



De High Fives zijn gratis, de knuffels oprecht en de liefde oneindig.
Een onderzoek naar performativiteit op hedendaagse muziekfestivals



Daan Schenk
3229432
Theater- Film en Televisiewetenschappen
1 blok, 4 jaar
Begeleider: Sigrid Merx



Inhoudsopgave:

Inleiding	p. 3
<i>Ideologie achter Familiar Forest Festival.</i>	p. 7
<i>Intensivering van het hier en nu.</i>	P.8
<i>Collectiviteit op Familiar Forest Festival.</i>	p.11
<i>Collectiviteit en de performativiteit van de individuele participant</i>	p. 13
<i>Performativiteit op Familiar Forest Festival</i>	p. 16
<i>tegenover performativiteit op andere muziekfestivals</i>	
Conclusie	p. 19
Literatuurlijst	p. 20

Binnen Nederland komen steeds meer festivals op, met een steeds grotere diversiteit. Van theater tot film en van muziek tot dans, allerlei soorten evenementen worden in dit feestelijke format ondergebracht. Vooral hedendaagse muziekfestivals bereiken een steeds groter publiek, faciliteren steeds meer artiesten en drukken steeds meer hun stempel op het zomerseizoen. Dit zou voor de trouwe festivalbezoeker goed nieuws moeten zijn, maar de explosieve groei in het festivallandschap door de toenemende interesse in festivals heeft veel verschillende effecten. Festivals krijgen een ander karakter doordat er steeds meer financiële belangen mee gemoeid zijn en worden steeds meer en zichtbaarder gesponsord. Kleine podia maken plaats voor grote reclamezuilen. De kern van wat een festival is en voor de bezoeker betekent in termen van betrokkenheid begint te veranderen en niet perse ten goede.

Muziekfestivals zijn in potentie één groot platform voor performances, een plek waar men zonder handelingsdruk eigen ervaring kan uitwisselen in een samen beleefd hier en nu¹. Dit is wat ik het performatief potentieel festivals wil noemen -de potentie om niet alleen de rol van bezoeker, maar ook die van performer aan te nemen-. Door de opzet en de toenemende commercialisering van de grote festivals valt deze functie en hiermee in mijn optiek de kracht van festivals juist weg. Ook andere functies die aan festivals worden toegekend zoals een collectieve viering van vrijheid, het bieden van een plek met ongekenne individuele vrijheid en een het bieden van een mimetische context² zijn lang niet altijd meer van toepassing. De potentie van wat een festival kan zijn wordt te weinig benut.

Bekende muziekfestivals als *Pinkpop*, *Bevrijdingspop* en *Rock Werchter*³ moeten worden beschouwd als een *meta-event*⁴, dat wil zeggen een evenement waarbinnen verschillende kleine evenementen plaatsvinden. Een festival is in deze zin van het woord een manier om verschillende, losstaande programmaonderdelen samen te brengen, al dan niet onder een gezamenlijk thema. Deze festivals draaien grotendeels om de *line-up*. Men gaat naar het festival om één of meerdere van zijn favoriete artiesten te zien. Vaak is het mogelijk is ook een kaartje voor één enkel deel van het festival te kopen. Juist door deze opzet blijft de bezoeker echter vooral een consumerende toeschouwer die verschillende evenementen kan selecteren en bezoeken. De festivals hebben een sterk commercieel karakter en worden steeds meer gedomineerd door grote merken, sponsoring en logo's. Bovendien

¹ Chiel Kattenbelt. *De rationaliteit van esthetisch handelen*. (reader verbeeldingsprincipes) p. 61-62

² Arne van Terphoven. *Het Festivalgevoel: de wereld van pinkpop, werchter, pukkelpop, lowlands*. Amsterdam: L. J. Veen, 2009. p 146-148

³ (Meerdaagse)Commerciële groots opgezette festivals, waar veel verschillende artiesten zich presenteren, de artiesten worden niet verenigd door een gemeenschappelijk thema. De festivals hebben geen uitgesproken ideologie of doeleinde. Er is nauwelijks randprogrammering en de festivals faciliteren 's nachts geen activiteiten. De festivals hebben een klein aantal podia, waar vooral al bekende artiesten spelen.

⁴ Henri Schoenmakers, "Festivals, Theatrical events and communicative interactions". *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. P. 28

is er door het groeiend aantal bezoekers sprake van steeds strengere regels en wetgeving met het oog op de veiligheid. In mijn optiek kan onder deze omstandigheden het performatief potentieel van de participanten niet optimaal worden benut.

Daarnaast is er ook een heel ander type meerdaagse muziekfestivals. Festivals als *Boom*, *Burning man* en *Fusion*⁵. Kaarten worden verkocht zonder presentatie van *line-up*, maar al op voorhand en enkel voor de gehele duur van het festival. Men tekent voor het gepresenteerde concept of ideologie van het complete festival als zijnde één evenement en niet voor de individueel gepresenteerde evenementen die er plaats gaan vinden. Het gaat om meerdaagse festivals op een afgelegen locatie met een hoge vertoningdichtheid. Deze muziekfestivals draaien om de totaalervaring waarbij het gehele festival als één totaalevenement beschouwd kan worden en in zijn geheel als performance opgevat kan worden. Hierdoor wordt de participatie in het festival bevorderd, deels omdat de bezoekers eenzelfde ideologie aanhangen, maar vooral omdat het festival als geheel evenement wordt beleefd. Festivalgangers gaan niet naar deze festivals om enkel toeschouwer te zijn, maar veelal ook om zelf te performen. Juist dat de bezoeker tot *festival participant*⁶ verwordt is in mijn optiek de kracht van muziekfestivals en zorgt voor het 'festivalgevoel'.

In dit eindwerkstuk wil ik stilstaan bij een muziekfestival dat juist op radicale wijze het performatief potentieel van de festivals probeert te verwezenlijken. Het *Familiar Forest Festival* probeert de performativiteit te optimaliseren middels het bevorderen van actieve participatie en cocreatie. Vanuit een heel eigen dramaturgie wordt gepoogd een plek te creëren waar het publiek weer centraal staat en waar naar de kern wordt gegaan van wat een festival kan zijn. Mijn onderzoek richt zich op het beantwoorden van de volgende vraag:

In hoeverre kan Familiar Forest Festival begrepen worden als radicalisering van het performatieve potentieel van festivals?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal ik eerst de volgende deelvragen behandelen:

⁵ Meerdaagse festivals zonder winstoogmerk. Deze festivals zetten zich actief af tegen de kapitalistische maatschappij en proberen voor de duur van het festival een vrijstaat te creëren. Zo is er op *Burning Man* geen geld aanwezig en mag je enkel dingen weggeven, niet ruilen. *Fusion* ondersteunt het communistische gedachtegoed en er zijn (net als op *Burning Man*) geen merken aanwezig. *Boom* wil een groenere wereld en recycled water en biedt mensen uit 3^e wereldlanden goedkopere (en voor sommige landen gratis) kaarten aan. Alle drie de festivals faciliteren eigen ervaring en beleving en bieden een platform voor eigen performances.

⁶ Henri Schoenmakers, "Festivals, Theatrical events and communicative interactions". *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. P. 30

- *Wat is de ideologie achter Familiar Forest Festival?*
- *Welke dramaturgische strategieën zet Familiar Forest Festival in om tot een intensivering van het hier en nu te komen?*
- *Hoe wordt vormgegeven aan collectiviteit op Familiar Forest Festival?*
- *Hoe verhoudt deze collectiviteit zich tot de performativiteit van de individuele participant?*
- *Hoe verhoudt performativiteit op Familiar Forest Festival zich tot performativiteit op andere muziekfestivals?*

Het onderzoeksveld waarbinnen ik mijn onderzoek inbed, is het veld van *Performance Studies*; niet alleen omdat we een festival als totaalperformance kunnen beschouwen, maar vooral omdat ik de performativiteit van de participant in dit artikel centraal wil stellen. Aan het discours van *Performance Studies* ontleen ik ook de begrippen en concepten *ritual*, *liminal space*, *communitas* en *play*. Aan de hand van deze concepten en begrippen kan ik de gebruikte tactieken die worden ingezet, die leiden tot een intensivering van het hier en nu, analyseren. Uiteindelijk kan ik het de geconstrueerde wereld die *Familiar Forest Festival* is koppelen aan de radicalisering van het performatieve potentieel. Om het performatief potentieel te analyseren zal Kattenbelt's definitie van performance centraal staan; "vrij van handelingsdruk eigen ervaring uitwisselen in een samen beleefd hier en nu"⁷. Juist deze definitie blijkt bij uitstek geschikt om te koppelen aan de aan festivals toegekende eigenschappen en tevens de ideologie achter *Familiar Forest Festival*.

Ik plaats de analyse van FFF in de context van de toenemende commercialisering van het festivallandschap. Om de effecten hiervan te duiden gebruik ik een aantal inzichten uit *No Logo* van Naomi Klein, omdat ik daarmee festivals binnen een bredere maatschappelijke beweging kan plaatsen. Middels het begrip 'tijdelijk autonome zone'⁸ meen ik de rol en het belang van festivals, met name die met een geoptimaliseerd performatief potentieel, binnen de maatschappij te kunnen weergeven.

Mijn rol als onderzoeker heb ik pas in retrospectief aan het festival verbonden. Ik heb namelijk zowel de functie van initiator, organisator en participant gehad tijdens en voor het festival dat ik in dit onderzoek bespreek. Door deze verschillende functies heb ik eerstehands inzichten in de ideologie en doelstelling van het festival die ik anders niet zou hebben. Ik heb echter geen neutrale positie als onderzoeker. De persoonlijke intentie en overtuiging van waaruit het *Familiar Forest Festival* tot stand is gekomen, vormt een directe drijfveer voor het onderzoek en is er dan ook in

⁷ zoals weergegeven in de reader Chiel Kattenbelt. *De rationaliteit van esthetisch handelen*. (reader verbeeldingsprincipes) p. 61-62

⁸ Naomi Klein. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Vert. Marjolein Stoltenkamp. Rotterdam: Lemniscaat, 2002 p. 354

terug te vinden. Het grootste nadeel van mijn rol als organisator is dat ik door mijn functie ook niet continu de rol van participant en performer heb kunnen aannemen en hierdoor een aantal van de gezamenlijke ervaringen niet heb kunnen meemaken. Wellicht dat ik vanuit mijn idealistische positie als initiator en organisator iets te positief over de effecten van het festival spreek. Dit weegt echter naar mijn mening niet op tegen de inzichten in de opbouw, ideologie en tevens de feedback van participanten die ik heb gekregen in een dergelijke positie.

Ideologie achter Familiar Forest Festival.

De (groeps-)dramaturgie en daarmee totstandkoming van *Familiar Forest Festival (FFF)* is gestoeld op een ideologie die uitkomst is van een proces, maar in de basis geboren is uit nood. Na het wegvallen van het kleinschalige *Familieweekend van Gasten Zonder Grenzen*⁹, door de explosieve groei en populariteit van deze organisatie, is door een kleine groep Familieweekendgangers¹⁰ onder leiding van mijzelf¹¹ besloten om een soortgelijk festival te organiseren. We vinden *Familieweekend* belangrijk omdat we deze festivalervaring en de intimiteit hiervan ook op andere festivals niet tegenkwamen. Juist vanwege de geconstateerde afwezigheid van liefde in de festivalcultuur, hebben ik, een aantal vrienden en een oud organisator bij elkaar gebracht om samen de 'kern' van onze festivalervaring te bepalen. Wat maakt een dergelijk festival in onze optiek nou zo leuk? *Familieweekend* is nog een keer met zijn allen de zomer afsluiten, aan het eind van het festivalseizoen nog één keer samen losgaan. Samen muziek maken, samen housen, maar bovenal dat 'familiegevoel'. Op *Familieweekend* hebben we ervaren dat je in een tijdsbestek van twee dagen vrienden voor het leven kan maken, door vooral niet bezig te zijn met werk, studie of de verdere buitenwereld. De ongedwongenheid en de vrijblijvendheid van *Familieweekend* zorgen ervoor dat je zelf kan besluiten hoe je je gedraagt en waar je je mee bezig houdt. We wilden deze ervaring uitvergroten en optimaliseren door meer nadruk te leggen op cocreatie - Organisatie en participanten op gelijkwaardig niveau content laten creëren waardoor de inhoud van het festival meerwaarde krijgt- en daarnaast de bezoekers nog meer losmaken van hun dagelijkse werkelijkheid. Op deze manier hoeft je alleen maar bezig te zijn met de door het festival gepresenteerde werkelijkheid in het hier en nu. Voor de bezoeker is deze ideologie als volgt vertaald:

"Familiar Forest is een kleinschalig tweedaags vakantiefestival waar akkeren, kuieren, ravotten en raven centraal staan. [...] De kern van het festival is samen uit, samen thuis, daarom is het alleen mogelijk het hele weekend mee te gaan. [...] Om ervoor te zorgen dat we zo veel mogelijk lol met elkaar hebben willen we iedereen verzoeken telefoons en camera's thuis te laten. Alle sfeerverhogende elementen meenemen zoals muziekinstrumenten, toffe outfits, frisbee's en dergelijke wordt uiteraard van harte toegejuicht.¹²"

⁹ Gasten Zonder Grenzen is een van organisatie die housefeesten organiseert. Begonnen als kleine beweging van drie vrienden vanuit de underground om vrienden te verenigen, maar tegenwoordig door naamsbekendheid, veranderde ideologie en veranderde belangen bij organisatoren uitgegroeid tot een professionele organisatie die feesten voor een groot aantal bezoekers geeft.

¹⁰ Chris van Bokkem, Tom Laterveer, Jetty Lommers, Sarah Mead, Santino Sedney en Merel Veel.

¹¹ Daan Schenk

¹² Daan Schenk. www.familiar-forest-festival.nl. 18 mei 2010.

Intensivering van het hier en nu.

Om ervoor te zorgen dat bezoekers alleen maar met elkaar en het festival bezig hoeven te zijn poogt *FFF* het beleefde hier en nu te intensiveren. *Familiar Forest Festival* zet verschillende methodes in om tot een intensivering van het hier en nu te komen. Deze zijn grofweg te verdelen in methodes die gericht zijn op het creëren van een ‘gedecontextualiseerde zone¹³’ of ‘tijdelijke autonome zone¹⁴’ en methodes met als doel de handelingdruk en *peerpressure* weg te nemen.

Om een gedecontextualiseerde zone -een gebied dat zonder context eromheen lijkt te bestaan, waarbij in de zone niks verwijst naar de dagelijkse realiteit buiten deze zone- te creëren wordt de festivallocatie geheim gehouden. Deze gedecontextualiseerde zone staat niet alleen los van de dagelijkse werkelijkheid, maar is door afwezigheid van zichtbare auctoriale instanties¹⁵ -instanties die verantwoordelijkheid of makerschap claimen over de gepresenteerde wereld en tot op zekere hoogte een autoriteitsfunctie vervullen- ook zelf in te vullen door de participanten, waardoor zij een autonoom karakter krijgt. Om dit het gevoel van een ‘tijdelijke autonome zone’ -een door Hakim Bey geopperde term, voor een gebied dat voor een moment ontrekt aan het bestaande systeem en wetten om zo individuele vrijheid en creativiteit te maximaliseren- te optimaliseren wordt het festivalterrein zowel in ruimte als in tijd begrensd. Voor participanten is het alleen mogelijk het hele festival mee te gaan. Bezoekers kunnen enkel mee in bussen die je om zaterdag 10:00 ophalen en naar het festivalterrein brengen en je zondagavond 23:00 weer afleveren. In de tussentijd hoeven participanten, inclusief artiesten en organisatoren, het festivalterrein in principe niet te verlaten. We kunnen het transporteren van de participanten naar het festivalterrein beschouwen als een *sacrale ervaring*¹⁶, -Geen religieus, maar een ceremonieel ritueel dat in dit geval een transitie naar een andere (sacrale) plek markeert- lijkend op het wachten in de rij voor de club¹⁷, zoals Thornton dat beschrijft. Tijdens deze periode worden de participanten ingelicht over de nieuwe leefregels voor de duur van het festival. Mede door de transitie naar de onbekende locatie van het festivalterrein en de begrensde duur verwordt festivalterrein tijdelijk als het ware *liminal space*¹⁸-ruimte die hier, noch daar is, zonder duidelijke invulling-.

Dit wordt versterkt door een locatie te kiezen die ver afstaat van de dagelijkse realiteit van de participanten. Niet alleen wordt *FFF* in de natuur gehouden, met een vervreemdend decor, maar

¹³ Ken Gelder. *Subcultures: Cultural histories and social practice*. Londen: Routledge, 2007.p. 23, 24

¹⁴ Naomi Klein. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Vert. Marjolein Stoltenkamp. Rotterdam: Lemniscaat, 2002. p 354

¹⁵ Kattenbelt, Chiel. “Theater als artefact, esthetisch object en scenische kunst.” *Tijdschrift voor theaterwetenschap*. (uit reader mediavergelijking) ,1993. p 25-26

¹⁶ Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002 p. 47

¹⁷ Sarah Thornton. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.

¹⁸ Victor Turner. *The Ritual Proces: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969. P 95

is er ook geen zichtbare sponsoring, logo's of product placement. Door bekende betekenisgevers en tekens te minimaliseren door niet afhankelijk te zijn van sponsoring en product placement, is de ruimte nog makkelijker als autonoom te claimen waardoor participanten hier zelf hun invulling aan kunnen geven. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Reclaim The Streets¹⁹ -een groepering die feesten in de openbare ruimte geeft, vanwege het veronderstelt recht op ongekoloniseerde ruimte - wordt niet gepoogd een statement te maken of de confrontatie op te zoeken met deze 'tijdelijk autonome zone'. Deze is er enkel voor de individuele en collectieve vrijheid van de participanten. Er zijn daarom voor de duur van het festival geen verplichte, collectieve rituelen, alleen losstaande vrijblijvende mogelijkheden, waardoor de bindingen die worden aangegaan oprecht en vrijblijvend zijn. Door de bewuste afwezigheid van massamedia als tv, internet, kranten en dergelijke is er geen sprake van het gevoel van gelijktijdigheid. Hierdoor kan de nadruk weer kan verschuiven naar het festival.

Om *peerpressure* weg te nemen wordt gepoogd iedereen in de rol van festival participant te krijgen. Als iedere deelnemer gelijkwaardig kan participeren, ben je als participant minder bewust van het feit dat je bekeken en dus beoordeeld wordt. Zo wordt participeren an sich een doel en niet de beoordeling of uitkomst ervan. De angst om beoordeeld te worden door de ander kan ertoe leiden dat niet iedereen durft te performen. Dat wordt nu weggenomen. Door op voorhand duidelijkheid te creëren over de insteek en het doel van het festival wordt gepoogd enkel publiek aan te trekken dat bereid is om te participeren. Door van te voren geen *line-up* of acts te presenteren wordt het aantal toeschouwers dat voor een specifieke act of performance komt geminimaliseerd. Door van tevoren geboekte performers, organisatoren en DJ's – die normaliter de auctoriale instanties of content genererende instanties voor het festival vormen- ook het hele weekend mee te laten gaan wordt ook de scheidslijn tussen publiek en performer weggenomen. Waardoor er niet alleen fysiek maar ook conceptueel een gedeelde ruimte –Ruimte die ervaren, gebruikt en gedeeld wordt door performers en publiek, een rituele ruimte zonder rite²⁰ - ontstaat waar iedereen in principe op gelijkwaardig niveau kan participeren. Ook van andere beoordelende instanties wordt de zichtbaarheid weggenomen, vanwege de kleinschaligheid van het festival is er bijvoorbeeld geen beveiliging en autoriteitsrol nodig, zodat de handelingsdruk lager wordt en het gevoel van gedeelde ruimte groter. Doordat de simpele leefregels door de gehele gemeenschap gehandhaafd worden en niet door daarvoor aangewezen individuen, is er geen sprake van een beoordelende ander. Dit wordt versterkt omdat het contact met de buitenwereld wordt geminimaliseerd, vanwege het dringende verzoek mobiele telefoons uit of thuis te laten. Door de afwezigheid van camera's verdwijnt de angst

¹⁹ Naomi Klein. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Vert. Marjolein Stoltenkamp. Rotterdam: Lemniscaat, 2002. P. 352-356

²⁰ Hans-Thies Lehman. *Postdramatic Theatre*. Londen: Routledge, 2006. P. 122

om met een vreemde foto op een sociaal netwerk te verschijnen²¹. Hierdoor neemt de druk volgens bepaalde patronen te handelen of representatief te zijn af, zodat er een alternatieve gemeenschap met een eigen set regels kan worden gecreëerd²². Door het wegnemen van deze media verschuift de nadruk naar het door het festival gepresenteerde hier en nu. De nadruk komt op de liveperformance en de festivalervaring te liggen, waar je door het ontbreken van beoordelende instanties vrij kan handelen.

Door de participant te betrekken in de activiteiten en door de activiteiten op elkaar aan te laten sluiten wordt geprobeerd een *flowexperience*²³ te creëren²⁴ -een (doorgaande) ervaring waarbij je zo bent ondergedompeld in de activiteit dat je alles om je heen vergeet-. Schoenmakers stelt dat hoe hoger de dichtheid van gepresenteerde evenementen, hoe meer de betrokkenheid bij het festival en hoe eerder het gevoel van *flow* optreedt²⁵. Dit gaat in mijn optiek maar tot op zekere hoogte op. Als de vertoningsdichtheid een kritiek punt bereikt waar de participant bewust keuzes moet maken in de getoonde activiteiten gaat dit juist ten koste van de *flow*. Het festival kan in dat geval niet meer als eenheid worden ervaren, maar krijgt een *event of events* karakter. De te maken logistieke keuzes staan het gevoel van *flow* in de weg en kunnen de participant juist immobiliseren door hem handelingsdruk op te leggen. Juist door de vertoningsdichtheid op een bepaald niveau te houden, om zo gelijktijdigheid te voorkomen, is de participant in staat het hele weekend te participeren, zonder geconfronteerd te worden met de paradox van keuze²⁶. Één centraal gelegen podium, met randactiviteiten eromheen, zorgt ervoor dat de gepresenteerde performances of gedraaide muziek in principe overal hoorbaar zijn. Alhoewel er verschillende activiteiten naast de centrale stage te doen zijn, bestaat het geplande programma niet uit gelijktijdige acts. Door het aantal keuzemogelijkheden te limiteren blijft de ervaring in een gedeeld hier en nu. De *flowexperience* wordt geoptimaliseerd omdat er geen onderbreking plaats kan vinden door massamedia, mobiele telefoons en camera's.

²¹ De foto's die zijn genomen zijn genomen door een fotograaf die expliciet toestemming vraagt en ook maar een klein deel van de foto's publiceert. Door het kleine aantal foto's krijgen deze hun meerwaarde. Het maken van foto's kan de *flowexperience* wel onderbreken.

²² Wendy Clupper. "Burning Man: Festival Culture in the United States- Festival Culture in a Global Perspective" *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007 p. 236

²³ Mihaly Csikszentmihalyi. *Flow: the Psychology of Happiness*. London: Rider, 1992.

²⁴ Henri Schoenmakers."Festivals, Theatrical events and communicative interaction. *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. P. 34

²⁵ Henri Schoenmakers."Festivals, Theatrical events and communicative interaction. *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. p. 36

²⁶ Barry Schwartz: Barry Schwartz on the paradox of choice. Juli 2005. www.ted.com. (welke optredens wil ik zien, hoe laat moet ik dan weg bij dit optreden, waar zijn mijn vrienden, mis ik niet iets, wanneer moet ik dan eten etc.)

Collectiviteit op Familiar Forest Festival.

Juist door de organisatie geconstateerde vermindering van gedeelde ervaringen op moderne muziekfestivals wordt op *FFF* gepoogd de festivalervaring gezamenlijk te laten zijn, door het aantrekkelijk te maken de rol van (actieve) participant aan te nemen en niet die van toeschouwer.

Door verschillende handvatten voor cocreatie te bieden kunnen participanten met verschillende capaciteiten elk op eigen wijze hun bijdrage leveren. Zo is er de mogelijkheid om decor te creëren door te schilderen en te knutselen, 's nachts gezamenlijk muziek te maken of te helpen met koken, de afwas of achter de bar. Voor het weekend kon je je vrijwillig aanmelden om te helpen met de opbouw. Enthousiaste participanten kregen ook de mogelijkheid een dag langer te blijven en te helpen met de afbouw. Door dit niet van tevoren vast te leggen hadden al deze activiteiten een vrijblijvend karakter. Juist door de vrije structuur en opzet leverden participanten ook op onvoorziene wijze hun bijdrage, met bijvoorbeeld een massagesalon of door het doneren van materiaal. Door cocreatie en autonome structuur kan iedereen niet alleen participeren, maar ook makerschap over het festival uitspreken. Door te participeren in deze gezamenlijke activiteiten en samen te creëren door actief bij te dragen aan de gemeenschap ontstaat binding met festival, maar vooral het elkaar.

Doordat je ervaringen deelt ontstaat binding en genegenheid, zeker omdat je vrij bent in de keuze met wie je de ervaringen wil delen. De eerder beschreven methode voor het intensiveren van het hier en nu en de hiermee gecreëerde *liminoid space* vormen de voorwaarden voor het ontstaan van spontane *communitas*²⁷ –een gevoel van solidariteit, in de vorm van een oprechte openbaring van warmte voor de andere van de groep²⁸-. Om ervoor te zorgen dat het gevoel van *communitas* optimaal tot zijn recht komt wordt er voor de duur van het festival zoveel mogelijk logistiek weggenomen. *FFF* functioneert autarkisch voor de duur van het festival; -jij zorgt voor het festival en het festival zorgt voor jou-, zodat iedereen gelijkwaardig kan functioneren. Door cocreatie boven een opgelegd ritueel te stellen is er meer vrijheid voor de individuele participanten. Hierdoor zijn participanten vrij zelf nieuwe rituelen te bedenken²⁹. Nieuwe rituelen ontstaan echter vooral toevallig “door dingen te doen en uit te voeren”³⁰. Door de geboden vrijheid is dat er minder sprake

²⁷ Victor Turner. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1969. P 44-48

²⁸ Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002. P 62.

²⁹ Zo ontstond het huppelritueel van de “Space Konijntjes” waarbij je, als je cool genoeg bevonden was, je middels door de groep bedachte initiatierituelen mocht aansluiten bij deze tijdens het weekend gecreëerde groep. Minder omlijnde rituelen ontstonden onder andere op de tocht naar het spiegelbollenbos, waar het gebruikelijk werd alle spiegelbollen een draai te geven alvorens onder de bogen door te lopen.

³⁰ Grotowski zoals weergegeven door Osinski. Uit: Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002.P. 76

is van constante normatieve *communitas*³¹, -een (door een ritueel) bedwongen of opgelegd groepsgevoel dat constant aanwezig is, maar dat daardoor ook nep en plastisch kan aanvoelen, zoals bijvoorbeeld een kerkdienst of ontgroening- maar maakt juist meer ruimte voor spontane *communitas*.

Een ander belangrijk middel om deze verbondenheid te bewerkstelligen is het aanspreken van het juiste publiek. *Familiar Forest Festival* vindt zijn wortels in de housescene en tijdens het maken van PR is er een bewuste selectie in het uitnodigen van participanten gehouden. De housecultuur is gebaseerd op het gezamenlijk dansen op housemuziek. Dansen op een four-to-the-floor beat zorgt niet alleen voor individuele *empowerment*, maar stimuleert ook *communitas* door het gezamenlijke aspect hiervan³². Juist omdat de gedragsregels binnen de housecultuur al bekend zijn bij de bezoeker, is de drempel laag en vormt dit de basis voor de gedeelde beleving van de participanten. Door voort te bouwen op reeds bestaande netwerken kunnen deze worden uitgediept en uitgebreid. Alle geïnteresseerde genodigden en eventuele aanhang kopen een kaartje voor het festival, waarna onder de bezoekers wordt gekeken naar capaciteiten. Bezoekers kunnen aangeven of ze een set willen draaien of een andere vrijwillige bijdrage willen leveren. Voorwaarde is wel dat ze het hele weekend meewillen en niet enkel komen voor het draaien van hun set of doen van hun act. Pas nadat de kaarten verkocht zijn wordt er een planning gemaakt om zo een bepaalde vertoningsdichtheid en kwaliteit te garanderen³³. Dit zorgt er tevens voor dat er geen toeschouwers voor een bepaalde act komen, omdat deze pas na de kaartverkoop bekend zijn. Voor de prijs van een kaartje a 70,- ben je voor de duur van het festival voorzien van activiteiten, de busreis heen en terug, campingplaats en eten. Al het geld wordt zo direct in het festival gestoken. Doordat het festival geen winstoogmerk heeft, geen deel is van een grote organisatie en artiesten geen betaling ontvangen zijn bezoekers eerder bereid op hun eigen wijze bij te dragen aan het festival. Door deze structuur worden de performances ook meteen door een breed publiek gedragen.

Om de vorming van *communitas* te versterken en te versnellen, maar ook om performance en interactie te stimuleren is de kleinschaligheid van het festival belangrijk. Het was de bedoeling om een festival te organiseren voor slechts 150 man³⁴, omdat wordt aangenomen dat dit het aantal

³¹ Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002. p 62

³² Ken Gelder. *Subcultures: Cultural histories and social practice*. Londen: Routledge, 2007. P. 65

³³ Af en toe is besloten van deze norm af te wijken om zo bekende artiesten die geen heel weekend beschikbaar waren, maar wel hart voor de zaak hadden mogelijkheid te geven te performen. Ook is er van de norm afgeweken als het ging om horizonverbreding, om artiesten buiten de housescene, zoals bv Afrikaanse verhalenvertellers of singersongwriters, een plek te geven.

³⁴ Dunbar's number. Antropoloog Richard Dunbar deed onderzoek naar de sociale groepen bij primaten. Door naar verschil in hersengrote te kijken kon hij de gemiddelde bovengrens van de omvang van sociale groepen bij mensen berekenen. Alhoewel nooit bij mensen onderzocht, wordt deze stelling over het algemeen voor waar aangenomen.

personen is, dat een gemiddeld mens tegelijkertijd cognitief kan bevatten; dat wil zeggen dat je binnen de groep elk persoon nog kent en de sociale relaties binnen de groep kan overzien, zodat je stabiele sociale relaties kan onderhouden³⁵. Financieel gezien waren er helaas 220 bezoekers nodig om zonder sponsoring quitte te kunnen draaien. Door de kleinschaligheid wordt getracht subgroepsvorming binnen de leefgemeenschap te minimaliseren en zo gevoel van één grote *communitas* te optimaliseren. Het gaat dus niet om massaliteit, maar om een inzichtelijke gemeenschap.

Collectiviteit en de performativiteit van de individuele participant.

Zoals eerder genoemd is *FFF* een autarkie. Deze tijdelijk zelfvoorzienende structuur is temporeel begrensd, hierbinnen zijn mensen niet gelijk, maar gelijkwaardig. De structuur van het festival is bewust niet te rigide zodat participeren makkelijk is, maar vooral niet verplicht. Collectiviteit staat op *Familiar Forest Festival* in dienst van de individuele vrijheid. Participanten hebben voor de duur van het festival dezelfde rechten, maar niet zelfde plichten of achtergrond. Door de verschuiving van constante normatieve *communitas* naar spontane *communitas* is er meer ruimte voor de individuele participant om te performen. De vorming van *communitas* op deze wijze zorgt ervoor dat de vrijheid van de participanten hoger ligt. Volgens Kattenbelt en Chapple kunnen media op eenzelfde wijze als performers opereren in *performance space*, wat vaak gebruikt wordt om de ruimte en tijd te manipuleren³⁶. Door de verwijdering van de conventionele media nemen alleen de participanten de rol van performer in, zodat de verbeelde wereld vooral door de participanten gecreëerd kan worden. Zoals eerder genoemd wordt door te kijken naar de capaciteiten van de bezoekers gekeken naar de mogelijkheden om te draaien, muziek te maken en dergelijke. Er wordt dus een platform en een publiek geboden aan de participanten. Juist de individuele verschillen en stijlen bieden de mogelijkheid tot verbreding en dus een breed scala aan performance, waarbij eigen ervaring toch uiteindelijk centraal staat. Doordat stijlen evenals meningen van de individuele performers conflicteren ontstaat de ruimte om creatief en eigenzinnig te zijn. Dit is onder andere te zien als DJ's samen³⁷ draaien. Ook andere momenten dat de meningen verschillen kan je juist de mogelijkheid krijgen je individualiteit te tonen, middels het contrast dat ontstaat. Door dat je als participant een gedeeld vertrekpunt hebt, is het makkelijker individualiteit te tonen, door het delen van raakvlakken

³⁵ Malcolm Gladwell. *The Tipping Point: How Little Things Make a Big Difference*. London: Little, Brown and Company, 2000. P 185–186

³⁶ Chapple, Freda en Chiel Kattenbelt. "Intermedialty in Theatre and Performance" *Themes in Theatre: collective approaches to Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006. P 22

³⁷ Ook wel back-to-back genoemd, waar DJ's met vaak verschillende stijlen en opvattingen toch gezamenlijk een set maken.

en (beeld-)taal. Om ruimte te bieden aan individualiteit worden er naast handvatten voor cocreatie, ook veel handvatten geboden voor play³⁸ en performance art. Festival kunnen een atmosfeer van *playing culture* bieden³⁹. Door deze atmosfeer niet alleen te helpen stimuleren maar ook te faciliteren ontstaat er een brede context waarbinnen *play* mogelijk is. Zo wordt *play* bevorderd door bijvoorbeeld de spelletjestent, speeddaten in de bus, moordenaartje⁴⁰, ravend twister⁴¹, ravend stratego⁴², ravend ganzenbord⁴³, robot bouwen, the postal service⁴⁴, springkussen etc. Alle spellen zijn laagdrempelig, niet verplicht en kennen weinig regels, zodat de participanten zelf hun invulling kunnen geven. Veel spellen hadden als impliciet doel andere participanten te leren kennen, doordat een grote groep mee kon doen en nieuwe contacten leggen voortgang in het spel betekende.

Deels wordt er ook aanspraak gemaakt op veronderstelde kennis bij de participanten met de housescene, die een hoge mate van *Self fashioning*⁴⁵ kent en waar al vaak gespeeld wordt met identiteit. Juist omdat deze manier van performen al bekend is bij het publiek wordt verzocht verkleedkleden, muziekinstrumenten en partyitems mee te nemen. Een 'partyitem' is een object dat boven het hoofd wordt getild en over de dansvloer wordt rondgedragen. Het concept partyitem zorgt ervoor dat objecten getoond kunnen worden, los van hun dagelijkse context. Dit kan in principe van alles zijn; van vooraf bedachte objecten als knuffels, zwaarden en bellenblaas tot willekeurige objecten als gevolg van impulsiviteit zoals tenten, banken en kliko's. Juist door de gecreëerde context kunnen deze gedragsregels worden uitgebreid en kunnen ze aan diepgang winnen. Door de losse structuur en soepele regelgeving kunnen ook ongeplande acts ontstaan. Onvoorziene acts buiten het programma als vuur spuwen, een optocht of een rat die door een brandende hoepel kan springen die

³⁸ Handleman aan de hand van Schechner. Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002 p. 81

³⁹ William Sauter. "Festivals as Theatrical Events: Building Theories". *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007 p. 23

⁴⁰ Elke deelnemer krijgt een naamkaartje uitgedeeld met daarop de naam van een andere deelnemer. Je kan dit naamkaartje in handen krijgen door de andere deelnemer apart te nemen en hem zonder getuigen "te vermoorden". (door het te zeggen of hem/haar te zoenen) Door dit spel worden actieve spelers gedwongen nieuwe personen en namen te leren kennen.

⁴¹ Ravend Twister is een variatie op twister, waarbij deelnemers een overal met de twisterkleuren dragen, zodat je naast het spelbord ook andere deelnemers kan aanraken.

⁴² Een variatie op levend stratego, waarbij twee deelnemende teams tegen elkaar strijden om een verstopte vlag te veroveren.

⁴³ Levend ganzenbord, waar spelers een parcours afleggen met een grote dobbelsteen bij de hand.

⁴⁴ *The postal service* deelde blanco postkaarten aan participanten uit waarop zij hun adres (zonder naam) konden invullen. Daarna leverden zij deze terug in en kregen daarvoor in de plaats een reeds van adres voorziene kaart. Deze konden participanten naar eigen invulling versieren, bekladden of beschrijven. Uiteindelijk kon aan het eind van het weekend iedereen de kaarten inleveren, waarna ze naar ieders huis verstuurd werden.

⁴⁵ Buckland weergegeven door Ken Gelder. *Subcultures: Cultural histories and social practice*. Londen: Routledge, 2007 p. 62: Buckland beschrijft hoe door expressieve dans, creativiteit en spel clubbers zichzelf een identiteit aannemen. Dit is terug te vinden in hun gedragingen en kleding. Op deze manier kunnen ze zich telkens een nieuwe identiteit aanmeten al naar gelang de situatie.

kunnen plaatsvinden door de losse structuur en het autonome karakter zijn misschien niet van een hoog artistiek niveau, maar vinden juist door de eigen inbreng van de participant en door het spontane karakter hun waarde.

Naast het stimuleren van bezoekers om hun eigen middelen mee te nemen, biedt *FFF* rekvisieten in de Transformatie Tunnel⁴⁶. Doordat participanten elkaar stimuleren en overhalen tot het creëren van performance, kunnen zo ook bezoekers die vooraf geen planning hadden meedoen. Door de Transformatie Tunnel was iedereen binnen een uur na aankomst verkleed, waardoor de drempel om gedurende het weekend te performen lager werd. Doordat ook bezoekers die zelf geen middelen hadden meegenomen op deze manier de mogelijkheid kregen om te participeren, werd ervoor gezorgd dat er geen tweedeling tussen onvoorbereide toeschouwers en participanten ontstond.

Een andere, niet gefaciliteerde manier om performativiteit te bevorderen is het gebruik van stimulerende middelen. Binnen de housecultuur worden verschillende drugs gebruikt, sommige van deze drugs kunnen in de juiste hoeveelheid een positief effect voor performatief potentiaal opleveren. De drug MDMA of XTC werkt op het serotoninesysteem, waardoor er eerder gevoelens van liefde en genegenheid optreden⁴⁷. Dit kan het gevoel van *communitas* versterken en daarmee ook de drempel om eigen ervaring uit te wisselen verlagen. Downers zoals alcohol zorgen ervoor dat remmingen wegvallen, waardoor de drempel om te performen lager wordt⁴⁸. Tripmiddelen zoals LSD of Ketamine zorgen dat realiteit en fictie in elkaar over lijken te vloeien⁴⁹, waardoor *Ritual space/time*⁵⁰-Ruimte en tijd die losstaan van de dagelijks realiteit en bestemd zijn voor het ritueel, in dit geval een rituele ruimte zonder rite- (voor de individuele gebruiker) wordt versterkt. De ruimte wordt nog meer ervaren als een gedecontextualiseerde, van alles losstaande ruimte ervaren, doordat zintuiglijke waarneming radicaal verandert. Ook zorgen tripmiddelen ervoor dat er met een open blik naar voorwerpen of individuen kan worden gekeken. Drugs kunnen in dat geval een katalyserende werking in het proces hebben om emotioneel en mentaal op een andere plek te komen.

Door de kleinschaligheid van het festival blijft het nut van de performances evident, omdat er slechts 220 man rondlopen heeft de individuele bijdrage zichtbaar effect. De gecreëerde *communitas* zorgt er dus voor dat je met gelijkgestemden vrij van handelingsdruk ervaringen uitwisselt in een

⁴⁶ Een lange tunnel waar je doorheen kan lopen, vol met middelen om je op te frissen en te schminken, verkleedkleden, verf en andere onalledaagse objecten etc, waarna je bij de uitgang uitgekomen kan presenteren aan de bezoekers die op dat moment zitten te eten, door uit een 'miniplaybackshow-achtige' uitgang te komen.

⁴⁷ Kerssemakers, Roel et al. *Drugs & alcohol: gebruik en misbruik*. Houten: Bohn Stafleu van Loghem, 2008. p. 249-251

⁴⁸ Ibidem. p. 67-68

⁴⁹ Ibidem. p. 369 & p. 389-390

⁵⁰ Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002. p 63

samen beleefd hier en nu, waarbij het festivalterrein als platform functioneert. Dat deze ervaringen je eigen ervaringen zijn wordt bevorderd door verschillende toegankelijke expressiemogelijkheden te bieden. Juist door de 'autonome zone' en het gebrek aan opgelegde rituelen zijn de performances eigen, waardoor ze voor individuele participanten meer waarde krijgen.

Door gebrek aan financiële belangen van andere partijen in het festival kan het performatief potentieel makkelijker geradicaliseerd worden. Financiën vormen echter ook de grootste beperkende factor in het optimaliseren van het performatief potentieel, want alhoewel er geen winstoogmerk is moet het festival toch quitte draaien en daarnaast laagdrempelig en dus betaalbaar blijven. Het houden van een festival op een natuurcamping is kostbaar aangezien alle vereiste voorzieningen van stroom tot bar, geluidsinstallatie tot decor er op voorhand niet aanwezig zijn. Dit betekent dat je niet alle logistiek kan wegnemen. Ook kon de beoogde kleinschaligheid niet vastgehouden worden vanwege de financiën en de eisen van de bezoekers. Juist omdat bezoekers een bepaalde standaard gewend zijn door hun bekendheid met de festivalcultuur is het moeilijk om daarvan af te wijken, radicalisering kan maar tot op zekere hoogte plaatsvinden vanwege de vrijblijvende binding met het festival. Er moet als kanttekening worden geplaatst dat ondanks het feit dat participeren en performen wordt gestimuleerd, het uiteindelijk afhangt van de instelling van de individuele bezoeker welke rol domineert. Zolang participanten elkaar blijven stimuleren, houdt de performerrol echter de overhand.

Performativiteit op Familiar Forest Festival tegenover performativiteit op andere muziekfestivals.

Pinkpop is een festival met een duidelijke opzet. Op een meta-event als pinkpop wordt er *communitas* gevormd door het gezamenlijk dragen van roze hoedjes, het hebben van een festivalbandje en het bekijken van dezelfde artiesten, maar daar houdt het ook op. De festivalervaring is namelijk vooral een individuele, zeker omdat je ook een deel van het festival kan bekijken. Door de grote schaal verdwijnt de binding met de andere bezoekers, omdat het publiek niet homogeen is of dezelfde ervaring deelt. Als er gedeelde ervaringen zijn, blijken deze vaak van korte duur door de fragmentarische aard van het festival. Dit type festival draait echter ook niet om de gedeelde ervaring, maar om de artiesten die er te zien zijn. Door de heldere programmering en de duidelijke opzet bedienen deze festivals vooral toeschouwers. Performativiteit wordt hier niet gestimuleerd, maar dat is op voorhand ook duidelijk.

Problematischer zijn boutiquefestivals⁵¹ - een festival dat zowel kenmerken van een event-of-events als een totaalevenement in zich draagt. Zo is het op *A Campingflight too Lowlands Paradise*,

⁵¹ Georgia Seffrin. "The out-of-the-box festival of early childhood: fashioning the boutique festival for children" *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. p 67

een voorbeeld van een boutiquefestival, bijvoorbeeld alleen mogelijk een ticket voor drie dagen te kopen, maar is de programmering divers en wordt gebruikt als publiekstrekker, voorts is er geen duidelijke ideologie aan het festival verbonden. Dit is an sich niet problematisch, maar omdat festivals de belofte van *communitas* in zich dragen⁵² en een performatief potentiaal bezitten is er vaak onduidelijkheid over de geboden ervaring. Als bezoeker van een grootschalig evenement ben je je bewust van het feit dat sommige bezoekers participeren terwijl andere ‘slechts’ toeschouwers zijn, in de festivalwereld ook wel “dagjesmensen” genoemd. Alhoewel er wel de mogelijkheid is om te performen door het openbare karakter van het festival, ontstaat er een drempel door de heterogeniteit van de bezoekers. Ook omdat de autoriteiten in verband met veiligheidseisen strenger moet zijn worden niet alle soorten gedrag toegelaten. Door de ondoorzichtigheid van de organisatie is er minder mogelijkheid om auteurschap over het festival te claimen en daarmee verdwijnt ook de wil om te participeren. Daarnaast ontstaat door de brede programmering onderbreking van de *flow-experience*. Juist het inbedden van artiesten in een festivalstructuur zorgt in dat geval mogelijk voor vermindering in *communitas* en performatief potentieel, die de ervaring van de artiest als losstaand evenement wel had kunnen bereiken.

Door de toenemende commercie en toename van nieuwe media en ten gevolge van regulering verdwijnt de functie van tijdelijk autonome zone – er is geen sprake meer is van ongekoloniseerde ruimte vanwege de inmenging van merken en deze kan niet als regelvrij beschouwd worden vanwege strengere regelgeving- en hiermee de mogelijkheid om te performen. Doordat merknamen ownership claimen en toenemende financiële belangen hebben verplaatst de nadruk van performen en eigen content creëren naar toekijken en consumeren. Veel boutiquefestivals claimen nog wel de functie van festiviteit, maar zijn vooral event of events⁵³ en door verlies van de autarkische structuur verdwijnt de gelijkwaardigheid en daarmee de mogelijkheid om zonder *peerpressure* te handelen, omdat je je weer bewust wordt van de auctoriale instanties of toeschouwers. De toename aan festivals en onduidelijkheid in structuur leidt tot verlies van overzicht in festivallandschap. Hoe breder het festival is opgezet, hoe meer winst er kan worden gemaakt omdat er meer bezoekers worden aangesproken, maar ook hoe meer acts er gelijktijdig plaatsvinden. Dit leidt echter mogelijk tot versplintering tussen de bezoekers en verlies van

⁵² Lev Adagam. “The Israeli National Community Theatre Festival, the real and the imagined” *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. P 190

⁵³ Henri Schoenmakers. “Festivals, Theatrical events and communicative interaction. *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. P28

communitas en uiteindelijk mogelijk tot verminderde beleving van festival als totaalperformance⁵⁴ omdat de eigenheid en daarmee de kracht van de festivalstructuur wordt onderkent.

Juist door de kleinschaligheid en het ontbreken van financiële belangen bij grote partijen is FFF in staat het performatief potentieel te optimaliseren. Omdat sponsors geen belangen hebben kunnen er ook geen eisen worden gesteld aan het festival, behalve die van de gemeenschap zelf. Door de manier waarop artiesten geselecteerd zijn is er geen sprake van branding op voorhand. Dit heeft tot gevolg dat er minder bezoekers komen, maar dat de bezoekers die komen bereid zijn om meer te doen dan de rol van toeschouwer aan te nemen.

⁵⁴ Temple Hauptfleisch. "Festivals as eventifying systems" *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007. p. 40

Conclusie

FFF probeert het performatief potentieel te radicaliseren, door de combinatie van verschillende tactieken. Het effectief creëren van *communitas* van lange duur, zodat iedereen kan performen, omdat handelingsdruk wegvalt is redelijkerwijs gelukt. Performances an sich zijn niet van hoog artistiek niveau vanwege de *Do It Yourself* mentaliteit, maar raken wel aan de kern van performance, zeker omdat iedereen de mogelijkheid krijgt zijn eigenheid te tonen. De waarde van radicalisering van het performatief potentieel is voor de participanten dat ze kunnen doen en laten waar ze zin in hebben, waarbij ze zich op allerlei nieuwe wijze uit kunnen en vooral mogen drukken. Participanten kunnen ook op constructieve wijze bijdragen aan het geheel en worden gemotiveerd door het zichtbaar nut dat performances binnen de kleine *community* hebben. Het radicaliseren van het performatief potentieel gebeurt door het festival te laten functioneren als platform, waar je de mogelijkheid creëert voor participanten om te performen, door bezoekers op een gelijkwaardig niveau samen te brengen in een tijdelijke autonome zone, eerder dan het bieden van een verzameling eindproducten zoals veel festivals aanbieden.

Op zich is de diversiteit van het festivallandschap niet problematisch, omdat verschillende type festivals hun voordelen en nadelen hebben. Immers wil niet elke bezoeker in dezelfde mate participeren. Festivals kunnen ook de bezoekers op normaliter te dure of onbekende evenementen attenderen. Echter door de vaak onduidelijke ideologie of opzet van festivals, met name boutiquefestivals die kenmerken van beide structuren in zich dragen, ontstaat er een tweedeling van bezoekers op de festivals. De wrijving tussen dagjesmensen (toeschouwers) en festivalgangers (festival participant) zorgt ervoor dat beide functies niet optimaal tot hun recht kunnen komen. Juist door een heldere keuze te maken in een van deze functies, namelijk het optimaliseren van het performatief potentieel of het aanbieden van evenementen onder een metastructuur, kan een festival zijn beoogde doel bereiken en krijgt de festivalganger een ervaring waar hij of zij voor kiest. Door op een radicale wijze het performatief potentieel te optimaliseren, maar vooral door dit helder uit te dragen, krijgt de festivalstructuur zijn meerwaarde voor de individuele bezoeker.

Literatuurlijst

- Bey, Hakim. *T. A. Z. :The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia, 1991.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi. *Flow: the Psychology of Happiness*. London: Rider, 1992.
- Chapple, Freda en Chiel Kattenbelt. "Intermedialty in Theatre and Performance" *Themes in Theatre: collective approaches to Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Dieho, Bart. *Een voortdurend gesprek:de dialoog van de theaterdramaturg*. Utrecht: HKU, 2009.
- Gelder, Ken. *Subcultures: Cultural histories and social practice*. Londen: Routledge, 2007.
- Gladwell, Malcolm. *The Tipping Point: How Little Things Make a Big Difference*. London: Little, Brown and Company, 2000.
- Goffman, Erving. "Introduction in *The presentation of self in everyday life*." *Performance: Critical concepts in literary and cultural studies*. Red. Philip Auslander. Londen: Routledge, 2003. p. 97-107
- Hauptfleisch, Temple et al. *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Kattenbelt, Chiel. "Theater als artefact, esthetisch object en scenische kunst." *Tijdschrift voor theaterwetenschap*. 33 ,1993. (uit: reader inleiding mediavergelijking)
- . "Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als encenering." *Theater en openbaarheid*. Amsterdam: Maastricht, 2006.
- . *De rationaliteit van esthetisch handelen*. (uit: reader verbeeldingsprincipes 2008)
- Kerssemakers, Roel et al. *Drugs & alcohol: gebruik en misbruik*. Houten: Bohn Stafleu van Loghem, 2008.
- Klein, Naomi. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Vert. Marjolein Stoltenkamp. Rotterdam: Lemniscaat, 2002.
- Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londen: Routledge, 2006.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: an introduction*. Londen: Routledge, 2002.
- Schwartz, Barry. *Barry Schwartz on the paradox of choice*. Juli 2005. www.ted.com
- Sheperd, Simon en Mick Wallis. "Performance Studies: Some basic concepts." *Drama/Theatre/Performance*. London: Routledge, 2004. p. 116-113
- . "Performativity." *Drama/Theatre/Performance*. London: Routledge, 2004. p. 220-224

- Terphoven, Arne van. *Het festivalgevoel: de wereld van pinkpop, werchter, pukkelpop, lowlands*. Amsterdam: L. J. Veen, 2009.
 - Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.
 - Turner, Victor. *The Ritual Proces: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.
- . *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journall Publications, 1969.