

Cultuur voor iedereen? Koloniale mechanismen in de cultuursector

Jonathan Donken

De cultuursector is niet inclusief en bestendigt bestaande ongelijkheid. Op basis van interviews onderbouwt Jonathan Donken in zijn bijdrage deze koloniale mechanismen. Zijn conclusie is dat gelijkwaardigheid en nieuwe (postkoloniale) kennis noodzakelijk zijn om een verandering teweeg te brengen.

‘Cultuur voor iedereen’ of ‘elke Nederlander heeft recht op cultuur’. Je kent ze wel, die mooie, gelikte slogans in keurig opgestelde beleidsteksten. Wie kan daar nou tegen zijn? Niemand natuurlijk. Dus moeten we daar kritisch over zijn?

Ik denk het wel, want de vraag is in hoeverre deze statements realistisch zijn. De werkelijkheid is complexer en weerbarstiger dan deze platgeslagen slogans. Want *niet iedereen* in Nederland heeft laagdrempelig toegang tot ‘cultuur’.¹ In dit soort beleidsteksten gaat men voorbij aan structuren en machtsverhoudingen die veelal ontstaan zijn in de koloniale tijd en zijn doorgezet in de Nederlandse postkoloniale samenleving (Wekker, 2016; Ling & Van Dartel, 2019; Vázquez, 2020; Janssen & Verboord, 2022). Er zijn aanzienlijke kapitaalverschillen tussen mensen, zowel economisch, sociaal, cultureel en persoonlijk, en die verschillen houden kansenongelijkheid in stand (Vrooman et al., 2023). De aanbeveling van het Sociaal en Cultureel Planbureau luidt dan ook om ‘systemen van formele instituties, organisatievormen en uitvoeringsprocessen’ kritisch te analyseren en vervolgens aan te passen (Vrooman et al., 2023, p. 11). Hoe kun je gehoor geven aan deze oproep en de cultuursector² kritisch analyseren?

Dat kan door bijvoorbeeld de relatie tussen de Nederlandse hiphopscene en de cultuursector in ogenschouw te nemen. Hiphopcultuur³ is daarvoor bij uitstek geschikt, omdat ze is ontstaan als ‘tegencultuur’, als ‘bevraging van de macht’. De ontstaansgeschiedenis van hiphop in de Zwarte en Latino wijken van New York ging gelijk op met activisme en strijd om de samenleving te veranderen. Dit activisme is ook nu nog een belangrijk onderdeel van hiphopcultuur, ook in Nederland. Het Unesco-rapport *On(ver)vangbaar. De innovatieve kracht van the culture* constateert dat the culture niet dezelfde kansen krijgt binnen de cultuursector als andere cultuurvormen (Bedaux, 2023). Dit werd ook al eerder geconstateerd (Hiphop Kenniskring, 2022; Donker, 2016).

- 1 Hier wordt met ‘cultuur’ bedoeld: kunstbeoefening in erkende, meer formele, gesubsidieerde instellingen. Zo verdeelt de Cultuurmonitor van de Boekmanstichting de cultuursector onder in negen domeinen: architectuur, audiovisueel, beeldende kunst, design, erfgoed, games, letteren, muziek en theater. De brede definitie van cultuur – dat wat de mens scheidt, het totaal van gewoonten, gebruiken en omgangsvormen, religieuze en kunstzinnige uitingen – wordt dagelijks door iedereen vormgegeven.
- 2 Met de cultuursector bedoel ik hier de formele instituties, organisatievormen en uitvoeringsprocessen in het culturele domein. Zie voetnoot 1 voor de definitie van de Cultuurmonitor voor dat domein. Lees ook Bisschop Boele (2021) voor diens definitie van en visie op de cultuursector.
- 3 Hiphop bestaat uit verschillende elementen, zoals breaking, graffiti, turntablism, MC’ing, rap en beatboxen, maar is zeker ook een levenswijze met gedeelde waarden, waardoor mensen zich onderdeel voelen van een community die ze aanduiden met *the culture*.

Voor deze analyse gebruik ik het bronnenmateriaal dat Claudia Marinelli en ik de afgelopen drie jaar namens LKCA verzameld hebben. Het gaat om zeventig interviews en transcripties van zeven edities van de talkshow *Breaking Rules on Tour*.⁴ De interviews zijn verzameld om de Nederlandse hiphopscene buiten de Randstad in kaart te brengen: Drenthe, Friesland, Groningen, Limburg, Overijssel en Zeeland. Hierbij hanteerden we een open interview-format. De geïnterviewden voelen zich onderdeel van de scene, vinden dat hiphop een onderdeel is van hun werkgebied of voelen zich onderdeel van de scene én vinden dat hiphop onderdeel is van hun werkgebied. Het reizende talkshowformat *Breaking Rules on Tour* is ontwikkeld door LKCA en samenwerkingspartners uit de scene om het gesprek tussen lokale hiphopscènes, lokale overheden en de lokale cultuursector te stimuleren. De transcripties zijn van edities in Den Bosch, Den Haag, Groningen, Heerlen, Nijmegen, Rotterdam en Zwolle.

In dit artikel beantwoord ik vanuit het bronnenmateriaal de volgende drie vragen:

- Hoe kijkt de hiphopscene naar het eigen verleden en heden?
- Hoe verhoudt de hiphopscene zich tot de cultuursector en het subsidiebeleid?
- Hoe denkt de hiphopscene over de eigen toekomst?

Het artikel sluit af met interpretaties en conclusies die gebaseerd zijn op het werk van de postkoloniale denker Frantz Fanon (2001, 2008), waarin hij aan toont hoe koloniale structuren nog steeds invloed hebben op de hedendaagse samenleving. Daarnaast is er een reflectie op ons onderzoek.

Hiphop in verleden en heden

De manier waarop Nederlandse overheden hiphopcultuur (financieel en beleidsmatig) ondersteunen, kenmerkt zich door een schoorvoetende verschuiving van hiphop 'als onderdeel van jongerenwerk' naar hiphop 'als kunstvorm'. In de jaren tachtig van de vorige eeuw zag men hiphopcultuur als onderdeel van het welzijnsdomein: als een manier om jongeren te bereiken en te verbinden met hun sociale omgeving. Inmiddels, vier decennia later, is het accent verlegd naar hiphop als onderdeel van het culturele domein. De erkenning van 'hiphop als kunstvorm' groeit, hoewel de welzijnsbenadering nog steeds sterk aanwezig is in het beleid (Geerdes-Gazzah et al., 2020).

4 Uit privacyoverwegingen zijn de citaten geanonimiseerd door functies, organisaties en plaatsaanduidingen te vervangen door algemene benamingen.

Geïnterviewden uit de eerste hiphopgeneraties schetsen een beeld van een bloeiende hiphopscene in hun jeugd. Zij ervoeren vroeger 'veel meer ruimte' om hiphop te maken en beleven en volgens hen werd er in de regionale en lokale scènes ook meer hiphop geproduceerd. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw speelde vooral het jongerenwerk (en de daaruit voortvloeiende geldstromen) een belangrijke rol in het faciliteren van het maakproces en podiumplekken. Geld vanuit cultuur noemen ze niet. Vanuit de 'pot' jongerenwerk werden bijvoorbeeld de benodigde spullen, zoals een beatmaker, beschikbaar gesteld. Een geïnterviewde vertelt over die tijd:

'De scene bloeide hier vroeger. Er waren wel tien rapgroepen in de stad die allemaal regelmatig cassettebandjes uitbrachten met daarop albums.'
(*hiphophead en mogelijkmaker*⁵)

Volgens deze geïnterviewden waren er vroeger ook veel meer ontmoetingsplekken dan nu. Via deze fysieke plekken ontstonden er regionale, provinciale en interprovinciale netwerken. De hiphopgroepen hadden volgens hen ook meer plekken om podiumervaring op te doen. Jeugdthons organiseerden feesten en festivals met de mogelijkheid om op te treden, waardoor groepen zich konden ontwikkelen en professionaliseren. Soms mondde dit ook uit in een landelijke of internationale tour.

'De scene midden jaren tachtig was een groot netwerk van jeugdthons en jeugdcentra door de provincie heen. Groepen reisden van jeugdthons naar jeugdthons en kwamen zo met elkaar in contact. Zo ontstond ook een hiphopgroep waarvan de leden uit heel [de provincie] kwamen.'
(*hiphophead en mogelijkmaker*)

Verschuiving van het beleid

In het decennium 2000-2010 bezuinigde de overheid op jongerenwerk en welzijnswerk. Doordat ze hiphop onder de beleidsterm *urban arts* meer begon te zien als kunstvorm, verschoof hiphop van het welzijnsdomein naar dat van cultuur. Maar doordat de financiering voor jongerenwerk en jongerencentra opdroogde, viel ook de infrastructuur voor feesten en festivals weg. En daarmee verdwenen de vanzelfsprekende mogelijkheden om elkaar te ontmoeten: *'the glue that holds it all together'*. Het produceren van hiphop werd van de openbare ruimte teruggedreven naar privéplekken en privépersonen.

5 Met *hiphophead* wordt iemand bedoeld die de hiphopleestijl leeft, interesse heeft in hiphop, onderdeel is van de scene. Met *mogelijkmaker* bedoel ik een organisator: iemand die ervoor zorgt dat ook anderen hiphopdisciplines kunnen beoefenen en beleven.

‘Wat ik nu mis in de provincie is beleving. Doordat er geen festivals en feesten meer zijn, vielen er een hoop podiumplekken weg en, dus plekken waar je moet presteren. Dit zorgde ervoor dat de scene zich niet meer serieus ontwikkelt, maar vrijblijvend speelt. Ik zie dit ook als de reden waarom er zich eilandjes vormen.’ *(hiphophead en mogelijkmaker)*

Versplintering versus verbinding

Het gewijzigde beleid zorgde voor versplintering van de infrastructuur van de hiphopscene. Niet alleen financieel, maar ook qua cultureel en menselijk kapitaal. Het hebben van een netwerk is voor de huidige generatie hiphopmakers daardoor cruciaal geworden. Zo vertelt de ene jonge maker dat door het gebrek aan faciliteiten en publiek hem de moed soms in de schoenen zinkt, terwijl de andere jonge maker zich via doorverwijzingen juist uitgedaagd voelde om zich verder te ontwikkelen. Het contact en de kennisoverdracht tussen de oudere en huidige generatie hiphop(mogelijk) makers komen, door het ontbreken van ontmoetingsplaatsen, niet meer vanzelfsprekend tot stand. De jonge generatie moet het wiel vaak opnieuw uitvinden.

‘Ik voel me soms alleen, omdat er weinig faciliteiten zijn. Ik ken in mijn provincie eigenlijk geen professionele producers en opnamestudio’s. Er is ook weinig publiek, maar drie tot vijf rappers en weinig speelplaatsen en belangstellenden.’ *(jonge hiphopmaker)*

‘Ik ging fysiotherapie studeren en was in mijn nieuwe woonplaats op zoek naar een plek om te trainen. Via via kwam ik bij een breaking crew terecht. Door de crew ben ik nog serieuzer gaan trainen, omdat ik in een echte breakomgeving terecht kwam met mensen die veel verder zijn dan ikzelf.’ *(jonge hiphopmaker)*

‘Daarom hebben we ervoor gekozen ons nu afzijdig te houden en vooral voor onszelf te gaan werken. [...] Wat we nu missen in deze provincie is kruisbestuiving.’ *(twee hiphopmakers)*

De huidige generatie zet sociale media in om weer verbindingen te leggen met gelijkgestemden en om zichzelf (en hun kunst) zichtbaar te maken. De activiteiten verplaatsen zich dus van fysieke ontmoetingsplekken naar online.

‘We richten ons nu met name op Instagram. Hierop promoten we alle muziek die uitkomt. Daarnaast is er een Spotifyplaylist waarin al die muziek terecht komt. Sinds vijf jaar begint het echt te lopen. De impact van het platform is dat mensen elkaar online zien en er dingen ontstaan, zoals samenwerkingen.’ *(beheerder online provinciaal hiphopplatform)*

Hoewel subsidies voor hiphopcultuur inmiddels grotendeels uit het cultuurdomein komen, is het opvallend dat ruim de helft van de geïnterviewden geldstromen vanuit de cultuursector niet ondersteunend vinden voor de lokale hiphopscene. Zij zien ‘het jongerenwerk’ nog steeds zien als voorname ondersteuner.

Hiphop en de cultuursector

Hoe beschrijven mensen hun relatie tot de cultuursector en de daaruit voortkomende geldstromen? Op basis van de interviews vallen er drie invalshoeken te onderscheiden.

Op eigen kracht door noodzaak

Een deel van de geïnterviewden zegt geen relaties of contactpersonen te hebben binnen de cultuursector. Sommige hiphop(mogelijk)makers zeggen geen zicht te hebben op sleutelfiguren binnen dat domein en op mogelijkheden voor financiële ondersteuning. De praktijk is dat hiphop(mogelijk) makers projecten of activiteiten realiseren via alternatieve routes: soms via een commerciële sponsordeal, soms met eigen geld en soms via crowdfunding. Bij uitzondering vindt iemand wél de weg naar subsidie:

‘Ik heb tot nu toe twee schrijverskampen georganiseerd. Het eerste heb ik zelf gefinancierd. Hiervoor nodigde ik vijftien mensen uit aan wie ik mijn idee pitchte. Daarna vroeg ik hen wie me wilde steunen met geld. [...] Voor de tweede editie kreeg ik subsidie. Een vriend die werkte bij een subsidiegever wees me op de mogelijkheid om een aanvraag te doen.’ *(hiphoporganisator schrijverskampen)*

Een hiphoporganisator die óók werkzaam is bij een subsidiërende culturele instelling legt uit hoe gebrek aan kennis over subsidies en het aanvraagproces ervoor zorgt dat hiphop(mogelijk)makers soms eigenhandig, zonder ondersteuning, te werk gaan.

‘Aan de ene kant merk ik dat instellingen vaak zeggen: maar onze deuren staan open. Ja, als je daar komt en je gaat naar binnen, staan die deuren in principe open. Alleen, als je niet weet hoe je daar moet komen en als je niet weet waar die deur is, is dat lastig.’ *(hiphoporganisator werkzaam bij een culturele instelling)*

Bewuste keuze voor autonomie

Soms kennen hiphop(mogelijk)makers wel de mogelijkheden om subsidie vanuit het cultuurdomein aan te vragen, maar kiezen ze er bewust voor geen samenwerking aan te gaan. Geïnterviewden vertellen na aantal keren

samenwerken met subsidiepartners dit niet langer te willen continueren. Een belangrijke reden is dat ze de samenwerking als ongelijkwaardig ervoeren.

'Ik wil het liefst ondersteuning zonder als reclame ingezet te worden.'
(*beheerder van een studio voor jongeren die hiphop maken*)

'Ik kreeg niet betaald voor mijn inzet en voor mijn gevoel was er weinig budget. De kleine budgetten gaven me het gevoel dat ik mijn netwerk continu om gunsten moest vragen.'
(*organisator B-boy events*)

'Voor mij is hiphop Black culture en komt ze voort uit emancipatie, respect, gelijkwaardigheid en nieuwsgierigheid. En ook ontwikkeling. En als ik dat zie en kijk naar de demografie van deze stad, zie je daar eigenlijk wel genoeg stemmen die nog niet gehoord zijn en die gehoord moeten worden.'
(*ontwikkelaar culturele projecten*)

De andere kant van het verhaal is dat de cultuursector gebrek aan kwaliteit en botsende ziens- en werkwijzen als reden aanvoert om geen subsidie (meer) te verstrekken aan hiphop(mogelijk)makers.

'De hiphopscene hier heeft te weinig organisatiekracht. Het liefst zou ik met projectleiders uit de scene werken, maar ik zie weinig potentieel.'
(*directeur instelling voor talentontwikkeling*)

'Eerder is wel geprobeerd om samen te werken met lokale hiphopmakers. Vaak liep dit stuk, omdat mensen uit de scene geen plan willen aanleveren of hun afspraken niet nakomen [...] Voor een jongere generatie sta ik wel open.'
(*programmeur poppodium*)

'We willen wel met hiphop aan de slag, maar er zijn een aantal hobbels. Hiphopartiesten passen over het algemeen minder goed in onze al lopende trajecten. [...] Ik heb weinig zicht op de provinciale hiphopscene. Die zou ik graag in kaart gebracht zien worden.'
(*coördinator popkoepel*)

Er lijkt gebrek aan overeenstemming tussen de hiphopscene en de cultuursector over hoe een goede samenwerking eruit zou moeten zien. Gezien bovenstaande citaten kun je je afvragen of er sprake is van vooroordelen over de hiphopscene: een 'tekort aan talent', het niet naleven van afspraken en 'niet passend' bij bestaande trajecten.

En in hoeverre is het eerlijk om als subsidieverstrekker aanvragers af te rekenen op gebrek aan 'talent' of 'betrouwbaarheid'? Immers, degene met het geld heeft de ruimte en mogelijkheden om de norm te bepalen: wat is

dan talent? En hoe ziet een 'betrouwbare' samenwerking er precies uit? En wie bepaalt dat een traject niet passend is?

Onuitgesproken verwachtingen over wat de voorwaarden voor een succesvolle samenwerking zijn, geven ruis op de lijn. Soms zoveel ruis dat hiphop(mogelijk)makers, die ondanks dat ze weten wat er van hen verwacht wordt, geen samenwerking (meer) zoeken met subsidieverstrekkers. En omgekeerd dat sommige subsidieverstrekkers en instellingen besluiten (bewust of onbewust) niet (meer) samen te werken met hiphop(mogelijk) makers, waardoor de hiphopscene toegang tot dat specifieke kapitaal en de hulpmiddelen ontzegd blijft.

Elkaar kennen en (willen) samenwerken

Het kan ook anders. Soms weten subsidieverstrekkers en de hiphopscene onderling wie sleutelfiguren zijn. Ze weten elkaar te vinden en zoeken bewust naar samenwerkingsvormen. We spraken enkele hiphop(mogelijk) makers die óók werken bij instellingen die subsidie en ondersteuning verstrekken. Een van hen zei:

'We willen ons richten op makers en urban sporters die *next level* willen gaan. Met heel weinig randvoorwaarden. Een soort vrijbrief om te experimenteren. Dus ik probeer zoveel mogelijk mensen aan die laagdrempelige fondsen te koppelen.'
(*oprichter hiphoporganisatie en consulent bij gemeente*)

Hiphop(mogelijk)makers met een dubbele functie (dus hiphopper én werkend bij een ondersteunende instelling of gemeente) proberen ruimte te creëren voor de scene. Ze dragen kennis over naar de scene door de taal van de cultuursector te vertalen naar die van de scene. Op die manier proberen ze de hulpbronnen en het kapitaal van de subsidieverstrekker beschikbaar te maken voor de scene.

Het dichten van de kloof kan op verschillende manieren. Een projectleider bij een culturele instelling stelt dat het hoe en waarom van samenwerking tussen subsidieverstrekker en hiphoppartner de mate van succes bepaalt. *Tokenisme* en hiphop gebruiken als symboolpolitiek binnen diversiteits- en inclusiebeleid is volgens deze persoon een '*recipie for failure*':

'Ik geloof heel erg in duurzaamheid. [...] dus niet alleen maar: hé, ik heb jou even nodig. Wil jij iets neerzetten, dan heb ik mijn inclusiviteit- of mijn diversiteitvinkje gehaald.'
(*projectleider culturele instelling*)

Een programmamanager noemde de manier waarop hun hiphoppartner werkte verfrissend en vernieuwend. Hoewel die manier van werken niet

binnen de geijkte kaders *leek* te passen, is de eindconclusie dat het beter paste bij de ambities van de instelling dan vooraf gedacht.

‘We merken dat de makers makkelijk contact maken met de doelgroep en meer procesgericht dan resultaatgericht werken. Dit procesgerichte sluit beter aan op de pedagogische invalshoek die ik belangrijk vind binnen cultuureducatie.’ (*programmamanager culturele organisatie*)

In een provincie werken verschillende culturele instellingen samen om hun faciliteiten toegankelijker te maken voor jonge makers. Ze nodigen jonge makers letterlijk uit voor een kopje koffie en kennismaking. Ze willen deze opkomende generatie vroeg kennis laten maken met de manier waarop de instelling werkt, zodat ze later makkelijker de weg ernaartoe weet te vinden en bekend is met de werkprocessen aldaar.

‘We proberen dit te doen door artiesten in een vroeg stadium te binden aan de poppodia. Hierdoor wennen ze al vroeg aan de formele instituten. Hierbij proberen we de ‘oude generatie’ steeds de ‘nieuwe generatie’ te laten werven.’ (*coördinator popkoepel*)

Samengevat kunnen we concluderen dat de samenwerking tussen hiphop(mogelijk)makers en subsidieverstrekkingen soms niet of stroef tot stand komt. Soms kiest de hiphop(mogelijk)maker bewust voor *geen* samenwerking en dus voor vrijheid. Dat heeft dan te maken met eerdere negatieve ervaringen. Soms kiest men bewust *wél* voor samenwerking en bijbehorende verplichtingen.

Visie op de toekomst van hiphop in Nederland

Twee duidelijke behoeften van hiphop(mogelijk)makers komen in alle interviews terug. De eerste is het behoud van eigen identiteit en gelijkwaardigheid.

‘Ik denk dat we daar uiteindelijk de juiste balans in moeten vinden, dat we op een goede manier mee kunnen draaien in alles wat we nu cultuur noemen. Maar aan de andere kant dat we ook onze eigenheid niet kwijtraken, want juist die eigenheid maakt ons natuurlijk ook die urban scene.’ (*manager hiphoporganisatie*)

Deze eigenheid bestaat onder meer uit een specifieke manier van werken en communiceren die recht doet aan de hiphopcultuur. Je moeten houden aan bepaalde subsidievoorwaarden betekent volgens sommigen een beknotting van creatieve vrijheid en aantasting van autonomie.

‘Het is voor mij belangrijk dat dit festival zijn creatieve vrijheid kan behouden en dus niet in een bepaald format wordt gedrukt door bijvoorbeeld subsidieregels.’ (*hiphoporganisator*)

De andere behoefte is investeringen in de infrastructuur en in sleutelfiguren om zo duurzame fysieke ontmoetingsruimtes, podiumplekken, periodieke festivals en broedplaatsen mogelijk te maken. Kortom, investeringen om versplintering ongedaan te maken.

‘Ik merk dat verschillende groepen in deze provincie hun eigen ‘lane’ proberen op te richten. Een ‘lane’ is een soort infrastructuurroute met onder andere een studio en alles wat je nodig hebt als artiest. [...] Er is voor jongeren nog geen vaste route naar deze lanes.’ (*hiphopmaker*)

De creatie van nieuwe, duurzame fysieke ontmoetingsplekken vraagt ook een investering in mensen die deze infrastructuur organiseren.

‘Volgens mij is er behoefte aan een jaarlijks provinciaal hiphopfestival. Ik vraag me wel af wie dit kan faciliteren en betalen. [...] Ik vind overigens dat de scene sowieso enorm veel baat zou hebben bij wat meer financiële slagkracht. Nu doe ik bijna alles op vrijwillige basis in mijn eigen uurtjes.’ (*hiphoporganisator*)

Het komt veel voor dat een hiphoporganisator onbetaald werk in eigen tijd doet, naast een baan om in het eigen levensonderhoud te kunnen voorzien. De behoefte aan gelijkwaardigheid gaat dus niet alleen over erkenning van de hiphopcultuur, maar óók over gelijkwaardige beloning. Ten slotte gaat het ook om een stem in besluitvormingsorganen.

‘Het is nu altijd alleen maar van: hé wacht even, we hebben iemand nodig uit de hiphopscene. Oh ja, hij nou, laten we kijken hoeveel hij per uur kost, dan kan hij vast wel een workshop geven of een praatje komen houden. Maar dat is niet wat we nodig hebben. We hebben mensen met een hart voor hiphop nodig op de juiste plekken en die daar langdurig en met een langetermijnvisie over nadenken en mee bezig zijn.’ (*MC, rapartiest*)

De hiphopscene heeft enerzijds behoefte aan erkenning en gelijkwaardigheid, maar anderzijds is er ook de sterke wens van een autonome hiphopcultuur, die met behoud van eigen identiteit zelf de regie in handen heeft.

Reflectie

Dit artikel is (voornamelijk) een compilatie van kennis uit de praktijk. Het laat zien hoeveel kennis er in de community zit. De afgelopen drie jaar heb ik mij als onderzoeker proberen te verhouden tot die kennis en tot de belevingswereld van de community. Leden uit de hiphopcommunity hielden mij met hun perspectieven een spiegel voor. Wat ging ik doen met hun kennis? Vanuit welk perspectief zou ik gaan redeneren, analyseren? Vandaar deze ruimte voor een kritische reflectie op dit onderzoek.

Wat betreft de mensen die we geïnterviewd hebben, zijn er enkele lacunes. Ten eerste zijn niet alle disciplines binnen de hiphopscene evenredig aan bod gekomen. Ten tweede hebben we verhoudingsgewijs te weinig vrouwen gesproken. Analyses die meer ruimte bieden aan de stem van vrouwen en andere disciplines binnen hiphop als graffiti kunst zouden daarom een mooie aanvulling bieden.

Het bronnenmateriaal is verzameld zonder een specifiek doel, behalve dan het in kaart brengen van de (behoefte van) de hiphopscènes in verschillende provincies. De gesprekken verliepen via een open interview-format. Een nieuwe analyse zou baat kunnen hebben bij een semigestructureerd format. Zo kwam in veel van de informele vervolgesprekken naar voren dat de ervaren verschillen in machtspositie en toegang tot hulpbronnen vaak ook een geracialiseerde component hebben. Hiernaar hebben we niet specifiek gevraagd in de interviews. Ik ben mij ervan bewust dat daardoor voorbeelden van koloniale processen ontbreken. Hoogstens is het impliciet zichtbaar of voelbaar in de citaten. Daarom is een specifiek diepteonderzoek naar hoe deze koloniale processen zich in de praktijk manifesteren wenselijk. Met een postkoloniaal theoretisch kader is aan te tonen dat mechanismen van in- en uitsluiting niet anekdotisch zijn, maar structureel onderdeel van onze samenleving in het algemeen en de cultuursector in het bijzonder.

Een denker die voor mij waardevol is – en ik kan iedereen aanraden zijn werk te lezen – is de psychiater en filosoof Frantz Fanon. Hij schetst de koloniale samenleving als een ‘compartimentenwereld’. Daarin kan de machthebber (*settler*) zich vrij bewegen tussen de verschillende compartimenten en vrijelijk gebruikmaken van alle hulpbronnen, maar zijn degenen die overheerst worden (*native*) beperkt tot een afgebakend gebied en beperkte hulpbronnen (Fanon, 2001, 2008). Door het gebruik van geweld is de kolonisator (*settler*) in staat geweest deze wereld te organiseren en in stand te houden. De kolonisator onderwerpt, controleert, exploiteert en vormt de gekoloniseerde (*native*) naar eigen inzicht. In de postkoloniale samenleving staat de *settler* voor de heersende, dominante groep (die het beleid bepaalt) en de *native* voor migrantengroepen of subculturen.

Vanuit de lens van Fanon kom ik tot de volgende interpretaties van het bronnenmateriaal:

1. De hiphopscene gold als een bloeiende scene, totdat de publieke financiering voor jongerenwerk wegviel. Daarna werd ze teruggedrongen in private ruimtes, voor sociaal afgebakende groepen. In de ogen van Fanon wordt de hiphopscene hiermee geweld aangedaan, omdat haar sociale structuren geen ruimte meer kregen.
2. De relatie tussen de cultuursector – als systeem van formele instituties, organisatievormen en uitvoeringsprocessen – en de hiphopscene is ongelijkwaardig. De cultuursector heeft een monopolie op het kapitaal en de hulpmiddelen binnen het culturele domein. Vertegenwoordigers van de cultuursector nemen bewust of onbewust de rol van poortwachters op zich. Zij bepalen wat ‘kwaliteit’ is en wat een geschikte werkwijze is. Zo houden ze de compartimentenwereld in het culturele domein in stand. Vertegenwoordigers uit de hiphopscene reageren hierop door zich aan te passen of door bewust niet mee te werken in deze processen.
3. De hiphopscene heeft voor de toekomst behoefte aan gelijkwaardigheid en zelfstandigheid. Impliciet vraagt ze daarmee om een andere verdeling van hulpmiddelen en kapitaal binnen het culturele domein. In deze gelijkwaardigheid en zelfstandigheid zit de roep voor (zoals Fanon zou zeggen) ‘*a new type of relations*’, waarin de compartimentenwereld als structuur niet langer bestaat en de cultuursector niet langer leidend is.

Fanon ziet voor het realiseren van verandering een rol weggelegd voor de *native artist* en de *native intellectual*. Zij zijn essentieel voor het opbouwen van nieuwe relaties, los van westerse ideeën. Dit sluit aan bij het bekende citaat van denker Audre Lorde: ‘*The master’s tools will never dismantle the master’s house*’ (Lorde, 1984). Van de machthebbende partij hoeft er geen verandering verwacht te worden én deze heeft vaak niet de noodzakelijke kennis en vernieuwende visie.

Conclusie

Het is eigenlijk geen vraag meer of er binnen het culturele domein sprake is van structurele ongelijkheid. Diverse onderzoeken op verschillende plekken binnen het culturele domein komen tot dezelfde conclusie (Janssen & Verboord, 2022; Ling & Van Dartel, 2019; De Wit et al., 2023): ja, er is structurele ongelijkheid binnen het culturele domein. Toch verandert er weinig. Hoe kun je de cultuursector werkelijk kritisch analyseren en nadenken over verandering?

In de samenleving is er een groeiend besef dat het koloniale verleden doorwerkt in het heden. Daarom vind ik het noodzakelijk om bij een analyse van de relatie tussen de cultuursector en de hiphopscene gebruik te maken van postkoloniale denkers. Zij leggen hardnekkige onderliggende mechanismen in de samenleving bloot. Deze mechanismen zijn zodanig ingesleten dat dominante groepen in de samenleving ze vaak als vanzelfsprekend ervaren, waardoor verandering verzet oproept.

Daarom doe ik een oproep om te investeren in nieuwe kennis. Geef mensen die zich specialiseren in dit soort – postkoloniale – kennis (in en buiten instellingen) de ruimte. Werk als cultuursector en hiphopscene gelijkwaardig samen om een betere en eerlijkere infrastructuur te creëren. Dit betekent dat mensen uit de hiphopscene, die de benodigde kennis en contacten hebben, hun brood kunnen verdienen met het werk voor de scene.

Waar meer perspectieven een kans krijgen, kunnen we de eeuwenlang bestaande koloniale structuren, die kansengelijkheid tegenhouden, doorbreken. Pas dan kunnen we spreken van ‘cultuur voor iedereen’.

Een speciale shout-out naar Miriam Geerdes-Gazzah en Claudia Marinelli voor het fungeren als klankbord voor dit artikel.

Jonathan Donken is opgeleid als cultuurhistoricus en modeontwerper en verbindt eclecticisch verschillende denkwerelden. Als specialist cultuurparticipatie bij LKCA houdt hij zich bezig met archieven, processen van kennisproductie, postkolonialisme en hiphop.
jonathandonken@lkca.nl

Literatuur

Bedaux, L. (Red.). (2023). *On(ver) vangbaar: De innovatieve kracht van the culture*. Nederlandse Unesco Commissie.

Bisschop Boele, E. (2021). Inleiding: over waarde en dialoog. *Cultuur+Educatie*, 20(58), 6-26.

Donker, J. (2016). *Urban is anders, toch?* De Boekfabriek.

Fanon, F. (2001). *The wretched of the earth* (Vert. C. Farrington). Penguin Books.

Fanon, F. (2008). *Black skin, White masks* (Vert. R. Philcox). Grove Press.

Geerdes-Gazzah, M., Mamahit, S., Beer, C. de, & Verdurmen, A. (2020). *Iets met urban*. Cultuur Oost.

HipHop Kenniskring. (2022). *Hiphop position paper*. LKCA.

Janssen, S., & Verboord, M. (2022). ‘Cultuur van en voor iedereen’: Culturele diversiteit en cultuurparticipatie in de migratiesamenleving. In R. Kleinhans, M. van Ostaijen, & K. Seibel (Red.), *De migratiesamenleving: Migratie en diversiteit als gordiaanse knoop* (pp. 101-118). Boom Bestuurkunde.

Ling, W., & Dartel, D. van. (2019). Global fashion as a tool in the ethnographic museum. *ZoneModa Journal*, 9(2), 71-88.

Lorde, A. (1984). *The master's tools will never dismantle the master's house*. Penguin Books.

Vázquez, R. (2020). *Vistas of modernity – decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Mondriaan Fonds.

Vrooman, C., Boelhouwer, J., Iedema, J., & Torre, A. van der. (2023). *Eigentijdse ongelijkheid: De postindustriële klassenstructuur op basis van vier typen kapitaal*. Sociaal en Cultureel Planbureau.

Wekker, G. (2016). *White innocence – Paradoxes of colonialism and race*. Duke University Press.

Wit, N. de, Jak, L., Cremers, R., Elling, A., Deekman, A., Geerdes-Gazzah, M., Anselma, M., Kwaastienet, R. de, & Visser, T. (2023). *Verkenning discriminatie en racisme in sport en cultuur*. Verwey-Jonker Instituut.