek ging naar het gedeelde idee achter de ervaring. Het gaat in dit onderzoek niet alleen om een beschrijving van de ervaring zelf maar ook om de reflectie van de geïnterviewde op de ervaring. Deze reflectie op de ervaring krijgt, zoals wij hebben gezien, vaak een zeer persoonlijk karakter. Toch ga ik er van uit dat ondanks de eigen wijze van observeren en interpreteren, er in de ervaring een kern is aan te wijzen die de persoonlijke ervaring overstijgt. Ik baseer dit op theorieën en ideeën uit de fenomenologie. Zoals ik in hoofdstuk 3 schreef is het uitgangspunt van de fenomenologie de mogelijkheid tot herkenning van elkaars ervaringen. Achter de ervaring ligt een gedeeld idee. In deze paragraaf ga ik op zoek naar de essentie van de ervaring die niet universeel is maar tijd- en plaatsgebonden en gebonden aan specifieke omstandigheden. In dit geval vonden alle ervaringen plaats tijdens een viering met performance-rituelen. Ik ga op zoek naar de essentie van de religieuze ervaring veroorzaakt door de performance-rituelen geïntegreerd in een oecumenische dienst. Het gedeelde idee achter de ervaring wil ik achterhalen door de ervaringen van ondervraagden met elkaar te vergelijken en te toetsen aan soortgelijke ervaringen uit de literatuur. Op deze wijze probeer ik factoren aan te wijzen die van invloed zijn op het ontstaan en op de intensiteit van de ervaring. Voor mij als kunstenaar is dit van belang omdat ik van hieruit kan onderbouwen waarom bepaalde vormen van symboliek, bepaalde performances en bepaalde handelingen juist wel of niet in mijn prototype (mijn partituur voor een nieuwe viering) moeten worden ingevoegd³⁷³.

Mijn analyse van het gedeelde idee in deze paragraaf is als volgt tot stand gekomen: ik heb allereerst de drieëntwintig ervaringsverhalen uit Wasdorp, Oostdam en Almstad een aantal keer doorgenomen en kort samengevat. Ik analyseerde aan de hand van de door mij geformuleerde kenmerken in paragraaf 2.3 (het godsdienstpsychologische kader) in hoeverre het ging om een esthetische of om een religieuze ervaring. Vragen die ik mij hierbij stelde, waren: in hoeverre komen de kenmerken van een numineuze ervaring (*tremendum* en *fascinans*) zoals beschreven door Otto, terug in deze ervaring? In hoeverre vertoonde de ervaring overeenkomsten met de gelukzalige ervaring van eenheid zoals beschreven door Winkelaar? Zijn er aanwijzingen dat de ervaring de dagelijkse werkelijkheid van de respondent heeft getransformeerd? Wat hoorden en zagen de respondenten op het moment dat zij deze intense ervaring beleefden? Wat hoorden en zagen zij niet: welke elementen uit het performance-ritueel en viering ontbraken in hun omschrijving en welke verklaring gaven zij daarvoor? Waar dachten de respondenten aan, welke associaties riep het performance-ritueel bij hen op? Wat wisten zij vooraf over deze viering, hoe goed waren zij geïnformeerd? In

³⁷³ In de laatste paragraaf van dit hoofdstuk beschrijf ik hoe deze inzichten doorwerken in mijn nieuwe partituur.

hoeverre veranderde de beleving van de viering over tijd: legden de geïnterviewden in het tweede interview dezelfde accenten als in het eerste interview? Welke rol speelden de liturgische rituelen, het gesproken woord en de koorzang in hun ervaring?

Speciale aandacht had ik hierbij voor de extreme ervaringen, die als uitvergroting van het normale, meer licht konden werpen op facetten die in andere ervaringsverhalen onderbelicht bleven. Ik beschreef vervolgens de belangrijkste overeenkomsten en verschillen tussen de ervaringen. Na deze brede analyse richtte ik mij op de zeven religieuze ervaringen³⁷⁴. Ik zocht nogmaals naar de belangrijkste overeenkomsten en verschillen tussen deze zeven ervaringen.

Ik analyseerde de ervaringen vervolgens aan de hand van mijn tweede theoretische kader, namelijk vanuit theologisch-godsdienstwetenschappelijk perspectief (zie mijn analyse in paragraaf 6.3)³⁷⁵. Ik onderzocht de relatie tussen de persoonlijke ervaringen, de performance-rituelen en het liturgische kader waarbinnen dit alles plaatsvond. Met behulp van beide theoretische kaders probeerde ik hierna een verklaring te vinden voor de door mij geconstateerde verschillen en overeenkomsten tussen de ervaringen. Op deze wijze kwam ik uiteindelijk tot de onderstaande negen kenmerken van het gedeelde idee.

1) De ervaring begint met een beeld of met het vol overgave uitvoeren van het ritueel.

In de beschrijving van de religieuze ervaring door de kerkgangers speelt het beeld een dominante rol. Zij beginnen de beschrijving van hun ervaring met een beeld. De beschrijving van de religieuze ervaring van de performers daarentegen heeft een ander beginpunt. Zij hebben weinig tot niets kunnen zien van het performance-ritueel. Zij leggen in hun beschrijving het accent op het vol overgave uitvoeren van het performance-ritueel.

2) Het performance-ritueel krijgt een zeer persoonlijke betekenis.

De kerkganger kan zich als individu verbinden met de ervaring die het performance-ritueel oproept. De beelden uit de performance-rituelen roepen algemene emoties en gevoelens op (zoals gevangenschap,

³⁷⁴ Door deze verdere selectie wordt de basis voor het gedeelde idee smal. Daarbij vervullen deze zeven respondenten verschillende rollen in de viering (drie van hen zijn performers, de anderen zijn bezoekers zonder specifieke taak) en worden zij geraakt door verschillende performance-rituelen. Door dit alles zijn deze ervaringen niet op alle vlakken goed met elkaar te vergelijken. Deze smalle basis roept de vraag op hoe willekeurig, hoe subjectief, is dit door mij geformuleerde gedeelde idee? Ik heb geprobeerd dit probleem te ondervangen door nadrukkelijk ook de andere ervaringsverhalen (ervaringen die soms zeer dicht naderden aan de religieuze ervaring) in mijn analyse te betrekken. Op deze vraag kom ik in het volgende hoofdstuk terug wanneer ik nader in ga op de validiteit en betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten.

³⁷⁵ Ook hier begon ik 'breed', namelijk met de 23 ervaringen en de reacties op de enquêteformulieren, voordat ik mij in mijn analyse op de zeven religieuze ervaringen concentreerde.

verloren zijn (de weg kwijt zijn), agressie, lijden, verlossing, bevrijding). Maar het performance-ritueel maakt het de kerkgangers mogelijk om aan deze algemene emoties en gevoelens een persoonlijke invulling te geven. Het wordt hierdoor een zeer persoonlijke ervaring waarbij de kerkgangers het performance-ritueel verbinden met (belangrijke momenten uit) de eigen levensgeschiedenis en/of met een persoonlijk groei-proces.

3) De kerkganger neemt een actieve houding aan.

Het zich verbinden met het performance-ritueel vereist van de kerkganger een actieve en vooral ook creatieve houding. In bijna alle ervaringsverhalen nemen de kerkgangers op een zeker moment in de viering actief deel aan het performance-ritueel³⁷⁶. De kerkgangers bepalen daarbij hun plaats in het ritueel (Zij gaan dicht bij staan, zoomen in met hun blik, of nemen op een zeker moment juist meer afstand). De kerkgangers spreken daarnaast hun verbeeldingskracht aan; men verbindt de eigen geschiedenis of het eigen geloof met het performance-ritueel. Men herschikt en reorganiseert deze nieuwe combinatie van beeld en geschiedenis en creëert zo een betekenisvolle boodschap voor het eigen leven; een 'levensles' die aansluit bij het eigen geloof³⁷⁷.

4) Het besef van tijd en plaats verbreedt zich.

De kerkgangers kijken zeer intensief naar de handelingen van de performer maar tegelijkertijd kan men *verwijken* in een 'oude' ervaring. Men is aanwezig op verschillende plaatsen en tijden. Deze oude en nieuwe ervaring grijpen in elkaar en beïnvloeden en veranderen elkaar. Er worden door het performance-ritueel nieuwe beelden aan deze oude ervaring toegevoegd. Deze intense ervaring heeft invloed op het metrisch tijdsbesef. Dit gevoel van tijd verdwijnt of verandert waardoor sommige momenten (gevoelsmatig) veel langer duurden dan de 'kloktijd' aangeeft.

5) Het geluid is in deze ervaring 'kneedbaar'.

Met de 'kneedbaarheid' van het geluid bedoel ik dat de deelnemer aan de viering zelf lijkt te bepalen welke geluiden hij/zij 'wil' horen. Opvallend is bijvoorbeeld dat de koorzang in veel ervaringsverhalen, tijdens het piekmoment van de religieuze ervaring, wegvalt. De geluiden die veroorzaakt worden door de performers (of de geluiden die duidelijk bij het

³⁷⁶ De performers vormen hierbij echter een bijzondere groep. De performers hebben dit besluit al voor de viering, tijdens de voorbereiding, genomen.

³⁷⁷ Zie hiervoor ook hoofdstuk 2, paragraaf 2.3.2. Hier citeer ik Alma en Dewey die aan het begrip verbeelding een centrale plaats toekenden voor de religieuze ervaring. Met verbeelding bedoelden zij een poging '*to see the ideal in the actual*'. Het is het ontdekken van nieuwe mogelijkheden door beelden en betekenissen in gedachten te reorganiseren en te herschikken.

performance-ritueel horen)³⁷⁸, worden op dat moment wel opgenomen en kunnen de ervaring van de kerkgangers versterken.

6) Naast de 'realiteit' die in alle scherpste naar voren komt wordt er ook een andere (toekomstige) werkelijkheid zichtbaar.

Bij bijna alle kerkgangers is er sprake van een 'gebroken ervaring' die slechts moeizaam in taal is te vatten. Het gevoel van *tremendum* wordt door de kerkgangers vooral verbonden met wereldse aangelegenheden³⁷⁹. Het gevoel van *fascinans* raakt voor hen daarentegen aan een andere (goddelijke) werkelijkheid³⁸⁰. Het was iets waar de geïnterviewden moeilijk over spraken, en soms slechts een enkele opmerking over maakten. En dat terwijl de ervaring van het *fascinans* voor hen wel zeer belangrijk was. De bewustwording van het goddelijke (de andere werkelijkheid) die ik ook de helende werking van de symbooltaal heb genoemd, roept bij de kerkgangers een sterk gevoel van verbondenheid op met de andere kerkgangers. Deze ervaring van een andere realiteit, in combinatie met het gevoel van verbondenheid, maakt de derde eenheidsvormende betekenislaag van Rappaport zichtbaar in het performance-ritueel.

7) De religieuze ervaring maakt deel uit van een langer lopend proces.

In alle interviews komt naar voren dat de religieuze ervaring de kerkgangers weliswaar heeft verrast, maar dat deze ervaring voor hen onderdeel uitmaakte van een langer lopend proces. Dit kan een rouwproces zijn, een spirituele zoektocht, of de verwerking van een trauma of ziekte. De ervaring lijkt een 'antwoord' te geven op een al veel langer bestaande vraag, onvrede of behoefte. De religieuze ervaring betekende een stap voorwaarts in dit (groei)proces.

8) Identificatie, participatie, helende werking en herkenning.

In alle drie de vieringen laten individuele kerkgangers zich door de performance-rituelen *meevoeren*, zij *herkennen* de symbooltaal, kunnen er in *participeren*, en zich er mee *identificeren* en zij ervaren een *helende werking*. Voor veel geïnterviewde kerkgangers is er sprake van een effectief ritueel. Deze processen lijken op het niveau van de gemeente als geheel (met name in Wasdorp en Oostdam) echter veel minder sterk op te treden. Alleen in Almstad slaagt de viering met

³⁷⁸ Bijvoorbeeld de onverstaanbare dromen (van *Waak over mij* in Wasdorp), een recitatie (bijv. *Heer ontferm U* in Oostdam) of harde performancegeluiden (botsen van de sarcophagen).

³⁷⁹ Het gevoel van *tremendum* was het verwijlen in persoonlijk beleefde ervaringen van ziekte, verwaarlozing, stress, rouw, verdriet, frustratie en conflict.

³⁸⁰ Men beschreef deze andere werkelijkheid als: de grote energie, als levensadem, als het gevoel bij de hand genomen te worden (niet alleen te staan), als het gevoel deel uit te maken van een groter geheel, als levenskracht, als warme energie, en als een zuil van kracht. Deze andere werkelijkheid was voor de kerkgangers echter niet zo'n concreet gegeven als bovenstaande opsomming misschien doet vermoeden. Er was veel meer sprake van het 'voelen', of een glimp opvangen (het zich bewust worden van een mogelijkheid of belofte) van deze andere realiteit.

performance-rituelen er in om de collectieve identiteit van de gemeente te versterken.

9) De ervaring is dynamisch en heeft ook een vervolg nadat de viering is afgelopen.

Na de viering gaat het proces van herkennen, betekenis geven, en identificatie - dat door het performance-ritueel in gang is gezet - verder. De kerkgangers kunnen de helende werking ook lange tijd na de viering weer bij zichzelf terugroepen. De ervaring resoneert door in het dagelijkse leven van de kerkgangers en beïnvloedt en transformeert dit ook. De religieuze ervaring blijft zich verder ontwikkelen. De emoties, gevoelens en de beelden die de ervaring heeft opgeroepen, evolueren. De negatieve emoties en gevoelens, en de beelden die de kerkganger hieraan verbonden heeft, verdwijnen na verloop van tijd meer naar de achtergrond³⁸¹.

6.5 Tot besluit: de betekenis van de religieuze ervaring voor een nieuwe partituur

Met de viering in Almstad ben ik zeer dicht mijn oorspronkelijke ideaal genaderd. Het is een viering die religieuze ervaringen heeft veroorzaakt en waarin de symbooltaal (voor zowel de gemeente als geheel als voor individuele kerkgangers) effectief was. Het is een viering waar de presentatieve symboliek de ruimte heeft gekregen om te spreken en waarbij ook de derde eenheidsvormende betekenislaag sterk naar voren kwam. Het zal dan ook niet verbazen dat mijn nieuwe partituur voortborduurde op de partituur van Almstad.

De in dit hoofdstuk beschreven religieuze ervaringen wil ik gebruiken om mijn nieuwe partituur verder aan te scherpen. Wat zijn nu de belangrijkste aandachtspunten voor deze nieuwe partituur?

De betekenis van de extreme ervaring voor mijn partituur.

De viering met performance-rituelen heeft zeer extreme en intense ervaringen bij kerkgangers opgeroepen. De intensiteit van deze ervaringen heb ik als kunstenaar en onderzoeker in mijn oorspronkelijke partituur niet goed ingeschat. Met name in Oostdam ben ik zelf overvallen door de ervaringsverhalen van de kerkgangers die vertellen hoe ingrijpend deze viering voor hen is geweest. Hoewel

³⁸¹ Deze dynamiek trad op bij ervaringen waar het *tremendum* in eerste instantie overheersend was. In deze gevallen konden de beelden die de geïnterviewde associeerde met het *fascinans* na verloop van tijd meer op de voorgrond treden. Doordat de tijdsspanne tussen het eerste interview en de viering te veel varieert, en doordat het tweede interview soms ontbreekt, wordt in dit onderzoek niet duidelijk in hoeverre deze dynamiek gedeeld wordt door alle geïnterviewden met een religieuze ervaring.

het misschien om een klein aantal kerkgangers gaat dat zo sterk door de viering is geraakt, zijn deze extreme ervaringen desondanks iets om rekening mee te houden. Deze extreme ervaringen pleiten voor een goede voorbereiding van de gemeente (op de viering) en voor een vorm van 'nazorg'³⁸². Zowel de gemeente als ikzelf als kunstenaar kan hier een rol in spelen.

Voor de nieuwe partituur betekent dit dat ik meer aandacht wil besteden aan mijn oorspronkelijke uitgangspunt, namelijk het creëren van een ruimte waar mensen ervaringen met elkaar kunnen uitwisselen. Tijdens de interviews bleek al dat veel mensen het moeilijk vinden om hierover met anderen te praten; de ervaringen zijn zeer persoonlijk en men is bang dat veel mensen hun verhaal niet kunnen begrijpen. De ervaringsverhalen komen zo niet verder dan een kleine kring van getrouwen. Als kunstenaar wil ik deze ervaringen verzamelen (door middel van interviews en dagboeken) en vervolgens een plaats geven in een afsluitend kunstwerk. Zo kan ik een nieuwe impuls geven aan het op gang brengen van een uitwisseling. Deze vorm van nazorg is feitelijk nauw verbonden met de door mij in dit onderzoek toegepaste onderzoeksmethode die ik in mijn nieuwe partituur openlijk onderdeel wil laten uitmaken van 'het kunstwerk'³⁸³. Het doel is dan niet langer om de ervaringen van de kerkgangers te onderzoeken maar om (de emoties rondom) deze ervaringen zichtbaar te maken in een kunstwerk³⁸⁴.

Door de uitgebreide voorbereiding en nazorg wordt duidelijk dat de organisatie van een viering met performance-rituelen meer is dan een 'event'. Dit liturgische experiment is een langlopend traject dat de kunstenaar met de gemeente aangaat.

Het collectieve performance-ritueel.

Uit de viering in Almstad werd duidelijk dat het omvormen van het performance-ritueel tot een collectief ritueel (waar de gemeente zichtbaar in kon participeren) ook invloed had op de *helende werking* van de performance-rituelen. Kerkgangers leken zich de performance-rituelen hierdoor meer te kunnen toe-eigenen. Maar daarnaast leek deze vorm van participatie ook het gevoel van onderlinge verbondenheid te versterken. De liturgische rituelen van de Thomasviering in Almstad (met name de Heilige Chaos en het breken en delen in een grote kring) maakten een zichtbare collec-

³⁸² Vooral de viering in Oostdam laat zien dat deze 'nazorg' van belang is.

³⁸³ In hoofdstuk 3 schreef ik dat de onderzoeksmethoden (zoals het afnemen van interviews en het verzamelen van dagboeken) onderdeel zijn gaan uitmaken van mijn artistieke werk. Ik concludeerde in paragraaf 3.1 dat de vraag waar het kunstwerk ophoudt en het 'wetenschappelijke' onderzoek begint niet zo eenduidig meer te beantwoorden viel.

³⁸⁴ De artistieke presentatie bij dit onderzoek (waarin de ervaringen van de kerkgangers in een kunstinstallatie een plaats krijgen) is hier het eerste voorbeeld van. Deze vorm van nazorg is echter nog niet in de praktijk toegepast. Of dit afsluitende kunstwerk voor de kerkgangers ook daadwerkelijk deze functie kan vervullen, moet nog verder onderzocht worden.

tieve deelname aan de performance-rituelen mogelijk. In mijn nieuwe partituur neem ik daarom ook deze liturgische rituelen op.

Het verder accentueren van de rol van helper en performer in combinatie met een duidelijke afronding van het performance-ritueel. In alle performance-rituelen konden de performers 'hun' ritueel niet alleen uitvoeren; zij hadden hulp en ondersteuning nodig. De performer en de helper vervulden allebei een zeer belangrijke taak in het performance-ritueel. Maar in de eerste vieringen verdwenen de helpers nog te veel naar de achtergrond. Ik was als kunstenaar te veel bezig met de bijzondere en nieuwe rol die de performers in de viering vervulden³⁸⁵. De helpers hadden in Utrecht en Wasdorp vooral een praktische taak; zij ondersteunden de performer zodat deze zich zo volledig mogelijk op zijn/haar ritueel kon concentreren. Als kunstenaar heb ik deze rol van de helpers na de viering in Wasdorp steeds meer nadruk gegeven. Na de viering in Oostdam werd mij pas echt duidelijk hoe belangrijk de rol van de helpers in het performance-ritueel was. De donkere kant van het performance-ritueel – het lijden, de strijd, de kwetsbaarheid van het lichaam, het blind jezelf voortslepen, gevangenschap – dit alles heeft in een liturgische viering ook een duidelijke afronding nodig. De helpers maakten het performance-ritueel compleet. Hun aandeel maakte dat het performance-ritueel voor de kerkgangers kon uitgroeien tot een religieuze ervaring (het versterkte de *helende werking*). In Oostdam en Almstad werden de helpers steeds meer tot een symbool van verlossing en bevrijding uit het 'aardse' *tremendum*. Deze verschillende maar elkaar aanvullende rollen (van helpers en performers), in combinatie met een geaccentueerde (en herhaalde) afronding van de performance-rituelen, moeten ook in de nieuwe partituur terugkomen.

Performance-ritueel en liturgisch ritueel mogen elkaar tegenspreken. In hoofdstuk 4 schreef ik dat de viering in Oostdam, waarbij de performance-rituelen meer ruimte kregen om hun donkere kant te laten zien, mij als kunstenaar zeer aansprak. De viering in Almstad, alhoewel in een aantal opzichten artistiek gezien beter geslaagd, vond ik wat dit betreft minder sterk. Na het bestuderen van de ervaringsverhalen concludeerde ik dat in Oostdam niet alleen deze donkere kant van de performance-rituelen meer accent kreeg maar dat ook de symbooltaal van de performance-rituelen in tegenspraak was met de liturgische rituelen. Uit liturgisch oogpunt is deze situatie waarschijnlijk onwenselijk. In de eigen vieringen kiest een gemeente bewust voor een eenheid van tekst, ritueel en lied; men zoekt naar

³⁸⁵ Deze rol van de performer is uniek in de liturgische viering. Tijdens de uitvoering van de liturgische rituelen blijven de uitvoerders (bijvoorbeeld de voorganger) ook toeschouwer en beschouwer van de eigen handelingen (en van de reacties van de andere kerkgangers). De performer daarentegen gaat volledig op in de rituele handelingen en neemt verder nauwelijks iets waar van de viering op dat moment.

een geheel van liturgische rituelen met een eenduidige en heldere betekenis. Het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid* veroorzaakte zowel in Oostdam als in Almstad een breuk met de liturgische rituelen³⁸⁶. De ervaringsverhalen in Oostdam en Almstad laten zien dat juist deze confrontatie tussen performance-ritueel en liturgisch ritueel kon leiden tot zeer intense en emotionele ervaringen. Het performance-ritueel doet op dat moment meer dan mensen emotioneren en shockeren. Het zet kerkgangers ook aan tot reflectie op hun wijze van vieren en tot reflectie op hun geloof. Het performance-ritueel levert een vorm van meta-commentaar op de liturgie³⁸⁷. Deze confrontatie roept bij kerkgangers vragen op over de eigen liturgie: Is dit wel de bedoeling van de liturgie? Welk ritueel in de viering weerspiegelt mijn geloof het meest? Waarom werd ik zo geraakt, en wat zegt dit over mijn geloof? Deze situatie vind ik als kunstenaar zeer interessant. Hier kan echter mijn artistieke doelstelling (het creëren van ruimte voor twijfel) in botsing komen met dat wat een gemeente voorstaat met haar liturgie (haar streven naar eenduidige rituelen met een duidelijke betekenis). Ik moet als kunstenaar een balans zien te vinden tussen enerzijds het aanbieden van performance-rituelen waarin de gemeente zich kan *herkennen* en anderzijds het inbrengen van performance-rituelen die de liturgische rituelen 'bevragen'. Ik moet als kunstenaar een keuze maken of ik deze balans meer richting 'Almstad' of meer richting 'Oostdam' laat doorslaan. Deze keuze hoeft naar mijn idee niet in elke gemeente hetzelfde te zijn. Maar er moet wel vooraf met een gemeente over worden gesproken. In het volgende hoofdstuk kom ik hierop terug.

³⁸⁶ In Oostdam vormde deze breuk tevens het einde van de viering. In Almstad werd de breuk en tegenspraak weer 'geheeld' door de liturgische rituelen die hier op volgden.

³⁸⁷ Carlson, hoogleraar theaterwetenschappen (Drama and Theatre) aan de Cornell University, stelt dat performances, in tegenstelling tot religieuze rituelen, niet alleen de potentie hebben om mensen mee te voeren, maar hun ook een spiegel voor kunnen houden. Hij schrijft: *'Theatre provides an opportunity for a community to come together and reflect upon itself, serving not only as a mirror through which a society can reflect upon itself, but also as an aid to shaping the perceptions of that culture through the power of its imaging. (...) This aspect of traditional theatre has become even more prominent in the development of modern performance art. This makes 'theatrical performance', whether in the form of 'traditional' theatre or performance art, a special, if not unique, laboratory for cultural negotiations, a function of paramount importance in the plurivocal and rapidly changing contemporary world'* (Carlson 1996: 196 -197).

7 Een reflectie op het onderzoek en de nieuwe partituur

In dit hoofdstuk kijk ik terug op de onderzoeksresultaten, de toegepaste methodologie, en op het artistieke proces. Vragen die hierbij aan bod komen zijn: welke betekenis hebben de onderzoeksresultaten voor mij als beeldend kunstenaar? Welke aanpassingen in mijn partituur vind ik als kunstenaar noodzakelijk bij een toekomstige viering met performance-rituelen? Op welke wijze is mijn visie op de viering en op de performance-rituelen veranderd door de uitkomsten van het onderzoek? Ik besteed daarnaast aandacht aan het onderzoeksproces en mijn dubbelrol als kunstenaar en onderzoeker. Op welke wijze leverden deze verschillende rollen een stimulans op voor het onderzoek? En waar werd het onderzoek of het artistieke proces juist beperkt door deze veelheid van taken?

Verder beschrijf ik de reikwijdte van de onderzoeksresultaten. Ik probeer aan te geven onder welke voorwaarden er in toekomstige vieringen met performance-rituelen dezelfde resultaten te verwachten zijn. Ik kijk hiermee ook vooruit: welke uitdagingen, nieuwe mogelijkheden en beperkingen kan toekomstig *onderzoek in de kunsten* op dit terrein opleveren? En onder welke voorwaarden wil ik als kunstenaar een herhaling van dit experiment mogelijk maken? Wat gebeurt er wanneer een performance-ritueel in de toekomst een vaste plaats in de liturgie krijgt? Welke consequenties heeft dit voor mijn werk als beeldend kunstenaar? Hiermee loop ik vooruit op mijn handleiding voor kunstenaars en kerkgemeenten waarmee ik toekomstige experimenten op dit gebied wil stimuleren.

7.1 Een reflectie op de toepassingen van performance-rituelen en de gevolgen voor de nieuwe partituur

Performance-rituelen kunnen, zoals in hoofdstuk 6 bleek, bijzondere (religieuze) ervaringen bij kerkgangers oproepen. De toepassing van deze kunstvorm lijkt daarmee een goed middel te zijn om de religieuze beleving van kerkgangers tijdens een liturgische viering te versterken. Echter, mijn onderzoek toont ook een aantal beperkingen van dit liturgische en artistieke experiment. In deze paragraaf zet ik de belangrijkste kanttekeningen en beperkingen rondom dit experiment op een rij. Ik onderzoek welke conse-

quenties deze beperkingen hebben voor mijn nieuwe partituur. Zo beschrijf ik de problemen die ontstaan wanneer de viering met performance-rituelen wordt uitgevoerd in een gemeente waar de meningen over het nut ervan verdeeld zijn. Daarnaast ga ik in op mogelijke problemen die dit experiment kan opleveren voor individuele kerkgangers. En verder beschrijf ik aan welke voorwaarden er moet worden voldaan om dit experiment ook in de toekomst te kunnen uitvoeren en herhalen. In het laatste deel van deze paragraaf breng ik al deze zaken samen in een plan voor mijn nieuwe partituur.

7.1.1 De verdeelde gemeente

In Wasdorp en Oostdam, zo constateerde ik in hoofdstuk 5 en 6, was de gemeente verdeeld over het nut en de noodzaak van het inbrengen van nieuwe rituelen in de liturgie. Er bestond in deze gemeenten (al voor het project) wel een consensus om met enige regelmaat experimentele vieringen te organiseren. Er was een compromis bereikt waarmee de gemeenteleden hun verschillende opvattingen over de liturgie konden overbruggen³⁸⁸. In beide gemeenten was er een groep kerkgangers die zeer enthousiast meewerkte aan dit liturgische experiment. Mede dankzij hun inspanningen kon de viering plaatsvinden. Het bereikte compromis over vernieuwing in de liturgie versus vasthouden aan de traditie, leek door de viering met performance-rituelen echter op scherp te worden gezet. De viering bracht de gelovigen niet nader tot elkaar maar leek de verdeeldheid eerder te verscherpen.

Waarschijnlijk is de verdeeldheid die ik aantrof in Oostdam en Wasdorp niet iets dat heel specifiek bij deze twee gemeenten hoort. Ik verwacht dat er ook in andere (oecumenische) gemeenten op dit gebied een zekere verdeeldheid bestaat. Dat is de reden dat ik in mijn nieuwe partituur hier aandacht aan wil besteden. Ik ben van mening dat dit liturgische experiment kerkgangers niet opgedrongen moet worden. De viering met performance-rituelen bleek voor een deel van de gemeente in Wasdorp en Oostdam dusdanig 'anders' te zijn, dat zij moeite hadden om deel te nemen aan de viering. Na afloop van de viering was het voor kerkgangers moeilijk om ervaringen uit te wisselen omdat de standpunten te ver uiteen lagen. Het is daarom belangrijk om de vrije keuze van de gemeenteleden om deel te nemen aan de viering meer te benadrukken. Dit kan door de viering op een ander tijdstip dan de 'gewone' zondagse viering te houden en als een extra viering te presenteren. Mensen die vooraf hun mening al hebben bepaald over nieuwe rituelen in de liturgie, en hier negatief tegenover staan, hebben dan de vrijheid om deze viering over te slaan³⁸⁹. Voor de andere kerkgangers kan er zo een veilige omgeving

³⁸⁸ Dit compromis werd zichtbaar in het liturgische rooster waarin naast de traditionele vieringen ook met enige regelmaat vieringen plaatsvonden met ruimte voor het liturgische experiment. In Wasdorp was dit de Zondagmorgen Anders viering, in Oostdam de Thomasviering.

³⁸⁹ Deze keuzemogelijkheid bleek voor het behoudende deel van de gemeente in Oostdam en Wasdorp, op zondagmorgen veel minder vanzelfsprekend. Voor hen was de zondagse gang naar de eigen kerk vanzelfsprekend. In hun beleving was thuisblijven of naar een andere kerk gaan (omdat deze viering hun niet aansprak) geen optie.

ontstaan waarin zij met gelijkgezinden kunnen deelnemen aan de nieuwe rituelen.

7.1.2 *Het uitwisselen van ervaringen*

Toch bleef het uitwisselen van ervaringen, zelfs in een veilige omgeving van gelijkgezinden, problematisch. Na afloop van de viering in Almstad leken er, in vergelijking met Oostdam en Wasdorp, gemakkelijker ervaringen te worden uitgewisseld³⁹⁰. Maar zelfs in Almstad hadden mensen moeite om datgene wat hen werkelijk had geraakt, te vertellen aan andere deelnemers. Uit de interviews kwamen diverse hindernissen naar voren. Zo was het voor de deelnemers moeilijk om de eigen ervaring in woorden te vatten, zeker zo direct na de viering. Daarnaast waren mensen voorzichtig met het vertellen van hun bijzondere ervaring, men was bang dat de ander hen niet begreep en in het ergste geval voor gek verklaarde. En verder had niet iedereen de behoefte om deze persoonlijke ervaring met andere deelnemers te delen; de ervaring was privé en dat wilde men zo houden. Ook in Almstad waar de respondenten in het interview aangaven dat zij zich sterk verbonden voelden met de andere kerkgangers, bleek het moeilijk te zijn om over de persoonlijke beleving van de performance-rituelen te praten. Veel van de onderlinge gesprekken leken minder diepgaand te zijn geweest dan de interviews.

Om werkelijk tot de kern te komen van iemands ervaring, en deze ervaringen uit te wisselen, lijkt het interview de beste methode te zijn. Dat wil niet zeggen dat het koffiedrinken en napraten na afloop voor de vieringen geen waarde heeft gehad. Maar het belang schuilde dan vooral in het nog even vasthouden van het saamhorigheidsgevoel, het vasthouden van het gevoel onder 'lotgenoten' te zijn, het zich laven aan het gevoel van onderlinge verbondenheid. Zonder het interview zou er echter sprake geweest zijn van een beperkte uitwisseling (alleen binnen een kleine kring van intimi), of van een oppervlakkige uitwisseling met andere deelnemers aan de viering. Mijn streven als kunstenaar om samen met de kerkgemeente een tip van de sluier van het goddelijke mysterie op te lichten³⁹¹, zou zonder de interviews te weinig inhoud hebben gekregen. Dat is de reden dat ik de interviews en dagboeken tot onderdeel wil maken van mijn nieuwe partituur.

³⁹⁰ Zie ook paragraaf 6.3.2: identificatie. Hierin beschrijf ik enkele reacties van deelnemers die de verdeeldheid van de gemeenten tonen en de problemen die hierdoor ontstaan voor de uitwisseling van ervaringen.

³⁹¹ Zie ook paragraaf 2.1.2 en 2.1.4. Ik schrijf ondermeer over dit mysterie: *'Het goddelijke mysterie dat buiten onze denkkaders valt, is niet te definiëren of volledig te vatten in een beeld. Dat beoog ik niet met mijn performances. Maar in mijn nieuwe reeks performances probeer ik wel, net als Cusanus in zijn geschriften, iets van dit mysterie te onthullen'*.

7.1.3 *Ethische aspecten rondom de schok die performance-rituelen kunnen veroorzaken*

In paragraaf 2.2.5 schreef ik dat er een duidelijk verschil was tussen mijn werk en dat van een *community* kunstenaar. Ik zie mijzelf als een 'content provider' die zijn eigen visie op geloof en liturgie kenbaar maakt³⁹². Daarnaast probeer ik als kunstenaar de schok en ontregeling die kunstwerken kunnen veroorzaken niet te vermijden of te verzachten (zoals *community* kunstenaars volgens Kester doen). Naar mijn idee, zo schreef ik in hoofdstuk 2, kon deze schok meer doen dan de toeschouwer in verwarring achter laten. Ik associeerde deze schok binnen de context van mijn werk met de religieuze ervaring zoals beschreven door bijvoorbeeld Rudolf Otto. De performance-rituelen, zo schreef ik in hoofdstuk 2, hoeven niet alleen positieve gevoelens op te roepen. De religieuze ervaring waar ik naar op zoek ben, kan ook confronterend zijn. In de drie vieringen vertelden bijna alle geïnterviewden over een gebroken ervaring. Deze gebroken ervaring kon in sommige gevallen zelfs een overwegend negatief karakter krijgen. Met name de viering in Oostdam liet zien hoe groot de schok, veroorzaakt door de performance-rituelen in een liturgische viering, kon zijn. Het is daardoor niet ondenkbaar dat performance-rituelen in een liturgische viering onder bepaalde omstandigheden ook schadelijke gevolgen kunnen hebben voor individuele kerk-gangers. De performance-rituelen kunnen een oud of bestaand trauma (opnieuw) naar boven halen (zie ook kader 7.1).

Kader 7.1

Het performance-ritueel opent geen nieuw perspectief: de ervaring van Olga uit Oostdam.

Olga vertelde dat zij zich sterk met de performer van *Heer ontferm U* vereenzelvigde toen deze opgesloten werd in de stapel kisten. Op dat moment schoot het door haar hoofd hoe zij zelf vaak 'vastzat' en hoe zij zichzelf opgesloten kon voelen. Zij hoorde in het gebed, in de uitroep van de performer een noodkreet. Voor haar was dit een roep om hulp uit naam van alle mensen in de wereld die in de verdrukking waren. Maar zij dacht tegelijkertijd aan haar eigen kind met psychische problemen en zij vroeg zich af of zij wel genoeg deed om haar te helpen. Wanneer wij tijdens het tweede interview over de viering praten dan komen wij telkens weer terug op het verdriet waardoor zij overspoeld werd tijdens de performance-rituelen (naast *Heer ontferm U* veroorzaakte ook *Verwachtingsvol* bij haar een schok). De ervaring stond voor haar niet los van de dagelijkse realiteit; voor haar was deze ervaring onlosmakelijk verbonden met het leed van haar dochter. Maar deze ervaring veroorzaakte geen transformatie van haar dagelijkse realiteit. De ervaring bracht geen verlichting en bood haar geen zicht op een oplossing, maar leek haar eerder nog bewuster te maken van de uiterst moeilijke situatie waarin zijzelf en haar dochter zich bevonden. Olga leek deze ervaring tijdens de interviews weer opnieuw te beleven. Zij raakte

³⁹² In tegenstelling tot *community* kunstenaars die volgens Kester vooral 'context providers' zijn. Zie: Kester 2004: 1, en paragraaf 2.2.5.

tijdens het tweede interview opnieuw geëmotioneerd toen zij over het performance-ritueel sprak. Het beeld van het performance-ritueel leek voorgoed verbonden met de aandoening van haar dochter en het verdriet dat dit bij haar veroorzaakte. Beide zaken versmolten in haar beleving met elkaar zodat niet duidelijk meer was in hoeverre het performance-ritueel zelf het verdriet opriep, of haar vooral herinnerde aan (en deed verwijlen in) de situatie rondom haar dochter. Performance-ritueel en persoonlijke leven liepen vloeiend in elkaar over.

Waar de overwegend gelukzalige religieuze ervaring mensen kon aanzetten tot een positieve actie na afloop (transformatie van de dagelijkse realiteit), is het niet ondenkbaar dat een negatieve ervaring met dezelfde impact mensen kan aanzetten tot een handeling die henzelf schaadt³⁹³. In hoeverre vind ik dit risico als kunstenaar verantwoord? En in hoeverre is dit risico voor een gemeente draagbaar?

Dit experiment roept hiermee ethische vragen op. Hoe zwaar weegt het mogelijke risico dat individuele kerkleden lopen (op het oprakelen van een oud trauma)? Moet de vrijheid van mijzelf en van de gemeente bij het experimenteren met nieuwe rituelen worden beperkt om dit risico te voorkomen? Ikzelf vind deze mogelijk nadelige gevolgen geen reden om te stoppen met het organiseren van vieringen met performance-rituelen. De redenering die ik hierbij volg, is:

- 1 Het kunstwerk zelf creëert geen trauma maar kan iemand alleen herinneren aan (of laten verwijlen in) een oude traumatische ervaring. De schok, de bewustwording van een uitzichtloze situatie met alle gevolgen van dien, is niet uitsluitend het gevolg van het kunstwerk en zou ook op een andere wijze tot stand kunnen komen.
- 2 Deze herinnering, dit verwijlen, hoeft niet per definitie tot een negatieve ervaring te leiden. Uit het interview met kerkganger 2 uit Almstad blijkt dat het kunstwerk ook kan bijdragen aan een verwerking of het afsluiten van deze oude traumatische ervaring. Het kunstwerk kan ook bijdragen

³⁹³ Over de mogelijke schadelijke gevolgen van een esthetische ervaring opgeroepen door kunst, is weinig geschreven. In dit onderzoek heb ik geen concreet voorbeeld kunnen ontdekken. Wel is er een verschijnsel bekend dat het Stendhal-syndroom heet. Dit is een psychische aandoening die optreedt wanneer iemand overrompeld wordt door de schoonheid van kunst. Over dit verschijnsel werd in 1979 voor het eerst door de Italiaanse psychiater Graziella Magherini gepubliceerd. Zij beschreef het verschijnsel nadat zij gedurende tien jaar zo'n 100 gevallen (meestal van buitenlandse toeristen in Florence) bestudeerd had. Zij beschreef lichamelijke verschijnselen als een versnelde hartslag, duizeligheid, verwarring en flauwvallen. In ernstige gevallen traden soms zelfs vormen van manie, hallucinaties of andere psychotische verschijnselen op. Zij concludeerde dat een kunstwerk dat bij de toeschouwer een sublieme esthetische ervaring veroorzaakte, ook een onderdrukt trauma naar boven kon brengen. Deze conclusie vertoont duidelijke overeenkomsten met de resultaten die uit mijn onderzoek naar voren komen. (zie: <http://en.allexperts.com/e/g/gr/ graziella magherini.htm> (laatst bezocht op 8 -12 - 2009) en Graziella Magherini: La Sindrome di Stendhal, Firenze 1989).

- aan het helingsproces³⁹⁴. Belangrijk hierbij is dat er in de viering een evenwicht bestaat tussen enerzijds de soms donkere verontrustende beelden van het performance-ritueel en anderzijds de hoopvolle boodschap van de liturgische rituelen. Daarnaast draagt ook een goede afronding van het performance-ritueel bij aan dit evenwicht (zie paragraaf 6.5).
- 3 Niet alleen het kunstwerk bepaalt de mogelijk negatieve uitkomst en gevolgen, ook de in hoofdstuk 6 genoemde processen van *herkenning* en *participatie* spelen hierbij een rol. Tijdens dit proces van herkenning en participatie hebben de deelnemers de mogelijkheid en gelegenheid om de ervaring te neutraliseren wanneer het hun te veel wordt: zij kunnen wegstappen, selectief luisteren of zelfs weggaan. Dit onderzoek laat zien dat de deelnemers zelf invloed kunnen uitoefenen op de intensiteit van de ervaring. Zij kunnen hun ervaring doseren. In praktijk was er tot nu toe altijd sprake van een gebroken ervaring waaruit de deelnemers ook positieve elementen konden putten.
 - 4 Tot nu toe zijn er geen concrete aanwijzingen gevonden dat de viering met performance-rituelen daadwerkelijk heeft aangezet tot gedrag dat de gezondheid van de deelnemers heeft geschaad. De geconstateerde extreme negatieve ervaringen zijn daarbij zeer zeldzaam.

Dat neemt niet weg dat ik als kunstenaar wel de verantwoordelijkheid voel om alle deelnemers bewust te maken van de mogelijke impact van deze ervaring. Er moet een aantal voorzorgsmaatregelen worden genomen om ernstige gevolgen te voorkomen. Wat dit onderzoek in ieder geval duidelijk maakt, is dat het experimenteren met performance-rituelen in de liturgie niet vrijblijvend is. Het is een serieuze zaak die voor individuele kerkgangers een verschil kan maken. De ervaringsverhalen uit Wasdorp, Oostdam en Almstad maken mij als kunstenaar er van bewust dat de organisatie van een viering met performance-rituelen zeer zorgvuldig moet gebeuren. Kerkgangers moeten voorbereid worden op de viering. En er moet nazorg zijn na afloop van de viering zodat mensen hun verhaal kwijt kunnen.

In hoeverre een gemeente, met deze kennis in het achterhoofd, dit liturgische experiment nog durft aan te gaan, kan ik niet zeggen. Wat wel belangrijk is om te benadrukken, is dat ik als kunstenaar ook een bijdrage kan leveren aan de nazorg³⁹⁵. De nazorg die ik kan leveren is echter geen

³⁹⁴ Vergelijk ook de uitspraak van Gerard Lukken die spreekt over de *kanaliserende dimensie* van het ritueel (Lukken 1999: 60). Volgens Lukken zijn rituelen in staat om hevige emoties die met crisissituaties gepaard gaan, te kanaliseren. Het ritueel zorgt er voor dat deze emoties niet worden weggedrukt of verborgen maar worden verwerkt. Het ritueel kan beschutting bieden zonder dat bestaande conflicten worden weggedrukt. De viering met performance-rituelen leek in Almstad het meest onduidelijk deze kanaliserende en helende kracht te krijgen. Maar deze kanaliserende werking kwam ook in diverse ervaringsverhalen uit Wasdorp en Oostdam naar voren.

³⁹⁵ Dit laat echter onverlet dat ook de gemeente zelf een inspanning moet leveren op dit gebied. Binnen de gemeente (met name bij de voorganger) moet er aandacht zijn voor het feit dat dit soort extreme ervaringen kunnen optreden bij de kerkgangers. Het is belangrijk dat er vanuit de gemeente wordt duidelijk gemaakt dat mensen na afloop van de viering bij de voorganger of bij anderen terecht kunnen met hun verhaal.

psychologische ondersteuning. Ik ben kunstenaar en geen hulpverlener; deze scheidslijn moet niet overschreden worden. Wat ik als kunstenaar kan doen, is een gesprek met de deelnemers aangaan over hun aangrijpende sublieme of religieuze ervaringen. Het praten over de ervaring, zoals in de interviews is gebeurd, was voor veel deelnemers belangrijk. Deze uitwisseling bood hun een opening om 'oude' (traumatische) ervaringen te verwerken en bespreekbaar te maken. Deze gesprekken bieden mij als kunstenaar daarnaast de mogelijkheid om de performance-rituelen in toekomstige vieringen verder aan te scherpen. Het levert ook 'materiaal' op voor het kunstwerk (installatie) dat ik ter afsluiting van de viering wil ontwerpen³⁹⁶.

7.1.4 Voor altijd nieuw: performance-rituelen in de liturgie

Bij performancekunst die de grenzen opzoekt van het religieuze ritueel, speelt het aspect van herhaling een belangrijke rol. In hoofdstuk 2 schrijf ik dat het werk van Hermann Nitsch voor mij het dichtst nadert aan het religieuze ritueel³⁹⁷. Dit weet ik onder meer aan de voortgaande herhaling van zijn performances. Dit aspect van herhaling is voor mij een reden om in deze subparagraaf langer bij zijn performances stil te staan. Voor Nitsch lijkt de herhaling een doel op zichzelf te worden. Zijn performances veranderen weinig. Hij lijkt als kunstenaar niet langer gedreven te worden door een verlangen om nieuwe vormen te ontdekken en om nieuw commentaar te leveren op de hedendaagse kunst en de samenleving. Door zijn performances op een vast tijdstip en op een vaste plaats te herhalen, lijkt voor hem ook het in stand houden van een 'mythische ordening' belangrijk te zijn. Deze benadering van performancekunst ligt zeer dicht bij het uitvoeren van een cultushandeling³⁹⁸. Toch behoudt het werk van Nitsch een zeer ambigu

³⁹⁶ Ik beschrijf deze afsluitende artistieke presentatie, waarin ik de ervaringen van de kerkgangers in een installatie verwerk, in hoofdstuk 3 (paragraaf 3.1.2). Dit nieuwe kunstwerk kan een rol spelen in het bespreekbaar maken van 'oude' traumatische ervaringen. De beelden kunnen een aanleiding zijn om met anderen over de ervaring te spreken. Maar het effect van deze presentatie op de deelnemers is echter nog niet onderzocht. Dit laatste viel buiten de reikwijdte van het onderzoek.

³⁹⁷ In vergelijking met de andere kunstenaars die ik in hoofdstuk 2 beschrijf, namelijk Abramović en Beuys.

³⁹⁸ Nitsch presenteert zijn performance als een religieus ritueel dat stamt uit een oude traditie en dat hij elk jaar op een vast tijdstip uitvoert. Opvallend in het werk van Hermann Nitsch is dat hij zijn beeldende werk op eenzelfde wijze 'legitimiteit' verschaft als een 'kerk' haar religieuze rituelen; namelijk door te wijzen op tradities waaruit het werk (het ritueel) voortkomt. Nitsch wijst er in zijn boeken veelvuldig op dat zijn o.m. theater is gebaseerd op oersymbolen uit het christendom en uit oude hedense (Griekse) religies. Nitsch schreef dan ook dat hij kunst opvatte als een hedendaagse vorm van een cultus (zie ook paragraaf 2.2.3). Hij maakt aan zijn publiek duidelijk (o.a. door zijn boeken) dat zijn ritueel van het o.m. theater teruggaat naar oude bronnen en dat zijn performancekunst op een krachtige en oorspronkelijke manier deze oude traditie weer levend maakt. Nitsch draagt feitelijk theologische argumenten aan ter verdediging van zijn kunstwerk. Hij creëert een nieuwe mythe en

karakter. Naar aanleiding van zijn performance *Aktion 115* (Klosterneuburg, 2003) concludeerde ik in paragraaf 2.2.3 dat deze performance bij mij onduidelijkheid opriep over hoe ik de performance moest interpreteren. De vraag 'is het een kunstuiting of is het een religieus ritueel' bleef door mijn hoofd spelen³⁹⁹. Deze ambiguïteit van het kunstwerk beschouwde ik als een belangrijke meerwaarde van het werk. Het schiep ruimte om op een nieuwe manier naar de performance te kijken. Het veroorzaakte verwarring waardoor ik als toeschouwer op zoek moest naar nieuwe betekenissen en verklaringen voor datgene wat ik had gezien.

Wat gebeurt er nu wanneer mijn performance-rituelen, net als het o.m. theater van Nitsch, op een vast tijdstip en met regelmaat worden herhaald? Wat gebeurt er wanneer zij elke zondagmorgen worden uitgevoerd in een gemeente? Zouden mijn performance-rituelen dan een zelfde mate van ambiguïteit krijgen als de performances van Nitsch? Of bevinden zij zich dan voorgoed (en volledig) binnen het domein van de kerkelijke cultus? Zouden de performance-rituelen, doordat zij niet langer nieuw zijn, hun kracht verliezen? Of zouden zij, doordat er voor de kerkgangers meer herkenningsmogelijkheden ontstaan, juist betekenisvoller worden?⁴⁰⁰ Zouden zij kunnen uitgroeien tot een vast en vertrouwd collectief ritueel dat gezicht geeft aan de gemeente als geheel?

Voor mij wordt met de herhaalde terugkeer van het performance-ritueel in de liturgie een grens overschreden. Het performance-ritueel zou voor mij niet langer meer mijn kunstwerk zijn, maar zich voorgoed in het domein van de nieuwe religieuze rituelen bevinden. Er zijn hier verschillende redenen voor. Ten eerste wordt door deze herhaling mijn invloed als kunstenaar op het performance-ritueel steeds kleiner. Ik zal waarschijnlijk niet elke keer aanwezig zijn om de viering voor te bereiden (zeker wanneer meerdere gemeenten de performance-rituelen overnemen). De uitvoering van het performance-ritueel is niet langer de gedeelde verantwoordelijkheid van de gemeente en van mijzelf (de kunstenaar). Mijn rol en invloed als kunstenaar zal sterk teruggebracht worden. De gemeente zal zelf

probeert met zijn performances de mythische orde in stand te houden, net zoals dat in religies gebeurt.

³⁹⁹ Ik schreef: *'Als kunstuiting kan ik het zien als een meta-commentaar op de samenleving en kan ik verschillende aspecten uit de performance verder analyseren en in verband brengen met de geschiedenis en ontwikkeling van onze huidige samenleving. Als ritueel kan ik er wel of niet in geloven. Ik kan het bestempelen als een exotisch vreemd ritueel dat schijnbaar een functie heeft voor een kleine groep sektarische aanhangers.'*

⁴⁰⁰ In navolging van Gadamer stelde ik in hoofdstuk 2 dat een belangrijke kwaliteit van het symbool en de symbooltaal, is dat het *herkenning* oproept. Het symbool, zo stelde Gadamer is een ontmoeting die opgebouwd moet worden. Men moet herkenningsmogelijkheden creëren. Wanneer performance-rituelen elke zondag terugkeren in de liturgie, dan zullen er voor de kerkgangers meer herkenningsmogelijkheden ontstaan om de symbooltaal van de performances te doorgronden. De kerkgangers krijgen op deze wijze meer mogelijkheden om zich met het performance-ritueel vertrouwd te maken.

moeten zoeken naar aanpassingen die het ritueel 'actueel' houden; zij zal het performance-ritueel aanpassen aan de specifieke omstandigheden die de kerk, de gemeente, en de liturgische kalender vragen. Het performance-ritueel zal transformeren zonder dat ik daar als kunstenaar nog invloed op heb. Dat heeft voor de gemeente zelf een belangrijk voordeel. Performance-ritueel en gemeenschap krijgen de tijd en de gelegenheid om verder naar elkaar toe te groeien. Door deze aanpassingen kan het performance-ritueel door steeds meer mensen geaccepteerd worden als een 'eigen' ritueel van de gemeente; de gemeente als geheel kan zich er gemakkelijker mee *identificeren*. Maar voor mij als kunstenaar verliest het kunstwerk op deze wijze aan waarde. Als kunstenaar wil ik met mijn werk reageren op de omgeving. Daarnaast zoek ik met mijn performance-rituelen naar een balans tussen enerzijds het versterken (van de ervaring) van de liturgische rituelen en anderzijds het tegenspreken van deze rituelen⁴⁰¹. Juist deze wisselwerking geeft het performance-ritueel haar kracht en houdt het 'nieuw'. Op deze wijze kan het performance-ritueel de deelnemers aanzetten tot een reflectie op de eigen liturgie. Wanneer het performance-ritueel echter ingelijfd wordt door de gemeente, zullen deze scherpe kanten van het kunstwerk verdwijnen (zie hiervoor ook kader 7.2). Daarom is de blijvende inbreng van de kunstenaar noodzakelijk. Een keuze voor herhaling van het ritueel, los van de kunstenaar, betekent in mijn visie een overschrijding van de grens tussen kunstwerk en een nieuw (emerging) ritueel. Het kunstwerk wordt hiermee definitief uit de kunstcontext gehaald en tot onderdeel van een religieuze cultus gemaakt. Het kunstwerk wordt een nieuw ritueel en verandert hierdoor van betekenis en van vorm.

Maar hiermee wil ik niet zeggen dat ik tegen elke vorm van herhaling ben. Herhaling speelde ook in mijn eigen experiment een belangrijke rol en zorgde er voor dat de gemeente beter op de viering was voorbereid⁴⁰². De herhaling van het performance-ritueel is voor mij echter geen doel op zichzelf (een herhaling om een mythische orde in stand te houden) maar een middel om het performance-ritueel tot een effectief instrument te maken (herkenningsmogelijkheden te creëren). Het vaststellen van een einddatum is voor mij daarbij van wezenlijk belang; op deze wijze wordt duidelijk dat het performance-ritueel als kunstwerk een eindig karakter heeft.

⁴⁰¹ Als kunstenaar, zo schreef ik in paragraaf 6.5, streef ik niet naar een volledige *herkenning* van en *identificatie* met het performance-ritueel door de gemeente.

⁴⁰² Zo is in Almstad het performance-ritueel *Heer ontferm U* tweemaal uitgevoerd. Door deze herhaling kon de gemeenschap kennismaken met het fenomeen performance-ritueel. De gemeente was hierdoor beter voorbereid op de viering met performance-rituelen.

Allerzielen Alom in Castricum:

De transformatie van kunstproject naar emerging ritual

Een goed voorbeeld van het transformatieproces van een kunstwerk tot nieuw ritueel vormt de viering van *Allerzielen Alom* in Castricum. Dit project laat zien hoe een kunstwerk op deze wijze geheel buiten de oorspronkelijke kunstcontext kan komen te staan. *Allerzielen Alom* werd in 2007 door Ida van der Lee georganiseerd op de begraafplaats van Castricum. Zij wilde hier een omgeving creëren die nabestaanden de ruimte gaf om hun doden te herdenken. *Allerzielen Alom* was een zeer gewaardeerd project dat veel mensen wist te raken (zie ook paragraaf 2.2.5).

Kunstwerken van verschillende kunstenaars speelden in dit concept van Ida van der Lee een cruciale rol. In 2008 werd dit project door mensen uit de lokale gemeenschap overgenomen. Zij noemden het nog steeds *Allerzielen Alom*. Zij hadden een aantal elementen uit het oorspronkelijke plan van Ida van der Lee overgenomen maar op één cruciaal punt weken zij af. Kunstenaars en kunstwerken speelden ditmaal een ondergeschikte rol. De organisatoren vertelden hierover in het Nieuwsblad voor Castricum (dd 29-10-2008) dat zij *'de lat voor zichzelf niet te hoog wilden leggen'*. Zij streefden naar een *'intieme bijeenkomst'* die zij met *'geringe inspanning'* elk jaar weer konden organiseren. Een van de organisatoren vertelde dat de focus op kunst voor hen minder belangrijk was. Zij wilden vooral de lokale gemeenschap van Castricum bij elkaar brengen. Hun doel was om een jaarlijkse herdenkingsdag te organiseren. Als organisatoren zorgden zij voor de gezelligheid (eten, drinken, verlichting en muziek). De andere activiteiten moesten door de mensen uit Castricum zelf worden ingevuld (Arfman 2009: 47, 48). Dit was een totaal andere benadering dan wat Ida van der Lee voor ogen stond. Zoals gezegd zag zij juist een belangrijke rol voor kunst in deze bijeenkomsten. In het boek *Allerzielen Alom* schrijft Van der Lee: *'De inzet van de kunstenaars maakt de viering bijzonder en krachtig. (...) De verbeelding is een wezenlijk element in deze manier van Allerzielen vieren'* (Lee, van der 2008: 84). Maar in dit boek zaait zij ook verwarring over de onmisbaarheid van de kunstenaars in dit project. In het begin schrijft zij namelijk ook: *'Kunst is in deze context een instrument en geen doel op zich. De waarde van de kunst en de kunstenaars binnen Allerzielen Alom zit 'm in de daad – de vrije manier van denken, de gewoonte om te experimenteren en de moed om taboes te doorbreken. Maar de concrete producten, de kunstuitingen, hebben in feite een cultuswaarde en minder een tentoonstellingswaarde. Zonder de context van Allerzielen Alom verliezen de meeste vormen hun betekenis'* (Lee, van der 2008: 32). Deze tekst kan op twee manieren gelezen worden. Ik begrijp hieruit dat de kunstwerken zo toegepast zijn op de specifieke locatie en context, dat zij niet langer te begrijpen zijn buiten deze context van de begraafplaats en het herdenken van overledenen. Maar er kan ook uit opgemaakt worden dat het concrete kunstwerk als cultusobject 'af' is en niet langer meer de kunstenaar nodig heeft om toegepast te kunnen worden. Kunst is slechts een 'instrument'. Van der Lee beschrijft de rol van de kunstenaar in dit project zeer algemeen en summier. Dit alles wekt de indruk dat de kunstenaar alles behalve onmisbaar is. De rol

van de kunstenaar lijkt zeer gemakkelijk door een lokale organisator overgenomen te kunnen worden; het enige dat deze nodig heeft is het 'instrument' aangeleverd door de kunstenaar.

Naar mijn idee verliezen de meeste door kunstenaars ontworpen rituelen hun betekenis wanneer de kunstenaar niet aanwezig is om deze te presenteren en aan te passen aan de locatie. De waarde van de kunstenaars van *Allerzielen Alom* is inderdaad gelegen in hun daad, zoals Van der Lee schrijft, niet alleen vanwege hun '*vrije manier van denken*', maar ook doordat de kunstenaars direct met hun werk reageren op de omgeving. De kunstenaar zorgt er voor dat het oude 'kunstje' niet klakkeloos wordt herhaald. Hij/zij past het eigen ritueel zodanig aan dat het in een gewijzigde 'omgeving' even krachtig blijft. Elke nieuwe uitvoering van het ritueel als kunstwerk betekent nieuwe aanpassingen doen aan de presentatie van de 'cultus' en de 'cultusbeelden'. Dat is naar mijn idee de enige manier om deze kunstwerken scherp te houden. In Castricum is dit niet gebeurd. Er ontstond zo een nieuw ritueel waarbij de concrete producten, ontworpen door de kunstenaars, weliswaar soms opnieuw werden toegepast, maar veel van hun oorspronkelijke waarde en kracht verloren. De nadruk in Castricum lag heel sterk bij het samenbrengen en samen herdenken van de lokale gemeenschap. De verrassing, de nieuwe ontdekkingen, de ontroering opgeroepen door de onverwachte schoonheid van de kunstwerken (die mij had getroffen tijdens de eerste viering), ontbrak. Bij *Allerzielen Alom* komt zo een duidelijk spanningsveld naar voren tussen het zoeken naar vernieuwing en de herhaling van het ritueel. Een te duidelijke keuze voor herhaling van het ritueel, los van de kunstenaars, betekent een overschrijding van de grens tussen kunstwerk en een nieuw (emerging) ritueel. Het kunstwerk wordt definitief uit de kunstcontext gehaald en tot onderdeel van een religieuze cultus gemaakt. Het kunstwerk wordt een nieuw ritueel en verandert hierdoor van betekenis en vorm.

7.1.5 Een mogelijk vervolg op de performance-rituelen

Hoewel de performance-rituelen in mijn visie dus niet zonder de inbreng van de kunstenaar herhaald kunnen worden, kan de gemeente zelf wel een vervolg geven aan dit liturgische experiment. Wanneer een gemeenschap geïnspireerd is geraakt door het project kunnen zij onderdelen van de performance-rituelen gebruiken en toepassen in de liturgie of in een persoonlijk ritueel. Deze nieuwe rituelen maken echter niet langer onderdeel uit van mijn oeuvre als beeldend kunstenaar en moeten daarom ook een andere naam krijgen⁴⁰³. Ik beschouw dit als nieuwe rituelen die dankzij de creatieve inzet

⁴⁰³ Of om terug te keren naar het voorbeeld van *Allerzielen Alom*: In feite is er naar aanleiding van het kunstproject van Ida van der Lee in Castricum een nieuw ritueel ontstaan. Wat echter verwarrend is, is dat het kunstproject met dezelfde naam onder leiding van Ida van der Lee op andere locaties wordt uitgevoerd. Het kunstproject van Van der Lee heeft een wezenlijk ander uitgangspunt dan het nieuwe ritueel in Castricum. Waar ik voor pleit is dat een gemeenschap door middel van een nieuwe

van mensen uit de gemeente, zijn voortgekomen uit de performance-rituelen. Er is mij tot nu toe één voorbeeld van zo'n nieuw ritueel bekend. Ik was aanwezig bij de uitvoering maar heb mij niet bemoeid met de vormgeving van het ritueel. De reden dat ik dit voorbeeld, dat zich binnen mijn familiekring heeft afgespeeld, beschrijf, is dat het laat zien hoe een persoonlijk ritueel van een performer ook na de viering nog een vervolg kan krijgen (zie kader 7.3). De creatieve wijze waarop de deelnemers aan de liturgie betekenis geven aan het performance-ritueel biedt naar mijn idee ruimte om nieuwe, persoonlijke of collectieve rituelen te laten ontstaan. Ik denk dat het belangrijk is om deze mogelijkheid naar de gemeente toe ook duidelijk aan te geven. Wanneer de gemeente delen van het performance-ritueel hergebruikt voor een eigen ritueel, is het in mijn visie niet langer 'mijn' kunstwerk maar wordt het een nieuw ritueel waarbij men alle vrijheid heeft om dingen toe te voegen of weg te laten. Ik wil bij toekomstige vieringen proberen om de mogelijke vrees van de deelnemers dat zij met mijn kunstwerk aan de haal gaan, weg te nemen.

Kader 7.3

Een vervolg op *Verwachtingsvol* in Utrecht

Dit nieuwe ritueel is ontstaan en uitgevoerd in juni 2007. Het kwam voort uit het performance-ritueel *Verwachtingsvol* in Utrecht. De performer, mijn echtgenoot, vroeg mij of hij de 'zweetdoek', met de afdruk van zijn lichaam mocht hebben. Zijn vader (mijn schoonvader) was op dat moment ernstig ziek en wij wisten dat hij spoedig zou sterven. Mijn echtgenoot vertelde dat hij graag iets van zichzelf in de kist van zijn vader wilde leggen als een teken van verbondenheid. In eerste instantie dacht hij aan een foto van zichzelf. Maar kort daarna besloot hij dat het de 'zweetdoek' moest worden. Hij heeft samen met zijn vader nogmaals de viering in Utrecht teruggezien op dvd. Daarna vroeg hij zijn vader of hij dit ook een goed idee vond (zijn vader was ook bij de viering in Utrecht geweest en had hem zien mediteren en vallen). Zijn vader stemde toe. Ik vroeg mijn echtgenoot wat de zweetdoek voor hem betekende; of het voor hem bijvoorbeeld een symbool voor de wederopstanding was? Dat was het niet. Daar geloofde hij ook niet zo in. Wel vertelde hij dat het performance-ritueel voor hem, na afloop van de viering, steeds meer in het teken was komen te staan van het naderende overlijden van zijn vader. De doek in de kist was voor mijn echtgenoot vooral een symbool voor de verbondenheid tussen zijn vader en zichzelf. De doek met afdruk, beschouwde hij als iets dat echt van hem was. Het was niet langer uitsluitend een onderdeel van 'mijn' kunstwerk. Deze doek had voor hem meer waarde gekregen dan welke foto dan ook.

Ik heb de zweetdoek uit mijn atelier naar het huis van mijn schoonouders gebracht. Deze werd opgevouwen en onder het bed van mijn schoonvader neergelegd. Aan enkele familieleden en vrienden op ziekenbezoek werd de doek getoond. Na het overlijden van mijn schoonvader werd de doek, in het bijzijn van familieleden als een deken over mijn schoonvader heen gelegd. Daarna werd de kist gesloten.

naam (met eventueel een korte toelichting) duidelijk kan maken dat het hier gaat om een nieuw ritueel geïnspireerd op *Allerzielen Alom* (of op een performance-ritueel).

7.1.6 Nieuwe partituur voor de viering

In dit hoofdstuk en het vorige werd duidelijk dat de nieuwe partituur meer moet zijn dan een 'blauwdruk' van de viering zelf. Een viering met performance-rituelen is geen 'event' maar een proces waar kunstenaar en gemeenschap langzaam naar toe groeien. De nieuwe partituur moet daarom een heel traject beslaan waarbij ook de voorbereiding en afronding (nazorg) een zichtbare plaats krijgen.

Mijn nieuwe partituur kent verder veel overeenkomsten met de partituur voor de viering in Almstad. Zo krijgen in mijn nieuwe partituur een aantal liturgische rituelen uit de Thomasviering een plaats⁴⁰⁴. Daarnaast grijp ik terug op mijn ervaring in Almstad wat betreft de afronding van de performance-rituelen en de rol van helpers en performers. In de nieuwe partituur en in mijn regie krijgen deze zaken nog meer nadruk.

In deze partituur kan ik niet uitgaan van een concrete situatie; er is nog geen nieuwe uitvoering van een viering met performance-rituelen gepland. Dit levert een aantal praktische problemen op. Elke gemeente heeft namelijk zijn eigen liederen en rituelen die in de partituur een plaats moeten krijgen. Daarnaast moeten de performance-rituelen worden afgestemd op de specifieke eisen die het kerkgebouw stelt. Aangezien dit alles niet bekend is, houdt deze nieuwe partituur een hypothetisch karakter. De uitgangspunten die ik hierbij aanhoud, zijn:

1. De viering vindt plaats bij een oecumenische gemeenschap die over een jaar een Thomasviering wil organiseren.
2. De gemeente heeft vaker geëxperimenteerd met nieuwe rituelen in de liturgie maar is verdeeld over het nut en de noodzaak ervan. Binnen de gemeente is er een aanzienlijke groep mensen die enthousiast is en die de (religieuze) beleving in de liturgie wil versterken door middel van nieuwe rituelen. Er is echter ook een kleine groep kerkgangers die weinig affiniteit heeft met deze experimenten.
3. De gemeente heeft de beschikking over een grote kerk, waar in de maanden voorafgaand aan de viering enkele malen geoefend kan worden.
4. De viering vindt plaats op zaterdagavond⁴⁰⁵ en is een 'extra' viering⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Met name de Heilige Chaos en het breken en delen. Deze liturgische rituelen schiepen mogelijkheden om van de performances collectieve rituelen te maken.

⁴⁰⁵ Mijn voorkeur voor een avond is een bewuste keuze. Ook in Almstad vond de viering met performance-rituelen op een avond plaats. Samen met de werkgroep hadden wij gekozen voor een avond in november zodat de kerk donker zou zijn. De reden voor deze keuze was dat de diaprojecties dan beter zichtbaar zouden zijn. Maar de donkere ruimte van de kerk bood mij als kunstenaar nog meer mogelijkheden. Door selectief de kerk te verlichten kon ik bepalen welke onderdelen van het interieur voor de deelnemers zichtbaar bleven en welke niet. Zo kon ik specifieke beelden uit de kerk verbinden met de performance-rituelen. De donkere ruimte zorgde er voor dat ik als kunstenaar meer grip kreeg op de (beeldtaal van de) viering. Ik kon kortom de overdaad aan visuele prikkels, die veel kerken kenmerkt, nu beter naar mijn hand zetten en veel zorgvuldiger een beeldcompositie samenstellen.

5. Ik gebruik dezelfde vier performance-rituelen als in Almstad. Ik ga uit van een gemeente waar deze performance-rituelen niet eerder zijn uitgevoerd⁴⁰⁷.
6. Het kerkbestuur en de voorganger zijn enthousiast en willen de nodige tijd in dit project investeren. Het idee om de viering niet als een op zichzelf staande gebeurtenis te organiseren, maar als een langer lopend proces, spreekt hun aan.
7. Het kerkbestuur staat in principe positief tegenover het idee dat de performance-rituelen en liturgische rituelen elkaar op een zeker moment in de viering tegenspreken. Zij zien dit als een methode om mensen met een nieuwe blik naar het eigen geloof en naar de eigen manier van vieren te laten kijken. Maar zij willen wel dat de viering een hoopvol einde krijgt waardoor de kerkgangers weer worden samengebracht en hun gevoel van onderlinge verbondenheid versterkt wordt.
8. Ikzelf kan bij de viering aanwezig zijn en samen met de gemeente de viering voorbereiden.

Zie voor de uitwerking van de nieuwe partituur het schema in bijlage 1.

7.2 Een reflectie op de verschillende rollen van de kunstenaar–onderzoeker

In hoofdstuk 5 schreef ik dat ik in dit onderzoek een veelvoud aan rollen heb vervuld. Deze verschillende rollen en taken zijn terug te voeren tot twee ‘hoofdrollen’, namelijk die van onderzoeker⁴⁰⁸ en die van kunstenaar⁴⁰⁹. Het

⁴⁰⁶ Met een extra viering bedoel ik een viering die niet in plaats komt van de ‘gewone’ zondagse kerkdienst.

⁴⁰⁷ Mijn bedoeling is echter om in de toekomst nieuwe performance-rituelen te ontwerpen. Uitgangspunt voor deze nieuwe rituelen is dat zij op eenzelfde wijze verspreid kunnen worden door de viering heen; op elk moment in de viering is er zo een performance-ritueel gaande. De nieuwe performance-rituelen verschillen van elkaar in duur (lengte) en thematiek; net als de vier performance-rituelen uit de viering in Almstad.

⁴⁰⁸ In mijn rol als onderzoeker voerde ik de volgende taken uit: het opstellen van de onderzoeksvraag en een methodologische uitwerking, het informeren van gemeenten, het verzamelen van data (hieronder vallen ook het aansturen van twee interviewers en het zelf afnemen van interviews), de analyse van de data en het schrijven van het proefschrift.

⁴⁰⁹ Bij mijn rol als kunstenaar horen de volgende zaken: het ontwerpen en uittesten (tijdens atelieropstellingen en try-out) van performance-rituelen, het opstellen van een partituur voor de viering, het informeren, enthousiasmeren en ondersteunen van vrijwilligers (performers en helpers) uit de gemeente, het inbedden van de performance-rituelen in de liturgie (zoeken naar geschikte liederen, naar geschikte locaties in de kerk, en naar goede aansluitingen op de liturgische rituelen van de gemeente), het regisseren van de performance-rituelen, de praktische organisatie van de vieringen (productie), het bewerken van het beeldmateriaal (een dvd maken

onderscheid tussen deze beide rollen was echter niet altijd even duidelijk. Ten eerste was het voor de mensen uit de gemeente niet altijd helder wanneer ik als kunstenaar optrad en wanneer als onderzoeker⁴¹⁰. Daarnaast was het in mijn beschrijving van het onderzoek en van mijn artistieke proces niet mogelijk om een te strikte scheiding aan te brengen⁴¹¹. Het overvloeien van beide rollen werd verder zichtbaar doordat onderzoeksmethoden (interview en dagboek) door mij gebruikt werden om artistieke doelen te verwezenlijken⁴¹², en ik de reflectie op mijn artistieke proces gebruikte als een extra controle van het onderzoeksproces⁴¹³. Mijn rol als kunstenaar en onderzoeker vloeien in dit onderzoek in elkaar over. Dit is niet vreemd; het is een kenmerk van *onderzoek in de kunsten* waar subject en object van onderzoek niet van elkaar te scheiden zijn. Desondanks probeer ik in deze paragraaf mijn ontwikkeling als beeldend kunstenaar en als onderzoeker nogmaals los van elkaar te beschrijven. Hiermee creëer ik dus een kunstmatige situatie die niet strookt met de realiteit. Het maken van dit onderscheid en het beschrijven van mijn ontwikkeling op deze vlakken geeft echter belangrijke informatie over hoe de onderzoeksresultaten tot stand zijn gekomen en hoe mijn onderzoeksproces vorm heeft gekregen. Ik loop hiermee vooruit op paragraaf 7.3 waar ik verder inga op de betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten.

met een verslag van de viering) en het maken van een installatie waarin de ervaringen van de deelnemers aan de liturgie worden verwerkt.

⁴¹⁰ Een goed voorbeeld van zo'n situatie is mijn optreden als interviewer. Na afloop van de vieringen heb ik enkele interviews afgenomen waarbij ik mijzelf vooral als onderzoeker presenteerde. Maar ik werd door de geïnterviewden ook altijd op mijn rol als kunstenaar (en performer) aangesproken. Zij waren nieuwsgierig naar mijn ervaring en waardering van de viering en wilden graag meer weten over eerdere en toekomstige kunstprojecten. Zodoende switchte ik tijdens het interview regelmatig tussen mijn rol als onderzoeker (die vooral meer wilde horen over de ervaring van de kerkganger), en mijn rol als kunstenaar (die een dialoog aanging met de geïnterviewde over dit kunstproject en over de mogelijkheden van kunst in de kerk in het algemeen). Dit voorbeeld laat zien dat een strikte scheiding van beide rollen (kunstenaar en onderzoeker) in de praktijk soms onmogelijk was.

⁴¹¹ Ondanks de scheiding die ik aanbracht door mijn verslag vanuit het binnenperspectief en buitenperspectief te schrijven, kon ik mijn (persoonlijke) visie als kunstenaar en mijn visie als onderzoeker nooit volledig scheiden. Het bleef een kunstmatig onderscheid.

⁴¹² Het bijhouden van een dagboek door de performers gaf mij als kunstenaar een middel in handen om hun bewustzijn en hun aandacht voor het performance-ritueel te vergroten. Het afnemen van interviews bracht mijn artistieke doel, het naderen van het goddelijke mysterie, dichterbij doordat het een diepgravende uitwisseling van ervaringen in gang heeft gezet.

⁴¹³ In paragraaf 4.2.3 schreef ik dat de beschrijving van (en reflectie op) mijn artistieke proces tot een betere navolgbaarheid van het onderzoeksproces heeft geleid. Mijn beschrijving van het artistieke proces bracht een selectiemechanisme aan het licht dat anders waarschijnlijk verborgen zou zijn gebleven.

7.2.1 Ontwikkeling als beeldend kunstenaar

Mijn ontwikkeling als beeldend kunstenaar heb ik met name in hoofdstuk 4 de nodige aandacht gegeven. In hoofdstuk 4 lag de nadruk op het beschrijven van mijn artistieke product, de performance-rituelen geïntegreerd in de liturgische viering. In hoofdstuk 5 heb ik beschreven welke factoren binnen de gemeente van invloed waren op het slagen of falen van de viering. Maar ook mijn artistieke proces was van invloed op de uitkomsten van het onderzoek en op het slagen of falen van de viering. Mijn toegenomen ervaring en mijn veranderende werkwijze als kunstenaar hebben de (succesvolle) uitvoering van de laatste viering in Almstad beïnvloed. In deze paragraaf concentreer ik mij daarom op het artistieke proces. Ik beschrijf de invloed van mijn artistieke proces op de nieuwe partituur en op de onderzoeksresultaten aan de hand van drie thema's.

1. Van een 'site-specific' kunstwerk naar een 'collectief' kunstwerk

In mijn beeldende werk heeft de relatie tussen het kunstwerk en de omgeving altijd een belangrijke rol gespeeld. In paragraaf 2.1.1 schreef ik dat ik *'het creëren van de ideale ruimte en voorwaarden waarbinnen mijn kunstwerken getoond worden, als een onderdeel van mijn beeldende werk beschouw'*. In mijn *site-specific* installaties en performances probeerde ik een bestaande ruimte of omgeving tot een totaalkunstwerk om te vormen. Expositieruimte en kunstwerk liepen in elkaar over; de 'omgeving' werd onderdeel van het kunstwerk. In dit artistieke en liturgische experiment ontstond er echter een andere situatie. In paragraaf 2.2.5 schreef ik al dat ik met dit werk meer richting *community art* opschoof. Ik nam hier een andere houding aan tegenover de 'omgeving' dan ik gewoon was.

Voor mijn eerdere *site-specific* installaties en performances wist ik vooraf onder welke omstandigheden het werk gepresenteerd zou worden. Ik kende de afmetingen en mogelijke beperkingen van de ruimte. Ik wist de tijdsperiode waarin het werk getoond werd en ik had enig idee van de bezoekersaantallen. De omgeving was door mij nauwkeurig in kaart gebracht. Op basis hiervan kon ik mijn installatie of performance in mijn atelier uittesten. De belangrijkste artistieke beslissingen en afwegingen werden vooraf in mijn atelier gemaakt. Zonder veel problemen kon ik het kunstwerk daarna op de expositielocatie uitvoeren.

In Wasdorp heb ik geprobeerd om de viering met performance-rituelen op een vergelijkbare wijze te organiseren. Natuurlijk wist ik dat ik hier minder solistisch kon optreden en dat het project stond of viel met een goede samenwerking tussen de gemeente en mijzelf. Maar ik ging er van uit dat ik vooraf - door de gemeente en de liturgische vieringen goed te bestuderen - een tot in detail uitgewerkte partituur kon schrijven. Ik maakte alle aanpassingen die nodig waren om de performance-rituelen te integreren in de viering, tot mijn verantwoordelijkheid. Ik stelde mijzelf tot taak om de gemeente een partituur te presenteren die zowel aan mijn als haar verwachtingen voldeed. Deze wijze van werken vroeg veel van mij en leidde niet tot een bevredigend resultaat. Zoals ik in paragraaf 4.2.4. al schreef: *'In Wasdorp werden de performance-rituelen uitgevoerd door mensen uit de gemeente, maar zij werden nooit rituelen van de gemeente'*. Naast eerder

genoemde oorzaken als een verdeelde gemeente en de voorbereiding van de gemeente, speelde ook mijn houding als kunstenaar hierin een rol.

In Oostdam en in Almstad ontstond er langzaam maar zeker een andere wijze van samenwerken met de gemeente. Hier probeerde ik niet direct kant-en-klare oplossingen voor alle problemen aan te dragen, maar maakte ik de gemeenten steeds meer deelgenoot van de problemen waar ik tegen aan liep. Mijn werk als kunstenaar speelde zich nu op twee verschillende niveaus af.

Ten eerste was er het niveau van het performance-ritueel. Als kunstenaar wilde ik het performance-ritueel zo overtuigend mogelijk laten uitvoeren door de performer. Op het niveau van het concrete performance-ritueel kon er vooraf geoefend worden in het atelier of in de kerk. Er was tijd om het kunstwerk bij te schaven⁴¹⁴. Op dit niveau kon ik als kunstenaar op eenzelfde manier werken als voorheen bij mijn *site-specific* installaties. Ik kon ruim voor de viering een gedetailleerd plan schrijven dat daarna zonder veel problemen door de performers werd uitgevoerd⁴¹⁵.

Naast het niveau van het performance-ritueel was er ook het niveau van de liturgie als totaliteit. Het performance-ritueel moest samen met het gesproken woord en de gezongen liederen tot een onlosmakelijke eenheid worden gemaakt. Met name op dit niveau was mijn vroegere houding en werkwijze als kunstenaar niet langer bruikbaar. Het ging hier om meer dan een *site-specific* kunstwerk en om meer dan een goede uitvoering van mijn performance-rituelen alleen; de liturgie als geheel moest overtuigend zijn. Hier was sprake van een 'collectief kunstwerk' waarbij verschillende partijen met elkaar moesten samenwerken. In de liturgische context van deze drie gemeenten was er sprake van een gedeeld leiderschap⁴¹⁶ waarbij de visies op de liturgie (of op sommige liturgische rituelen) van elkaar konden verschillen. De 'uitdrukking' van de liturgie als collectief kunstwerk werd grotendeels bepaald door de handelingen en visie van deze leiders. Deze leiders moesten het vooraf eens zien te worden. Het was voor mij als kunstenaar een uitdaging om (mede) vorm te geven aan een kunstwerk in een situatie waar voortdurend overleg en samenspraak nodig was. Mijn in het atelier ontworpen partituur, met de compromissen er al in verwerkt, was in deze situatie niet goed bruikbaar⁴¹⁷. Ik verloor daardoor in Wasdorp (en deels

⁴¹⁴ Bijvoorbeeld door de performer extra instructies en feedback te geven, een andere locatie in de kerk te zoeken, de timing van het performance-ritueel te veranderen, of het performance-object aan te passen.

⁴¹⁵ In dit plan was ook de inbreng van de performer zelf verwerkt. Deze inbreng vond tijdens het voorbereidingstraject (tijdens het oefenen van het performance-ritueel ruim een maand voor de viering) plaats. Het performance-ritueel kon daarna door mij worden uitgeschreven en uitgewerkt.

⁴¹⁶ Er was ook een wezenlijk andere situatie dan bij de totstandkoming van een toneelstuk waar één regisseur leiding geeft en de 'uitdrukking' en het 'gezicht' van het uiteindelijke kunstwerk bepaalt. Er waren verschillende leiders. Onder de leiders versta ik hier de voorganger, de dirigent, ikzelf als kunstenaar, en soms ook enkele leden van een liturgiegroep.

⁴¹⁷ In Wasdorp kon ik de partituur in praktijk niet gedetailleerd genoeg uitwerken en uitschrijven; het was onmogelijk om vooraf op alles een antwoord klaar te hebben. De liturgie was daarvoor te complex en te veelomvattend. Daarnaast kende ik de gemeente, ondanks mijn inspanningen, niet goed genoeg om alle problemen vooraf

in Oostdam) mijn grip op de zaak. In Almstad kwam ik echter niet direct met een uitgewerkt compromisvoorstel, aangepast aan ieders wensen. Ik probeerde juist zo lang mogelijk vast te houden aan mijn oorspronkelijke ideeën en uitgangspunten. Dit plan vormde de basis voor een uitwisseling van ideeën tussen mijzelf, de voorganger, de dirigent, het koor en de werkgroep. Ook hier waren uiteindelijk compromissen noodzakelijk. Maar de flexibiliteit hoefde nu niet alleen van mijzelf te komen maar kwam van alle partijen. Door als regisseur in Almstad duidelijk stelling te nemen, ontstond er een open uitwisseling over de viering. Dit bood de gemeente de gelegenheid om mij te vertellen wat voor haar belangrijk was om in deze viering terug te vinden. Het werd daardoor veel meer een gezamenlijk, collectief project. Deze grotere inbreng van de gemeente was ook terug te vinden in de onderzoeksresultaten. In hoofdstuk 6 schreef ik dat de vaste kerkgangers in Almstad spreken over een 'echte' Thomasviering. De viering met performance-rituelen, zo concludeerde ik, vormde voor deze kerkgangers geen breuk met de eigen liturgische traditie.

2. *Performance-rituelen: van een statisch kunstwerk naar een kunstwerk als proces*

In hoofdstuk 2 schreef ik dat ik het woord 'performance' waarmee ik dit werk in eerste instantie aanduidde, niet langer geschikt vond. Dit woord riep bij sommige kerkgangers (met name in Wasdorp) te veel associaties op met theater. Maar ook vanuit de beeldende kunst was er naar mijn idee veel voor te zeggen om dit woord niet langer te gebruiken vanwege de associaties met theater en met het creëren van een theatrale werkelijkheid. Ik beschouw de performance-rituelen als kunstwerken op het grensvlak van het religieuze ritueel. Het zijn bijzondere kunstwerken die een aparte plaats innemen binnen mijn eigen oeuvre. Het performance-ritueel is veel minder een afgerond kunstwerk dan mijn eerdere installaties en performances en juist bewust een instabiel kunstwerk. Het gaat hier niet om een kunstwerk als object of idee (concept), maar om een kunstwerk als proces. Het performance-ritueel geïntegreerd in de liturgie is voor mij ook een startpunt. Het is een uitgangspunt voor zowel nieuwe rituelen als voor nieuwe kunstwerken die in interactie met de gemeente ontstaan. Zo kan de gemeente (of individuele leden uit deze gemeente) zich delen uit het performance-ritueel toe-eigenen⁴¹⁸. Daarnaast levert het performance-ritueel voor mij materiaal op om in een 'regulier' kunstwerk, in een installatie of nieuwe performance, te verwerken. Het performance-ritueel is als kunstwerk (en als ritueel) tegelijkertijd voltooid en nog in ontwikkeling. Deze visie op het kunstwerk (het kunstwerk als proces) is tijdens het onderzoek gegroeid.

te kunnen voorzien. Zeker voor mij als nieuwkomer in de gemeente, was dit doel te ambitieus.

⁴¹⁸ Deze doelstelling is nog slechts sporadisch gerealiseerd. De enige aanwijzing voor het toe-eigenen van het performance-ritueel, was het voorbeeld van de 'zweetdoek' van *Verwachtingsvol* dat ik in paragraaf 7.1.4 (kader 7.3) heb genoemd. Dit proces kan echter een nieuwe impuls krijgen door de presentatie van de uitkomsten van dit onderzoek aan de gemeenten (zowel de artistieke presentatie, het handboek voor de gemeenten en de conclusies uit het proefschrift kunnen hierin een rol spelen).

3. *Werken met paradoxen: mijn streven als kunstenaar naar zowel een autonoom als een collectief kunstwerk*

In dit onderzoek werd mij daarnaast duidelijk hoe belangrijk het werken met paradoxen voor mij als kunstenaar is geweest. In mijn artistieke onderzoek lijken juist deze paradoxen een onuitputtelijke bron van inspiratie te vormen. Als kunstenaar zoek ik bewust spanningsvelden op. Een belangrijk spanningsveld of paradox in dit onderzoek en artistiek en liturgisch experiment werd veroorzaakt door mijn streven om autonome kunstwerken (performances) om te vormen tot een collectieve daad⁴¹⁹. Dit spanningsveld werkte door in de organisatie van de viering.

Zo vroeg ik aan de performers om tijdens de uitvoering van het performance-ritueel de eigen creativiteit aan te wenden (het kunstwerk tot een persoonlijk ritueel te maken). Maar tegelijkertijd was elke performer zich er van bewust dat hij/zij deel uitmaakte van een bestaand kunstwerk en probeerde ik als regisseur 'mijn' kunstwerk zo goed mogelijk te laten uitvoeren. De ruimte voor de performer om het performance-ritueel meer naar eigen hand te zetten was op voorhand niet duidelijk en tekende zich pas af tijdens de onderlinge interactie (tijdens het oefenen van het performance-ritueel).

Ook op het niveau van de totale liturgie en de gemeente speelde dit spanningsveld een rol. In paragraaf 3.2.4 schrijf ik dat mijn voorkeur uitging naar *'een gemeente die openstond voor nieuwe rituelen'*. Ik zocht een gemeente die bereid was tot (en ervaring had met) het experimenteren met liturgische rituelen. Ik zocht, beter gezegd, naar een creatieve gemeente met een duidelijke visie op de eigen liturgie. Maar mijn vraag aan de gemeente was of zij deze eigen creatieve inbreng (tijdelijk) wilde beperken en wilde meewerken aan de uitvoering van 'mijn' kunstwerk. Ook hier was er een spanningsveld tussen mijn belang als kunstenaar om het eigen kunstwerk vorm te geven en mijn streven om van dit kunstwerk een collectieve daad te maken.

Dit spanningsveld komt aan het licht in paragraaf 2.2.5, wanneer ik schrijf dat het niet mijn bedoeling is om de kerkgangers te shockeren⁴²⁰. Maar tegelijkertijd stel ik dat ik met de performance-rituelen wel een schok teweeg wil brengen. Deze schok houdt verband met de gebroken religieuze ervaring zoals beschreven door Rudolf Otto. Tussen het veroorzaken van een schok bij de kerkgangers of het shockeren van de gemeente loopt echter een zeer dunne lijn. In samenspraak met de gemeente moest worden bepaald waar de schok eindigde en het shockeren begon. Het stellen van grenzen en het gezamenlijk zoeken naar oplossingen om het shockeren te voorkomen,

⁴¹⁹Dit spanningsveld waarin de kunstenaar zijn eigen autonomie wil handhaven (een autonoom kunstwerk wil realiseren) maar waarin hij/zij tegelijkertijd er naar streeft om het kunstwerk tot een collectieve daad te maken, bestaat al sinds het begin van de performancekunst. Ook bij de performances uit de jaren '60 en '70 werd het publiek uitgedaagd om te reageren en zo de uitkomst van de performance te bepalen. Een goed voorbeeld van zo'n autonoom en collectief kunstwerk is de performance *Rythm 0* van Abramović. Zie ook paragraaf 2.1.3.

⁴²⁰ Ik verwijs hier onder andere naar de performances van Hermann Nitsch. Deze performances riepen veel weerstand op. Naar mijn idee kon dit averechts werken voor de discussie en uitwisseling van ervaringen die mij als kunstenaar voor ogen stond. Zie ook paragraaf 2.2.2.

maakt de performance-rituelen tot een collectieve daad. Maar als kunstenaar zocht ik tegelijkertijd naar manieren om deze collectieve daad tot een overtuigend onderdeel te maken van mijn autonome kunstwerk. Ik wilde dat de schok, door toedoen van de gemeente, niet geheel uit de viering zou verdwijnen: anders zou de viering met performance-rituelen niet langer als 'mijn' kunstwerk herkenbaar zijn. Het gezamenlijk zoeken en bepalen van deze grenzen speelde zich wederom af in het spanningsveld van het autonome kunstwerk versus de collectieve daad.

Het werken met paradoxen en spanningsvelden is een werkwijze die voortkomt uit mijn praktijk als beeldend kunstenaar⁴²¹. Deze heeft ook in het onderzoek en in de organisatie van de vieringen een plaats gekregen⁴²². Het is een wijze van werken die mij als kunstenaar scherp houdt en met een open vizier naar het nieuwe en onbekende laat kijken. Het is binnen de kunsten ook geen ongebruikelijke werkwijze⁴²³. Deze werkwijze bleef in dit geval niet alleen beperkt tot mijn atelier, maar kwam ook terug in de onder-

⁴²¹ Een voorbeeld van mijn voorliefde om te werken met paradoxen komt in paragraaf 2.1.2 naar voren. Daar schreef ik dat juist de onbereikbaarheid van een doel een grote aantrekkingskracht op mij had. Aan de hand van een citaat van kunsthistoricus Spruyt in de tentoonstellingscatalogus van de expositie Kruisigingen, schrijf ik: *'mijn werk gaat volgens haar over het gemis en de onmogelijkheid om religie en religieuze ervaring te verbeelden'*. Juist het verbeelden van deze 'onmogelijkheid' vormde voor mij de kern van dit werk.

⁴²² In mijn onderzoeksvraag wordt eenzelfde paradox zichtbaar. Ook hier streef ik een doel na, waarvan ik op voorhand weet dat het onbereikbaar is. In paragraaf 2.3.1 schrijf ik dat de religieuze ervaring grotendeels buiten het gebied van onze taal en onze rede valt. Ook deze ervaring is in de woorden van Rudolf Otto een *mysterium* dat moeilijk en nooit volledig te beschrijven valt. En tegelijkertijd wist ik op voorhand dat ik in dit onderzoek de taal nodig had om de (religieuze) ervaring te leren kennen en mijn onderzoeksvraag te beantwoorden.

⁴²³ Een goed voorbeeld hiervan is te vinden in het boek *Kunst in de Wereld* van componist en theatermaker Merlijn Twaalfhoven. Hierin geeft hij aan de hand van zijn eigen ervaringen en ervaringen van andere (*communityart*) kunstenaars tips voor het organiseren en realiseren van kunstprojecten op locatie waarbij het publiek actief wordt betrokken. Wat opvalt in zijn tips en adviezen is dat zij elkaar vaak bewust tegenspreken. Zo schrijft hij over de repetities: *'Praat veel. (...) de spelers leren jou en jouw motieven beter te begrijpen'*. Maar direct er onder schrijft hij: *'Leg niets uit. Als je vertelt wat je wilt en wat je bedoelt, gaan spelers proberen dat te realiseren en vergeten te spelen vanuit zichzelf'* (Twaalfhoven 2009: 43). Over het werken met een team schrijft hij enerzijds: *'Maak jezelf misbaar. Als je goede workshop leiders hebt, behoud je de ruimte om het proces waar te kunnen nemen'*. Direct erna schrijft hij: *'Doe alles zelf. (...) Als je veel details kent, kun je de juiste afwegingen maken'* (Twaalfhoven 2009: 39). De reden voor deze tegenspraak komt naar voren op pagina 59. Daar schrijft hij als slotwoord: *'Elke situatie is verschillend. Er zijn geen regels. Perfectie is dodelijk. Je fouten leveren de mooiste ideeën op. Problemen leiden tot de mooiste resultaten'* (Twaalfhoven 2009: 59). Het is een pleidooi om zaken niet te veel vooraf vast te leggen, om ook het onbekende en onverwachte een rol te laten spelen in de organisatie van het kunstproject. Sterker nog, het opzoeken en toelaten van het onbekende en onverwachte levert vaak de mooiste ideeën op en leidt tot de mooiste resultaten. Het is voor Twaalfhoven het hart van het artistieke proces.

zoeksoepzet en tijdens de organisatie van de vieringen. Voor het organiseren van vieringen en voor mijn onderzoek naar de ervaringen van de kerkgangers, zocht ik naar een balans tussen enerzijds eenduidige communicatie en onderzoeksmethoden, en anderzijds het opzoeken en creëren van paradoxen en spanningsvelden waardoor het onbekende en onverwachte ook een plaats kon krijgen in onderzoek en viering⁴²⁴.

Kader 7.4

De artistieke presentatie als paradox

In mijn afsluitende artistieke presentatie komt een andere paradox naar voren. Deze houdt verband met mijn dubbelrol (en dubbele verantwoordelijkheid) als kunstenaar en onderzoeker. Ik schrijf in paragraaf 3.1.2 dat deze presentatie de vorm krijgt van een installatie waarin de ervaring van de geïnterviewden en mijn eigen ervaring van de viering met performances centraal staan. Ik noem het daar *'een kunstwerk waarin de toeschouwer ronddwaalt in andermans ervaringen'*. Ik ben met het maken van deze installatie begonnen na afloop van het onderzoek (na het schrijven van het proefschrift). De afsluitende presentatie vormt daarmee mijn laatste (artistieke) reflectie op de onderzoeksresultaten.

Ik schreef in deze paragraaf dat ik de viering met performance-rituelen steeds meer tot een collectief project probeerde te maken. In mijn afsluitende artistieke presentatie beweeg ik echter in tegenovergestelde richting. Hier trek ik mij als kunstenaar terug in het atelier. Zonder (nieuwe) inbreng van de gemeenten probeer ik deze installatie vorm te geven als een autonoom kunstwerk. Er ontstaat, wanneer ik het gehele artistieke proces rondom deze vieringen overzie, een golfbeweging waarbij de aandacht afwisselend verschuift van het autonome kunstwerk naar het collectieve kunstwerk en weer terug⁴²⁵.

⁴²⁴ Natuurlijk is het zoeken naar het nieuwe en onbekende ook een taak van de wetenschap. Het is iets dat wetenschap en kunst met elkaar gemeen hebben. Wat mijns inziens echter bij uitstek bij de kunsten hoort is het laten samenvloeien van tegenstellingen en een zekere afkeer van vaste regels en procedures. Waar in de meeste wetenschappelijke tradities wordt gezocht naar een duidelijke richtlijn en een vaststaande procedure om het onderzoek zo objectief mogelijk te kunnen uitvoeren, zou eenzelfde vaststaande methodologie om tot een kunstwerk te komen de dood in de pot zijn. Om tot nieuwe inzichten te komen begon ik als onderzoeker vanuit bestaande kennis en vanuit een bestaande methodologie. Als kunstenaar werkte ik echter op een andere manier. Daar begon mijn zoektocht niet bij wat al bekend was, maar juist bij wat onbekend en onbereikbaar was. Juist het creëren en opzoeken van deze spanningsvelden vormt voor mij als kunstenaar een goede methode om tot resultaten te komen.

⁴²⁵ In mijn afsluitende presentatie toon ik mij weer trouw aan de opvatting die ik in paragraaf 2.2.5 verkondigde, namelijk dat ik mijzelf in de eerste plaats als een *content provider* zie en niet als een *context provider*. Als kunstenaar wil ik de dialoog met mijn publiek veel meer bepalen en vormgeven dan bij *communityart* gebruikelijk is. Door als kunstenaar in deze laatste fase terug te keren naar het atelier stel ik mijn eigen visie op het onderzoek en op de onderzoeksresultaten centraal. Dit meer

Toch is mijn situatie bij deze afsluitende presentatie niet volledig vergelijkbaar met die van een *avant-garde* kunstenaar, zoals beschreven door Kester⁴²⁶. Mijn vrijheid wordt beperkt door mijn rol als onderzoeker en door de uitkomsten van het onderzoek. In mijn artistieke presentatie draait het om het scheppen van de mogelijkheid om andermans ervaring te 'herbeleven'. Waar ik als autonoom kunstenaar geneigd zou zijn om vooral de donkere en confronterende (delen uit de) ervaringsverhalen als uitgangspunt te kiezen, vind ik als onderzoeker dat ik daarmee te weinig recht doe aan de vertelde ervaringen. Het aspect van bevrijding en verlossing, dat voor veel kerkgangers zeer belangrijk was in de viering, moet gezien de onderzoeksresultaten ook een plaats krijgen in de installatie.

Als autonoom kunstenaar zou ik daarnaast het werk het liefst als een op zichzelf staand product, los van de context (van vieringen en interviews), willen tonen. Maar als onderzoeker vind ik het belangrijk om fragmenten uit de ervaringsverhalen en de vieringen, die de aanleiding vormden voor (een specifiek onderdeel in) de installatie, ook zichtbaar of hoorbaar te maken. De installatie, zoals ik deze als autonoom kunstenaar voor ogen heb, is in de eerste plaats een persoonlijke verbeelding van de ervaringsverhalen, waarin deze verhalen de aanleiding vormen voor het nieuwe kunstwerk. Als onderzoeker maak ik echter een andere keuze; ik vind dat dit kunstwerk niet geheel los van de voorgeschiedenis mag komen te staan. Het kunstwerk moet recht doen aan de ervaringsverhalen. Niet door deze zo precies mogelijk te verbeelden, maar wel door enkele belangrijke aspecten uit deze verhalen zichtbaar te maken.

Mijn afsluitende presentatie is in de eerste plaats een autonoom kunstwerk. Tegelijkertijd is het een persoonlijk verslag van mijn onderzoek waardoor het kunstwerk iets van haar autonome status moet inleveren. Deze beide lagen van het kunstwerk creëren een nieuw spanningsveld en een nieuwe paradox.

7.2.2 *Nieuwe inzichten als onderzoeker*

Ook als onderzoeker heb ik een ontwikkeling door gemaakt. Deze ontwikkeling heeft zich voor een belangrijk deel tijdens het schrijven van dit proefschrift afgespeeld. Zo werd ik mij er steeds meer van bewust dat de religieuze ervaring veel dynamischer en veel persoonlijker was dan ik in eerste instantie had verwacht. Ik beschrijf hier hoe dit voortschrijdende inzicht de visie op mijn beeldende werk heeft bijgesteld. Ik kijk in deze subparagraaf ook expliciet naar mijn rol als interviewer. In hoofdstuk 3 schreef ik al dat het door mijzelf afnemen van interviews zowel voor- als nadelen kende. In het tweede deel van deze paragraaf reflecteer ik op mijn rol als interviewer; een rol die in het onderzoek uiteindelijk zeer belangrijk is geweest.

autonome werk kan vervolgens weer het begin vormen van een nieuwe uitwisseling met de gemeente.

⁴²⁶ Zie paragraaf 2.2.5.

De relatie tussen waarneming, verbeelding en religieuze ervaring.

In hoofdstuk 2 schreef ik dat de religieuze ervaring en de esthetische ervaring in dit onderzoek moeilijk van elkaar te scheiden waren. Ik verwees hierbij naar het voorbeeld van de katholieke priester Henri Nouwen die beschreef hoe een schilderij zijn leven had veranderd. Uit zijn beschrijving werd duidelijk hoe de esthetische ervaring kon overlopen in een langdurig proces van betekenisgeving. Dit proces leidde uiteindelijk tot een transformatie van zijn dagelijkse realiteit. Ik schreef in paragraaf 2.3.2 dat, wanneer de viering met performance-rituelen een religieuze ervaring kon oproepen, ik bij de kerkgangers een vergelijkbaar proces verwachtte. Mijn beschrijving van het gedeelde idee uit paragraaf 6.4, lijkt deze veronderstelling te bevestigen. In de door mij beschreven religieuze ervaringen van de deelnemers (met uitzondering van de performers) speelde het beeld een dominante rol. De waarneming van het performance-ritueel zette bij de geïnterviewden een proces van betekenisgeving in gang. Dit proces maakte onderdeel uit van een al langer lopend persoonlijk groeiproces. De ervaring resoneerde lange tijd door in het dagelijkse leven en beïnvloedde (transformeerde) de dagelijkse realiteit van de kerkgangers. Dit proces vertoonde grote overeenkomsten met de geschiedenis van Nouwen. Toch was er ook een wezenlijk verschil. Henri Nouwen vertelde dat hij, nadat hij zo geraakt was door een afbeelding van het schilderij van de *Verloren Zoon*, direct een reproductie aanschafte. Deze reproductie vergezelde hem de jaren daarna op al zijn reizen. Nouwen kon de waarneming die had geleid tot zijn esthetische en religieuze ervaring zo telkens weer vernieuwen. Hij had de mogelijkheid om op elk moment van de dag weer opnieuw naar een afbeelding van het schilderij te kijken en te zoeken naar wat hem de eerste keer zo had geraakt. Deze mogelijkheid ontbrak bij de kerkgangers. De ervaring van het performance-ritueel was voor de kerkgangers veel vluchtiger. De deelnemers aan de liturgie hadden de eerste maand na de viering nog geen video-opnamen of foto's van het performance-ritueel tot hun beschikking. En zelfs wanneer zij deze later wel in handen kregen, kon dit beeldmateriaal nooit die waarneming terughalen waardoor zij tijdens de viering zo waren geraakt⁴²⁷. De pure esthetische ervaring, de ervaring die werd veroorzaakt door de waarneming van een specifiek beeld en geluid, ging bij de kerkgangers snel voorbij en kon veel moeilijker, zoals bij Nouwen, worden hernieuwd. Zij konden na de viering het beeld alleen in hun herinnering oproepen.

⁴²⁷ Bij een reproductie van een schilderij gaat het om één beeld dat veel gemakkelijker door middel van een foto kan worden overgedragen dan bij een performance. De dynamiek van de performance maakt dat een kerkganger misschien wel nooit het juiste moment (en het juiste standpunt) terugvindt in het beeldmateriaal. De kerkganger kan geraakt zijn door een specifiek beeld of een serie handelingen die tijdens de viering enkele seconden vanuit slechts één standpunt zichtbaar zijn geweest. De kans dat het documentatiemateriaal vanuit een ander standpunt is gemaakt, het geluid niet goed weergeeft, de specifieke atmosfeer in de kerk niet kan oproepen, een te kleine of te grote uitsnede van het beeld laat zien, of net het verkeerde moment in de viering weergeeft, is erg groot. Het documentatiemateriaal toont hierdoor zelden het concrete beeld waardoor de kerkganger zo werd geraakt.

Toch kon deze kort durende esthetische ervaring net als bij Nouwen uitgroeien tot een religieuze ervaring. Maar het beeld, de waarneming van mijn kunstwerk, speelde hierbij een andere rol. Belangrijk hierbij is de constatering uit het vorige hoofdstuk dat de religieuze ervaring een langdurig (en soms ook dynamisch) proces is. Tijdens dit proces neemt bij de kerkgangers een 'herinneringsbeeld' al zeer snel de plaats in van het kunstwerk. Dit 'herinneringsbeeld' is meer dan mijn kunstwerk. Het is een combinatie van wat de kerkganger heeft gezien en meegemaakt plus de eigen interpretatie en betekenisgeving rondom het beeld⁴²⁸. In tegenstelling tot de ervaring van Nouwen, verdwijnt het reële kunstwerk hier waarschijnlijk veel meer naar de achtergrond. Het is het 'herinneringsbeeld' dat in de maanden na de viering de kerkgangers bijblijft en wat het transformatieproces in de weken na de viering in gang zet. Het is het 'herinneringsbeeld' dat leidt tot de religieuze ervaring⁴²⁹. Wanneer ik de religieuze ervaring van Nouwen vergelijk met de religieuze ervaring van deze kerkgangers dan speelt bij Nouwen de concrete waarneming van het kunstwerk een veel grotere rol. Nouwen zoekt het kunstwerk telkens weer op (hij is jaren later hiervoor speciaal naar de Hermitage gegaan). Hij probeert op deze wijze antwoorden en betekenis te vinden in het kunstwerk zelf. Voor de kerkgangers is deze handelwijze onmogelijk. Het kunstwerk is vluchtig, de ervaring uniek. Voor hen speelt het concrete kunstwerk een veel minder dominante rol in de uiteindelijke religieuze ervaring. Hier veroorzaakt vooral het zelf geconstrueerde beeld, geïnspireerd op het kunstwerk, de religieuze ervaring. De religieuze ervaring staat veel verder van het oorspronkelijke kunstwerk af en kan zo een sterkere persoonlijke invulling krijgen.

In hoofdstuk 6 schreef ik dat de ervaring van de performers duidelijk verschilde van die van de andere kerkgangers. In de religieuze ervaring van de performers speelde niet het beeld maar de eigen handelingen een dominante rol. Wat mij opviel bij de performers was dat zij tijdens het uitvoeren van hun ritueel letterlijk weinig tot niets konden zien. Het beeld, de concrete waarneming van het performance-ritueel, leek hierdoor voor de performers op de achtergrond te raken. Dit vormde een zeer wezenlijk verschil met de ervaring van de andere kerkgangers. Toch was bij nader inzien het verschil misschien minder groot dan ik in hoofdstuk 6 schetste. Ook bij de performers lijkt namelijk het 'herinneringsbeeld' een belangrijke rol te spelen bij de religieuze ervaring.

Dit maakte ik op uit de wijze waarop de performers tot hun keuze voor een specifiek performance-ritueel kwamen. De performers kozen 'hun' performance-ritueel op de informatieavond. Zij maakten hun keuze aan de hand van het getoonde performance-object en mijn beschrijving van het perfor-

⁴²⁸ In paragraaf 6.4 schreef ik over de actieve houding die de kerkgangers aannamen ten opzichte van het performance-ritueel. Men herschikte en reorganiseerde dat wat men zag (het performance-ritueel) en bracht dit in verband met de eigen geschiedenis. De eigen ervaring/geschiedenis kleurde (en veranderde) het herinnerde performance-ritueel.

⁴²⁹ Deze constatering sluit aan bij de theorie van Dewey en Alma die aan het aspect van de verbeelding in de religieuze ervaring een doorslaggevende betekenis toekennen. Zie ook paragraaf 2.3.2.

mance-ritueel. Ik beschreef op de informatieavond vooral het verloop van de performance, niet de mogelijke betekenis. De drie performers met een religieuze ervaring kozen direct en zeer expliciet voor één performance-ritueel. Zij maakten hun keuze zonder dat zij dit performance-ritueel volledig hadden gezien of ervaren (het werd op de informatieavond niet uitgevoerd). Hun doelbewuste keuze voor één specifiek ritueel impliceerde dat zij aan het incomplete beeld van het performance-ritueel een eigen betekenis hadden toegekend. Zij vulden mijn 'schets' aan met eigen associaties, betekenissen en gedachten en completeerden het beeld hiermee. Zij maakten het performance-ritueel in gedachten al tot een persoonlijk ritueel. Het is niet onwaarschijnlijk dat deze zelf toegevoegde associaties, gedachten en betekenissen op eenzelfde wijze hebben gewerkt als het 'herinneringsbeeld' van de kerkgangers. Zowel kerkgangers als performers droegen een vluchtig of incompleet beeld van het kunstwerk met zich mee dat uiteindelijk, dankzij eigen toevoegingen, leidde tot de religieuze ervaring. Om dit laatste, in het geval van de performers, te kunnen aantonen is meer onderzoek nodig⁴³⁰. Maar het is aannemelijk dat dit herinneringsbeeld, naast de in volledige overgave uitgevoerde performance-handelingen, een belangrijke rol heeft gespeeld bij het totstandkomen van de religieuze ervaring. De dominantie van het herinneringsbeeld verduidelijkt verder waarom kerkgangers het moeilijk vonden om ervaringen met elkaar uit te wisselen (zie kader 7.5).

Kader 7.5

Het herinneringsbeeld en het delen van ervaringen

In hoofdstuk 2 beschreef ik de esthetische ervaringen die mijn performance-rituelen konden veroorzaken in eerste instantie met de woorden van Jorge Luis Borges als een *'op handen zijnde onthulling die zich niet voltrekt'*. Ik wilde met mijn performance-rituelen een tip van de sluier van het goddelijke mysterie oplichten. Ik wilde de deelnemers aan de liturgie met mijn performance-rituelen uitdagen om zich samen een beeld te vormen van wat er verhuuld blijft. Door een discussie onder de kerkgangers in gang te zetten, hoopte ik dat ik deze onthulling dichterbij kon brengen. De praktijk was echter weerbarstig. Ik constateerde aan het begin van dit hoofdstuk al dat deze uitwisseling van ervaringen, zelfs in een veilige omgeving van gelijkgezinden zoals in Almstad, nauwelijks op gang kwam. Alleen het interviewen van de deelnemers leek een tip van de sluier te kunnen oplichten. Bovenstaande beschrijving van de religieuze ervaringen maakt dit falen begrijpelijker. De constatering dat het hier om zeer persoonlijke ervaringen gaat, die relatief ver af kunnen staan van het oorspronkelijke kunstwerk is hierbij van groot belang. De eigen herinnering, eigen associaties en eigen geschiedenis spelen een even belangrijke, en misschien wel belangrijkere rol in deze ervaringen dan datgene wat werkelijk zichtbaar was. Dit maakt een uitwisseling van ervaringen, buiten de kring van intimi, problematisch. Om de ervaring van de ander te begrijpen kan er niet langer uitgegaan worden van

⁴³⁰ Om de ontwikkeling van de ervaring in kaart te brengen zijn meer interviews met de performer nodig dan ik in dit onderzoek heb afgenomen (waarbij het eerste interview al direct na de informatieavond moet plaatsvinden).

wat men (gezamenlijk) heeft gezien. Iemand moet ook iets over zichzelf en over zijn/haar verleden willen vertellen, om de ervaring voor de ander begrijpelijk te maken. Het is kortom een zeer persoonlijke ervaring. Enkele kerkgangers hebben aangegeven dat zij dit niet zomaar met iedereen willen delen. In die zin lijkt mijn eerdere streven om een discussie onder kerkgangers op gang te brengen, zijn doel voorbij te schieten. De onthulling waar ik naar op zoek ben is veel duidelijker naar voren gekomen tijdens de interviews⁴³¹. Om de religieuze ervaring van de deelnemers te begrijpen, volstaat het niet alleen om te zien wat zij hebben gezien. Zonder de kennis van hun persoonlijke geschiedenis en de verbanden die zij hebben gelegd tussen deze geschiedenis en het beeld, en zonder de kennis van het nieuwe beeld dat in hun gedachten is ontstaan, blijft de religieuze ervaring ongrijpbaar.

De ervaring als geheim, de interviewer als 'soulmate'

In dit onderzoek is mijn rol als interviewer steeds belangrijker geworden. Aan het begin van het onderzoek bepaalde ik dat minimaal de helft van de interviews door iemand anders afgenomen zou worden. Ik wilde zelf alleen een voorgeselecteerde groep deelnemers interviewen, deelnemers die op het enquêteformulier hadden aangegeven dat de viering een positieve ervaring bij hen teweeg had gebracht⁴³². Ik schreef in paragraaf 3.4.2 dat het door mijzelf afnemen van de interviews bepaalde voordelen had. Op artistiek vlak kreeg ik door deze directe uitwisseling met de deelnemers meer inzicht in de werking van mijn beelden. Het directe contact met de respondent kon mij als kunstenaar nieuwe inzichten opleveren die mij moesten helpen om de viering met performances verder aan te scherpen. Maar daarnaast kon het ook voordelen hebben voor het onderzoek. Hoewel er een duidelijk gevaar was van beïnvloeding van de respondent, was het ook mogelijk dat de respondent in de kunstenaar een 'soulmate' herkende. Een 'soulmate' aan wie men gemakkelijker de zeer persoonlijke ervaring kon vertellen. Dit laatste was echter een veronderstelling waarvan ik nog weinig met zekerheid kon zeggen.

Wanneer ik de verschillende interviews met elkaar vergelijk, dan is er zeker een aantal concrete zaken te noemen die pleiten voor het zelf (door de kunstenaar) afnemen van het interview.

1 De esthetische ervaring versus de herinnerde ervaring

Ik kon als interviewende kunstenaar het al eerder genoemde verschil tussen het waargenomen kunstwerk en het herinneringsbeeld dat leidde tot de religieuze ervaring, scherper aan het licht brengen. De reden hiervoor was dat ik de viering veel duidelijker voor ogen had dan de andere interviewers. De andere interviewers hadden weliswaar de viering meegemaakt maar zij kenden de partituur niet uit hun hoofd. Zij wisten in praktijk vaak niet meer op

⁴³¹ Ook vanuit dit perspectief gezien is de keuze om een onderzoeksmethode als het interview (en de dagboeken) tot een onderdeel te maken van mijn beeldende werk, een juiste keuze.

⁴³² De mensen die op het enquêteformulier hebben aangegeven dat de viering een negatieve ervaring heeft veroorzaakt, worden door de andere interviewer benaderd. Dit omdat ik ervan uitga dat mensen deze negatieve ervaring gemakkelijker kunnen vertellen aan iemand die minder sterk betrokken is bij de viering dan ikzelf.

welk moment er een lied was gezongen, op welk moment het performance-ritueel precies was begonnen en wat er was gezegd. Vanwege mijn bijzondere positie als bedenker, maker en regisseur van de viering, had ik de partituur tijdens het interview zeer concreet voor ogen. Doordat ik vooraf al het beeldmateriaal van de viering had bestudeerd (en een videoverslag van de viering had gemaakt) wist ik precies wat er wanneer plaats had gevonden. Deze voorkennis van de beelden en geluiden waarop de esthetische en religieuze ervaring van de respondenten was gebaseerd, was uniek onoverdraagbaar aan de andere interviewers. Als interviewende kunstenaar kon ik met deze kennis het herinneringsbeeld van de respondent toetsen en vergelijken met het kunstwerk zoals zich dat in werkelijkheid had afgespeeld. Ik kon zo ook vragen stellen over wat de respondent niet vertelde over de performance-rituelen en de viering⁴³³. Op dit gebied was mijn dubbelrol als kunstenaar/onderzoeker een voordeel.

2 De religieuze ervaring als geheim

Het vertellen van een religieuze ervaring is problematisch. Ten eerste is het een ervaring die moeilijk onder woorden te brengen is. De ervaring is daarnaast ook zeer persoonlijk en daardoor moeilijker met kennissen uit de gemeente te delen. Maar daar komt nog bij dat het voor een aantal mensen ook een zeer emotionele ervaring is geweest die het moeilijk maken om over de ervaring te praten.

Alle interviewers streefden een, wat ik in paragraaf 3.4.2 noemde, open en *dialogische vorm* van interviewen na⁴³⁴. De geïnterviewde werd gestimuleerd om zelf de eigen ervaring te onderzoeken. Een belangrijke voorwaarde voor dit zelfonderzoek was dat er een vertrouwensrelatie ontstond tussen de interviewer en de geïnterviewde. Het vertellen van deze persoonlijke ervaring was zeker niet vanzelfsprekend. Of zoals kerkganger 2 uit Almstad het verwoordde: *'Daar praat je eigenlijk niet over. Dat is veel te zweverig (...). Ik wil dat het geheim blijft, dat het voor mij blijft'*. Toch was zij wel bereid om haar ervaring met mij te delen. Zij had haar ervaring daarnaast gedeeld met een aantal intimi en met de performer. Je zou kunnen zeggen dat naast de kring van intimi, de 'veroorzakers' van haar ervaring - de performer en ik als kunstenaar - door haar relatief gemakkelijk in vertrouwen werden genomen. Zij kon haar geheim gemakkelijker delen met iemand met wie zij een bijzon-

⁴³³ Een goed voorbeeld hiervan is het interview met Ada uit Almstad (zie paragraaf 6.2.4). Zij vertelde in eerste instantie niets over de val van de performer van *Verwachtingsvol*. Bij navraag bleek dat zij deze val wel gezien moest hebben. Maar dit moment in het performance-ritueel paste niet bij haar persoonlijke invulling en betekenisgeving van het ritueel. Toen wij gezamenlijk vaststelden dat dit moment in haar beschrijving ontbrak, kreeg ik als onderzoeker meer inzicht in haar ervaring.

⁴³⁴ Door de respondent niet alleen als een bron van informatie te beschouwen, maar ook zelf een actieve rol in het onderzoek naar de eigen ervaring te geven, wilde ik in eerste instantie mogelijke vertekeningen door de interviewer voorkomen. Deze vorm van interviewen moet de respondent mondiger maken om onbewust sturende vragen van de interviewer te weerstaan. Maar het interview verschaftte de geïnterviewde ook de mogelijkheid om zelf meer vat te krijgen op de eigen ervaring en deze verder te exploreren en te analyseren. (Smaling en Hijmans 1997:28)

dere band vermoedde⁴³⁵.

In de interviews kwam dit in verschillende zaken tot uitdrukking. Het viel mij op dat veel van de door mijzelf geïnterviewde deelnemers zeer openlijk hun emoties aan mij toonden tijdens het interview. Mensen lieten hun tranen zien, hun stem haperde, zij kregen een brok in hun keel. In de interviews afgenomen door de externe interviewers kwam ik deze emoties veel minder tegen. Ik vroeg de interviewers daarom expliciet om hier op te letten en het mij te vertellen wanneer dit gebeurde. Beide interviewers noemden één voorval. Zij vertelden over een respondent die moeite had om de eigen emoties te verbergen. De interviewers vertelden dat zij zelf op dat moment niet verder door durfden te vragen over dit onderwerp⁴³⁶. Blijkbaar was er niet een situatie waarin deze emoties ook duidelijk getoond konden worden. De grens van wat de geïnterviewde 'geheim' wilde houden, leek in deze situatie eerder te worden bereikt⁴³⁷. Voor deze interviewers leek het moeilijker te zijn om in korte tijd een dusdanige vertrouwensband met de geïnterviewde op te bouwen waarin ook deze persoonlijke ervaringen gedeeld konden worden⁴³⁸.

⁴³⁵ Ik refereer hier aan mijn omschrijving van de kunstenaar als 'soulmate' uit paragraaf 3.4.2. Als kunstenaar heb ik een kunstwerk gemaakt waarvan de geïnterviewden het gevoel kregen dat het speciaal op hen van toepassing was. Daarnaast konden de geïnterviewden in mijn werk en onderzoek een bewijs zien dat ik hun bijzondere ervaring serieus nam. Ik was voor hen hiermee niet langer een neutrale onderzoeker maar iemand aan wie je zo'n ervaring kon toevertrouwen.

⁴³⁶ De interviewster uit Almstad schreef mij naar aanleiding van mijn vraag hierover: *'Bij het interview van vandaag merkte ik dat de geïnterviewde emotioneel dreigde te worden bij (het vertellen over SB) de laatste performance. Op de een of andere manier had ik het gevoel dat ik niet te veel door moest vragen omdat dat te emotioneel was. Ik twijfelde, maar ben er niet op door gegaan'.*

⁴³⁷ Als kunstenaar had ik het voordeel dat ik voorafgaand aan de viering al kennis had gemaakt met mensen uit de gemeente. Ik was voor hen al veel meer een bekend gezicht dan de externe interviewer die zij tijdens de viering voor het eerst zagen. Daarnaast had ik ook als interviewer meer tijd. De externe interviewers probeerden hun interview in een uur af te ronden. Ikzelf als kunstenaar praatte ook vooraf en na afloop van het interview vaak nog met de geïnterviewde verder over de viering. Dit gaf mij als onderzoeker vaak meer inzicht in het reilen en zeilen van de gemeente. Maar daarnaast wilde de geïnterviewde ook graag nog zaken van mij weten: over mijn werk als kunstenaar en over mijn onderzoek. Er was in die zin veel meer sprake van een uitwisseling van informatie en daardoor ook meer gelegenheid om elkaar te leren kennen en met elkaar vertrouwd te raken. (Voor de consequenties van deze interactie tussen interviewer en respondent met betrekking tot de betrouwbaarheid van de data, zie paragraaf 3.2.2 en 3.4.2).

⁴³⁸ Het gaat hier echter nog steeds om een veronderstelling die met dit onderzoek niet bewezen kan worden of getoetst is. Ik kan met de uitkomsten van dit onderzoek deze veronderstelling wel aannemelijk maken. Over de methodologische voor- en nadelen van de kunstenaar als interviewer/onderzoeker op het gebied van de religieuze en esthetische ervaring is echter meer onderzoek noodzakelijk.

7.3 De reikwijdte van de onderzoeksresultaten

In hoofdstuk 3 schreef ik dat er op het vlak van *onderzoek in de kunsten* nog nauwelijks een onderzoekstraditie is opgebouwd en dat ook mijn artistieke praktijk (het integreren van performancekunst in de liturgie) nieuw is. Dit alles maakt dat dit onderzoek vooral een exploratief karakter heeft gekregen. Het is een onderzoek dat naast een antwoord op de onderzoeksvraag vooral ook nieuwe vragen oproept. In deze laatste paragraaf probeer ik de antwoorden en de vragen die voortkomen uit dit onderzoek zo scherp mogelijk te omschrijven. Onder welke omstandigheden is het antwoord op mijn onderzoeksvraag geldig? In welke mate is dit antwoord van toepassing op andere situaties? Hoe kunnen de vragen die door dit onderzoek worden opgeroepen in een nieuw onderzoek beantwoord worden? Welke nieuwe perspectieven – welke nieuwe mogelijkheden om kennis te vergaren – komen voort uit dit onderzoek?

7.3.1 De dynamiek van de ervaring

Bij nadere bestudering van de ervaringen in Wasdorp, Oostdam en Almstad ontstond er, zoals ik ook in de vorige paragraaf heb beschreven, bij mij als onderzoeker meer inzicht in de dynamiek van de ervaringen. De religieuze ervaring is een langdurig proces waarbij in sommige gevallen niet alleen de herinnering aan de viering veranderde, maar ook de emoties en gevoelens die het performance-ritueel had opgeroepen⁴³⁹. Door het wisselen van de interview-momenten, en mijn specifieke vragen naar dit proces, werd de dynamiek van de esthetische en religieuze ervaring in dit onderzoek steeds duidelijker zichtbaar. Ik moest toen echter ook concluderen dat de tijds-spanne tussen het eerste interview en de viering in dit onderzoek te veel varieerde om over deze dynamiek en veranderingen verdergaande uitspraken te kunnen doen⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Zie paragraaf 6.2.3.

⁴⁴⁰ De verschillende interviewmomenten voor het tweede interview waren minder problematisch. Deze variatie heb ik als onderzoeker bewust aangebracht om de dynamiek van de ervaring beter in kaart te kunnen brengen. Ik was als onderzoeker in eerste instantie verrast door de wijze waarop de respondenten tijdens het tweede interview hun ervaring verwoordden. Ik was verrast hoe scherp zij zich de performance-rituelen nog voor de geest konden halen. In Wasdorp hield ik er rekening mee dat mijn geplande tweede interview, twee maanden na de viering, misschien te laat was. Deze angst bleek echter ongegrond. Het kostte beide respondenten geen enkele moeite om hun ervaring na twee maanden nogmaals te beschrijven. In Wasdorp lag de nadruk in dit tweede interview nog op het aanvullen van de vertelde ervaring uit het eerste interview. Bij de tweede interviews in Oostdam en Almstad (minimaal drie maanden na de viering) heb ik steeds meer vragen opgenomen die de respondenten uitnodigden om te vertellen over de dynamiek en de transformerende kracht van de ervaring. Het tweede interview kreeg er een functie bij. In deze interviews vroeg ik bijvoorbeeld naar de beelden of teksten die in de maanden na de viering nog in zijn/haar gedachten waren geweest. Ik vroeg hun of zij nog met

Dit onderzoek roept nieuwe vragen op over de factor tijd en de rol van het geheugen in de religieuze ervaring. Hoe snel kan de perceptie van deze ervaring veranderen? Kan een oorspronkelijk gebroken ervaring na verloop van tijd uitgroeien/transformeren tot een ervaring van eenheid in de herinnering van de kerkganger? Welke rol speelt de oorspronkelijke waarneming na verloop van tijd nog in deze ervaring?

Deze vragen kunnen met dit onderzoek nog niet werkelijk beantwoord worden. Daarvoor is een vervolgonderzoek nodig waar het tijdstip van interviews vooraf duidelijker is vastgelegd (en die eenduidig bij alle interviews wordt toegepast). Het is hierbij ook noodzakelijk om meer dan twee contact- of interview-momenten vast te stellen; zo kan een beter inzicht worden verkregen in de ontwikkeling van de ervaring. Daarnaast zou het interessant zijn om de respondenten in het tweede (of derde) interview de video-opnamen van de viering te laten zien en deze met elkaar te bespreken. De respondent krijgt dan zelf meer mogelijkheden om het verschil tussen kunstwerk en herinneringsbeeld te onderzoeken.

7.3.2 De betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten

In dit onderzoek heb ik in totaal zeven religieuze ervaringen gevonden, beschreven en geanalyseerd. Uit de beschrijving en analyse van de ervaringen werd duidelijk dat deze inderdaad werden veroorzaakt door de performance-rituelen in de viering. Hiermee werd mijn onderzoeksvraag positief beantwoord. Maar het geringe aantal religieuze ervaringen en het feit dat het experiment slechts in drie gemeenten heeft plaatsgevonden, roept vragen op over de betrouwbaarheid van de resultaten. Wat opvalt in de resultaten van het onderzoek, is dat de religieuze ervaringen slechts zeer sporadisch voorkomen. Drie vieringen leverden zeven aantoonbare religieuze ervaringen op. Welke reikwijdte hebben deze resultaten? Wordt het gedeelde idee achter deze ervaring, zoals ik dat heb beschreven in hoofdstuk 6, hierdoor niet te particulier? In paragraaf 6.4 stelde ik daarnaast dat de zeven religieuze ervaringen behoorlijk divers waren. Dit alles roept de vraag op hoe willekeurig, hoe subjectief, het door mij geformuleerde gedeelde idee is.

Duidelijk is dat ik aan de hand van deze gegevens geen algemene conclusies kan trekken over de religieuze ervaring. De onderzoeksdata laten zich maar in beperkte mate generaliseren⁴⁴¹. Maar de betrouwbaarheid van de onderzoeksdata zelf is groot. Naar mijn mening hoeft het geringe aantal religieuze ervaringen waar het door mij geformuleerde gedeelde idee op is gebaseerd, niets af te doen aan de betrouwbaarheid van deze beschrijving.

anderen over de viering hadden gesproken. Direct aan het begin van het tweede interview vroeg ik de respondent ook naar het eerste beeld dat in zijn/haar geheugen opkwam wanneer hij/zij aan de viering terugdacht. Het tweede interview diende na Wasdorp steeds meer als een mogelijkheid om de dynamiek van de ervaring in kaart te brengen. Door de tijdsspanne tussen het eerste en tweede interview te vergroten, kreeg ik als onderzoeker meer zicht op deze dynamiek.

⁴⁴¹ Zie ook paragraaf 3.4.3.

Het empirische onderzoek naar religieuze ervaringen is tot nu toe vooral gebaseerd op ervaringsverhalen van individuen die persoonlijke ervaringen beschrijven die onder vaak zeer uiteenlopende omstandigheden hebben plaatsgevonden. De grote verschillen in context maken het onderling vergelijken van deze ervaringen problematisch. Maso schrijft dat om te komen tot de essentie van een ervaring, de beste methode is om deze ervaring te vergelijken met soortgelijke ervaringen in soortgelijke situaties. Volgens Maso zijn de wezenskenmerken van een ervaring niet universeel; hun geldigheid is afhankelijk van tijd en plaats (Maso e.a. 2004: 45). Het unieke nu van dit onderzoek is dat er meerdere religieuze ervaringen hebben plaatsgevonden die onderling zeer goed zijn te vergelijken doordat tijd en plaats (situatie) overeenkomt. Deze ervaringen kunnen bovendien ook nog vergeleken worden met soortgelijke ervaringen die dicht in de buurt kwamen van een religieuze ervaring. Op deze manier kon ik relatief veel soortgelijke ervaringen in soortgelijke situaties met elkaar vergelijken. Volgens Maso biedt juist het vergelijken van deze soortgelijke ervaringen de beste kansen om tot de wezenskenmerken van de ervaring te kunnen doordringen (zonder dat de rijkdom van de individuele ervaringen verloren gaat)⁴⁴². De resultaten van dit onderzoek lijken daardoor bij uitstek geschikt om meer inzicht te krijgen in de subjectieve religieuze ervaring⁴⁴³ (waaronder de relatie tussen waarneming en religieuze ervaring).

Selectie van de respondenten

In paragraaf 4.2.3 constateerde ik dat bij de selectie van de respondenten voor het tweede interview, niet alleen objectief en vooraf opgestelde criteria een rol hebben gespeeld. Ook mijn eigen ervaring en beleving van de viering bleek een factor van betekenis te zijn. Ik interviewde de tweede keer relatief veel mensen die door hetzelfde performance-ritueel waren geraakt als ikzelf. Ik concludeerde dat deze selectie op gespannen voet stond met de methoden zoals gehanteerd binnen de sociale wetenschappen en het kwalitatieve onderzoek. Ik verwachtte dat dit mijn mogelijkheid om resultaten te generaliseren zou beperken. Dit lijkt, bij nader inzien, slechts ten dele waar. Ik streefde er in eerste instantie naar om mensen uit verschillende leeftijdscategorieën en met verschillende rollen in de viering te interviewen. Ook streefde ik er naar om zowel kerngroepleden als randkerkelijken te interviewen. Het doel hiervan was om de variatie van het onderzochte verschijnsel (de religieuze ervaring) in kaart te brengen. Door de respondenten select te trekken en te zoeken naar 'extreme gevallen' en gevallen die verschillen met degene die al eerder zijn onderzocht, probeerde ik alle variaties te onderzoeken (totdat er een punt van verzadiging optrad). Het fenomeen van de religieuze ervaring (opgeroepen door de viering met performance-rituelen) probeerde ik op deze wijze zo volledig mogelijk te beschrijven. Mijn deels onbewuste selectie van respondenten voor het twee-

⁴⁴² Natuurlijk zouden meer gevonden religieuze ervaringen het beschreven gedeelde idee overtuigender maken. Maar de aard van het onderwerp – de religieuze ervaring is een uitzonderlijke en onverwacht optredende ervaring – maakt het huidige aantal van zeven ervaringen al tot een relatief goed resultaat.

⁴⁴³ Zie ook paragraaf 3.2.3 over de possibilistische wetenschapsopvatting.

de interview werd door de inzet van een tweede interviewer gecorrigeerd. Zo hebben er in Almstad en Wasdorp ook interviews plaatsgevonden met respondenten die een ander moment in de viering centraal stelden dan ikzelf. Deze gevallen ontbreken uiteindelijk dus niet in dit onderzoek waardoor het punt van verzadiging toch werd bereikt.

7.3.3 *Nieuwe mogelijkheden*

Terugkijkend op de resultaten van dit eerste nog verkennende onderzoek, lijkt dit artistieke en liturgische experiment unieke kansen op te leveren om de religieuze ervaring, en vooral ook de relatie tussen de waarneming en de religieuze ervaring, nader te beschrijven. Veel onderzoek naar religieuze ervaringen is gebaseerd op ervaringen uit het verleden, waarbij de onderzoeker niet aanwezig was op het moment dat de ervaring optrad⁴⁴⁴. De context wordt gehaald uit het verhaal van de respondent (dus uit tweede hand). In dit onderzoek werd duidelijk dat de respondent wat dit betreft geen betrouwbare verslaggever is. Zaken die de respondent in zijn/haar verhaal weglaat, kunnen voor de onderzoeker juist van groot belang zijn om de ervaring beter te begrijpen. De viering met performance-rituelen biedt daarnaast mogelijkheden om verschillende intense religieuze ervaringen, ontstaan in een bekende en overeenkomstige context, met elkaar te vergelijken. Juist dit onderling vergelijken van ervaringen geeft de onderzoeker een goed handvat om dieper door te dringen tot de kern van de ervaring.

Wat verder duidelijk werd, is dat het in hoofdstuk 2 genoemde kenmerk van *onderzoek in de kunsten*, namelijk het ontbreken van een scheiding tussen subject en object van onderzoek, tot zeer boeiende resultaten kan leiden. In het onderzoek naar de ervaring van de deelnemers leek mijn dubbelrol als maker van het kunstwerk en onderzoeker een voordeel te zijn. Er ontstond sneller een vertrouwensband tussen geïnterviewde en onderzoeker waardoor de respondent (waarschijnlijk) meer van zijn/haar persoonlijke ervaring durfde te vertellen. Daarnaast had ik als kunstenaar een zeer gedetailleerd overzicht van de situatie die de aanleiding vormde voor het ontstaan van de religieuze ervaring. Door mijn specialistische kennis van de performance-rituelen en de viering kon ik de respondenten wijzen op de verschillen tussen het 'herinneringsbeeld' van de performance en dat wat er zich zichtbaar en hoorbaar had afgespeeld in de viering. Door deze kennis

⁴⁴⁴ Dit geldt zowel voor belangrijk klassiek geworden onderzoek naar religieuze ervaringen van bijvoorbeeld William James (1902 en 1961), als voor recent onderzoek van bijvoorbeeld Tjeu van den Berk (2005), Piet Winkelaar (2004) en Johannes A. van der Ven en Berdine Biedemans (1994). Een belangrijke uitzondering vormt het neuropsychologische onderzoek van Newberg, D'Aquili, en Rause (2001) waarbij de transcendente ervaring, opgeroepen door meditatie, in een laboratoriumsituatie werd onderzocht. Het is echter de vraag in hoeverre deze herhaalde transcendente ervaring opgeroepen door meditatie, vergelijkbaar is met de religieuze ervaringen zoals deze in mijn onderzoek naar voren komen.

kreeg ik als onderzoeker meer zicht op het proces van verbeelding en reconstructie dat heeft bijgedragen aan de religieuze ervaring⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ In een vervolgonderzoek is het daarbij van belang dat er meer aandacht wordt besteed aan de rol van het geheugen. Dit onderzoek maakt de bijzondere relatie tussen geheugen en religieuze ervaring zichtbaar. Mijn bevindingen lijken aan te sluiten bij bijvoorbeeld het klassiek geworden onderzoek van de Britse psycholoog Barlett uit de jaren dertig (Barlett 1954). Hij maakte met enkele experimenten aannemelijk dat herinnering tot stand komt door een reconstructie. Het draait in de herinnering (van bijvoorbeeld het performance-ritueel) niet om de letterlijke reproductie van wat er is gebeurd of gezegd. De kerkganger zal eerst proberen om betekenis toe te kennen aan de performance. De kerkganger probeert deze gebeurtenis in te passen in een zelf gecreëerde betekenisstructuur. Als er een betekenis is gevormd, dan kunnen (minder belangrijke) zaken uit het performance-ritueel worden toegevoegd of juist verdwijnen uit de herinnering (bijvoorbeeld de val van de performer van *Verwachtingsvol* in het verhaal van Ada). Aan de hand van de betekenisstructuur wordt het performance-ritueel in het geheugen aangepast tot een coherent verhaal. In een vervolg onderzoek lijkt het betrekken van psychologisch onderzoek naar de rol van het geheugen (bijvoorbeeld naar de werking van organisatieschema's) van belang te zijn.

8 Samenvatting en conclusies

Het uitgangspunt: de onderzoeksvraag

In dit onderzoek stond de vraag centraal of performancekunst geïntegreerd in een kerkdienst, in combinatie met de artistieke regie van de viering door de performancekunstenaar, de religieuze ervaring van de deelnemers aan een kerkdienst kon versterken.

Deze onderzoeksvraag kwam voort uit mijn eigen beeldende werk. De ervaring opgedaan tijdens de uitvoering van mijn beroepspraktijk, vormde voor mij de motor achter het onderzoek. Mijn beeldende werk gaf richting aan het onderzoek en bepaalde deels de uitkomsten. Met dit onderzoek bouwde ik daarmee ook voort aan mijn eigen oeuvre.

Het onderzoek reflecteerde mijn persoonlijke visie op de liturgie⁴⁴⁶. Als deelnemer aan diverse liturgievieringen in het hele land, constateerde ik in veel vieringen een tekort, een falen van het kerkelijke ritueel. Het was een ritueel dat mij meestal niet kon bereiken en inspireren. In de liturgische praktijk lag in mijn visie het accent te veel op een rationele uitleg en de duiding van teksten. De verbeelding, in de vorm van bijvoorbeeld betekenisvolle rituelen, kwam er bekaaid van af. Mijn persoonlijke opvattingen zag ik aan het begin van mijn onderzoek deels weerspiegeld in de standpunten en theorieën van diverse theologen. Vooral de theorie van de katholieke theoloog Gerard Lukken, die aan de hand van de begrippen 'discursieve' en 'presentatieve' symboliek een vergelijkbaar tekort constateerde in de hedendaagse liturgie, gaf in eerste instantie richting aan mijn onderzoek.

Performances

Performancekunst uit de jaren '70 en '80, zo schreef ik in hoofdstuk 2, vertoonde volgens kunsthistorici en theologen grote gelijkenis met religieuze rituelen. Deze performances verwijzen niet naar een theatrale werkelijkheid maar richten zich, net als de liturgie, op de transcendente werkelijkheid. Sommige performances naderden zeer dicht aan het religieuze ritueel. Kunstenaars als Nitsch, Beuys en Abramović waren op zoek naar een onbeschrijfbaar hogere kracht of het bereiken van een andere dimensie. Daarnaast probeerden zij de grens tussen toeschouwer en deelnemer te doorbreken door 'het publiek' aan te zetten tot handelen. De acties van het publiek werden onderdeel van de performance. Deze historische performances vormden voor mij de inspiratiebron voor het ontwikkelen van een nieuwe reeks performances ten behoeve van dit onderzoek. Aan de hand

⁴⁴⁶ Hoewel ik ook in dit onderzoek betoog dat 'de' liturgie niet bestaat. Er zijn zeer veel verschillende vormen van liturgie, zelfs binnen één kerk. In dit onderzoek richtte ik mij specifiek op de oecumenische liturgie.

van het werk van Nitsch, Abramović en Beuys onderzocht ik de relatie tussen performancekunst en het religieuze ritueel. Door het werk van deze kunstenaars te bestuderen, kon ik beschrijven welke richting ik zelf op wilde gaan met mijn performances. Na afloop van dit onderzoek formuleerde ik de (artistieke) eisen waar mijn performances aan moesten voldoen. De twee belangrijkste criteria waren de overtuigingskracht van de performer en mijn streven naar een eenheid van performance en liturgie (integratie).

Overtuigingskracht

Ik zocht naar performers die hun geloof wilden tonen aan de gemeenschap. Maar daarnaast moesten zij ook 'gelooven' in de performance zelf. Zij moesten de performance tot een persoonlijk ritueel maken. Direct vanaf de eerste viering slaagden performers er in om dit ideaal te verwezenlijken. Het overgrote deel van de performances werd in de vier vieringen overtuigend uitgevoerd. In elke viering waren er enkele performers voor wie de deelname aan dit kunstwerk een zeer bijzondere (en persoonlijke) betekenis kreeg. Zij hadden al voor de viering een bijzondere band met de performance gekregen en gingen bij de uitvoering van 'hun' ritueel tot het uiterste. Zij zochten de grenzen van hun (fysieke) kunnen op. Voor hen had de uitvoering van de performance alle vrijblijvendheid verloren.

Eenheid

Mijn tweede belangrijke criterium was om de liturgische rituelen en de performancekunst tot een overtuigende eenheid samen te smeden. Ik streefde er naar om de grenzen tussen performancekunst en het religieuze ritueel verder te slechten. Ik trad hiermee in de voetsporen van de al eerder genoemde performancekunstenaars Nitsch, Beuys en Abramović maar wilde tegelijkertijd een stap verder gaan. Ik zocht naar een vorm van performancekunst waarbij het voor de toeschouwers/deelnemers niet langer als noodzakelijk werd gevoeld om onderscheid te maken tussen liturgie en kunstwerk. Vanwege deze nagestreefde ver gaande integratie, wilde ik mijn nieuwe reeks performances een andere aanduiding meegeven. Ik koos voor de nieuwe benaming 'performance-ritueel'. Door vast te houden aan het woord 'performance' wilde ik aangeven dat mijn werk zich nog steeds binnen het domein van de beeldende kunst afspeelde. Maar door de toevoeging 'ritueel' wilde ik duidelijk maken dat ik tegen de door mij geconstateerde trend van de huidige performancekunst in, geen aansluiting zocht bij het theater (geen theatrale werkelijkheid wilde oproepen).

Tijdens het onderzoek kreeg ik als kunstenaar steeds meer grip op de performance-rituelen en de mogelijkheden die deze boden in een liturgische setting. Dankzij de ondersteuning van een regie-assistent werd de ambachtelijke uitwerking naar een hoger plan getild. Verder benadrukte ik als regisseur steeds meer de onderlinge samenhang tussen de verschillende performance-rituelen in de viering. Dit alles maakte de viering steeds meer tot een eenheid. Het resulteerde in Almstad tot een viering waar performance-rituelen en liturgie naadloos in elkaar opgingen en waar beelden en koorzang de presentatieve symboliek sterk benadrukten. Een viering ook waar de kerkgangers collectief deelnamen aan zowel de liturgische rituelen als de performance-rituelen.

Het kunstwerk als proces

De performance-rituelen nemen een bijzondere plaats in binnen mijn oeuvre. Tijdens het onderzoek benadrukte ik steeds sterker het procesmatige karakter van het kunstwerk. Het performance-ritueel werd steeds meer een instabiel kunstwerk dat geen duidelijke afronding kende. Niet alleen maakte ik uiteindelijk ook de voorbereiding en het onderzoek naar ervaringen tot een onderdeel van mijn kunstwerk, ik zag de performance-rituelen daarnaast ook als een startpunt voor nieuwe rituelen en nieuwe kunstwerken. Tijdens het organiseren van de vieringen is mijn werkwijze als kunstenaar veranderd. Tijdens de laatste viering benaderde ik mijn performances en de totale liturgie niet langer als een *site-specific* kunstwerk, waarbij ik alle problemen rondom de integratie van de performances zelf in mijn 'atelier' probeerde op te lossen. De viering met performances werd steeds meer een collectief kunstwerk waarbij de door mij gesignaleerde artistieke problemen tot een gedeeld probleem werden gemaakt. Dankzij de ondersteuning van een regie-assistent kon ik daarnaast met meer afstand naar de viering en performance-rituelen kijken en mijn beide rollen als kunstenaar en onderzoeker gemakkelijker scheiden. Door de uitwisseling van ideeën en het gezamenlijk bespreken van de problemen, bleef de viering dicht bij de gemeente zelf staan. Het experiment met de performance-rituelen vormde daardoor bij de laatste viering niet langer een breuk met de eigen liturgische traditie. Tegelijkertijd naderde deze viering dicht mijn eigen ideaal als kunstenaar, de viering werd een overtuigende eenheid en de performances groeiden uit tot collectieve rituelen. Voor de deelnemers was het niet langer duidelijk waar zij aan deelnamen: aan performancekunst of aan een religieus ritueel.

De uitvoering van de performance-rituelen raakt aan de uitvoering van het religieus ritueel. Maar ik constateerde dat het voor mij als kunstenaar belangrijk was dat de performance-rituelen niet geheel buiten het domein van de kunsten kwamen te liggen. De performance-rituelen werden ook in deze laatste viering nooit volledig een religieus ritueel. Ik wilde met mijn performance-rituelen (de ervaring van) de liturgische rituelen versterken. Maar tegelijkertijd wilde ik als kunstenaar ook de vrijheid hebben om de liturgische rituelen op sommige momenten tegen te spreken. Ik streefde niet naar een volledige 'herkenning' van het performance-ritueel door de gemeente. De performance-rituelen lieten op enkele momenten een 'schurend' geluid horen in de liturgie. Zij konden ook een schok bij de deelnemers veroorzaken en hen aanzetten tot een reflectie op de eigen liturgie. Om dit 'schurende geluid' niet verloren te laten gaan, stelde ik dat een blijvende actieve bemoeienis van de kunstenaar met de performance-rituelen noodzakelijk was. Ik sloot weliswaar niet uit dat (onderdelen van) het performance-ritueel in de toekomst (zonder een actieve bijdrage van de kunstenaar) zouden kunnen uitgroeien tot nieuwe rituelen. Maar ik stelde dat mijn performance-rituelen *als kunstwerk* onoverdraagbaar waren en dat de aanwezigheid van de kunstenaar bij de uitvoering noodzakelijk was.

De religieuze ervaring

In hoofdstuk 3 noemde ik dit onderzoek naar ervaringen, in navolging van Maso, een possibilistisch onderzoek waarbij tijd en plaats grote invloed uitoefenen op de onderzoeksresultaten. De beschrijvingen van de religieuze ervaringen werden grotendeels bepaald door de unieke omstandigheden van dit artistieke en liturgische experiment. Het benoemen van deze specifieke situatie was daarom van groot belang voor de betrouwbaarheid van het onderzoek. In dit onderzoek werd duidelijk dat de integratie van performance-rituelen in de liturgie kon leiden tot zeer intense en emotionele ervaringen bij verschillende deelnemers. Vooral in de laatste twee vieringen leidde deze combinatie ook tot enkele religieuze ervaringen.

Het begrip religieuze ervaring, en het onderscheid tussen de religieuze en de esthetische ervaring, definieerde ik in dit onderzoek vooral aan de hand van de gevolgen van de ervaring voor de deelnemer. Dat wat deze ervaring teweegbracht stond in dit onderzoek centraal. Een mogelijke verbinding tussen deze ervaring en het bovennatuurlijke, liet ik buiten beschouwing. Mijn verkenning in hoofdstuk 2 van godsdienstpsychologische theorieën, leidde niet tot een eenduidige beschrijving van het begrip. Er kwamen verschillende verschijningsvormen van de religieuze ervaring naar voren: enerzijds een gelukzalige ervaring van eenheid en heelheid, anderzijds een 'gebroken' ervaring die tegengestelde emoties kon oproepen. Ik constateerde in hoofdstuk 2 dat in het godsdienstpsychologische onderzoek naar religieuze ervaringen, het accent vooral was komen te liggen op de ervaring van eenheid. Tegelijkertijd werd het idee van de gebroken ervaring, zoals Rudolf Otto dit reeds in 1919 verwoordde, nooit verworpen.

Een belangrijk probleem in dit onderzoek was het scheiden van de religieuze en de esthetische ervaring. Door in dit onderzoek de nadruk te leggen op de religieuze ervaring veroorzaakt door een kunstwerk, zette ik dit probleem op scherp. Beide ervaringen, zo constateerde ik in hoofdstuk 2, hangen nauw met elkaar samen en kunnen in elkaar overvloeien. In navolging van de filosoof Dewey en godsdienstpsycholoog Alma stelde ik echter dat wanneer de eenheidservaring of de gebroken ervaring een transformerende kracht kreeg – wanneer de ervaring de deelnemer aanzette om met zijn/haar verbeelding de eigen dagelijkse realiteit te transformeren - er sprake was van een religieuze ervaring.

In zeven gevallen constateerde ik dat de viering met performance-rituelen bij deelnemers een religieuze ervaring had veroorzaakt. Opvallend genoeg ging het hier niet om een ervaring van eenheid. In bijna alle gevallen was het een 'gebroken ervaring' die de verbeeldingskracht van de deelnemer dusdanig stimuleerde dat er een verandering in de dagelijkse realiteit optrad. Het ging bij deze transformatie niet om een plotselinge ommekeer of breuk met het verleden, maar eerder om een intensivering van een proces dat al voor de viering in gang was gezet, de ervaring stimuleerde de verdere ontwikkeling van een reeds in gang gezet persoonlijk groeiproces of spirituele zoektocht. Door het performance-ritueel herleefden de respondenten een persoonlijke ervaring uit het verleden (ik duidde deze toestand ook aan met de woorden 'verwijlen in'). Het ging hierbij vaak om ingrijpende en problematische

situaties zoals een periode van ziekte, verwaarlozing, rouw of conflict. Onder invloed van het performance-ritueel nam men een actieve en creatieve houding aan; de deelnemers herschikten en reorganiseerden de beelden uit het performance-ritueel en verbonden deze met beelden uit de eigen levensgeschiedenis. Het performance-ritueel riep bij hen daarnaast ook beelden op van een nieuwe toekomst waar men warmte, energie, een helende kracht, of rust uit kon putten. De meeste kerkgangers verbonden de positieve emoties en gevoelens die het performance-ritueel bij hen opriep met het bovennatuurlijke, met het goddelijke. Door de creatieve wijze waarop de kerkgangers verbanden legden tussen de beelden en de eigen geschiedenis, ontstonden er nieuwe combinaties waaruit men een betekenisvolle boodschap voor het eigen leven kon destilleren.

De respondenten maakten tijdens de viering een heel eigen selectie van beeld en geluid terwijl zij naar het performance-ritueel keken. Zo kon een deel van de koorzang voor hen wegvallen en zoomde men in op specifieke beelden uit het kunstwerk die voor het eigen verhaal relevant waren. Andere zaken hoorde of zag men op dat moment niet meer. Na de viering ging het proces van herkennen, betekenis geven, en identificatie, zoals ik dit in het onderzoek heb genoemd, verder. De religieuze ervaring kon zich hierdoor verder ontwikkelen. De emoties, gevoelens en de beelden die de performance-rituelen hadden opgeroepen, evolueerden. De ervaring resoneerde door in het dagelijkse leven van de kerkgangers. De negatieve emoties en gevoelens, en de beelden die de kerkganger hieraan soms had verbonden, verdwenen hierbij meer naar de achtergrond.

De kerkgemeenten

De drie kerkgemeenten waar deze vieringen plaatsvonden, verschilden van elkaar wat betreft de grootte van de gemeente, het aantal deelnemers, leeftijdsopbouw, en het aandeel van randkerkelijken en kerngroepleden. Ook de kerkgebouwen die zij tot hun beschikking hadden verschilden aanzienlijk in afmeting, bouwstijl en inrichting. Deze verschillen bleken echter voor de uitkomsten van dit onderzoek weinig relevant. Wat wel belangrijk was, was het uitgangspunt waarmee de gemeente aan dit experiment begon. Een duidelijke overeenkomst tussen de gemeenten was dat zij alle drie experimenteerden met nieuwe rituelen in de liturgie. De mate van eensgezindheid waarmee de gemeenten deze liturgische experimenten uitvoerden en het doel dat deze gemeenten nastreefden met de liturgische experimenten, bleken twee belangrijke factoren te zijn die invloed hadden op de uitkomst van het onderzoek. Vooral binnen een gemeente die eensgezind experimenteerde met nieuwe rituelen en die op zoek was naar nieuwe manieren van vieren en samenkomen, leek dit experiment de meeste kans van slagen te hebben. In deze situatie stelden kerkgangers zich gemakkelijker open voor de nieuwe beelden en ervaringen en konden zij zonder schroom participeren in de performance-rituelen. In gemeenten die daarentegen verdeeld waren over het nut en de noodzaak van nieuwe rituelen, bracht de viering met performance-rituelen de verschillende groepen niet tot

elkaar. Dit liturgische experiment leek eerder de tegenstellingen te verscherpen.

Maar ook andere factoren speelden een rol bij het verklaren van het succes of gedeeltelijk falen van de viering met performance-rituelen binnen de gemeente. De mate van succes voor een gemeente verbond ik in dit onderzoek aan twee zaken: de viering met performance-rituelen moest de (religieuze) ervaring van de deelnemers versterken maar daarnaast ook een gevoel van onderlinge verbondenheid bij hen oproepen. De kenmerken en kwaliteiten van de gemeente die hierop van invloed waren, zijn:

- Voorbereidingstijd: er was voor de gemeente voldoende voorbereidingstijd nodig (meer dan ik in eerste instantie had verwacht) om draagvlak voor het experiment binnen de gemeente te creëren. Men had tijd nodig om mensen te informeren en enthousiasmeren.
- Voorbereiding van de voorganger: de voorganger speelde een belangrijke rol bij het enthousiasmeren van de gemeente. Een goede voorbereiding van de voorganger - waarbij de performance-rituelen niet alleen werden doorgesproken, maar de voorganger deze ook kon zien en ervaren - was cruciaal. Als 'ervaringsdeskundige' was het voor hem gemakkelijker om mensen te enthousiasmeren en om in zijn overweging aan te sluiten bij de performance-rituelen.
- Een kwalitatief goed koor met een ervaren dirigent: tijdens de laatste viering in Almstad werd duidelijk dat de koorzang meer moest zijn dan een middel om de gemeente te laten participeren of een methode om een collectieve meditatie op gang te brengen. Toen de koorzang in Almstad ook de esthetische ervaring van de deelnemers wist te versterken, droeg zij in belangrijke mate bij aan de intense ervaring van de kerkgangers. De koorzang kon als krachtige en overtuigende kunstuiting de (religieuze) ervaring van de deelnemers versterken.
- Keuze van de liederen: het was daarnaast belangrijk dat de stemming en inhoud van de gekozen liederen niet te 'eenvormig' was maar aansloot bij de meer ambigue betekenis en inhoud van de performance-rituelen.

De laatste viering toonde aan dat dit experiment niet alleen voor individuele deelnemers meerwaarde had, maar ook voor de gemeente als geheel. In de interviews benadrukten de kerkgangers het sterke gevoel van verbondenheid met de andere deelnemers. Dit gevoel van warmte, verbondenheid en saamhorigheid liep als een rode draad door de verschillende ervaringsverhalen. Op de enquêteformulieren werd deze saamhorigheid zichtbaar in de zeer eenduidig positieve beoordeling van de viering. Ik concludeerde in hoofdstuk 6 dat de performance-rituelen in Almstad de gemeenschap als geheel een gezicht hadden gegeven. De deelnemers konden zich in sterke mate identificeren met de performance-rituelen.

Nieuwe inzichten

Dit kwalitatieve *onderzoek in de kunsten* kent een aantal beperkingen. Zo is een kwantificering van de onderzoeksresultaten onmogelijk. Daardoor kan ik

bijvoorbeeld geen percentage berekenen van de te verwachten religieuze ervaringen bij een nieuwe viering. Ook kan ik geen uitspraak doen over de reikwijdte van het in hoofdstuk 6 beschreven gedeelde idee, buiten de drie door mij beschreven vieringen. Deze vragen gaan dit verhaal te boven; hiervoor is meer onderzoek noodzakelijk.

Dit *onderzoek in de kunsten* heeft vooral geleid tot een aantal nieuwe inzichten rond de religieuze ervaringen veroorzaakt door de viering met performance-rituelen en het leverde ook op methodologisch vlak nieuwe inzichten op.

De eerste conclusie die aan de hand van dit onderzoek kan worden getrokken is dat de drie vieringen met performance-rituelen religieuze ervaringen hebben veroorzaakt bij enkele kerkgangers. Daarnaast kan ik met zekerheid stellen dat het performance-ritueel een belangrijke rol heeft gespeeld bij het tot stand komen van deze ervaringen. De religieuze ervaring, en het spanningsveld tussen de esthetische en religieuze ervaring, kon ik zeer gedetailleerd beschrijven. Dit leverde nieuwe inzichten op. Ten eerste werd duidelijk dat het hier meestal om een 'gebroken ervaring' ging. Dat is verrassend omdat in veel godsdienstpsychologisch onderzoek naar religieuze ervaringen, juist de ervaring van eenheid centraal wordt gesteld. Dit roept de vraag op of de gebroken ervaring in godsdienstpsychologisch onderzoek niet te veel naar de achtergrond is verdwenen. Hierbij moet opgemerkt worden dat in dit onderzoek de dynamiek van de religieuze ervaring soms zeer duidelijk zichtbaar werd. De ervaring leek zich lang na de viering met performance-rituelen nog door te blijven ontwikkelen. De negatieve emoties en gevoelens die de ervaring had opgeroepen, verdwenen hierbij soms naar de achtergrond. Onderzocht moet worden of de gebroken religieuze ervaring, door het verstrijken van de tijd, meer toegroeit naar een eenheidservaring. Dat zou de nadruk van het godsdienstpsychologisch onderzoek op de eenheidservaring kunnen verklaren omdat dit onderzoek vaak gebaseerd is op ervaringsverhalen uit het verleden. Om zicht te krijgen op deze dynamiek is een andere opzet van het empirisch onderzoek noodzakelijk.

Tenslotte viel in dit onderzoek op hoe sterk de deelnemers zich de performance-rituelen konden toe-eigenen. Het onderzoek toonde verrassende voorbeelden van hoe emotionele momenten uit de persoonlijke levensgeschiedenis een rol speelden bij de perceptie van het kunstwerk. Dit bevestigt de belangrijke rol die Alma en Dewey toekennen aan de *verbeelding* in de religieuze en esthetische ervaring.

Het onderzoek leverde ook op methodologisch vlak nieuwe inzichten op. Een belangrijk kenmerk van *onderzoek in de kunsten* is het ontbreken van een scheiding tussen subject en object van onderzoek. Dit kan, zo schreef ik in hoofdstuk 3, problemen opleveren rondom de objectiviteit van het onderzoek. Ik heb daarom veel aandacht besteed aan het inzichtelijk maken van het onderzoeksproces. Vanwege deze inzichtelijkheid heb ik in mijn onderzoeksverslag een (kunstmatig) onderscheid aangebracht tussen het 'binnenperspectief' (waarin ik mijn persoonlijke visie en opvattingen als kunstenaar centraal stelde) en het 'buitenperspectief' (waarin ik het onderzoek meer als een 'traditionele onderzoeker' op een algemeen beschouwende wijze be-

schreef). Opvallend genoeg bleek het onderzoek de meest verrassende resultaten op te leveren in situaties waarin het onderscheid tussen mijn rol als kunstenaar en onderzoeker het meest diffuus was. Juist in het onderzoek naar de ervaring van de deelnemers kende mijn dubbelrol als maker van het kunstwerk en onderzoeker, duidelijke voordelen. Zo ontstond er tussen de interviewende kunstenaar en de geïnterviewde deelnemers sneller een vertrouwensband. De respondent leek meer van zijn/haar persoonlijke ervaring aan mij als kunstenaar te durven vertellen. Daarnaast kon ik door mijn zeer gedetailleerde kennis van het kunstwerk gerichte vragen stellen over de wijze waarop de respondent zich het kunstwerk toeëigende. Hierdoor werd duidelijk welke belangrijke rol het herinneringsbeeld speelde in de religieuze ervaring en hoe groot het verschil kon zijn tussen performance/ liturgie en herinneringsbeeld. Juist door het ontbreken van een absolute scheiding tussen subject en object van onderzoek werd de belangrijke rol van de verbeelding in de religieuze ervaring zichtbaar.

Tenslotte leverde dit onderzoek ook mij als kunstenaar een belangrijk nieuw inzicht op. Wat mij verraste en schokte was de enorme impact van de kunstwerken op het persoonlijke leven van enkele deelnemers. De intensiteit van de ervaringen maakt dat ik anders ben gaan aankijken tegen mijn eigen rol en mijn verantwoordelijkheid als kunstenaar in dit experiment. Dit onderzoek zie ik als een pleidooi om performancekunst in de liturgische setting zeer serieus en met zorg uit te voeren. Het vraagt van mij als kunstenaar een andere vorm van betrokkenheid met de gemeente die niet kan eindigen direct na afloop van de viering. Het kunstwerk is een proces geworden waarbij een langdurige uitwisseling van ervaringen en ideeën tussen kunstenaar en (deelnemers uit de) gemeente noodzakelijk is.

Het onderzoek zelf, en met name de analyse van mijn artistieke proces maakt dat ik mij als kunstenaar veel meer bewust ben geworden van de keuzes die ik tijdens dit proces maak. Ik hoop dat ik hierdoor in de toekomst ook nog krachtiger mijn ideeën kan verbeelden. Dit zal mijn nieuwe werk moeten uitwijzen.

Bibliografie

- Advokaat, W., (2000), *Kerkelijke gezindte en kerkbezoek aan het einde van de 20^e eeuw*. Voorburg, CBS.
- Alma, H.A., (2008), *Religious and Aesthetic Experiences. A Psychological Approach*. In: Zock, H., (ed.), *At the Crossroads of Art and Religion. Imagination, commitment, Transcendence*. Leuven, Peeters Publishers, 23-38.
- Alma, H.A., (2009), *De esthetische en religieuze potentie van het alledaagse. John Dewey's naturalistische visie op de religieuze ervaring*. In: Uden, van, M., (ed.), *Zichtbare en onzichtbare religie. Over de varianten van religieuze zin*. Nijmegen, Valkhof Pers, 38-52.
- Arfman, W., (2009), *Analysing Allerzielen Alom. Material Culture in an Emerging Rite*, (M.A.-thesis, Religious Studies). Nijmegen, Radboud Universiteit.
- Bartlett, F.C., (1954), *Remembering: a study in experimental and social psychology*. Cambridge, University Press.
- Barnard, M., (2000), *Liturgiek als wetenschap van christelijke riten en symbolen*. Amsterdam, Vossiuspers AUP.
- Barnard, M., Schuman, N., (2002), *Nieuwe wegen in de liturgie. De weg van de liturgie, een vervolg*. Zoetermeer, Meinema.
- Barnard, M., (2006), *Liturgie voorbij de Liturgische Beweging. Over Praise and Worship, Thomasvieringen, kerkdiensten in migrantenkerken en ritualiteit op het internet*. Zoetermeer, Meinema.
- Barnard, M., (2008), Bricolageliturgie. *Verbum et Ecclesia*, vol. 29, nr 1, 14-31.
- Barnard, M., (2009), *Reconstructing Protestantism in Liturgy and Spirituality. The Need to Integrate Anthropology in Theological Liturgical Discourse*. In: Küster, V., (ed.), *Reshaping Protestantism in a Global Context*. ContactZone, Explorations in Intercultural Theology, deel 1, Berlijn, Lit Verlag, 209-223.
- Becker, J., (2003), *De vaststelling van de kerkelijke gezindte in enquêtes. 40 of 60 % buitenkerkelijken?* Werkdocument 92, Den Haag, SCP.
- Becker, J.W., Wit, de, J.S.J., (2000), *Secularisatie in de jaren negentig*. Den Haag, SCP.
- Belderbos, S.A., Moscoviter, A., (2002), *De verleiding van Antonius*, (tentoonstellings-catalogus). Utrecht, Stichting Kade Ateliers.
- Bell, C., (1997), *Ritual, Perspectives and Dimensions*. Oxford, University Press.
- Berk, van den, T., (2005), *Het numineuze*. Zoetermeer, Meinema.
- Boeve, L., (2003), *Interrupting Tradition. An Essay on Christian Faith in a Postmodern Context*. Leuven, Peeters Publishers.
- Borgdorff, H., (2006), *Het debat over onderzoek in de kunsten*. Internetartikel op: <http://www.scienceguide.nl/pdf/20061018E.pdf> (laatst bezocht op 24 maart 2010).
- Borgdorff, H., (2006), *Reactie op het artikel 'Flexibele multipliciteiten' van Camiel van Winkel*. Internet artikel op: <http://www.scienceguide.nl/200610/reactie-op-het-artikel-flexibele-multipliciteiten-van-camiel-van-winkel.aspx> (laatst bezocht op 24 maart 2010).
- Borges, J.L., (1981), *De Cultus van het boek, en andere essays* (vertaling: Pol, van de, B., oorspronkelijke uitgave 1952). Amsterdam, De Bezige Bij.
- Brandtl, J., (1997), *An den Grenzen des guten Geschmacks? Gedanken zum Orgien Mysterien Theater von Hermann Nitsch. Das Münster*, 4, 368-376.

- Brillenburg Wurth, C.A., (2002), *The musically Sublime. Infinity, indeterminacy, irresolvability*, (proefschrift). Groningen, Rijksuniversiteit.
- Bronwasser, S., (2003), Voilà Abramović. *De Volkskrant*, kunstbijlage 1 mei, 2-3.
- Bufford, S., (1977), *Langer evaluated: Susanne Langer's two philosophies of art*. In: Dickie, G., Sclafani, R.J., (ed.), *Aesthetics, a critical anthology*. New York, St. Martin's Press.
- Carlson, M., (1996), *Performance: a Critical Introduction*. London, Routledge.
- Cavallucci, F., (2005, summer), Performance means love. An interview with Marina Abramović. *Work, Art in Progress*, nr. 13, 20–25.
- Chauvet, L., (1995), *Symbol and Sacrament: a sacramental reinterpretation of Christian existence*. Collegeville, The Liturgical Press.
- Cobussen, M., (2008), *Thresholds. Rethinking Spirituality through music*. Aldershot, Ashgate.
- Corny, E., (1993), *Bloody Man: The ritual Art of Hermann Nitsch*. Internetartikel: http://www.netslova.ru/gorny/selected/nitsch_e.htm (laatst bezocht op 18 maart 2010).
- D'Aquili, Cf.E.G., Newberg, A.B., (2002), *The Neuropsychology of Aesthetic, Spiritual & Mystical States*. In: Joseph, R., (ed.), *Neurotheology; Brain, Science, Spirituality, Religious Experience*. San Jose, University Press California.
- Dingemans, G.D.J., Kronenberg, J., Steensma, R., (1999), *Kain of Abel. Kunst in de kerkdienst: twee vijandige broeders?* Zoetermeer, Boekencentrum.
- Eerde, van, H.A.A., (1988), *Ontwikkelingsonderzoek gereconstrueerd*. In: Gravemeijer, K., Koster, K., *Onderzoek, ontwikkeling en ontwikkelingsonderzoek*. Utrecht, Vakgroep Onderzoek Wiskundeonderwijs en Onderwijs Computercentrum.
- Eisner, E.W., (1981, winter), On the differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Review of Research in Visual Arts Education*, nr. 13, 1-9.
- Ferguson, R., (ed.), (1998), *Out of actions : between performance and the object, 1949-1979*. New York, Thames and Hudson.
- Friedl, P., (1983), *De verscheurde Dionysos*. In: *hermann nitsch. Das orgien mysteriën theater*, (tentoonstellingscatalogus), Eindhoven, Van Abbemuseum.
- Gadamer, H., (1993), *De actualiteit van het schone: Kunst als spel, symbool en feest*. Amsterdam, Boom.
- Gargerle, C., (ed.), (1988), *Nitsch. Das bildnerische Werk*. Wenen, Residenz Verlag.
- Garotti, E., Lutz F.B., (1998), *Marina Abramović: Artist Body, performances 1969 - 1998*, Milaan, Charta.
- Goldberg, R., (1988), *Performance Art, From futurism to the present*. Londen, Thames and Hudson.
- Gravemeijer, K., (1998), *Developmental research as a research method*. In: Sierpiska, A., Kilpatrick, J., *Mathematics Education as a Research Domain: A search for Identity*, (book 2). Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- Gravemeijer, K., (1999), *Ontwikkelingsonderzoek: een praktijknabije onderzoeks-methode*. In: Levering, B., Smeyers, P., *Opvoeding en onderwijs leren zien. Een inleiding in interpretatief onderzoek*. Amsterdam, Boom.
- Grimes, R., (1982), *Beginnings in Ritual Studies*. Washington DC, University Press of America.

- Grimes, R., (1990), *Ritual Criticism: case studies in its practice, essays on its theory*. Columbia, University of South Carolina Press.
- Grimes, R., (1993), *Reading, Writing and Ritualizing. Ritual in Fictive, Liturgical, and Public Places*. Washington DC, The Pastoral Press.
- Grotowski, J., (1995), *From the Theatre Company to Art as Vehicle*. In: Richards, T., *At work with Grotowski on physical actions*. Londen, Routledge.
- Guardini, R., (1960), *Daarom Heer, gedenken wij. Beschouwingen over de viering der eucharistie*. Den Haag, Lannoo.
- Guardini, R., (1962), *Bron van levend water. Beschouwingen over de geest van de liturgie*. Den Haag, Lannoo.
- Hacking J., (2009), *Het Silent Sky Project# van Rob Sweere*. In: Verdult, P., (ed.), *God en Kunst. Over het verdwijnen en het verschijnen van het religieuze in de kunst*. Tielt, Lannoo.
- Hart, de, J., (2000), *De modularisering van de christelijke traditie*. In: Köbben A., (ed.), *Homo Prudens. Religie, cultuur en wetenschap in de moderne samenleving*. Leende, Damon.
- Have, ten, P., (1999), *Inleidende teksten met suggesties en overwegingen over kwalitatieve onderzoeksmethoden. Materiaalverzameling in kwalitatief onderzoek*. Internetpublicatie op <http://www2.fmg.uva.nl> (laatst bezocht op 10 september 2006).
- Hill, P.C., Hood, R.W., (1999), *Measures of religiosity*. Birmingham, Religious Education Press.
- Hooijdonk, van, P.G., Wegman, H.A.J., (1972), *Zij breken hetzelfde brood. Een kritische wegwijzer bij de viering van de Eucharistie op basis van een liturgie-historische en –sociologische analyse*. Nijmegen, Pastoraal Instituut van de Nederlandse Kerkprovincie.
- Huysmans, J., (1999), *Gevraagd: religieuze leiders m/v*. In: Dingemans, G.D.J., Kronenburg, J., Steensma, R., *Kaïn of Abel. Kunst in de kerkdienst: twee vijandige broeders?* Zoetermeer, Boekencentrum.
- James, W., (1961, eerste druk 1902), *The varieties of religious experience; A study in human nature*. New York, Crowell-Collier Publishing Company.
- Jappe, E., (1993), *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München, Prestel.
- Jones, C., Wainwright, G., Yarnold, E., (1978), *The Study of Liturgy*. London, SPCK.
- Kelleher, M., (1987), *Ritual*. In: Komonchak, J.A., Collins, M., *The New Dictionary of Theology*. Dublin, Gill and Macmillan.
- Kelleher, M., (1993), Hermeneutics in the Study of Liturgical Performance. *Worship*, vol. 67, nr. 4, 292-318.
- Kester, G.H., (2004), *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, University of California Press.
- Kotte, W., Mildner, U., (1986), *Het kruis als universeel teken bij Joseph Beuys. Een requiem*. Utrecht, Hedendaagse Kunst.
- Kubicki, J.M., (1999), *Liturgical music as ritual symbol. A case study of Jacques Berhier's Taizé Music*. Leuven, Peeters Publishers.
- Kuspit, D., (1995), *Joseph Beuys: The Body of the Artist*. In: Thistlewood, D., *Joseph Beuys Diverging Critiques*. Liverpool University Press.
- Kuspit, D., (1995), *Joseph Beuys: Between Showman and Shaman*. In: Thistlewood, D., *Joseph Beuys Diverging Critiques*. Liverpool University Press.

- Lamberts, J., (ed.), (2003), *Ars celebrandi of de kunst van het waardig vieren van de liturgie*. Leuven, Acco.
- Langer, S., (1977), *Art as symbolic expression: From feeling and form*. In: Dickie, G., Sclafani, R.J., (ed.), *Aesthetics, a critical anthology*. New York, St. Martin's Press.
- Lans, van der, J.M., (1998), *Kernervaring, esthetische emotie en religieuze betekenisgeving*. Nijmegen, Katholieke Universiteit.
- Lee, van der, I., (2008), *Allerzielen Alom. Kunst tot herdenken*. Zoetermeer, Meinema.
- Lodigiani, M.P., en Rathman, C., (ed.), (2002), *Marina Abramović*. Milaan, Charta.
- Lorenzer, A., (1981), *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*. Frankfurt a.M., Europäische Verlagsanstalt.
- Lukken, G., (1990), *Liturgie en zintuiglijkheid. Over de betekenis van lichamelijke in de liturgie*. Hilversum, Gooi & Sticht.
- Lukken, G., (1996), *Wat heeft liturgie met theater te maken*. In: Lukken, G., Maas, J., (ed.), *Luisteren tussen de regels*. Baarn, Gooi & Sticht.
- Lukken G., (1999), *Rituelen in overvloed. Een kritische bezinning op de plaats en de gestalte van het christelijk ritueel in onze cultuur*. Baarn, Gooi & Sticht.
- Lukken, G., (2001), De overkant van het menselijk ritueel. *Tijdschrift voor Theologie*, 41, 145-166.
- Lukken, G., (2005), *Rituals in Abundance. Critical Reflections on the Place, Form and Identity of Christian Ritual in our Culture*. Leuven, Peeters Publishers.
- Luttikhuisen, G.P., Steensma, R., (ed.), (1998), *Eeuwig Kwetsbaar. Hedendaagse kunst en religie* (tentoonstellingscatalogus). Zoetermeer, Boekencentrum.
- Lütticken, S., (2005), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art.
- Maas, F., (1993), *Vreemd en intiem. Nicolaas van Cusa op zoek naar de verborgen God*. Zoetermeer, Meinema.
- Maso, I., (1987), *Kwalitatief Onderzoek*. Meppel, Boom.
- Maso, I., en Smaling, A., (1998), *Kwalitatief onderzoek: praktijk en theorie*. Amsterdam, Boom.
- Maso, I., (1997), *Zinnig onderzoek naar zin*. In: Smaling, A., Hijmans, E., *Kwalitatief onderzoek en levensbeschouwing*. Amsterdam, Boom.
- Maso, I., Andringa, G., Heuser, S., (2004), *De rijkdom van ervaringen. Theorie en praktijk van empirisch fenomenologisch onderzoek*. Utrecht, LEMMA.
- McEvelley, T., (1983), Art in the Dark. *Artforum*, 10, 62-70.
- McEvelley, T., (1998), *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?* In: *Marina Abramović, Artist Body, Performances 1969 – 1998*. Milaan, Charta.
- Mechelen, van, M., (2004), *De prikklok gezet. Een avond performance-jes kijken tijdens Re-enact*. Internetartikel. <http://www.mediamatic.net/page/8582/en> (laatst bezocht op 18 maart 2010).
- Mechelen, van, M., (1999), Replay and interplay. Marina Abramović's stage performances as a plysemic device. *Visio*, vol. 4, nr. 1, 111–124.
- Mennekes, F., (2003), *Begeisterung und Zweifel. Profane und sakrale Kunst*. Regensburg, Lindinger & Schmid.
- Messner, R., (2001), *Einführung in die Liturgiewissenschaft*. Paderborn, Schöningh.
- Mitchell, N.D., (1999), *Liturgy and the social sciences*. Collegeville, The Liturgical Press.

- Müller, M., (1993), *Wie man die toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*. Alfter, VDG.
- Nouwen, H., (2002), *Eindelijk thuis. Gedachten bij Rembrandts 'De terugkeer van de verloren zoon'*. Tielt, Lannoo.
- Newberg, A.B., D'Aquili, E.G., Rause, V., (2001), *Why God won't go away: brain science and the biology of belief*. New York, Ballantine Books.
- Nietzsche, F., (2000), *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en het pessimisme*. Amsterdam, de Arbeiderspers.
- Nievaard, A.C., (1990), *Validiteit en betrouwbaarheid in kwalitatief onderzoek*. In: Maso, I., Smaling, A., *Objectiviteit in kwalitatief onderzoek*. Amsterdam, Boom.
- Nitsch, H., (1976), *das orgien mysterien theater 2*. Neapel, Chiessi und Morra.
- Obirst, H.U., (1998), *Talking with Marina Abramovic*. In: *Marina Abramović, Artist Body, Performances 1969 – 1998*. Milaan, Charta.
- Oosterling, H., (1996), *Performance. Lichaamskunst*. Internetartikel op: www.henkoosterling.nl/performa.html (laatst bezocht op 18 maart 2010).
- Otto, R., (1963, eerste uitgave 1917), *Het Heilige. Een verhandeling over het irrationele in de idee van het goddelijke en de verhouding ervan tot het rationele*, (vertaling: Boer de, C., Brand, P.). Hilversum, De Boer.
- Peters, J., Felling, A., Scheepers, P., (2000), *Individualisering van godsdienst en levensbeschouwing in de jaren tachtig en negentig*. In: Köbben, A., (ed.), *Homo Prudens. Religie, cultuur en wetenschap in de moderne samenleving*. Leende, Damon.
- Pijnappel, J., (1990), *Marina Abramović*. In: Kruij, W.L., Wijers, L., Kamphof, I., *Art meets science and spirituality in a changing economy*. Den Haag, SDU publishers.
- Post, P., (2007), A symbolic bridge between faiths. Holy ground voor vloeibaar ritueel. *Jaarboek voor liturgie-onderzoek*, 23, 71-101.
- Rappaport, R.A., (1999), *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press.
- Ratzinger, J., (2000), *Der Geist der Liturgie*. Freiburg, Herder.
- Rombold, G., (1998), *Ästhetik und Spiritualität. Bilder Rituale Theorien*. Stuttgart, Verl. Kath. Bibelwerk.
- Rosenblum, R., (1975), *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. New York, Harper & Row.
- Ruyters, D., (2004), Doe iets. *MetropolisM*, nr. 4, 69-72.
- Saane, van, J.W., (1998), *De rol van gevoelens en emoties in de religieuze ervaring. Een theoretisch-psychologische benadering*. Kampen, Kok.
- Saane, van, J.W., (2003), *Geborgenheid en rust. Religieuze ervaring binnen en buiten de kerken*. In: Heitink, G., Stoffels, H., *Niet zo'n kerkganger. Zicht op buitenkerkelijk geloven*. Baarn, Ten Have.
- Schacht, R., (1977), *Nietzsche on art in the birth of tragedy*. In: Dickie, G., Sclafani, R.J., (ed.), *Aesthetics, a critical anthology*. New York, St. Martin's Press.
- Schechner, R., (1977), *Essay on Performance Theory 1970 – 1976*. New York, Drama Book Specialists.

- Speelman, W., (1993), *The Plays of our Culture. Jaarboek voor liturgie-onderzoek*, 9, 65-81.
- Schillebeeckx, E., (2000), Naar een ontdekking van de christelijke sacramenten. *Tijdschrift voor theologie*, 40, 164-187.
- Schillebeeckx, E. (1990). *Church: the Human Story of God*. New York, Crossroad.
- Schneede, U.M., (1994), *Joseph Beuys. Die Aktionen*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, Hatje.
- Schoonenboom, M., (2000). Laaste Oordeel: meer twijfel dan troost. *Trouw*, bijlage de Verdieping, 22 januari.
- Schweitzer, F., (2001), *Distorted, oppressive, fading away*. In: Ziebertz, H., en Ven, van der, J.A., *The Human Image of God*. Leiden, Brill.
- Smaling, A., Hijmans, E., (1997), *Kwalitatief onderzoek en levensbeschouwing*. Amsterdam, Boom.
- Smaling A., (2003, winter), Inductive, analogical, and communicative generalization. *International Journal of Qualitative Methods*, 2 (1), 2-31.
- Schmidt, P., (2000), *In de handen van mensen. 2000 jaar Christus in kunst en cultuur*. Kampen, Kok.
- Spruyt, D., (1998), *Een flirt met God*. In: Ophoven, van, I., *Kruisigingen*, (tentoonstellingscatalogus). Rotterdam, Museum Hillesluis.
- Steensma, R., (1987), *In de spiegel van het beeld - kerk en moderne kunst*. Baarn, Ten Have.
- Stiles, K., Biesenbach, K., Iles, C., (2008), *Marina Abramović*. London, Phaidon.
- Sullivan, G., (2005), *Art Practice as Research. Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, Sage Publisher.
- Swanborn, P.G., (1987), *Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek*. Amsterdam, Boom.
- Swanborn, P.G., (1990), *Objectiviteit: een poging tot duidelijkheid*. In: Maso, I., Smaling, A., (red.), *Objectiviteit in kwalitatief onderzoek*. Meppel, Boom.
- Torevell, D., (2000), *Losing the Sacred*. Edinburgh, T&T Clark.
- Turner, D., (1995), *The darkness of God. Negativity in Christian mysticism*. Cambridge University Press.
- Turner, V., (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Journal Publications.
- Twaalfhoven, M., (2009), *Kunst in de wereld*. Arnhem, ArtEZ Press.
- Ven, van der, J.A., Biedemans, B., (1994), *Religie in fragmenten. Een onderzoek onder studenten*. Kampen, Kok.
- Vergine, L., (2000), *Body Art and Performance. The body as language*. Milaan, Skira.
- Wal de, J., (2002), *Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990*. Amsterdam, University Press.
- Ward, P., (2003), *Kerk als water. Pleidooi voor een vloeibare manier van kerk-zijn*. Kampen, Kok.
- Wegman, H.A.J., (1991). *Riten en Mythen: liturgie in de geschiedenis van het christendom*. Kampen, Kok.
- Winkel, van, C., (1999), *Moderne Leegte. Over kunst en openbaarheid*. Nijmegen, SUN.
- Winkel, van, C., (2006), *Flexibele multipliciteiten. Het discours over onderzoek in de kunst*. Internetartikel op <http://www.scienceguide.nl/pdf/20061010.pdf> (laatst bezocht op 24 maart 2010).

- Winkelaar, P., (2004), *Anders dan we denken. Een geseculariseerde benadering van het religieuze*. Amsterdam, SWP.
- Ziebertz, H., Ven, van der, J.A., (2001), *The Human Image of God*. Leiden, Brill.

Bijlagen

3.1 Beschrijving van de liturgie

Bijlage

Om een goede beschrijving te maken van liturgievieringen en deze beschrijvingen onderling te kunnen vergelijken, heb ik met een vaststaand schema gewerkt. Met dit schema probeerde ik aan alle elementen die van belang zijn voor het begrijpen van, en mijn opinievorming rondom de viering (binnen de context van mijn onderzoek) aandacht te besteden. Het schema is afgeleid van de rapportage van liturgie en rite, zoals Ronald Grimes⁴⁴⁷ deze voorstaat. Naar aanleiding van deze rapportage kan onderbouwde kritiek worden geleverd op het ritueel en de liturgie.

1 Wat is de eigen positie?

wat is het doel van de beschrijving? Wat is mijn mening over het ritueel (vooronderstelling)? Heb ik mijzelf kenbaar gemaakt als onderzoeker van het ritueel? Ben ik zichtbaar als outsider of onderzoeker? Welke plaats (fysiek) heb ik in de ruimte (wat kan ik zien, wat niet)?

2 Wat gaat aan de rite vooraf?

Weke voorbereidingen zijn zichtbaar? Wie voeren ze uit? Welke handelingen worden waar verricht?

3 Rituele ruimte.

Waar vindt het ritueel plaats? Binnen of buiten? Speciale ruimte? Heilige plaats? Welke plek heeft het beste uitzicht op de rite en welke het slechtste? Drukt de ruimte een hiërarchie uit?

4 Rituele objecten.

Hoeveel objecten maken deel uit van de rite? Wat wordt er mee gedaan? Hoe zien de objecten er uit? Bezit het object bepaalde krachten en hoe wordt dit zichtbaar gemaakt?

5 Rituele tijd.

Op welk tijdstip vindt de rite plaats? Welke datum? Welke tijdcycli zijn van belang voor de timing van het ritueel? Komt de rituele tijd overeen met de gewone tijd of contrasteert die daarmee? Wordt er verwezen naar de toekomst? Hoelang duurt het ritueel? Welke fases zijn er te onderscheiden? Zijn er pauzes? Zijn er herhalingen? Is er een verleden of mythische tijd waarnaar verwezen wordt?

6 Ritueel geluid en spraak/taal

Zijn er andere geluiden dan gesproken/gezongen woorden? Hoe worden deze geluiden geïnterpreteerd? Welke muziekinstrumenten spelen een rol? Wordt er gezongen? Welke stemming roept de muziek op? Welke stemming wordt juist

⁴⁴⁷ Zie: Grimes1982 en Grimes1990.

vermeden? Wat is de rol van de stilte in het ritueel? Ligt de nadruk op het geschreven woord (voorlezen) of worden de teksten geïmproviseerd? Wordt er door de toeschouwers/deelnemers gesproken tijdens het ritueel? Wie voert het meeste het woord? Wat voor soort taalvormen komen er in het ritueel voor (poëtisch, verhalend, retorisch, dialoog, reciterend, credo)? Wat is de stemming die bij deze woorden hoort? Worden er boeken gebruikt bij het ritueel? Welke verhalen worden er verteld en wat zijn de thema's?

7 Rituele identiteit.

Welke rituele rollen zijn er (leider, toeschouwer, deelnemer, priester, sjamaan, muzikant, heler, etc.)? Zijn er rollen die ook buiten het ritueel (in het dagelijks leven) doorlopen? Is het een gemeenschappelijk of individueel ritueel? Wie domineert het ritueel en wie heeft een bijrol? Wie neemt het initiatief? Hoe participeert het publiek in het ritueel? Vervult een speler in het ritueel meerdere rollen tegelijkertijd? Worden er kostuums en rekwisieten gebruikt om rolverwisseling aan te geven?

8 Rituele actie

Welke acties worden uitgevoerd (zitten, staan, buigen, dansen, etc.) en in welke volgorde? Welke betekenis hebben de acties? Welke acties staan vast en welke zijn spontaan? Welke acties worden herhaald? Hoe worden ze uitgevoerd (snel, gehaast, langzaam etc.)? Zijn de acties theateraal en zo ja met welk doel (vermaak van het publiek, tonen van het goddelijke)? Welke zintuigen worden het meest aangesproken? Welke acties worden met objecten uitgevoerd? Welke acties zijn in zichzelf gekeerd en welke naar buiten toe gericht?

9 Na afloop van de liturgie

Hoe is de overgang van ritueel naar dagelijks leven? Worden hier speciale handelingen voor verricht? Wie nemen er aan deel? Waar vinden ze plaats? Is er nog een officieel/ritueel gedeelte?

10 Wat heeft het ritueel met mij gedaan?

Wat heeft de liturgie bij mij los gemaakt? Welke gevoelens en emoties heeft zij opgewekt?

3.2 Het dagboek

Bijlage

Hieronder de toelichting op het dagboek dat ik naar de respondenten heb gemaïld.

Voor het onderzoek naar hoe mensen deze viering hebben ervaren, zoek ik vijf deelnemers die een verslag willen schrijven. Het gaat om de ervaring voor, tijdens en na de viering. Het is de bedoeling dat de schrijvers op drie verschillende momenten hun ervaring op papier zetten. Het eerste moment is ongeveer een week voor aanvang van de viering. Het tweede moment is net na afloop van de viering (lieft dezelfde avond, of de dag erna). Het derde moment is een week na de viering. Door middel van jullie 'dagboeken' hoop ik een beeld te krijgen van wat jullie hebben ervaren tijdens de viering en of jullie beeld van de viering is veranderd in deze periode van twee weken. Het kan zijn dat ik na het lezen van het dagboek nog contact met je opneem, voor een aanvullende vraag of verduidelijking. Wanneer je hier geen bezwaar tegen hebt, vermeld dan je telefoonnummer of emailadres bij het dagboek.

Wat moet er in het verslag staan?

Het verslag bestaat uit drie delen van elk ongeveer een half A4tje. In dit verslag kun je in principe alles opschrijven wat je op dat moment opvalt aan de viering en de organisatie van de viering. Het hoeft geen mooi geschreven verhaal te zijn. Het onder woorden brengen van een ervaring kan moeilijk zijn. Ik ben vooral benieuwd naar wat je dacht en voelde met betrekking tot de viering en jouw aandeel daarin. Het dagboek kan uit flarden tekst bestaan die je te binnen schieten, het aanhalen van een stuk muziek dat in je gedachten is blijven hangen, een beeld dat naar aanleiding van de viering in je hoofd opkomt. Probeer dit zo concreet mogelijk te beschrijven. Het maakt niet uit of de tekst hierdoor hapert en er geen mooi logisch verhaal ontstaat. Om je een handvat te geven voor het dagboek heb ik een aantal vragen geformuleerd ter inspiratie.

Ik ben in het eerste deel (een aantal dagen voor de viering) met name benieuwd naar je verwachtingen van de viering. Hoe denk je dat de viering er uit komt te zien? Wat verwacht je zelf mee te maken: lijkt het jou een leuke, of spannende ervaring? Ben je zenuwachtig van tevoren? Zijn er nog vragen waar je tegenaan loopt?

In het tweede deel (net na de viering) wil ik graag horen hoe je de viering hebt ervaren. Probeer je weer te verplaatsen naar het moment van de viering en schrijf je ervaringen zo concreet mogelijk op. Wat vond je het mooiste moment tijdens de viering en wat het vreselijkste? Welk moment

heeft de meeste indruk op je gemaakt en waarom? Wat voelde en dacht je toen? Heeft de viering je aandacht tot het eind toe weten vast te houden, of verslapt je aandacht op een bepaald moment? Wat vond je het leukste om te doen? Is er een beeld uit een performance of viering dat je sterk is bijgebleven? Is er een muziekstuk dat grote indruk heeft gemaakt?

In het derde deel (een week na de viering) wil ik graag horen of deze viering de afgelopen week nog door je hoofd heeft gespeeld. Zijn er beelden, liederen, teksten uit de viering waar je nog aan terug hebt gedacht in deze week. Heb je nog met anderen gesproken over deze viering? Hoe kijk je nu terug op de viering? Zou je (nog) een keer aan zo'n viering willen meewerken?

Anoniem

Jullie dagboeken wil ik gebruiken voor mijn onderzoek. Delen uit dit dagboek kunnen geciteerd worden in mijn onderzoek. Jullie namen, als schrijvers van de dagboeken, worden hier nooit bij vermeld. Jullie blijven dus als schrijver anoniem.

3.3

Het enquêteformulier

Bijlage

Hieronder de tekst van het enquêteformulier. Deze vragenlijst werd na afloop van de viering aan de deelnemers uitgereikt.

In verband met het onderzoek naar de beleving van deze viering met performance-rituelen, wordt iedereen vriendelijk verzocht om onderstaande vragen te beantwoorden. De gegevens zullen worden gebruikt om 10 kandidaten te selecteren en te benaderen voor een open interview. Wilt u niet meewerken aan een interview, vul dan niet uw naam, adres en telefoonnummer in, maar alleen de overige vragen. Alvast hartelijk dank voor uw medewerking.

Naam:

Telefoonnummer:

Adres:

Geboortejaar:

Sprak deze dienst u aan? Druk uw waardering uit in een rapportcijfer van 1 tot en met 10 (10 = veel waardering, en 1 = weinig waardering)

Bent u lid of trouw bezoeker van de Thomasparochie?

Bent u lid of trouw bezoeker van een andere kerk? Zo ja, welke? (bijv. (oud)katholiek, PKN, [gereformeerd, hervormd, luthers], doopsgezind, etc.)?

Hoe vaak per jaar woont u een kerkdienst bij?

Ging u in uw jeugd naar de kerk? En zo ja naar welke?

Werd u geraakt door deze dienst? Maakte deze dienst emoties bij u los? Dit kan zowel in positieve zin zijn: gefascineerd, verrast, ontroerd, etc. Maar ook negatief: kwaad, teleurgesteld, gevoel van leegheid, etc.. Kruis hieronder aan wat van toepassing is. Ook kunt u, als u wilt, op de achterkant van dit formulier een reactie geven op de viering of een toelichting bij deze vraag kwijt.

- ☐ *Ik werd hierdoor op een positieve manier geraakt.*
- ☐ *Ik werd hierdoor op een negatieve manier geraakt.*
- ☐ *Allebei. Ik werd zowel op een positieve als op een negatieve manier geraakt.*
- ☐ *Geen van beide. De dienst heeft geen bijzondere emoties losgemaakt.*

4.1 Een aanvulling op de beschrijving van de performance-rituelen

Bijlage

Heer ontferm U

(deze performance werd ook *Ode* of *Ode aan de Geest* genoemd)

Performance objecten: Vier aangepaste houten kisten (fruitkisten/groente-kratten). De kisten kunnen opgestapeld worden tot een holle toren. Bij de twee middelste kisten is daartoe de bodem verwijderd. In de bovenste kist zijn aan de zijkanten 2 ronde gaten gemaakt waar de performer zijn/haar armen door naar buiten kan steken. De kisten zijn gemaakt van ongelakt (blank geschuurd) hout. Wanneer de kisten zijn opgestapeld, is de toren 2 meter hoog. Naast deze vier kisten maken ook twee latten deel uit van het performance-object. De latten zijn rood geschilderd, en zijn 2.30 meter lang. Aan één uiteinde zijn de latten met een bout met elkaar verbonden. Deze bout werkt als een scharnier of draaipunt. Aan het uiteinde van de bout is een klein metalen kruis bevestigd.

Kleding: De helpers dragen witte kleding (witte broek en witte blouse). De performer draagt donkere kleding: zwarte broek, zwart T-shirt, en een donker vest.

Tijd: De strijd van de performer die de latten boven het hoofd in evenwicht probeert te houden, duurt ideaal gezien zo'n vijftien minuten. Het in en uit de toren halen van de performer duurt ruim 2 minuten.

Ontwikkeling van de performance: Deze performance is vooral na de viering in Utrecht stevig aangepast. In Utrecht was de kistentoren geheel rood geschilderd. Het eerste deel van de performance, het in de toren plaatsnemen van de performer, voltrok zich hier uit het zicht van de gemeente achter een blauwe doek die werd opgehouden door twee helpers. Daarnaast hingen er aan de latten kindertekeningen van duiven. De performance, toen nog genoemd *Ode aan de Geest* verwees hiermee niet alleen naar de kruisiging maar ook naar de komst van de Heilige Geest. De performance was echter topzwaar geworden onder de overdaad aan verwijzingen en symbolische handelingen. Na Utrecht en Wasdorp heb ik alle verwijzingen naar de Heilige Geest (het aanroepen van de Heilige Geest) uit deze performance verwijderd. Het performance-ritueel verwees hierna eenduidig naar het lijdensverhaal en de kruisiging van Christus. Het sneed thema's aan als kwetsbaarheid, gevangenschap en bevrijding. Het laatste deel van de performance (het in de witte doek wikkelen van de performer) verwees hierdoor ook sterker naar oude beelden/schilderijen van de kruisafname. Vanwege deze veranderingen moest ook de titel van de performance veranderd worden: *Ode aan de Geest* (in Utrecht) werd in Oostdam en Almstad *Heer ontferm U*.

Waak over mij

Performance-objecten: Blank houten bedombouw (omtrek van 0.90 bij 1.90 meter), zonder (latten)bodembodem of matras. Aan de voorkant van dit bed is een houten kruis, van 1.90 meter hoog en 0.90 meter breed, bevestigd. Dit kruis is gemaakt van latten met dezelfde breedte en dikte als de bedombouw. Het bed is zo gemaakt dat de vier zijden snel en gemakkelijk in en uit elkaar gehaald kunnen worden. De twee zijanten van het bed bestaan uit een rechthoekig houten frame met daar binnen spijlen (gemaakt van latten). Deze zijanten kunnen aan de boven- en onderzijde aan elkaar gemaakt worden. Zo ontstaat er een 'ladder' met een lengte van 3.75 meter.

Naast deze bedombouw maakt ook een installatie met drie tot vijf diaprojectoren⁴⁴⁸ deel uit van de performance. De projectoren staan opgesteld op twee smalle houten stellages van 2 meter hoog. Deze witte zuilen (soms omwikkeld met kaasdoek) trekken weinig aandacht tegen de (witte) muren van de kerk. De diaprojectoren zijn in deze installatie wel zichtbaar maar springen niet erg in het oog. De installatie produceert door het wisselen van dia's en het zoemen van de projectoren een zacht maar constant zoemend en klikkend geluid.

Bijna alle projectoren tonen één stilstaande dia, namelijk het beeld van een aantal boomtoppen (van sparren) van onderaf, bij de stam, gefotografeerd, tegen een blauwe wolkenloze lucht. Deze dia wordt meerdere malen naast elkaar en deels overlappend, op de kerkmuur geprojecteerd. Zo ontstaat er op de muur een oneindig uit te bouwen hemel, omzoomd door boomtoppen. Midden in deze hemel wordt een trage film geprojecteerd. In deze film van langzaam in elkaar overvloeiende dia's komt een beeld met lucht en boomtoppen meerdere malen terug. Maar daarnaast zijn er ook afbeeldingen te zien van geabstraheerde en vervormde, maar nog wel herkenbare, menselijke gestalten. Sommigen van deze gestalten hebben vleugels en verwijzen naar de engelen uit het verhaal van Jacob (Genesis 28, 10-15). Aan de rand van deze projecties staat een smal en hoog wit scherm gemaakt van hout (0.60 meter breed en 2.10 meter hoog). Het scherm staat een meter voor de muur en ook hierop wordt de dia van hemel en boomtoppen geprojecteerd. Het scherm maakt zo onderdeel uit van het totale lichtbeeld met diaprojecties.

Kleding: De helper en performer dragen witte kleding (witte broek en witte blouse).

Tijd: De lengte van de performance is afhankelijk van de grootte van de kerk en de afstand die moet worden afgelegd. Maar idealiter duurt de reis met samenzang ruim vijf minuten. Het ombouwen van bed naar ladder duurt vier minuten. Het vertellen van de dromen duurt vijf minuten.

Ontwikkeling van de performance: Na de viering in Utrecht is het performance-object, de bedombouw, aangepast. In Utrecht was dit gemaakt van een donker bruin kinderledikant. Voor Wasdorp heb ik zelf een nieuwe en grotere bedombouw gemaakt. Het kinderledikant voegde onbedoeld een nieuwe, ongewenste, betekenislaag aan de performance toe. Daarnaast was het bed ook te donker van kleur; de ladder was hierdoor in de installatie met diaprojecties te slecht zichtbaar. Maar de belangrijkste wijzigingen in dit

⁴⁴⁸ Het aantal diaprojectoren is afhankelijk van de grootte van de muur.

performance-ritueel waren op het vlak van de regie. Deze performance heeft zich na elke viering stapsgewijs verder ontwikkeld. Na Wasdorp heb ik er voor gekozen het ombouwen van bed naar ladder, dat in Utrecht en Wasdorp nog deels uit het zicht van de gemeente gebeurde, tot een centraal en zichtbaar onderdeel van de performance te maken. De metamorfose van bed naar ladder kreeg daardoor in het performance-ritueel veel meer nadruk. Deze belangrijke symbolische handeling werd steeds nadrukkelijker getoond. Voor de viering in Almstad heb ik er voor gekozen om de dromen 'live' te laten vertellen. Bij de eerste drie vieringen werden de dromen voorafgaand aan de viering opgenomen en via de geluidsinstallatie van de kerk afgespeeld. In Almstad werd het aan elkaar vertellen van de dromen ook een zichtbaar onderdeel van het performance-ritueel. Het performance-ritueel verbond in deze laatste viering niet alleen hoorbaar maar ook zichtbaar de dromen van de aanwezigen met die van Jacob. Thema's als kwetsbaarheid, vertrouwen en overgave, die al door de geblinddoekte reis van de performer tot uitdrukking werden gebracht, werden nu nog meer benadrukt. De installatie met diaprojecties werkte niet in elke viering even sterk. Vooral in Almstad, in de grote en donkere ruimte van de kerk, kwam deze installatie het beste tot zijn recht. In Wasdorp verbleekten de diaprojecties bijna geheel in de te lichte ruimte van de kerk. Een donkere ruimte was essentieel voor het laatste deel van dit performance-ritueel.

Verwachtingsvol

Performance-objecten: Een langgerekte hoop aarde van ongeveer 30 cm hoog, 1.50 meter lang en 0.60 meter breed. De aarde is met water vochtig gemaakt. Op de aarde ligt een zwarte doek van 1.80 meter lang en 0.50 meter breed. Ook deze doek is nat gemaakt.

Tijd: De performance duurt ongeveer 50 minuten.

Kleding: De performer heeft een witte broek aan. Zijn bovenlichaam is ontbloot en is, evenals zijn gezicht, ingesmeerd met bloem. De helper heeft witte kleding aan (witte broek en witte blouse).

Ontwikkeling van de performance: Dit performance-ritueel heeft weinig veranderingen ondergaan. Vanaf de eerste viering stond dit performance-ritueel in het teken van de overgave. De performer gaf zich in elke viering over aan een 'eindeloze' meditatie. Na de val werd in elke viering de 'lijkwade', de afdruk van het lichaam van de performer in bloem, zichtbaar. De 'wederopstanding' van de performer werd in elke viering ook gevolgd door het performance-ritueel *Verbonden tot oneindigheid*. Beide performance-rituelen verwezen naar de belofte van leven na de dood en naar de wederopstanding. Maar er zijn wel een paar kleine aanpassingen geweest. In Oostdam had het koor geen tijd om het lied *Wait for the Lord* in te studeren. Zij zongen als alternatief het lied *Adem ons open*. In Almstad heb ik weer voor het oorspronkelijke lied *Wait for the Lord* gekozen omdat deze tekst en melodie, samen met het performance-ritueel, een krachtige eenheid vormen. In Almstad werd het slot van het performance-ritueel iets aangepast zodat het synchroon liep met het slot van twee andere performance-rituelen (*Heer ontferm U* en *Verbonden tot oneindigheid*). De performer kreeg nu op dezelfde wijze een witte doek omgeslagen als de andere performers. Door deze

herhaling werd het beeld van verlossing, dat aan het einde van al deze performance-rituelen terugkomt, sterker benadrukt.

Verbonden tot oneindigheid

Performance-objecten: Twee zwart geverfde kisten in de vorm van een sarcofaag. De kisten zijn 1.75 meter hoog en (op hun breedste punt) 0.70 meter breed en 0.20 meter diep. De 'sarcofagen' hebben geen deksel. Aan de binnenkant bevinden zich twee schouderbanden. De sarcofaag kan als een 'rugzak' door de performer worden gedragen. De sarcofagen zijn, op de achterzijde na, gemaakt van dun hout of board.

Tijd: De performance duurt zo'n 7 à 8 minuten.

Kleding: De performers dragen een lange zwarte jas met daaronder witte kleding (witte broek en blouse). Daarnaast hebben zij stevige (berg)schoenen aan. De helpers dragen witte kleding.

Ontwikkeling van de performance: Dit performance-ritueel heeft geleidelijk aan een aantal kleine wijzigingen ondergaan. In Utrecht waren de performers anoniemer; hun gezicht werd afgedekt met een donkere sluier. Daarnaast speelden in Utrecht de helpers een veel minder prominente rol; zij kwamen pas na afloop van de performance in beeld en namen de performers mee naar de sacristie. In Oostdam heb ik vooral het slot van de performance veranderd. De helpers waren nu, als twee wachtende engelen, tijdens de hele performance duidelijk aanwezig en stonden klaar met hun witte doek. Zij werden het symbool van bevrijding en verlossing na de dood(sstrijd). Daarnaast is de positie van de performance in de liturgie veranderd. In Almstad is er voor gekozen om dit performance-ritueel de viering niet te laten afsluiten, zoals in Oostdam en Utrecht. Na de performance werden er in Almstad witte rozen uitgedeeld (een nieuw ritueel) en werd het slotlied gezongen. Het aspect van verlossing en de belofte van bevrijding werd door deze veranderingen in de performance en liturgie nog sterker naar de voorgrond gehaald.

Uw brood, mijn kerk

Performance-objecten: Een goudgeschilderde houten kist in de vorm van een huis. Op de nok van het 'dak' zijn aan de zijkanten twee kleine houten kruisjes geplaatst. Wat lager (op 'dakrand'hoogte) bevindt zich aan beide zijden een koperkleurige houder waarin een wierookkegel gebrand kan worden. De kerk heeft aan de achterzijde in het dak een onopvallende klep. Achter deze klep, ter hoogte van de dakrand, hangt een houten schaal met deksel, waarin de hosties of matzes worden bewaard. Ook de 'achterwand' van het huis/kerkje heeft een luik. Wanneer het luik wordt opengeklapt geeft deze genoeg ruimte aan de performer om het hoofd in de kist te steken. Aan de onderzijde van de kist is een uitsparing gemaakt voor de nek van de performer. Wanneer de performer het hoofd in de kist heeft gestoken, rust de kist op zijn/haar schouders. Boven het hoofd van de performer hangt de schaal met matzes/hosties. De kerkkist is 0.75 meter hoog, 0.55 meter lang en 0.30 meter breed. De kerkkist rust op twee goudkleurige balken die aan weerszijden 0.30 meter uitsteken. De helpers kunnen onder deze balken hun zilverkleurige draagstok plaatsen. Hiermee dragen zij het gewicht van de kerkkist en ondersteunen zij de performer tijdens het lopen.

Tijd: De performance duurt ruim drie minuten.

Kleding: De helpers dragen witte kleding (witte broek en blouse). De performer draagt een wit gewaad (witte wijde jurk of djebala).

Ontwikkeling van de performance: Dit performance-ritueel heeft weinig grote veranderingen ondergaan. Wel is na de viering in Utrecht het performance-ritueel duidelijker gepositioneerd als onderdeel van de tafelviering. De performance begon in Utrecht tijdens de overweging en vormde daar de opmaat voor de tafelviering. In Wasdorp en Oostdam werd *Uw brood, mijn kerk* veel duidelijker tot een onderdeel van de tafelviering gemaakt. De voorbereiding voor deze performance – het op het hoofd plaatsen van de kerkkist – was in Utrecht nog zichtbaar voor de gemeente, in Oostdam en Wasdorp niet. Daar begon de performance met het binnendragen van de kerkkist met brood en wijn. In Utrecht had de performer een lantaarn in de handen en in Wasdorp droeg de performer de karaf wijn. De kerkkist als performance-object kreeg door de nieuwe plaats in de liturgie en door het toevoegen van de wijn, steeds nadrukkelijker de functie van een tabernakel. De performance won hierdoor aan kracht. Maar deze meer eenduidige symbolische verwijzing had ook een nadeel. Ondanks de Hindoeïstische ‘aum’ klank riep de performance bij veel kerkgangers vooral herinneringen op aan de roomse traditie van de eucharistieviering van voor de Liturgische Beweging. Deze verwijzing naar het oude roomse ritueel leek vooral in Wasdorp ook de ‘oude’ discussie rondom de rol van de priester en de betekenis van de communie, weer nieuw leven in te blazen. In plaats van nieuwe wegen te openen leek dit performance-ritueel eerder oude discussies binnen de oecumenische gemeenschap weer op te rakelen. Dat was voor mij een belangrijke reden om bij de viering in Almstad dit performance-ritueel niet meer uit te voeren.

4.2

Beschrijving van de kerken

Bijlage

Utrecht: Antoniuskerk

De Antoniuskerk is een kruisvormige katholieke kerk uit 1902. Het is een zeer ruime kerk met relatief kleine gebrandschilderde ramen en een plafond van ongepleisterde rode baksteen. De kerk is ondermeer versierd met enkele grijsstenen heiligenbeelden en twaalf zeer grote en donkere schilderijen met kruiswegstaties. Bij binnenkomst passeert iedereen eerst een ijzeren hek waarmee de kerkruimte afgesloten kan worden. Het middenschip heeft geen pilaren en van hieruit is er goed zicht op het altaar. Het is een grote kerk: de afstand tussen de achterste kerkbank en het begin van het altaarpodium bedraagt zo'n twaalf meter. Het altaarpodium is zeer ruim (9 x 12 meter) en reikt tot halverwege de zijbeuken. In het middenschip bevinden zich twee rijen houten banken. In de linker zijbeuk staan losse stoelen. Daar heeft tijdens de viering met performances het koor plaatsgenomen. Meest opvallende 'nieuwe' element, met betrekking tot de viering met performances, is een groot videoscherm dat boven het altaar hangt. Het is anderhalf bij twee meter groot. Op dit scherm zijn tijdens de viering beelden van de performance-rituelen te zien die live worden gefilmd.

De meeste performances vinden op of bij het altaarpodium plaats (*Verwachtingsvol*, *Heer ontferm U, Wij, het altaar*, *Waak over mij*). De performance *Uw brood, mijn kerk* gaat van achteruit de kerk, door het middenpad naar het altaar toe. Alleen de performance *Verbonden tot oneindigheid* speelt zich helemaal achterin de kerk af, vlak voor het ijzeren hekwerk bij de ingang.

Wasdorp: kapel van een voormalig klooster

Het klooster en de kapel in Wasdorp zijn gebouwd in 1960. De kerkruimte is een lange rechthoekige en smalle ruimte van ongeveer 9 meter breed en 24 meter lang. De kerk heeft aan de lange zijden ramen van ongekleurd glas. Deze ramen bevinden zich op minstens drie meter hoogte. De witte gordijnen voor deze hoge ramen zijn tijdens de viering met performances gesloten. De kerkruimte wordt halverwege visueel in twee delen gesplitst. Deze verdeling stamt uit de kloostertijd toen nonnen, priester en gelovigen in de kerk van elkaar waren gescheiden door een hekwerk. Van dit hek resteert nu slechts nog een omlijsting, versierd met dieren-, bloemen- en engelen-figuren. Het hek is niet langer bedoeld om beide ruimtes fysiek van elkaar te scheiden. Maar ondanks de vrije toegang scheidt deze omlijsting de kerk nog steeds gevoelsmatig en visueel in twee delen: er is de ruimte met het altaar waar de voorganger en normaal gesproken ook het koor plaatsnemen. En er is de kerkzaal waar de andere deelnemers zitten. De altaarruimte is in zijn geheel verhoogd. Ook deze verhoging benadrukt de scheiding tussen beide ruimtes. De kerk is niet overdreven versierd, maar er is toch veel te zien. Aan de muur achter het altaar hangt een groot en opvallend blankhouten kruis. Aan de linkerzijde op de achtermuur bevindt zich een tabernakel dat nu niet meer wordt gebruikt. De linkermuur in deze ruimte is versierd met een groot wandkleed. Aan de rechtermuur hangt een sober ijzeren hekwerk met icoonschil-

dering waar men kaarsen kan branden. Achter in de kerk is een deur naar de koffieruimte. In de kerkzaal vallen de oude kerkbanken op waar de nonnen vroeger plaatsnamen. Alleen de buitenste twee rijen zijn blijven staan. De overige benodigde zitplaatsen worden aangevuld met losse stoelen. De kerkbanken en stoelen staan in twee rijen die niet naar het altaar zijn gericht maar naar elkaar zijn toegekeerd⁴⁴⁹. De kerkgangers kijken zo direct naar elkaar en hebben zijdelings zicht op het altaar of op de achterzijde van de kerk. De performances vinden of in het altaargedeeelte van de kerk plaats (*Heer ontferm U*), of trekken er door het middenpad van de kerkzaal naar toe (*Waak over mij* en *Uw brood, mijn kerk*). Vanwege de kleine ruimte kunnen de meeste deelnemers de performances van zeer dichtbij aanschouwen⁴⁵⁰.

Oostdam: een kerk en expositieruimte

De kerk uit 1953 is gebouwd in de basilica stijl. Het is een grote kerk die in de lengterichting wordt doorsneden door twee rijen pilaren. Midden in de kerk bevindt zich een expositieruimte die afgeschermd is van de ingang door een gebogen oranje wand met daarvoor een theaterpodium. Achter in de kerk is het liturgisch centrum. Het bevindt zich op een podium. Deze verhoging vormt een visuele grens tussen expositieruimte en liturgisch centrum.

De vele ramen in de expositieruimte werden tijdens de viering zo veel mogelijk verduisterd. Aan weerszijden van de expositieruimte zijn drie verstelbare wanden geplaatst. Deze stonden tijdens de viering met performances schuin de ruimte in gedraaid en vormden zo een soort zijkapellen in de kerk. Op het moment van de viering was hier een expositie gaande. Het werk bestond grotendeels uit schilderijen, geschilderd in een expressionistisch-figuratieve stijl. Deze 'traditionele' kunstwerken contrasteerden sterk met de performance-rituelen die midden in de expositieruimte plaatsvonden.

Het liturgisch centrum achter in de kerk heeft ongeveer 175 zitplaatsen. In het midden is een open ruimte waar ambo en altaar tegenover elkaar staan. Altaar en ambo zijn beide met glas en metaal modern vormgegeven. Dwars op deze open middenruimte staan de stoelen voor de kerkgangers opgesteld in vier blokken. Eén blok wordt bijna geheel in beslag genomen door het koor. In de andere drie blokken neemt de gemeente plaats. De nis achter het ambo was vroeger de plaats voor het hoogaltaar. In deze ruimte hangt een kubistisch kruisbeeld van zwart metaal. Het beeld is prachtig uitgelicht en vormt een echte 'eyecatcher' in de kerk. Een tweede bepalend visueel element in deze liturgische ruimte vormen de gebrandschilderde ramen.

De meest performances speelden zich in de expositieruimte af. Vaak was er een beweging van of naar het liturgisch centrum. *Waak over mij* ging van het liturgisch centrum naar het theaterpodium. De kerkgangers werden uitgenodigd om de performers te volgen. *Uw brood, mijn kerk* had een

⁴⁴⁹ Tijdens de meeste vieringen in Wasdorp staan de stoelen naar het altaar toe gedraaid. Voor deze viering met performances hebben wij gekozen voor de 'oude' kloosteropstelling zodat iedereen de performances beter kon volgen.

⁴⁵⁰ De beide performances die door het middenpad van de kerk gaan bijvoorbeeld, voltrekken zich op maximaal 4 meter afstand van de deelnemers, maar veel mensen zitten er nog geen meter vandaan.

tegengestelde beweging. Deze performance begon achter het theaterpodium en eindigde bij het altaar. De performance *Heer ontferm U* vond vlak voor het podium van het liturgisch centrum plaats. Alleen de performance *Verwachtingsvol* vond grotendeels op het podium van het liturgisch centrum plaats. De laatste performance *Verbonden tot oneindigheid* vond midden in de expositieruimte plaats. Voor niemand in de kerk waren alle performances volledig te zien. De dubbele rij pilaren ontnam regelmatig mensen het zicht. Daarnaast waren de afstanden in de kerk groot. De meest gunstige positie in de kerk, met het beste zicht op liturgie en performance-rituelen, was vooraan bij het altaar of aan de rand van het podium.

Almstad: de oude basiliek

De kerk in Almstad is een driebeukige pseudo-basiliek. De kerk heeft een dwarsschip en stamt uit de vijftiende eeuw. Helemaal achter in de kerk staat het oude altaar. Het altaarpodium is doorgetrokken en vormt een soort van 'catwalk' in de kerk met een lengte van ruim twintig meter. Hierop stonden vroeger altaar en ambo. Dit was voor de Thomasvieringen echter te ver van de gelovigen vandaan. Daarom is er voor dit langgerekte podium, en dichtbij de kerkbanken, een kleine (en eenvoudiger) altaartafel neergezet. De stoelen en banken staan hieromheen. De meeste deelnemers aan de viering zitten in de twee rijen stoelen in het langgerekte middenschip. In de linkerzijbeuk staat overdwars nog een aantal oude kerkbanken waar mensen kunnen plaatsnemen. In de rechterzijbeuk zijn stoelen neergezet voor het koor. De kerk is ten tijde van de viering met performances aan de randen schemerdonker. Ook het oude altaarpodium, de 'catwalk' is spaarzaam verlicht. Het midden van de kerk, daar waar de meeste mensen plaatsnemen, is wel goed verlicht. De kerk is door de enorme ruimte en de pilarenrij die het middenschip van de beide zijbeuken scheidt, niet in één oogopslag te overzien. Het is een kerk waar je op avontuur kunt. In de kerk bevinden zich veel beelden en schilderijen, maar de beelden zijn niet al te groot en vallen een beetje weg in de enorme ruimte. De meeste beelden en schilderijen bevinden zich niet in het liturgisch centrum maar juist aan de randen van de kerk in de zijbeuken en in het priesterkoor. Opvallend is dat alle beelden op ooghoogte hangen. Vanaf twee meter hoog zie je alleen nog maar de lichtgrijze muren.

De meeste performance-rituelen spelen zich rondom het altaar af. De performances *Heer ontferm U* en *Verwachtingsvol* worden op het podium, vlak achter het altaar, uitgevoerd. De performance *Waak over mij* begint rechts voor het altaar en eindigt in de linkerzijbeuk. De performance *Verbonden tot oneindigheid* speelt zich dicht bij de uitgang van de kerk af. De performances zijn voor alle deelnemers goed te zien. Alleen is de fysieke afstand tussen performers en deelnemers soms erg groot (de afstand tussen de achterste kerkbanken en de performances *Heer ontferm U* en *Verwachtingsvol* op het altaarpodium bedraagt zo'n achttien meter). De performance *Waak over mij* was voor veel mensen het lastigst te volgen. De deelnemers werden daarom halverwege de performance uitgenodigd om op te staan en dichterbij te komen. Tijdens de Heilige Chaos werden de kerkgangers uitgenodigd om op te staan en door de kerk te lopen. Zo konden de mensen de performer van *Verwachtingsvol* zeer dicht naderen en de ladder van *Waak over mij* van dichtbij bekijken.

4.3 Schema met liturgische orde van de vier vieringen

Bijlage

Voorlopig ontwerp Utrecht	Aangepast ontwerp 1 Wasdorp	Aangepast ontwerp 2 Oostdam	Aangepast ontwerp 3 Almstad
Tijd: 57 minuten	Tijd: 1.14 uur	Tijd: 1.12 uur	Tijd: 1.35 uur
Vragen naar dromen	Mededelingen		Saudade zingt <i>Misere mei</i> .
Intro (12 minuten) <i>Ode aan de Geest</i> (begin) Openingslied: <i>Jesus' blood never failed me yet</i> Tijdens het lied begint: <i>Wij, het altaar</i> (begin), <i>Verwachtingsvol</i> (begin) Welkom en gebed Lied: <i>Kyrie</i> <i>Ode aan de Geest</i> (slot)	Intro (19 minuten) Luiden van de klokken <i>Ode</i> (begin) Aansteken van altaarkaarsen Openingslied: <i>Veni Sancte Spiritus</i> Gebed Lied: <i>Heer ontferm U</i> <i>Ode</i> (slot)	Intro (20 minuten) Luiden van de bel <i>Heer ontferm U</i> (begin) Ontsteken van licht Openingslied: <i>Heer ontferm U</i> Tijdens lied begint: <i>Verwachtingsvol</i> (begin) Welkom Aansteken wierook, gebed Lied: <i>Keer u om</i> <i>Heer ontferm U</i> (slot)	Intro (13 minuten) <i>Heer ontferm U</i> (begin) Aansteken van kaars Openingslied: <i>Heer ontferm U</i> . <i>Verwachtingsvol</i> (begin) Welkom Lied: <i>Licht dat terug komt</i> <i>Heer ontferm U</i> (slot)
Woorddienst (20 minuten) Gebed bij opening van Schrift Lezing: <i>Genesis 28, 10-15</i> . <i>Waak over mij</i> (begin) en dromen Lied: <i>Sometimes I feel...</i> 2^e Lezing: <i>2 Korintiërs 3 en 4</i> . Overweging Tijdens overweging <i>Uw brood mijn kerk</i>	Woorddienst (25 minuten) Lezing: <i>Genesis 28, 10 – 15</i> <i>Waak over mij</i> (begin) + dromen Lied: <i>Klankresten</i> Geluidscompositie M. Pieck <i>Waak over mij</i> (slot)	Woorddienst (25 minuten) <i>Waak over mij</i> (begin) Lezing: <i>Genesis 28, 10-22</i> Lied: <i>Nada te turbe</i> Dromen en <i>Waak over mij</i> (slot)	Woorddienst (31 minuten) Lezing: <i>Genesis 28, 10-22</i> <i>Waak over mij</i> (begin) Lied: <i>Reislied</i> <i>Waak over mij</i> (slot) en Dromen.
	Overweging Stilte	Overweging Stilte	Overweging Heilige Chaos (14 minuten)

Vervolg schema liturgische orde

Tafelviering (15 minuten) Muziek en collecte Tafelgebed: <i>Lied v/d Mensenzoon</i> <i>Waak over mij</i> (slot) Nodiging Delen van brood en wijn <i>Wij het altaar</i> (slot) Lied: <i>Wait for the Lord</i> <i>Verwachtingsvol</i> (slot) Voorbeden	Tafelviering (28 minuten) Muziek en Collecte <i>Uw brood mijn kerk</i> Tafelgebed: <i>Open uw hart</i> Nodiging Delen van brood en wijn Lied: <i>... door mensenmonden</i> Voorbeden	Tafelviering (18 minuten) <i>Uw brood mijn kerk</i> (begin) Lied: <i>el Sjaddai</i> <i>Uw brood mijn kerk</i> (slot) Tafelgebed en nodiging Delen van brood <i>Verwachtingsvol</i> (slot) Lied: <i>Adem ons open</i> Voorbeden Vredeswens	Tafelviering (25 minuten) Zang en collecte Tafelgebed (deel 1) <i>Wait for the Lord</i> (slot) Tafelgebed (deel 2) Vredeswens Nodiging Delen van brood en wijn Tijdens het delen begint: Voorbeden (uit gemeente) Gebod: <i>Onze Vader</i>
Afsluiting (10 minuten) Lied: <i>Steen</i> Tijdens het lied begint: <i>Verbonden tot oneindigheid</i> (begin) Afsluiting en zegen Slotlied: <i>Onze Vader</i> <i>verborgen</i> <i>Verbonden tot oneindigheid</i> (slot)	Afsluiting (2 minuten) Zegen Doven van altaarkaarsen	Afsluiting (9 minuten) Afsluiting en zegen Slotlied: <i>Onze Vader</i> Tijdens het lied begint: <i>Verbonden tot oneindigheid</i> Luiden van de bel	Afsluiting (12 minuten) Mededelingen en zegen Lied: <i>Notre Père</i> Tijdens het lied begint: <i>Verbonden tot oneindigheid</i> Slotlied: <i>Hoe ver te gaan</i> Uitdelen van rozen Dragen van kaars naar uitgang.
Koffie, thee en enquêtes	Koffie, thee en enquêtes	Koffie, thee en enquêtes	Koffie, thee en enquêtes

7.1 De nieuwe partituur

Bijlage

Het schema van de nieuwe partituur heb ik in drie delen gesplitst. Het eerste deel heeft betrekking op de voorbereiding van de gemeente. Het tweede deel op de viering zelf. Deel drie gaat over de afronding van het project. In deze partituur is niet het wetenschappelijke onderzoek naar ervaringen geïntegreerd. Wel maakt een (beperkter) onderzoek van ervaringen onderdeel uit van het artistieke project.

Fase 1: De voorbereiding van de gemeente

Wat, waar en wanneer	performances	Woord	Zang	Stemming en doel
6 maanden voor de viering: Gesprek met voorganger, dirigent, kerkbestuur en enkele andere geïnteresseerden. Locatie: vergaderruimte van de kerk.	Tonen van videobeelden en foto's.	Introductie van voorganger. Toelichting (door mijzelf) op de viering en de performances.		Het vormen van een kleine werkgroep die mij ondersteunt bij het enthousiasmeren van de gemeenschap en bij de organisatie.
5 maanden voor de viering: Eerste aankondiging van het project in kerkblad en lokale krant.	Foto's van vorige vieringen.	Een lid van de werkgroep beschrijft de plannen van de gemeente.		Informereren en enthousiasmeren van gemeente. Eerste aanzet om deelnemers te werven.
5 maanden voor de viering: Dirigent oefent een van de liederen met het koor.			Tijdens koorrepetitie wordt lied (bijvoorbeeld <i>Wait for the Lord</i>) geoefend.	Informereren en enthousiasmeren van het koor. (Zo nodig (in overleg met dirigent) kan het koor uitgebreid worden met zangers van buiten)

4 maanden voor de viering: Lezing over onderzoek en viering. Locatie: de kerk van de gemeente.	Tonen van videobeelden en foto's.	Lezing (door SB) met een inleiding van de voorganger: Vertellen over mijn beeldende werk, over de vorige vieringen, en over de ervaringen van kerkgangers en performers. De voorganger licht de plannen voor een viering in deze gemeente toe.	Leden van eigen kerkkoor zingen (tijdens vertoning van <i>Verwachtingsvol</i> op dvd) het lied <i>Wait for the Lord</i> .	Informeren en enthousiasmeren van gemeenschap en koor
4 maanden voor de viering: Het laten circuleren van dvd met beelden van eerdere vieringen.	Beelden van performances en viering op dvd		Zang uit eerdere vieringen	Informeren en enthousiasmeren van gemeenschap. (bedoeld voor mensen die lezing hebben gemist).
3 maanden voor de viering: Werven van performers en aankondiging informatieavond: in kerk, kerkblad en in lokale krant.	foto's van performances uit eerdere vieringen.	Korte wervende tekst (door SB) over performances, en de eisen die aan de performers worden gesteld.		Werven van performers en aankondiging van informatieavond.
3 maanden voor de viering: Informatieavond.	Tonen en uittesten van performance-objecten.	Introductie door voorganger. Toelichting op performances (door SB).		Werven en enthousiasmeren van performers en helpers
2 maanden voor de viering: Oefenen met performers in de kerk.	Performers en helpers oefenen zonder publiek 'hun' ritueel. Uittesten van belichting en locatie van performances.	Performers krijgen aanwijzingen (van SB bijgestaan door regie-assistent). Iedereen wordt gevraagd om een dagboek bij te houden.		Performers en helpers zetten de eerste stap om performance tot een persoonlijk ritueel te maken.

2 maanden voor de viering: Koor oefent lied <i>Heer ontferm U</i> in de kerk.	Beelden van performance <i>Heer ontferm U</i> (op dvd, of een extra oefening van de performance).	Kunstenaar en regie-assistent zijn bij repetitie aanwezig en geven aanwijzingen en korte toelichting.	Koor zingt lied terwijl zij ook de performance zien.	Koor en dirigent vertrouwd maken om met hun zang aan te sluiten bij performance-ritueel.
1 maand voor de viering: Er wordt een performance in een viering ingepast.	Uitvoeringen van <i>Heer ontferm U</i> , door wisselende performers.		Koor zingt <i>Heer ontferm U</i>	Gemeente voorbereiden op de ervaring die de performances in de viering kunnen oproepen.
1 week voor de viering: In kerkblad en tijdens de mededelingen (in kerk) wordt verteld over de mogelijkheid om een eigen droom te vertellen tijdens de viering.		Voorganger kondigt viering aan en geeft korte toelichting bij de oproep.		Gemeente voorbereiden op de actieve rol in de viering die zij kunnen aannemen.
Zaterdagochtend voor de viering: opbouwen in de kerk.	Performers treffen zelf de voorbereidingen voor hun ritueel			Gemeente zet samen met de kunstenaar en regie-assistent de spullen klaar voor de viering.
Zaterdagmiddag voor de viering: doorloop en generale repetitie in de kerk.	Performers oefenen performances.	Na afloop is er een korte evaluatie.	Koor zingt alle liederen.	Laatste afstemming van de verschillende onderdelen van de viering.

Fase 2: De viering

Ordinarium	Performances	Woord	Zang	Stemming
Vorbereiding 19.00		Bijeenkomen van vorbereiders. Gezamenlijke meditatie ingeleid door voorganger.		In kerk is er een verstilde stemming. Performance-objecten staan klaar en wekken nieuwsgierigheid op.
19.05	Twee helpers stellen zich op bij de deur en heten de gemeente welkom (delen boekjes uit). De helpers staan in een lichtbundel van een lamp en vallen zo duidelijk op in de kerk.		Inzingen van koor.	Kerkganger voelt zich welkom. Hij/zij twijfelt niet langer of hij wel bij de goede kerk is aangekomen.
19.15	Performers zonderen zich af in sacristie (meditatieve voorbereiding)			
19.25	Performers nemen plaats in de kerkbanken.		Koor stopt met inzingen.	Kerk is stil, in voorbereiding voor viering.
Intro 19.30	Start Heer ontferm U . Performer neemt plaats in toren. Reciteert Heer ontferm U . De toren is uitgelicht.			Gevoel van beklemming. Gemeente identificeert zich met performer.
19.33	Aansteken van kaars.			

19.34	Tijdens openings- lied loopt performer <i>Verwachtingsvol</i> naar zijn plaats en start zijn meditatie. (performer is goed zichtbaar (uitgelicht) en staat zo nodig op een podium)		Openingslied: <i>Heer ontferm U.</i> Koor neemt recitatie van performer over. Lied zwelt lang- zaam aan van solozang tot samenzang van koor en gemeente.	Met samen- zang participeert iedereen even in de perfor- mance. Het gebed <i>Heer ontferm U</i> staat centraal, wordt gevoeld en beleefd.
19.38		Welkomstwoord Mensen worden uit- genodigd om actief deel te nemen aan de viering. De voor- ganger maakt dui- delijk dat het ratio- nele begrip van de performances minder van belang is. Mensen worden gevraagd om zich open te stellen.		Gemeente wordt voorbereid op een mogelijk intense ervaring.
19.41	Tijdens het tweede lied vallen de latten op de grond.		Lied: (bijvoorbeeld lied met wisseling van stemming van mineur (lijden) naar majeur (verlossing)).	
19.44	Performer wordt uit toren gehaald en in witte doek gehuld.			Stemming in kerk slaapt om. De beklem- ming maakt plaats voor een gevoel van opluchting en bevrij- ding wanneer de per- former uit de toren wordt gehaald.

Woorddienst 19.46		Lezing Genesis 28		
19.48	Performer en helper van <i>Waak over mij</i> lopen naar het bed. De performer wordt geblinddoekt en gaat liggen. Daarna sleept hij het bed door de kerk. De andere performer stuurt bij.		De stilte in de kerk wordt eerst doorbroken door het gekras van de bedpoten over de kerkvloer.	De performance richt de aandacht op het aardse en lichamelijke aspect uit het verhaal van Jacob. Het slepen van het bed oogt moeizaam en zwaar.
19.50			Lied: Wanneer de performer het bed door het middenpad van de kerk heeft gesleept, staat het koor op en volgt zingend de performer. De gemeente valt na een couplet in en volgt het koor.	De zang die als een mantra werkt, neemt de bezoekers in een processie mee met deze 'gedroomde' en vertraagde tocht door de kerk.
19.54	Bij de projecties aangekomen halen de performers het bed uit elkaar en maken hiervan een			De projecties en ladder roepen een droomwereld op.
19.57	ladder.	De performer vertelt zijn/haar droom . Mensen uit de gemeente worden door de voorganger uitgenodigd om ook hun droom te vertellen, of op te schrijven en (later) aan de ladder te hangen.		Mensen worden uitgenodigd om in deze droomwereld plaats te nemen en te vertellen wat zij hebben beleefd. Van het verleden (droom van Jacob) gaan wij naar het heden (heden-daagse dromen).

20.00	De gemeente neemt weer plaats in de banken. De performer van <i>Verwachtingsvol</i> mediteert nog steeds op de achtergrond.	Overweging Voorganger vertelt over eigen ervaring van performances. Daarna verbindt hij deze ervaring met het Bijbelverhaal. Tenslotte keert hij terug naar het heden (de betekenis van ervaring van Jacob voor ons).		De voorganger vestigt in zijn overweging de aandacht op de ervaring opgeroepen door de performances. Vanuit de eigen ervaring sluit hij aan bij de ervaring van Jacob.
Heilige Chaos 20.10	Rondom performer <i>Verwachtingsvol</i> kunnen mensen mediteren. Men kan een droom opschrijven en ophangen aan de ladder (<i>Waak over mij</i>), een kaars aansteken bij de toren (<i>Heer ontferm U</i>). Verder kan men rituelen (die horen bij de Thomasviering) uitvoeren. De helpers lopen tijdens de Heilige Chaos rond en wijzen mensen de weg.	De deelnemers worden uitgenodigd om van hun plaats te komen en zelf een ritueel uit te voeren.	Meditatieve liederen Klein 'optreden' van het koor of van muzikant. Belangrijk is dat muziek/zang hier zuiver en verstild klinkt.	Meditatief en verstild. Persoonlijke rituelen van performances kunnen collectieve rituelen worden. Men kan zich mee laten meevoeren met de muziek, of een persoonlijk ritueel uitvoeren.
Tafelviering 20.25	Kerkgangers nemen weer plaats in de banken. De performers en helpers van <i>Verbonden tot oneindigheid</i> lopen naar de ingang van de kerk. De performers nemen de sarcofaag op hun rug. De helpers stellen zich met	Voorganger nodigt iedereen uit om in een kring te gaan staan voor het breken en delen.		Men keert terug uit de eigen meditatie. De nadruk ligt nu op het samen delen en samen vieren. De individuele beleving wordt een collectieve ervaring, waarin men de warmte en verbondenheid met de ander ervaart.

	witte doek voor de uitgang op. Zij staan in een lichtbundel van een lamp en vallen zo duidelijk op. De performers staan meer in het donker.			
20.27		Voorganger nodigt iedereen uit om elkaar Vrede toe te wensen. Voorganger spreekt het eerste deel van het tafelgebed uit.		
20.29	Helper <i>Verwachtingsvol</i> loopt naar performer en houdt microfoon bij de mond van de performer.		De recitatie van de performer van <i>Verwachtingsvol</i> wordt versterkt. Aansluitend valt het koor in met het lied <i>Wait for the Lord</i>.	De zang van <i>Wait for the Lord</i> brengt rust. Het koor draait zich naar de performer toe en vestigt zo de aandacht op de performer. De performer bereidt zich in alle rust voor op de val.
20.31	De performer laat zich in de aarde vallen. Daarna staat hij langzaam op en loopt met de doek naar de uitgang (bij het altaar, in het zicht van de gemeente, stopt hij even zodat iedereen de afdruk goed kan zien). Hij hangt de doek bij de uitgang op (dit wordt uitgelicht). De performer wordt in een wit kleed gehuld en terug naar de gemeente gebracht door twee helpers.			De val veroorzaakt een schok. De zweetdoek vestigt de aandacht op het eerste deel van het tafelgebed, waar het lijden van Christus (en zijn belofte voor de toekomst) centraal stonden. De schok verandert in een teken van hoop.

20.32		De voorganger vervolgt met het tweede deel van het tafelgebed : het danken van de Geest.		
20.34	Breken en delen. Brood en wijn gaan de kring rond.	Gebedsbriefjes (geschreven tijdens de Heilige Chaos door de gemeente) worden voorgelezen. De tafelviering wordt afgesloten met het gezamenlijk bidden van het Onze Vader .		Het breken en delen en het voorlezen van de gebedsbrieven brengt ieder weer terug naar de gemeenschap. Met het doorgeven van brood en wijn richt men zich direct tot zijn naaste.
Afsluiting: 20.39	Performers 'Verbonden tot oneindigheid' staan nog stil te wachten bij uitgang. Gemeente staat in kring rond altaar.	Een slotwoord en zegen door de voorganger.		De viering lijkt bijna ten einde. Maar het tableau van <i>Verbonden tot oneindigheid</i> roept nieuwsgierigheid en spanning op.
20.40	Verbonden tot oneindigheid begint. Performers beginnen te lopen. Na enkele keren botsen zij met de sarcophagen tegen elkaar aan. De kracht van de botsingen wordt langzaam opgebouwd. Nadat de kisten zijn versplinterd helpen de performers elkaar uit de sarcophagen. Zij krijgen een witte		Lied: Onze Vader Dit lied wordt herhaald totdat performance bijna ten einde is. Het koor loopt al zingend naar de performers toe. Koor stopt met zingen. Hierna, zijn alleen nog maar de botsingen te horen met daar tussendoor stilte.	Eerst verstilde sfeer tijdens het zingen van het <i>Onze Vader</i> . Mensen voelen nog de warmte van de onderlinge verbondenheid (opgeroepen door de liturgische rituelen). Performance doorbreekt echter door de botsingen deze stemming. Het gewone leven, met zijn spanningen en ruzies, maar ook met dood en verdriet, komt luid

	doek omgeslagen door de helpers en lopen daarna naar de ladder van <i>Waak over mij</i>. De andere performers en helpers stellen zich op bij het koor.			en duidelijk de kerk binnen.
20.43			Slotlied: <i>Hoe ver te gaan.</i> Door koor, performers en gemeente.	Gevoel van onderlinge verbondenheid keert terug.
20.45 Na afloop	Er is koffie en thee. De helpers verspreiden de enquêteformulieren. (Ook inzamelen van de gaven gebeurt na afloop). De performers gaan naar sacristie om onderling ervaringen uit te wisselen. Daarna keren zij terug naar gemeente.			Nadruk komt nu te liggen op het delen van de ervaring. Wie moeite heeft om hier over te praten kan zijn/haar reactie op het enquêteformulier kwijt.

Fase 3: De afronding

Wat, waar en wanneer	Performances	Woord	Zang	Stemming of doel
2 weken na de viering: Interviews met enkele deelnemers bij hen thuis.		Gesprek over de ervaring van de deelnemer volgens de methode van het empirisch fenomenologisch onderzoek.		Het uitwisselen van ervaringen en het verzamelen van 'materiaal' voor een nieuw kunstwerk (installatie).
4 weken na de viering: Eerste presentatie van beeldverslag (op dvd) aan de organisatoren en performers uit de gemeente.	Beelden van de performances en viering op dvd.	Naar aanleiding van de dvd vind er ook een korte evaluatie plaats.		Het uitwisselen van ervaringen rondom de viering en rondom de organisatie.
3 maanden na de viering: expositie van installatie in expositieruimte nabij de kerk (bijvoorbeeld een galerie, centrum voor de kunsten, of lokaal museum)	Installatie waarin de ervaringen van de deelnemers worden verbeeld. Daarnaast zijn er ook beelden van de viering op foto en dvd te zien en beelden van eerdere vieringen.	Opening van de expositie door de voorganger.	Fragmenten van de gezongen liederen en muziek krijgen (live of op band) een plaats in de expositie.	Nieuwe mogelijkheid om ervaringen uit te wisselen. Tevens een feestelijke afsluiting van het project.
3 maanden na de viering: tweede interview met deelnemers. Locatie: bij hen thuis of in de expositieruimte.	Installatie is zichtbaar vlak voor of tijdens het interview.	Gesprek over de ervaring van de deelnemer volgens de methode van het empirisch fenomenologisch onderzoek.		Uitwisselen van ervaringen naar aanleiding van de expositie.

Summary

This research focuses on a new field called *artistic research*, in which a visual artist takes on the role of researcher. The main research question is whether performance art integrated in an ecumenical service, combined with artistic directions from the artist, can enhance the religious experience of those taking part in the church service.

The introduction (chapter 1) is followed by the defining of the most important concepts relating to my research question. With reference to the work by performance artists like Hermann Nitsch, Marina Abramović and Joseph Beus I examined the relationship between performance art and the religious rituals. In this chapter I also defined the (artistic) requirements for my performances. In my opinion the two most important criteria are the power of persuasion of the performer and my pursuit of unity of performance and liturgy. During the services I intended to level the boundaries between performance art and religious rite. Given my aim to integrate both, I have renamed my latest set of performances and have opted for the name 'performance ritual'.

My examination of the theories of the psychology of religion in chapter 2 did not lead to an unequivocal description of the concept of religious experience. Two examples of a religious experience stood out: firstly a beatific experience of unity and wholeness and secondly an 'interrupted' experience that can summon contradictory emotions. I ascertained that in psychological religious research into religious experiences, the experience of unity is usually emphasised.

An important problem in this research is to separate religious from aesthetic experiences. Both experiences are closely linked and can fade into each other. However, following the philosopher Dewey and religious psychologist Alma I claim that whenever the experience of unity or the interrupted experience has a transforming power, when the experience encourages the participant to transform his or her own day-to-day reality by using his or her imagination it can be defined as a religious experience.

In the final paragraph of chapter 2 I set my research against theology and Ritual Studies. In this chapter I describe my ideal image of a liturgical service and I compare this personal view with the viewpoints of several theologians. As a participant in several ecumenical religious services throughout the country I established that church services leave something to be desired. In my opinion liturgical practice puts too much emphasis on a rational explanation and interpretation of the texts. Not much is left to the imagination through, for instance, meaningful rituals. In particular the theory as presented by the catholic theologian Lukken, who by means of concepts like 'discursive' and 'presentative' symbolism ascertained a comparable lack, gave direction to my research efforts. In addition to that, I would like to refer to the theologians Chauvet and Barnard, the philosopher Gadamer and the anthropologist Rappaport for an in-depth observation of the concepts of symbol and symbolic language and their impact on liturgy.

Chapter 3 sets out the research approach. Following the sociologist Maso I define my research into experiences as a possibilistic survey in which time and place have an important impact on the research results. The descriptions of the religious experiences are mainly determined by the unique circumstances of the artistic and liturgical experiment. Defining this specific situation is significant with regard to the reliability of the research. In addition, I will elaborate on why I opted for qualitative research methods to carry out development research.

In chapter 3 I also devote attention to the new research field, in which this research is carried out. Following the art historian Borgdoff I claim that in *artistic research* there is no significant separation between theory and practice and that subject and object are intertwined. The practice of art is part of the research process, but also the outcome of the research. I claim that *artistic research*, because of the intertwining, can generate new insights into the artistic process, into the relationship between artists, art and the observer that remain hidden when using other methods. Additionally, I describe the impact on the validity and reliability of the research results.

The artistic experiment I set up in order to answer my main research question comprises a set of church services with several integrated performances. In chapter 4 I describe and analyse the church services from an artist's perspective. I established that the performance rituals during the research process went through a development process. Not the performance ritual itself is subject to major changes, but most of all the place and setting in the liturgy. Additionally, there is a shift in content; the performances change because of the influence of the congregation. During the first church service they mostly show the dark side of life and faith. During the final church service the hopeful ending of the performance rituals gains importance. Concepts like liberation and redemption are much more explicit and visible.

In my opinion at almost every performance the performers carried out the rituals convincingly and with the utmost concentration. For a number of performers the ritual became their personal ritual. The church services differed in workmanship and the extent to which performance ritual and liturgical ritual became a whole. The first church service, the try out, is below par when it comes to workmanship and incorporation of the performance rituals into the liturgy. However, it does become clear what the possibilities are and what the strengths could be of a performance ritual integrated into a church service. The final church service is in almost every aspect an improvement upon earlier services. Not only has the performance ritual been transformed into a personal religious ritual, it also becomes a collective ritual in which the whole congregation takes part. The church service is a convincing unity in which performances blend in seamlessly with the liturgical rituals.

In chapter 5 I describe the preparations preceding the church services in the three different congregations. The three congregations differ in size, number of participants, age structure, inner circle and the number of non-practicing participants. The buildings differ in size, architectural style and lay out.

These differences, however, have no effect on the research results. What is important, though, is the point of departure for the different congregations. An obvious similarity between the three congregations is that all three were already in the habit of experimenting with new rituals in the liturgy. The extent of the unity within the congregations regarding these liturgical experiments and the reason for taking part turn out to be two of the main factors influencing the research results. With the congregation that experimented as a whole with new rituals and that is looking for new ways of celebrating mass together, the experiment is most likely to succeed. In this situation most churchgoers are more open minded towards new images and experiences and more inclined towards taking part in the performance rituals. In the congregations that are divided when it comes to the usefulness and the necessity of new rituals, the church service with performance rituals will not bring the different groups closer together. In that situation the liturgical experiment is more likely to intensify the differences.

In chapter 6 I examined whether participants had a religious experience. I establish that in seven cases the performance led to a religious experience. What is most noticeable is that in most cases it does not concern an experience of unity. In almost every case it is a 'disrupted experience' that has enhanced the imagination of the participant to such an extent that changes to the day-to-day reality are noticeable. Under the influence of the performance ritual the participants take part more actively and the participants rearrange and reorganise the images from the church service and link them to images from their own personal history. In addition to that, the performances summon images of a new future they can draw warmth, energy, rest or healing power from. Most of the churchgoers link the positive emotions and feeling that the performance rituals evoke to the supernatural, the divine. By means of the creative way in which the churchgoers make connections between the images and their own history, new images will develop from which they will distil a new, meaningful message regarding their own lives.

In chapter 7 I reflect on the research, my artistic process and the new score and am thereby working towards my final conclusions regarding the research. In this research I counted, described and analysed a total number of seven religious experiences. From the description and analyses of the experiences it becomes clear that these are indeed brought about by the performance rituals in the church services. With this conclusion I have answered my research question. Moreover, this artistic and liturgical experiment, by means of this 'controlled' production of religious experiences, seems to offer new possibilities regarding the psychological religious research into religious experiences.

I also establish that for me as an artist it is important that the performance rituals remain partly within the domain of the arts. I do not, however, rule out that (parts of) the performance ritual (without an active contribution from the artist) can lead to new rituals in the future. I claim, though, that my performance rituals as a *work of art* are non-transferable and that the artist's presence at the performance is essential.

The research generates new insights into methodology. The research generates the most surprising results in situations when the difference between artist and researcher is ambiguous. My twin role as an artist and researcher has advantages, most of all when it comes to the interviewing of the participants. A basis for trust between the artist and respondent will be formed faster. The respondent seems to be able to convey more of his or her personal experiences to me as an artist. In addition to that, because of my in-depth knowledge of the church services and the work of art I am able to ask specific questions regarding the way the respondent appropriates the work of art. The importance of the part the memory image plays in the religious experience surfaces and the extent of the difference between performance/liturgy and memory image becomes clear in that way. Because an absolute distinction between subject and object of research is missing, the important part the imagination plays in the religious experience becomes visible through this research.

Finally, this research results in a new personal point of view. What surprised and shocked me was the enormous impact the works of art had on the personal lives of some of the participants. The intensity of the experiences makes that I had to reconsider my own role and my responsibility as an artist in this experiment. By means of this research I argue strongly in favour of taking performance art in a liturgical setting seriously and to carry out the process with care. As far as my own role is concerned, it requires a different kind of involvement. My involvement with the congregation does not end once the service is over. The work of art has become a process in which a lengthy exchange of experiences and ideas between artist and (participants from) the congregation is necessary.

Curriculum vitae

Stefan Belderbos is geboren op 16 mei 1967 in Utrecht. In 1986 haalde hij zijn VWO diploma (Bonifatiuscollege, Utrecht) en begon hij aan de studie Sociale Geografie aan de Universiteit van Utrecht. Na twee jaar studeren wilde hij zijn horizon verbreden en werd hij toegelaten op de avondopleiding Autonome Vormgeving van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. In 1990 haalde hij het doctoraal examen in de Sociale Geografie. In de keuze van zijn bijvakken Vergelijkende Godsdienstwetenschap en Theoretische Geografie (waarbij de nadruk lag op de fenomenologische benadering) werden reeds de eerste contouren van zijn promotieonderzoek zichtbaar. Maar de echte basis voor zijn promotieonderzoek werd gelegd na het behalen van zijn Bachelorgraad in 1993 aan de kunstacademie. Belderbos ging niet verder als sociaal geograaf maar legde zich toe op de beeldende kunsten. Hij initieerde en organiseerde kunstexposities en manifestaties. Daarnaast maakte hij installaties en performances. In zijn beroepspraktijk werd het thema religie en geloof steeds belangrijker. In 1998 organiseerde hij voor het eerst een expositie in samenwerking met een kerkgemeente. In de jaren daarna organiseerde hij met enige regelmaat exposities en performances die zich afspeelden in verschillende kerken in Nederland. In 2000 ging hij op zoek naar een verdere verdieping van zijn werk en wilde hij meer inzicht verwerven in de theologische achtergrond ervan. Dankzij een studiebeurs van de Thomas More Stichting kon hij een jaar lang theologie studeren aan de Katholieke Theologische Universiteit in Utrecht. In 2002 sloot hij deze periode van verdieping en bezinning af na een bezoek aan de art-ashram van beeldend kunstenaar/theoloog Jyoti Sahi in India. Geïnspireerd door de wijze waarop deze kunstenaar kunst en theologie met elkaar wist te verbinden, ontstond bij Belderbos de wens om het eigen beeldende werk te combineren met wetenschappelijk onderzoek. Sinds die tijd werkte Belderbos aan zijn onderzoeksvoorstel. In 2005 leidde dat uiteindelijk tot dit promotieonderzoek aan de Academie der Kunsten in Leiden.

