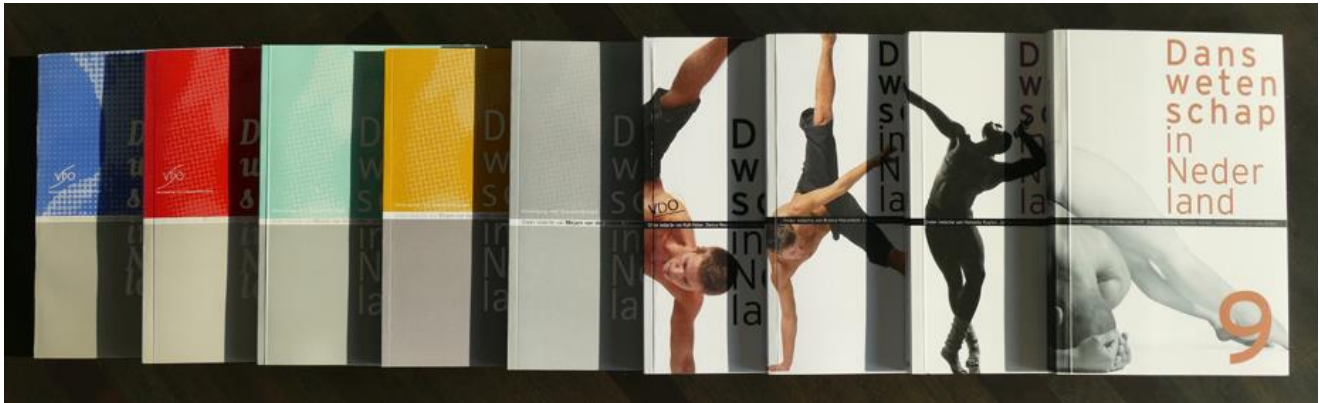


VERENIGING  
VOOR  
DANSONDERZOEK



## **Bloemlezing**

### **Danswetenschap in Nederland 1-9**

Redactie: Peter Eversmann, Guido Jansen, Hanneke Koolen, Mirjam van der Linden,  
Ruth Naber, Jacques van Rossum, Liesbeth Wildschut.

Vereniging voor Dansonderzoek, 2019. Alle geselecteerde artikelen zijn eerder  
verschenen in *Danswetenschap in Nederland* – Deel 1 t/m 9, 2000-2017.



## **Bloemlezing *Danswetenschap in Nederland 1-9***

Redactie: Peter Eversmann, Guido Jansen, Hanneke Koolen, Mirjam van der Linden, Ruth Naber, Jacques van Rossum, Liesbeth Wildschut.  
Vereniging voor Dansonderzoek, 2019.

Alle geselecteerde artikelen zijn eerder verschenen in *Danswetenschap in Nederland* – Deel 1 t/m 9. Vereniging voor Dansonderzoek, 2000-2017. De korte bio's aan het einde van de artikelen zijn herschreven voor de bloemlezing van 2019.

# Inhoudsopgave

<b>Introduction to the Anthology</b> Liesbeth Wildschut (2019)	<b>1</b>
<b>De Stand van Zaken in de Nederlands Dans: 2000-2017</b>	<b>7</b>
<i>Nederlandse dans op de drempel van de 21ste eeuw</i> Onno Stokvis (2000)	9
<i>De dans in Nederland anno 2002: jubileren en/of doorstromen*</i> - <i>*doorhalen wat niet van toepassing is</i> Francine van der Wiel (2002)	16
<i>Dans in Nederland in 2003: wat beklifde en waarom?</i> Isabella Lanz (2004)	21
<i>Seizoen 2004-2005: Dansen op leven en dood</i> Sander Hiskemuller (2006)	27
<i>Vroeger is nog lang niet dood - terugblik op de seizoenen 2006-2007 en 2007-2008</i> Annette Embrechts (2008)	33
<i>Schuivende perspectieven in de dans - terugblik op de seizoenen 2008-2009 en 2009-2010</i> Moos van den Broek (2010)	37
<i>Don't look back. Terugblik op de seizoenen 2010-2011 en 2011-2012</i> Mirjam van der Linden (2012)	41
<i>Over verschuivende posities, perspectieven en relaties. Terugblik op de dansseizoenen 2012-2013 en 2013-2014</i> Marcelle Schots (2015)	50
<i>It's the identity, stupid! Een actueel thema in de hedendaagse dans</i> Francine van der Wiel (2017)	58
<b>Recent Onderzoek</b>	
<i>Dance therapy. Historical and psychological considerations</i> Piet van Wieringen (2000)	64
<i>The Dutch don't dance</i> Anna Aalten en Mirjam van der Linden (2002)	81

<i>Presentational modes in dance: how the body speaks about the body</i> Jeroen Fabius (2004)	99
<i>Who's Looking? The Universal as Sign</i> Maaïke Bleeker (2004)	112
<i>The dance teacher: the ideal case and daily reality</i> Jacques van Rossum (2006)	118
<i>The stranger that unmade dance. Leading ideas in 30 years of dance education at the SNDO</i> Jeroen Fabius (2006)	134
<i>Fit to dance? - NL. Een replicatie-onderzoek onder professionele dansers in Nederland</i> Jacques van Rossum (2006)	146
<i>That folds into a memory of walking on chalk paths, an essay</i> Katrina Brown (2008)	161
<i>(Capturing Intention): An interdisciplinary Research Project</i> Bertha Bermúdez (2008)	174
<i>Dancing light - Visual Projection in the work of Elaine Summers</i> Thomas Körtvélyessy (2010)	186
<i>Vermoeidheid en overbelasting: de POMS in de dans</i> Jacques van Rossum (2010)	194
<i>Becoming one body. Manifestations of kinesthetic empathy while watching dancers close by or further away</i> Liesbeth Wildschut (2010)	204
<i>Dance Medicine in The Netherlands. An Update from Dance Related Research in the Medical Centre for Dancers and Musicians</i> Anandi van Loon-Felter (2015)	212
<i>Hebben voetbalsters profijt van klassiek ballet? Een naturalistisch effectonderzoek</i> Henny Solleveld, Iris Houtgast, Birthe Gerritsen en Arnold Goedhart (2017)	225
<i>Bridging technique. A Blueprint for Dancing the Rainbow?</i> Thomas Körtvélyessy (2017)	235
<i>Dance as Embodied Analogy. Designing an Empirical Research Study</i> Vicky Fisher (2017)	245

## Proefschrift in wording

<i>Do you see what I mean? Theater-kijken ontleed</i> Maaïke Bleeker (2002)	260
<i>De beleving van dansvoorstellingen: hoe onderzoek je dat bij kinderen?</i> Liesbeth Wildschut (2002)	270
<i>The bodily memory</i> Mia Vaerman (2006)	284
<i>Elk dans mach heten wel processie vanden duvel</i> Thérèse Boshoven (2008)	293
<i>Pedagogical aims and focus of student's reflection in practical dance classes</i> Äli Leijen (2008)	303
<i>The integration of interactive technologies and the shifts in roles and relationships in digital dance</i> Zeynep Gündüz (2010)	313
<i>Rewriting Distance. On Improvisation as a Research Practice</i> Guy Cools (2015)	322
<i>Improvise or else?</i> João da Silva (2015)	331

## Masterscripties

<i>Schlemmer, Bauhaus en 'navolger' Kouwenhoven? Over Marloeke van der Vlug: Het lichaam in de ruimte. Een vergelijkende analyse van twee beeldend kunstenaars</i> Eversmann, Peter (2000)	340
<i>De dans om werk</i> Léonie Lispet (2002)	344
<i>Waar danste mijn vader in Rotterdam toen hij jong was?</i> Jan Jaap van Rijn (2004)	351
<i>iTangomanía!</i> Lilian van Rooij (2004)	355
<i>Vernieuwing binnen de niet-westerse dans: samenwerken als voorwaarde voor professionalisering</i> Lisanne Brandsma, Lejla Bitanga, Doris Dekker, Anke Ottema en Jette Schneider (2006)	359

<i>Waar rust de dans als hij gedanst is?</i> Ruth Naber (2006)	367
<i>De creatie van een biografie over euritmiste Astrid van Wageningen.</i> Artikel: <i>Astrid van Wageningen: haar leven en werk in Nederland</i> Femke de Wolff (2008)	372
<i>Spanning! Tonus als dramaturgisch aspect</i> Vera de Vlieger (2008)	381
<i>Voeten van de vloer! Wat jongeren zoeken in de dansles</i> Dana de Gier (2008)	385
<i>Terugblikken én vooruitkijken. Reconstructie en re-enactment in de hedendaagse dans</i> Merel Heering (2010)	391
<i>Nieuwsgierigheid als dansdramaturgisch middel</i> Ghislaine van Schijndel (2010)	395
<i>Virtuositeit in het hier en nu</i> Marieke van Delft (2012)	400
<i>Screenchoreography</i> Marion Poeth (2012)	406
<i>Thoughts of Suspension. Boris Charmatz's Levée des Conflits and Walter Benjamin's Angel of History</i> Jessie Eggers (2015)	412
<i>Intimacy as a Dramaturgical Strategy</i> Mette Gjandrup Tast (2017)	416

### **Professional Masterscripties**

<i>Feeling the right answer, a research on the choreographic process</i> Ruth Wilmans (2006)	421
<i>Metaphorical Objects</i> Michael O'Connor (2017)	427

## **Introduction to the 2019 anthology of Danswetenschap in Nederland**

By Liesbeth Wildschut

The first issue of *Danswetenschap in Nederland* was published in 2000, the last volume, no 9, in 2017. In 2018 the board of the Dutch Society for Dance Research decided to cease their activities, including the publication of *Danswetenschap in Nederland*. It was a difficult and sad decision, but happily enough, the Festival the Dutch Dance Days and the National Centre Performing Arts (NCPA) realized the importance of continuing of a platform for dance research in the Netherlands. It was decided to mark this step with a celebration of the research compiled in the nine volumes of *Danswetenschap in Nederland* by publishing an online anthology in order to expose the variety of topics and methods of dance research executed by MA students, PhD students and researchers during this period.

Peter Eversmann, Guido Jansen, Hanneke Koolen, Mirjam van der Linden, Ruth Naber and Liesbeth Wildschut went through all the articles to select those which are still relevant concerning the topic, the method or the questions they raise. We made the choice to publish the original articles and offered the authors the possibility to add a post script. Students may be inspired going through the articles and from a research point of view the now digital availability of the articles will make it easier to find relevant ones when browsing the internet.

The start of *Danswetenschap in Nederland* was an alternative for and an ambitious continuation of the Bulletin that the Dutch Society for Dance Research presented twice a year and which was a combination of a newsletter, some articles and discussions. Ger van Leeuwen (1926-1999) and Mirjam van der Linden took the initiative for this new step. At that time, dance research at universities in the Netherlands was very limited. As Van der Linden (2000, p.5) pointed out in her editorial preface, *Danswetenschap in Nederland* aimed to give dance related research a floor in order to elicit positive effects, resulting from bringing together various contributions in a single volume. It was important to make the research more visible and accessible and by presenting a volume each two years, the hope was to encourage potential fellow professionals to publish. The editorial board (Peter Eversmann, Anja Krans and Mirjam van der Linden), supported by the Dutch Society for Dance Research, decided to invite all sorts of research and divided the volumes in the sections: Recent Research, Dissertations in progress and Master Research. In addition an expert was asked to write a more comprehensive article: the State of the Dutch Dance (*de Stand van zaken in de Nederlandse dans*). The volumes were introduced by one of the editors, elaborating on an actual topic, and an updated bibliography of dance books completed each volume.

With changing editors over the years, we compiled nine volumes. Every two years after a call for abstracts, the editors made a selection based on quality, without judging the topic. The result is an archive to be proud of, consisting of 195 articles: 13 Editorial Articles, nine State of the Dutch Dance, 46 Recent Research, 26 Dissertation in progress and 101 about Master Research.

## **The character of dance research**

In 1993 and 1994 the Dutch Society for Dance Research organized discussion meetings about the question 'What is dance research?' The conclusion was that all kinds of subjects can be seen as dance research as long as the research question somehow focuses on dance in the broadest sense. These subjects include not only perspectives from a theatre or dance studies point of view, but also from medicine, psychology, history, policy, anthropology, etcetera. This is what we see reflected in all volumes of *Danswetenschap in Nederland*.

Rereading all the volumes, the most striking themes represented in the actual topics in the Editorial Articles are the closer relations between theory and practice; between universities and dance academies; and research initiated by dance companies and choreographers. An institutionalized interaction between theory and practice, common in the United States and Great Britain, was not yet the case in the early nineties in the Netherlands.

A radical change in the system of higher education was the implementation of the Bachelor and Master structure in 2002. At Utrecht University, a first course in dance history had started already in 1973 and from 1983 on dance history and theory received structural attention. However, in the Bachelor programme Theater-, Film- and Televisiewetenschap, which combines the study of theatre, dance, film, television and new media, dance became more and more visible. Although the title of the Master programme at Utrecht University was Theatre Studies, it is important to note that Contemporary Theatre and Dance Studies was chosen as subtitle. Within this Master, students made a choice for a theatre or dance track. With the appointment, in 2006, of Maaïke Bleeker, the dance education and dance research at Utrecht University was safeguarded. The 0,5 fte for a lecturer/researcher dance had already been changed into a fulltime position in 2003.

After some initial resistance against academic research, due to the traditional misconception that the art of dance(making) and academic knowledge do not match, the dance academies initiated and executed dance research as well, with focus areas like alternative training methods inspired by knowledge from sports, injury prevention, nutrition and development of educational material such as dance analysis methods. At the School for New Dance Development (SNDO) theorising is part of their philosophy. Already in 1994 a symposium was organized about the interdisciplinary approach of the body, which resulted in the publication *The Connected Body?*.

In *Danswetenschap in Nederland* Vol. 4 (2006) we included for the first time master research from students who graduated at dance academies. The changing structure in BA and MA at dance academies had resulted in the MA Choreography in Tilburg and Dance Unlimited in Amsterdam, Arnhem and Rotterdam. Their research originated mostly from practice. Since then, dance academies as well as universities gave financial support to enable the continuation of *Danswetenschap in Nederland*. Lectureships started at several dance academies in order to develop and strengthen their research profile. These lectureships enabled teachers at dance academies to write a PhD, like Jeroen Fabius at the Amsterdam School of the Arts and Thérèse Boshoven at ArtEZ. At the same time, at universities the number of PhD students increased, as we can see in the section Dissertation in progress.

Several collaborations between universities and dance academies are described in the editorial articles in *Danswetenschap in Nederland*. To mention a few: applying dance historical knowledge in dance practice at the SNDO, also



accessible for students from the University of Amsterdam; collaborations between choreography students (Codarts, SNDO) and dance dramaturgy students (UU); The Erasmus/Socrates programme *Dance as Integrated in Humanities and Society: Reflection in Dance* (organized by UU, AHK and Fontys for dance students and teachers from the Netherlands, Belgium, Austria, Hungary and the United States); Students at the Professional School of the Arts (PSAU) working on research questions from external partners. In the meantime reflection at dance academies became more and more essential.

### **The dance field joins in**

Results from the closer connection between theory and practice were not only achieved between universities and dance academies, but also the dance field itself embraced academic knowledge and research. Every year the Dutch Society for Dance Research organized a seminar where theory and practice met and discussions took place. From 2009 on I gathered many straightforward as well as complex questions and assignments from choreographers, dance companies, festivals and dance academies to offer students of the Utrecht University the opportunity to expand their dance dramaturgical experience, connecting their knowledge to the practice and vice versa. The development of dance dramaturgy at Utrecht University was successful: BIT Dansdramaturgen Overleg Utrecht was established, existing of young dance dramaturges who aimed to sharpen the profession of dance dramaturgy from the perspective of the dance practice by means of study, discussion, talks and publications.

In *Danswetenschap in Nederland Vol 6* (2010) Bianca Nieuwboer gave examples of choreographers and dance companies who opened their doors for research. Among others: Emio Greco and Pieter C. Scholten extended their company EC|PC to the Internationaal Choreografisch Kunstencentrum Amsterdam (ICKamsterdam) with two of their seven pillars focusing on research, namely Double Points and Accademia Mobile. They developed a network of transmission, exchange and dissemination in order to embed education and research activities. CLOUD/Danslab was a knowledge centre in The Hague where experienced choreographers were invited to reflect on their artistic development by doing research and to open up their acquired knowledge concerning the choreographical practice to other choreographers. Dansmakers Amsterdam, Dansateliers, Station Zuid and Korso were places where young dancemakers are offered the opportunity to explore and develop their own artistic practice. Already for some time, these institutes work with a resident dramaturge. Interest in dance dramaturgy was growing, apparent from two well-attended symposia about this topic. The first was organized by Dansmakers Amsterdam (2009), followed by the publication *Perspectives on potential dramaturgies*. The second (2010) was a seminar of the Dutch Society for Dance Research where BIT Dansdramaturgen Overleg Utrecht presented themselves in a playful and interactive way to the audience. Finally, Nieuwboer gave examples of how knowledge from other scientific areas can play a role in the dance practice, like neuro- and cognitive sciences (Nieuwboer 2010, pp. 9-15). Nowadays, collaborations between artists and scientists are widespread and fruitful.

Reflections and positions of choreographers as well as researchers concerning separation and approximation of art and science can be found in *Danswetenschap in Nederland Vol 7* (2012). In *Danswetenschap in Nederland Vol 8* (2015) Hanneke Koolen notes that "The recognition of artistic research as a valid form of research is gradually shifting the discourse on dance studies in the Netherlands. Researching dance is not just a matter of looking back in analysis

and reflection, with the choreographer as the object of study. Through practice-as-research, makers have the opportunity to methodically explore different propositions to the audience, manipulating the parameters of performance. ... But let's not forget that in order to make valid claims about the activity and experience of the audience, their inner process should not just be implied, but studied methodically as well." (Koolen 2015, p. 15)

### **In retrospect: Recent Research**

Rereading the articles in the several categories of the nine volumes, I was pleasantly surprised by the richness of topics, approaches and research methods. Obviously, the body is an actual theme in dance research and we can bring many of the *Recent Research* articles under this umbrella: papers about the physical development of young dancers bodies and the workload of dancers and dance teachers (Van Rossum); about the experience and expressiveness of the dancing body (Fabius, Brown); and about experiences of spectators (Bleeker, Wildschut, Fisher). In the anthology the reader will also find overviews: about dance therapy (Van Wieringen); dance in the Netherlands (Aalten and Van der Linden); dance education at the SNDO (Fabius); and dance medicine (Van Loon-Felter). Furthermore, the editors selected articles about the use of technology (Körtvélyessy); documentation (Bermúdez); and education (Solleveld, Houtgast, Gerritsen and Goedhart, Körtvélyessy).

### **Dissertation in progress**

Each time the editors prepared a new volume, they asked all researchers working on a dissertation to write an article about their PhD study. This could be about the theoretical frame, the methodology or the findings. Because writing a PhD is a long-term project, some researchers have written several articles, which gives an insight in how their work evolved. In those cases we selected for this anthology only one of their papers, but you can visit the website of the Dutch Society for Dance Research to see if more articles have been published about a specific research (<http://www.dansonderzoek.nl/publicaties/>). We selected work of Maaïke Bleeker (2002), Liesbeth Wildschut (2002), Mia Vaerman (2006), Thérèse Boshoven (2008), Zeynep Gündüz (2010), Guy Cools (2015) and João da Silva (2015), which present a variety of topics.

### **Academic and Professional Masters**

Spread over the nine volumes, over a hundred articles were published in this category. The number of master theses about dance is even larger, because not all graduates contributed. The selection we made shows a variety of topics, related to the current dance practice, dance and new media, improvisation, health and the ever returning question 'what is dance?'. We asked all authors to send us an updated biography. This gives the reader relevant information about the further development of the graduated students.

### **The State of the Dance**

The editors decided to include in the anthology all nine *States of the Dance*, to give the readers a valuable overview of what the various authors deemed relevant in each period of two years.

Onno Stokvis was the first who was asked to write this essay, which he gave the title: *Nederlandse dans op de grens van de 21<sup>e</sup> eeuw. Veel bereikt maar ook nog veel te doen*. He noticed a flowering dance culture in the Netherlands, but a limited presence on international stages except for works of Kylián and Van

Manen. He called for collaboration between dance companies and institutions and between independent choreographers (triple bills), because for them it is hard to develop and grow.

For the second volume as well as for the last one, Francine van der Wiel wrote the *State of the Dance*. In 2002 she observed some movement in the crucial flow-through of talented young choreographers but concluded that nevertheless a platform for the works of choreographers is needed. In 2017 she made connections between the identity of the Dutch dance, the identity of the human subject in the digital society and themes that interest choreographers. She concluded that the art of dance, in the past often qualified as unworldly escapism, definitely was involved in the public debate.

Isabella Lanz (2004) wondered what stayed with her of the performances she watched in this period. She mentioned, for example, performances with film integrated in the stage design, performances with music played on stage, intriguing cross-overs between dance and text and four thought-provoking *Sacre* interpretations.

In 2006, Sander Hiskemullers essay was dominated by the clear-cutting of funding as proposed by the new Arts Plan. Many prominent choreographers, like Truus Bronkhorst, Hans Tuerlings and Piet Rogie, were swept away. Furthermore, he discussed several dance festivals and their different visions. Mirjam van der Linden addressed in her *State of the Dance* (2012) the concerns and anger of the art world in response to the cultural policy of Halbe Zijlstra. The disappearance of nearly all the production houses caused unrest, but also gave rise to more creative content-based as well as business alliances.

Annette Embrechts (2008), Moos van den Broek (2010) and Marcelle Schots (2015) discussed in their essays what draw their attention on the stages. For Embrechts, a growing historical awareness was striking. She mentions the Hans van Manen Festival and the *Cover Project* initiated by the Dutch Dance Days. In this project, experienced choreographers were invited to select an existing dance work from the past as inspiration for a new work. She also noticed that the relation between spectator and performer is challenged. Van den Broek posed the question how to deal with heritage, documentation and knowledge transfer. She noticed a new generation of urban dancemakers. Finally, Schots emphasised the interaction with other disciplines like games and film and identified an increase of an active collaboration with composers.

### **To conclude**

Looking back, we may conclude that the aim of the Dutch Society for Dance Research to make research more visible and accessible by presenting a volume every two years has been successful. We hoped to encourage potential fellow professionals to publish. I am convinced that the anthology reflects the richness of dance research in the Netherlands.

### **Bibliography**

- Linden, M. van der, P. Eversmann and A. Krans (eds). (2000). *Danswetenschap in Nederland – deel 1*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Linden, M. van der, P. Eversmann and A. Krans (eds). (2002). *Danswetenschap in Nederland – deel 2*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Linden, M. van der, L. Wildschut and J. Zeijlemaker (eds). (2004). *Danswetenschap in Nederland – deel 3*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.

- Linden, M. van der, L. Wildschut and J. Zeijlemaker (eds).** (2006). *Danswetenschap in Nederland – deel 4*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Linden, M. van der, L. Wildschut and J. Zeijlemaker (eds).** (2008). *Danswetenschap in Nederland – deel 5*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Naber, R., B. Nieuwboer and L. Wildschut (eds).** (2010). *Danswetenschap in Nederland – deel 6*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Nieuwboer, B., L. Wildschut and W. Zoet (eds).** (2012). *Danswetenschap in Nederland – deel 7*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Koolen, H., J. Naafs, R. Naber and L. Wildschut (eds).** (2015). *Danswetenschap in Nederland – deel 8*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Delft, M. van, Z. Gündüz, H. Koolen, J. Voets and L. Wijers (eds).** (2017). *Danswetenschap in Nederland – deel 9*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Koolen, H.** (2015). Invitation to the Dance. Performance as Proposition. *In: H. Koolen, J. Naafs, R. Naber and L. Wildschut (eds) Danswetenschap in Nederland – deel 8*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, p.15
- Linden, M. van der** (2000). Redactioneel. *In: M. van der Linden, P. Eversmann and A. Krans (eds) Danswetenschap in Nederland – deel 1*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, p.5
- Nieuwboer, B.** (2010). Danspraktijk zet deur naar onderzoek wijd open. Hoe het dansveld haar blik verbreedt. *In: R. Naber, B. Nieuwboer and L. Wildschut (eds) Danswetenschap in Nederland – deel 6*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, pp. 9-15

**Liesbeth Wildschut** has lectured in dance history, theory and dramaturgy at Utrecht University, since 1995. She graduated from Fontys in 1973. As a dancer and choreographer she was involved in performances for young children. Her main research interests include emotional and physical involvement strategies of people watching dance. Currently she carries out an empirical research in collaboration with the Donders Institute for Brain, Cognition and Behaviour, Radboud University. She was Chair of the Dutch Society for Dance Research, co-editor of *Danswetenschap in Nederland*, member of the jury of the VSCD Dance awards and adviser for Fonds Podiumkunsten. She is co-editor of *Contemporary Choreography* (2009, renewed edition 2017).

## **De stand van zaken in de Nederlandse dans: 2000-2017**

### **Voorwoord**

Voor iedere editie van *Danswetenschap in Nederland* werd een expert uitgenodigd een artikel te schrijven over de stand van zaken in de Nederlandse dans. Voor deze bloemlezing zijn alle stukken in chronologische volgorde achter elkaar geplaatst. Iedere auteur blikt terug op zowel artistieke als politieke ontwikkelingen in het Nederlandse dansveld in de twee of drie jaar voorafgaand aan de publicatie.



## II.1 Nederlandse dans op de drempel van de 21e eeuw

### Veel bereikt maar ook nog veel te doen

Door Onno Stokvis

Het gaat goed met de Nederlandse dans. Choreografen en dansers hebben de afgelopen jaren een repertoire gecreëerd dat van hoog internationaal niveau is. Hun werk wordt geproduceerd door meerjarig gesubsidieerde gezelschappen die gevestigd zijn in de drie grote steden van het land en enkele regionale centra. Naast deze "gevestigde" gezelschappen opereren op adhoc-basis zo'n veertig à vijftig kleinere productiekernen, voor het overgrote deel te vinden in Amsterdam en Rotterdam. Beginnende choreografen zetten de eerste schreden op het choreografisch pad in de beschermde omgeving van enkele danswerkplaatsen en productiehuizen. De opleiding van de jonge dansers en, sinds kort ook, choreografen wordt verzorgd door vijf dans-academies verspreid over het land. De afstudeerrichtingen Moderne Theaterdans en New Dance zijn ver buiten eigen land bekend, trekken veel buitenlandse studenten en fungeren als Europese opleidingsinstituten.

De dansers uit het adhoc-circuit nemen dagelijks les bij de Henny Jurriëns Stichting in Amsterdam of het Steunpunt Dans in Rotterdam. Zorg voor de gezondheid en sociale aspecten, die samenhangen met de korte beroeps carrière van dansers, zijn ondergebracht bij specialisten. Documentatie, informatie en wetenschappelijk onderzoek op het gebied van dans worden verzorgd door o.a. het Theater Instituut Nederland en de Universiteit van Utrecht.

Dit beeld van een bloeiende danscultuur doet bijna vergeten dat er enkele grote problemen zijn waarmee de sector al geruime tijd worstelt. Die problemen liggen op het gebied van kwaliteit en diversiteit van het aanbod. Indien er op korte termijn geen oplossingen voor deze knelpunten worden gevonden zal de bloei van korte duur zijn geweest.

#### Diversiteit

In het onlangs in opdracht van het Directie Overleg Dansgezelschappen (DOD) verschenen rapport *Dans!* van sociaal wetenschappelijk Onderzoeksbureau Driessen wordt de Nederlandse professionele dans geanalyseerd en worden de sterke en de zwakke punten van de sector op een rijtje gezet. Volgens Driessen is één van die sterke punten de diversiteit van het Nederlandse dansaanbod. Driessen baseert zich bij die uitspraak op gesprekken die gevoerd zijn met een flink aantal dansdeskundigen.

Ter voorbereiding van dit rapport sprak Driessen ook met dansprogrammeurs en theaterdirecteuren. Uit de weergave van deze gesprekken komt echter een heel ander beeld naar voren. De programmeurs vertellen dat zij veelal naar buitenlandse groepen uitwijken wanneer zij Hip Hop, Street Dance of Jazzdance in hun theaters willen programmeren. En dat eenvoudig om de reden dat er in Nederland te weinig of geen professionele gezelschappen zijn die dat repertoire brengen. Over die diversiteit zijn de deskundigen in het rapport *Dans!* het kennelijk niet met elkaar eens.

Wie heeft er nu gelijk, de dansdeskundigen of de programmeurs? Voor iemand die regelmatig naar het theater gaat valt moeilijk te ontkennen dat er met die diversiteit wel wat aan de hand is. Hip Hop of Streetdance van professionele Nederlandse gezelschappen valt daar niet te zien. Maar er valt nog iets op. Het aanbod in de gesubsidieerde sector is eenvormig aan het worden. Het werk van de verschillende choreografen, werkzaam in de structureel of adhoc-gesubsidieerde sector lijkt op elkaar.

Die Nederlandse dans wordt op dit moment gedomineerd door choreografen als Hans van Manen, Jiri Kylian, Krisztina de Châtel, Truus Bronkhorst, Harijono Roebana & Andrea Leine, Paul Selwyn Norton, Ton Simons, Conny Janssen, Itzik Galili, Hans Tuerlings, Piet Rogie, Ron Bunzl, Anouk van Dijk, Joaquin Sabaté en de nieuwkomers Frank Händeler & Diane Elshout, het Hans Hof ensemble en Emio Greco.

Voor het overgrote deel maken deze dansmakers niet-verhalende choreografieën waarin pure beweging en de virtuositeit van de dansers centraal staan. In hun werk maken ze gebruik van verschillende danstechnieken zoals de klassieke danstechniek, Release en verschillende vormen van Amerikaanse moderne dans, die op post-modernistische wijze op alle mogelijke manieren met elkaar gecombineerd worden.

Zonder aan de kwaliteit van deze choreografen iets af te willen doen kan gezegd worden dat hun werk sterk afhankelijk is van de technische hoogstandjes van hun dansers. Die dansers combineren de verschillende danstechnieken schijnbaar moeiteloos met elkaar en creëren fantastische bewegingssequenties. Dansend op kousenvoeten (absoluut de rigueur) lijken zij de zwaar-tekracht te hebben overwonnen. Het werk van veel van deze choreografen is over het algemeen dramaturgisch zwak ontwikkeld en theatraliteit in de vorm van geraffineerde decors, kostuums en belichting speelt een ondergeschikte rol.

De jongste generatie choreografen laat de dansers veelvuldig improviseren. In vergelijking met, zeg tien jaar geleden, is de inbreng van de dansers in het choreografisch proces hierdoor enorm toegenomen. Die dansers trekken als nomaden van de ene choreograaf naar de andere en maken steeds minder onderscheid tussen het werken bij een adhoc dan wel een vierjarig gesubsidieerd gezelschap. Bij veel gezelschappen zie je dan ook telkens weer dezelfde dansers terugkomen. Verschillen in stijl en kwaliteit van voorstellingen van de grote en de kleine dansgroepen nemen hierdoor af. Deze tendens wordt nog versterkt door het feit dat, en dat valt zeker toe te juichen, de grotere gezelschappen choreografen uit het adhoc circuit veelvuldig uitnodigen als gastchoreograaf. Zo was Itzik Galili te gast bij Het Nationale Ballet, het Nederlands Dans Theater en Scapino Ballet Rotterdam. Maar ook Introdans, Dansgroep Krisztina de Châtel en de Rotterdamse Dansgroep vragen regelmatig choreografen uit het adhoc-circuit als Conny Janssen, Paul Selwyn Norton en Anouk van Dijk.

Bovengenoemde ontwikkelingen hebben er toe bij gedragen dat een individuele stijl van de choreografen moeilijker tot ontwikkeling komt en dat de verschillen in het repertoire en de kwaliteit daarvan tussen de grote en kleine gezelschappen minder prominent aan het worden zijn.

### **Kwaliteit**

In eigen kring wordt meestal hoog opgegeven over de artistieke kwaliteit van de Nederlandse dans. Wij bezitten immers een uitgebreide danscultuur met wereldberoemde gezelschappen en



choreografen. Het is aangenaam zo over de eigen branche te kunnen praten, maar klopt dit eigenbeeld? Wordt er ook buiten het eigen circuit zo gedacht?

Het is zonder meer waar dat Het Nederlands Dans Theater een gezelschap is dat tot de wereldtop behoort. Maar die top is smal. Naast Van Manen en Kylian bezit Nederland niet veel andere danskunstenaars die internationaal gezien meetellen. Keer op keer blijkt op buitenlandse festivals dat het aantal Nederlandse gezelschappen dat daar succesvol is, beperkt is.

Buitenlandse programmeurs, in april 1999 nog te gast bij het Theater Instituut Nederland tijdens het Spring Dance Festival in Utrecht, hebben het daar vaak over. De artistieke kwaliteit van de Nederlandse dans wordt volgens hen meer bepaald door de dansers, die vakmatig bijzonder goed zijn, dan door het kunstenaarschap van de choreografen. En aangezien Van Manen een dagje ouder wordt en Kylian heeft aangegeven dat hij meer tijd buiten het NDT wil spenderen ten einde ook bij andere gezelschappen te kunnen werken, wordt het hoog tijd meer aandacht te gaan geven aan de kwaliteitsontwikkeling van de Nederlandse choreografie.

### **Kwaliteitsontwikkeling**

Het huidige dansbestel en de structuur van de fondsen zijn bij het ontwikkelen van choreografische talent niet altijd de ideale partners geweest. De grote theaterzalen die sinds het midden van de jaren tachtig in heel Nederland zijn gebouwd hebben de grote gezelschappen gedwongen op safe te spelen. Zat vroeger Het Nationale Ballet in de Stadsschouwburg in Amsterdam met 600 bezoekers vol, nu moet datzelfde gezelschap 1000 plaatsen meer verkopen in de Stopera. Met als gevolg dat het experiment grotendeels de deur is uitgezet en dat jonge choreografen in eigen gezelschap weinig kansen krijgen nieuw werk te creëren.

In de adhoc-sector zorgt een geheel ander mechanisme voor een soortgelijk effect. Sinds het midden van de jaren tachtig worden de subsidiepotten dans van de gemeenten Amsterdam en Rotterdam en sinds 1993 van het Landelijk Fonds voor de Podiumkunsten, door zo'n 40 à 50 choreografen regelmatig aangesproken. Via de methode van de roulette krijgen deze kunstenaars de ene keer wel, de andere keer niet, of veel minder geld dan gevraagd. Ondanks dit hazard-karakter van het choreografisch bedrijf zijn ze in staat bijna elk jaar wel een kleinschalige productie te maken. Maar het toegewezen geld is zeer bescheiden en geeft de makers alleen de mogelijkheid een eenvoudige voorstelling te maken, zonder toeters en bellen als geraffineerde kostuums, muziek of belichting. Deze choreografen krijgen te weinig om te leven en te veel om dood te gaan. Groot choreografisch talent dat ongetwijfeld bij enkelen van hen aanwezig is, heeft hierdoor te weinig kans om zich te ontwikkelen.

Nu het Derde Kunstenplan in voorbereiding is, is het moment aangebroken om een uitweg uit deze impasse te zoeken. Want krijgt een aantal talentvolle choreografen geen kans door te groeien, dan valt te vrezen dat er van hen in de volgende kunstenplanperiode niet veel overblijft. Doorgaan met te weinig middelen en geen mogelijkheden om te plannen en dansers aan zich te binden, is voor hen geen optie meer. Te hopen valt dat de Raad voor Cultuur op basis van kwaliteit en talent, en rekeninghoudend met diversiteit en publieksbereik in staat is een keuze te maken en enkele jonge choreografen de mogelijkheid zal bieden door te groeien.

### **Dansplatform**

Als deze oplossing er komt zal dit de druk op het budget van het Fonds voor de Podiumkunsten doen verminderen, maar nog altijd zullen daar de problemen groot zijn. Immers de laatste jaren

blijkt steeds duidelijker dat het publiek voor moderne experimentele dans weliswaar stabiel, maar ook zeer beperkt is. Buiten enkele gespecialiseerde theaters in de Randstad is het moeilijk publiek voor dit soort theater te vinden. Vandaar dat het toe te juichen is dat Het Nationale Ballet, Dansgroep Krisztina de Châtel en Leine & Roebana elkaar gevonden hebben en gezamenlijk een programma maken. Naar verluidt verloopt de verkoop van deze triple-bill in theaters in de Randstad en de provincie uitstekend.

Ook in het reeds eerder genoemde rapport *Dans!* komt het idee van samenwerking tussen choreografen voor. Driessen rakelt het aloude idee van het Dansplatform, een samenwerkingsverband tussen adhoc-choreografen onder leiding van de choreografe Beppie Blankert dat bestond van 1993 tot en met 1996, weer op. Echter zonder aan te geven waarom dit model nu wel zou kunnen slagen. Toch verdient dit idee de aandacht.

Het grootste struikelblok van Platform I werd gevormd door de wrijving tussen de artistieke leiding en de deelnemende choreografen. Uit een zeer bescheiden budget en gebruikmakend van dezelfde dansers moesten zowel de leidster als deze choreografen producties maken, met als gevolg dat leiding en choreografen met elkaar in concurrentie traden.

Het Dansplatform II moet niet in dezelfde val lopen. Het zou moeten uitgroeien tot een meerjarig samenwerkingsverband tussen adhoc-producerende choreografen, die ondersteund door een productie- en verkoopbureau, per jaar één à twee triple-bills uitbrengen. Voorop moet staan dat de choreografen artistiek gezien autonoom kunnen blijven, dat het programma divers is en de stukken kort zijn. Een veelgehoorde klacht van publiek, critici en programmeurs is immers dat de voorstellingen in het adhoc-circuit te lang zijn. Wordt aan deze voorwaarden voldaan dan slaat het Dansplatform II twee vliegen in één klap. Er wordt een meerjarig perspectief geboden aan enkele adhoc-choreografen en er kan een aantrekkelijk programma worden samengesteld dat geproduceerd en verkocht wordt door één bureau. Het ligt voor de hand dat over zo'n model de komende tijd met het Fonds voor de Podiumkunsten van gedachten gewisseld gaat worden.

Ook de grote gezelschappen moeten in het volgende kunstenplan meer aandacht besteden aan de gerichte ontwikkeling van choreografisch talent. De in eigen huis aanwezige jonge choreografen zouden regelmatig de kans moeten krijgen choreografieën te maken, bij het eigen gezelschap of eventueel daarbuiten. En met het spelen van speciale programma's in kleinere schouwburgen en vlakkevloer theaters in het land kan daarvoor meer geïnteresseerd publiek worden gevonden.

### **Jongerencultuur**

Zoals de dansprogrammeurs in het rapport *Dans!* al aangaven zijn meer populaire dansvormen als Hip Hop, Street Dance of Jazzdance afwezig in het huidige Nederlandse gesubsidieerde dansaanbod. Het lijkt of de moderne dans dit soort populaire dansuitingen uit de jongerencultuur de rug toekeert. Dit is een gemiste kans, niet alleen omdat op die manier een belangrijk segment van het danspubliek onvoldoende wordt bereikt, maar ook omdat veel creatief talent dat op straat en in het clubcircuit rondloopt niet bij de ontwikkeling van de theaterdans wordt betrokken. Immers het is niet alleen goedkoop amusement dat in de jongerencultuur wordt gemaakt, maar er wordt ook volop geëxperimenteerd met nieuwe vormen en technieken.

Wellicht heeft die kloof tussen de gesubsidieerde en ongesubsidieerde sector te maken met de minder geslaagde pogingen van enkele jaren geleden om popmuziek en theaterdans bij elkaar te

brengen. Deze projecten werden gekenmerkt door te brave choreografieën, gedanst door te brave dansers, die de concurrentie met de ruige popmuziek al van te voren hadden verloren. Maar de mislukking van toen moet de dans er nu niet van weerhouden om toch weer eens naar de jongerencultuur te kijken. Het zou goed zijn als er nieuw beleid op dit gebied wordt ontwikkeld, wellicht los van bestaande subsidiestructuren. Te denken valt aan impulsen vanuit de jongerencultuur zelf, waarbij sleutelfiguren in de clubcircuits de opdracht krijgen dansvoorstellingen te ontwikkelen.

### **Hoe nu verder?**

Aan actiepunten de komende jaren geen gebrek: diversiteit, kwaliteit en kwaliteitsontwikkeling, jongerencultuur en dansplatform. Het valt zeer te wensen dat zoveel mogelijk van deze knelpunten door de danswereld en in samenspraak met de Raad voor Cultuur, het Fonds voor de Podiumkunsten en het Ministerie van OCenW aangepakt worden.

Binnen de danswereld is de bereidheid om samen te werken, de handen uit de mouwen te steken en naar de dans als één sector te kijken, enorm toegenomen. Hiervan getuigen de opdracht tot het rapport *Dans!* en de gemeenschappelijke promotie van dans die deze zomer is gestart. Vervolgens zal die bereidheid tot samenwerking ook nog één stem gegeven moeten worden. Voor een keer zullen de dansers hun kousen thuis moeten laten en keihard met hun spitzen op de vloer moeten bonken om door ministerie, de Raad voor Cultuur en het Fonds gehoord te worden.

## **Naschrift bij: *Nederlandse dans op de drempel van de 21e eeuw* *Veel bereikt maar ook nog veel te doen.***

Door Onno Stokvis (mei 2019)

In 2000 verscheen in Danswetenschap in Nederland, deel 1, mijn artikel "Nederlandse dans op de drempel van de 21ste eeuw". In deze uitgave van de Vereniging voor Dansonderzoek (VDO) gaf ik een indruk van de sterktes en zwaktes van de Nederlandse theaterdans en keek naar de veelbelovende toekomst. Nu bij het ter ziele gaan van deze wetenschappelijke serie over dans constateer ik dat er van mijn hoge verwachtingen van toen niet veel is overgebleven.

Het einde van de serie Danswetenschap in Nederland valt samen met de opheffing van de VDO. Een vereniging die werd opgericht ten einde een wetenschappelijk kader te scheppen voor een diverse en bloeiende Nederlandse theaterdanscultuur aan het einde van de 20ste eeuw. Maar waren er in 2000 in Amsterdamse theaters dagelijks dansvoorstellingen te zien van nationale en internationale gezelschappen en kon je op een avond vaak kiezen uit modern of klassiek ballet, verschillende vormen van moderne dans, jazz dance, streetdance, historische dans en jeugddans. Nu zijn er weken dat er nauwelijks een dansvoorstelling in de hoofdstad staat geprogrammeerd en is de variatie in het aanbod verschaald.

Maar het is niet alleen in kwantiteit en diversiteit dat de theaterdans achteruit is gegaan. Gelijkwaardige opvolgers van de internationaal gevierde moderne-balletchoreografen Hans van Manen en Jiří Kylián zijn in de afgelopen jaren niet gevonden. En choreografen als Nils Christie, Ed Wubbe, Nacho Duato, Paul Lightfoot/Sol León, Johan Inger, David Dawson en Krzysztof Pastor staan (inter)nationaal weliswaar goed aangeschreven, maar missen toch het genie en de oorspronkelijkheid van hun twee voorgangers.

Bij de moderne dans ligt het nog ongunstiger. Daar weet geen van de in de jaren 80 en 90 naar voren gekomen choreografen als Shusaku Takeuchi, Bianca van Dillen, Krisztina de Châtel, Ton Simons, Hans Tuerlings, Truus Bronkhorst, Piet Rogie en Ron Bunzl internationaal door te breken. En langzaam erodeert de waardering voor hun werk na 2000. Met uitzondering van Simons en De Châtel wordt subsidie aan deze choreografen dan ook in de eerste jaren na de eeuwwisseling stopgezet. Een dansplatform waar zij en een volgende generatie jonge choreografen als Pieter de Ruiters, Blok & Steel, Maria Voortman/Roberto de Jonge, Ferry de Geus, Anouk van Dijk, Paul Selwyn Norton, Karin Post, Nanine Linning, Emio Greco & Pieter Scholten, Leine & Roebana, Itzik Galili, Uri Ivgy & Johan Greben en Conny Janssen hadden kunnen werken komt niet tot stand. Hierdoor blijft de moderne danssector ten opzichte van de balletgezelschappen relatief zwak georganiseerd en bij gebrek aan baanbrekend supertalent wordt juist de moderne dans wegbezuinigd bij opeenvolgende bezuinigingsrondes. Slechts Conny Janssen, Emio Greco & Pieter Scholten en tot voor kort Leine/Roebana blijven als zelfstandige moderne dansgezelschappen overeind. Om de diversiteit en dynamiek in dit kaalgeslagen danslandschap enigszins te behouden komen er wel twee relatieve nieuwkomers bij: Club Guy & Roni en Nicole Beutler. En enkele dansgezelschappen als ISH, Maas en Wies Bloemen bedienen het segment van de op educatie gerichte dans voor jongeren.

Maar de meeste choreografen die in de jaren negentig met subsidies van het Fonds voor de Podiumkunsten en/of de gemeenten Amsterdam en Rotterdam op weg gaan zich te vestigen als zelfstandige danskunstenaars verplaatsen na 2000 bij gebrek aan ontplooiingsmogelijkheden in eigen land hun activiteiten geheel of gedeeltelijk naar het buitenland, of vinden emplooi buiten de sector van de professionele theaterdans en gaan werken met dansamateurs, worden yoga-leraar, masseur, etc.

Een voor de hand liggend werkveld voor deze choreografen was het onderwijs geweest en dan met name bij choreografie-opleidingen die rond de eeuw wisseling bij verschillende HBO's kunstvakonderwijs werden opgericht. Maar geen van de leidende choreografen uit zowel de balletwereld als de moderne dans verbond zich overtuigend aan dit vakonderwijs. Hierdoor werden deze opleidingen geen (inter)-nationaal toonaangevende centra van waaruit de Nederlandse tradities van de theaterdans, zoals die vorm kreeg in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw, worden bestudeerd en doorgegeven aan een volgende generatie. Veel van dat erfgoed, hoewel vastgelegd op video en raadpleegbaar bij verschillende archieven, dreigt nu vergeten te worden. En daarmee zet de theaterdans in Nederland zich op grote achterstand, wordt vergeten wat er eerder was gemaakt en wordt er op die erfenis niet verder gebouwd.

## II.1 De dans in Nederland anno 2002 - jubileren en/of\* doorstromen

\* doorhalen wat niet van toepassing is

Door Francine van der Wiel

Ruim een jaar geleden werd de Erasmusprijs toegekend aan 'de dans in Nederland', als erkenning voor de wijze waarop de danskunst zich in de afgelopen halve eeuw heeft ontwikkeld tot een rijk gevarieerde, professionele discipline met internationale allure. Maar hoe zit het eigenlijk met de toekomst? Is er een 'tweede generatie'? Hoeveel kansen krijgen de jonge choreografen, worden die wel (op een goede manier) benut en hoe zou dat beter kunnen? Pas de laatste tijd lijkt er enige beweging te komen op het gebied van de zo noodzakelijke doorstroming in de danskunst. Daarom, voor de zoveelste keer: een pleidooi voor het choreografenplatform.

Een van de meest opvallende zaken in de danswereld van de afgelopen paar jaar is voor danswetenschappers misschien geen buitensporig interessant gegeven, maar wel een dat gevolgen heeft voor de artistieke ontwikkelingen in het veld. Wie de dans in Nederland een beetje heeft gevolgd, is namelijk van het ene feestje in het andere gevallen. Achter elkaar vierden met name de grotere, bekendere gezelschappen hun zoveeljarige jubileum. Vijftig jaar Scapino Ballet ligt weliswaar al weer enige jaren achter ons, maar recentelijk vierden het Nederlands Dans Theater, Het Nationale Ballet, het Internationaal Danstheater (voorheen Folkloristisch Danstheater), Introdans en Dansgroep Krisztina de Châtel het veertig-, dertig- of vijftienvintigjarig bestaan. Ongetwijfeld zijn in het kleinere circuit ook al vele, al dan niet voormalige, adhoc-ers veelvouden van vijf jaar autonoom bezig, maar daar is misschien minder animo en waarschijnlijk minder geld beschikbaar om zulks te vieren.

De Nederlandse dans bevestigt met al deze jubilea niet alleen zijn bestaan, maar ook zijn succes en (dus) bestaansrecht. De manier waarop de danskunst in dit kikkerlandje in een paar decennia tot bloei is gekomen, de kwantiteit en variëteit aan gezelschappen, producties, stijlen en genres is ook zonder meer opmerkelijk. Na de Tweede Wereldoorlog moesten professionele dansgezelschappen met een lantarentje worden gezocht, maar al na zo'n vijftien jaar - waarin ook de zogeheten 'balletoorlog' woedde - waren er drie grote gezelschappen en begonnen ook kleinere, op meer moderne leest geschoeide groepjes zich te roeren. In de loop der jaren kwamen daar allerlei ad-hoc activiteiten bij, werden de opleidingen geprofessionaliseerd en kregen diverse regio's een 'eigen' groep. De groei van het aantal gezelschappen was zodanig explosief, dat Eva van Schaik in haar boek *Op gespannen voet* uit 1981 al van 'wildgroei' sprak.

Terugkijkend mag je stellen dat die wildgroei toen nog maar in de kinderschoenen stond: inmiddels zijn er meer dan tien structureel gesubsidieerde gezelschappen, vijf academies en tientallen productiekernen, danswerkplaatsen en ad-hoc initiatieven. De grote(re) gezelschappen, met het Nederlands Dans Theater voorop, genieten internationale erkenning en het open beleid van de overheid

maakt Nederland ook voor buitenlandse dansers en choreografen een aantrekkelijk land om te werken. In 2000 werd een en ander beloond met de Erasmusprijs, die werd toegekend aan 'de dans in Nederland', in de persoon van Hans van Manen.

Tegelijk met alle feestvreugde moet echter ook worden geconstateerd dat met name in de artistieke bovenlaag van de danswereld sprake is van een zekere mate van stagnatie. Kijkend naar de grote groepen (NDT, HNB, Scapino, Introdans) kun je nog altijd niet stellen dat er sprake is van een organische doorstroom van artistieke talenten. Zeker, bij NDT is Paul Lightfoot huischoreograaf geworden. Maar hij is anno 2002 de enige 'overlevende' van de tijdens het Kylian-tijdperk opgekomen generatie die voor de groep behouden is gebleven - Nacho Duato bijvoorbeeld heeft nu al jaren zijn eigen groep in Spanje; Johan Inger, een jonge choreograaf van recenter datum, heeft kort geleden het leiderschap van het Zweedes Cullberg Ballet op zich genomen en anderen die hun debuut in de NDT Workshop maakten (onder wie Patrick Delcroix, Joe Kanamori, Dylan Newcomb, Megumi Nakamura) zijn overgestapt naar het vlakke-vloercircuit.

Bij HNB wordt pas nu weer het belang ingezien van het koesteren van de choreografische eigen kweek. De voor de hand liggende, maar door artistiek directeur Wayne Eagling aanvankelijk versmaide opvolgers van 'de drie Van's' worden (weer) binnen boord gehaald - Ted Brandsen per 1 januari 2002 als adjunct artistiek directeur en Krzysztof Pastor sinds een kleine drie jaar als losvaste huischoreograaf. Introdans heeft eigenlijk geen vaste, eigen choreografen in huis. Ton Wiggers heeft zichzelf ruim tien jaar geleden wijselijk van deze functie ontslagen en voor hem in de plaats is een min of meer vaste pool van gastchoreografen samengesteld. Die bestaat uit binnen- en buitenlandse danskunstenaars (Conny Janssen, Ted Brandsen, Nils Christe, Jorma Uotinen, Jean-Christoph Maillot) die vaak al aan een andere, eigen groep zijn verbonden. Een uitbreiding van de 'tweede generatie' is van dit repertoire dus niet te verwachten.

De enige die er als de kippen bij was om choreografisch talent binnenshuis te halen, was Ed Wubbe. Hij benoemde de nog prille Nanine Linning tot huischoreografe van Scapino Ballet Rotterdam. Hoewel dat misschien wel weer een erg vlotte beslissing was, heeft Wubbe zich in elk geval rekenschap gegeven van de zeldzaamheid van jonge choreografen die voor een groot (lijst-) toneel willen werken en bovendien bereid zijn hun werk in een groter verband, naast het werk van anderen, te tonen in bijvoorbeeld een triple bill. Want hier stuiten wij op een ander fenomeen van de laatste jaren, dat niet alleen voor de dans en de danskunstenaars zelf, maar ook voor het publieksbereik schadelijk is: het hoge percentage veel te lange, kwalitatief onvolgroeide avondvullende producties in het kleinere, eigentijdse vlakke-vloercircuit. Martin Bijkerk (Het Parool) schreef hierover: 'Een geïnspireerde jonge choreograaf heeft een plan, schrijft een subsidie-aanvraag, en krijgt geld. Een theater wil misschien mee-producen, dansers zijn gecontracteerd, alsmede een decorontwerper, een kostuummaker en een duizendpoot voor de zakelijke, publicitaire en allerhande beslomeringen, een repetitieruimte wordt gevonden, een premieredatum is gepland, en wellicht tonen wat andere theaters belangstelling. En onmiddellijk zit de choreograaf vast. Hij of

zij kan immers kwalijk van het publiek verlangen voor een klein half uurtje dans de gang naar het theater te maken, en dus moet de hele avond gevuld.

Dat gebeurt, maar meestal vooral door ingrepen van nodeloos rekken van theatrale momenten, en alle choreografische aantekeningen en zijsporen op de planken te brengen. De vraag of het dansstuk wel een avondvullend stuk moet zijn stelt de choreograaf zich niet eens. Gevolg: publiek zit te gapen, en recensenten melden dat er hier en daar wel wat aardigs te zien was, maar zijn overigens niet onder de indruk. Dat het simpelweg te lang duurde melden ze niet eens meer, want ook de recensenten weten dat dat nu eenmaal normaal is. Hoezo normaal? Sinds wanneer mag je de kwaliteit van een dansstuk niet meer mede afmeten aan de manier waarop de choreograaf met tijd is omgesprongen? Na drie van die stukken worden de recensies harder van toon en kritiek, en verliezen publiek en geldschieters hun geloof. En dat was dan dat, exit geïnspireerde choreograaf. Had de choreograaf diezelfde ideeën bondiger op de planken gebracht, dan was het wellicht heel anders gelopen.'

Over de vraag wie (de grootste) verantwoordelijkheid draagt voor dit verschijnsel - de makers zelf, de theaters of de subsidiënten - is al vaak gediscussieerd. Opmerkelijk is dat men bij het zoeken naar een oplossing ervoor al sinds jaar en dag op één en hetzelfde plan uitkomt: het choreografenplatform, een structureel gesubsidieerd instituut met een landelijke functie, waar de categorie 'jong en veelbelovend' autonoom en regelmatig kan werken met gebruikmaking van alle faciliteiten die nodig zijn voor een professionele voorstelling (waaronder een min of meer verzekerde distributie), maar zonder productiedwang en zonder individuele subsidieperikelen.

Even opmerkelijk is dat deze kennelijk voor de hand liggende oplossing nooit is gerealiseerd. Oorzaak: de koudwatervrees van de (jonge) choreografen, die bang zijn dat hun artistieke autonomie binnen een platformconstructie in gevaar komt. De praktische voordelen - geen (of veel minder) zorgen over de kosten voor repetitieruimte, zakelijke leiding, organisatie, publiciteit en andere overhead - konden hen niet over de streep trekken, ook niet als de dagelijkse leiding van een en ander bij een niet-choreograaf zou komen te liggen.

Gelukkig is er de laatste tijd sprake van enige voorzichtige beweging en toenadering. Vreemd genoeg spelen de grote, structureel gesubsidieerde gezelschappen hierbij een belangrijke rol. In het kader van de Collectieve Danspromotie, die in 1999 officieel werd gepresenteerd, brachten HNB, Dansgroep Krisztina de Châtel en Leine & Roebana in 2000 voor het eerst een gezamenlijk reisprogramma, waarmee het publiek de gelegenheid kreeg zich in kort bestek een idee te vormen van althans een deel van het Nederlandse dansaanbod. Intussen is een derde mixprogramma in voorbereiding, na de succesvolle tournee van de 'Rotterdamse' Danscombinatie, met Scapino Ballet Rotterdam, De Rotterdamse Dansgroep en Conny Janssen Danst.

Een soortgelijk initiatief is in het kleine-zalencircuit ontplooid door het Cadance Festival en Theater Netwerk Nederland. Uitgaande van ad-hocproducties en niet-structureel gesubsidieerde choreografen zijn double-bills gepresenteerd van onafhankelijk van elkaar geproduceerde werken. Voorbeelden zijn het programma met Nanine Linning en Ruby Edelman, en dat met Sarah Wookey en Dylan Newcomb. Ook Piet Rogie, die voor het eerst in het Kunstenplan is opgenomen,



zoekt de samenwerking op. Hij grijpt zijn nieuwverworven status aan om een soort mini-choreografenplatform te realiseren: hij nodigde Bruno Listopad en Megumi Nakamura uit voor een triple bill van Rogie & Company.

De bereidheid samen te werken en onder één paraplu te produceren lijkt onder de choreografen in het vlakke-vloercircuit te zijn toegenomen. Het succes van deze benadering is genoeg reden om nog eens na te denken over de mogelijkheid van een choreografenplatform. De voordelen daarvan zijn immers niet alleen praktisch/financieel. Het mes snijdt aan nog meer kanten: zo'n gemengde voorstelling (double of triple bill) is aantrekkelijk voor programmeurs en publiek, bovendien kunnen de (beginnende) choreografen hun artistieke concept zonder de 'avondvullende dwang' ontwikkelen.

Idealiter leidt dit tot een verhoging van kwaliteit, tenminste, als de choreografen beschikken over de benodigde hoeveelheid zelfkritiek en vormbeheersing. En bescheidenheid: Leine & Roebana leverden voor het eerste mixprogramma van de Collectieve Danspromotie onvervroren een stuk van drie kwartier, wat voor het deels nieuwbakken publiek wellicht wat hoog gegrepen was.

Een extra voordeel van een choreografenplatform kan zijn dat het publiek en pers een duidelijk referentiepunt biedt. Zoals bekend is het immers nog altijd, en misschien wel meer dan een paar jaar geleden, tobben met de belangstelling voor dans. 'Dans is niet meer sexy', is een veelgehoorde verklaring voor de beperkte aandacht die de dans in kranten en op televisie krijgt. Dat is geen zaak van de media alleen; ook binnen de kunstwereld zelf is de dans vaak het ondergeschoven kindje. Dit bleek een kleine twee jaar geleden wel zeer schrijnend uit de briefkaartenactie waarmee de verzamelde kunstenaarsbonden en -verenigingen zich tot de Tweede Kamer richtten, in reactie op de voor artistiek Nederland karige Rijksbegroting. Het begeleidende pamflet 'Een pond veren vliegt alleen als er een vogel in zit' vermeldde zo ongeveer alle kunstdisciplines, behalve... inderdaad, de dans.

Dat de danskunst eigenlijk niet wordt gedragen door een brede, culturele voorhoede (op Connie Palmen met Hafmo aan haar zijde na), is intussen een vertrouwd verschijnsel. Veel kunstredacties 'doen' dans zoals de Tros kunst presenteert ('omdat het moet'), al kan een sappig conflict de belangstelling plots aanjagen. Zo mocht HNB zich de afgelopen jaren meermalen verheugen in een flinke hoeveelheid publiciteit rond de telkens opblaiende conflicten tussen dansers en directie. Maar in het algemeen heerst op kunstredacties vaak een soort goedkoop marktdenken, waardoor een achterhoedegevecht in de garagepunk meer aandacht krijgt dan een artistiek belangwekkende dansproductie met internationale uitstraling. Gebrek aan kennis van de danskunst is hierbij een belangrijke factor; iets dat ook met regelmaat pijnlijk duidelijk wordt bij de zeldzame gelegenheid dat een choreograaf wordt uitgenodigd voor een (cultureel) praatprogramma. De redactie van Barend & Van Dorp bijvoorbeeld was niet in staat Hans van Manen tot zijn recht te laten komen, terwijl dat toch een ideale interviewee is, die op een heldere en geestige manier altijd wel iets te melden heeft. 'U heeft ook wel eens een ballet op hoge hakken gemaakt, hè?', luidde de meest geïnspireerde vraag, en Van Manen kromp zichtbaar in elkaar. Mensen als Hanneke Groenteman zweren bij de uitspraak dat je dans moet zien, dat je er niet over kunt praten - wat

natuurlijk niet alleen onzin is, maar goed beschouwd een brevet van onvermogen inhoudt.

Enigszins valt die moeizame omgang tussen dans en media wel te begrijpen. Op Hans van Manen en Krisztina de Châtel na zijn er momenteel maar weinig tot de verbeelding sprekende, sociabele en salonfähige figuren binnen de danswereld. Wayne Eagling heeft zichzelf als belangenbehartiger van de dans gediskwalificeerd door geen Nederlands te leren en Jiri Kylián, een echte grootheid, wil zelfs een vraag over het weer eerst in drievoud doorgefaxt krijgen. De Groentemannen, Barends en de De Leeuwen weten hun weg naar Van Manen en De Châtel dus wel met enige regelmaat te vinden, maar juist de jongere generatie is voor Hilversum en de krantenredacties een onoverzichtelijke brei. Een centrum waarvan bekend is dat dát de plek is waar jonge, talentvolle choreografen hun werk produceren - een choreografenplatform dus - zou de eigentijdse danskunst toegankelijker kunnen maken voor de media en de media voor de danskunst, wat weer een gunstige invloed zou kunnen hebben op publieksbereik en zaalbezetting. Voorwaarde hiervoor is wel, dat de afdeling PR van zo'n platform wordt bemand door een professioneel team, dat kennis heeft van de Nederlandse danswereld, doordrongen is van het belang van free publicity en zich bewust is van de eigen taak binnen dit geheel - functie-eisen die met name bij de kleinere dansgroepen niet als vanzelfsprekend worden beschouwd, is de ervaring.

Ook zouden veel geïnspireerde freelance choreografen geen zwerfend bestaan meer hoeven leiden, afhankelijk als zij zijn van uitnodigingen van allerlei groepen en meer lokaal of regionaal georiënteerde productiehuisen. Andersom kan dat de profielen van de verschillende dansgroepen, die nu vaak een overlappend aanbod choreografen presenteren, weer verscherpen. Een choreografenplatform kan op deze manier, net als het stimuleren van de 'eigen kweek' bij de grote gezelschappen, een belangrijke bijdrage leveren aan de doorstroming in de Nederlandse dans.

### 3. Dans in Nederland in 2003: wat beklifde en waarom?

Door Isabella Lanz

Een terugblik op 2003 roept de volgende vragen op: Wat beklifde en waarom? Wat was nu echt van artistiek belang? En hoe breng je in hemelsnaam een heel dansjaar terug in de herinnering? Een voor de hand liggende manier is het raadplegen van de agenda. Vrijdag 12 september 2003 zag ik van Het Nationale Ballet een *triple bill* met daarin een divertissement uit het romantisch klassieke ballet *Paquita*, een nieuw werk van Scapino Ballet-coryfee Annabelle Lopez Ochoa (*Solitaire*), en de reprise van Ted Brandsens *Carmen*. Wat me vooral bijbleef van de voorstelling is dat ik Brandsens *Carmen* niet geslaagd vond: te traditioneel om eigentijds te zijn en te modern om voor een goeie klassieker door te gaan. Een bewerking zonder originele visie, diepgang of geestige wending – zoals Mats Eks *Carmen* die wel had – en met als enige troef enkele sterke groepsdansen voor mannen, zoals vaker bij Brandsen. Ochoa's *Solitaire* vond ik aardig. Weliswaar Ed Wubbe-achtig qua danstaal en obligaat in zijn thematiek van eenling (danseres Yumiko Takeshima) versus groep, maar sfeervol uitgewerkt en met overtuiging bij dit klassieke gezelschap gezet. Van *Paquita* restte me slechts een vage indruk van de vertolking – redelijk goed.

Een betere manier om het seizoen te scannen op wat boeide, is de spontane herinnering. Ah, ja! Shen Wei was toch de ontdekking van het Holland Dance Festival en misschien wel van het gehele seizoen. Diens muzikale en intelligente bewerking van Igor Strawinski's *Le Sacre du Printemps* dwong bewondering af, evenals zijn rituele en verstilde groepswork *Folding*. Na de golf van Japanse moderne dans – onversneden butoh of de butoh voorbij – volgt dan nu hedendaagse dans uit China, nadat vele eigentijdse Chinese schilders, componisten en filmers in Europa en de Verenigde Staten al furore maakten. Met choreograaf Shen Wei gaat een nieuwe wereld open van 'east meets west', zonder clichés of commerciële rimram. Wei groeide als zoon van een theaterdirecteur op in de omgeving van het traditionele Chinese theater. Door zijn studie aan een kunstacademie kwam hij in contact met visies van begin twintigste-eeuwse westerse avant-gardisten. In de jaren negentig werd hij als danser gevormd door technieken van de Amerikaanse moderne dans, onder meer Graham. Voeg daarbij zijn kennis van eeuwenoude spirituele, op energieën gebaseerde bewegingstechnieken en je hebt alle ingrediënten waaruit Wei een weloverwogen (fusie)visie op danstheater ontwikkelde. Behalve door Samuel Wuersten, die Wei introduceerde, werd zijn talent herkend door de leiding van het Nederlands Dans Theater en door Pieter Hofman, directeur van Gastprogrammering Het Muziektheater. Deze gaf Wei een opdracht voor het seizoen 2004–2005, zodat we verzekerd zijn van zijn terugkeer.

#### Shifts in de top

Het hierboven geschetste beeld met een middelmatige voorstelling van een gevestigde grote Nederlandse groep en een buitengewone verrassing uit het buitenland, is symptomatisch voor het hele seizoen. Wat echt opviel in 2003 komt grotendeels uit het buitenland. Zit er dan helemaal geen beweging in de dans in Nederlands? Jawel, op beleidsniveau. Belangrijke shifts in de top deden zich voor bij de twee giganten. Wayne Eagling verliet Het Nationale Ballet – in een gouden glitterregen conform de stijl van een voormalige Royal Ballet-*star*. Een *danseur noble* die nooit kon aarden in dit glamourloze balletland en zich tot

het bittere einde opstelde als onbegrepen antiheld. Exit Wayne en welkom Ted. Ted Brandsen moet los zien te komen van te geëffende paden van dit klassieke gezelschap. Hij staat voor de moeilijke taak om de traditie op sprankelende wijze te koesteren en om de groep opnieuw te laten meetellen in Nederland en de rest van de wereld. De deelname van Brandsen en (huis)choreograaf Krzysztof Pastor (die eerder een geslaagd *Si después de morir* creëerde) aan het Holland Festival 2004 met een experimenteel werk dat de expressie van lichaam en stem onderzoekt, *Body/Voice*, is een stap in de goede richting.

De tweede machtswisseling vond plaats bij het Nederlands Dans Theater, waar Marianne Sarstädt zich niet langer gesteund voelde en de bijl erbij neergooide. Met de keuze voor een volkomen onbekende ex-Forsythe danser, de Zweed Anders Hellström als nieuwe artistiek leider, werd duidelijk dat het Nederlands Dans Theater niet opteert voor een radicale wending, maar – omgekeerd – voor het aanhalen van de band met haar vorige artistieke directeur en architect van dit gezelschap, Jirí Kylián. Dat deze niet met de dagelijkse beslommeringen van het gezelschap wil bemoeien en dus 'op afstand' opereert, is niet nieuw. Wel nieuw is de toetreding tot de artistieke leiding van het duo Paul Lightfoot en Sol León, waarmee deze (huis)choreografen zeggenschap krijgen over de aanname van dansers, de uitnodiging van gastchoreografen en de samenstelling van programma's. Hans van Manen keerde het gezelschap de rug toe uit onvrede over zijn internationale tourneebeleid, dat zijn werk amper aan bod laat komen. Inmiddels is hij opgedoken bij het door zijn voormalige protégé Brandsen geleide Nationale Ballet, waar hij een nieuw ballet gaat maken en in de zomer een carte blanche avond krijgt. Zijn tweede garnituur-balletten parkeert Van Manen intussen bij de provinciale dansgroep Introdans.

Het trio NDT-huischoreografen liet zich niet onbetuigd. Kylián liet met *Last Touch* zien dat hij nog het elan bezit om dans van weer een geheel andere signatuur te maken. In dit wonderlijk verstilde groepsportret van zes personages, geplukt uit negentiende eeuwse literatuur in de stijl van Tsjechov of Toergenjev, kwamen de onderlinge onderhuidse spanningen tot uitdrukking in een uiterst geconcentreerd mimespel dat tot op de nanoseconde getimed en tot op de micrometer geplaatst leek. Een droomachtig schouwspel dat perfect omlijst werd door een supergestileerd realistisch decor van Walter Nobbe. Lightfoot en León presenteerden pal voor hun sabbatical year een magnifiek programma bij NDT II dat bijna historisch genoemd mag worden. Vooral de uitvoering door dit duo zelf van hun tien jaar eerder gemaakte *Sigue* kreeg een dramatische diepgang en ontroerende intimiteit die zelden te zien zijn. Hun 'Signing off' bleek gelukkig loos alarm.

### **Sacre-reeks**

De generatie van 'gevestigd moderneren' vervolgde haar weg met veel overtuiging en doet het onverminderd goed. Truus Bronkhorst en Marien Jongewaard waagden zich aan een provocerende *Sacre*-interpretatie, *I feel Good*. Deze productie werd begeleid door muzikaal gemonteerde fragmenten uit pornofilms. Regisseur Boris Gerrits coupeerde de beelden weliswaar tot op de navel, maar de gelaatsexpressie van de acteurs was wel zo suggestief. Een centraal gestelde scène toonde een horde macho's die zich en groupe verlustigen aan een masturberende dame – als parallel voor het maagdenoffer ten overstaan van een kaste priesters. Deze expliciet seksuele danse sacrée verwees naar het thema van een heftig verklankt orgasme, zoals door Strawinsky oorspronkelijk bedoeld is. Tegelijkertijd was *I feel Good* bedoeld als kritiek op de seksindustrie en

voegde het duo een keihard eigentijds hoofdstuk toe aan de bestaande *Sacre*-reeks.

Hoe eeuwig aansprekend de *Sacre* is en hoe rekbaar toch ook, bleek uit twee andere versies: de beeldschone abstract muzikale interpretatie van Wei en de heftig theatrale dans van Angel Preljokaj. Jubilaris Piet Rogie verplaatste recent het gewelddadige offerdrama naar de koeienstal van de bio-industrie en liet daarbij de paradijselijke idylle van twee mensenkinderen te gronde gaan aan de jalouse vernietigingsdrang van een stel stupide kuddedieren.

Even indrukwekkend als *I feel Good* was Krisztina de Châtels *Obscura*, duister en donker, refererend aan de dood en zeker niet aan lust en leven. De maakster was gefascineerd door het recente fenomeen van rouwende massa's bij begrafenissen, door rituelen in de christelijke middeleeuwen en de collectieve godsdienstbeleving in de islamitische wereld. Ze regisseerde het zangkoor Capella Amsterdam tot een plechtstatig bewegingskoor dat - gekleed in zwarte burka's - een indrukwekkend uniform corps vormde tegenover de bijna naakte en daarmee kwetsbare dansers. Het doodse en kale toneelbeeld van Mike van de Lagemaat - een grijze betonnen parkeergarage - gaf dit dramatische 'dansatorium' de omineuze lading waar De Châtel naar zocht.

Scapino Ballet Rotterdam vervolgde onder voortvarende leiding van Ed Wubbe de zoektocht naar een eigentijds programmatische danskunst. Het werk van Wubbe met prominent ernaast dat van de generatie jongere Nanine Linning is daarbij toonaangevend. Maar wat zij beogen kwam dit jaar niet echt uit de verf. Hoe oogstrelend vormgegeven Wubbe's *Orfeo Shows /Operation Orfeo* ook was - voorbeeldig als het gaat om integratie van videobeeld in een decor - het drama bleef haken op een ironisch bedoeld commentaar op media-politieke machinaties. Slechts de rol van Orpheus (vertolkt door Javier Velazquez) verleende dit avondvullende werk een ouderwetse emotionele diepgang. En Linnings cartoonstuk *Bubble Gum Wrapper*, waarvoor zij intensief samenwerkte met componist Jacob ter Veldhuis, was speels en lichtvoetig bedoeld, maar bleek door het ingenieuze videodecor te hectisch en overdadig om lichtverteerbaar te kunnen zijn.

## **Muziek en dans**

Naast film en video, door de computer bewerkt en op esthetische manier in het toneelbeeld opgenomen, vormt muziek opvallend genoeg een nieuwe actieve plek in de moderne dans: speciaal gecomponeerde muziek en/of ter plekke uitgevoerde muziek. Deze trend zet zich voort in het huidige en zelfs in het komende seizoen. Wie steeds dichter tegen de muziek aankruipt en daarbij zelfs zijn principes of werkmethoden van aleatoriek en chance procedures overboord gooit ten gunste van een loepzuivere afstemming van muziek en dans, is Ton Simons. Zijn gedurfde keuze voor midden twintigste-eeuwse modern klassieke componisten met een experimentele inslag sluit goed aan bij zijn serene, modern academische stijl. Of het nu György Ligeti is (*Stack*) of recent Yannis Xenakis (*Cel*, met uitvoering door het Asko Ensemble) Een voorbode daarvan was te zien in *Eye in All*, het combinatieprogramma met Slagwerkgroep Amsterdam en Leine & Roebana. Cage vormde daarvan een onderdeel, waarna Simons voorbereid was voor diens *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*. Dit pièce de résistance wordt in maart 2004 met live begeleiding door het Ives Ensemble onder leiding van Richard Rijnvos uitgevoerd. Een samenwerking met dirigent en componist Rijnvos staat eind seizoen 2003-2004 overigens ook gepland voor Conny Janssen, in opdracht van het Holland Festival.

Ook het duo Andrea Leine en Harijono Roebana continueerde zijn intensieve zoektocht naar een samengaan van muziek met dans. In *Türings Tijgers* deelden de musici en zangeres van het Maarten Altena Ensemble het podium met de dansers als gelijkwaardige partners, in een pas de deux op de klanken van William Byrd, Altena, Gilius van Bergeijk, Yannis Kyriakides en Steve Martland. De fascinatie van Leine en Roebana voor de specifieke klankkleur van oude muziek uit zich ook in een project dat ze in het voorjaar van 2004 aangaan met het Orkest van de 18<sup>de</sup> eeuw onder leiding van Frans Bruggen: de balletopera *Les Indes Galantes*. Een andere, veel lossere verbinding tussen muziek en dans legde choreograaf Anouk van Dijk. In *Suna no Onno* liet ze vier dansers vrijelijk improviseren op speelse pruttel- en schettergeluiden van de vier koperblazers van Tony Overwater Group, als sympathieke jamsession van improviserende jazzmusici en dansers.

Voorbeeldig als het gaat om hoe muziek en dans volledig met elkaar kunnen samenvallen, in klank, sfeer en betekenis, was *Winterreise* van de Amerikaanse choreograaf Trisha Brown – een buitenlands optreden in het kader van het Holland Festival. Browns bewegingsenscenering van Schuberts romantische liederencyclus was met dank aan het briljante spel en de wonderschone zang van tenor Simon Keenlyside een hoogtepunt in 2003. Het heldere pianospel en de fabuleuze belichting van Jennifer Tipton deden daarbij hun werk. Mooi was hoe met gestileerde poses of subtiele gebaren de tekst op inhoud werd aangestipt waarbij de zanger door drie dansers steeds werd omringd als door engelen. De 24 liederen werden in deze enscenering vloeiend verbonden tot een geheel, tot een even organische als lucide zang- en dansproductie waarvan slechts te genieten viel. Al eerder in Monteverdi's *L'Orfeo* bewees deze voormalige postmoderniste dat ze opera vanuit haar conceptuele inslag zinnig kon bewerken door zang, dans, licht, decor als gelijke entiteiten te integreren.

### **Tekst en beweging**

Intrigerende kruisbestuivingen deden zich eveneens voor op gebied van tekst en beweging. Ivo Van Hove van Toneelgroep Amsterdam nodigde twee keer gastchoreografen uit voor een mix ofwel clash tussen dans en toneel. Zeer geslaagd was *Sonic Boom*, naar een idee van de Vlaamse dichter Peter Verhelst. Die legde de basis onder dit dansdrama over waarheid en verdichtsel, herinneren en vergeten, met zinderend sensuele, aan Marguerite Duras doen denkende verzen die als een partituur onder de actie lagen. Juist het contrast met de choreografie van Wim Vandekeybus – met nadrukkelijke fysieke acties door zijn Ultima Vez-dansers en met het 'traditionele' spel van de drie steracteurs van Toneelgroep Amsterdam Kitty Courbois, Joop Admiraal en Titus Muizelaar - werkte hier dwingend.

Minder overtuigend was *Teorema* van Emio Greco en Pieter C. Scholten. In hun verkenning naar een nieuwe theatertaal namen ze *Teorema*, boek en film van de Italiaan Pier Paolo Pasolini als leidraad. Toneel en dans, woord en gebaar gingen met elkaar een laffe lat-relatie aan: samen en toch apart. De vijf hoofdpersonages werden elk geschaduwd in hun acties door een danser. Wanneer, zoals bij aanvang, danser en acteur in de beweging versmolten, werkte de voorstelling intrigerend. Bij gescheiden acties van acteurs en dansers werd het drama prozaïsch en statisch. Vooral een dramaturgisch onhelder concept speelde de voorstelling parten: tussen de inhoudelijke tekstlaag (die al gedateerd was in zijn Italiaanse jaren zestig maatschappijkritiek) en een meer geabstraheerde laag (een spel van licht en donker met tekst als partituur van

stemmen) stak nog een laag, waarin actuele kritiek op de nouveau riche-cultuur van Berlusconi moest doorklinken. Deze derde laag werd via bonte theatrale acts te wazig vormgegeven. Het duo verloor zich in een veelheid aan bedoelingen, waar een lijn genoeg was geweest. Dit in tegenstelling tot Vandekeybus, die de toch ook complexe materie in *Sonic Boom* tot een hechte eenheid wist te smeden.

Op vergelijkbare wijze als Greco en Scholten reduceerde ook Ohad Naharin een beladen jaren zestig tekst tot partituur, namelijk Peter Handkes Publieksbeschimping. De leegte in deze anti-tekst bood de Israëliische choreograaf en regisseur de ruimte voor een nieuwe dansstructuur. Het ging hem erom hoe woorden 'een relatie aangaan met dans, ruimte, geluid'. Een benadering die vergelijkbaar is met Greco's zoeken naar een abstract spiritueel danstheater waarin dans, licht, geluid worden teruggebracht tot de essentie en gezamenlijk een verhevigde sensatie teweeg brengen. In *Naharin's Virus* werd de tekst door een danser uitgesproken boven de hoofden van de dansers, als een losse stroom van betekenisloze woorden. Toch speelt Naharin vals. Zo neutraal als hij zegt te zijn, is de voorstelling niet. Die kent tal van verwijzingen naar de tweede intifada, naar Palestina, alleen al via de muziek van een Palestijnse componist en Arabische liederen die worden gezongen. En dat Handke intussen in de Frankfurter Allgemeine Zeitung in een bitter debat is geraakt vanwege zijn felle anti-Israëliische houding en dat hem rabiaat anti-semitisme is verweten, zal deze provocatieve Israëliër toch ook bekend zijn? Met andere woorden: zo onbeladen zijn Handke's woorden toch niet dat je ze als klankbrij kunt zien?

### **Eigentijdse kille blik**

Wie alles met alles versmelt en toch een indringend beeld overbrengt, is de Amerikaanse Meg Stuart. Na haar zwartgallige *Damaged Goods* biedt haar vervreemdende *alien*-ballet *Visitors only* naast cynisme ruimte voor hilariteit. In *Visitors only* zijn de mensen gereduceerd tot willoze wezens, poppen zonder geheugen, robots en zombies. Ze fungeren als zenders voor vreemde energieën, als antennes voor flarden uit een grimmige (oorlogs)realiteit. In het monumentale toneelbeeld van Anna Viebrock, een ruïneflat waarvan de façade weggeblazen lijkt en die schuin op het podium is geplaatst, zijn de acties van de spelers afhankelijk van je zitplaats wel of niet te zien. De videobeelden van Chris Condeks verbinden de acties. De naargeestige omgeving – om het even of de flat staat voor een gettowijk in New York of Sarajevo – biedt speelruimte aan een verbijsterende show met talrijke verwijzingen naar Amerikaanse iconen uit de twintigste eeuwse beeldcultuur: een heroïeke cowboy en Marilyn Monroe. Vanuit een speelse, futuristische invalshoek en op groteske wijze toont Stuart hoe we op deze aardkloot als marionetten rondlopen. Met flarden oorlogsverslaggeving en beelden van masochistische *gangbang*-praktijken doet ze genadeloos verslag van ons wezenloos bestaan in deze cynische wereld. Maar ze verpakt die boodschap in aantrekkelijk kleurige wikkels. Het spirituele, mede op contactimprovisatie gebaseerde spel, biedt grandioze acts en dansdelen die uiteindelijk een coherent geheel vormen. Haar danstheater lijkt de opvolger van Bausch' Tanztheater. Waar die evenwel het lijden van de mens met een bijna ouderwetse warmte en ironie bezag, heeft Stuart een eigentijdse kille blik, die even hard is als die van de Franse schrijver Michel Houellebecq.

### **Nieuw elan**

Waar de westerse choreografen in hun werk geweld, cynisme en dood aanklaarten, hekelen, becommentariëren, of veilig inspiratie zoeken bij heilzame

muziek, brengt een Chinese nieuwkomer een frisse lentedans en zorgen Britse Indiërs (zoals Akram Kahn) voor nieuw elan met contemporaine kathak of moderne bharata natyam. In die zin reflecteert de danswereld de actuele verhouding tussen de tanende westerse culturen en de bloei van enkele Aziatische landen.

**Isabella Lanz** studeerde kunstgeschiedenis (UvA) en biografie (RUG), maar theaterdans werd het domein waarover zij schreef en doceerde. Van 1979 tot 2007 recenseerde ze voor respectievelijk *Dagblad Trouw*, *De Volkskrant* en *NRC Handelsblad*. Zij schreef tevens in dansvakbladen en maakte deel uit van de redactie van *Notes*. Voorts was zij auteur van *Een tuin met duizend bloemen*, *Jiří Kylián 20 jaar NDT* (1995) en medeauteur van *Toer van Schayk*, *Drie dimensies in dans* (1998), *Krisztina de Châtel*, *Dwars door de ruimte* (2001) en *Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen* (2003). Zij doceerde van 1990 tot juli 2018 dansgeschiedenis aan de Dansvakopleiding te Den Haag. Voor deze opleiding schreef zij het historisch overzicht van *Van uitzonderlijke klasse(n). Vijftig jaar Dansvakopleiding Koninklijk Conservatorium en School voor Jong Talent*. (2006)



## 4. Seizoen 2004-2005: dansen op leven en dood

Door Sander Hiskemuller

Afgelopen seizoen werd vanuit de danspraktijk zelf aan de discussie over de 'staat' van de dans deelgenomen. In toenemende mate reageerden dansmakers op de wereld om hen heen met de intentie een directere relatie met hun publiek aan te knopen. Maar het seizoen stond ook in het teken van kaalslag. Spraakmakende choreografen moesten met ingang van de nieuwe kunstenplanperiode het veld ruimen.

'Ze hebben haar een brief gestuurd', oreerde Marien Jongewaard terwijl Truus Bronkhorst in een kartonnen doos in de productie *Exit* op de bühne plaatsnam. 'Ze bedanken haar niet voor de moeite. Ze danst op een mestkar de toekomst in.' Begeleid door een bittere scheldkanonnade was het afgelopen seizoen letterlijk *exit* voor Truus Bronkhorst en haar samen met Jongewaard geleide Stichting van de Toekomst. Na 28 jaar spraakmakende dansproducties, een Gouden Dansprijs, de Sonia Gaskell-prijs en het winnen van het prestigieuze choreografieconcours Bagnolet, zouden de sterk theatrale en beeldende choreografieën van het duo volgens de Commissie Dans van de Raad voor Cultuur 'een sjabloon' zijn geworden van waaruit weinig ontwikkeling meer zou zijn te verwachten.

Zo verdween de koningin van de Nederlandse expressionistische dans afgelopen seizoen uit het bestel, maar niet voordat ze met *Exit* eerst een wonderschone zwanenzang afleverde. Gezeten voor de kleedtafel, met video via de spiegel gefilmd, citeerde Bronkhorst zinnen van Martha Graham, icoon van de expressionistische dans: 'Dance is a great desire/ You give all your life doing this one thing.' Vervolgens schoot ze met een pistoolschot haar spiegelbeeld aan gruzelementen.

### Fijn dansen

Hans Tuerlings' *Raz* uit Tilburg moest na vijftien jaar plaatsmaken voor de nieuw op te richten Zuidelijke Dansvoorziening. Dit ondanks een bodemprocedure tegen het advies van de Raad van Cultuur, waarin vertegenwoordigers uit het veld als choreograaf Hans van Manen en danshistorica Eva van Schaik in een contra-expertiserapport hun stem lieten horen. Het houtsnijdende rapport, waarin het belang van Tuerlings voor het Nederlandse dansklimaat inhoudelijk werd onderstreept, mocht niet baten: *Raz* moest verdwijnen. Maar niet nadat ook Tuerlings in zijn laatste productie *Vrolijke Opvattingen* een bitterzoet commentaar op zijn *Kaltstellung* leverde.

Tuerlings zei in een interview met BN/De Stem met deze productie een voorstelling te willen maken voor mensen (lees: de beleidsmakers) met wie het weinig zin heeft te praten 'omdat ze je toch niet verstaan.' 'Daarom gaan we maar fijn dansen.' Aan het einde van de voorstelling vol 'fijne' dans met een hoog knuffelgehalte, liet hij zijn dansers in oranje pluche kostuums in het niets opgaan in het eveneens oranje pluche decor; bewegen deden ze echter tegen de klippen op. *Raz*-danseres Susanne Ohmann bedankte het publiek ten slotte voor hun aanwezigheid. Op ironische toon zei ze in het Duits: 'We hebben veel moois gezien... Wat jammer nou dat het voorbij is.' Nog net slikte ze *auf Wiedersehen* in, om het te vervangen voor het neutrale *tschüß*.

De laatste uit het rijtje afvallers was choreograaf Piet Rogie. Als enige voerde hij een publieke actie tegen het door staatssecretaris Medy van der Laan en de cultuurwethouder van zijn thuisstad Rotterdam opgevolgde negatieve advies. Op de première dag van *Echo/Painthings*, toevalligerwijs dezelfde dag waarop er over de Rotterdamse cultuurnota werd vergaderd, vroeg Rogie & Company met een 'dans der wanhoop' in de hal van het Rotterdamse Stadhuis aandacht voor zijn bestaansrecht en het wel degelijk positieve advies van de Rotterdamse Kunststichting. Versterking kreeg het gezelschap van 250 studenten van de Rotterdamse Dansacademie die in de raadszaal een protestmars hielden.

### **Sterven na dood**

Verder bleef het, op wat verontwaardigde publicaties en een lauw debat tijdens de Nederlandse Dansdagen 2004 na, verbazingwekkend stil rond de kaalslag in het bestel. Met de verwijdering van juist de drie 'luizen in de pels' lijkt de dans volgens sommigen hard richting conformisme te hollen. Jongewaard reageerde hierop in Trouw: 'Ga naar welke dansbijeenkomst dan ook: de uitreiking van de VSCD-prijzen, de festivals. Dan zie je al die mannen, die gezapige kunstmaffia. De nieuwe generatie dansmakers conformeert zich daaraan. Iedereen denkt: als ik dat niet doe, dan neem ik te veel risico.'

Waar de eveneens getroffen orkesten naar Den Haag trokken om luidkeels protest aan te tekenen tegen de opheffing van het Nederlands Radio Symfonie Orkest, sloeg de danswereld de handen inderdaad niet eensgezind ineen, maar verviel in een welhaast apathische afwachting. Was dit 'conformisme' tekenend voor een ingedutte sector waar nauwelijks interessante ontwikkelingen zijn te bespeuren en die zou zijn vervallen in introverte 'navelstaarderij'? Annette Embrechts concludeerde aan de hand van interviews met mensen uit het veld in *de Volkskrant* van januari 2005, dat de Nederlandse dans zich in een 'crisis' zou bevinden, zelfs op sterven na dood zou zijn. Maar is deze 'crisis' niet eerder een inmiddels ook gevaarlijk politiek rondzoemende aannname, dan dat het op daadwerkelijke ontwikkelingen is gebaseerd?

### **Kloof**

De discussie of de dans in Nederland wel of geen toekomst heeft, kwam afgelopen seizoen op scherp te staan. Een discussie die niet in de laatste plaats werd gevoed door de 'oude garde'. Zo onderstreepte Han Ebbelaar bij het vijftienvijftigjarige bestaan van zijn Dansersfonds '79 dat het in hedendaagse dans te vaak aan emotie ontbreekt en daarmee het publiek van zich vervreemdt. 'Dan zie je weer zo'n jonge choreograaf die zijn dansers heel ingewikkeld laat doen over een of andere traumatische jeugdervaring. (...) Behalve Hans van Manen zijn er bijna geen choreografen die dansers als mensen opvoeren. En juist dát is zo essentieel voor de dans.'

Ook Rudi van Dantzig, die naar aanleiding van de toekenning van de zilveren penning van de stad Amsterdam weer volop in het nieuws stond, constateerde dat wat de Nederlandse dans groot had gemaakt - beweging ten dienste van menselijke thematiek - door hedendaagse choreografen veelal uit het oog wordt verloren. Van Dantzig in tijdschrift *Dans*: 'Het is me teveel beweging om de beweging. Dans is bij hen als een gesmeerde machine waarin elk radertje moet kloppen.' Was inderdaad 'vroeger alles beter' of riekt dit naar een ouderwetse generatiekloof?

## Tegengeluid

Enkele critici en zich uitsprekende dansmakers lieten als tegengeluid horen dat de ontwikkelingen laten zien dat dansmakers vanuit persoonlijke motieven juist in toenemende mate expliciet reageren op de wereld om hen heen om aansluiting bij (nieuw) publiek te vinden. In *TM* constateerde dansjournalist Isabella Steenbergen naar aanleiding van seizoen 2004-2005 dat de dans steeds 'persoonlijker' wordt als antwoord op het 'massale medialichaam' dat we dagelijks zien voorbijschieten in commercials, soaps en videoclips.' Daarin bespeurde zij een voortgaande trend bij de met name onafhankelijk opererende choreografen om vanuit hun eigen danstaal en eigen blik op de wereld een commentaar te leveren op verontrustende maatschappelijke ontwikkelingen als 'botoxicering', globalisering en het isolement van het individu dat daarmee gepaard gaat.

Veelbetekenend in deze was het tweejaarlijkse Haagse moderne dansfestival CaDance in november 2004, waarin werk van de meest aan de weg timmerende freelance opererende choreografen werd gepresenteerd. Het affichebeeld van CaDance 2004 was een echo van Edvard Munchs schilderij *De Schreeuw*: een metafoor voor de noodzaak waarmee de hedendaagse dansmaker zijn kunst uitdrukt. In deze editie van het festival werd binnen het thema *Moving Motives* onderzocht in hoeverre moderne dans een afspiegeling vormt van 'de schreeuw' die 'momenteel door de wereld raast', aldus festivaldirecteur Leo Spreksel in zijn voorwoord in het festivalmagazine. Bij geprogrammeerde choreografen als Sjoerd Vreugdenhil, André Gingras en Bruno Listopad bleek die 'schreeuw' afgelopen seizoen meer dan ooit expliciet door te klinken in hun werk.

## Fun-cultuur en identiteit

Sjoerd Vreugdenhil liet in zijn productie *Volle Melk Disneyfied* voor Dansgroep Krisztina de Châtel een op drift geraakte Julie Andrews uit *The Sound of Music* de toeschouwer door een hilarische parodie voeren op wat de choreograaf 'veramerikanisering' van de samenleving noemt. Na zes jaar bij William Forsythe's Ballett Frankfurt te hebben gedanst, was Vreugdenhil bij terugkomst in Nederland totaal overdonderd door de cultureel-maatschappelijke veranderingen die in ons land hadden plaatsgevonden. 'Alles staat in het teken van de 'fun-cultuur' en moet binnen no time een succes worden', verklaarde de choreograaf in *de Telegraaf*. In de dansante bewerking van de poppenkastscène uit de beroemde musicalfilm holden 'de Von Trapjes' in *Volle Melk* met duizelingwekkende vaart langs alle mogelijke succesformules waaruit het moderne leven in Vreugdenhils optiek tegenwoordig bestaat: van extreme *make-overs* tot met goud behangen, maar lege hiphopbravoure die 24 uur per dag over de moderne mens wordt uitgespuwd.

André Gingras presenteerde *Zeropoint*, een gedanst onderzoek naar de zaken waaraan de mens zijn persoonlijke identiteit ontleent. Is dat het geheugen, de ervaring, of zijn het de plastic kaartjes die in zijn portemonnee steken? Plotselinge bewegingserupties in *Zeropoint* onderstreepten de individuele existentie, maar legden tegelijkertijd de onmacht van dat individu bloot om zich in een sociale context staande te houden. Groepsdansen ontstonden door de dans van elkaar 'af te kijken', en 'waar ken ik jou toch van'-gesprekken legden met veel humor de mechanismen bloot die wij gebruiken om onze identiteit te definiëren. Gingras richtte zich rechtstreeks tot het publiek en bracht aan de hand van zijn portemonnee (de bankpasjes, de verzekeringsbewijzen, de visitekaartjes) zijn eigen identiteit in kaart.

In de Korzo-productie *Cauda Pavonis* reikte theatervernieuwer Antonin Artaud de choreograaf Bruno Listopad handvaten aan om het menselijk bewustzijn 'te performeren'. Zeven dansers bewogen zich door verschillende fasen van hun bewustzijn en ontdeden zich van hun beschermlagen om in contact te komen met hun complete 'zelf'. Een 'zelf' dat volgens Listopad in onze samenleving op alarmerende wijze ondergesneeuwd dreigt te raken: 'Ik wil de mens weer in menselijk perspectief plaatsen. Alles wordt in deze tijd in termen van winst of productiviteit uitgedrukt, terwijl ik denk dat creativiteit de echte bron van leven is. Globalisering is een krachtige ontwikkeling, en alhoewel mensen het gevaar ervan onderkennen, is het onmogelijk je eraan te onttrekken', zei Listopad november 2004 in *Trouw*.

*Cauda Pavonis* doorzocht de krochten van de menselijke psyche met een dwingende kracht van de menselijke associatie en was daarmee een van de meest opvallende en geslaagde producties van het afgelopen seizoen. In een adembenemende bewegingspastiche werd 'getwird' met een hondenbot, kraste een maffe kapitein portretten op papier, hapte een danseres als een kouwelijk hondje naar papierproppen en stond een danser in berenkostuum als een gekantelde 'yeti' in een hoek. Een expressionistisch universum met een burleske, maar tegelijkertijd akelig rake loop op de menselijke psyche.

### **In touch**

Hoe de mens zijn weg vindt in een steeds uniformer en daarmee onpersoonlijke en angstaanjagende wereld, bleek bij vele dansmakers een terugkerend en overheersend thema. De dans lijkt daarmee inderdaad meer *in touch* met het publiek geworden, zoals NRC-recensent Ingrid van Frankenhuyzen concludeerde in een debat dat in het kader van de Nederlandse Dansdagen 2005 werd georganiseerd.

Het waren niet alleen de onafhankelijke opererende dansmakers die binnen dit thema de luiken verder dan ooit open gooiden voor maatschappelijke ontwikkelingen. Ook in producties van de 'gevestigde' gezelschappen werd – al dan niet geslaagd – op steeds pregnantere wijze de blik naar buiten gericht. Geslaagd was dit in *Drawn Onward* van Paul Lightfoot en Sol León voor Nederlands Dans Theater I, waarin het choreografenechtpaar met teksten van een *born-again*-dominee een wonderschoon maar intens somber beeld schetste van de geïsoleerde en dolende mens die houvast probeert te vinden door dogma's te omarmen en in fundamentalisme te vervallen. Veel minder geslaagd in dit kader was *Paramount* van Scapino Ballet Rotterdam. Hierin wilde choreograaf Ed Wubbe, geïnspireerd door Michael Curtiz' filmklassieker *Casablanca*, een link leggen tussen gemeenschappen westerse migranten 'in den vreemde' en het maatschappelijke debat rond eigen 'nieuwkomers', maar wist hij dat thema dramaturgisch niet in een overtuigende vorm te gieten.

Ook Nanine Linning, tot voor kort huischoreograaf van Scapino, richtte zich – met *Bacon*, gemaakt voor haar stichting Pipsters – op de maatschappij. Die stevent in haar ogen af op onoverbrugbare tegenstellingen en daarmee gepaard gaande toenemende spanning. 'Ik heb het idee dat we er de laatste jaren een enorme puinhoop van aan het maken zijn. De snelheid waarin zich dat ontwikkelt beangstigt me. Elke ochtend zie je in het nieuws zeker vijftig lijken voorbijkomen. (...) Het is heel makkelijk je ogen te sluiten en zoals Manet mooie lelies te schilderen. Maar we wonen niet in een dorp met alleen maar mooie bloemen aan de kant van de weg. Bacon was daar eerlijk in', zei zij in een vraaggesprek.

Francis Bacons naakte mens, kwetsbare mens, eenzame mens in een dito wereld: in *Bacon* werd geduwd en gemanipuleerd, hingen de dansers als karkassen ondersteboven en opereerden ze als jager versus prooi in opgelegde machtsverhoudingen. In een 'fysiek drieluit' verbond Linning ontluistering succesvol met schoonheid, vrij naar Bacons verwrongen mensfiguren in diens beroemde triptieken. Vorm en inhoud werden door de dansmaakster tot een prachtige symbiose gesmeed. De voorstelling leverde haar het afgelopen seizoen de Zwaan voor de beste Dansproductie op, een belangrijke dansprijs van de VSCD, Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties.

### **Navelstaarderij**

Met zo veel dansproducties die steeds dichterbij de huid van de toeschouwer kropen, blijft de vraag waarom de aanname dat de dans zich in een crisis zou bevinden, zich zou vervreemden van zijn eigen publiek, maar steeds bleef staan. Als we naar de programmering van Springdance 2005 kijken, was die premisse bij veel gepresenteerde producties echter volkomen legitiem.

Festivaldirecteur Simon Dove richtte zich in zijn programmering op de vraag hoe dans een voor deze tijd relevante kunstvorm kan zijn. 'Je zult bij ons geen choreografen en dansers tegenkomen die hun werk gebruiken om hun choreografische en technische kwaliteiten zo mooi mogelijk voor het voetlicht te brengen. Het werkt bij ons precies andersom: de vorm staat in dienst van de inhoud. Dan moet je de gangbare conventies los durven laten.'

Dat het loslaten van vormconventies kan leiden tot bar weinig dans, bewees Dove met zijn aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling opgeleide conceptuele troetelkind Thomas Lehmen. Deze dansmaker kreeg binnen Springdance alle ruimte om een onthutsend saaie presentatie van zijn ontwikkelde 'choreografische systeem' te geven: de *Funktionen tool box* van opdrachten die de performers met steeds wisselende parameters aanzetten tot een verzameling interactieve bewegingsstructuren. Dat Lehmen zelf voorzag dat dit voor de leken toeschouwer wel eens conceptuele abracadabra zou kunnen zijn, bleek wel uit het feit dat een van zijn performers binnen de als volwaardige voorstelling aangekondigde presentatie een ellenlang en gortdroog betoog hield over de gevolgde werkwijze die kennelijk als doel op zich was gesteld. Met dans had deze performance niets te maken, met de eerder geconstateerde navelstaarderij des te meer. Een volledig naar binnen gericht bewegingsonderzoek dat de bezoeker wel eens voorgoed van de danspodia zou kunnen vervreemden.

Op alle kritiek op de ontoegankelijkheid en het totaal ontbreken van dans in een aantal producties, reageerde Dove dat er in Nederland veel te 'benauid' met dans wordt omgesprongen. 'We zouden er in het dansveld veel mee opschieten als men zou inzien dat dans toenemend divers is.' Maar op gepresenteerde buitenlandse choreografen als Rachid Ouramdane, Xavier Leroy en Jérôme Bel en de in Nederlands opererende Nicole Beutler na, bleken de diverse ideeën van vele in Springdance gepresenteerde vertegenwoordigers van deze 'nieuwe' of 'conceptuele' dans niet buiten de repetitielokalen te kunnen overtuigen, laat staan tot enige vorm van vervoering te leiden.

### **Pro dans**

Vervoering was bij festivaldirecteur Samuel Wuersten juist het belangrijkste criterium voor het selecteren van producties voor de tiende editie van het Holland Dance Festival. 'Veel makers vergeten naar hun werk te kijken met het oog van diegenen die het gaan consumeren', merkte Wuersten in een interview

met *TM* (november 2005) op. In zijn festival reageerde hij op dit gegeven met een uitgebalanceerde programmering waarin 'dans weer gewoon dans' mocht zijn. Wuersten: '(...) het publiek mag eisen dat een voorstelling boeiend is.' In het magazine rond het festival zei Wuersten onder het motto 'Dance Approved' een kwaliteitsstempel te willen geven, als 'een statement pro dans, ook ten opzichte van stromingen als die van de conceptuele dans.' Een stellingname tegen dans als in Springdance gepresenteerd, waarin – volgens Wuersten – iedereen zich maar van alles afvraagt: 'Is dans nog wel dans wanneer het geen dans is et cetera. Met 'Dance Approved' laat ik een ander geluid horen in die discussie. Dans is een fysieke aangelegenheid, niet alleen een conceptueel onderzoek. (...) Dans kan alleen overleven als het fysieke aspect overeind blijft.'

Wuersten presenteerde fysieke virtuositeit in vele verschijningsvormen als verweer tegen het 'doemdenken' in de dans. De elastieken benen van de Franse balletdiva Sylvie Guillem, de rauwe naar-je-strot-dans van de Israëliëse Batheva Dance Company en *het feel good*-percussiebewegingstheater van Mayumana. Maar ook voor het eerst in de festivalgeschiedenis Het Nationale Ballet, met een klassiek duettenprogramma, en het ondeugende 'hoedjesballet' in het openingsprogramma door Nederlands Dans Theater II ter ere van het vijftienvijftigjarig regeringsjubileum van HKH koningin Beatrix.

De programmering was een succesvol weerwoord tegen 'het negatieve gezeur' dat het dansdiscours in Nederland bepaalt en overtuigde dat de dans 'noch voor het museum is bestemd, noch rijp is voor het lijkenhuis.' 'Hoe kan men stellen dat de dans 'dood' is of dat de periode waarin wij ons bevinden, de dansgeschiedenis in kan gaan als futiel en onbeduidend', vroeg Wuersten zich in het festivalmagazine af. 'Hoogst verbazingwekkend (...) het historische belang van een periode waarin wij ons bevinden al van een kwalificatie te voorzien.' De discussie die voorheen bijna uitsluitend op intellectueel niveau door niet-dansmakers werd gevoerd, werd door Wuersten vanuit de danspraktijk zodanig zélf opbouwend gevoed. Met een recordaantal van veertigduizend bezoekers, wist hij bovendien krachtig te onderstrepen dat dans anno 2005 wel degelijk leeft, zelfs bruisend is.

**Alexander Hiskemuller** is freelance cultuurjournalist voor dagblad Trouw en Scenes en werkt daarnaast voor tijdschriften als Margriet, het magazine van het Prins Bernhard Cultuurfonds en WENDY. Met zijn eigen tekstbureau Kooijman\_Hiskemuller coördineert, schrijft en redigeert hij journalistieke producties voor print en online voor diverse opdrachtgevers.

## 5. Vroeger is nog lang niet dood terugblik op de seizoenen 2006-2007 en 2007-2008

door Annette Embrechts

### De ontdekking van de geschiedenis

Misschien begon het wel met een vooroorlogse dodendans. Introdans vierde in september 2006 zijn vijfendertigste verjaardag met een heropvoering van het legendarische dansstuk *De Groene Tafel* van de Duitse expressionist Kurt Jooss. In dit imposante anti-oorlogsmanifest uit 1932 waart De Dood rond als een triomfantelijke Romeinse legeraanvoerder tussen een opstandige partizane, een sluwe profiteur en een oude moeder. Niet direct een feestelijk ballet voor een jubileum, zou je denken (al herdacht Introdans met *Make Love Not War* tegelijkertijd de Slag om Arnhem). Wel een duidelijk signaal om een markant moment in de geschiedenis van de Nederlandse dans te onderstrepen.

Van Introdans kun je zo'n duik in de historie nog wel verwachten; het Arnhemse gezelschap speurt regelmatig in de schatkist van de Nederlandse dans naar choreografieën die hun zeggingskracht niet hebben verloren. Het bleef echter niet bij deze ene herbeleving van een historisch dansstuk. Na *De Groene Tafel* volgden de afgelopen anderhalf jaar opvallend veel initiatieven waarbij choreografieën uit het verleden van de Nederlandse moderne dans als inspiratiebron of ijkpunt werden genomen. Het gonsde plots van historisch besef, iets wat tot een paar jaar terug nauwelijks een rol leek te spelen bij in Nederland werkzame choreografen.

Natuurlijk was daar het groots opgezette Hans van Manen Festival in september 2007 – ter gelegenheid van zijn vijfenzeventigste verjaardag – met een indrukwekkende reprise van 21 balletten uit zijn rijke oeuvre. Nooit eerder werd in Nederland een choreograaf geëerd met zo'n uitgebreid programma als dit. Het publiek stroomde massaal toe om *Metaforen* (1965), *Twilight* (1972), *Adagio Hammerklavier* (1973) en *Sarcasmen* (1981) opnieuw te zien, vaak in het bijzijn van de oercast én de grootmeester zelf, wat de avonden een extra historisch tintje gaf. Ook veel jongere collega's benutten de kans om Van Manen-klassiekers in levenden lijve te zien en te voelen hoe geraffineerd en muzikaal zijn monumentale balletten zijn.

Een sterker appèl op het verleden deed het project *Cover* van de Nederlandse Dansdagen 2007 (ook ter viering van een jubileum: het tienjarig bestaan). De organisatie nodigde toonaangevende makers van dit moment uit een bestaand stuk uit de Nederlandse dansgeschiedenis naar eigen hand te zetten. De jonge skatedanser Marco Gerris, artistiek leider van ISH, laafde zich aan *Stamping Ground* (1983) van Jirí Kylián, Anouk van Dijk koos Hans van Manens provocerende *Situation* (1970) en Andrea Leine en Harijono Roebana haalden het dadaïstisch werk van Onafhankelijk Toneel uit de jaren tachtig boven water. Het duo Emio Greco & Pieter C. Scholten ging op zoek naar sporen van *The Ropes of Time* (1970) dat Rudi van Dantzig veertig jaar geleden maakte voor The Royal Ballet op verzoek van stersolist Rudolf Nurejev, een ballet waarvan geen opnames bestaan, alleen recensies en foto's. Van Dantzig zelf suggereerde er zich niet veel meer van te herinneren. Greco en Scholten waren niet van plan het in Nederland nagenoeg onbekende werk te moderniseren of reconstrueren. Voor hun *Double Points: Rudi* onderzochten ze wat het klassieke ballet betekent voor modern en internationaal ingestelde choreografen: hoe 'oud' ook, het blijft in essentie vaak de basis van vernieuwing. Het duo greep de opdracht aan om

samen met gastsolist Nicolas Rapaic (voor de gelegenheid geleend van Het Nationale Ballet) hun eigen vocabulaire te onderzoeken op klassieke invalshoeken.

Opvallend was dat choreograaf Anouk van Dijk in nagesprekken het tamelijk agressieve en rauwe *Situation* als een provocerend dansstuk benoemde. Ze zag het nooit live bij het Nederlands Dans Theater, alleen op dvd in een 'gladdere' versie van Het Nationale Ballet. Vandaar ook haar keuze om danser Jack Gallagher recalcitrant naakt op te voeren en bovendien in soldatentenu een vrouw in boerka te laten betasten. Leden van de oercast van *Situation* hadden totaal andere herinneringen bij hun *Situation*, dat op de dag van de oerpremière niet eens af was. Provocerend? Ach welnee, relativeerden de oud-danseressen Marianne Sarstädt en Yteke Waterbolk. Zij kregen van Van Manen 'gewoon' de opdracht om binnen het decor van een betegelde ruimte en een digitale klok met realistische tijdsaanduiding – toen erg trendy - onderlinge relaties uit te vechten.

Juist die verschillen in beleving tussen oercast en herscheppers zette de moderne makers aan het denken over de bakermat van de Nederlandse dans. Nederland mag dan wel geen eeuwenoude traditie hebben in klassiek balletrepertoire, de eigentijdse dans is inmiddels zelf toe aan de herontdekking van zijn wortels. Andrea Leine en Harijono Roebana wisten zelfs in hun *footNote* heden en verleden – de pure dansdrive van nu met de postmoderne tekstdans uit de jaren tachtig – op elkaar te laten reageren. 'Heden en verleden als elkaars voetnoot. Dat is pas voer voor debat', concludeerde Mirjam van der Linden terecht in *de Volkskrant*.

Meer verleden dook op in een nieuwe, onverwachte context. Nicole Beutler, een conceptuele maker bij uitstek, die tijdens haar opleiding aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling het klassieke ballet nog als notoire vijand zag, waagde zich in seizoen 2007-2008 aan een remake van *Les Sylphides*, het honderd jaar oude, korte, niet-verhalende *ballet blanc* van Michael Fokine. In een vierkant dansveld duwt ze de toeschouwer met de neus op die wonderlijk gedweë houding van drie op spitzen tippelende Sylphides.

Of de remakes voor het podium bevredigende resultaten opleveren of niet, is ondergeschikt aan de winst die dit groeiend historisch besef oplevert bij eigentijdse makers: er worden interessante lijnen getrokken van het heden naar het verleden van de dans, een kunstvorm die door zijn per definitie instabiele toestand toch al te kampen heeft met vluchtigheid.

### **De nieuwe liefde tussen danser en toeschouwer**

Nicole Beutler tekent met haar collega's van het collectief LISA en veel andere choreografen ook voor een andere opvallende tendens uit de afgelopen seizoenen. De conceptuele dans, altijd goed voor een legioen aan vragen over de betekenis van beweging en lichamelijkeheid, stelt de relatie tussen toeschouwer en performer op scherp. Paz Rojo had in haar monoloog *This is love* veel kritiek op de verhouding tussen kijker en bekeken. De liefde zou te vanzelfsprekend zijn. Er wordt niet meer voor gevochten, er zou meer op het spel moeten staan. De lichamen van de toeschouwers en van de dansers zouden duidelijk moeten voelen dat ze dezelfde theatrale ruimte delen.

Het is een streven dat de laatste jaren explicieter terugkeert in dansvoorstellingen. Het publiek is geen anonieme menigte meer maar een te veroveren verzameling individuen. Toeschouwers zitten dichtbij, rondom, worden aangesproken, opgejaagd of meegenomen op een ontdekkingsreis. Dansers werpen zich tussen rijen stoelen en zoeken lichamelijk contact. Interactief lijkt het sleutelwoord, ware het niet dat het zo beladen is met weerzin tegen



participatievoorstellingen. Festivals maken dankbaar gebruik van deze ervaringsgerichte belevenisvoorstellingen, zelfs als dat betekent dat er maar één toeschouwer tegelijk mag worden binnen gelaten. Er hangt een zweem van exclusiviteit om zo'n 'unieke' en intieme privé-ervaring. Dat prikkelt de nieuwsgierigheid.

Bovendien doen makers zo aan publieksbinding én ontwikkelen ze een sterker publieksbesef. Ze dwingen zichzelf tot een gedachtegang over de beste manier om hun idee te communiceren met de toeschouwer. Ook dat is winst voor de danskunst die nog niet zo lang geleden vaak het commentaar kreeg in zichzelf gekeerd te zijn.

Choreograaf Anouk van Dijk creëerde een internationaal succes met haar voorstelling *STAU*, waarin een ongebruikelijke publieksopstelling een dynamisch proces genereert tussen aantrekken en afstoten van dansers en publiek. Toeschouwers zitten om een uiterst klein speelveld en lopen het risico een bezweet hoofd van een danser in hun schoot geworpen te krijgen. Later worden ze letterlijk van hun stoel gesleurd en opent het carré zich tot een fikse ruimte. Uiteindelijk worden toeschouwers uitgenodigd dansers te imiteren of mee te dansen, iets wat ook de prille dansmaker Koen de Preter afdwong in *We dance to forget* (Julidans 2007) en choreograaf Dylan Newcomb uitprobeerde in zijn groepsstuk *This* (2008). Newcomb verlegde zijn koers door een show te maken van zijn voorstelling waarin toeschouwers zelf medespelers zijn. Stoelen staan er niet meer, dansers krioelen bij aanvang als reptielen tussen je voeten. Je zou ze kunnen doodtrappen, bij wijze van spreken. Zou dat het risico zijn waarover Paz Rojo het heeft?

Voorstellingen zijn soms als een fuik opgezet om de toeschouwer te vangen in een spiegelkabinet en hem onverwacht te confronteren met zijn eigen lichaam, zijn beeltenis of die van zijn lotgenoten. We worden onderdeel van het kunstwerk, kunnen niet meer contemplatief toekijken maar worden gedwongen mee te spelen om ook onze eigen ervaring te optimaliseren. Als we teleurgesteld naar huis gaan, hebben we dat ook aan onszelf te danken: we worden mede verantwoordelijk gemaakt voor het resultaat.

Maar ook hierbij geldt: de resultaten zijn uiteindelijk ondergeschikt aan het experiment: de toeschouwer wordt steeds vaker 'mee' gechoreografeerd. De participatievoorstellingen passen in een algemenere trend waarin een toeschouwer graag deelgenoot wil zijn van een *event*, in plaats van slechts getuige van een voorstelling. Liever onderwerp van een totaalconcept dan aan de zijlijn afwachten wat komen gaat.

Ook dit past in een tijd waarin steeds vaker ideeën en concepten de waardevolste artikelen worden van de culturele beleveniseconomie. Mits een idee natuurlijk wel goed wordt gecommuniceerd! De vraag of er al beweging voelbaar of waarneembaar is voordat de performer de plek heeft betreden, zoals Nora Heilmann stelt in *Fieldings*, lijkt zich volledig te onttrekken aan de communicatie met toeschouwers. Het publieksbewustzijn in de dans mag dan zijn gegroeid, de conceptuele dans betreft soms nog te veel haar gesloten fort van 'dans rond het denken over dans'. Soms heb je het vermoeden dat deze dansprojecten beter af zijn zónder mensen om toe te kijken.

Nu de moderne dans zich nadrukkelijk op het terrein van de toeschouwer begeeft, zie je tevens steeds meer sociologische processen de kunstvorm binnensijpelen. Het plezier van de fysieke en esthetische beleving in dans speelt nog steeds een grote rol. Maar waar dans zich aan de ene kant verhoudt tot architectuur – het vormgeven van de ruimte – schuift ze aan de andere kant richting sociologie. Dans weerspiegelt het sociale gedrag van de mens en de

plaats van het menselijk lichaam in de maatschappij. De mens is een groepsdier maar in zijn kern egoïstisch. Tenslotte moet hij zich al weten te gedragen wanneer hij zich met één ander in één ruimte bevindt. Niemand is bij de ander volledig ontspannen, volledig zichzelf. Uit die interessante spanningsverhouding weet de dans de laatste tijd rijkelijk te putten.

### **De manipulatie van het beeld**

De bestudering van het menselijk gedrag manifesteert zich ook op een andere opvallende manier in de moderne dans. Dans, performance en film overlappen elkaar steeds meer. Een dansvoorstelling is steeds vaker een schouwspel van alledaagse gedragsregels, maar dan bezien door het oog van de camera. Soms worden scènes uit bekende films geabstraheerd nagespeeld (bijvoorbeeld tijdens het festival voor jonge makers *Something Raw*), regelmatig worden dansers op de huid gezeten door camera's waarbij de beelden ter plekke *real time* worden gemonteerd en geprojecteerd. De toeschouwer krijgt ook zicht op de 'achterkant' van de danser, soms zelfs de binnenkant wanneer minicamera's bijna in de slokdarm verdwijnen. Bij de workshop van grote gezelschappen als het Nederlands Dans Theater en Het Nationale Ballet is de camera een graag gebruikt hulpstuk bij debuutchoreografieën.

Het gebruik van video is niet nieuw. Het vierde hoogtij in de jaren tachtig en negentig door de ontdekking van nieuwe technische mogelijkheden. Soms leek het wel of er hoe dan ook een video geprojecteerd moest worden, op wanden, vloeren en T-shirts. Hoewel de inzet van beeld inmiddels weer tot hanteerbare en betekenisgevende proporties is teruggebracht, valt vooral op dat projecties gebruikt worden om de menselijke maat te onderstrepen.

Lange tijd was het grote toneel beeldbepalend voor het tonen van de excellente virtuositeit van dans (zie bijvoorbeeld de voorstellingen geprogrammeerd in het Holland Dance Festival, dat het hoge technisch niveau van de danser tot motto verhief). De toeschouwer kijkt naar een breed perspectief. Het gebruik van een camera zorgt dat er ook 'om het hoekje' gekeken kan worden, niet rechtstreeks maar bijvoorbeeld 'door een sleutelgat'. Dit versterkt het persoonlijke perspectief op dans en sluit aan bij de beschreven ontwikkelingen ten aanzien van de relatie tussen danser en toeschouwer. Het maakt dans misschien ook wel 'begrijpelijker' voor een deel van het publiek, dat inmiddels is opgegroeid met de camera als verlengstuk van het lichaam.

Bovendien kan met beeld ook de tijd worden gemanipuleerd. Bewegingen kunnen worden vertraagd of versneld, of zo bewerkt dat het lijkt of ze zich in een ver verleden afspeelden. Ook kunnen historische fragmenten 'live' in een voorstelling worden geïntroduceerd, of particuliere familiefilmpjes uit de jeugd van de dansers. Wim Vandekeybus maakte niet voor niets als jubileumvoorstelling *Spiegel* (2006) waarin hij met behulp van film zijn eigen werk in tijd en vorm spiegelde.

Ook de ontdekking van het licht als manipulerende factor van beeld en tijdsbeleving heeft de afgelopen seizoenen een hoge vlucht genomen. Met een schier onuitputtelijke verzameling aan mobiele lichtbronnen wordt het toneel omgetoverd in een labyrint van 'kamers' waar de geschiedenis zijn spel speelt met de levens van de performers. Neem de Holland Festival-voorstelling *Sooner or later* (2007) van het choreografenduo Paul Lightfoot en Sol León. Hele generaties uit een familie paradeerden door gangen en kamers waar licht door deuren viel.

De pure dans, waar de kijkervaring zich concentreert op een ruimte waarin virtuoze dansers het ene ingenieuze samenspel van bewegende lichamen uit het

andere te voorschijn toveren, manifesteert zich vooral in de grote zaal. Die 'frontaalervaring' kan met licht en beelden worden 'opgeknipt' en dichterbij gehaald in verschillende associatieve herinneringen.

Het is tekenend dat in het voorbije seizoen choreograaf Jirí Kylián een choreografie uit 2003 (*Last Touch*), gemaakt voor het lijsttoneel, in 2007 samen met improvisator Michael Schumacher bewerkte voor de vlakke vloer in de kleine zaal (*Last Touch First*). Tijd, toch een artificieel en ongrijpbaar maar o zo onontkoombaar fenomeen, werd in *Last Touch First* fysiek gemaakt. De bewegingstechniek van de extreme *slowmotion* won aan dramatische kracht: langzaam uitgevoerde alledaagse handelingen, zoals het inschenken van een glas wijn of het leggen van een kaartspel, kregen een wrange, bijna kwellende schoonheid, alsof gepoogd werd tegenwicht te bieden aan de onherroepelijkheid van het verstrijken van de tijd door het voorbijgaan bijna tot stilstand te dwingen. Geen enkele andere kunstvorm dan dans lijkt tot dit soort fantastische manipulatie zo fenomenaal in staat.

## 6. Schuivende perspectieven in de dans

door Moos van de Broek

*Terugblikken of vooruit kijken, een lied of een choreografie, hiphop of modern, het lichaam of de geest; de dans van seizoen 2009-2010 stonden bol van de controversen. Weifelend op de kruising van verschillende wegen maakt de hedendaagse dans zijn balans op, Linksom, rechtsom, rechtdoor, terugkeren of met grote snelheid vooruit. Zolang het lichaam uitgangspunt blijft, is de weg vrij voor alles wat dans kan zijn.*

Ook al overleden in de zomer van 2009 drie dansgrootheden, Pina Bausch, Merce Cunningham en Michael Jackson, nog maar weinig van het nalatenschap van de choreografen was terug te vinden in de Nederlandse producties van het afgelopen seizoen. Alleen Alain Platel droeg zijn nieuwe productie *Out of Context*, dankzij zijn Groningse coproducent toch een klein beetje Nederlands te noemen, op aan zijn vedette Pina Bausch. Op televisie dongen dansers mee naar de beste imitatie van Michael Jackson in het SBS programma *Move like Michael Jackson*. Misschien was het toeval, maar in elk geval slaagden sommige festivals erin te reageren op de actualiteit. Het Holland Festival presenteerde een programma rond Cunningham en het Dansgezelschap van Pina Bausch was te zien in Julidans met een remake van *Kontakthof*, ditmaal niet met ouderen maar met teenagers. Misschien was het wel de laatste kans om het repertoire van Bausch te zien, want het gezelschap overweegt over een paar jaar te stoppen met de opvoering van haar stukken.

### Herijking

Ook al kwamen deze grootheden niet in beeld bij de Nederlandse gezelschappen, er werd dit jaar wel degelijk teruggeblikt in het verleden. Springdance opende haar festival met een remake van Van Manen's *Live* uit 1979 uitgevoerd door Het Nationale Ballet, dat ook een multimediale ode bracht aan de Russische danser Vaslav Nijinsky in de voorstelling *Nijinsky/Dancer, clown, god*.

In een nieuwe editie van het project *Cover* presenteerde de jongste generatie choreografen remakes van het werk van Yvonne Rainer (Andrea Bozic), Lucinda Childs (Nicole Beutler), Francis Picabia (Bruno Listopad) en Marc Vanrunxt (Ann Van den Broek). De herijking van de moderne dansgeschiedenis wordt opgepikt door een jonge garde choreografen en is een onderwerp dat ook in andere landen hoog op de agenda staat. De dood van Bausch en Cunningham heeft bovendien de urgentie van een aantal thema's blootgelegd. Omdat de dans verbonden is aan het levende en vergankelijke lichaam en niet op film, CD, doek of in boekvorm vast te leggen is - de digitale registratie is te beperkt - is de vraag hoe choreografen en de sector omgaan met erfgoed, documentatie en kennisoverdracht plots zeer actueel geworden.

### **Wetenschappelijk onderzoek**

Een heel spannend dansseizoen was 2009/2010 niet, toch waren er binnen het aanbod wel een aantal verschuivingen waar te nemen. Jim Vincent, de nieuwe artistiek leider van het Nederlands Dans Theater, verraste met een interessante mededeling. Het gezelschap, dat al een aantal jaren in een impasse verkeert en tot nu toe geen antwoord leek te hebben op het vertrek van Jiří Kylián, wil het 'bewegingsmedium' blootstellen aan andere invloeden zoals architectuur, wetenschap, technologie en geneeskunde. Dat de dans gemakkelijk integreert met andere kunstvormen is een feit, de open structuur van de discipline laat veel invloeden toe. Maar Vincent wil nog een stap verder gaan door de dans ook in te zetten buiten de kunst. Tot nu toe waagde in Nederland alleen het gezelschap van Emio GrecolPC zich aan een diepgravend wetenschappelijk onderzoek. Dat een groot gezelschap als het Nederlands Dans Theater zich er nu ook op toe wil leggen, is op zijn minst dapper te noemen. De hang naar breed wetenschappelijk onderzoek is een tendens die zich voordoet op internationale schaal. Van William Forsythe is bekend dat hij veel investeert in het onderzoek naar verbindingen tussen choreografie en technologie, Wayne McGregor van het gezelschap Random Dance in Engeland zoekt naar relaties met wetenschap en geneeskunde.

Toch was er dit seizoen ook een voorstelling in het Nederlandse aanbod, waar ondanks de concrete wetenschappelijke invalshoek, in het proces juist gezocht werd naar emotionele antwoorden. Wat gebeurt er wanneer de verbinding tussen hersenen en lichaam verbroken wordt?, vroeg het choreografenduo Leine & Roebana zich af. Hun aangrijpende voorstelling *172 suggesties aan het lichaam* kwam tot stand vanuit een zeer persoonlijke ervaring. Choreograaf Andrea Leine werd geveld door een onverwachte fysieke uitval en vocht zich terug door eindeloos te oefenen, haar ervaringen werden het uitgangspunt van een rijke productie, waarin het choreografenduo zich niet alleen bediende van beweging, maar hun dansers ook ruimschoots met tekst lieten experimenteren. Dat laatste was de opbrengst van hun samenwerking met Ton Lutz en Amy Gale - het Onafhankelijk Toneel - in het onderzoek *footNote* uit 2007.

### **Urban dansinvloeden**

Het Onafhankelijk Toneel manifesteerde zich vijftientig jaar geleden met een nieuwe vorm van dans, die doordrongen was van de dada en speelde met tekst. Toch is het vooral de academische dans die in Nederland nog steeds een grote stempel drukt als we de grote dansgezelschappen als het Nederlands Dans Theater, Scapino en Introdans in ogenschouw nemen. Gelukkig dringen zich via de jonge generatie dansers nieuwe stijlen op en ook in die zin is *172 suggesties aan het lichaam* noemenswaardig. Want groot en verfrissend is het contrast

tussen de formele stijl van 'oude rot' Tim Persent, de briljant acterende danseres Heather Ware en nieuweling Erik Bos, die de show steelt met een mix van moderne dans, acrobatiek en hiphopbewegingen.

Niet alleen via de dansers dringt de hiphop door tot het professionele circuit. Ondanks de inspanningen van producenten en beleidslijnen van fondsen liet de professionalisering van choreografisch talent uit de urban dans lang op zich wachten. Maar het lijkt zover. Een nieuwe generatie dansmakers uit dit circuit werd dit seizoen zichtbaar. De opmerkelijkste onder hen was Lloyd Marengo, die onder de vlag van het gezelschap Don't Hit Mama het visuele en muzikale duet *Tag* maakte met de twee breakdancers Rabbani Sayed en Xisco Riboch. Marengo is ook werkzaam voor het hiphophuis in Rotterdam en viel al eerder op met de solo *Self Portrait*. Ook de nieuwste etude van Alida Dors *Part of the Deal* verdient een vermelding. Vooral omdat de choreografe zich waagt aan de deconstructie van het hiphop dansvocabulaire. Dors is momenteel 'artist in residence' bij productiehuis MC in Amsterdam. De van origine Iraanse Sheyda Darab, voorheen danseres bij Aya, onderscheidde zich eveneens met haar voorstelling *Urban Soul of Sjahnameh* gemaakt onder de vlag van Dansmakers Amsterdam (voorheen Danswerkplaats Amsterdam).

### **Lichaam en stem**

Er waren dit seizoen opvallend veel sprekende en zingende dansers. Dit is wellicht te danken aan de verbreding van de discipline, maar kan ook een reactie zijn op het commerciële circuit, waar dans en zang als vanzelfsprekend samenkomen in populaire musicals. De inbreng van de vocale mogelijkheden van het lichaam is niet nieuw en komt voor in vele traditionele dansvormen als de flamenco en de Afrikaanse dans. Het gegeven dringt nu zichtbaar door in de ontwikkelingen van de jonge garde. Na een strenge conceptuele tendens, lijkt er op dit moment weer meer ruimte voor emoties en die vinden nu eenmaal gemakkelijk hun weg in de akoestiek van het lichaam. Vooral in de intrigerende voorstellingen *I:songs* van de van oorsprong Duitse choreograaf Nicole Beutler en *Some Faves* van de Bulgaar Ivo Dimchev speelde de stem een essentiële rol. In *I:songs* gaf performer Sanja Mitrovic een stem aan het leed van talloze vrouwelijke helden uit het literaire verleden (Medea, Antigone and Gretchen) door hun teksten te fluisteren, te zingen en te schreeuwen in een decor van microfoons. Met deze solo en twee hedendaagse bewerkingen van Lucinda Childs' werk, *2: Dialogue with Lucinda*, was het een succesvol seizoen voor choreografe Nicole Beutler.

Ook de solo *Some Faves* van Ivo Dimchev maakte indruk. Tot nu toe was het werk van deze choreograaf en componist, die naar Nederland kwam voor de postacademische opleiding Dasarts, nog onbekend. Toch heeft de Bulgaar internationaal al heel wat werk op zijn naam staan. In *Some Faves* ontpopt hij zich als een fenomenaal performer. De solo grijpt naar de keel, niet alleen dankzij zijn doordringende falsetstem. Dimchev gooit zowel zijn lichaam als zijn stem in de strijd en legt in deze voorstelling het onderzoek bloot tussen vorm en inhoud in het hedendaagse theater. 'Is this a song, or is this a choreography?', vraagt hij zich letterlijk af op het podium.

### **Pop-art**

De laatste producties van Ann Van den Broek en de jonge choreografe Liat Wysbort verhouden zich tot de popmuziek. In *We solo Men* put de Vlaamse Ann Van den Broek uit de lichaamstaal van de popartiest. In een ritmisch en repetitief groepswork, dat ondanks de vele aanwezige microfoons de stem juist niet

gebruikt, analyseert ze de retoriek van popzangers. Ondanks het feit dat het podium bij uitstek een plek van communicatie is, krijgen haar dansers geen 'woord' over de lippen.

*Bittersweet*, een korte choreografie met vijf mannelijke dansers van de Israëliëse Liat Waysbort, is een analyse van het popfenomeen Elvis Presley. De choreografie, waarvoor Waysbort al eerder onderzoek deed in het jonge makers programma *Brand New* van Conny Janssen, toont hoe kwetsbaarheid bedekt wordt met poses. De thematiek van deze twee voorstellingen ligt dicht bij elkaar, maar daar waar Waysbort haar dansers vaak op de rug laat zien en op zoek is naar intimiteit, zet Van den Broek haar dansers pontificaal tegenover het publiek. In *Ohm*, het stuk dat ze later in het jaar choreografeerde en baseerde op het werk van de Vlaamse Mark Vanrunxt, probeert Van den Broek zich te ontdoen van de pathos en een nieuwe vorm te vinden voor de emoties, met name de agressie, in haar werk. Ondanks de rituele en verstilde stijl die Vanrunxt eigen is, lukt het haar nauwelijks de emotie weg te dringen. Wel treedt er een bijna lugubere vervreemding op in *Ohm*. Emotie is de grootste drive in het werk van Van den Broek en achter die emotie schuilt zichtbaar een wereld vol zwarte doodsangst.

### **Zwart-wit landschap**

Beeldende kunst en variété speelden een rol in de laatste productie van Anouk van Dijk. Een voorstelling die in Nederland niet helemaal op waarde werd geschat. In *Wowwowwonders in me* liet Van Dijk zich inspireren door het werk beeldend kunstenaar Nik Christensen. In zijn mysterieuze beelden, gemaakt met inkt op groot papier, scheidt hij horrorachtige zwart-wit beelden. Wat in de voorstelling *Wowwowwonders in me* eenvoudig begint met een, alweer, sprekende danser en een lamp eindigt in een bizarre chaos met referenties naar de Duitse variété. Van Dijk heeft het zwart-witte landschap van Christensen vertaald in een schichtig spel met licht, maar pakt uiteindelijk teatraal uit met veel attributen in het aanvankelijk kale landschap. Daar waar Christensen trouw is aan zijn zwarte inkt op papier, laat Van Dijk haar fascinerende uitgangspunt – het spel met het licht – los, ze is minder consequent.

Het spel tussen dans en licht is ook het onderwerp in *Or* van Itzik Galili. De beweging op muziek van de slagwerkgroep Percossa en het effect van het 'rijdende' licht op het toneel mag dan poëtisch zijn, het stuk heeft minder zeggingskracht, dan *Waltz van Krisztina de Châtel*, dat in hetzelfde programma gepresenteerd werd. De Châtel liet zich voor deze choreografie inspireren door de aangrijpende eindscene van *Waltz with Basheer*, een animatiefilm over de oorlog in Libanon van Ari Folman. *Waltz* is een aanklacht tegen collectieve passiviteit, met enig cynisme gemaakt op de 'vrolijke' walsmuziek van Johann Strauss. De Châtel analyseert de dans, die eens zo geliefd was onder de elite van het Habsburgse rijk. Maar de wals is ook een dans waar je horendol van kunt raken. De choreografie is een ambachtelijk werk met prachtige kleding van ontwerper Aziz en werd in precisie uitgewerkt en uitgevoerd. Al is het einde van het stuk wat clichématig - op een scherm komt een lange lijst namen voorbij van overledenen - de thematiek sluit aan bij actuele dilemma's en doet een appèl op de gevoelens in de onderbuik.

### **Een nieuwe generatie**

De Irakees Muhanad Rasheed toonde zijn kwaliteiten al enkele jaren geleden, toen hij met zijn bescheiden gezelschap Iraqis Bodies uit Irak overkwam voor het festival *Dancing on the Edge*. Hij bleef en met hun choreografie *Crying of my*

*mother* reisde het trio de hele wereld rond. Bij het Internationaal Danstheater maakte de choreograaf dit jaar een choreografie voor een grote groep danseressen. De rituele voorstelling *Mourning* werd een meditatieve en gestileerde rouwzang op westerse muziekcomposities. De voorstelling gaat volgend jaar op tournee met een nieuwe choreografie van zijn hand en daarmee geeft het Internationaal Danstheater hem ruim baan. In elk geval voor zover het gezelschap, dat momenteel onder druk van financiële tekorten ernstig moet reorganiseren, zich dit kan veroorloven.

Choreograaf Andre Gingras timmert al heel wat langer aan de weg in ons land, na een spetterende start met zijn solo *Cyp 17* brak hij precies tien jaar geleden door. Toch duurde het nog geruime tijd voordat de choreograaf zijn succes ook zag verzegeld: Dit seizoen gooide Ton Simons de handdoek in de ring. Nadat hij vorig jaar geen landelijke erkenning kreeg van het Fonds voor de Podiumkunsten en zijn subsidiegelden zag vervliegen, keek hij het nog even aan. Dit jaar droeg hij zijn gezelschap definitief over aan Andre Gingras en daarmee zal Dance Works een hele andere artistieke signatuur krijgen. Simons studeerde onder andere bij Merce Cunningham, zijn werk stond bekend om zijn muzikale en abstracte kwaliteiten en hij wist zijn dansers toch grote hoogte te brengen. Het vertrek van Simons staat symbool voor het einde van een periode in de Nederlandse dans, waarin de danstechniek hoog aangeschreven stond. Met zijn vertrek verdwijnt ook een vleugje van Cunninghams invloed op de Nederlandse dans. Het is aan Gingras en zijn generatiegenoten om te ontdekken wat hun antwoord hierop in de loop van de geschiedenis waard is.

## **7. Don't look back**

door Mirjam van der Linden

Soms leek het wel of de politici op het podium stonden en niet de dansers. De culturele seizoenen 2010-2011 en 2011-2012 waren de seizoenen van het cultuurbeleid. Nederland heeft een vierjarensystematiek als het gaat om de verdeling van de substantiële kunstsubsidies, dus erg lang op hun lauweren rusten kunnen instellingen nooit. Maar het debat begon deze ronde opmerkelijk vroeg en werd luid gevoerd. Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (OCW), Halbe Zijlstra (VVD), maakte scherpe keuzes en het veld gaf daarop scherpe kritiek.

In het regeerakkoord dat VVD en CDA met gedoogsteun van PVV op 30 september 2010 sloten, werden fikse bezuinigingen in de kunst- en cultuursector aangekondigd, waaronder een korting van €200 miljoen, een BTW-verhoging (die inmiddels weer is teruggedraaid) en de afschaffing van de kunstenaarsbijstand WIK. Op 20 november schreeuwden in zeventig steden door heel Nederland meer dan 100.000 mensen de longen uit hun lijf, aldus de cijfers van de organisatie van de manifestatie *Nederland schreeuwt om cultuur*. Al in december 2010, de lopende 'Kunstenplanperiode' was net halverwege, stuurde Zijlstra zijn eerste brief aan de Tweede Kamer. Hierin kondigde hij zijn 'omwenteling' aan: minder overheidsbemoeienis met de kunsten. Toen zijn nota *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op het cultuurbeleid* in juni 2011 verscheen, liepen demonstranten de *Mars der Beschaving* naar het Malieveld in Den Haag, waar onder anderen de Dichter des Vaderlands Ramsey Nasr stem gaf aan de zorg en verontwaardiging

in de kunstwereld. Zijlstra heeft niet alleen minder geld te verdelen, hij kiest bovendien voor groot en gearriveerd: de direct door OCW gesteunde 'Basisinfrastructuur' (BIS) is er nog slechts voor de happy few, in de dans Het Nationale Ballet (Amsterdam) en Nederlands Dans Theater (Den Haag) en, zo zal later blijken, Introdans (Arnhem) en Scapino Ballet Rotterdam. Er is nog maar plek voor één, multidisciplinair festival (Holland Festival) en de middelgrote en kleine gezelschappen moeten bij het Fonds Podiumkunsten aankloppen, dat dus meer aanvragers krijgt maar ook minder budget. Talentontwikkeling ten slotte wordt een taak van de grote gezelschappen, de productiehuizen veegt Zijlstra met een penne-streek van tafel.

De besluiten hebben geleid tot meer, soms uiterst creatieve inhoudelijke en zakelijke samenwerkingsplannen tussen culturele instellingen. Ook blijken sommige gemeenten bereid om de hardste klappen op te vangen. Zo krijgen de dansfestivals Julidans (Amsterdam), Nederlandse Dansdagen (Maastricht), Spring (een fusie van Springdance en Festival a/d Werf in Utrecht) en de Haagse festivals CaDance en Holland Dance nog steeds lokaal geld om hun programma's (gedeeltelijk) te kunnen blijven realiseren. Dit zijn positieve ontwikkelingen, maar ze nemen de zorg en verontwaardiging niet weg. De stelselwijziging is zo rap ingezet dat veel groepen, makers en instellingen alternatieve financiering niet op tijd geregeld krijgen – als ze daarop al kans hebben, want een sponsor afficheert zich doorgaans makkelijker met een prestigieus gezelschap dan met een kleine of middelgrote instelling die een bescheiden publiek bedient. Bovendien heeft Zijlstra de kunst- en cultuursector fikse imagoschade berokkend door het belang ervan nooit vurig te verdedigen en zo de publieke opinie gunstig te stemmen. Hij heeft Geert Wilders zijn gang laten gaan met zijn tendentieuze geblaas dat kunst 'een linkse hobby' en kunstenaars 'subsidieslurpers' zouden zijn.

Dit moest eerst verteld. Het is de achtergrond waartegen de dans de afgelopen twee jaar opereerde. Aan de start van seizoen 2012-2013 maakte het Fonds Podiumkunsten (FPK) bekend welke dansgezelschappen er op zijn vierjarige steun kunnen rekenen. Dat zijn er zeven: Club Guy and Roni (Groningen), Conny Janssen Danst (Rotterdam), ICKAmsterdam (met Emio Greco|PC), LeineRoebana (Amsterdam), nbprojects van Nicole Beutler (Amsterdam), T.R.A.S.H. (Tilburg) en WArD/waRD van Ann Van den Broek (Den Haag/Antwerpen). Daarnaast heeft het fonds – tegen het rijksbeleid in – ruimte gemaakt voor de productiehuizen Korzo (Den Haag) en Het Veem Theater (Amsterdam), zoals ook de stad Amsterdam besloot een productiehuis voor dans te handhaven (Dansmakers). De jeugd- en jongerendans, een verhaal apart, komt er minder slecht af dan gevreesd: Danstheater Aya (Amsterdam), De Stilte (Breda), ISH (Amsterdam), Meekers (Rotterdam) en Project Sally (Maastricht) krijgen alle meerjarige subsidie van het FPK. Buiten de boot vielen, door negatief advies of ontoereikend budget, enkele langspelers uit de Nederlandse dansgeschiedenis: Dance Works Rotterdam, Dansgroep Amsterdam en het Internationaal Danstheater. Ook regionale voorzieningen als Danshuis Station Zuid, De Dansers en Noord Nederlandse Dans (NND) moeten zich gaan bezinnen op hun toekomst. Is er voldoende steun van de gemeente of provincie, kunnen er snel andere inkomstenbronnen worden aangeboord, is werken met projectsubsidies een optie? Dance Works Rotterdam, Dansgroep Amsterdam, Danshuis Station Zuid en Noord Nederlandse Dans hebben inmiddels besloten om in 2013 de handdoek in de ring te gooien.



## Afscheid en weerzien

Er is veel afscheid genomen de afgelopen twee jaar. Op 19 januari 2012 overleed Rudi van Dantzig (78), choreograaf, schrijver en van 1971 tot 1991 artistiek leider van Het Nationale Ballet. Het klinkt cynisch, maar voor even was dans groot nieuws in Nederland. Meer misschien nog om zijn expressieve en dramatische oeuvre – met hoogtepunten als *Monument voor een gestorven jongen* en *Vier letzte lieder* – gaat Van Dantzig de geschiedenis in als de man die Het Nationale Ballet internationaal op de kaart zette. Samen met Hans van Manen en Toer van Schayk, de twee andere huischoreografen, bouwde hij een gedurfd modern balletrepertoire op, naast de pijlers romantisch-klassiek en neoklassiek. Zijn overlijden heeft veel emoties opgeroepen. Het is gevoeld ook als de afsluiting van een pioniersperiode, van een tijd waarin vooruitgang en avontuur de agenda leken te bepalen. Dezelfde weemoed betrof de dood van een andere veteraan, een paar dagen later, op 22 januari. Het speelse, kleurrijke en multidisciplinaire werk van danser en choreograaf Ton Lutgerink (65) was baanbrekend in het eigentijdse theater en de eigentijdse dans van de jaren tachtig. Lutgerink was één van de artistiek leiders van Onafhankelijk Toneel in Rotterdam. Hij maakte dans-, toneel-, en operavoorstellingen, evenals diverse opmerkelijke dansfilms. Voor zijn oeuvre had hij onlangs nog, in oktober 2011, een Gouden Zwaan van de Vereniging van Schouwburgen en Concertgebouwdirecties ontvangen.

Niet definitief, maar toch wel een tikkeltje dramatisch, was het afscheid van choreograaf Itzik Galili. Sinds begin 2009 vormde hij samen met Krisztina de Châtel de artistieke kern van de nieuw opgerichte Dansgroep Amsterdam, het vervolg min of meer op de roemruchte Dansgroep Krisztina de Châtel. Twee kapiteins, twee stevige ego's, twee temperamentvolle karakters: dat was vragen om problemen. Met kerst 2010 kwam de leiderschaps crisis tot een uitbarsting, toen het bestuur Galili voorstelde zijn functie als medeartistiek leider neer te leggen maar wel aan te blijven als huischoreograaf. Galili weigerde. Er werd een algemeen directeur benoemd: choreograaf Beppie Blankert, een oudgediende uit de dans. De Châtel werd onderdeel van een artistieke raad. Gezelschap of niet, zij is overigens van plan gewoon door te gaan. Haar nieuwe stichting Châtel sur place wil locatieprojecten uitbrengen en haar stichting Imperium beheert haar cultureel erfgoed en ondersteunt jonge, eigenzinnige dansers en dansmakers.

Geheel uit eigen vrije wil en met een mooie nieuwe uitdaging voor de boeg trokken twee ondernemende vrouwen de wijde wereld in: Andrea Boll (Bollwerk) is sinds 1 mei 2011 de nieuwe artistiek leider van Tanzhaus Zürich in Zwitserland en Anouk van Dijk (anoukvandijk dc) is vanaf 2012 thuis in Australië, bij Chunky Move in Melbourne. Ook het vertrek van Maurits van Geel bij het Internationaal Danstheater in december 2010 – na 22 jaar! – was gepland, maar kwam op een ongelukkig moment. Het Internationaal Danstheater, uniek in Nederland om zijn folkloristisch geïnspireerde repertoire, verkeerde financieel al een tijd lang in zwaar weer en had net moeten besluiten het ensemble te ontslaan en een doorstart te maken als projectgroep. Geen makkelijke entree voor de nieuwe artistiek leider Jan Linkens, een man uit de wereld van het ballet. Bovendien wil hij een complexe koerswijziging doorvoeren en 'moderne vormen van en voor folklore' vinden. In *Puur-Barbaars*, de productie ter ere van het 50-jarig bestaan in december 2011, resulteerde dat in een oppervlakkig aftreksel van die folklore.

Tegenover al dit weggaan stond het opmerkelijke weerzien met twee iconen uit de Nederlandse dans, beiden in april 2012 – alsof het in de lucht hing. Truus

Bronkhorst (60) danst in *Seule* fragmenten uit oud werk en een nieuwe solo, *Jeanne*, maar plaatst daartegenover ook een groepswork voor jonge dansstudentes uit Tilburg. De oude rot in het vak geeft haar emotionaliteit, haar woede, haar rauwheid door aan een nieuwe generatie. Een mooi gebaar en bovendien een contrast dat een goede theatrale spanning creëert. Ellen Edinoff (67) danste na optredens in een afgeladen Carré dertig jaar lang slechts in haar woonkamer. Zij en haar man Koert Stuyf maakten in de jaren zestig en begin jaren zeventig furore in Amsterdam met voor Nederland ongekende 'happenings'. De verhalen over Edinoffs 'fluïdum' en 'magie' hebben later mythische proporties aangenomen. De eenmalige opvoering in de Melkweg van *Intaglio*, in het kader van een Philip Glass-weekend en mede mogelijk gemaakt door galeriehouder Rob Malasch, liet zien waarom: haar présence is onverwoestbaar en geeft haar zeer ingetogen en afgewogen manier van bewegen in een wijd oosters gewaad een enorme kracht.

### **Reuzen in beweging**

Voor Het Nationale Ballet en Nederlands Dans Theater waren het twee hectische seizoenen. Ze bewegen al zoveel en met zo velen en toch lijkt het alsof de twee reuzen uit het Nederlandse dansbestel een sprintje hebben getrokken. Met Het Nationale Ballet als koploper. In seizoen 2011-2012 bestond dit gezelschap 50 jaar en dat werd gevierd met een gala, het programma *Goud* (met stukken van de drie 'Vans') en maar liefst negen wereldpremières verdeeld over *Present/s 1* en *Present/s 2*. Opvallend daarin waren de humoristische maar ook poëtische bijdrage van Paul Lightfoot en Sol León van 'concurrent' het Nederlands Dans Theater, en de uitnodiging aan Ton Simons, de voormalige artistiek leider van het moderne Dance Works Rotterdam. Zijn spitzenballet met vreemde twists haalde de dansers op een plezierige manier uit hun comfortzone, zoals een jaar eerder ook Sidi Larbi Cherkaoui had gedaan. De Vlaams-Marokkaanse Cherkaoui, boegbeeld van de internationale hedendaagse dans, maakte ter gelegenheid van het Holland Festival bij Het Nationale Ballet zijn eerste stuk voor een Nederlands gezelschap. Het wonderlijke, mythische *Labyrinth* vergde veel van de expressiviteit van de dansers.

Het Nationale Ballet danst als enige in Nederland het romantisch-klassieke repertoire en ook dat kwam dus uitbundig aan bod in het jubileumseizoen, met hernemingen van *Het Zwanenmeer*, *Notenkraker* en *Muizenkoning* en *Giselle*. Dat de groep de klassieke ballettaal levend wil houden, bewees de opvallend veelvuldige aanwezigheid van de wereldberoemde Alexei Ratmansky. Met *Don Quichot* (2010), *On the Dnieper* (2011) en *Souvenir d'un lieu cher* (2012) nut hij de klassieke mores virtuoos en dramatisch uit, hoewel zijn interpretaties nu en dan wel wat minder belegen mogen zijn.

Uit het leven gegrepen was dat 2012 niet alleen het geplande *Gala Hans van Manen 80 jaar* mocht optekenen, maar ook de ongeplande *Hommage aan Rudi van Dantzig*. En dat tegelijkertijd jong choreografietalent aan de poorten rammelde. Danser Ernst Meisner, een jaar eerder al verantwoordelijk voor de eerste kleutervoorstelling bij het gezelschap, werd landelijk nieuws met *Het Nationale Canta Ballet*, een aanstekelijke productie voor canta-rijders en balletdansers die hij maakte op locatie in de Gashouder op het Amsterdamse Westergasfabriekterrein.

Nederlands Dans Theater maakte een complete wisseling van de wacht mee: aan het begin van seizoen 2011-2012 trad niet alleen een nieuwe zakelijk directeur aan (Robert van Leer), maar ook een nieuwe artistiek directeur: Paul Lightfoot,

voormalig danser van het gezelschap en samen met Sol León tevens huischoreograaf. De lang verwachte kroonprins uit de tijd van Jirí Kylián's regime is nu, na twee tussenpauzes, dan toch op de troon beland. Met alle hooggespannen verwachtingen van dien.

De afgelopen twee seizoenen heeft Nederlands Dans Theater reprises gebracht van William Forsythe, Jirí Kylián, Lightfoot León, Hans van Manen, Susan Marshall, Ohad Naharin en de eigen danser Medhi Walerski. Lightfoot León en Walerski kwamen bovendien met nieuw werk, evenals Aszure Barton, Gal Behar, Alejandro Cerrudo, Sharon Eyal, Alexander Ekman, Marco Goecke, Johan Inger, Fernando Hernando Magadan, Amanda Miller, Kenn Ossola, Ivan Perez, Crystal Pite en Lukas Timulak. Van deze laatste groep waren Ekman, Inger en Pite 'associate choreographer', een positie die Goecke na zeven jaar bij Scapino Ballet Rotterdam met ingang van seizoen 2013-2014 ook gaat bekleden.

Hoge ogen gooide *Schmetterling* (2010) van LightfootLeón, een stuk over liefde en dood, met in de hoofdrol Medhi Walerski, net terug van een jaar sabbatical om voor zijn zieke moeder te zorgen. Bijzonder ook was het programma *Traces* (2012), in het kader van het Holland Dance Festival. De twee wereldpremières daarin, van Goecke en Pite, werkten door hun enorme tegenstelling in elkaars voordeel. Beeldenmaker Goecke fascineerde in *Garbo laughs* wederom met zijn razendsnelle, propellerachtige rotaties van handen, onderarmen en schouderkoppen, dit keer tegen een wand van donkere wolkenluchten. Met ruisende papieren vleugels, of hijgend als honden, treden de dansers toe tot Goecke's favoriete wereld van de natuur en de mythologie. Tegenover de gefragmenteerde, scherpe, *control freak*-wereld van Goecke stond de organische, zachte *let it be*-wereld van Pite. *Solo echo* is een speelse, energieke stroom van rennen, glijden, trekken, zwieren op twee sonates voor cello en piano van Johannes Brahms.

Het is voor zowel Het Nationale Ballet als Nederlands Dans Theater al jaren een uitdaging zo niet strijd om het repertoire van nieuwe impulsen te voorzien. Nieuwe choreografen van kaliber die een interessant stuk voor de grote zaal kunnen maken, liggen niet voor het oprapen of zijn drukbezette troetelkinderen die door iedereen worden gevraagd. Het kost bovendien tijd om iemand te scouten en te laten groeien. Lastig van de talentontwikkeling in eigen huis is het gevaar dat de nieuwe lichterling te veel een kloon is van een Kylián of een Lightfoot León. Op het gebied van talentontwikkeling gaat Nederlands Dans Theater de komende jaren samenwerken met Korzo, het Haagse productiehuis en podium. Samen geven zij met ingang van 2013 vorm aan het programma *Up & Coming Choreographers*. De jonge choreograaf Joeri Dubbe, die met *Chrono*, een stuk over de technologisering van ons leven, de ontdekking van Cadance 2011 was, heeft de opdracht voor een nieuw werk al binnen.

### **Muzikale ontmoetingen**

Dans en muziek zijn van oudsher nauw verknoopt, maar het blijft een bijzondere aangelegenheid als er op de dansvloer een ontmoeting met musici is: doorgaans zorgt live muziek voor een alertere interactie tussen de dans en de muziek. Opvallend in de afgelopen jaren was dat groepen zich regelmatig met live muziek profileerden. Dus naast Het Nationale Ballet dat vast samenwerkt met Holland Symfonia en naast het Internationaal Danstheater dat zijn voorstellingen altijd heeft laten begeleiden door een klein, sprankelend ensemble. De muzikale ontmoetingen in de hedendaagse dans gaan een stuk verder dan bij deze gezelschappen.

Een greep uit het aanbod ter illustratie. Componist Anne Parlevliet en zangeres Nynke Laverman verbonden zich aan *Tidal* (2010) van Noord Nederlandse Dans. Gitarist Anne Soldaat stond in de jubileumproductie *Zout* (2011) van Conny Janssen Danst – 20 werd de groep - naast zeven dansers en speelde composities van hemzelf en Michel Banabila. Met haar kunsten en charme als zangeres, performer en halve circusartieste bleek de populaire Ellen ten Damme de perfecte schakel in *Twools 13* (2011), Scapino's jaarlijkse uitstalkast van korte choreografieën. Maar ook Combattimento Consort Amsterdam zorgde bij Scapino voor een hit: de weelderig aangeklede en gedanste 'baroksensatie' *Pearl* (2012). Hiervoor liet choreograaf Ed Wubbe, die muziek altijd een prominente rol toebedeelt, zich inspireren door de etiquette en het decorum aan de Italiaanse en Franse hoven van weleer en gebruikte hij vooral composities van Vivaldi, eveneens een vrij populaire keuze.

De groep die de relatie muziek en dans misschien wel het meest intensief en inventief onderzoekt, is LeineRoebana. In *Gap* (2011), een stuk over het overbruggen van verschillen, reiken dansers en musici elkaar de hand en versmelten de verschillende temperamenten van de internationaal befaamde operazangeres Claron McFadden, die zich hier van haar jazzy kant laat zien, en de Bulgaarse folkzangeres Galina Durmushliyska. Culturen en begrippen als 'traditie' en 'vernieuwing' en 'het ik' en 'de ander' komen op een hellend vlak terecht. Daarbij vergeleken was de volgende productie van de groep, *Next* (2012), een teleurstelling. De dans bleef achter bij de meest prachtige chansons en songs van Jacques Brel tot Nina Hagen die Matthias Kadar uit zijn stem en gitaar klopte.

Absoluut hoogtepunt echter was *Ghost Track* (2011), een project dat een paar jaar onderzoek en uitwisseling in Indonesië en Nederland heeft gevergd voordat het podiumrijp was. Onder begeleiding van het moderne gamelanensemble Kyai Fatahillah troffen vijf Europees opgeleide dansers van LeineRoebana op de dansvloer drie Indonesische collega's die de klassieke Javaanse danstradities een eigentijdse draai gaven. Hier cirkelde ruimtelijk en wijds om geworteld en sierlijk, hier ontstond werkelijk iets nieuws dat de clichés van Oost en West overstijgt.

### **In dialoog met tekst**

Ook het samengaan van dans en tekst, eveneens geen nouveauté, heeft een flinke impuls gekregen in de seizoenen 2010-2011 en 2011-2012. En laat nou net choreograaf Anouk van Dijk, die inmiddels in het zonnige zuiden werkt, hierin een voortrekkersrol hebben gespeeld. Samen met de Duitse regisseur en toneelschrijver Falk Richter maakte ze in coproductie met eerst de Schaubühne Berlin en later het Düsseldorfer Schauspielhaus drie groots gemonteerde stukken waarin dans en tekst totaal gelijkwaardige communicatiesystemen zijn, of ze elkaar nu onderstrepen, aanvullen of tegenspreken, en waarin dansers ook acteren en acteurs ook dansen, moeiteloos. *Trust* (2009) ging in 2011 in Nederland in première, *Protect me* (2010) in 2012 en *Rausch*, dat afgelopen voorjaar in Duitsland te zien was, toert in november 2012 door ons land. Geïnspireerd door de kredietcrisis ging het in alle drie de werken over de teloorgang van systemen en concepten. Blind vertrouwen, echte liefde en de ideale relatie moesten het ontgelden, maar ook de schijnveiligheid van economie en politiek. De producties waren niet alleen om hun 'tweetaligheid' een verademing – eindelijk is de combinatie van beweging en tekst vanzelfsprekend, het experiment voorbij – maar ook door hun stevige engagement.

Er waren nog een paar andere dansvoorstellingen in dialoog met tekst die het herinneren waard zijn. Zo nam de jonge choreograaf Jochen Stechman dansrecensies als uitgangspunt voor zijn onderzoeksproject *The critical piece* (2010) en schitterde danser Medhi Walerski als acteur in *Skipping over damaged area* van Paul Lightfoot en Sol León (2011). Zijn stevige monoloog – een grillige spraakwaterval van een oude man – stond gewoon naast een stevig stuk dans. En ook dat werkte. In *Miraculous Wednesday* (2011) van Club Guy and Roni en Tanzcompagnie Oldenburg (ook weer lekker groots uitgepakt) haalden de tekstpassages de vitaliteit en brutaliteit van de dans juist vaak onderuit en in *ListEN & See (LIES)* (2011) van Ann Van den Broek in samenwerking met regisseur Marcus Azzini van Toneelgroep Oostpool was de tekst eigenlijk franje; zowel dansers als acteurs overtuigden vooral in de fysieke uitputtingsslag die ze leverden onder een loodzwaar lichtplateau dat langzaam tot op hun schouders zakte.

### **Klasse apart**

Ward/waRD, nbprojects en ICKAmsterdam zijn de meest uitdagende dansgezelschappen in het middelgrote- en kleine segment geweest. Ze zijn niet alleen telkens op zoek naar verdieping van hun choreografische stijl, ze willen ook echt iets beweren met hun voorstellingen. Een inhoudelijk statement maken, uitnodigen tot reflectie, de tijdgeest vatten. Daarbij geldt dat ze door hun meerlagigheid over het algemeen goed communiceren met een divers publiek. Choreograaf Ann Van den Broek (Ward/waRD) vangt een expressieve inhoud in een strak gechoreografeerde structuur. In zijn herhaling en minimalisme toont die structuur verwantschap met het werk van Krisztina de Châtel, bij wie Van den Broek lang danste. Bij Van den Broek is de vorm echter altijd een middel om tot een emotionele climax te komen. Bovendien is haar idioom meer gebaseerd op alledaagse, herkenbare bewegingscitaten als aan- en uitkleden, een hand op een bil, in een kruis of om een keel. Na stukken met alleen vrouwen en alleen mannen was er de laatste jaren plaats voor confrontatie tussen de seksen. In *Q61*, de openingsvoorstelling van CaDance 2011 in het nieuwe gebouw van Korzo, doolden die rond in een cleane witte ruimte met nissen zonder werkelijk contact te maken, eeuwig op zoek naar vervulling. In *Domestica* (2012), dat Van den Broek samen met De Châtel maakte bij Dansgroep Amsterdam, kreeg het begrip '(t)huis' naarmate de voorstelling vordert een steeds agressievere invulling.

Kenmerkend voor choreograaf Nicole Beutler (nbprojects) is haar onderzoeksmatige instelling en haar nieuwsgierigheid naar andere kunst disciplines en historische dansfenomenen. Na een hoog productietempo zijn er in de seizoenen 2010-2011 en 2011-2012 'slechts' twee voorstellingen uitgekomen. In *The Garden* (maart 2011) keerde ze de begrippen natuur en cultuur en daarmee samenhangende zaken als vorm en energie, orde en chaos binnenstebuiten. In *Piece* (november 2011) vormen veertien jongeren één stem, één koor, dat zijn idealisme niet onder stoelen of banken stak en steeds luider riep en uitzinniger danste om liefde en schoonheid, nuance en vergiffenis.

ICKAmsterdam ten slotte, het platform voor hedendaagse dans van Emio Greco en Pieter C. Scholten, is in volle vaart afgestevend op de positie van stadsgezelschap dans van Amsterdam. De eigen voorstellingen, uitgebracht onder de noemer Emio Greco|PC, vielen de afgelopen jaren herhaaldelijk in de prijzen. De combinatie van grootse, aansprekende thema's en een unieke bewegingsstijl (waarin Greco's poëtische fysicaliteit nog altijd sterk resoneert) werkt goed. In *Rocco* (dat in 2011 in première ging en in 2012 de Zwaan voor de

Beste Dansproductie won) stonden de dansers met beide voeten op de grond, in de boksring. In een mix van ballet, boksen en performance gingen twee broers een verhitte strijd om intimiteit aan. Het is prachtig subtiel hoe drift en swing hier samengingen, hoe het bittere gevecht op een sierlijke flamenco leek en een greep een omhelzing werd. In 2012 volgde het spektakel *La Commedia*, een circusachtige show met de hoogtepunten uit de Dante-cyclus over hel (2006), purgatorium (2008) en hemel (2010). Het seizoen werd afgesloten met de Holland Festivalproductie *Addio alla fine* (2012), afscheid van het einde. Geïnspireerd op de film *E la nave va* van Federico Fellini voer het publiek met een boot naar een loods aan het IJ, zogenaamd een nieuw begin tegemoet. Dit nieuwe begin moet je zelf samenstellen uit de diverse (vage) performances aan boord en de (prachtige) choreografie op een soort catwalk in de loods. Niet honderd procent geslaagd dit idealistische avontuur, maar wel sterk in zijn grondtoon.

### **Internationale inspiratie**

De Nederlandse danswereld is sterk internationaal geïnspireerd. Nederlandse dansers, choreografen en gezelschappen studeren, produceren of toeren in het buitenland en vice versa. De doorstroom en doorgroei in het Nederlandse dansestablishment is echter verre van optimaal. Al lange tijd zijn het veel dezelfde namen die de agenda bepalen; de enige 'nieuwkomer' bij het Fonds, die nu voor het eerst meerjarige subsidie krijgt, is het jeugddansgezelschap Project Sally. Is er te weinig talent? Is er te weinig aandacht of plek voor talent? Is er te veel aandacht voor talent, waardoor versnippering en nivellering optreden? Of hoeft de jonge choreograaf van nu niet zo nodig per se een eigen gezelschap rond zijn of haar persoon en is men tevreden met de exposure en uitwisseling via de internationale productiehuizen en festivals? Ongeacht het antwoord: de Nederlandse dansprofessional en het Nederlands danspubliek mogen blij zijn dat er – tot op heden althans – zo veel dansfestivals zijn die de ontwikkelingen van over de grens zichtbaar maken. Zonder deze internationale inspiratie zou het dansklimaat beduidend minder spannend zijn.

Zo opende het tweejaarlijkse Holland Dance Festival – met zijn focus op de fysieke, virtuoze kant van de dans – in 2012 toch maar mooi met de Franse wereldster Sylvie Guillem, voor wie zowel Mats Ek als William Forsythe nieuw werk maakte. Het meer conceptuele Springdance, dat onder leiding van Bettina Masuch de afgelopen jaren steeds 'dansantere' keuzes heeft gemaakt, liet ons in 2011 kennismaken met de verrassende pure danshypnose *Sideways Rain* van de Zwitsers-Braziliaanse Guilherme Botelho. En het Amsterdamse Julidans, dat grote namen en nieuwe makers uit de eigentijdse hoek altijd organisch weet te versmelten, ging achtereenvolgens van start met de volkomen onaangepaste Duitse choreograaf VA Wölfl (2011) en zijn Canadese collega Dave St. Pierre (2012). De eerste gebiologeerd door revolvers, de tweede door naakte mensen.

De danscomponent van het Holland Festival was sterk de afgelopen twee zomers. Internationale helden als Sacha Waltz, Jérôme Bel, Alain Platel en Boris Charmatz passeerden de revue (*Charmatz' Enfant*, met volwassenen en kinderen, staat voor altijd op het netvlies gegrift) maar ook – en dat maakt zo'n festival echt spannend – minder bekende avonturiers als de Samoaanse Ponifasio (die zich keert tegen de vervuiling in de Stille Zuidzee), de Kongeese Faustin Lineyekula (die het westerse, 'negerkubistische' ballet *La creation du monde* uit 1932 becommentarieert) en de jonge Algerijns hiphoppers van Compagnie La Baraka die de *Boléro* dansten.

Naast deze grote festivals zijn er nog een paar kleine festivals die als krenten in de pap fungeren, zoals Dancing on the Edge voor moderne dans uit het Midden-Oosten en Something Raw voor aan dans gerelateerde performancekunst. Ook zijn er enkele theaters die in hun programmering opvallend veel werk maken van internationale dans: de Stadsschouwburg in Amsterdam (Het Muziektheater heeft zijn internationale uitstraling verloren), het Lucent Danstheater in Den Haag (geprogrammeerd door Holland Dance) en de Schouwburg in Groningen. Misschien wel het meest ambitieus is Chassé Theater in Breda. Dat presenteerde zich de laatste jaren steeds prominenter, onder andere met expertmeetings en een magazine over enkel zijn internationale aanbod.

Een ander opvallend gebeuren dat onder internationale inspiratie mag worden geschaard, is de liefde die is opgebloeid tussen Introdans en Lucinda Childs. In de artistieke koers van Roel Voorin Holt vormen de 'oude meesters' een belangrijke poot. Op het repertoire staan inmiddels talloze stukken van Jirí Kylián, Hans van Manen, Nils Chirste, en nu dus ook Childs, een van de oprichters van de postmoderne Judson Theatre Group in New York. In de jaren zeventig brak zij door met haar minimalistische choreografieën. Bij Introdans, dat in seizoen 2011-2012 zijn veertigjarige bestaan vierde, heeft zij inmiddels vier balletten ingestudeerd, waaronder in 2010 het eerste deel uit *Dance* (een werk uit 1979 op muziek van Glass, met filmbeelden van Sol LeWitt) en in 2011 het imposante *Psalmensymfonie*, op de gelijknamige koorzang van Stravinsky.

## **Toekomst**

En nu? Wat te zeggen over de toekomst? Don't look back? Het kunstmanagement moeten zijn financiële en marketingstrategieën herzien, die boodschap is overgekomen en moet opvolging krijgen. Dansers en choreografen rest echter niets anders dan, als altijd, het beste uit zichzelf te halen. Jaag de politici en (andere) kunstsceptici weer van het podium af, zou ik zeggen.

Twee opvallende voorstellingen uit de afgelopen periode symboliseren de extremen waartussen de dans zich hopelijk zal blijven bewegen. Het collectief White Horse maakte in 2010 bij Dansgroep Amsterdam het mooi dubbelzinnige *Trip en masse*. Een groep mensen balde zijn vuisten, gooide zijn armen de lucht in, rende naar voren, de mond wijd open. En dit keer op keer, onder luid gejuich en gejoel op band, tot kwijl langs tong en tanden sijpelde. Is het van vreugde of van woede? Is deze hysterie een teken van overwinning of protest? Tegenover deze grofheid, deze dans in het maximale, stond een jaar later de subtiliteit van *Slow dancing*, dans in het minimale. In deze video-installatie van David Michalek, een coproductie met Holland Dance, werden de bewegingen van dansers in extreme slow motion vertoond op drie schermen op een Haags plein. Een choreografie van vijf seconden duurde afgespeeld acht tot tien minuten. Het is onvoorstelbaar wat er met deze techniek zichtbaar werd. Waanzinnig hoe gecontroleerd dansers bewegen, hoe concentratie en ontspanning samengaan. Waanzinnig ook hoe veel bewegingen er in vijf seconden blijken te zitten. Twee seizoenen dans terugblikken? Dat is een hele kluit.

Amsterdam, oktober 2012

**Mirjam van der Linden** (1967) is communicatieadviseur en dansjournalist. Ruim twintig jaar is ze als vaste medewerker verbonden geweest aan de kunstredactie van eerst *NRC Handelsblad* en later *de Volkskrant*. Ze was hoofdredacteur van *Danswetenschap in Nederland* van 1998 tot en met 2009.

Naast haar journalistieke werk ontwikkelt en schrijft ze strategische teksten als fondsaanvragen, beleidsplannen, position papers en jaarverslagen. Ook geeft ze presentatie- en mediatrainingen. In de periode 2011-2015 adviseerde ze de Kunstraad Amsterdam over dans in de stad. Van der Linden studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam (met specialisaties in Glasgow en Utrecht) en is haar carrière in de dans begonnen als materiaalonderzoeker bij choreograaf Wim Vandekeybus in Brussel. Zie voor meer informatie over haar onderneming: [www.totaalonline.com](http://www.totaalonline.com)

## **8. Over verschuivende posities, perspectieven en relaties Terugblik op de dansseizoenen 2012-2013 en 2013-2014**

door Marcelle Schots

Een terugblik op de twee vorige theaterseizoenen kan niet geschreven worden zonder zichtbaar te maken hoe de drastische bezuinigingen op kunst en cultuur en de daaruit volgende herverdeling van subsidiemiddelen definitief hun beslag hebben gekregen. Heel actief mengde de danssector zich niet in de discussies over subsidies en de negatieve stereotypering van kunstenaars in de samenleving. Gezelschappen en choreografen probeerden in de praktijk antwoorden te formuleren en trouw te blijven aan artistieke ambities. Verbindingen leggen leek het sleutelwoord: met muziek, film, historie en in het internationale dansveld.

### **Nieuw landelijk bestel**

Door het dansseizoen 2012-2013 loopt een diepe cesuur. Op 1 januari 2013 ging een nieuwe Kunstenplanperiode in en daarmee werd de Basisinfrastructuur (BIS) in sterk afgeslankte vorm verwezenlijkt. Al in aanloop naar deze datum werd een eerste blauwdruk van het nieuwe podiumkunstenlandschap bekend. Veel aanvragers gingen in beroep tegen de subsidiebesluiten, maar het had weinig effect. Toch moet het beeld dat najaar 2012 bestond enigszins bijgesteld worden, omdat we inmiddels kunnen constateren dat dansgezelschappen en -instellingen zich niet zomaar uit het veld hebben laten slaan.

Van een dansfestival, zeven dansgezelschappen, vier jeugddansgroepen en vijf productiehuizen die tot eind 2012 deel uitmaakten van de BIS, bleef er slechts ruimte voor vier dansgezelschappen over, waarvan een de taak kreeg om invulling aan de functie van jeugddans te geven. Over de positie van Het Nationale Ballet en het Nederlands Dans Theater bestonden weinig twijfels. Ook Introdans, met haar succesvolle gezelschap voor de jeugd, was een vrij voor de hand liggende invulling. Het vierde gezelschap verkeerde langer in onzekerheid, al was de uiteindelijke keuze voor Scapino Ballet Rotterdam, het oudste gezelschap van Nederland, geen grote verrassing.

De jeugddanssector – eerder juist in de BIS opgenomen om een verdere professionaliseringsslag te maken – werd terug verwezen naar het Fonds Podiumkunsten (FPK). Ook de festivals, met uitzondering van het Holland Festival, vielen buiten het landelijke bestel. Op landelijk niveau vielen de hardste klappen bij de productiehuizen, zij verloren in de Cultuurnota ieder bestaansrecht. Hun taak, het signaleren en begeleiden van jonge getalenteerde



choreografen, zou in de toekomst door grote gezelschappen overgenomen moeten worden.

#### *Meerjarige activiteitensubsidies*

Na jarenlange inspanningen en successen in binnen- en buitenland heeft het Internationaal Choreografisch Kunstencentrum (ICK) onder leiding van Emio Greco en Pieter C. Scholten een steviger basis met een jaarlijkse subsidie van drie kwart miljoen euro van het Fonds Podiumkunsten voor een periode van vier jaar. De Gemeente Amsterdam benoemde het ICK tot Stadsgezelschap. Drie dansgroepen ontvangen rond de half miljoen in de periode 2013-2016: Club Guy & Roni (Groningen), Conny Janssen Danst (Rotterdam) en ISH (Amsterdam). LeineRoebana (Breda/ Amsterdam) en nieuwkomers in de meerjarige activiteitensubsidies nb projects (Nicole Beutler) en WArD/waRD (Ann Van den Broek) ontvangen tot drie ton euro jaarlijks. Het Tilburgse T.R.A.S.H. ontvangt 120 duizend euro per jaar. Met deze toekenningen tekende het Fonds voor een eigentijds, eigenzinnig en divers middenkader met een stevige internationale uitstraling.

Om dit te realiseren werd een aantal flinke offers gebracht. Subsidies van het Fonds aan een van de oudste gezelschappen van Nederland, Het Internationaal Danstheater, en groepen met een lange geschiedenis in de dans als Dansgroep Amsterdam (voortgekomen uit Dansgroep Krisztina de Châtel), Dance Works Rotterdam en publiekstrekker Vloeistof werden beëindigd. Het Internationaal Danstheater weigerde de handdoek in de ring te gooien, zocht private middelen om de artistieke plannen te realiseren en is op bescheiden schaal verder gegaan. Choreografe Krisztina de Châtel richtte de stichting De Châtel Sur Place op om het eigen erfgoed levend te houden en haar jarenlange ervaring aan te wenden om jong talent te stimuleren.

Er kwam een definitief einde aan de landelijke subsidies van Station Zuid, Noord Nederlandse Dans en Dance Works Rotterdam (DWR). Nog tijdens de afscheidstournee van DWR overleed, voor velen zeer onverwacht, artistiek leider André Gingras. Met hem verloor het Nederlandse dansveld een getalenteerde en ambitieuze choreograaf, die beoogde de eigentijdse dans dichter naar een nieuw en jong publiek te brengen.

In de jeugddans zijn vier groepen in de meerjarige systematiek van het Fonds gestroomd: Danstheater AYA (Wies Bloemen), De Stille (Jack Timmermans), Meekers (Arthur Rosenfeld), inmiddels opgegaan in het Rotterdamse jeugdgezelschap Maas Theater en Dans en Project Sally (Stefan Ernst en Ronald Wintjens). Plan D van Andreas Denk, het voormalig lid van collectief Hans Hof Ensemble, opereert zowel succesvol in de jeugddans als in werk voor alle leeftijden, maar viel buiten de boot bij het Fonds net als De Dansers (Wies Merckx) uit Utrecht.

Van de dansproductiehuizen en -werkplaatsen worden op landelijk niveau alleen nog Korzo producties en Het Veem Theater met zeer bescheiden bedragen van het Fonds ondersteund. De budgetten voor jonge makers en talentontwikkeling zijn daardoor zeer beperkt.

#### *Lokale betekenis*

Ondanks het geldende matchingprincipe tussen Rijk en regio waarbij landelijke en lokale subsidies gekoppeld zouden worden, bleken sommige dansinstellingen een belangrijke lokale betekenis te hebben en worden zij ondersteund door

provincie of gemeente. De Dansers in Utrecht zijn doorgestaan met gemeentelijke toezeggingen. Dat geldt ook voor de dansfestivals CaDance, Holland Dance festival, Julidans, het nieuwe, aan Springdance en Festival aan de Werf ontsproten Spring Performing Arts Festival en de Nederlandse Dansdagen in Maastricht. Net als Dansmakers in Amsterdam en Dansateliers in Rotterdam.

### **Vrijplaats voor experiment**

De langdurige relatie tussen dans en muziek kent een grillig verloop. Nadat de theaterdans haar autonome karakter had veiliggesteld in de twintigste eeuw, werd er ruim baan gegeven aan allerlei experimenten. Inmiddels lijkt het afzetten tegen andere disciplines verleden tijd. Door het veelvuldig samenwerken van choreografen en dansgroepen – van groot tot klein – met eigentijdse componisten en musici die composities live uitvoeren, is het artistiek potentieel van ontwikkelingen in de dans niet onopgemerkt gebleven in de muziekwereld. De theaterdans heeft momenteel een grote aantrekkingskracht op topmusici en zowel aanstormende als gevestigde componisten. Ten opzichte van de concertante uitvoeringspraktijk beschouwen sommigen de theaterdans als vrijplaats voor experiment. Ook de uitvoeringspraktijk met langere tournees en een groter publieksbereik is vaak interessant voor eigentijdse componisten en musici.

De verhoudingen tussen dansers en musici worden al langer onderzocht, de gezamenlijke performance op het toneel is inmiddels een sterk ontwikkelde factor in dansvoorstellingen. Deze samenwerkingen hebben tot een aantal van de meest overtuigende voorstellingen van de afgelopen seizoenen geleid.

Voor choreografen Andrea Leine en Harijono Roebana loopt deze zoektocht als een rode draad door hun oeuvre. In *Smell of Bliss* speelt violiste Liza Ferschtman composities van Bach, Paganini, Bartok en Isaye en nieuw gecomponeerde muziek van de Indonesische componist Iwan Gunawan voor elektronica, viool en slagwerk. Telkens opnieuw zoeken de dansers en Ferschtman toenadering, de uitvoering en beleving van het muziekspel en de dans is een vloeiend geheel.

Voor *Naked Lunch*, geïnspireerd op het boek van William Burroughs, vroegen choreografen Guy Weisman en Roni Haver componist Yannis Kyriakides om muziek voor slagwerk en stem te schrijven. De drie zangers van Vocaallab bewogen zich op het toneel tussen de dansers van Club Guy & Roni en actrice Veerle van Overloop, voor wie Oscar van Woensel een tekst schreef. Die verregaande, uitgebalanceerde samenwerking maakte van het theatrale *Naked Lunch* onbetwist een van de hoogtepunten van het dansseizoen.

ISH en Vocaallab lieten zich inspireren door de excentriciteit van componist Mozart en combineerden breakdance, poppin' en ballet met jazz-, pop- en klassieke muziek. *DJ Moz'ART* werd zo een feestelijke en aanstekelijke mix met virtuoze dans, een dansende dirigent en een deejay.

Pianiste, performer en beeldend kunstenaar Tomoko Mukaiyama maakte indruk in *Shirokuru*, een samenwerking met choreografe Nicole Beutler en danser Mitchell-Lee van Rooy. Mukaiyama sleepte zich over de vloer naar haar vleugel om met overdonderende aanslagen de muziek van de Russische componiste Galina Oestvolskaja ten gehore te brengen. Tussendoor troost zij met een strelende zachtheid de toetsen en de toeschouwers met klanken van Schumann.

Ook voorstellingen waarin de bewegingen van de musici op of rondom het toneel weliswaar geconcentreerd zijn op hun instrument, toonden een levendig beeld

van spannende samenwerkingen. In *Dances with Harp* van Hans van Manen voor Het Nationale Ballet is duidelijk zichtbaar in welke mate de choreograaf in de complexe composities, gespeeld door harpist Remy van Kesteren, een aanmoediging vindt om zijn muzikaliteit met de dansers te delen. Van Kesteren staat voor op het toneel in directe relatie met de dansers, wisselingen in tempo, kracht en beweging zijn tot in detail zichtbaar bij de dansers en de harpist.

Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* mag de aanleiding hebben gevormd voor *Spring Tide* van Jens van Daele, met hun repeterende klanken en ritmes zijn componist Richard van Kruysdijk en de vier musici van Ensemble Battida minstens zo schatplichtig aan Steve Reich en Philip Glass. Met de aanslagen op twee typemachines, het zachte gefluister in microfoons en de slagen op een xylofoon, brengen de twee pianisten en twee slagwerkers een universum tot leven dat de dansers tot het uiterste zal drijven. Artistiek leider Ed Wubbe van Scapino Rotterdam bewerkte zijn *Romeo & Julia*. Het thema onmogelijk liefde kreeg een ander gezicht door de bijdragen van het gelegenheidsensemble The Legendary Love Orchestra met de Indiase tabla-speler Sandip Bhattacharya, de Senegalese djembé-speler Aly N'Diaye Rose en zanger Mola Sylla, bandoneonist Ville Hiltula, pianist Sebastiaan van Delft, celliste Saartje Van Camp en de Braziliaanse singer/songwriter Ceumar.

### **Rite de passage**

Een thema liep dwars door zowel de programma's van zowel gezelschappen als festivals heen en inspireerde choreografen van verschillende generaties en achtergronden. Mei 2013 markeerde de datum waarop precies honderd jaar daarvoor een revolutie in de dans en muziek werd ontketend met de Parijse première van *Le Sacre du Printemps* van componist Igor Stravinsky en choreograaf Vaslav Nijinsky, uitgevoerd door Les Ballets Russes.

*Le Sacre du Printemps* heeft ontelbare uitvoeringen en herinterpretaties gehad de afgelopen eeuw. 'Een proeve van bekwaamheid' of een 'rite de passage' noemen choreografen het, waaruit andere visies op de thematiek, op theaterdans en de muziek volgden. Vaak werd aan de muziek van Stravinsky vastgehouden. De honderdste verjaardag van *Le Sacre du Printemps* werd uitbundig gevierd met uitvoerige aandacht in landen als Frankrijk, Rusland en de Verenigde Staten. Nederlandse dansgezelschappen en festivals bleven niet achter, wat tot een aantal interessante samenwerkingen leidde.

Een enkele choreograaf nam de oorspronkelijke compositie van Stravinsky om een puur muziekballet te maken. Zoals de Chinees-Amerikaanse choreograaf, danser en beeldend kunstenaar Shen Wei, die op uitnodiging van Het Nationale Ballet zijn tweede *Sacre* maakte op de door Holland Symfonia uitgevoerde oorspronkelijke compositie. De uitdaging voor de balletdansers in deze met mathematische precisie gestructureerde *Sacre*, lag in de voor hen nieuwe *Natural Body Development Technique*. Beweging begint volgens Wei bij adem of Qi, innerlijke energie. Ook kinesthesie, gewicht en zwaartekracht zijn belangrijke pijlers in zijn holistische benadering van dans.

In hetzelfde programma voor het Holland Festival 2013 toonde Het Nationale Ballet met *Overture* een andere interpretatie van *Le Sacre du Printemps*, de verbondenheid was vooral in de muziek te horen. Choreograaf David Dawson werkte samen met de Poolse componist Szymon Brzóska. Uit de volledige bezetting van 106 orkestleden van Holland Symfonia koos hij 60 snaarinstrumenten en een piano waarvoor hij een compositie schreef die de spanning en herhaling uit Stravinsky's *Sacre* laten doorklinken. Een meesterlijke zet. Dawson koos een gedicht van T.S. Eliot, *The Four Quartets*, voor het in

strakke lijnen gestructureerde ballet onder lichtsculpturen die steeds verder naar beneden komen en uiteindelijk – in vier rijen - de plaats van de dansers innemen.

### **Geen slachtoffer**

Muziek en thematiek bleven in *Chamber* van Mehdi Walerski, choreograaf en danser bij het Nederlands Dans Theater (NDT) en componist Jody Talbot weliswaar de leidraad, maar met hun ontkenning kreeg het stuk een heel andere betekenis. Startpunt van deze Sacre-bewerking, uitgevoerd door achttien dansers van NDT 1 en het Haagse Residentie Orkest, is een droom van Serge Diaghilev. Later, in de rituele dansen ligt de nadruk niet op het individu in relatie tot de groep, maar heeft een duo een centrale plek gekregen. In het in 2000 gemaakte *Dream Play*, uitgevoerd tijdens *Programma B* van NDT 2, bleef choreograaf Johan Inger trouw aan de muziek, met een energieke en eigentijdse versie. Spring Performing Arts Festival nodigde Laurent Chéoutane uit met zijn *Sacré Sacre du Printemps*. In deze choreografie probeert een collectief van zeven dansers te voorkomen dat een van hen geofferd wordt, er is geen slachtoffer. Julidans toonde met Akram Khans *iTMOI (in het Mind of Igor)* een interpretatie van de muziek van Stravinsky door de drie eigentijdse componisten Nitin Sawhney, Jocelyn Pook en Ben Frost. Introdans wijdde een heel programma aan Nijinsky en Stravinsky met het programma *Russisch Rumoer*. Naast de in 2011 gemaakte *Le Sacre du Printemps* van Nils Christie, aards en vol spanning, kwam de Vlaamse choreograaf Stijn Celis met een interessante nieuwe *Vuurvogel*.

### **Dans en film**

Cinedans beleefde in 2013 de tiende editie en het festival heeft in haar bestaan een internationale reputatie opgebouwd. Met het Fonds Podiumkunsten en de NTR worden jaarlijks nieuwe dansfilms geproduceerd onder de noemer *Point Taken*. Daarnaast toont het festival dans en choreografie in al haar facetten in documentaires, shorts en langere dansfilms.

De afgelopen seizoenen lieten ook zien hoe krachtig de relatie tussen dans en film of video inmiddels op het podium is. Met een zorgvuldig uitgekend spel van tijd en ruimte, de aanwezigheid van performers en hun gefilmde beelden, maakte Jiří Kylián in samenwerking met pianiste Tomoko Mukaiyama en filmmaker Jason Akira Somma en NDT 3-dansers Sabine Kupferberg en Gary Chryst het indrukwekkende *East Shadow*. Nu Kylián zijn werk de komende jaren niet meer door het Nederlands Dans Theater laat uitvoeren, heeft de choreograaf een nieuw podium gevonden in het Korzo theater. Het aldaar georganiseerde Kylián-festival met voorstellingen, films en een uitgebreid contextprogramma bood een persoonlijk en interessant perspectief op zijn huidige fascinaties.

Choreograaf Ton Simons en fotografe Rineke Dijkstra speelden in het duet *Romance (Dutch Doubles/Het Nationale Ballet)* met nabijheid en afstand en tonen de verstilde concentratie van de dansers in de korte filmfragmenten voor en na de live uitvoering van hun duet op het grote toneel van het Muziektheater. In hun soberheid en subtiliteit vormen dans en film een heldere esthetische eenheid. Ook bij Het Nationale Ballet maakte choreograaf Krzysztof Pastor met dramaturg Willem Bruls een balletbewerking van *The Tempest* van Shakespeare waaraan videokunstenares Shirin Neshat meewerkte. Met de woest kolkende zee, het ongerepte duinlandschap en de donkere silhouetten die tegen de wolkenluchten afsteken, waarvan onduidelijk is of zij komen of gaan, brengen de filmbeelden en de ontwikkelingen op het toneel het huidige vreemdelingendebat op de voorgrond in deze *Tempest*.

Ann Van den Broek haalt haar choreografie in *The Black Piece* ter plaatse over het voetlicht door in de zaal en op het toneel dansers en situaties uit de duisternis op te lichten. Live in de zaal en op de gefilmde beelden op scherm zien we hoe de choreografe en cameraman Bernie van Velzen de dansers volgen en zo een fragmentarische wereld tonen, waarin jonge mensen hun weg proberen te vinden, angsten worden blootgelegd en intimiteit en onderlinge competitie een rol spelen.

### **Natuur**

Natuurelementen en –krachten speelden een cruciale rol in een aantal voorstellingen. Als bron om uit te putten of als verwoestende factor.

Een boom – waarvan de stam en takken in losse delen met tussenruimte toch een geheel vormt – hangt als een hemellichaam boven de vloer in *Smell of Bliss*. Leine en Roebana verwijzen hiermee naar een terugkeer naar de natuur, hun voorstelling roept allerlei associaties op met de Romantiek waarin natuur en het persoonlijke centraal stonden. De tsunami in Japan in 2012 was de aanleiding voor de voorstelling *East Shadow* van Jiří Kylián en Tomoko Mukaiyama. De dreigende catastrofe van de onderstroom van de zee die langzaam maar zeker als een vulkaan tot volle uitbarsting komt, wordt in *East Shadow* weerspiegeld in de menselijke natuur.

De aantrekkingskracht van het water ervaren de dansers in *Mirror Mirror* van Conny Janssen Danst aan den lijve. In het uitzonderlijk mooie toneelbeeld (ontwerp: Thomas Rupert) van de voormalige Onderzeebootloods in de Rotterdamse haven staan zij tot enkelhoogte in het water. Bij iedere voet of been die omhoog gaat, geeft het tegenwicht. In *Spiritwalking* (NDT 1) van Sol Leon en Paul Lightfoot, een bijzondere samenwerking met het Kronos Quartet, splijt de aarde open om een groot rood vlak te vormen. Als een boek wordt de vloer later dichtgeslagen in de locatievoorstelling in het Food Center Amsterdam.

### **Verandering**

In een mengeling van eigentijdse dans en yoga transformeert Sabine Molenaar verschillende malen schijnbaar moeiteloos en op onnavolgbare wijze in haar solo *That's It*. Ook Andrea Bozic stuurt aan op verandering door de blik te verruimen in *Intergalactic (an attempt to overcome the binary)*, een intrigerende performance met Julia Willms.

In de theateradaptatie van *Addio alla Fine* van Emio Greco en Pieter C. Scholten betekent het einde tevens een nieuw begin en becommentariëren zij in deze voorstelling de penibele positie van de kunstenaar in de huidige samenleving. Verandering geeft in Johan Ingers *B.R.I.S.A.* (NDT 2) nieuwe energie. Eenmaal uit hun verkrampde houding getrokken raken de dansers steeds meer verslingerd aan de storm die over het toneel raast, hulpmiddelen als haarföhn, bladblazer en een windmachine worden ingeroepen om telkens weer opgezweept te worden.

### **Uitwisseling**

De belangstelling voor de meer recente danshistorie en de ervaringen van voorgangers die sinds een aantal jaren gaande is, blijkt van blijvende aard. Bianca van Dillen werkte met Nicole Beutler aan een bewerking van haar *Vermiljoen* (1978) in Beutlers voorstelling *5: Echo* waarin Beutler zich ook liet inspireren door het werk van Koert Stuyf en Ellen Edinoff. Jan Martens maakte met Truus Bronkhorst de prachtige solo *BIS*.

De interesses en manieren van aanpak van jonge choreografen zijn verschillend, maar dat zij zich door opleiding of danscarrière goed kunnen ontwikkelen blijkt uit de kwaliteit van hun prille werk. Veelbelovend waren de voorstellingen van makers als Marina Mascarell, Cecilia Moisis, Giulio d'Anna en Joeri Dubbe. Mengvormen van eigentijdse dans met break dance zijn inmiddels gemeengoed. Ook Indiase dans is een dankbare bron toonden Shailesh Bahoran en Kalpana Raghuraman met hun voorstellingen tijdens het India Dans festival in Korzo, dat als aanjager van deze ontwikkelingen fungeert.

### **Buiten de grenzen**

De artistieke kwaliteit van in Nederland werkende of opgeleide choreografen wordt geroemd tot ver over de grenzen. In 2013 werd Hans van Manen in Moskou gelauwerd met de *Benois de la Danse* voor de beste nieuwe dansproductie van de International Dance Association voor *Variations for Two Couples*. Het Marriinsky Ballet uit Sint Petersburg nam de werken *Adagio Hammerklavier*, *5 Tango's*, *Solo* en *Variations for Two Couples* op het repertoire. Ook Christopher Wheeldon ontving een Benois voor zijn sprankelende *Cinderella* bij Het Nationale Ballet. Guy Weizman en Roni Haver maakten in 2013 in Moskou de voorstelling *L' Histoire du Soldat* waarmee zij een Golden Mask Award wonnen.

Ondanks de mondiale crisis, is volgens de uitgave Buitengaats van de Stichting Internationale Culturele Activiteiten, het aantal dansvoorstellingen dat op internationale podia wordt gepresenteerd de afgelopen jaren gestegen. Waren dat er in 2011 659, in 2012 groeide het aantal flink tot 794. In 2013 vond een lichte stijging plaats naar 811. In 2012 maakte de dans 5,8% van het aantal geëxporteerde culturele activiteiten uit. Koplopers waren het jeugddansgezelschap De Stilte, gevolgd door het Nederlands Dans Theater en choreografe Nicole Beutler. De cijfers van de internationaal zeer succesvolle Dudapaiva Company onder leiding van choreograaf Eduardo Duda Paiva, zijn echter in de telling voor theater meegeteld.

Het totaal aantal geëxporteerde culturele activiteiten daalde in 2013 waardoor het relatieve aandeel van dans steeg naar 6,1%. De Utrechtse groep De Dansers die haar landelijke subsidie verloor, voerde de lijst van dansvoorstellingen op internationale podia aan. Volgende op de lijst is de freelance choreograaf Giulio D'Anna. Het Nederlands Dans Theater stond opnieuw in de top drie, maar zakte een plaats. Het gezelschap trad 38 keer op in Duitsland. Het werk van Kylián wordt door gezelschappen wereldwijd ingestudeerd. Veel voormalig NDT-dansers vonden een plek als artistiek leider of choreograaf bij internationale gezelschappen.

Een enorme eer viel Emio Greco en Pieter C. Scholten in januari 2014 ten deel met hun benoeming door de Franse Minister van Cultuur tot artistieke directie van het Ballet de Marseille, een functie die zij in de toekomst combineren met hun stadsgezelschap in Amsterdam. Anouk van Dijk verliet Nederland om artistiek leider te worden van het Australische gezelschap Chunky Move. Ook Paul Selwyn Norton heeft na zijn emigratie naar Australië een positie als artistiek leider geaccepteerd bij het Nationaal Choreografisch Centrum STRUT Dance in Perth. Choreografe Nanine Linning vertrok in 2012 uit Osnabrück voor een aanstelling als artistiek leidster dans van Theater Heidelberg. Choreografen Uri Ivgy en Johan Greben hebben inmiddels een positie in Polen verworven.

Naast hun Club Guy & Roni zijn Guy Weizman en Roni Haver als 'choreographers in residence' verbonden aan het Oldenburgisches Staatstheater om vervolgens mee te verhuizen naar Mainz. Naast vaste posities werden vanuit

Nederland opererende choreografen regelmatig gevraagd om gastchoreografieën in het buitenland te creëren of werd er gecoproduceerd met gezelschappen in het buitenland. ISH stond in het voorjaar van 2014 een aantal weken op Broadway in New York. Ann Van den Broek maakte de voorstelling *Kamepa* met jonge Russische dansers. David Middendorp viel op met zijn inventieve combinatie van dans en animatie en bereikte door zijn deelname aan *America's Got Talent* in een klap een miljoenenpubliek.

### **Conclusie**

De aandacht voor dans in zowel het gesubsidieerde circuit als het commerciële veld en de tv-wereld blijft groeien. Van dans in de wijken tot een dansgame van Het Nationale Ballet, er wordt gezocht naar nieuwe verbindingen en middelen om de dans breder onder de aandacht te brengen. Ondanks het feit dat deze ontwikkelingen vaak door financiële drijfveren worden ingegeven, heeft de dans zeker niet aan artistieke kracht ingeboet. In het speelveld van de dans lijkt juist een uitnodiging besloten te liggen aan anderen om samen te werken en in een interdisciplinaire context nieuwe ideeën en werkwijzen te verkennen. In een door technologie beheerste wereld waarin perspectieven, posities en relaties aan een constante en complexe dynamiek onderworpen zijn, is de danskunst een interessante vrijhaven voor artistieke uitwisseling en experiment.

**Marcelle Schots** haalde haar Bachelor of Arts in Kunstmanagement aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en volgde de Master Theatre Studies aan de Universiteit Utrecht. Ze werkte ruim tien jaar achter de schermen in de beeldende kunst en de podiumkunsten. Sinds haar eerste publicatie in *Theatermaker Tijdschrift voor Theater, Muziek en Dans* in 2003 werkt zij als dansjournalist- en criticus. Haar recensies, interviews en beschouwingen verschenen op [theaterkrant.nl](http://theaterkrant.nl) en in internationale vakbladen als *Tanz* (voorheen *Ballet Tanz*) en in publicaties van het Theater Instituut en het *Boekman Cahier*. In 2015 verscheen *Protect Perform*, een boek over het werk van choreografe Ann Van den Broek.

Als adviseur was Schots betrokken bij verschillende commissies op landelijk en lokaal niveau. Ze nam zitting in de jury van critici van de Internationale Choreografen Competitie in Hannover en in de jury van de Norma Dance Award van het ITS Festival. Momenteel is zij lid van de VSCD-dansjury. Marcelle Schots is initiatiefnemer van *Movement Exposed*, een platform voor kunst en kunstkritiek. In de zomer van 2019 ging *Movement Exposed Critical Space* in de lucht, een Engelstalige website over language-no-problem voorstellingen. In september volgde de opening van Movement Exposed Art Space, een kleinschalige expositieruimte in het hart van Utrecht waar kunstenaars werk presenteren ontstaan op of refererend aan het snijvlak van beeldende en performatieve kunst.

## **It's the identity, stupid!** **Een actueel thema in de Nederlandse dans**

door Francine van der Wiel

Om de twee jaar wordt op deze plaats teruggekeken en een selectieve blik geworpen op 'de stand van zaken in de Nederlandse dans'. Een mooie traditie, nuttig als geheugenopfrisser, verhelderend door de duiding van nieuwe trends en dergelijke, en zeker interessant om over een tijdje eens achter elkaar te leggen: wie van de nieuwkomers heeft zijn of haar belofte waargemaakt, wat werd, over een langere periode gemeten, als grootste verandering, belangrijkste vernieuwing, invloedrijkste trend aangewezen? Anders gezegd: wat of wie heeft een stempel gedrukt op 'de stand van zaken in de Nederlandse dans'?

### **De Nederlandse identiteit**

Die formulering werpt een vraag op die zeker nu actueel is. Want wat wordt eigenlijk bedoeld met 'de Nederlandse dans'? Simpelweg alles wat er op de Nederlandse podia en in Nederlandse studio's gebeurt? Zo wordt het in elk geval wel in het buitenland opgevat. Het Italiaanse festival RomaEuropa richtte in het najaar van 2016 een bescheiden focus op Nederland, onder de titel 'Olandiamo' (wat wij tegenwoordig in goed Nederlands 'Let's go Dutch' zouden noemen). De selectie choreografen die een indruk moest geven van de stand van zaken in de Nederlandse dans bestond uit twee Belgen en een Duitse: Ann van den Broek, Jan Martens en Nicole Beutler. Waarbij opgemerkt zij, dat zij alle drie artistiek gevormd werden, voor een deel tenminste, in Nederland.

Maar ook zelf stellen wij de Nederlandse dans naar buiten toe voor een belangrijk deel met 'import'. Tijdens de laatste editie van Moving Meetings, een initiatief van Dutch Performing Arts (een onderafdeling van Fonds Podiumkunsten), de Nederlandse Dansdagen en Julidans, had de meerderheid van de choreografen die in 2016 als 'bookable' werden gepresenteerd geen of óók een Nederlands paspoort: Cecilia Moisiso, Connor Schumacher, Fernando Belfiore, Katja Heitmann, Keren Levi en Itamar Serussi. Jefta van Dinther (overigens *Zweeds*-Nederlands), Jasper van Luijk en Sabine Molenaar vormden de uitzondering.

Die 'inclusieve' opvatting van wat Nederlands is, geeft een aardig tegengeluid in deze barre tijden, waarin naties zich op de eigen stellingen terugtrekken. Al kan het natuurlijk ook als een minder positief signaal worden gezien dat de Nederlandse dans zich in het buitenland vooral door import-choreografen laat vertegenwoordigen: zijn de vaderlandse dansmakers dan niet, of minder, interessant? Het is mogelijk. Een deel van de verklaring zal echter ook gelegen zijn in het feit dat ons landje klein, en ons danswereldje nog veel kleiner is.

De Nederlandse dans is dus, net als vanouds de Nederlandse maatschappij, een open gatenkaas, onder andere dankzij opleidingen als de SNDO en Codarts, die veel internationale studenten aantrekken. Ook het subsidieklimaat alhier steekt, ondanks de brute bezuinigingsronde onder kabinet Rutte I, nog altijd relatief gunstig af tegen de toestand in veel andere landen.

Maar zijn er samenbindende elementen? En is het dansveld representatief voor de huidige Nederlandse maatschappij? Het zijn misschien flauwe, ietwat afgekloven vragen, maar toch actueel, en in meer dan één opzicht. Want de laatste tijd gaat het in de dans die op vaderlandse bodem wordt gemaakt vaak,



linksom of rechtsom, over identiteit. En daarmee bewijst de danskunst, die in het verleden vaak is gekwalificeerd als wereldvreemd escapisme, dat het de voelhoorns wel degelijk heeft afgestemd op de maatschappelijke discussie. Identiteit, identity politics en alles wat daarmee samenhangt, bepalen regelmatig het debat, in de politiek, in praatprogramma's op radio en tv, in de kunst. Zélf dus in die malle danskunst.

### **De digitale identiteit**

De laatste twee jaar zagen we vele voorstellingen die direct of indirect gaan over onze samenleving in het digitale tijdperk, waarin we voortdurend toegang hebben tot een enorme stroom informatie. Hoe die technologische ontwikkelingen van invloed zijn op ons leven en onze identiteit, is bij veel jonge makers een thema: *Gefallen* (2014) van Guilherme Miotto (2014), *Hashtag* (2016) en *Senses* (2014) van Loïc Perela.

Ook tonen veel choreografen belangstelling voor de mogelijkheid de identiteit in de digitale wereld naar eigen inzicht te kneden. Meestal is dat zo voordelig mogelijk, wat – zie Facebook en Instagram – vaak neerkomt op beeldverslagen van feestjes, vakanties, maaltijden en dergelijke. De vraag die dansmakers zich vaak stellen is hoe waarachtig het menselijk contact nog is in die geglobaliseerde schijnwereld van geflatteerde identiteiten. Ofwel: zijn social media in wezen wel sociaal?

De conclusie van Anouk van Dijk en de Duitse regisseur Falk Richter viel negatief uit in *Complexity of Belonging* (Spring 2015), een van de grootschaliger voorstellingen over het onderwerp. Skypen met een geliefde aan de andere kant van de wereld? Toch echt niet hetzelfde als samen op de bank zitten. En door al die ideale profielen op social media ontstaan torenhoge verwachtingen waaraan een mens van vlees en bloed natuurlijk nooit kan voldoen. Dat onmogelijke eisenpakket was overigens al veel eerder door Hollywood gedictieerd, zo bleek uit Cecilia Moiso's *L.O.V.E.* (2014).

De zelfgeschapen, digitale identiteit, het kunstmatige van digitaal contact geeft kortom een vertekend beeld van de realiteit, wat leidt tot teleurstellingen. Dat is de, weinig verrassende, gevolgtrekking van waar veel choreografen op uitkomen. Zij putten daarbij vaak (deels) uit eigen ervaring. De danswereld is immers internationaal, en social media zijn voor de meeste danskunstenaars dan ook hét communicatiekanaal met familie, vrienden en collega's.

Een uitzondering vormde *The Common People* van Jan Martens (Spring 2016), die met *Ode to the Attempt* (2014) ook al commentaar leverde op de invloed van de social media, op het individualisme en de dwang tot perfectie. In plaats van het verschijnsel van de online identiteit in meer of minder geabstraheerde en gestileerde vorm weer te geven, draaide hij in *The Common People* de zaken radicaal om: hij liet gewone mensen elkaar voor het eerst ontmoeten, live, op het toneel. Hun gedigitaliseerde alter ego's waren tijdens de voorstelling in een installatie van mobiele telefoons door te snuffelen.

Daarmee reflecteerde Martens op een originele manier op het fenomeen van de moderne mens in de digitale wereld. Een onderwerp dat onderhand net zo vaak in programmatoelichtingen opduikt als ooit 'de spanning tussen het individu en het collectief'. De digitale wereld heeft, zou je kunnen zeggen, de plaats van het collectief ingenomen. Of andersom: het collectief is digitaal geworden.

Over dat collectief gesproken; dat fenomeen heeft een aantal dansmakers de laatste jaren tot bijzondere producties geïnspireerd. Vooral als het collectief zich als collectief gedraagt, min of meer synchroon beweegt (als een soort corps de ballet) én zich uitput. Bootcamp als dans. Die trend dateert al van bijna tien

jaar geleden, toen de afstudeervoorstelling *Trip* van White Horse Collective (later meermalen bewerkt tot *Trip En Masse*) en, recenter, *The Dog Days Are Over* van Jan Martens (2014).

De laatste twee jaar zijn nog een paar voorstellingen toegevoegd aan de lijst, onder andere die van mime-collectief Schwalbe. In *Schwalbe zoekt massa* is het een collectief van amateurs die zich, een uur lang in een op elkaar kluitende massa rondjes rennend, in het zweet werkt. En net zoals bij *The Dog Days Are Over* verschuift, door de herhaling van bewegingen en de tijd die dat de toeschouwer gunt om de blik over verschillende dansers/performers te laten dwalen, de aandacht op den duur van de groepsbeweging naar de onderscheidende kwaliteit van de eenling binnen het geheel. Naar de authenticiteit van het individuele groepslid. Naar zijn identiteit.

In hun zoektocht naar die authenticiteit kozen choreografen en theatermakers in het algemeen ook regelmatig voor het werken met amateurs, ongetrainde bewegers, performers die eigenlijk niet performen, die op het toneel geen andere identiteit aannemen, maar gewoon zichzelf zijn. Dansers zijn zo dóórgetraind, zeggen sommige choreografen (onder wie Martens), dat zelfs normaal lopen ze eigenlijk niet meer lukt. Dansmakers willen niet (altijd) techniek laten zien, maar tonen wat er onder die schil zit. Niet per se uit wantrouwen en afkeer ten opzichte van techniek – dat is meer iets van de vroeger generaties, zoals volgelingen van de Amerikaanse postmoderne danspioniers of de strenge conceptuele makers. Het ongetrainde lichaam beweegt anders. Het is een andere vorm.

Maar het is niet alléén een kwestie van vorm. Ook de keuze voor het werken met niet-dansers is vaak een reactie op het onwaarachtige van de online identiteit, de geflatteerde werkelijkheid.

### **De gekleurde identiteit**

Een ander maatschappelijk fenomeen dat de laatste tijd het publieke debat meer dan ooit beheerst en de afgelopen jaren ook in de danskunst nadrukkelijk op de agenda is gekomen, is in wezen eveneens een identiteitskwestie: diversiteit, met name diversiteit in kleur en cultuur. Al veel langer wordt er, ook vanuit beleidsmakers en subsidieverstrekkingen, aangedrongen op meer aandacht voor diversiteit, maar dat betreft meestal eerder het publiek dan de uitvoerenden. De samenstelling van gezelschappen en casts is een kwestie van de directies en makers, is de opvatting. Terecht: die selectie raakt immers aan de artistieke autonomie. Waarschijnlijk zal ook de grootste voorvechter van gelijke rechten niet moeten denken aan van hogerhand opgelegde quota voor kleur en etniciteit.

Met name in de dans die de academische techniek als vertrekpunt heeft, van klassiek en neoklassiek tot hedendaagse hybriden, is wit de dominante kleur (al is wit, net zo min als zwart, geen kleur, maar dit terzijde). In de rest van het veld, bij de kleinere gezelschappen waar moderne en hedendaagse stijlen de boventoon voeren, is het iets beter gesteld. LeineRoebana is een mooi voorbeeld en ook Conny Janssen zoekt meestal gericht naar een divers samengesteld ensemble. Ook dringt er langzaam iets meer kleur door op de lijst choreografen in de gesubsidieerde sector. Naast Marcel Gerris, die al een paar kunstsubsidierondjes meedraait met ISH, kan Alida Dors de komende vier jaar met geld van het Fonds voor de Podiumkunsten verder met haar ontwikkeling van hiphop als theaterdanskunst. Beiden werken met gemengde casts.

De ondervertegenwoordiging van donkere dansers bij bijvoorbeeld Het Nationale Ballet (HNB), maar ook het Nederlands Dans Theater (NDT), Scapino Ballet Rotterdam en Introdans, is deels het gevolg van een gebrek aan 'aanbod',

aldus HNB-directeur Ted Brandsen in een artikel in NRC Handelsblad, 28 december 2015). En dat vindt mogelijk zijn oorzaak in zaken als onbekendheid met deze discipline, het ontbreken van rolmodellen en/of een inkomensniveau dat het volgen van balletlessen of bezoek aan voorstellingen niet toelaat, meent Cassa Pancho (ibid.), artistiek directeur van het Britse Ballet Black, dat een tableau heeft van uitsluitend donkere en Aziatische dansers. Deels is ook sprake van een soort segregatie. Een relatief groot percentage zwarte dansers is bijvoorbeeld wel te vinden bij makers en in groepen die vertrekken vanuit een urban stijl. Ongetwijfeld is soms ook (nog steeds) sprake van regelrecht racisme.

Het is daarom mooi te constateren dat er, juist vanuit die academische hoek, de laatste tijd wordt gereflecteerd op het onderwerp. Het Holland Dance Festival 2016 presenteerde onder de noemer Ethnic Roots een aantal, weliswaar buitenlandse, voorstellingen met kleur, ras, etniciteit als rode draad. Ook was er een discussieavond over kleur in de danswereld. HNB organiseerde recentelijk nog een internationale conferentie over erfgoed, diversiteit en, jawel, identiteit. Datzelfde Nationale Ballet kondigde in december 2015 trots het debuut aan van Michaela DePrince als Clara in *Notenkraker en Muizenkoning*. Een mijlpaal die te denken gaf: het was voor het eerst, niet alleen bij HNB, dat een zwarte danseres die rol danste. Met, aardig detail, een wit dansstudentje als 'jonge Clara' en witte ouders – een vorm van kleurenblind casten die je zelden ziet. Dat is mooi en verdient navolging.

Het laat onverlet dat HNB nog altijd wél overwegend wit is, net als de andere grote gezelschappen NDT, Introdans, Scapino Ballet Rotterdam. Wel heeft de groep een aanzienlijk percentage Aziatische dansers in dienst. Daarnaast probeert HNB bruggen te slaan naar een diverser publiek, onder andere door de Junior Company te koppelen aan een multicolour gezelschap als ISH. *Narnia: de leeuw, de heks en de kleerkast* was in mei 2015 en de tournee in het seizoen erna een groot publiek succes.

Ook in het kleinere circuit is identiteit in de zin van kleur en cultuur een thema, met in het verlengde daarvan ook zaken als discriminatie, vooroordelen en uitsluiting. Bij Alida Dors bijvoorbeeld (*Built for it*, 2016) en Mouna Laroussi, die met *Haschoema* (2015) een statement afgaf over de vrouwenonderdrukking in de Arabische schaamtecultuur. De titel van Shailesh Bahorans debuutchoreografie was ook veelzeggend: *Heritage* (2014). Ook in *Lalla Rookh* (2015) bezint hij zich op zijn identiteit van Nederlander met Hindoestaanse wortels.

Heel langzaam lijkt het witte gezicht van de Nederlandse dans dus iets van kleur te verschieten. De wil is er in elk geval, het bewustzijn ook. Dat is een begin.

### **De vergeten identiteit?**

Identiteit dus. We willen weten wie we zijn, waar we staan en waar we vandaan komen. Om te besluiten met een heel andere 'ontwikkeling': het beschrijven en analyseren van die zaken is er de laatste jaren voor onderzoekers van 'de Nederlandse dans' niet gemakkelijker op geworden. De mediatheek en de museumcollectie van het Theater Instituut Nederland/Theatermuseum zijn in 2013 overgegaan naar de Universiteitsbibliotheek van de UvA van Amsterdam, waar zij als Bijzondere Collectie toegankelijk zijn. Wel minder gemakkelijk toegankelijk dan voorheen, want meestal alleen op aanvraag en afspraak, dit mede als gevolg van onderbezetting bij de UB. Door de geringe mankracht verloopt het beschrijven van de nieuwe archieven ook aanzienlijk trager dan voorheen. Hier ligt een mooie taak voor studenten theaterwetenschap!

Het goede nieuws is, dat de hele theatercollectie nu wel bijeen is in het IWO-depot, vlak bij het Academisch Medisch Centrum in Amsterdam Zuid-Oost. De bezoekenmogelijkheden aldaar zullen binnenkort worden verruimd. Ook is op termijn wellicht uitzicht op uitbreiding van de professionele ondersteuning van het driekoppige team dat nu de collectie beheert.

Erg jammer blijft wel dat met name de museumcollectie vrijwel onzichtbaar is geworden voor een 'gewoon' publiek (denk aan reguliere museumbezoekers en NS-dagtochtpubliek). Zij zullen niet zo gauw meer de rand van het hoedje kunnen bestuderen, dat danseres Tilly Sylon in de *Notenkrakersuite* droeg, of het naadje van de maillot van Han Ebbelaar.

Een nog groter probleem is dat de UB sommige interessante aanvullingen op de collectie misloopt, doordat dansers uit de eerste naoorlogse generaties, intussen allemaal tachtig jaar of ouder, hun persoonlijke archieven elders onderbrengen. Dit in de veronderstelling dat de UB geen belangstelling voor dit materiaal zou hebben. Sommigen onderschatten ook het belang van hun verzameling voor de beschrijving van de Nederlandse dansgeschiedenis.

Zo zijn (delen van) de archieven van danser/choreograaf Hans van Manen, de voormalige dansers Jaap Flier (Nederlands Ballet, NDT), Conrad van de Weetering (Ballet Recital en het Nederlands Ballet, later dansrecensent), Milly Grambergen (NDT), Simon André (Nederlands Ballet, HNB), de dansjournalisten Joop Schultink (Het Vrije Volk) en lichtontwerper Joop Caboort nu in het bezit van Andries van Beek, een balletfan uit Heerde. Hij verzamelt onder andere (hij heeft diverse verzamelingen) Nederlandse balletmemorabilia uit de naoorlogse periode. Ook archiefmateriaal van de eerste generatie (post-)moderne dans in Nederland is in zijn zogenaamde 'Balletarchief' ondergebracht.

Die collectie bevat inmiddels mooie, unieke items, onder andere van de roemruchte danshappenings van Koert Stuyf en Ellen Edinoff uit de jaren zestig. Jammer is wel dat de archieven nu in de praktijk helemaal niet meer toegankelijk zijn en niet ontsloten worden. Verzamelen is nu eenmaal iets anders dan archiveren en onderzoeken. Nog afgezien daarvan: de archieven worden nu opgeslagen (in dozen opgestapeld) in ruimtes die niet zijn toegerust voor het bewaren van dergelijk materiaal. Dat hoeft niet te verbazen: welke particulier heeft de beschikking over zoveel vierkante meters en geschikte opbergssystemen?

Op den duur kan zijn verzameling daardoor verkrummen en/of beschimmelen, net als de collecties van andere verzamelaars. Zo zou een grote hoeveelheid primaire bronnen van de Nederlandse naoorlogse dansgeschiedenis verloren kunnen gaan. Waardevol studiemateriaal, onvervangbaar erfgoed: weg. Naspeuringen over hetgeen heeft bijgedragen aan totstandkoming van 'de Nederlandse dans': onmogelijk. Onmisbaar voer voor biografen: foetsie.

In een tijd waarin identiteit één van de meest besproken onderwerpen is, zou verwacht mogen worden dat de overheid meer geld en ruimte vrijmaakt voor het deskundig opslaan en toegankelijk maken van dergelijk belangrijk materiaal. Ook de danswereld zelf heeft hierin een verantwoordelijkheid. In het verleden werd bij dansgezelschappen vaak erg nonchalant omgegaan met archiefmateriaal. Gelukkig zijn sommige groepen inmiddels overgegaan tot het digitaliseren van fotomateriaal en dergelijke.

De afdeling Bijzondere Collecties probeert via contacten met verzamelaars en gezelschappen zo veel mogelijk interessant archiefmateriaal (de criteria zijn bij de UB en conservator/teamleider uitvoerende kunsten Hans van Keulen te verkrijgen) te behoeden voor een roemloos einde. Het wegvallen van het TIN

blijft echter een probleem. Het valt te hopen dat hieromtrent positiever berichten zijn te melden als de volgende bundel van de VDO van de persen rolt. Vooralsnog ziet het daar niet naar uit. En dat is een trieste zaak.

## III.5 Dance therapy

### Historical and psychological considerations

By Piet van Wieringen

The human mind is embodied in our physical being. Emotional processes have not only cognitive and physiological aspects, but motor aspects as well, and these three aspects are interrelated. It follows that (a) posture and movement may reflect our emotions and (b) influencing posture and movement may induce changes in emotion. This, in a brief and oversimplified description, is the fundamental starting point of dance therapy. The present paper comments on this starting point. From time immemorial, dance has been seen as a means of emotional expression. In the 20<sup>th</sup> century modern dance introduced a development which specifically promoted the use of dance as a therapeutic tool. Several trends in psychotherapy favoured the rise of dance therapy as well. After having described in broad outline these two perspectives, I'll examine the question as to what extent empirical research has confirmed the theoretical starting points of dance therapy. To conclude some remarks will be made about the present status of dance therapy.

#### Modern dance and the rise of dance therapy

While *Les Ballets Russes* were scoring triumphs, a new development had been taking place with the rise of "Modern Dance", in which the expressive qualities of dance were strongly emphasized. Modern Dance consists of a variety of styles, having one characteristic in common, viz. that they are not based on the 'straight jacket' conventions of classical ballet. Isadora Duncan (1878-1927) was there right from the start. She wanted to reach *self-expression* through "natural movements", based on movements of children and animals. She also reverted to elements of the dance of ancient Greece, and, furthermore, according to her own statements, she was strongly influenced by Beethoven, Wagner and the "first dancing philosopher" Nietzsche (Duncan, 1955, p.34). She ventured the opinion that movements should originate from the very centre of the torso instead of originating, as is the case with classical ballet, from the body's periphery. This opinion coincided with her conviction that the plexus solaris embodies the dancer's soul. In this connection Arnheim (1974, p. 405) points out that "when movement issues from the torso, human activity is represented as directed by vegetative functions rather than by the cognitive capacities of the mind. The torso-centered dance shows man primarily as a child of nature, not as a carrier of the spirit".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In this respect it is, however, to be noted that Duncan, indeed, was concerned about the spiritual values in her dances. She abhorred a 'rhythm from the waist down' and rejected in no uncertain terms jazz-rhythm as well as the 'ape-like convulsions of the Charleston'. She saw the dance of the future as a 'striking, tremendous upward movement, mounting high above the Pyramids of Egypt, beyond the Parthenon of Greece, an expression of beauty and strength as no civilisation has ever known' (Duncan, 1955, p.342).

In Europe the general public reacted much more enthusiastically to Duncan than was the case in her native country America (which may not be so surprising given her communist sympathies and her much-discussed love affairs). Her performance in St. Petersburg, in 1905, exerted an influence on Fokine's choreographic development. On the other hand, her ideas did have their effect on American dancers as well. In this country, it was in particular Ted Shawn and his wife Ruth Denis, who, through their dancing school "Denishawn" established in 1914, propagated Modern Dance.

Shawn based his work on the theory of the 19th century singing master Delsarte, who considered movement of major importance in expressing emotions. One of the foundations of that theory was the 'Law of Correspondence', phrased by Delsarte as follows: "To each spiritual function responds a function of the body; to each grand function of the body corresponds a spiritual act" (quoted in Shawn, 1974, p.22).

Shawn elaborated Delsarte's system and indicated, sometimes in fine detail, the emotions expressed by various postures and movements. I confine myself to one example:

"(...) The American dancer, starting in a folded, kneeling, almost foetal position, by rising, unfolding successively until the body is erect, expanded, arms wide or high can convey either abstractly or specifically something positive, constructive, good, beautiful, true; and inversely, by retreating from such an achieved position, successively folding up, inward, downward, backward into the original foetal position, can convey something that is either negative, destructive, bad, ugly or false" (Shawn, 1974, p.65).

Shawn was fully aware of possible therapeutic implications of the above-mentioned 'Law of Correspondence', as proved by the following quotation: "Every thought and feeling is shown by the movements, attitudes, contours of the human body, and to be able to read this language clearly, swiftly and easily, will help all physicians and psychiatrists to increase their effectiveness as healers and as *preventers* of disease, by showing *how* emotional wrong procedures produce undesirable results in the human body" (Shawn, 1974, p.89). Two dancers and choreographers trained at Denishawn whose work clearly shows connections with dance therapy, are Martha Graham and Doris Humphrey. The ideas of the former had a Freudian flavour; she describes the purpose of dance as "making visible the interior landscape" (quoted by Cohen, 1978). Her starting points are concisely summarized in the following quotation by Crisp and Thorpe (1977, p.63), in which the difference between 'Modern Dance' and classic ballet is also reflected: "She rejected the conscious beauty and the upward movement of classic ballet in favour of a style that made use of the simple act of breathing in and out which resulted in the basic rhythm of 'contraction and relief'. She sought to show the importance of effort in dance rather than classic ballet's desire to conceal it. She accepted the existence of gravity as a force to use and to react against. Her style was often angular rather than elongated; costuming was severe in shape while allowing the dancers total freedom of movement".

Doris Humphrey founded her dance theory in Nietzsche's 'Geburt der Tragödie'. Her starting point is that in human beings there is an Apollonian as well as a Dionysian tendency. This Apollonian tendency is aimed at peace, harmony, order and balance, the Dionysian, on the other hand, at activity, excitement and at taking risks. With regard to theatre dance she claims that order and balance in themselves are not interesting enough. In dance, tension should be

induced by the Dionysian element, which is represented by giving up equilibrium, by reaching out far and challenging gravity. The last feature is typical of Modern Dance as compared to classical ballet: while the latter suggests the removal of gravity – remember the use of Spitzten – Modern Dance shows gravity as a force to be grappled with, to be conquered.<sup>2</sup>

In the following quotation Cohen summarizes Humphrey's view: "Dance (...) lay in the arc between two deaths. The lassitude of the body erect and the body prone. When the standing body began to sway from its security or when the lying body began to fight its way upward – there was dance. Its essence was the polarity of fall and recovery, the self-imposed challenge and the conquest" (Cohen, 1971, p.74).

Humphrey points out that the element of subjective expression was an important motive in the breakthrough of Modern Dance: "If one word were selected to characterise the whole trend, that word would be: subjective". (quoted in Cohen, 1972, p.118).

The importance of subjective expression also became evident with the *Ausdruckstanz*, which was closely related to American Modern Dance. It was developed in Germany by Mary Wigman (a pupil of Rudolf Laban), and may be regarded as a manifestation of German expressionism. Like Graham (and Humphrey) Wigman refers to the importance of breathing; in her opinion the dancer is "unter dem Gesetz seiner dynamisch bewegter Atemkraft, die sich in dem jeweiligen Intensitätsgrad ihrer Spannungscharacter offenbart" (Wigman, 1979, p.209).<sup>3</sup> Together with the American representatives of Modern Dance, Wigman holds views which are in accordance with those of many dance therapists: "I feel that the dance is a language which is inherent, but slumbering in every one of us. It is possible for every human to experience the dance as an expression in his own body, and in his own way" (Wigman, 1974, p.150). Her influence on dance therapy is testified by, for example, Wilke (1978).

Of course, the corresponding starting points in dance therapy and Modern Dance do not imply that they are identical. Whereas in dance therapy mere self-expression is of great importance, this is different on stage. Here, some stylization will always be necessary in order to make dance interesting for the audience, a "stylization away from the natural" (Humphrey, 1978, p.119). In the forties and early fifties in particular, people were not always aware of this, as demonstrated by Sorell's remark about this period: "those were the days when self-expression was taken too literally by a host of minor dancers. In the late 1940s self-expression without reaching universal validity in its statement turned out to be artistically fatal to too many dancers". (Sorell, 1981, p.409).

In the same context Sorell points out that it was this very preoccupation with self-expression which led to dance therapy: "The idea of utilizing dance – that is, rhythmic movement – to help mentally disturbed or sick people, could have been born only in that period when the soul-sear-

---

<sup>2</sup> As far as classical ballet is concerned this characterisation is negotiable; sometimes gravity is dramatically used.

An example is Giselle's madness scene in the ballet of the same name, in which the struggle to keep going is a symbol of her death agony.

<sup>3</sup> "Subject to the dynamic character of his breathing, which becomes apparent in its intensity level".



ching phase in modern dance reached a climactic point. The realization that people could open their hearts through movement of their bodies made the way free for a possible therapeutic application. Ever since 1946, when Marian Chase began to experiment with mentally handicapped people in hospitals in the East and Trudy Schoop on the West Coast, dance therapy has drawn an ever-growing following (...). Today we know that movement can create a valuable link between body and mind, and that the touch of the hand can reach a person's psyche when the scientific world often cannot" (Sorell, 1981, p.409).

### **Movement and psychotherapy**

In the introduction I already pointed out that certain developments in psychotherapy have facilitated a therapeutic application of dance. In this context, special attention should be drawn to the rise of psychoanalysis and later therapeutic schools based on it. With the observation that "Duncan was a contemporary of Sigmund Freud, and one of the results of their combined impact on art was a self-expressive manipulation of personal, psychological history", Highwater (1978, p.132) highlights Freud's significance. In the next section some psychological notions, relevant to dance therapy, will be briefly examined.

Central to Freud's theorizing is the concept of the unconscious, which had its roots in the Romantic Movement. In the romantic interpretation the unconscious is a dark, creative urge in humans, which is in contact with the cosmos as a whole and strives for self-expression (Russelman, 1983). Contrary to this romantic notion of the unconscious, Freud sees it as the dormant drives and wishes which have been repressed during individual development. Consequently, its cosmic connections are lost. Reminiscences of the latter concept, however, are to be found in the 'collective unconscious', postulated by Gustav Jung and in its related 'archetypes', which, among other things, would manifest themselves in "universally understandable gestures" (Jung, 1978, p.65). In psychoanalytic treatment as developed by Freud, the patient should become aware of repressed ambitions and conflicts and reexperience these conflicts. As to the latter, the transfer of emotions to the therapist is of crucial importance. Whereas Freud was almost blind to the nonverbal aspects of therapy, the psychotherapists Reich and Lowen, who were influenced by him, clearly recognized their importance, and are therefore sometimes regarded as being of more relevance to dance therapy. The former blames Freud for not drawing obvious conclusions from his own theory. Whereas Freud considers the repression of sexual impulses to be the cause of neuroses, he should, according to Reich, have drawn the conclusion that freer acting out of the orgasmic possibilities might prevent neuroses. Unlike Freud, he emphasizes the motor aspects of the repression of the unconscious, and introduces the notion of 'armour': "The term 'armour' is applied to the sum total of the character and muscular attitudes which an individual develops as a defence against the breakthrough of negative sensations and emotions, in particular anxiety, rage and sexual excitation. According to this definition, character armour and muscular armour are functionally identical" (Reich, 1967, p. 16).

A second notion, introduced by Reich and related to Freud's notion of 'libido' is that of 'bio-energy'. In this respect he holds the view (which is extremely relevant to dance therapy) that: "...human lethargy and sitting on the spot is the outer expression of the immobilization of the bio-energetic system, due to chronic armouring of the organism (...). It is, in the single individual, necessary to break the blocks, to let the bio-energy stream freely again and thus to improve

man's motility, which in turn will solve many problems arising from inertia in thinking and acting" (Reich, 1967, p. 289).<sup>4</sup>

Lowen, whose name is linked with Bio-energetics, elaborated on Reich's idea and, during therapy, employed physical exercises to break the 'armour'. He states that: "...movement not only precedes but also provides the substance for feelings and thoughts. We are accustomed to see movement as a result of thinking and feelings rather than the other way around. These informative movements are the involuntary bodily movements. Voluntary movements, on the other hand, proceed from feeling and thought" (Lowen, 1970).

The Gestalt therapists Perls, Hefferline and Goodman (1973, pp. 491-494) criticise Freud's ideas regarding repressed impulses. For example, they reject Freud's thesis that *the fulfilment* of the repressed impulses might be painful, suggesting, instead, that "the wish is painful because of the effort to inhibit it - an undischarged tension and a *muscular restriction*: this transformation is a matter of common experience" (italics-PvW).

The origin of neurotic symptoms and blockades is described by Perls, Hefferline and Goodman (1973) as follows: "What usually has happened is that, first, as a child we inhibited overt muscular approaches and expressions when they made too much trouble for us in our social environment. Gradually we became unaware that we were deliberately inhibiting them. In other words, since their suppression was chronic and the situation held no promise of changing in a fashion that would render the suppression unnecessary, this suppression transformed into repression. That is, by no longer holding our attention (which requires change and development), it became 'unconscious'. Then, since constriction of muscular action tends to constrict the senses and make them inefficient, we began to lose our orientation. In these experiments we reverse the process and sharpen our sense of where we are and what we feel. With some degree of orientation recovered, we can then begin to regain ability to move about and manipulate ourselves and our environment constructively" (p. 152). (With these authors the expressions 'manipulation' and 'orientation' stand for muscular and perceptual activity, respectively). In his 'Four lectures' Perls (1973, p.39) also points out that 'excitement' (his word for Freud's notion of 'libido'), manifests itself in particular in movement: "You find that in most emotional events, emotion is transformed into movement". In this respect it is worthwhile to notice that Duncan, as well as Shawn and Humphrey have also warned of the harmful effects of repressing movement behaviour in the young child.

Just like Bio-energetics and Gestalt therapy, the therapies based on 'Focusing' and 'Encounter' are characterized by the great importance they attribute to the physical aspects of feelings and emotions. Gendlin, the founder of 'Focusing', points out that many psychotherapies remained ineffective as emotions were only analyzed at the mental and not at the physical level.: "These approaches cannot work because they don't touch and change the place out of which the discomfort arises. It exists in the body. It is physical. If you want to change it, you must introduce a process of change that is also physical. That process is focusing" (Gendlin, 1981, p.37).

---

<sup>4</sup> Later on Reich held the view that in adults 'Character structure cannot basically be changed, just as a tree grown crooked cannot be made straight again'. He rather wants to turn his attention to children: 'The attention will center consistently upon the newborn infants everywhere, upon the infants who are born unarmored, mobile to the fullest' (Reich, 1967, p.289).

The importance of focusing in dance therapy is stressed by Chambliss (1982). In this connection she appeals to MacLean's (1969) well-known tripartition of the human brain into a reptilian brain, a limbic ('paleomammalian') brain and a neocortical ('neomammalian') brain, which successively developed during evolution. Whereas the influence of verbal processes would be restricted to the neocortical brain, Chambliss supposes that movements form a 'language', which also appeals to, in an evolutionary sense, the older brain structures.

Finally, Schutz explicitly refers to the similarities between 'Encounter' and Modern Dance, observing that: "Perhaps the closest relation to the aspect of encounter that encourages doing rather than talking is found in modern dance" and, in this context, refers to the work of Isadora Duncan and Martha Graham (Schutz, 1975, pp. 13-16).

This short survey of publications by psychotherapeutically oriented authors, may suffice to illustrate that many of their ideas are in agreement with those of representatives of Modern Dance, and, therefore, provide a common framework for a body-oriented approach as exemplified in dance therapy.<sup>5</sup>

### **Some empirical data**

Although the considerations mentioned in the above section may appeal to the reader, their scientific persuasiveness is not very great. A philosopher of science such as Popper (1963) refers to psychoanalysis as a prototypical example of an unfalsifiable and therefore, nonscientific theory. The academic status of the remaining, briefly mentioned theories, with their metaphoric notion of energy and renewed emphasis on catharsis, leaves at least as much to be desired, as demonstrated in a recent article by Russelman (1985) on the notion of energy in bio-energetics. In this section, therefore, I would like to pass in review some scientific studies into the relations between emotions and movement, in order to investigate to what extent support for the starting points of dance therapy may be derived from them.

A very close relationship between emotional experiences and physical processes was postulated in the James-Lange theory (James, 1890; Lange, 1885). In this theory the total emotional experience is supposed to be the result of visceral and proprioceptive stimuli; for instance, experience of anxiety is due to the fact that the heart rate increases and not the other way round.<sup>6</sup> However, since Sherrington (1906) and Cannon (1927) proved that animals kept showing emotional behaviour after the blocking of visceral and proprioceptive stimuli, and that, moreover, no

---

<sup>5</sup> For the sake of completeness it is to be noted that eurhythmics is also partly based on the supposed therapeutic effects of certain forms of movement. I found an illustrative quotation by the founder of eurhythmics, Jacques Delcroze, at an exhibition of some work by Appia in the 'Nederlands Theater Instituut' (March 1985): 'To subject the human organism to the domination of musical rhythms and teach it to vibrate in unison with audible vibrations - that means freeing impulses that have long been held in check by the age-old defects of an education that has constantly restricted our underlying natural instincts'.

<sup>6</sup> Notwithstanding their general agreement, there was a difference between the theoretical viewpoints of Lange and James. Whereas the former thought emotions to be the result of mere vaso-motoric reactions to certain stimuli, the latter was of the opinion that all bodily reactions played a part.

emotions occurred after the artificial eliciting of such stimuli, this theory became, in its strict sense, obsolete. Of course the falsification of the James-Lange theory is not incompatible with the view that, under normal circumstances, somatic phenomena are an important component of emotional experiences. In this respect a number of authors have indicated the importance of facial expressions. Izard (1971, 1977) elaborated on a hypothesis, originally put forward by Tomkins (1962), that emotional experiences are causally determined by facial expression. Izard (1977) modified Tomkins' hypothesis in arguing that, although facial expressions are indeed determining the *kind* of emotion (joy, sadness, anxiety, etc.) which is experienced, its *intensity* is related to simultaneously occurring visceral changes. A review of relevant experiments by Bull (1983, pp. 38-40) reveals that as yet no definite judgement of Tomkin's hypothesis is possible.<sup>7</sup> In this context a study by Ekman, Levenson and Friesen (1983) is worth mentioning. They instructed their subjects to display facial expressions indicating specific emotions (anxiety, anger, surprise, contempt, sadness and joy). The emotions, however, were not mentioned to the subjects; they were simply required to contract specific facial muscles in a prescribed way. The authors demonstrated that both heart rate and skin temperature differentiated between facial expressions belonging to negative and positive emotions. Whereas this difference only manifested itself when the subjects were indeed successful in displaying the expressions, an explanation in terms of cognitive mediation seems ruled out. On the basis of these results Ekman (1984) assumes that there are direct central connections between the nerves involved in innervating the facial musculature and hypothalamic areas involved in controlling the activity of the autonomic nervous system. It is interesting to note that Ekman feels justified by these findings to speculate about possible therapeutic applications of facial movements. At the same time, however, he voices some doubt about the effects on the patients in question:

"If they are depressed, can direct facial actions make them happy, or if manic, can they be toned down, just by giving them a set of directed facial muscle movements? We doubt that the directed facial actions have much therapeutic value, but we do plan to investigate the related question of whether deliberate facial actions can influence ANS (autonomic nervous system. PvW) changes which were aroused spontaneously by an emotional event" (Ekman, 1984, p.328). In case such investigations led to positive results, an inclusion of facial mime exercises into dance therapy might be worth considering.

In an earlier series of experiments Ekman (1964, 1965; Ekman & Friesen, 1967) investigated by means of video recordings which nonverbal behaviours of persons being interviewed were most indicative of their emotions. During the interviews in question the interviewer first adopted a neutral attitude, later on he was insolent and insulting towards the interviewees, and finally he apologized for his behaviour and debriefed them by explaining the purpose of the interview. Generally speaking these studies led to the conclusion that observers of the video recordings were more sensitive to facial expression than to body posture and movement. Moreover, obser-

---

<sup>7</sup> Tomkins's ideas on the feedback mechanisms involved in emotions have undergone a change to the extent that no longer facial musculature but the skin of the face is considered crucial. "The face now appears to be still the central site of the affect responses and their feedback, but I have now come to regard the skin, in general, and the skin of the face in particular, as of the greatest importance in producing the feel of affect". (Tomkins, 1982, p.386).

vation restricted to facial expression resulted in more accurate judgement of the emotions involved than observation restricted to posture and body movement. Subsequently, these results were confirmed in a study by Graham, Ricci-Bitti and Argyle (1975). In this study emotions were acted, and had to be judged when displayed on video. Bull (1987) reported on experiments into nonverbal aspects of emotions and attitudes of subjects listening to videotaped talks. He concluded that 'the results provided no evidence for the view that posture provides a source of information concerning emotions and attitudes of which people are largely unaware; rather it suggests that posture can be regarded as a form of nonverbal communication, but with the qualification that this evidence is relevant only to a code for communicating listener attitudes' (p.83).

Although the results of the above-mentioned studies might seem to justify the rather sceptic view about the potency of posture and movements to express distinct emotions as adopted by, for example, Ekman (1980) and Dittman (1987), one should realize that the studies in question dealt with emotions which were elicited or acted in rather artificial situations, which, moreover, restricted the movements to relatively small gestures (De Meijer, 1991, p.204). Therefore, generalizing the results to situations confronted by dance therapists seems not unproblematic, to say the least. With respect to psychiatric patients it should be emphasized that psychiatrists have long held the opinion that nonverbal behaviour may lead to diagnostically relevant conclusions (for a review see: Hill, 1974). Empirical studies in this area have been summarized by Bull (1983), who concludes that "There do appear to be a number of encoding differences in bodily cues systematically related to psychopathology" (Bull, 1983, p.194). Examples are the greater number of nonfunctional hand movements in high-anxious as compared to low-anxious psychiatric patients, and the downward angling of the head distinguishing depressed patients from others. Further in his interesting book Bull draws the following overall conclusion: "What the evidence does suggest is that the perception of the therapist is strongly influenced by bodily cues; what still remains open to question is the much more fundamental question of whether and in what ways therapeutic outcome is related to the therapist's skill in decoding and encoding bodily cues" (Bull, 1983, p.143).

Having presented this overview, I now would like to address the opinion that posture and movement form a universal language for expressing emotions. Such universality has been assumed by Laban and, sometimes because of his influence, by many dance therapists. To quote only one example, Espenak, in her well-known book 'Dance Therapy', states that "It is precisely this universality of movement language that gives dance, as art or as therapy, its enormous power of communication" (1981, p.76). On the other hand, some authors on dance have shed doubt on this 'universality thesis'. According to Hanna, the case has not yet been decided. She reports on an interesting, but methodologically questionable study with respect to dance as an art form, the results of which are difficult to interpret. Further examination of this study would not be relevant to the present paper. The interested reader is referred to the book in question (Hanna, 1983). I will confine myself to quote her warning that, given the lack of solid research findings "Performers may fail because of faulty communication. Therapists may erroneously assume universal and easily read internal states" (p.22). The earlier mentioned choreographer Doris Humphrey was also sceptical as to the 'universality thesis': "The strictly patterned gestures of emotional states, those so often occurring as to be easily readable, are not so numerous as one

might think. There are many feelings which can be expressed in so many ways that there really is no one pattern for them" (1978, p.118).

The above-mentioned reservations seem justified: whereas cross-cultural resemblance between facial expressions of emotions have often been demonstrated (Ekman, 1973; Oster & Ekman, 1978), this does not hold for posture and gestures. Bull (1983, p.50) even ventures that "...there is no evidence at present for cross-cultural universals such as have been demonstrated for facial expression". Other authors, however are less apodictic. Kreitler and Kreitler (1972), for example, point out that "People across the world regard the upward direction as expressive of an energetic striving and elation, and the downward movements as expressive of heaviness, renunciation, dejection and finality" (p.181). They even mention the possibility that man may share some symbolic meanings of movements with other animals, and that such movements (like self-enlargement through inflating the body to impress others, and drawing together or throwing oneself to the floor in surrender) have their roots reaching far back in evolution. Kreitler and Kreitler also address the use being made of space. In that respect they refer to a study by Tagiuri (1960). The latter presented drawings, representing different movement trajectories, to his subjects. These subjects were instructed to give descriptions of people who would move along such paths. The descriptions offered by the subjects were quite consistent: "A horizontal straight path suggests to most people features such as aggressiveness, determination, and purposefulness; a curved path stands for nonchalance, lack of stability, casualness, or complacency; and a highly indirect path represents untrustworthiness, vacillation, and dependence. These meanings seem to depend on specific cues in the path, such as the angle of movement, and approach or withdrawal from the designated goal of the movement" (Kreitler & Kreitler, 1972, p.182).

Recently De Meijer (1991), taking Laban's effort-shape model as a starting point, developed a movement system in which four spatial dimensions (erectness of trunk, openness of arms, vertical direction, sagittal direction) and three dynamic dimensions (muscle strength, velocity, direction) were distinguished. Combining these dimensions, 96 large body movements could be produced, viz. 2 (stretching-bowing) by 2 (opening-closing) by 3 (forward, backward, or either upward or downward) by 2 (strong-light) by 2 (fast-slow) by 2 (direct-indirect).

Naive observers had to rate these movements, performed by dancers, on four-point scales indicating the degree of joy, grief, anger, fear, surprise, disgust, interest, shame, contempt (all of them emotions), and the degree of sympathy, antipathy and admiration (all of them attitudes).

The results of this study led the author to distinguishing five 'optimal movement patterns':

- (1) Joy pattern: stretching, opening, upward, fast.
- (2) Sympathy pattern: stretching, opening, forward, light, slow, direct.
- (3) Surprise pattern: stretching, opening, backward, light, fast, direct.
- (4) Grief pattern: bowing, closing, downward, light, slow.
- (5) Anger pattern: bowing, opening, forward or backward, strong, fast.

In conclusion it may be said that, although scientific research has indeed revealed relations between body posture and movement on the one hand, and emotions and psychopathological conditions on the other hand, the evidence in question seems not yet clear-cut enough as to justify far-reaching claims with respect to the unequivocal nature of these relations.

I now would like to draw this chapter to a close with some remarks as to the body image. This seems relevant, because it is sometimes assumed that the therapeutic effects of dance therapy

are mediated by effects on the body image. (e.g., Vervaeke 1985). The term body image (or body scheme) refers to the subjective experience of one's own body: 'Body image is a term which refers to the body as a psychological experience, and focuses on the individual's feelings and attitude toward his own body. It is concerned with the individual's subjective experiences with his body and the manner in which he has organized these experiences' (Fisher & Cleveland, 1968, p.X).

Opinions about the feasibility of influencing the body image differ. Whereas Fisher and Cleveland (1968) see the body image as unchangeable in principle, Wapner and Werner (1965), like Schilder (1935) before them, suppose that changes in the body image may really be induced. In the context of this article it is interesting to note that Schilder already saw a role for dance in inducing such changes: "... the phenomenon of the dance is therefore a loosening and changing of the body image" (Schilder, 1935, p.205). Among dance therapists emphasizing the latter viewpoint, Franziska Boas, whose work has recently been reviewed by Levy (1988), may be considered most influential. Having started her career as an associate of Schilder, she attempted to develop the body image by providing her patients with new movement experiences. It remains to be conclusively demonstrated, however, that movement, and more in particular dance, does indeed exert positive influences on the body image.

To the extent that controlled empirical research into the relation between dance and the body image has been carried out, findings seem to be negative; neither participation in folk dance or ballet, nor participation in modern dance resulted in positive effects on the body image as measured by the 'Secord and Jourard Body-Cathexis Scale (Puret, 1982). On the other hand, such positive effects did result from participation in 'Physical Conditioning'. Doubtless, it is premature to draw firm conclusions from these findings: the number of subjects was relatively small, and involved healthy students instead of patients. Moreover, there are other operationalizations of the body scheme than the one used by Puretz. Nevertheless, the findings of her study underline the need for methodologically sound research, preferably directed at clinical populations, in order to corroborate claims by dance therapists as to the possibilities of improving the body image.

### **Current status of dance therapy**

Therapeutic uses of dance are no new invention, but date back from long ago. In itself that is, of course, an insufficient justification of dance therapy. Exorcism, to mention only one example, has always been practised (and may incidentally have had favourable effects as well), but this does not motivate its present use. In the third chapter we stipulated that dance therapy shares its theoretical viewpoints not only with Modern Dance, but also with psychotherapeutic schools like Bio-energetics, Gestalt therapy, Focusing and Encounter. Unfortunately, there is a paucity of studies evaluating the effects of these approaches, and the few studies available are not too encouraging. A meta-analysis of outcome studies conducted by Smith and Glass (1977) indicated that Gestalt therapy was the least successful of the ten therapies evaluated. Shapiro & Shapiro (1982), in a similar kind of analysis, classified therapies in 15 categories, including 'dynamic/ humanistic'. Under this heading they include Gestalt and Encounter, amongst others. The effects of the 'dynamic/humanistic' therapies were small as compared to the other therapies. I have no data of controlled studies into the effects of Bio-Energetics and Focusing, they are not included in the analyses by Smith and Glass and by Shapiro and Shapiro. Without

overestimating the importance of the latter work (the authors themselves point out limitations of their conclusions), it at least indicates that dance therapy cannot, in this respect, appeal to some kind of 'derived' status. The evidence presented in the fourth chapter does not, in my opinion, speak clearly for or against the use of dance therapy; although surely not irrelevant, generalization of the research findings seems pretty precarious. Moreover, as already indicated, on a number of topics further research is clearly necessary.

In order to prevent misunderstanding it should be emphasized that not all dance therapists share a 'Reichian' background. To mention only a few counter examples: Whitehouse works within a Jungian, Espenak within an Adlerian, and Siegel within a more classical psycho-analytical framework (Bernstein, 1979). Siegel reproaches Reich, and his 'bio-energetic' followers, for not having a consistent answer to the question as to how to react to the defences and transfer of the patient (Siegel, 1984, p.12). She does agree, however, with the assumption that 'the repressed and forgotten fragments of experience are still stored in the body' (Siegel, 1984, p.34). Pragmatic considerations may result in theoretical eclecticism. Thus Espenak, notwithstanding her preference for Adler's theory, states: "Dance therapy itself is and should be eclectic - that is, it should draw upon the best and latest in physical education and dance as art form and from behavioral modification concepts in psychological and psychiatric theory. Dance therapy can also borrow effectively from certain concepts in oriental philosophy, such as Zen (...)" (Espenak, 1981, p.63). Bernstein (1979) draws attention to the similarities between the theoretical frameworks adopted by different dance therapists, and suggests that "both students and dance therapy clinicians seem to integrate and resonate more with the theoretical approaches which suit their primary mode of psychological orientation" (p.182). Such a pragmatic attitude seems, for the time being, quite defensible. It has to blend, however, with a critical stance as to one's claims, and an objective and critical appraisal of the effects of one's therapy. Unfortunately, most reports on such effects involve case histories. In that sense, not much has changed since Kuettel (1982, p.47) remarked that "Several authors (...) advanced the notion that affective change does occur in dance therapy groups, but use only clinical reports to support their assumptions" (Kuettel, 1982, p.57). Moreover, the degree of therapeutic success is often evaluated by the therapist in question, instead of an independent judge (see for example Espenak, 1981). Of course, outcome studies are fraught with difficulties, the more so when dance therapy is combined with other kinds of therapy. Such combination is deemed necessary by many therapists (who see catharsis per se as inadequate), like, for example Siegel and Bartenieff. The former observed that "the beneficial effects of the dance-movement sessions remained unintegrated unless discussed in terms of the patient's life experience" (Siegel, 1979, p.89), whereas the latter comments that "(Dance therapy) should be integrated with other art therapies and conventional psychology, psychiatry, anthropology and sociology as well" (Bartenieff, 1980, p.155). Such an integration, albeit within the framework of Jungian theorizing, is exemplified by Chodorow (1991). She conceptualizes dance/movement as one of many possible forms of active imagination, a process of giving free reign to fantasy, and hence, unconscious processes. To those people with a 'motor imagination' dance/ movement would then be the most immediate and natural way to give form to the unconscious processes, and for them dance therapy might be a more fruitful approach than for others.

A theoretical problem in interpreting possible favourable effects of dance therapy per se is that it has different aspects which might be responsible for the improvement, like activity as such,



social interactions, musical elements, physical exertion and its concomitant neurophysiological effects etc. Nevertheless, the problems indicated above should not prevent one from doing research in the area of dance therapy. A sensible approach might start with observations of movement behaviour over time under relatively standardized conditions during dance therapy. In describing such behaviour (which may be recorded on video) one might make use of Laban's 'Effort/Shape' system, as has been done before by, for example, Bartenieff (1980) and Espenak (1981), and of judgements in terms of polar adjectives as in the study of Van Wieringen, Van der Veer, Van der Meulen and Adèr (1982) into aesthetic and expressive aspects of dance postures. Apart from validity problems, research as indicated will at least clarify to what degree the observations made during therapy are reliable, something which, of course, may depend on the qualities being judged. If judgements have been shown to be reliable, changes in the qualities in question during therapy may give insight into the kinds of effects on movement behaviour brought about by dance therapy. It seems to me that dance therapy has now reached a stage at which it should be subjected to such tests. Ultimately, research into its validity in terms of psychological changes induced by it should of course also be explored; this, however, is fraught with many more methodological and practical problems than the kind of research outlined above. It should therefore not come as a surprise that up till now such explorations have been very few in number, and their results have been inconclusive (De Meijer, 1991, pp.212-214).

Before drawing this chapter to a close, I would like to emphasize that it was only intended as an overview of dance therapy in general. Given this aim, detailed descriptions of the ways in which it is conducted was clearly beyond its scope. The reader who is interested in such descriptions may be referred to the book edited by Bernstein (1979), in which eight dance therapists not only expound their theoretical framework, but also exemplify their method of working by means of case histories.

An extended version of this paper has been published in: *Movement Therapy across the Life-Span*, Amsterdam, University Press, 1997.

## References

- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception* (rev. ed.). Berkeley: University of California Press.
- Bartenieff, I. (with Lewis, D.). (1980). *Body movement: Coping with the environment*. New York: Gordon and Breach Science.
- Beek, H.H. (1974). *Waanzin in de Middeleeuwen* (2nd ed.). [Madness in the Middle Ages]. Hoofddorp: Septuaginta.
- Bernstein, P.L. (Ed.). (1979). *Eight theoretical approaches in dance-movement therapy*. Dubuque: Kendall/Hunt.
- Bland, A. (1976). *A history of ballet and dance*. London: Barrie & Jenkins.
- Bosscher, R. (1976). Het meten van de lichaamsbeleving [Measuring body experience]. *Tijdschrift van de Werkgroep Bewegingsonderwijs*, (3), 34-46.
- Bottomley, F. (1979). *Attitudes to the body in western christendom*. London: Lepus Books.
- Bull, P. (1983). *Body movement and interpersonal communication*. New York: Wiley.

- Bull, P.E. (1987). *Posture and gesture*. Oxford: Pergamon Press.
- Cannon, W.B. (1927). The James-Lange theory of emotion. A critical examination and an alternative theory. *American Journal of Psychology*, 39, 106-124.
- Chambliss, L. (1982). Movement therapy and the shaping of a neuropsychological model. *American Journal of Dance Therapy*, 5, 18-27.
- Chodorow, J. (1991). *Dance therapy and depth psychology: The moving imagination*. London: Routledge.
- Cohen, S.J. (1972). *Doris Humphrey: an artist first*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cohen, S.J. (1978). A prolegomenon to an aesthetics of dance. In M.H. Nadel & C.N. Miller (Eds.), *The dance experience: Readings in dance appreciation*, (2nd ed., pp. 4-14). New York: Universe Books.
- Crisp, C., & Thorpe, E. (1977). *The colourful world of ballet*. London: Octopus Books.
- De Meijer, M. (1991). *Emotional meaning in large body movements*. Tilburg: Tilburg University Press.
- Deschner, K. (1978). *Das Kreuz mit der Kirche: Eine Sexualgeschichte des Christentums*. [The cross with the church: A sexual history of Christianity]. München: Wilhelm Heine.
- Dittman, A.T. (1987). The role of body movement in communication. In A.W. Siegman & S. Feldstein (Eds.), *Nonverbal behavior and communication* (pp. 37-64). Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Duncan, I. (1955). *My life*. New York: Liveright. (original work published 1927)
- Ekman, P. (1964). Body position, facial expression and verbal behaviour during interviews. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 68, 295-301.
- Ekman, P. (1965). Differential communication of affect by head and body cues. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2, 726-735.
- Ekman, P. (1973). Cross-cultural studies of facial expression. In P. Ekman (Ed.), *Darwin and facial expression: A century of research in review* (pp. 169-223). New York: Academic Press.
- Ekman, P. (1980). Three classes of nonverbal behavior. In W. von Raffler-Engel (Ed.), *Aspects of nonverbal communication* (pp.89-102). Lisse: Swets & Zeitlinger.
- Ekman, P. (1984). Expression and the nature of emotion. In K. Scherer and P. Ekman (Eds.), *Approaches to emotion* (pp. 319-343). Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Ekman, P., & Friesen, W.V. (1964). Head and body cues in the judgment of emotion: A reformulation. *Perceptual and Motor Skills*, 24, 711-724.
- Ekman, P., Levenson, R.W., & Friesen, W.V. (1983). Autonomic nervous system activity distinguishes among emotions. *Science*, 221, 1208-1210.
- Espenak, L. (1981). *Dance therapy: Theory and application*. Springfield: Charles C. Thomas.
- Fisher, S., & Cleveland, S.E. (1968). *Body image and personality* (rev. ed.). New York: Dover.
- Fokine, M. (1974). The new ballet. In S.J. Cohen (Ed.), *Dance as a theatre art: Source readings in dance history from 1581 to the present* (pp. 102-108). London: Dance Books.
- Gendlin, E.T. (1981). *Focusing* (rev. ed.). New York: Bantam Books.
- Gleason, J. (1982). Out of the water, onto the ground and into the cosmos: The sacred dance of the Zarma as psychotherapy. *Spring*, 299-311.
- Gorer, G. (1983). *Africa dances*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Graham, J.A., Ricci Bitti, P., & Argyle, M. (1975). A cross-cultural study of the communication of emotion by facial and gestural cues. *Journal of Human Movement Studies*, 1, 68-77.

- Hanna, J.L. (1977). To dance is human. In J. Blacking (Ed.), *The anthropology of the body* (pp. 211-232). New York: Academic Press.
- Hanna, J.L. (1983). *The performer-audience connection*. Austin: University of Texas Press.
- Haselbach, B. (1976). *Tanz und ästhetische Erziehung* (Dance and aesthetic education). In E.
- Hahn & W. Preising (Eds.), *Die menschliche Bewegung* (pp 158-167). Schorndorf: Hofmann.
- Highwater, J. (1978). *Dance, rituals of experience*. New York: A & W. Publishers.
- Hill, D. (1974). Non-verbal behaviour in mental illness. *British Journal of Psychiatry*, 124, 221-230.
- Humphrey, D. (1978). *The art of making dances* (Ed. by B. Pollack). New York: Grove Press, (18th printing).
- Izard, C.A. (1971). *The face of emotion*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Izard, C.E. (1977). *Human emotions*. New York: Plenum Press.
- James, W. (1890). *The principles of psychology* (Vol. 2). New York: Holt.
- Jung, C.G. (1964). Approaching the unconscious. In C.G. Jung (Ed.), *Man and his symbols* (pp. 18-103) London: Aldus Books.
- Kreidler, H., & Kreidler, S. (1972). *Psychology of the arts*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Kuettel, T.J. (1982). Affective change in dance therapy. *American Journal of Dance Therapy*, 5, 56-64.
- Lange, C. (1992). *The emotions*. Baltimore: Williams and Wilkins. (Original work published 1885)
- Levy, F.J. (1988). *Dance/movement therapy: A healing art*. Reston, VA: The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance.
- Lowen, A. (1970). *Pleasure*. New York: Coward-McCann.
- MacLean, P.D. (1973). A triune concept of the brain and behaviour. In T.J. Boag & D. Campbell (Eds.), *The Clarence M. Hinks memorial lectures, 1969* (pp. 1-66). Toronto: University of Toronto Press.
- Meerloo, J.A. (1960). *The dance from ritual to rock and roll-ballet to ballroom*. Philadelphia: Chilton.
- Oster, H., & Ekman, P. (1978). Facial behavior in child development. In W.A. Collins (Ed.), *Minnesota symposia on child psychology* (Vol. 11, pp. 231-276). Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Perls, F.S. (1973). Four lectures. In J.Fagan & I.L. Shepherd (Eds.), *What is gestalt therapy?* New York; Harper & Row.
- Perls, F.S., Hefferline, R.E., & Goodman, P. (1973). *Gestalt therapy: Excitement and growth in the human personality*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Popper, K.R. (1963). *Conjectures and refutations: The growth of scientific knowledge*. New York: Harper & Row.
- Poretz, S.L. (1982). Modern dance's effect on the body image. *International Journal of Sport Psychology*, 13, 176-186.
- Reich, W. (1967). *Reich speaks of Freud* (Ed. by M. Higgins & C.M. Raphael). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Russelman, G.E. (1983). *Van James Watt tot Sigmund Freud. De opkomst van het stuwmodel van de zelfexpressie* [From James Watt to Sigmund Freud. The origin of the pushing-model of self-expression]. Deventer: Van Loghum Slaterus.

- Russelmann, G.E. (1985). Het energiebegrip in de bio-energetica: een kritische studie [The notion of energy in bio-energetics: A critical study]. *Bewegen & Hulpverlening*, 2, 256-288.
- Sachs, C. (1963). *World history of dance*. New York: Norton.
- Schilder, P. (1935). *The image and appearance of the human body*. London: Regan, Paul, Trench, Taubner & Co.
- Schutz, W.C. (1975). *Elements of encounter*. New York: Bantam Books.
- Shapiro, D.A., & Shapiro, D. (1982). Meta-analysis of comparative therapy outcome studies: A replication and refinement. *Psychological Bulletin*, 92, 581-604.
- Shawn, T. (1974). *Every little movement* (2nd. rev. and enlarged ed.). New York: Dance Horizons.
- Sherrington, C.S. (1906). *The integrative action of the nervous system*. New York: Scribner.
- Siegel, E.V. (1984). *Dance-movement therapy: Mirror of our selves*. New York: Human Sciences Press.
- Smith, M.L., & Glass, G.V. (1977). Meta-analysis of psychotherapy outcome studies. *American Psychologist*, 32, 752-760.
- Sorell, W. (1981). *Dance in its time*. New York: Anchor Press/Doubleday.
- Tagiuri, R. (1960). Movement as a cue in person perception. In H.P. David & J.C. Brengelmann (Eds.), *Perspectives in personality research*, (pp 175-195). New York: Springer.
- Tomkins, S.S. (1962). *Affect, imagery, consciousness. Vol. 1. The positive affects*. New York: Springer.
- Tomkins, S.S. (1982). Affect theory. In P. Ekman (Ed.), *Emotion in the human face* (2nd. ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Wieringen, P.C.W., Veer, G.C. v.d., Meulen, G. v.d., & Adèr, H.J. (1982). Dimensions of perception of posture in dance. *Human Movement Science*, 1, 73-86.
- Vervaeke, M. (1985). Dans-bewegingsexpressie bij jonge psychotische patiënten [Dance-movement expression in young psychotic patients]. *Bewegen & Hulpverlening*, 2, 120-128.
- Wapner, S., & Werner, H. (1965). An experimental approach to body perception from the organismic developmental point of view. In S. Wapner & H. Werner (Eds.), *The body percept* (pp. 9-25). New York: Random House.
- Wigman, M. (1974). The philosophy of modern dance. In S.J. Cohen (Ed.), *Dance as a theatre art: Source readings in dance history from 1581 to the present* (pp. 149-153). London: Dance Books.
- Wigman, M. (1979). Die Sprache des Tanzes [The Language of Dance]. In L. Wolgina & U. Pietzsch (Eds.), *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen: 20. Jahrhundert* (pp.207-226). Wilhelmshaven: Heinrichhofen's Verlag.
- Wilke, E. (1978). Tanz: Erfahrung jenseits der Sprache [Dance: Experience beyond language]. *Psychologie Heute*, 5 (7), 15-25.

## **Naschrift Piet van Wieringen (2019)**

Voor een overzicht van de psychologische effecten van danstherapie verwijs ik de lezer naar S. Koch, T. Kunz, S. Lykou en R. Cruz (2014), Effects of dance movement therapy and dance on health-related psychological outcomes: A meta-analysis. *The Arts in Psychotherapy*, 41, 46-64.

**Piet van Wieringen** studeerde Wis- en Natuurkunde aan de Vrije Universiteit Amsterdam, waar hij in 1963 zijn kandidaatsexamen behaalde, gevolgd door een doctoraalexamen Psychologie aan de VU en zijn promotie in datzelfde vakgebied in 1975. Na een betrekking als student-assistent was hij vanaf 1970 aan de VU aangesteld bij Psychologie als wetenschappelijk medewerker en daarna, tot zijn pensioen in 2006, als universitair hoofddocent aan de Faculteit der Bewegingswetenschappen. Van Wieringen werkte van 2006-2008 als Docent aan de Hogeschool Windesheim en heeft sinds 2009 een deeltijdaanstelling als universitair hoofddocent bij de Faculteit der Bewegingswetenschappen en vervolgens de Faculteit der Gedrags- en Bewegingswetenschappen van de VU.



### III.3 The Dutch don't dance

*Dit artikel is eerder gepubliceerd in Europe Dancing – perspectives on theatre dance and cultural identity (Routledge, 2000). Dat boek is een verzameling essays door verschillende auteurs over de culturele identiteit van de theaterdans in negen Europese landen sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog. 'The Dutch don't dance' is de bijdrage over Nederland. Het artikel is in enkele opzichten natuurlijk een momentopname; zo is bijvoorbeeld Kunstenplan 2001-2004 inmiddels in werking, zijn Ted Brandsen en Krzysztof Pastor allebei verbonden aan Het Nationale Ballet en heet De Rotterdamse Dansgroep tegenwoordig Dance Works Rotterdam.*

By Anna Aalten and Mirjam van der Linden

#### Introduction

In 1997, the English choreographer Thom Stuart formed The Dutch Don't Dance Division, one of the many small *ad hoc* dance companies in The Netherlands. Twenty years earlier, the famous Dutch writer Annie M. G. Schmidt had composed a song for her musical *Foxtrot*, entitled 'The Dutch Don't Dance'. The song begins, in English, with a complaint about the Dutch who 'don't dance/can't dance/won't dance'. In the following couplets, written in Dutch, explanations are given for these statements in the form of widely accepted clichés: the Dutch are pessimists and Calvinists, marked by religious quarrels; they are stuck with their feet in the mud, unable to move let alone dance.

In a way it is true that the Dutch don't dance. They don't dance at weddings or funerals, or at national gatherings, or spontaneously in the streets. Although they have a national anthem, a national flag and several national symbols (like the tulip and the windmill), they do not have a national dance. The so-called clog-dance is at best preserved by some specialist regional folk dance groups; or it is used as a joke, as in *De Klompendans*, made in 1959 by the well-known choreographer Hans van Manen, a geometric dance in which all the dancers wore wooden shoes, making the danced patterns not only visible, but audible too. This ballet was performed again (and broadcast) by a large group of dancers to honour Van Manen and celebrate his sixtieth birthday in 1992.

Of course, social dance and theatre dance are two different fields, which cannot be related unproblematically. Nevertheless, set against the poor climate for social dancing, the present-day flourishing state of theatre dance in The Netherlands is striking. For that matter, Stuart's The Dutch Don't Dance Division should not be understood too literally: in the theatre, the Dutch definitely do dance, but they have not been doing so for long. It is not that the Dutch totally lack any dance tradition, for Dutch theatres presented dance performances as early as the seventeenth century. But without a royal court to favour dance, this was mainly a middle-class matter. The lower middle classes enjoyed realistic, comical dance plays, and the upper middle classes appreciated classicist, allegorical and (later) romantic ballets, all of which were often presented or influenced by foreign ballet-masters and groups (Rebling 1950). After 1870, ballet in The Netherlands, as

elsewhere in western Europe, lost its respect and popularity as an art form. The romantic ballet had become empty of meaning, a display of technical virtuosity and cheap drama. The art of dancing became stigmatized as a vulgar, immoral, and amateurish public amusement. The moral taboo against dance, influenced by Calvinism and Catholicism, had been going on for ages; but now it was manifested even more strongly. Dance became associated with scantily clad ladies performing acrobatic tricks. Around 1900, ballet was more or less banished from the official bourgeois theatre world. In 1940, the first year of the Second World War (Germany occupied The Netherlands in May 1940), a national ballet company was established, closing down again within a year.<sup>1</sup>

Among Dutch dance historians and scholars it is generally accepted that 1945 marks the starting point of the Dutch theatre dance tradition (Van Schaik 1981; Utrecht 1987). But, having just come out of a war, and with no established dance tradition to speak of, The Netherlands had hardly any dance to offer at all. Dutch dancers had to start from scratch. Now, only fifty or so years later, dance is a respected and highly vital art form in The Netherlands, with an enormous diversity of classical and modern, big and small, structurally subsidized and *ad hoc* financed groups and initiatives. In 1996 – 7 around 250 new productions were premiered. The latest statistics on audience research, from 1995-6, show 937,000 visitors for theatre dance.<sup>2</sup> The four-yearly state *Kunstenplan* (arts plan) for the arts subsidies, which has been functioning since 1989, has reserved about f35 million for theatre dance for 1997 – 2000 (the total state budget for the performing arts is about f200 million). Additionally, the *Fonds voor de Podiumkunsten* (fund for the performing arts) has a yearly average of fL,750,000 to spend on (experimental) theatre dance projects. National and international works are presented at several dance festivals, such as Springdance, Julidans, the Holland Dance Festival and the Cadance Festival, and an international contest for choreographers takes place in Groningen every two years. Both artistically and financially, the Dutch seem to have created a stimulating climate for dance and dance practitioners.

It is only during the past five decades that dance has become more generally known and accepted as a valuable art form, that the audience for dance has grown, and that dance productions have increased both in quantity and in diversity. In short, a prominent and enduring dance culture and climate has been born. How was it possible for this flourishing and diverse dance scene to come into existence in such a short time? What cultural and social factors have contributed to the contemporary situation? In this chapter we will answer these questions by paying attention to four specific features of the Dutch dance scene: its non-nationalist character, its commitment to democratic principles, its inclination towards levelling and its desire for innovation.

### **Non-nationalism**

Sonia Gaskell, founder of Het Nationale Ballet and one of the major forces behind the development of dance in The Netherlands, remarked in 1954 that ‘the way the Netherlands are situated geographically does not only define the national character, but also the culture. The sea forced its boundaries upon the people, but it also offered possibilities for foreign cultures to find their way in. The Dutch developed a richer taste and an understanding and tolerance towards other races, religions and cultures. The Netherlands have been at the crossroads of Latin,



Anglo-Saxon and German influences'.<sup>3</sup> This general attitude, together with the lack of a long dance tradition in The Netherlands, may be at the root of the absence of overt nationalism in dance. Without a strong Dutch national drive for dance, dance in The Netherlands can be characterized as non-nationalist.

Although the absence of national pride can be seen as a negative result of this non-nationalist profile, there is also a positive and productive side to it: it frees dancers and choreographers from the obligation either to fit into or to reject a specific tradition, thereby giving them room to create their own styles. It creates an atmosphere of artistic openness. Another result of the non-nationalist character of Dutch dance is its international orientation: Dutch dancers and choreographers tend to look across their borders for inspiration and ideas.

This attitude is not specific to the post-war period, but has roots in earlier times, and is partly explained by the absence of a royal court tradition. We have already stated that, in the nineteenth century, ballet was a middle-class affair, which was banished from the Dutch theatre stages around 1900. At the beginning of the twentieth century there was a slight turn of the tide. Although its morality was still suspect, dance regained a little of its status as an accepted art form. Isadora Duncan's first visit to The Netherlands, in 1905, introduced the Dutch to early modern dance. Dutch critics were extremely enthusiastic about her natural and poetic dance, which they regarded as real art.<sup>4</sup> She inspired the Dutch pioneers Jacoba van der Plas, who gave solo performances and started her own school in The Hague, and Lili Green, who performed solo and with her own groups, and founded several schools in The Hague and in Amsterdam.<sup>5</sup> It was Green who in 1945 helped Sonia Gaskell start her first company in The Netherlands, Studio '45, and it was Green's own studios in The Hague that welcomed mutineers from Gaskell's later company the Nederlands Ballet in 1959, where they founded the Nederlands Danstheater. In the 1920s, the Ballets Russes and Anna Pavlova made the Dutch audiences aware, if sporadically, of the latest developments in ballet.

But the main influence came from European expressionism and modern dance. In the inter-war period, Mary Wigman's *Ausdruckstanz* inspired several Dutch women who had a lasting influence on the development of Dutch dance, such as Corrie Hartong, Florrie Rodrigo and Yvonne Georgi, to create their own performances and start private dance schools. Hartong was the director of the dance academy in Rotterdam between 1934 and 1967 and initiator of the valuable dance library at the Theater Instituut Nederland in Amsterdam. Rodrigo performed, choreographed and taught numerous dancers between 1920 and 1980, the German Georgi choreographed and staged many modern ballets, founding the Yvonne Georgi Ballet in 1932, a company that would set the standard for many years (Van Schaik 1981: 52).

During the Second World War these developments came to a standstill, and when the war ended in 1945 there was a great aversion to anything German, making *Ausdruckstanz* a 'genre *non grata*'. It was classical ballet that Hans Snoek, Mascha ter Weeme, Françoise Adret and Sonia Gaskell – the four women who would become the 'leading ladies' of Dutch dance – took on to conquer the audience. Going abroad – at this stage from sheer necessity – was a way to get in touch with dance developments. The big traditional ballet companies in Paris and London became the main models. In the late 1950s and 1960s those dancers interested in dance other than classical ballet (such as Koert and Bart Stuyf,

Pauline de Groot and Bianca van Dillen) left The Netherlands for the United States, to study with Graham, Hawkins, Cunningham, Limon, Tudor and postmodern dance heroes (ibid: 116). In the late 1970s, Pina Bausch's *Tanztheater* was the next important source of inspiration, followed in the late 1980s by the Flemish variety of this neo-expressionism.

In addition to going abroad themselves, Dutch dancers and artistic leaders welcomed dance, dancers and choreographers from abroad: a large number of foreign dance companies have visited The Netherlands since 1945. Dance from abroad was welcomed, and it did not present a threat to Dutch companies, who, for a long time, could not compete with them in any case, because in the first few years after the Second World War the Dutch companies that existed did not have high technical standards. Thus the highly prestigious Holland Festival invited more dance companies from abroad than from The Netherlands itself (Voeten 1997). This trend has increased, but Dutch audiences can still go and see many dance performances from all over the world. Furthermore, many Dutch companies invite choreographers from abroad to stage ballets with them. Het Nationale Ballet, for example, has a great number of Balanchine ballets in its repertoire, and Nederlands Dans Theater often presents work by William Forsythe, Nacho Duato, Mats Ek and other foreign choreographers.

Dutch dance companies often were, and for the most part still are, led by non-Dutch artistic leaders. Two out of the four biggest companies that were responsible for the rapid development of dance in the 1950s were founded by foreign women. The French Françoise Adret took over the Ballet van de Nederlandse Opera in 1952 from Darja Collin, and Russian-born Sonia Gaskell started the Nederlands Ballet in 1954. Gaskell was also responsible for another company that has been dominating Dutch dance until now, Het Nationale Ballet, the result of a fusion of the Nederlands Ballet and the Amsterdams Ballet in 1961. Gaskell did not find it easy to leave her company to others. In 1965, she invited Rudi van Dantzig and Robert Kaesen, the second resident choreographer, to join her as artistic directors of HNB. The artistic triumvirate was not a success, and Gaskell left two years later. Van Dantzig and Kaesen continued as co-directors, but Kaesen did not enjoy the work and left after six months. Van Dantzig was reluctant to lead the company alone and asked Benjamin Harkavy, co-artistic director of the Harkness Ballet, to team up with him. Harkavy agreed, but left after a year. Then, in 1971, Van Dantzig became sole artistic director of HNB, succeeded in 1992 by the British Wayne Eagling. The other major Dutch dance company, Nederlands Dans Theater, came into being as a result of a dancers' mutiny within the Nederlands Ballet in 1959, and has been led to international fame by the Czech Jiri Kylián since 1978.

Among the smaller companies more Dutch faces appear, but there are still a fair number of foreigners active as artistic leaders and choreographers: the Hungarian Krisztina de Châtel, the Israeli Itzik Galili, the Japanese Shusaku Takeuchi, the Belgian Piet Rogie, the Americans Ron Bunzl and Arthur Rosenfeld, the Spanish Ana Teixido and the French Desiree Delauney, to name just a few. The absence of a protection policy for Dutch dancers is remarkable; nationalistic feelings do not seem to make themselves felt here either. Non-Dutch dancers abound, in many companies exceeding the number of Dutch dancers. This has been the situation since the late 1960s.

The young, non-nationalist, open and internationally oriented character of dance in The Netherlands makes it difficult to define a typically Dutch dance style. When asked whether such a style exists, most people will answer 'no'. Dutch choreography brings together a great variety of styles and as such cannot be recognized as typically Dutch. Or is this its Dutchness – the openness to different influences and traditions, the shameless use of different techniques and styles, without having to bow to a specific tradition or explicitly to reject one? To this question most people will answer 'yes'.<sup>6</sup> 'The Dutch are the leeches of dance', Marc Jonkers, former director of Springdance and the Holland Dance Festival once said. 'We are like parasites. We suck others for ideas and use them in our own ways' (cited in Wessels 1995). Francine van der Wiel, a major Dutch dance critic, put it a little more positively: 'There is no such thing as a Dutch dance, meaning there is not one specific, recognizable "Dutch" style. Dutch choreographers have picked and chosen elements of their liking from the international dance scene and every now and then succeeded in putting them together, mixing and combining them into new, fresh forms. So beware of Dutch choreographers. They can be very intelligent thieves'.<sup>7</sup> We would like to put it even more positively: no matter what its influences, Dutch dance has never followed them slavishly.

Considering the absence of strong national feelings, and the long tradition of international orientation, the absence of non-western influences in Dutch dance is striking. Dutch dancers and choreographers have stolen from everywhere, but not from the dances of their former colonies Surinam and Indonesia, nor from other dance traditions in the East or in the South. This is not to say that dance from non-western cultures is not performed on Dutch stages. The Internationaal Danstheater, the biggest folklore dance company of Europe, founded in 1961 and one of the companies that is structurally financed by the Dutch state, presents dances from all over the world. Other companies from abroad, bringing traditional dances from the former Indonesian courts, flamenco, tango, African dance, *butoh* and many other non-western dance forms can be seen regularly all over The Netherlands. But these performances are usually staged at the theatre of the Tropenmuseum, where artefacts from the former colonies are housed, or at other centres for non-western art. The dance scene in The Netherlands is characterized by a sharp separation between companies, theatres and individuals who present ballet and contemporary dance and those practising non-western dance forms.<sup>8</sup>

Dutch dancers, companies and choreographers may not be able to rely on a very long and rich tradition, but they are not bothered or hampered by one either, which has created a stimulating openness. In our opinion, this is exactly why dance in The Netherlands has not only survived but artistically flourished. Dutch choreographies have become well known abroad, and the number of foreign companies staging Dutch choreography is increasing. Work by Jirí Kylián, Hans van Manen and Rudi van Dantzig has been popular for some time, but now younger choreographers from The Netherlands are also invited to present their work at international dance festivals or to create new works for companies abroad. Dutch dance was the central theme of the prestigious Festival de la Nouvelle Danse in Montreal in 1995. According to Chantal Pontbriand, organizer of the Festival, young choreographers like Angelika Oei, Paul Selwyn Norton, Maria Voortman and Roberto de Jonge, Suzy Blok and Christopher Steel, and Harijono

Roebana and Andrea Leine – not all of whom are of Dutch origin – were invited because of their development of an idiosyncratic dance vocabulary (Mallems 1995: 27). An increasing number of Dutch choreographers, or choreographers who began their careers in The Netherlands, now work as artistic leaders all over the world: Nacho Duato (NDT) went to Madrid, Jan Linkens (HNB) to Berlin, Krzysztof Pastor (HNB) to Washington and Ted Brandsen (HNB) to Perth, Australia.

Borrowed, stolen or leeches, the Dutch dance scene is unmistakably non-national in character. But it is also characterized by a very Dutch political, social and cultural setting which centres, among other things, around a truthfulness to democratic principles and a less positive inclination to levelling. These social and political characteristics will be discussed next.

### **Democracy**

The Dutch are proud of their democracy. Since the formation of a constitutional monarchy in 1814 – 15, there have been three main political movements: confessional, liberal and socialist. Typical of the Dutch so-called consociational democracy is – on a national level – the tradition of coalition government, which suppresses radical revolution and cherishes compromise. At the same time, society itself has for a long time been organized according to a system called *verzuijing*, a typically Dutch phenomenon couched in a typically Dutch word, which can best be translated as the formation of political parties on denominational grounds. From 1917 until at least the early 1960s, the population was split into different denominational groups, each with its own schools, sports clubs, broadcaster, and so on.

In our opinion, the anti-revolutionary pacification democracy and the system of separation have influenced the development of theatre dance as well. The dominant idea of both concepts is that every Dutch citizen has the right to develop his or her potential. Security, development, justice and solidarity are key to all the big political programmes, confessional, liberal or socialist, regardless of their differences. Dutch dance reflects this attitude in three different ways: the many ways in which it can rely on financial support, the relatively large number of different academies spread over the country and last but not least a democratic variety of companies and styles.

The financial climate for the arts in general is fairly positive in The Netherlands, at least compared with other European countries. The Netherlands has a typical welfare state with an extended system of subsidies. The national government has three means of subsidy: structural, multiannual and incidental. Structural subsidy is given to companies considered to be of a national significance, like Het Nationale Ballet and Nederlands Dans Theater. Multiannual subsidy is granted for a period of four years, the *Kunstenplan* period, without a guarantee that it will be renewed after that. On a national level, applications for money by thirteen out of twenty-five companies have been taken up for the 1997 – 2000 *Kunstenplan*, some of which also receive structural financing. In the big cities like Amsterdam, Rotterdam and The Hague, state subsidies are often complemented by municipal subsidies. The third form of state subsidy is intended for incidental projects, for which individuals and groups may apply for one-off

projects (Bronkhorst 1997: 5 – 8). Recently, the Fonds voor de Podiumkunsten, the committee that awards incidental subsidies, began using some of its budget for longer-term projects, in some cases financing projects for two years instead of the usual one year.<sup>9</sup>

One important note should be made here. The field of dance has always lagged behind the other arts. Dance became structurally financed by the government quite late compared with other art forms. When a special Department for Arts and Sciences was set up in 1874, money was at first only spent on visual arts and monuments. Besides, dance could not even rely on bourgeois lobbyists to get into the system. Between 1940 and 1954 the first incidental subsidies for dance were handed out. Local authorities took care of dance companies, although opera dance could rely on some government support. It took until 1954 for dance to gain a separate vote on the state budget for the arts. The budget for dance was only 2 per cent, much smaller than what was available for the other performing arts (Cannegieter 1989). When the national expenditure on the arts, which was set up on an incidental basis after the Second World War, increased during the 1950s and 1960s, Dutch dance was still too young to benefit from this growth.

In general, the decade from 1975 to 1985 is regarded as the period of the definitive breakthrough of Dutch theatre dance, when many groups and initiatives put themselves on the map. In financial terms, however, the dance world has never managed to catch up with the other performing arts. Since the general economic depression of the 1980s, the arts in The Netherlands have had to face stagnation and even backsliding, a double problem for dance, with no chance at all of extra money (although everybody agreed something should be done about the backlog), and with no reserves from the budget, precisely because dance was such a flourishing art form. Nevertheless, the democratic and tolerant system of subsidy regulation aims to offer opportunities to all artists, young and old, experienced and just beginning, whether in dance or in the other arts.

For Dutch dancers seeking a professional dance education, The Netherlands has several possibilities on offer. Shortly after the war there were hardly any professional schools, but nowadays there are five state-subsidized academies, besides several private schools, where one can train to become a professional dancer. The school in The Hague, as well as one department of the academy in Amsterdam, concentrate on classical ballet. The other departments in Amsterdam and the academies in Rotterdam, Tilburg and Arnhem offer all kinds of modern and postmodern dance. Although they also offer classical ballet specializations, students from these three academies usually aim for a career with one of the contemporary dance companies.

The next and probably most convincing and interesting indication of the importance of democratic principles and diversification in the development of dance in The Netherlands is the wide variety of companies and styles. To give a necessarily brief idea of the Dutch dance scene, we will present an overview of the most important companies and choreographers today.<sup>10</sup>

The so-called first circuit of dance companies in The Netherlands consists of three large- and two medium-sized companies: Het Nationale Ballet (HNB) in Amsterdam, Nederlands Dans Theater (NDT) in The Hague, Scapino Rotterdam, Introdans in Arnhem and De Rotterdamse Dansgroep (DRD) in Rotterdam. HNB is the only Dutch company that is hierarchically organized, with first and second

*principals, grands sujets, coryphées, a corps de ballet and élèves.* All the other companies have either never used ranks or have done away with them long ago. HNB is also the only company that preserves nineteenth-century ballets.

Since its foundation in 1961, HNB has never diverged from its original policy of trying to be, in the words of its founder Sonia Gaskell, a 'dance museum' (Van de Weetering and Utrecht 1976). By this she meant that HNB had to build a repertoire of new work of contemporary choreographers, but also to respect the traditions of both ballet and modern dance. Each year, HNB presents three series of classical ballets, like *Swan Lake* or *Giselle*. They also stage important and influential neoclassical and modern ballets of the twentieth century, for example works by Balanchine, Graham, Jooss, Massine, Nijinska, and other modern classics. The third pillar of HNB's repertoire is new, contemporary work. In the 1970s and 1980s, the company was a fertile breeding ground for Dutch choreographers such as Hans van Manen, Toer van Schayk and Rudi van Dantzig (Utrecht 1987). In the 1990s, it has continued to present work by young choreographers, also staging ballets by William Forsythe and Jan Fabre.

NDT was formed by dancers from Sonia Gaskell's original group who had grown dissatisfied with her artistic goals. They left Gaskell in 1959 to pursue their own ideal: the presentation of new work which reflected the spirit of that day in a daring combination of the techniques of academic ballet and modern dance (Van Schaik 1981; Versteeg 1987). Like HNB, NDT has also stayed true to its origins. The arrival of Jiri Kylián in 1975 initiated a long period of artistic prosperity, with Kylián creating more than fifty ballets for NDT (Lanz 1995). NDT presents ballets that combine a strong academic base with expressionism and contemporary speed. An interesting development is the founding of NDT2 and NDT3, the first a company of young dancers who lack the stage experience required to be part of the main group, the second a small group of dancers who are over 40 years old and who present work that fits their artistic maturity.

Scapino Rotterdam, the third big company in The Netherlands, has been around since 1945 (Voeten 1985). Originally founded by Hans Snoek as a company for children, Scapino has gone through many artistic changes, and is now a modern dance company dedicated to presenting new choreography. Founder and first artistic director of Scapino, Hans Snoek, one of the leading ladies of post-war dance in The Netherlands, wanted her company to educate the public. She presented work that was to be accessible, like pantomimic ballets and informative ballets about current topics. After she left in 1970, Scapino's artistic course under Armando Navarro started to meander, until Ed Wubbe took firm control in 1993. Under Wubbe, Scapino became Scapino Rotterdam, identifying with the cosmopolitan city that had had to rebuild itself after being destroyed by German bombs in the Second World War. Wubbe stages original choreography and new, contemporary interpretations of old classics like *Romeo and Juliet*, using African and Asian music, and mixing classical ballet technique and contemporary dance. He also invites young choreographers to create work for his company, and he aims to attract a young audience.

The two medium-sized, established repertory companies are Introdans in Arnhem and De Rotterdamse Dansgroep in Rotterdam. Introdans is a modern ballet company with a classical ballet foundation. The artistic directors Ton Wiggers and Roel Voorinhtolt present accessible triple bills for adults and

children's performances. They stand for an approach to dance that is contemporary and free of extremes. In Rotterdam, Ton Simons is the successful artistic director and choreographer-in-residence of De Rotterdamse Dansgroep (DRD). Although work of many more, especially young, choreographers is presented, his style, which is strongly based on Cunningham, has more or less come to represent DRD.

This first circuit is complemented by a great number of smaller dance groups and individuals that present a wide variety of contemporary dance, too numerous to discuss fully in this article. To give an idea of the broad variety of styles nowadays, a selection of a few representatives will do. Some of the small companies or individuals occupy a relatively established position within the Dutch dance scene, both financially and in their styles. A fair number of people who caused the boom of the 1970s and 1980s are still actively involved in dance. We have already mentioned Pauline de Groot, one of the pioneers of the late 1950s and 1960s, who opposed classical ballet and explored (post)modern dance in the States. Her dance idiom is rooted in the American avant-garde and allied to the improvisation principles of the Judson Church generation. Krisztina de Châtel and Truus Bronkhorst have, in their own ways, marked Dutch dance for a long time. The Hungarian De Châtel founded her company in 1978, and is particularly known for her severe minimalism and her cooperation with contemporary artists. For the last couple of years her style has become a little more theatrical and emotional, without losing its formal characteristics. Film (as part of performances, as well as dance films) is her latest passion. In 1977, Bronkhorst was one of the founding members of Dansproductie, an all-female collective of dancers and choreographers that existed between 1977 and 1993. During her later career she was very successful with her solo performances. More recently she has concentrated on ensemble works. Bronkhorst is a typical example of a choreographer who constantly redefines her dance, by working together with artists from different disciplines. Her work skirts the borders between dance and theatre, in often provocative and humorous ways. Another pioneer who is still active is Beppie Blankert, also a former member of Dansproductie. Blankert stayed true to the anti-expressionism of Dansproductie, with its preference for conceptual and formal dance. Nowadays, she presents dance concerts in which she incorporates spoken text, singing and film. Of the above, only De Châtel and Bronkhorst are honoured by the 1997 – 2000 *Kunstenplan*; the others work with incidental money for *ad hoc* projects.

Two choreographers and artistic leaders of their own companies who have been around for some time but still have to work with project-funding are Shusaku Takeuchi and Piet Rogie. Audiences interested in dance that has links to *butoh*, mime and theatre, can count on the Shusaku and Dormu Dance Theatre of the Japanese Shusaku, who has been working in The Netherlands since 1974. The Flemish Piet Rogie trained as a visual artist before he became a dancer and a choreographer. He worked with Werkcentrum Dans (later De Rotterdamse Dansgroep) and with Stift and Het Penta Theater, until he founded his own company, Compagnie Peter Bulcaen, in 1989. At first he worked along two different lines, literary and abstract; more recently, his narrative choreography (often based on literary themes) has given way to more pure dance pieces.

Among the youngest generation, eclecticism comes naturally. These choreographers do and take whatever they like, from ballet to contemporary dance,

music, theatre, visual and video arts. The influence of William Forsythe is too obvious not to mention here. Following in his tracks, they develop their own dance vocabularies. Andrea Leine and Harijono Roebana, Paul Selwyn Norton, Karin Post, Arthur Rosenfeld and Ana Teixido, Maria Voortman and Roberto de Jonge, Angelika Oei, and Suzy Blok and Christopher Steel are examples of this younger generation. Most of them started choreographing in the early 1990s. Leine and Roebana explicitly question music in their dance. In their search for a new dance vocabulary they explore deconstruction principles, both in regard to structure and movement. But their use of isolation technique does not exclude a smooth, sometimes even lyrical dance style. Karin Post often works with contemporary (video)artists and musicians, although dance is always her starting point. Rosenfeld and Teixido create funny theatrical dance performances for audiences of all ages. Voortman and De Jonge explore the possibilities and limitations of the body in a radical redefinition of classical ballet technique. A couple of years ago, their work was much discussed because of their sensational use of pointe shoes in modern dance. Oei performs more abroad (especially at festivals) than in The Netherlands itself. In her dance she often experiments with other arts, especially video and film. Blok and Steel are especially known for their highly vital, almost acrobatic dance. Of all the individuals and small companies mentioned here, only dance company Leine and Roebana and Karin Post are to receive a subsidy in the 1997 – 2000 *Kunstenplan*.

Commitment to democratic principles ('every Dutch citizen has the right to develop his or her potential') and a tendency towards diversification created a firm basis for the structure and development of Dutch dance. But the way dance in The Netherlands has developed has also been formed by another feature: the Dutch inclination towards levelling.

### **Levelling**

The lack of a strong Dutch national drive in dance, allowing an openness towards new ideas and experiments from many different directions, together with the systematic tendency towards diversification, have shaped the field of dance in The Netherlands, where there is now a great variety of companies and styles. The positive financial climate has also been an important factor, and because of the social security system and the accessible, although certainly not abundant, subsidies available (especially the possibility of receiving subsidies for individual projects), a certain amount of uncontrolled growth of small dance companies took place in the 1980s. Since 1965 there has also been the *Algemene Bijstandswet*, a system of social security which guarantees financial support to all Dutch citizens who are not able to support themselves. This system has become an important though not officially accepted way of financing the arts. By offering a basic income, the *Bijstand* makes it possible to dance and to create choreography even without subsidy. But the relatively easy means of getting money to create choreography and set up small productions has its drawbacks, and by accepting too many applicants ('everybody should be able to express him or herself') Dutch arts policy runs the risk of giving space to mediocrity (Van den Berg and Van Gemert 1989). This risk is increased by the inclination towards levelling that has been a central feature in Dutch culture and in policy-making. We will illustrate this



statement by elaborating on the position of the dance academies and the *danswerkplaatsen*.

Ever since Sonia Gaskell managed to make the training and education of professional dancers part of the officially recognized and subsidized conservatory in The Hague in 1956, there have been complaints about the level of dance education. We have already mentioned that The Netherlands has five officially recognized academies where one can train to become a professional dancer. Schools that train young people to become classical ballet-dancers have been particularly vulnerable to the criticism that their education is not up to international standards. The main problem is that the education of professional dancers is not concentrated enough to create the atmosphere of excellence and healthy competition required to train good ballet-dancers. There are too many schools, and they are too spread out across the country. Also, because each school needs pupils, the selection process for prospective ballet-dancers is said to be not severe enough.

Another criticism is that there is no official connection between the dance academies and the ballet companies. Unlike in many other countries, dance companies in The Netherlands, even the large ones, do not have their own schools. There is some cooperation between the academy in The Hague and NDT, and between the ballet academy in Amsterdam and HNB, but the schools are completely independent. This peculiar situation is a consequence of the lack of dance tradition on the one hand, and the Dutch educational system on the other. When dance education started to develop after the war, there were no companies and no schools. The new dance academies that were founded had to fit into the existing educational system, and the possibility of aligning them with the dance companies (also new) was the least of the worries of the Dutch government. As a result of this situation, graduates from Dutch dance academies do not blend easily into the big Dutch companies, whose artistic directors claim they have to go abroad to find the dancers they need – and given the international job situation for dancers, they have few problems in finding good foreign dancers, despite the fact that until very recently salaries for dancers in The Netherlands were much lower than in other European countries.<sup>11</sup>

In 1979, a national committee of dance experts reported that the education of professional ballet-dancers needed to be concentrated in one school. Twelve years later, in 1991, an international committee reached the same conclusion. As yet, though, nothing has changed. Although the dance academies themselves agree on this need, they resist it out of sheer self-interest and through fear of losing jobs and established positions. The several Dutch governments that have been confronted with the problem did not take responsibility: while acknowledging the problematic situation and the resultant loss, no government has dared to take the step of closing down schools. Even in arts education it seems to be more important to avoid conflict and to give many people a fair chance than to spot and stimulate the highly talented. Moreover, young dance students and their parents oppose reducing the number of schools. Children who aspire to a career in ballet have to start very young, preferably around the age of ten, and the Dutch, who never had a boarding-school tradition, are not comfortable with the idea of their children leaving home at an early age; so with several dance academies available, many more children can live at home while they finish their education.

The missing link between educational and professional worlds is a problem not only for ballet-dancers. The many young dancers and choreographers who study modern and new dance often do not manage to get a job with a company either. They form the so-called open field of freelancers who try to stay in the dance scene by creating their own work and staging their own small productions. For some, this is a deliberate choice, because they prefer to work independently; but for many it is sheer necessity. Often graduates do not have enough stage experience to join a company right away; and besides, especially with the considerable number of foreigners who try to set up a career in The Netherlands, there are too many people for the available jobs. To give an idea of the numbers involved: in 1997 there were approximately 500 professional dancers in The Netherlands, only half of whom were employed by a dance company. Since the mid-1980s more and more people dance unpaid, living on social welfare, or trying to get money for their own independent projects. The pressure on project subsidies and rehearsal and performing spaces has risen considerably. Several independent, scarcely financed dance workshops – some of which have existed since 1979 – offer space and production assistance, but not sufficiently, and in a somewhat amateurish way.

The Dutch would not be the Dutch if they did not look for a solution to this problem. When it became obvious that the numbers of unaffiliated dancers was continuing to grow, Dutch politics became interested in dance workshops. After some discussion they became an official part of the arts policy as *danswerkplaatsen* (dance workshops), and consequently were subsidized. In 1986 a report was published in which the government officially defined the tasks of the *danswerkplaatsen*: to stimulate the flow of young choreographers to the regular professional field, to form a link between academies and professional companies, and to offer training and performance opportunities to dancers. They would also offer production and artistic assistance (Zellerer 1994). In all fairness, we should add that, in the eyes of the policy-makers, giving everybody a chance to dance was not the only objective of the *danswerkplaatsen*; they were also asked to be selective, and the ideal *danswerkplaats* should also function as a kind of screen. Now, after more than ten years and many discussions, definitions and reports, three main *danswerkplaatsen* are left: Dansateliers (Rotterdam), DWA (Amsterdam) and Korzo (The Hague). Dansateliers functions as a laboratory, DWA has two programmes, one for inexperienced and another one for more experienced choreographers and Korzo specializes as a production house for advanced young choreographers. Nowadays, it is thought that although the *danswerkplaatsen* fulfilled their promise as a fertile breeding ground for new choreographic talent, they allowed too much space for mediocrity; they should be far more selective and only the best choreographers should be rewarded. In the context of the Dutch commitment to democratic principles and the inclination towards levelling, it is not surprising that this has apparently been the hardest task for the *danswerkplaatsen*.

### **Innovation**

One of the striking features of the Dutch dance scene has been the constant call for innovation, which has been loud throughout its development (Van Schaik 1993).

This continuous call for innovation is not exclusive to dance; yet more than for the other arts, it is woven into the historical origins of dance. Dance in The Netherlands started to develop in the 1950s, a period of reconstruction and rebuilding, and in the 1960s, when revolution was the catchword of the day. The general atmosphere, in society and the arts, was one of change, and it was in this climate that the new art form of dance came onto the scene.

An aversion to following well-trodden paths is still strong in all Dutch dance companies, big and small. Tradition is an ugly word with which no artistic director wants to be associated. Even HNB, the most traditional of Dutch dance companies, had innovation at its roots from the beginning. Although Gaskell clearly saw the importance of tradition, one of the three cornerstones of her company's artistic policy was the encouragement of young choreographers to create new work for her company. This policy continued under Rudi van Dantzig's leadership, when HNB housed three young Dutch choreographers – Van Dantzig himself, Hans van Manen and Toer van Schayk – who presented the company with new, experimental work. Since 1978, HNB has also stimulated young talent by organizing choreography workshops in which dancers can develop their choreographic skills. Choreographers like Ted Brandsen, Jan Linkens and Krzysztof Pastor, who have found their way to major companies all over the world, started their careers in the HNB workshops. In 1987, the company moved from the Amsterdam city theatre to the much bigger and more costly Muziektheater, and since then it has chosen to present more classical ballet because it is easier to get full houses with nineteenth-century classics than with new choreography. Van Manen and Van Dantzig have left the company, and have not been replaced by young choreographers in residence. In the last few years, the company, under Wayne Eagling, has been heavily criticized for its policy, accused of conservatism and lack of daring (Van de Graaf 1995; Kottman 1996).

The other big Dutch company, NDT, has had innovation as its *raison d'être* since it started as a group of revolutionaries in the late 1950s. The dancers experimented with a combination of ballet and modern dance that was extremely revolutionary for the time. The presentation of new work has been one of NDT's aims ever since. The company also organizes yearly choreography workshops to enable dancers to create their own works. Acclaimed choreographers like Nacho Duato, Nils Christie and Ed Wubbe developed their skills in these workshops. As for the third big company, Scapino Rotterdam, the arrival of Ed Wubbe as artistic director in 1993 meant a change in artistic policy. Wubbe did away with the traditional roots of the company, even cancelling the Nutcracker performance at Christmas, Scapino's best moneymaker. Under his leadership Scapino Rotterdam became a modern dance company that only presents original choreography.

This striving for artistic innovation, which seems to be central, is enabled and strengthened by governmental policies which favour innovation above tradition. Of course, the buzzwords of government arts policy have changed over the past decades: in the 1950s and 1960s it was all 'decency' and 'beauty'; in the 1970s, art was supposed to implicate 'cultural diversity' and 'social relevance'; and since the 1980s the main criteria are 'professionalism', 'internationalism' and, importantly, 'quality' – with quality largely (and explicitly) defined in terms of innovation and originality.

The broad field of contemporary dance outside the big companies is, not surprisingly, innovative by nature. But its innovative character is encouraged by its means of funding. We have already mentioned that only a few of the groups or individuals outside the first circuit receive money from the *Kunstenplan*. Most are dependent on incidental subsidies, which means they have to apply for money for each new dance project. There are two main consequences. First, incidental subsidy in itself offers no basis for continuity, let alone for building a tradition. Second, as government policies favour innovation above tradition, the usual way for an applicant to impress the funding committees is by being innovative – and it is unsurprising that in funding applications a high number of people describe their next dance piece as a form of research. This may be largely a form of words to suit the funders; but it nevertheless reinforces the idea that being innovative is the only way to survive.

### **Conclusion**

The Netherlands may have a poor social climate for dancing and no dance tradition to speak of, but, at the end of the twentieth century, dance in the theatre was a flourishing art form. One of the central features of dance in The Netherlands is its diversity. With only 15 million inhabitants, The Netherlands has produced three large, two medium-sized, and over thirty small companies, who together present hundreds of new dance productions each year. How was it possible for this flourishing and diverse dance scene to become established within only fifty years.

We have discerned four key elements to explain the development and the structure of dance in The Netherlands over the last fifty years: its non-nationalist character, its commitment to democratic principles, its inclination towards levelling, and its desire for innovation. The absence of a national tradition in dance, freed dancers and choreographers working in The Netherlands from the obligation to fit into traditions, and has given them room to experiment and to create their own styles. Of necessity, they have looked across their borders for examples and for inspiration, borrowing and stealing whatever they liked. The commitment to democratic principles led to a financial climate that favoured many, and the tendency to segregate into separate groups generated many different dance initiatives. The inclination towards levelling that has been a central feature of Dutch culture and policy-making brought forth an extensive dance education system and the *danswerkplaatsen*. The constant call for innovation has been both a result and a cause of the lack of tradition of dance in The Netherlands.<sup>12</sup>

Within fifty years, dance in The Netherlands has become a respected art form, characterized by originality and diversity, and recognized as such by policy-makers and critics.<sup>13</sup> The Dutch may not dance in the streets, but many of them certainly dance on stage in the theatres.

### **Acknowledgement**

Many thanks to Wouter Hos for valuable comments and to Britt Fontaine for superb editing. Any remaining faults in the final text are our own.

## Notes

- 1 The reasons for the closing down are too complex to go into here. One of the reasons lay, obviously, in the German occupation. In 1941 the Germans founded the Kulturkamer. Only artists who were members were allowed to perform or create. But membership was – of course – regarded as an act of collaboration, so many did not subscribe. This made it hard for dancers to continue working (see also Van Schaik 1981).
- 2 According to the CBS, the Central Office for Statistics in the Hague.
- 3 ‘De geografische ligging van Nederland heeft niet alleen het karakter van zijn bevolking bepaald, maar ook zijn cultuur... Waar de zee aan de ene kant tot begrenzing dwong, bood hij tegelijkertijd de mogelijkheid aan vreemde culturen zich een weg te vinden naar Nederland. Op deze manier verrijkte de smaak van de bewoners zich en ontwikkelden zij begrip en verdraagzaamheid voor andere rassen, godsdiensten en culturen. Nederland was het trefpunt van Latijnse, Angelsaksische en Germaanse invloeden’ (Gaskell in *Algemeen Handelsblad*, cited in Van Schaik 1981: 93).
- 4 Their positive attitude may also have been influenced by the fact that Duncan had been enormously successful in Paris, which in those days was considered to be the cultural capital of Europe.
- 5 In 1995, dancer-writer Yoka van Brummelen published a book on Lili Green. She also dedicated a series of performances to this Dutch dance pioneer, with reconstructions of Green’s choreography and with new dances that were inspired by Green.
- 6 The youngest dance generation occupies a special place in this discussion. They grew up in this internationally oriented Dutch dance world, and, more than any former generation, they are used to the world as a ‘global village’. We believe that ‘national’ and ‘international’ are completely interchangeable terms for them; and they are probably least aware of, and most down to earth about, the question of whether their work is ‘typically Dutch’ or not.
- 7 Lecture at the Festival International de Nouvelle Danse in Montreal, 1995, where special attention was paid to dance from The Netherlands.
- 8 Only one Dutch choreographer has admitted to non-western influences in his work, the Indonesian-born Glenn van der Hoff. In 1983 Van der Hoff founded Djazzex, a modern jazz dance company that was immensely popular but lost its state subsidy with the new *Kunstenplan* in 1997.
- 9 More information on the cultural policy of Dutch governments can be found in the Cultural Policy Memorandum produced every four years, and in other publications by the state secretary of education, science and cultural affairs. For this chapter we have made extensive use of the following two texts: Ministerie van WVC/Raad van Europa, *Cultuurbeleid in Nederland* (Zoetermeer: Stafdirectie Cultuurbeleid van het Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken, 1993), and Raad voor Cultuur, *Een Cultuur van Verandering – Adviescultuurnota 1997 – 2000* (deel 11 Dans, Den Haag: SDU, 1996).
- 10 Much of the information on present-day groups and choreographers is derived from the *Dansjaarboeken* (dance yearbooks) published in 1957 by Gottmer, Haarlem, and between 1984 and 1993 by the Theater Instituut Nederland. Before 1984 and after 1993 recent developments in dance were covered by the *Theaterjaarboeken* (theatre yearbooks), published by the same institute.
- 11 It was not until 1993 that it was decided and confirmed in the *Kunstenplan* that Dutch companies would have to raise their salaries up to the European level by 1997.
- 12 In 1993, when Marc Jonkers, director of the Holland Dance Festival, invited several modern dance choreographers to reconstruct a few of their works from the 1970s, he was heavily criticized by the dance critic of one of the country’s major newspapers

(Korteweg 1993).

13 Acknowledgement for the high quality of Dutch dance also comes from the European committee for the Erasmus Prize. The committee decided to give the Erasmus Prize for the year 2000 to dance in The Netherlands, and specifically to choreographer Hans van Manen. Dutch dance receives this reward for the high quality of its choreographers, its dancers, and its educational and financial system. The Erasmus Prize is awarded annually to a person or institution that has made a special contribution to European culture.

## References

- Berg, H.O. van den and Gemert, M. van (1989) *Nederlands cultuurbeleid en Europese eenwording – Muziek en dans*, Rijswijk: Ministerie van WVC, Directoraal-Generaal Culturele Zaken.
- Bronkhorst, P. (1997) 'Cultural Policy in the Netherlands', *Theatre and Dance from The Netherlands*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Brummelen, Y. van (1995) *Lili Green 1885-1977*, Amsterdam: Uitgeverij International Theatre and Film Books.
- Cannegieter, F. (1989) *Principe versus pragmatisme – dans- en mimebeleid in Nederland*, Amsterdam: Boekmanstichting.
- Graaf, R. van de (1995) 'Geen plaats meer voor experiment en avontuur', *de Volkskrant*, 25 August.
- Korteweg, A. (1993) 'Berichten uit de Bermuda-driehoek', *de Volkskrant*, 15 October.
- Kottman, P. (1996) 'Oude getrouwen', *NRC Handelsblad*, 11 October.
- Lanz, I. (1995) *A Garden of Dance: A Monograph on the Work of Jiri Kylián, 20 Years at Nederlands Dans Theater*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland and Nederlands Dans Theater.
- Mallems, A. (1995) 'Chantal Pontbriand, Verantwoordelijk voor open klimaat', *Notes – Maandblad over Theaterdans en Mime*, November: 25 – 8.
- Rebling, E. (1950) *Een Eeuw Danskunst in Nederlund*, Amsterdam: Querido.
- Schaik, E. van (1981) *Op gespannen voet – Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*, Haarlem: De Haan.
- Schaik, E. van (1993) 'Wegwerpkunst – het geheugenverlies van de dans', *De Groene Amsterdammer*, 13 October.
- Utrecht, L. (1987) *Het Nationale Ballet 25 jaar: de geschiedenis van Het Nationale Ballet van 1961 tot 1986*, Amsterdam: De Lange and Het Nationale Ballet.
- Utrecht, L. (1988) *Van Hofballet tot Postmoderne-dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*, Zutphen: Walburg Pers.
- Versteeg, C. (1987) *Nederlands Dans Theater, een revolutionaire geschiedenis*, Amsterdam: Balans.
- Voeten, J. (1985) *Scapino*, Zutphen: Walburg Pers.
- Voeten, J. (1997) *50 jaar Holland Festival – een Nederlands wonder*, Zutphen: Walburg Pers/Stichting Holland Festival.
- Weetering, C. van de and Utrecht, L. (1976) *Sonia Gaskell. Geloof in wat je danst*, Zutphen: Walburg Pers.

- Wessels, P. (1995) 'Het publiek als getuige', *De Groene Amsterdammer*, 4 October.
- Zellerer, Y. (1994) *Danswerkplaatsen – een nieuw profiel*, Amsterdam: Boekmanstichting.

**Anna Aalten** is universitair hoofddocent bij de Afdeling Sociologie van de Universiteit van Amsterdam. Zij is gespecialiseerd in de antropologie en sociologie van het lichaam en publiceerde o.a. *De bovenbenen van Olga de Haas. Achter de schermen van de Nederlandse balletwereld* (Van Gennep, 2002). Van 2004-2008 was zij lector Excellence and well-being in the performing arts bij Codarts, Hogeschool voor de Kunsten in Rotterdam. Daar deed zij toegepast onderzoek naar gezondheid, eetgedrag, ervaringen met pijn en alternatieve trainingsmethoden van dansers. Anna Aalten is ook yogadocent: [www.bewegenmetaandacht.nl](http://www.bewegenmetaandacht.nl).

**Mirjam van der Linden** (1967) is communicatieadviseur en dansjournalist. Ruim twintig jaar is ze als vaste medewerker verbonden geweest aan de kunstredactie van eerst *NRC Handelsblad* en later *de Volkskrant*. Ze was hoofdredacteur van *Danswetenschap in Nederland* van 1998 tot en met 2009. Naast haar journalistieke werk ontwikkelt en schrijft ze strategische teksten als fondsaanvragen, beleidsplannen, position papers en jaarverslagen. Ook geeft ze presentatie- en mediatrainingen. In de periode 2011-2015 adviseerde ze de Kunstraad Amsterdam over dans in de stad. Van der Linden studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam (met specialisaties in Glasgow en Utrecht) en is haar carrière in de dans begonnen als materiaalonderzoeker bij choreograaf Wim Vandekeybus in Brussel. Zie voor meer informatie over haar onderneming: [www.totaalonline.com](http://www.totaalonline.com).



Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2004), *Danswetenschap in Nederland – Deel 3*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.42-54.

## **Presentational modes in dance: how the body speaks about the body**

Ways of presenting the dancing body in the work of Steve Paxton and Meg Stuart

By Jeroen Fabius

*'The Dancer believes that his art has something to say which cannot be expressed in words or in any other way than by dancing ... there are times when the simple dignity of movement can fulfil the function of a volume of words. There are movements which impinge upon the nerves with a strength that is incomparable, for movement has power to stir the senses and emotions, unique in itself. This is the dancer's justification for being, and his reason for searching further for deeper aspects of his art.'*

- Doris Humphrey -

Dance as an art form has always made use of ways in which the moving body becomes communicative in theatrical display. Dancers of all ages have studied ways in which to make this idea most effective in the contexts in which they found themselves. Dances therefore can be studied from this perspective: how do the dancers think about the body, the moving body, how do they speak about ways in which the body communicates on the stage? I am particularly interested in the strategies that are employed to deal with the problem that Humphrey describes above, the art that has something to say that cannot be expressed in words. It is an issue that remains difficult to cope with in discursive form, as Steve Paxton has repeatedly said, how can we deal in language with the unspeakable, the unknowable, the unconscious, and realms of movement where these are so prominent. Language structures our perception, and often proves quite inadequate in these contexts, especially in dance, 'we accustom our minds to the language version of the experience' (Paxton, 2003, p. 422).

Acknowledging Paxton's warning, I will not try to define what is expressed, or experienced, but analyse the strategies dance makers have developed to present the body on stage, to find out what motivates the dance makers in choosing their strategies. I will therefore make use as much as possible of direct primary sources, interviews or original writings of the artists. I will introduce some of the classical ideas about presenting the body in dance, most eloquently and explicitly formulated by Doris Humphrey in her book *'The Art of Making Dances'*, and analyse the shifts of attention by the post-modernist choreographers Steve Paxton and Meg Stuart. Paxton and Stuart are both prominent choreographers of later generations than Humphrey. Paxton, of course, was part of the Judson Church innovations in dance, and has consistently questioned the workings of the body, and mind, in dancing, as he demonstrates through his still active artistic career, as well as in the amount of writing he has produced, on improvisation in particular. Stuart represents a later generation of

post-modern dance, building on the Judson Church innovations, and creating a series of impressive works since the early 1990s in which the body plays a central role.

One event that sparked this discussion for me happened during the Conversations on Choreography at the School for New Dance Development in 1999. André Lepecki spoke about his experiences as dramaturge with Meg Stuart and Vera Mantero, how in working with them he had become interested in the question of 'microscopy', the scale of presenting dance, 'how small can a dance be?' Paxton, who introduced the concept of the small dance in the 70s, also asks 'how short can the process of dance making be?' This subject is not free from polemical debate. One can situate this discussion in the middle of the so-called crisis of contemporary art: has the avant-garde lost ground and purpose, has it lost connection with its audience, and become alienated from the public debate, in that it only produces non-art, anti-art, or in the case of dance, non-dance, anti-dance. If one looks at the debate around, for example, the Spring Dance festival of 2003 in the Netherlands, it seems that some journalists and critics certainly think so. The words 'non-dance' have been part of a real dance political debate, which took place over a couple of months in the *Volkskrant* and the magazine *de Theatermaker*. It seems that critics feel that theatrical rules are twisted or ignored so much that the contract with the audience is broken.<sup>1</sup> Hans Thies Lehmann writes in his book *Postdramatisches Theater* (1999) about a crisis going on in the reception of contemporary theatre: the concepts that are used to analyse the works come from preceding eras of theatre making, and are in conflict with the intentions and concerns of the makers. Where the contemporary makers are consciously trying to move away from certain ways of thinking, the critics are still applying old theories about the theatre. Indeed the previously mentioned dance debate in the Netherlands also touched on the issue of dance criticism. For example, rather than describe Meg Stuart's work as introvert, Laermans analyses her work as portraying contemporary society as autistic, and acknowledges her ways of breaking with traditional theatrical rules for presentation (Laermans, 1995).

As part of this debate I would like to introduce the concept of presentational modes, and distinguish different positions, perhaps irrespective of the debate described above, but useful to acknowledge the contributions of these dance artists. 'To present' can mean to give, bestow, exhibit, show publicly, offer, state. Presentational modes then can vary in:

1. degrees of giving, exhibiting, showing, offering or stating;
2. the way the public space is defined;
3. in the case of dancing, how the body is defined in this communicative process.

### **Humphrey: The Projecting Body**

Doris Humphrey (1895-1958) is one of the influential choreographers who made most of her work between the 1930s and 1940s, but was very influential through her teaching and her writings, in particular her book '*The Art of Making Dances*', referred to above.

### ***Frontal projection: a conscious sense of distance***

In relation to aspects of showing, Humphrey stresses the optimisation of the view for the spectator. She is very articulate about formal aspects of presenting

the movement to the spectator, as can be read in her book: 'The dance is a visual art, but, unlike good sculpture, it is not equally arresting from all angles; it is at its best from only one direction. The full impact of the body should be directed to the front whenever possible' (Humphrey, 1987, p. 85 and further). There are many examples of this idea of presenting the body on stage. It is a very strong organizing principle for choreography of course, excluding many other options. The examples of 'good' and 'bad' spatial organisation of bodies are but too well known. Humphrey's theory of choreography, as well as those of her contemporary Graham and her composer Louis Horst, stand for a strongly normative tradition in modernist thinking in dance, and qualify as prescriptive theorizing.

A consequence of stressing the frontal and visual in dance presentation is the idea of projection. 'Dancing, being much more stylised than acting anyway, not only should, but must, employ the art of projection, however unnatural this may seem to the realists' (Humphrey, 1987, p. 85). Dance is defined as a more stylised art form than other arts, and opposes the idea of realism, which should have no place in dance. Projection assumes a conscious effort of delivering to others, you might call it a 'generous' idea of offering, sharing, a lot of care is put into the effective delivery to the public. 'When working on projection in a studio, I stress the fact that communication with the audience is the keynote, and explain that the whole focus of movement must be lifted out and up. (...) To project effectively - a conscious sense of distance must be developed. (...) There are both psychological and physical aspects of projection. The dancer who moves with confidence will command our attention because he is projecting his assurance' (Humphrey, 1987, p. 85 and further). A conscious sense of distance and assurance will be important to keep the audience's attention, whereas a lack of sense of distance and assurance will not.

### ***In control of attention***

In relation to notions of public communication, the idea of projection expresses a clear directionality between originator and receiver. This places a strong responsibility on the originator: everything that happens depends on the degree of effective projection by the performers. Humphrey speaks about 'the confidence to command the attention' and the 'projection of assurance'. In order to be able to present the body to us in this manner, a choreographer needs to be 'fascinated with all manifestation of form and shape, a close observer of people, (...) a keen observer of physical and emotional behaviour, who possesses dramatic sense: emotional personality in check by objectivity. Good eye and sensitive ear' (Humphrey, 1987, p. 20 and further). In order to make this special knowledge accessible to others one needs to have all kinds of qualities, which Humphrey organises in binaries, physical and emotional behaviour, emotionality and objectivity, but what is most important is that one needs to be a good observer, with a good eye and ear.

This idea fits well in autonomist, formalist traditions in art. The artist presents a unique world of designing movement, but within the parameters of what is thought proper in public communication. The private and the personal do not fit in this model, dance is not a realist art but a formal art, as Humphrey puts it. Public communication has to obey all kinds of formal rules, which depart from the idea that the artist has to control what is presented, assuming also some control over what is perceived. Humphrey's vision can stand for a paradigm that all but belongs to the past, though it is still applied by many artists and critics in the world of dance.

### ***Hidden treasures***

How then does Humphrey speak about the body in this process? She employs a mechanistic metaphor for describing the dancer's body: 'The dancer's medium is the body, an extremely practical and tangible piece of goods already has a defined shape, a complex system of levers, (...) plus a lived in personality' (Humphrey, 1987, p. 20). From the quote at the very beginning of the article it can already be deduced that Humphrey sees that there is a knowledge which opposes verbal articulation, that 'impinges directly on the nerves, the senses, that is stirring emotions' in a way that is unique. In her definition of a dancer, the opposition with verbal thinking comes back: 'A dancer is a notoriously nonverbal thinker, inarticulate as well, who reveals hidden treasures (...) via expressive movement' (Humphrey, 1987, p. 20). The dancer is able to access hidden treasures, thanks to his nonverbal and maybe inarticulate thinking as well.

To conclude, Humphrey speaks about dance as a formal art that will need the art of frontal projection to communicate with its audience. It needs to command the attention with a conscious sense of distance and assurance, in order to make visible the physical and emotional behaviour that reveal hidden treasures, which in turn will directly stir our own emotions.

### ***Breaking with the projecting body***

As if to make Lehmann's point, that artists have changed the rules, and will have to be looked at and analysed differently, Yvonne Rainer, in her Chart from 'A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies' etc., was explicitly looking to break traditional rules of theatrical presentation. Dancers are neutral 'doers' (Copeland, 1983, p. 328 and further), movement is seen as task or object, she does away with phrasing of movement, she looks for 'sameness of physical tone, ... unhurried control ... never permitting the performers to confront the audience'. The audience is not looked at anymore by the dancer to reassure them of his confidence, and to command their attention. Rainer has called these 'minimalist' tendencies, the giving lies not in showing the conscious effort of projecting and arresting attention, but in doing less, minimal effort.

Public communication here is defined as: 'a work-like rather than exhibition-like presentation'. Art is defined not as something outside the daily reality but rather as part of it, a work-like attitude will enhance the quality of the work. 'People are engaged in actions and movements, making a less spectacular demand on the body and in which skill is hard to locate.' Dancers 'move or (are) moved by some thing rather than by themselves'. Rainer tries to bring our attention to something that pertains to the physical, bodily, by trying to exclude the interpretational, skilful or virtuous. Movement, and consequently embodiment itself, might be perceived as an object of attention, disregarding notions of genius, talent or virtuosity, etc.

The conflicts with Humphrey's postulates are clear, possibly it also explains the use of the word 'introvert' by Dutch critics in relation to post-modern developments in the Netherlands in the early 1980s. After all, Rainer does away with all kinds of assumptions of public communication in designing the movement, and presents them rather in a work-like fashion. Dance, or art, does not need to be contrasted with daily life but needs to stress the continuity between both.

### **Paxton: The Introspective or Listening Body**

Steve Paxton (1939), of course, was a contemporary of Rainer's, initially doing very conceptual work in the 1960s, and gradually moving more and more into improvisational dance from the 1970s. I will be dealing more with his improvisational approach than the conceptual period. In terms of presentation Paxton's work introduces the kinaesthetic, small and short dances in respect to degrees of giving and showing; public space as a the introspective laboratory; and the process of perceiving and becoming as ways in which the body is defined in this communicative process.

#### ***The kinaesthetic, small and short dances***

Rather than focusing on the visual aspects of dancing, Paxton has been studying the kinaesthetic aspects of showing dance to an audience, and has actively questioned the relationship between the senses in dance. He has also looked at the scale of dancing: how small, how short can a dance be. These all relate to his lifelong interest in the way humans function in performance.

For Paxton theatre and dance are not purely visual, the spectator is also affected kinaesthetically. 'Dance as a spectator art is made for the eyes, but the spectator also has a kinaesthetic response' (Paxton, 2003, p. 421). He repeatedly expresses a wish for more sophisticated thinking about perception, there would be 'more models of sensing: gravity, time' (Paxton, 2003, p. 421). He sees performance as a way to facilitate 'some sort of sensorial exchange. By using vision the audience is able to 'ride' the physical situation of the dance. This is empathy, and also synesthesia (Paxton, 1990, p. 19).

In Contact-improvisation, a duet form of improvised dance based on physical contact that Paxton developed in the early 1970s, kinaesthetic experience is central to the shaping of movement. In the same period he developed the *Small dance*. Before or after a dance the dancers are asked to stand still and monitor what is going on in the body. The relative passive stance still requires all kinds of activities that are necessary to prevent the body from collapsing. The monitoring makes one aware of all the bodily activity as well as all kinds of automatic physiological processes that keep the body functioning. It is seen as a meditation (*Fall After Newton*), an important stage of the warming up (or down) of the body and the mind. It has not only to do with physical sensations but with connecting physical sensation with awareness. In Contact-improvisation one can say the kinaesthetic functions as the organising principle of dancing. The pre-dominant orientation on proprioception in Contact-improvisation leads to Paxton's observation that space is experienced as a sphere (*Chute*). One can imagine how kinaesthetic orientation of the body makes the kinesphere around the body the most important spatial orientation: kinaesthetic experiences are mostly determined by touch and proprioception, and thus the structural movement possibilities of the skeleton. This is in stark contrast with Humphrey who thought of dance as a visual communication, preferably to the front, so space is flattened to allow optimal vision for the spectator.

Since the 1970s Paxton has focussed mainly on improvised dance. Improvisation, he says, is an experiment to see 'how short can the process be' (Steijn, 1999, p. 2), the process of making dances. But Paxton is not very interested in prescribing particular formal characteristics of presenting dance, whether space should be spherical, dances small or short. The performance 'situation is so relative, delicate and unspecified, understanding it relies more on general primal instincts than explicit codes' (Paxton, 1990, p. 20). In

improvisation Paxton will not start out from a clearly described goal to achieve something, the score is left open. 'So I don't find a place where nothing is foreseen. I find a place where what is foreseen is the question. And do you want it, or do you want to change it, is the process. (...) It seems to me that we have to talk about how we perceive where we're going, how we want to get there' (Steijn, 1999, p. 1).

### ***Introspective laboratory***

Paxton's approach to showing the body on stage has repercussions for how he deals with public communication. He is not focusing on an active and all-responsible performer, but one who does not know what it looks like, and includes an active investigative onlooker. The performance is rather like a scientific experiment for the spectator to make his own discoveries, not to prove any pre-stated thesis but as an ongoing process.

As previously said, in terms of theatricality there is a strong departure from the ideas of Humphrey's generation. Paxton does not project or assume command on the reception of the audience, 'I don't know whether I am aware of what impact my dancing has on people who watch' (Paxton, 1994, p. 24). It would also harm the process as: 'every time you look at your self you change it. So you can't tell quite where you are' (Steijn, 1999, p. 6). Rather than look at dance for its symbolic communication, by intentional use of literal metaphors, Paxton is inviting the audience to learn from the event while it is going on. The spectator is thought of as an investigator, a naturalist, or a Sherlock Holmes, he says (Eiland), who by his curiosity and attentive observation makes discoveries. 'It's (Improvisation, JF) almost a machine, almost, to discover what happened. When you discover it, you do it, and then you find out what happened. (...) But with this one you have to look at it very, very carefully, like a naturalist, at all the evidence and all the intuitions you have about the process. This is very difficult to do if you're in it, it's really a process for the audience' (Steijn, 1999, p. 3). Paxton's ideas about dancing link well with the discussion of introspection in experimental psychology. Francisco Varela (psychologist) is interested in the interface between lived experience and scientific study. 'The idea of introspection is to seek what it is you know how to do. You have to make a gesture to move what is pre-reflective - that you know, but you don't know how you know - into the reflective. And that is a specific form of laboratory; you have to do it just as much as in perception research' (Obrist en Vanderlinden, p. 61-77).<sup>2</sup>

In terms of public communications Paxton allows for openness of the situation rather than control, it is in the nature of the work he does. The audience is 'listening in' with the performers' movement choices. Choices that, in Paxton's view, are not conscious choices, that he can remember afterwards. Dancing in this view is pre-reflective; he speaks of 'riding the flow' of movement. 'Maybe we're finally starting to train perception up to the point where it starts to be able to see more subtle body language' (Steijn, 1999, p. 9). So to combine both Paxton's interest in the sensorial exchange, and the introspective experiment, we can say Paxton sees the theatre as a place for (re)generation of our senses: 'when we leave the theatre, we take leave of our senses as we know them and regain them as they are' (Paxton, 1990, p. 20).

### ***Perceiving and becoming***

'We cannot talk in terms of the inside and the outside, but in terms of properties and descriptive qualities. If you attempt to divide things up, you suddenly end up with no inside' (Varela in Obrist en Vanderlinden, p. 61-77). Just as Varela has

phrased it (above) speaking about introspection, also in Paxton's work we cannot make the split between mind and body. The spectator is reading both mind and body simultaneously. He is looking for a way to open up to the pre-reflective, but without excluding the role of the conscious mind altogether. 'Every now and then it's very good to have the conscious mind say "go to another light" or "change space" or "start moving because you haven't moved for a while", (...) wake up to the fact that you're on stage' (Steijn, 1999, p. 7). 'Thoughts do come and go, so that's part of the instrument' (Steijn, 1999, p. 6). If he does work from a particular idea or desire there will be a chain of thoughts and feelings, which he describes as an 'internal ping pong'. 'So I make a move and then there's a rapidly shifting... a lot of reactions, in a way, which are creating as they go to the next move. So in a way all I have to do is start (...) and it goes for quite a while, this kind of internal ping pong' (Steijn, 1999, p. 7). But the conscious mind is not equipped to control the process: 'So having thoughts and ideas actually is a very slow process. What one is dancing with is maybe a little bit faster. What I would dance with is a sort of witness. There is a conscious mind involved but it's not doing active duty. I'm trying to turn the action over to other parts. I think they're our true parts, however' (Steijn, 1999, p. 4). And finally, only very rarely, there will be moments when it happens. 'It doesn't happen all the time. When does it happen? I get about twenty seconds of performance, if I'm lucky. (...) What it feels like, that moment I feel like my body will do anything' (Steijn, 1999, p. 8).

It would be interesting to know how Paxton accesses these other 'true' parts, the pre-reflective. When he describes the use of peripheral vision he formulates a strategy for stimulating kinaesthetic orientation (Paxton, 1981, p. 2). Peripheral vision is a way of seeing that is less controlled and active than conscious looking. He instructs dancers to 'allow the world to enter', 'to witness the action' without prejudice or conscious intervention, to stimulate 'watching the internals of movement of the body' and discover the 'difference between objective reality and perceptual reality' (Paxton, 1975, p. 4). At some point he describes dancers as 'people in animal sense ... a bundle of nerves, masses and bones', without mask. He is not looking for emotionality or psychology, but rather 'a cool mind, clear perception, sensitive to small events' (Paxton, 1975, p. 4). It takes detraining rather than training, a relaxed mind, which is an act of will, to be ordinary and matter of fact, to strive for without much conscious effort - ease (Paxton, 1990, p. 19). Not that the mind can prevent one from accident in Contact-improvisation; one has to learn to rely on the body to be able to prevent oneself from injury. The body knows better than the conscious mind how to deal with these situations. One can relate this concept to the idea of 'body scheme' of Maurice Merleau-Ponty. The body has its own sense of proportion and relations that we do not need to consciously control, for example we know the length of our arms, or the speed and duration of a fall (Paxton, 1975, p. 3).

For Paxton, preparing for a dance is not so much about preparing a score or studying a structure, but an organic process of preparing the body, which may take months to integrate new ways of moving, the body 'takes a lot of plumbing' (Eiland). In respect to Goldberg Variations, Paxton says he isn't listening so much to the music but 'has to have it in his body' (Steijn, 1999, p. 8). 'The music is imprinted on my mind and in my body, from lots of dancing with it.' Here again Paxton does not make a distinction between body and mind, and gets into a discussion of the self. Paxton defines improvisation with extemporare: out of time, and time as: human experience of duration, who we have become. 'Dance is the art of taking place. Improvisational dance finds the places', he says

(Paxton, 2003, p. 426). This point of view has consequences for the way Paxton looks at subjectivity and the self in performance. By 'studying the body, my own, sensory, definition of what I am emerges to my consciousness' (Paxton, 1990, p. 18). 'The material that I'll be dealing with is myself, ultimately, my body and all its other characteristics. (...) The way to change my attention, to produce a new physical palette is actually the concept of the step of changing weight. (...) Important part of improvisation is about finding new solutions. Goldberg was a test of that. Discover there are many solutions' (Paxton, 1994, p. 24).

For Paxton improvisation has become the main approach to dancing, coming out of his interest in perception in dancing. This has led him to think about the body and performing, about setting the right conditions to access 'places where the mind won't reach'. He sees the improvised dance performance as a (re)generative event, a 'machine of becoming', a 'sensory definition of self emerges' in the process, that can help to train perception, or even get in touch with 'true parts of ourselves' that have more to do with 'primal instincts than explicit codes'. In terms of presentational modes, he invites the audience to listen in with him and make discoveries in the moment of the dance, as in an introspective laboratory.

### **Stuart: The Exposing Body**

As opposed to Humphrey and Paxton, Stuart (1965) speaks about the process of exposure, that has other presentational characteristics. In degrees of giving and showing, stillness and microscopy are conditions for personal exposure; Stuart puts the personal and bodily in public space; she sees the body as a physical narrative, pointing to intense physical experiences as well as social and cultural readings of the body.

### ***Stillness and microscopy, conditions for personal exposure***

Meg Stuart is well known for working with near still bodies, minimal movements, the exposing of personal and bodily experience is important for her. The wilful act of exposure expresses an invitation to share the personal and intimate with the public.

In an interview for the BRT Meg Stuart explains her working methods for making *Disfigure Study*, and *No one is watching*. By endless repetition she arrives at forms. The repetition of a particular movement informs her not just of the physical movement possibilities but also the sensations that accompany them. Limitation is used in her approach to come to discoveries and intensities of experiences. 'The whole process was to do with elimination and coming to terms with the fact that there really could not be this "dancey" part. ... it is really not material that is important, it is strength of idea' (Stuart, 1993, p. 10). It has enabled her 'to dance with unmoved bodies' (Husemann, 33). The bodies come to near stillness of which she says 'It's not frozen, it's liminal. Liminal is when something is becoming but not quite becoming' (in Vandenbussche in Husemann, p. 34). It is in this respect that Lepecki speaks about the microscopic, how Stuart and other choreographers are making the spectator look at minute movement in the body, vibrations rather than movement (Lepecki, 2000).

Her interest in stillness is expressed in the way she speaks about time. She speaks about 'condensing time' (Husemann, p. 60), that time can be stretched or shortened. In another context she speaks about the creation of 'over-time', by slowing down the actions of the dancers, the spectator is given more time to see. 'Experience of over-time. You see beyond the first and then



you are forced to see more in multiplicity, more than form, image, more than one relationship. You start to have association beyond' (in Vandebussche in Husemann, p. 61). For *No one is watching* one of the interests was 'the moment in between', when nothing happens, private, unnoticed moments. She is not looking for linear narratives, but rather associative readings, and time that allows for seeing different possible readings of an event

For the performer this approach has consequences for the performance attitude. She is looking for a combination of openness, honesty and awareness and clarity of performance: 'When the work is good it is meticulously clear - attention - quick shifts, there is honesty, awareness. You are being aware that you are being watched (...) I don't think you can be casual - intensity and passion has to come out' (Stuart, 1993, p. p. 7). She expresses a wish to break down the barrier between public and performer, and the expectations of showing off in front of an audience (Stuart, 1993, 7). One way of doing that is by looking at the qualities of performing itself, the act of exposing oneself. 'In the material I am working on now ... I am just wearing underwear ... I am exposed. I want to go that far, into the embarrassment and the vulnerability and yet just be clear. I know the audience is present watching me. I ask myself what it is that I expect of myself and what it is that the audience expects of me..... I think it is about the exposure of personal experience' (Stuart, 1993, p. 11). Stuart looks for tension between the dancer as object of attention and performing subject, in command of the performance. The sense of detail is enhanced by the use of extended time, slow actions that allow the public full view into the individual performer's actions. It also increases the tension between the body's visual aspects, of the posing and the intimacy of the live performance in front of the audience. The dancer is in command but at the same time allows us a more than usual view of his or her body in positions that are not everyday and often uncomfortable (see also Laermans, 1995; and Lepecki, 2000, p. 362).

### ***The personal and bodily in public space***

As in Paxton's work, there is no more projected body, but material that is generated by the dancer himself. The body of the dancer can be seen as a 'ready made' object for a choreographer to work with, especially when personal traits of the dancers become material for the creation of a work. 'For me, it is interesting how to work with particular people, how to bring out their personal movement, and to connect them to a part of me, to what is on my mind' (Stuart, 1993, p. 10). 'Bodily characteristics tell about our lives' (*Alibi*). Indeed, one of her pieces does honour Duchamp, adding a next step at the same time, it is entitled *No more ready made*. There is an explicit continuity between the outside world and the world of art. Her works are often set in locations, or presented as installations. There are no more separations between the personal and the public, the public is made up of the personal, and the personal is situated in the public realm.

Stuart's motivations for seeking personal exposure in public space also have to do with the neglect of the bodily in contemporary society: 'I have the impression we are becoming increasingly alienated from our body. At a time when virtual reality is increasing, the sensory basis of life is crumbling. Seen in that light, sweating bodies or two people crawling around on the ground touching each other is more than enough to shock the public. Simply because it's so physical and - more than in film - tangibly present. Dance, by its very nature, is an exposure of the body, and this is why theatre, as one of the few places where

people collectively experience a physical event, can only become more extreme' (van Imschoot, 1996, p. 24).

She allows space for a multiplicity of readings of her work, and does not aim to control or project a particular reading. But the generating of the images she creates stems from particular physical exercises. This can lead to misunderstandings about how the work should be read, as with *Disfigure Study*: She said in an interview that the piece was about AIDS, but in reality she never tried to make a piece about AIDS. The dance crossed over into that area, she says, from a physical problem of isolating body parts. It became a narrative that dealt with issues that were around in contemporary society (Stuart, 1993, p. 6). To her critics, this created some confusion in the reception of this work.

### **Physical narrative**

Stuart can be seen as of a later generation, who appreciates and has been influenced by Paxton's generation, but also moves on to new questions. 'I also greatly admired and admire Steve Paxton. But I began to wonder what would happen if you didn't rush over to catch your partner when he fell. What if the flow of the movements were broken, if the contact became problematic?' (van Imschoot, 1996, p. 26). Where the rebellion of the Judson Church generation against expressionist dance led to the eradication of narrative from dance making, Stuart readdresses narrative possibilities, at the same time departing from the radical movement research that was developed in the previous era.

The body has become a central concern in her work. 'So I always start from the body. But I put it into situations that imply a problem, that squeeze and constrict, that I investigate for their potential as physical narrative' (van Imschoot, 1996, p. 26). She calls this 'asking questions in action', how, by putting the body in impossible situations, the narrative possibility makes the work stronger. She explains how in a solo she starts out with her own figure and the comments on it, and develops positions, as if she is 'trying to rescue my body' (Stuart, 1993, p. 9). The way of working has to do with setting up situations that will generate physical narrative from the experience of moving. Like Paxton, Stuart too is looking for tasks to make the body tell, 'it has to come from a movement, an image will hit me, stimulate as I am dancing' (Stuart, 1993, p. 5), and not illustrate, to get beyond self-consciousness. 'There is always this task, this intention, this 'have to' and then the body moves...you just do. Somehow there is this self-consciousness that is removed from the performer in the ideal case' (Stuart, 1998, p. 291). She is looking for uncontrolled, or involuntary, rather than well-co-ordinated movement. 'I am fascinated by involuntary movements and what I call "*physical states*" or "*emotional states*" in the body. For me it is related to the question what exactly can be described as dance' (Stuart, 1998). Indeed, maybe this is what leads her into making dance works that are criticised for being too static (Lepecki, 2000). For Stuart the basis lies in the physical, the narrative is not something that she determines beforehand, it evolves out of the physical experience, the process of asking questions in action. Her approach can be described by combining Elisabeth Grosz' concepts of "inside out", where Stuart is looking for intense physical states, and "outside in", by allowing the spectator to read all kinds of ways in which the body is inscribed by social and cultural contexts (Grosz, 1997).

Stuart feels there is a neglect in contemporary society of attention to the body. She works with stillness, as a form of microscopy that creates the right conditions for personal exposure. She puts the personal and bodily in public space. The body is not an object but she looks at the body as a physical

narrative, always loaded with meaning, that can be found in the act of wilfully exposing oneself to the public gaze.

## **Conclusion**

I have proposed using the concept of presentational modes as a tool to analyse shifts in approaches in dancing. From the above descriptions of the work of Humphrey, Paxton and Stuart, it has become evident how differently they think about presenting the body, and how the ways of presenting are related to their different interests in the body, which do not exclude one another, and to some degree are related. Presentational modes can be distinguished in the degrees of showing, and in their directionality: projecting outward toward the spectator, or inward into the performing body, or allowing for a two-directional process both inward and outward. I have chosen to stay as close as possible to the language used by the choreographers themselves. Only in the case of Paxton have I introduced the word introspective. Humphrey and Stuart speak about projecting and exposing themselves. It has become clear how their varying ideas about presenting have to do with ways in which they think about public space and the body in communication. These variations, of course, also have to do with the different historical contexts in which their work developed, that might be additional ground for exploration.

For Humphrey, the frontal projection of intentions is essential for dance as a formal art, a conscious sense of distance is necessary to be in control of attention and to be able to reveal hidden treasures of the body. Paxton and Stuart propose different ways to get access to embodied knowledge, their strategies for presenting the body reveal their different sensibilities. Where Paxton is inviting the audience to look into the practice of dancing, Stuart is sharing embodied experiences. Where Paxton speaks about an introspective laboratory that requires an attentive onlooker, and (re)generating the senses, Stuart speaks about physical narratives and exposure of personal experience. Stuart speaks about being aware of being watched, and about intensity and passion, Paxton speaks about a cool mind and clear perception, the kinaesthetic and synesthesia, and not being aware of what impact the dance has for an audience. Both, however, speak about strategies to come to physical intensity, Stuart about doing tasks, just doing, to get rid of self-consciousness, Paxton about goalless-ness, about perceiving and becoming.

Both Paxton and Stuart speak about the personal, marking a big change from Humphrey's perspective. There is no more separation between the public and the personal in their view of exhibiting dance in a public space. In some way the dimensions of exhibiting dance have changed to the 'smaller' and the 'shorter'. This is probably the strongest indication of a link with the debate about developments in dance (Spring Dance in particular), how 'public' should dance be, or vice versa, in what way do these tendencies reflect developments in society at large? What is clear is that there is friction between the public and the personal in a society where the personal is becoming more and more the organising principle.

---

<sup>1</sup> The debate is not very different from previous discussions around the advent of post-modern dance in the Netherlands in the 1970s, when critics complained about the 'introvert' character of post-modern dance for example (van Schaik, p. 145).

---

<sup>2</sup> 'In introspection you focus on content to make a certain content explicit. What I have in mind, for example, is something that lots of people might find easy to relate to: an applied form of introspection which has to do with making explicit what you know how to do. Famous example: everybody knows how to tie their shoes, but try explaining how to do it. Extremely difficult. Just do it. You have certain capacities to do a performance'. (Obrist en Vanderlinden, p. 61-77)

## References

- Grosz, E.** (1997). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Husemann, P.** (2002). Ceci est de la danse. *Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt: Books on demand.
- Humphrey, D.** (1957, 1987). *The Art of Making Dances*. B.Pollack (Ed.). Cecil Court, London: Dance Books.
- Imschoot, M.van** (1996). On the Edges of Deserts. An exploratory discussion with Meg Stuart. *Carnet*, p. 24-30.
- Laermans, R.** (1995). Dramatic Images: Meg Stuart's dance theatre reflects on communication in an autistic society, *Ballett International Tanz Aktuell* 8-9/95, p. 55-59.
- Lehmann, H.**(1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lepecki, A.** (2000). Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. In: Brandstetter, G.; Völckers, H. (Hg.) (2000). *ReMembering the Body, Körperbilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit.
- Obrist, H. U. & Vanderlinden, B.** (2001). *Laboratorium*. Roomade: Dumont Antwerpen Open.
- Paxton, S.** (1975). *Standing Still*, etc. P. Hulton (Ed.), Dartington: Dartington Papers.
- (1981) Interview, Dartington
  - (1982, unpublished). transcript from video interview with Lisa Nelson, Nancy - Topf, by Aat Hougee. Amsterdam: School for New Dance Development.
  - (1990). *Nothing Comes To Mind*. Mindscapes and the space; an amble. In: Contact Quarterly Summer/Fall 2003, p. 18-20.
  - (1994). *Chaos and Order*. Interview with Aat Hougee. *Ballett Tanz* 11/94, p. 20-26.
  - (1999, unpublished). Transcript from video interview with Robert Steijn, School for New Dance Development
  - (2003). Improvisation Is a Word for Something That Can't Keep a Name. In A. Dils & A. Cooper Albright (Eds.). *Moving history / dancing cultures*. A dance history reader. Durham North Carolina: Wesleyan University Press.
- Video material:
- *Eiland*, BRT interview 1994
  - *Chute* video / *Fall after Newton*
- Rainer, Y.** (1966). A quasi survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A. In: R. Copeland (Ed.) *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press 1983. p. 325-332.

**Stuart, M. (1993).** Meg Stuart in discussion with staff and students of CNDO. The CNDO transcripts. Exeter: Arts Archives.

**Stuart, M. (1998).** Interview 1998. In L. van den Dries, M. Bleeker, S. de Belder, K. Debo, K. Vanhoutte (2002). *Body Check: Relocating the Body in Contemporary Performing Art. Critical Studies*. Vol. 17, Rodopi, Amsterdam - New York, p. 289-294.

**Jeroen Fabius** is Artistic Director of DAS Choreography, master program, within the DAS Graduate School of the Amsterdam University of the Arts. He graduated in Communication Studies in 1985 at the University of Amsterdam and in choreography at the School for New Dance Development (SNDO) in 1990. He has worked for ten years as choreographer, and as dancer and performer. He regularly works as dramaturge in artistic projects. He teaches courses Dance History and Concept Development at the School for New Dance Development since 1991. Alongside these commitments, he is currently Research Fellow with the Amsterdam University for the Arts and is doing his PhD research with the University of Utrecht, entitled *Closely watching moving bodies. Micropolitics of choreographic address in the work of Trisha Brown and Meg Stuart*. He has edited the book *Talk / SNDO 1982-2006* (2009) about the history of the School for New Dance Development.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2004), *Danswetenschap in Nederland – Deel 3*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp. 36-41.

## **Who's Looking? The Universal as Sign**

By Maaïke Bleeker

Onderstaande tekst is een lezing die ik geschreven heb voor de conferentie *The Human Body: A Universal Sign* (Krakow, 6-10 april 2003). Op deze conferentie stond het menselijk lichaam in het theater centraal. Met mijn lezing wilde ik vraagtekens plaatsen bij de titel van de conferentie, in het bijzonder bij het universalisme dat in deze titel besloten lijkt te liggen. Ik doe dat aan de hand van een historisch voorbeeld, namelijk John Martin's theorie van de moderne dans. Martin introduceert het begrip 'inner mimicry' om te verklaren hoe moderne dans kan werken als een universele taal die mensen direct aanspreekt op een lichamenlijk niveau dat voorafgaat aan cultuur. Zijn theorie is hem op veel kritiek komen te staan en is in de loop van de tijd in onbruik geraakt. Toch is het de moeite waard om bij zijn ideeën stil te staan. In de eerste plaats omdat ze een voorbeeld zijn van een aantal hardnekkige misverstanden die steeds weer opduiken in het begrip van het lichaam als teken. In de tweede plaats omdat, ontdaan van zijn universalistische pretenties, Martin's begrip van 'inner mimicry' wel degelijk interessante aanknopingspunten kan bieden voor het denken over lichamenlijkheid in hedendaagse dans en theater.

In the thirties of the 20<sup>th</sup> century, American dance critic John Martin introduced the term 'inner mimicry' to account for the experiences evoked by modern dance in terms of a bodily response. This response provides us with a direct physical link to the emotions experienced by the dancer. For, in watching dance:

'[w]e shall cease to be mere spectators and become participants in the movement that is presented to us, and though to all outward appearances we shall be sitting quietly in our chairs, we shall nevertheless be dancing synthetically with all our musculature.

Naturally these motor responses are registered by our movement-sense receptors, and awaken appropriate emotional associations akin to those which have animated the dancer in the first place. It is the dancer's whole function to lead us into imitating his actions with our faculty for inner mimicry in order that we may experience his feelings' (Martin, 1939, p. 53).

With his theory of inner mimicry, Martin presented a rationale for the then new modern dance. His theory presents an alternative to theories that explain the meaning of dance in terms of representation. Furthermore, his theory does not limit itself to any particular dance style or technique. And, Martin comes up with an explanation of the way in which our *bodies* are involved in how we experience what we see. At this point, Martin's theory seems to link up remarkably well with today's attempts at reformulating the role of the body in processes of perception and meaning making.

However, a closer look at his theory also reveals one of the pitfalls of rethinking the role of the body, a pitfall that Martin did not manage to avoid. I refer here to the persistent tendency to conceive of the body and of bodily meaning making as something more natural and therefore more authentic and less culturally or historically specific than for example language, words. In Martin, this tendency typically takes the shape of a claim for universality. Bodily movement appears as a universal language and the body as a universal sign. Strangely enough though, it appears that some bodies are more universal than others. Martin's body willingly mimics some bodies but refuses to mimic others. The central example in Martin's text is Martha Graham. To a lesser extent also other American modern dancers like Ruth St. Denis and Doris Humphrey. And also, but to a still lesser extent German expressionist dancers like Mary Wigman. These are the bodies that serve as his examples of how the body speaks to us in a language that is universally valid. At the same time, however, Martin uses his idea of inner mimicry to criticize other dancers, other bodies. These are especially black and native bodies, which he considers to be too specific to evoke what is universal.

### **The Body as Universal Sign**

Universal, according to the dictionary, is that which is of all persons or things in the world. Universal refers to the characteristic of being shared by all.

How then does this apply to the human body as a universal sign?

We all have bodies. Or, as I would prefer to say, we all are bodies. The body therefore can be said to be universal in the sense that we all share this condition of being a body. But does this make the body a universal sign?

A sign, in the famous definition of Peirce is *something* that stands to *somebody* for *something* in some respect or capacity. Peirce's definition understands signs in terms of relationships between the different 'some's'. Brought to bear on John Martin's example of Martha Graham, this means that there is Graham's dancing body, there is the emotions for which her moving body presents a vehicle, and there is Martin in whom Graham's moving body evokes emotions. What this ultra short analysis of Graham's body as a universal sign points to, is the difficulty of locating the universal within this three-some relationship that constitutes the sign.

What exactly is universal here?

### **Miss Universe**

According to Martin, what is universal is the relationship between movement and emotions. This link, according to him, is naturally given within the physical structure of our bodies and provides us with direct access to the emotions and feelings of bodies seen. However, as pointed out above, in this respect some bodies appear to be more universal than others, and Martha Graham is certainly Miss Universe.

Of course, Miss Universe does not represent the universal human body. On the contrary, she is supposed to represent the most perfect, the most exquisite example of a body, in her case, of the female body. 'Universe' here does not refer to the fact that we all have such a body or that we all share in her beauty. Instead, 'Universe' refers to the idea that everybody will agree that this is the most exquisite example of the female body.

But is this not exactly the kind of claim that Martin makes about Graham's body? Her moving body, he argues, is the most exquisite example of the dancing body as a transparent vehicle for a pan human realm of emotions. According to

him, this will be recognized as such by all naturally, independently from any particular point of view.

Many critics before me have pointed out the relationship between the body of Miss Universe and a very specific point of view. These critics point to the relationship between the universal beauty of Miss Universe and what is called the male gaze. This gaze, apart from being male, might be characterized as white, heterosexual, middle class, Western – to mention but a few possible characteristics. This gaze, therefore, represents a point of view that can hardly be called universal in the sense of shared by all. The vision on the body as related to this point of view implied by the gaze, can only appear as universally valid as long as the specificities of the point of view implied remain obscured. This gaze and the point of view implied within it, is precisely what also remains obscured in Martin's account of Graham's body.

Martin points to the fact that being in contact with whatever we are confronted with, always involves our emotional and physical reactions. I could not agree more. The problem is that in Martin's account, the physical and emotional response of the one perceiving gets conflated with the physical experiences and emotions of the one perceived, the dancer, and this conflation is constitutive of the supposed transparency of movement as a vehicle of emotions and feelings. For, what we, the spectators, perceive in watching dance, according to Martin, is not our *own* feelings, but the feelings of the dancer seen. I quote:

'It is the dancer's whole function to lead us into imitating his actions with our faculty for inner mimicry in order that we may experience *his* feelings.' (Martin, 1939, p. 53, my italics)

We all share the condition of being a body but what we do not share is the condition of being the same body. Therefore, if we want to consider the role of the body in processes of experience and meaning making, it is of crucial importance to ask "whose body?". Whose body is perceiving Graham's dancing body as an expression of universal emotions? How does culture mediate in this process of recognizing the things we feel as being universal? Whose point of view is implied within the human body perceived as a universal sign?

### **Universal Human Meat**

In 1997, Mike Tyler, an American artist working in the Netherlands, presented the performance *Holoman: Digital Cadaver*<sup>1</sup>. In this performance, he used digital images of the human body produced by the Visible Human Project. The goal of this project of the United States' National Library of medicine was to create a highly detailed digitalized version of a human cadaver. To produce this cadaver, they used an actual human body that was scanned and cut into 1mm thick slices. Digital photographs of the slices, together with the scans, were put in a computer to produce a digital resurrection of the cadaver now representing the "universal human meat."

The makers of the Visible Human Project preferred a body of an executed criminal because this would provide them with a relatively undamaged body. They looked around on death row and guess what, the universal human being turned out to be a white man. This choice can hardly be called incidental. Taking into account the average population on death row in the US, this choice seems to testify of a certain determination.

In his performance, Tyler confronted the images of the body of the Visible Human Project with an actor who represented the person - the human body -



used to produce the images. This actor was a black man. Before every performance, his entire body was painted white with glow in the dark paint to produce an uncanny reappearance of the other in the guise of the same. Tyler thus presented a critical commentary on the way the human body gets represented by the Visible Human Project. His performance points to relationships between this particular visualization of the universal human meat and the cultural/historical context of Western Modernity characterized by binary oppositions like male-female, white-black, mind-body etc. These oppositions are not symmetrical but hierarchical, and these hierarchical oppositions structure the dominant fictions that pass for reality, for 'how it is.' Tyler's performance also points to the history of the anatomical dissection and how this history produced understanding of what 'the human body' is and how it can be known, and to the relationship between the digital representations of the Visible Human Project and contemporary visualization techniques used in a wide variety of fields. This way, he was able to expose the relationships between the 'universality' of this body and a culturally and historically specific point of view.

Similarly, one could wonder how Martin's account of Graham's body as a universal sign relates to the context from which it originated. Take for example his claim that the power of Graham's work relies in her ability to get to her own inner core of most personal emotions, abstract them and express them in ways that make them speak in universal language. This claim is remarkably similar to accounts of the universality of abstraction in other arts in the same period; it is expressive of a similar desire for an artistic language that is shared by all, and, moreover, that is shared by all naturally.

This theory, then, is used by Martin to explain why his contemporary fellow American Graham, a white female dancer, has the superior ability to make her body a transparent vehicle for universal emotions. And, finally, his theory also helps him to 'naturalize' the fact that all of this happens in America. His account helps him to explain why it naturally had to be Graham's body, and not the bodies of, for example, the German expressionist modern dancers, that is the most universal. Modern dance, he writes:

'abstracts its material to the most pungent essences and presents it sparsely and directly. Such a method is eminently in accord with the simplicity of the characteristic American background, the great puritan tradition with its functional philosophy, its devotion to essentials and its abhorrence of waste and indulgence. When it grows from genuinely creative sources, the dance in these terms is capable of achieving heroic stature.' (Martin, 1939, p. 241)

With his account of the universality of the dancing body of modern dance, Martin not only presents an explanation that corresponds remarkably well to the conceptions of art and of bodies held by his own American contemporaries, but also one that explains why these American dancing bodies are more universal than others, or even, why America in general is closer to universality than others.

Now, all of this is not simply to nail Martin to the cross, nor to reject his ideas altogether. Rather, I want to present Martin's theory as an example that points to the need to stay aware of our own position in relation to what we perceive as universal. To stay aware of the fact that, as Foucault has pointed out, we always inevitably think universality in culturally and historically specific ways. Or to speak with Peirce again, that what appears as universal always appears as such to someone.

Recognizing the difference different points of view make is important even more in those cases where we are dealing with something as common as the body, or with experiences that are so intense and apparently so direct as the responses of our own body to what we see. Recognizing the difference is important to avoid the mixing up of self and other characteristic of Martin's explanation of the bodily response to dance movement, where he mistakes his *own* emotional and physical response for the emotions and feelings of the dancer he sees. This distinction was the subject of *Nerves: A Mental State*, a choreography by Diane Elshout and Frank Händeler.

### **I Feel What You Mean**

*Nerves* presents a critical engagement with what might be called the central claim in Martin's theory, namely that he can know what the body seen dancing is feeling. *Nerves* is based on case studies from neurologist Oliver Sacks' famous book *The Man Who Mistook his Wife for a Hat*. Recurring motive is the sentence 'I feel what you mean' that is heard time and again as voice-over and is projected on large screens surrounding the performance space. At first, this sentence seems to be something the doctor in Sacks' stories might have said: a comforting remark that expresses the intimate connection between him as observer and the patient observed. Because he is such a good observer, he knows what the body seen feels and feels what this body means. However, the more this sentence gets repeated during the performance, the more uncomfortable and obtrusive it becomes. Who does this person speaking think he is, that he would know or feel what the other means?

One of these others is the 'disembodied lady'. This woman has lost awareness of herself as body. Standing has become impossible - unless she looks down at her feet. She can hold nothing in her hands, and they 'wander'. When she reaches out for something, her hands miss or overshoot wildly. She can scarcely even sit up - her body 'gives way'. The condition of the disembodied lady leaves her doctor speechless in a way that cannot be shouted down by the repeated assertion that he feels what she means. Her condition poses a threat to his analytical competence. Is perhaps his repeated assertion that he feels what she means, an attempt to ward off this threat? Is it an attempt at reassuring the position of the superior observer who can feel what the other means by just looking at her, like Martin's claim that he could know Graham's feelings just by watching her? Or does the doctor perhaps indeed believe that he knows what his patient feels, is he perhaps mistaking his own confusion for the feeling of her body seen?

The condition of the disembodied lady does not only pose a threat to the doctor's analytical potency but also threatens the potent illusion that we, the audience, can know what a person seen on stage feels or feel what he or she means. *Nerves* evokes a lot of feelings but also reminds the audience time and again of the difference between these feelings of the body seeing over here and the body seen over there. It is only through our *own* sense of being a body that we can try to begin *imagine* something of the condition of the body seen over there.

---

<sup>1</sup> See also my article "Death, Digitalization and Dys-Appearance: Staging the Body of Science" in *Performance Research* 4 (2), pp.1-7, 1999.

## References

**Martin, John** (1939). *Introduction to the Dance*. New York: Dance Horizons Incorporated.

**Sacks, Oliver** (1985). *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. London: Duckworth.

**Maike Bleeker** is hoogleraar Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. De in deze bloemlezing opgenomen teksten dateren van rond de tijd van haar promotie in 2002 en geven een indruk van de belangrijke rol die dans destijds innam in haar interdisciplinaire onderzoek naar visualiteit in het theater. Sinds die tijd is de focus van haar onderzoek verbreedt naar vragen rond belichaamde en 'enactieve' perceptie en cognitie, met speciale aandacht voor de relatie tussen mens en technologie en de rol van beweging in deze interactie. Dans speelt daarin nog steeds een heel belangrijke rol. Zij is de auteur van *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking* (Palgrave 2008), editor van *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance* (Routledge 2016) en co-editor van *Performance and Phenomenology. Traditions and Transformations* (Routledge 2015) en *Thinking Through Theatre and Performance* (Bloomsbury 2019).

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), *Danswetenschap in Nederland – Deel 4*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.60-75.

## **The dance teacher: the ideal case and daily reality**

*This article originally appeared in: Journal for the Education of the Gifted (Prufrock Press; Waco, TX, USA), 2004, 28 (1), 36-55*

By Jacques van Rossum

### **Abstract**

The dance teacher is a central figure in the world of dance; the impact of the dance teacher on the career of a young dancer can be decisive. A dance teacher is more often than not described as authoritarian. The present study investigated the various dimensions of the dance teacher's behavior. To map the teacher's behavior, a dance-adapted version of the Leadership Scale for Sport (LSS; Chelladurai & Saleh, 1980) was constructed as the Leadership Scale for Dance (LSD). The LSD was administered to both teachers and students of the dance department of the Amsterdam Theatre School. In addition, dance teachers were asked to rate daily class behaviors of themselves as teachers, and dance students were asked to rate their current dance teacher. While the characteristics of the ideal teacher were very similar for both teachers and students, large differences appeared in the rating of daily class activities. Ratings of the teachers and dance classes are interpreted within the frame given by the LSD scales, that is as indications of the behavior characteristics of the ideal dance teacher.

### **Introduction**

Professional dancers usually start their training for a professional career early, often at the age of 8 or 9 years. Over the following 10 years, increasingly amounts of energy, time, and attention are invested in the dance career (Van Rossum, 2001a). During this period, the role of the dance teacher is of great importance and cannot be underestimated. In the domain of sports, parents are about as important in the career of a talented athlete as is a coach (Van Rossum, 1995); within the domain of dance, the role of the dance teacher (comparable to the sports coach) is of much more importance when compared to that of the dancer's parents (Van Rossum, 2001a). As an illustration: athletes have indicated often that their family is a 'sports family', but only a small minority of young (12-17 years old) preprofessional dance students considered their family a 'dance family' (Van Rossum, 2000). Of older preprofessional dance students (17-23 years of age), only 40% stated that their home climate can be described as a real dance climate (Van Rossum, 2001b). Therefore, the impact of the dance teacher can hardly be underestimated, while the influence of the parents of a young dancer can often not act as a balance to the dominance of the dance teacher. Nevertheless, research on the effectiveness of the dance teacher's behavior is scarce. This article describes the characteristics of the ideal dance teacher and sketches the everyday behavior of the teacher by taking two perspectives into account: that of dance teachers and that of their dance students.

## **The dance teacher**

In 1998, Dutch television broadcasted a documentary on the dance education in Russia. Under the title 'Caught on Point Shoes', a sketch was presented in which key words such as *hard* and *disciplined* appeared. One was left with the impression that the dance teacher, a woman, was relentless and authoritarian. This picture is not restricted to the Russian dance world. In a page long article in a Dutch national newspaper (Korteweg, 1989), George Balanchine's School of American Ballet was described in an article, 'The West Point of Dance', that makes clear that strict discipline is a primary value. While one might discard these examples as pictures of the old days, even today a dance education is easily associated with a demanding and authoritarian leadership style. A more recent example can be found in Hamilton's (1997) *The Person Behind the Mask: A Guide to Performing Arts Psychology*. Being a former dancer with New York City Ballet and now a clinical psychologist specializing in guiding performers, she wrote that 'Dancers often see a master teacher as an omnipotent authority figure who is both admired and feared' (p. 7). Hamilton sketched a destructive teacher, who humiliates dancers in public, who seems only focused on errors and mistakes, and presents dancers with vague, poorly described goals. As another example of a portrait of a dance teacher, Hamilton reported on 30 dancers of the New York City Ballet who were asked about their experiences with the artistic leader of that dance company, George Balanchine, 2 years after his death. One third of the group remarked, 'His critical comments were cruel and basically damaging to their self-esteem' (p. 11). Hamilton was most surprised to find that the relationship between the dancers and Balanchine was often child-like. They made themselves dependent on him and put their fate in his hands. However, the dancers did not describe Balanchine only in negative terms. Nearly half of the dancers stated that he had freed them from their personal inhibitions, while others indicated that he had inspired them with his high standards and helped them exceed their own limits.

For purposes of illustrating the pros and cons in the role of the dance teacher, one last example is taken from a lengthy interview with Alexandra Radius, a former solo dancer of the Dutch National Ballet. The interview was 7 years after her farewell in 1990 (Van Soest, 1997). She recalled Benjamin Harkarvy as someone who was fantastic in his role as dance teacher:

*He was able to get the best out of everybody. When he became my teacher at the National Ballet, I was still young, only 15 years of age. He recognized my dance talent and he really protected me, letting me do every time a little bit more than before. He always said that I have time, don't push yourself. Dancers have more time than they think. I am an example, I danced until I was 48 years of age. (p.44)*

Dance teachers evoke various, even contradictory feelings. As teachers of talented or gifted individuals, their impact is sometimes underestimated, possibly in the first place by the teachers themselves. The role of the teacher of gifted individuals is nicely sketched in Streznewski's (1999) book, *Gifted Grownups: The Mixed Blessings of Extraordinary Potential*. She discussed the fact that many of the gifted people she interviewed reported serious problems in school: 'What seems to have made a crucial difference for many students is understanding, supportive teachers' (p. 74). Such teacher behavior is helpful in that it limits both the number and seriousness of such problems and it prevents dropping out

of school. Therefore, as Streznewski found, a good teacher does make a difference: 'Many of the students expressed gratitude to those special teachers who allowed them to see larger worlds, to try more sophisticated work, to play over their heads' (p. 87).

The purpose of the present study was to understand the general picture of dance teachers from the perspective of teachers and dance students. In addition to the characteristics of the ideal teacher, the way teachers behave in everyday life (i.e., while teaching a dance class) is addressed. In particular, differences between teachers' and students' opinions are explored.

## **Method**

### Subjects

*Dance students.* The subjects attended a school for higher education in the Netherlands and formally studied dance with the aim of becoming professional dancers. In general, children start taking dance classes while in elementary school, become committed in their adolescent years, and start professional dance studies. In the Netherlands, a professional dance course (as one of the branches of Dutch higher education) generally takes 4 years and usually starts directly after secondary school at the age of 18 or 19. Candidates must audition prior to enrollment in a dance department of a school of the arts.

Each of the subjects in the present investigation was a student at the Amsterdam School of the Arts. The dance department offers five study routes. There are three routes for those who aspire to a professional dance career (classical ballet, modern dance, and jazz dance), one route for those who intend to become an independent dance artist (choreographer), and one route for those who want to become a dance teacher. It is self-evident that, in the three routes toward a professional dance career many dance classes are on the daily schedule; a similar high number of dance classes are on the schedule of the choreographers-to-be and the dance-teachers-to-be. For the students in the present study, a mean number of 13 dance classes per week equaled 24 hours per week in taking dance classes. This illustrates that, within each of the different routes, a strong emphasis was placed on active dance involvement.

Two groups took part in the study: 157 dance students (65% of 234 students) and 39 dance teachers. Twenty-eight of the dance students were in preparatory education, 28 in dance teacher education, 21 in choreography and 80 in performing dance education (ballet, jazz, modern). Of the 157 students, 127 were female (81%) and 30 were male (19%). The average age of the subjects was 21, with the oldest subject being 35 years and the youngest 15. The majority of the subjects were 20 or 21 years old. The mean age at which they started to take dance classes is 9.3 years, while the mean age at which they started to practice seriously was 14.0 years. The student group was considered to be a highly experienced and talented group of preprofessional dancers.

*A Normal Week.* A dance student spends an average of about 24 hours per week in the studio, while taking dance classes. Those hours do not include theory class time, general physical preparation before dance classes, travel to and from school, or other things related to school education, such as preparations and rehearsal for performances. The dance hours are spent on an average of 13 sessions throughout the week. Further, a student needs time for necessary marginal activities such as travel to and from school, injury treatment, and short breaks. According to the dance students, such activities take on average

somewhat more than 9 hours per week. Nearly all students live in the Amsterdam vicinity. Most live on their own and prepare their own meals since there is no campus or housing facility for them. To complete the sketch of a normal week, that is, a week without performances, many of the students also do activities that demand physical activity or physical effort, in addition to their activities and practice in school. About half of the student sample indicated that they were involved in additional activities for an average of about 5 hours per week. Sometimes such activities were necessary to earn money (waiting on tables, dancing as a go-go girl in a disco), while, for most others, it constituted supportive practice for dance (as cardiovascular or fitness exercise at the gym, jogging, and sports activities), and special dance classes such as the Alexander technique. Therefore, for most students, a workload of more than 30 hours of being physically active is considered normal in a week without performances and rehearsals.

The students filled in a questionnaire during the early spring. Two versions were available. Foreign students were offered an English version of the questionnaire. The Dutch version of the questionnaire was completed by 68% of the subjects. As no significant differences were found in preliminary analyses that compared answers from the Dutch and English versions of the questionnaire, the data of the two versions were pooled.

*Dance Teachers.* Each teacher in the dance department was invited to take part in the study. Of the 74 teachers, 39 filled in the questionnaire (53%), with 30 being female and 9 male. Mean age of the teachers group was 44 years, ranging from 29 to 60 years of age. Among the 39, 21 teachers (53%) were teaching dance technique classes, 8 (21%) were teaching theory classes, and 10 (27%) had other roles within the dance department, such as artistic director or another managerial function. Notwithstanding their various present jobs within the dance department, each of the 39 persons had experience as a dance teacher. Of the total sample of 39 teachers 31 (79%) have been active as a dancer, 43% at the international level. For 28 teachers (72%) dance plays a role in their life apart from their work at the dance department (e.g., as a choreographer, performer, coach or repetiteur; in freelance activities; or at the managerial level).

### Instrumentation

Three kinds of measures were used: a leadership scale, rating scales and a questionnaire. A leadership scale was adopted for this study from the domain of athletics, where research on coach's behavior has used the Leadership Scale for Sport (LSS; Chelladurai, 1990; Chelladurai & Saleh, 1980). The original scale consists of 5 scales: training and instruction (13 items), positive feedback behavior (5 items), social support behavior (8 items), democratic behavior (9 items), and autocratic behavior (5 items). The 40 items are answered by crossing one of five alternatives: 'always', 'often (75% of the time)', 'occasionally (50% of the time)', 'seldom (25% of the time)', 'never'. Table 1 presents a summary description of the content of each of the five scales. One of the features of the LSS is that three versions are available: (a) the athletes' preferences for coach behavior (the ideal coach), (b) the athletes' perceptions of actual coach behavior (the actual coach), and (c) the coach's perceptions of his or her own behavior.

**Table 1**  
**Categories of Behavior of the Athletic Coach, as Described by**  
**Chelladurai and Riemer \***

<i>Behavior category</i>	<i>Description of the behavior of the coach</i>
Training and instruction behavior	Coaching behavior aimed at improving the athletes' performance by emphasizing and facilitating hard and strenuous training; instructing them in the skills, techniques and tactics of the sport; clarifying the relationship among the members; and structuring and coordinating the members' activities.
Positive feedback behavior	Coaching behavior that reinforces an athlete by recognizing and rewarding good (proficient/quality) performance.
Social support behavior	Coaching behavior characterized by a concern for the welfare of individual athletes, positive group atmosphere, and warm interpersonal relations with members.
Democratic behavior	Coaching behavior that allows greater participation by the athletes in decisions pertaining to group goals, practice methods, and game tactics and strategies.
Autocratic behavior	Coaching behavior that involves independence in decision making and that stresses personal authority.

\* Chelladurai & Riemer, 1998, p. 238, Table 5.

The LSS has been translated into at least 8 languages (Chelladurai, 1993). Most translations are restricted to the ideal coach version, as assessed by the athlete. Across studies and various language versions of the LSS, autocratic behavior has appeared to be somewhat problematic, since its internal consistency values have been lower than values of the other four scales (cf. Chelladurai & Riemer, 1998, p. 239).

*Leadership Scale for Dance.* Each of the 40 LSS items (ideal coach version) was translated into Dutch, and, if necessary, adapted to the dance context. As an index of reliability (internal consistency), Cronbach's alpha was calculated for each of the scales of the LSD. For the total sample of dance students and dance teachers (N = 194), the values indicated that four scales could be considered reasonably reliable (values varying from .63 to .76) and similar to those of original English samples (cf. Chelladurai & Saleh, 1980), as well as to a Dutch translation of the LSS for the sport context (Van Rossum, 1997). The LSD scale of autocratic behavior appeared to be unreliable (Cronbach's alpha, .07) and was



eliminated from further analysis. Data analysis was therefore restricted to four scales. Intercorrelations among LSD scales were low (ranging from .05 to .34), indicating independence among scales.

*Rating of Current Dance Teacher and Current Dance Class.* A w measurement format was employed in an attempt to have characteristics revealed about the dance teacher and the dance class. The rating scale for the dance teacher consisted of 22 items, such as supportive, inspiring, authoritarian, strict, and took interest in me as a person (see Table 2 for the complete set of items). The scale for the dance class had 18 items, such as structured, cosy, playful, disciplined, noisy, and motivating (see Table 3). The contents of the items were inspired and shaped by the findings Bloom (1985) reported in his study on talented individuals and were checked with experts in the dance field (dance teachers, artistic directors, dance faculty) to yield the two sets of items.

The student was instructed to rate each item that, in her or his view, characterised the teacher or the class. At the bottom of the list, room was reserved for the student to add one or two features that she or he considered relevant, but this option was rarely used. The expectation was that the ticked-off items would give an appropriate description of both the teacher and her or his classes, and the percentage of students that ticked a particular item was taken to indicate the relevance of the particular item.

For the dance teachers, identical rating scales were included. Teachers were asked to assess themselves and their dance class on 'How do you describe yourself as a dance teacher?' and 'How would you describe the typical dance class you are presently teaching at the dance department?'. As with the student questionnaire, there were 22 items to rate themselves and 18 items to rate their dance class. Teachers, too, were given the opportunity to add one or two items they deemed relevant. In an introductory question to these two rating questions, each of the respondents was asked about his or her actual involvement with teaching dance classes. Only those respondents who were, at the time of the study, actually teaching dance technique classes responded to these questions about rating themselves and their dance classes (i.e., ratings were obtained from 21 of the 39 teachers).

### Questionnaire

For the dance students, the LSD questions and the ratings of dance teacher and dance class were included in a 21-page questionnaire in which also information was gathered about their personal dance history (cf. Van Rossum, 2001a). The questionnaire was completed by the dance students in my presence during a regular 60-minute theory-oriented class.

With respect to the dance teachers' sample, questionnaires were put into his or her personal mail box. Questionnaires were completed and anonymously returned in an envelope. Data gathering from the teachers took place at about the same time as the student questionnaire sessions were held.

### Statistical analysis

The data were analyzed using an analysis of variance (ANOVA) for the comparison of mean scores. Effect size (ES) was estimated as the eta-squared value as computed by the statistical package SPSS 10, GLM module. The eta-squared statistic describes the proportion of the total variance attributable to a factor (cf. Cohen, 1988). In order to compare frequencies statistically, chi-square

analysis is used. In all analyses, a p value of .05 was taken to indicate statistical significance.

## Results

### Leadership Scale for Dance

Mean scores on each of the four LSD scales of students and teachers are presented in Figure 1. In agreement with findings in the sport context, both dance students and dance teachers considered training and instruction and positive feedback the most important dimensions of the ideal dance teacher. Teachers regarded two dimensions as more important than students: A two-way ANOVA showed a significant difference ( $p < .05$ ) on training and instruction (means: 4.08 for teachers, 3.69 for students;  $F = 23.46$ , ES: .11) and on positive feedback (means: 4.20 for teachers, 3.65 for students;  $F = 27.35$ , ES: .12). No significant differences were found on the LSD scales for social support (means: 2.65 for teachers, 2.67 for students;  $F = 0.06$ , ES: .00) and democratic behavior (means: 3.40 for teachers, 3.30 for students;  $F = 0.89$ , ES: .01).

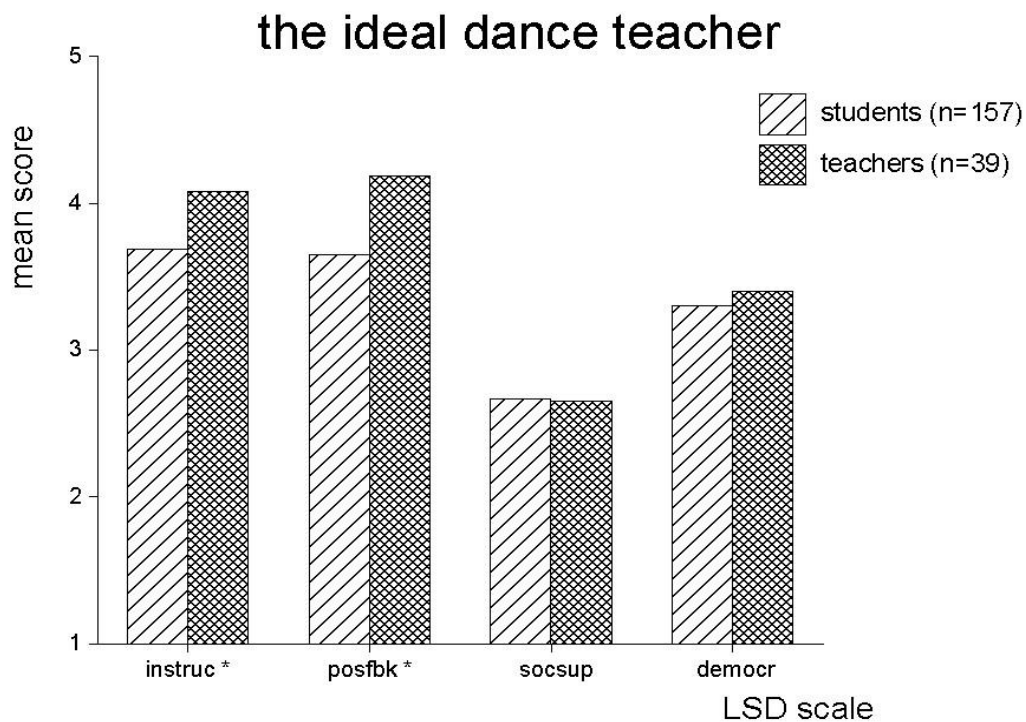


Figure 1. Leadership Scale for Dance: Mean score on four leadership scales of two samples: dance students ( $n = 157$ ) and dance teachers ( $n = 39$ ). The four scales are: training and instruction (instruc), positive feedback (posfbk), social support (socsup) and democratic behavior (democr). See Table 1 for more detailed information as to the contents of each scale. Statistically significant differences between students and teachers are indicated with an asterisk.

*Rating of DanceTeacher.* Students were asked to characterize the dance teacher 'with whom you take the most classes.' Note that only dance teachers who were presently teaching dance technique classes were involved in the statistical analysis; therefore, as indicated earlier, data of only 21 of the 39 teachers who

filled in the questionnaire are presented. In Table 2, the percentages for the items are given for each of the two samples.

**Table 2 Current dance teacher**

Characteristics of dance teacher	Students (n = 157)	Teachers (n = 21)
Relaxed	33.1	33.3
Geared toward pleasure in dancing	36.9	52.4
Geared toward future profession *	68.2	95.2
Supportive *	41.4	85.7
Inspiring	34.4	47.6
Very critical	40.1	38.1
Authoritarian	10.8	0.0
Passionate *	22.3	52.4
Distant	18.5	4.8
Role model / ideal	12.1	14.3
Protective	5.1	14.3
Strict	34.4	9.5
Tough / uncompromising	5.7	0.0
Unclear	12.7	9.5
Positive *	41.4	71.4
Complimentary	20.4	19.0
It's never any good	7.0	9.5
Geared toward discipline	38.2	33.3
Boring	9.6	0.0
Motivating	42.0	52.4
Took interest in me as a person *	26.8	76.2
Took interest in me as a dancer	68.8	90.5

\* Students versus teachers: chi square:  $p < .05$

*Note.* Responses of all dance students, both preparatory dance and HBO education, on 'the teacher with whom you take the most classes' and of those teachers who are currently teaching dance technique classes. The table gives the percentage of respondents of each group that crossed the answer in the question (see Figure 2). Order of items is same as in the questionnaire.

Figure 2 presents graphically a selection of the choices of the two groups (criterion: crossed by at least 40% of one of the groups). The bars are to be read

as follows: While nearly 70% of the students characterized the teacher as geared toward later profession, more than 90% of the teachers did so. In the graph, significant differences between the two groups are indicated with an asterisk.

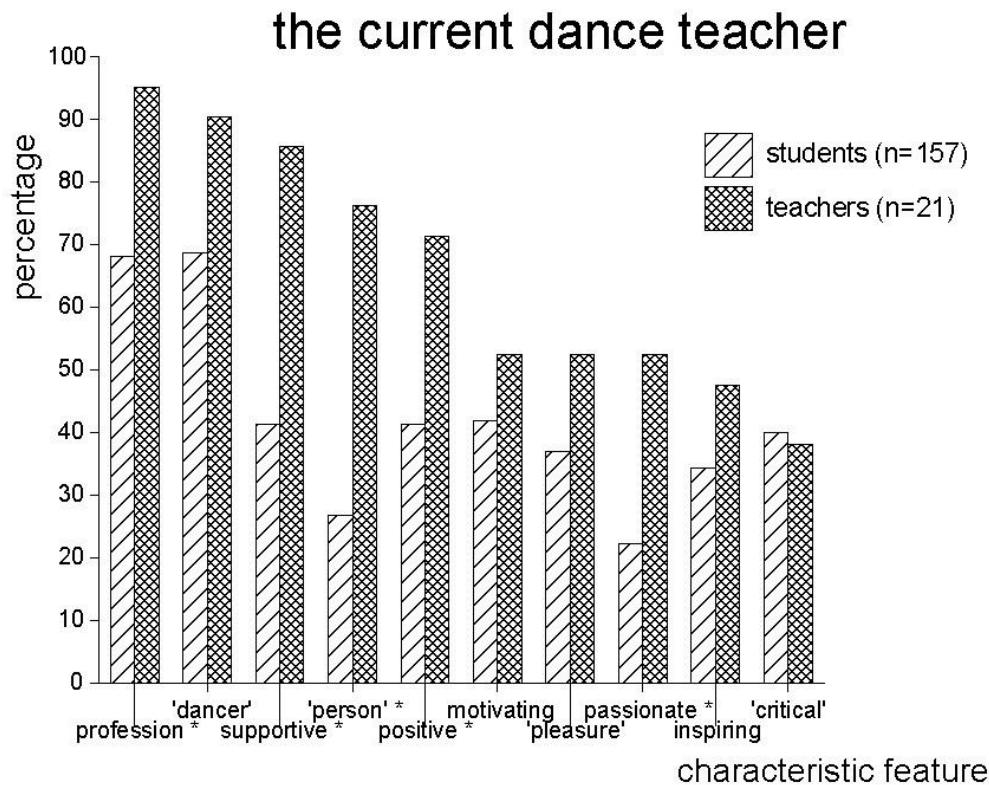


Figure 2. Rating of current dance teacher: Sketch of characteristics of teacher according to dance students (n = 157) and dance teachers (n = 21). Of a total list of 22 items, 10 are presented. See Table 2 for a complete list of items: profession = geared toward future profession; dancer = took interest in me as a dancer; person = took interest in me as a person; pleasure = geared toward pleasure in dancing. Statistically significant differences between students and teachers are indicated with an asterisk.

As is apparent from both the figures and the tables, teachers appeared to present a more positive sketch of their characteristic behavior than students did. Using chi-square to test the difference between student and teacher percentages, significant differences ( $p < .05$ ) were found on five characteristics: geared toward future profession, supportive, took interest in me as a person, positive, and passionate. It should be added that the item authoritarian was crossed by none of the teachers and by only 11% of the dance students, and 'it's never any good' also did not surface as a characteristic of dance teacher behavior (crossed by 10% of the teachers and 7% of the students; see Table 2).

Although, taken together, the characterization of the dance teacher is possibly best done by using various items, two items stand out as being most relevant to students, as well as to teachers. These two items appeared to be fundamental in characterizing the dance teacher: geared toward future profession and interest in student as a dancer (crossed by more than 68% of the students and 90% of the teachers). To these, one should add the following qualifications: supportive, interest in student as a person, positive, motivating,

geared toward pleasure in dancing, passionate, and very critical. With respect to the mean number of characteristics crossed, teachers and students did differ significantly ( $F = 6.42$ ,  $p = .01$ ,  $ES: .04$ ): Teachers crossed an average of 8.10 items, and students crossed a mean number of 6.30.

*Rating of Dance Class.* Dance students, as well as dance teachers, were also asked to characterize the dance class. For students, it was the class that was taught by the dance teacher with whom the student took the most classes, while the teacher was assessing an ordinary class he or she taught. Both students and teachers used a list of 18 items. Table 3 gives the percentages for each of the groups for each item.

**Table 3 Current dance classes**

<i>Characterization of dance classes</i>	<i>Students (n = 157)</i>	<i>Teachers (n = 21)</i>
Relaxed	26.8	33.3
Structured *	59.9	95.2
Cozy	12.7	4.8
Little attention paid to me	7.6	4.8
Playful	7.6	14.3
Safe in the group	15.9	19.0
Working for yourself	61.1	38.1
Disciplined	55.4	61.9
Not nice	6.4	0.0
Geared toward improvement	74.5	90.5
Hard work	66.9	71.4
Noisy	4.5	4.8
Fanatic	29.3	14.3
Informal	7.6	9.5
Chaotic	8.9	0.0
Inspiring	37.6	57.1
Got a kick out of it	12.7	19.0
Motivating *	45.2	76.2

\* Students versus teachers: chi square:  $p < .05$

*Note.* Responses of all dance students, both preparatory dance and HBO education, about 'the classes as taught by the dance teacher with whom you take the most classes', and of the teachers who currently teach dance classes, describing their own classes. The table gives the percentage of respondents who crossed the item in the question (see Figure 3). Order of items is same as in the questionnaire.

In Figure 3, the most remarkable choices are depicted. For example, structured was chosen by 95% of the teachers and by 60% of the students. The chi-square

test was used to test differences in percentages between groups. On two items, a significant difference ( $p < .05$ ) was found: structured and motivating. These significant differences between the two groups are indicated in Figure 3 by an asterisk.

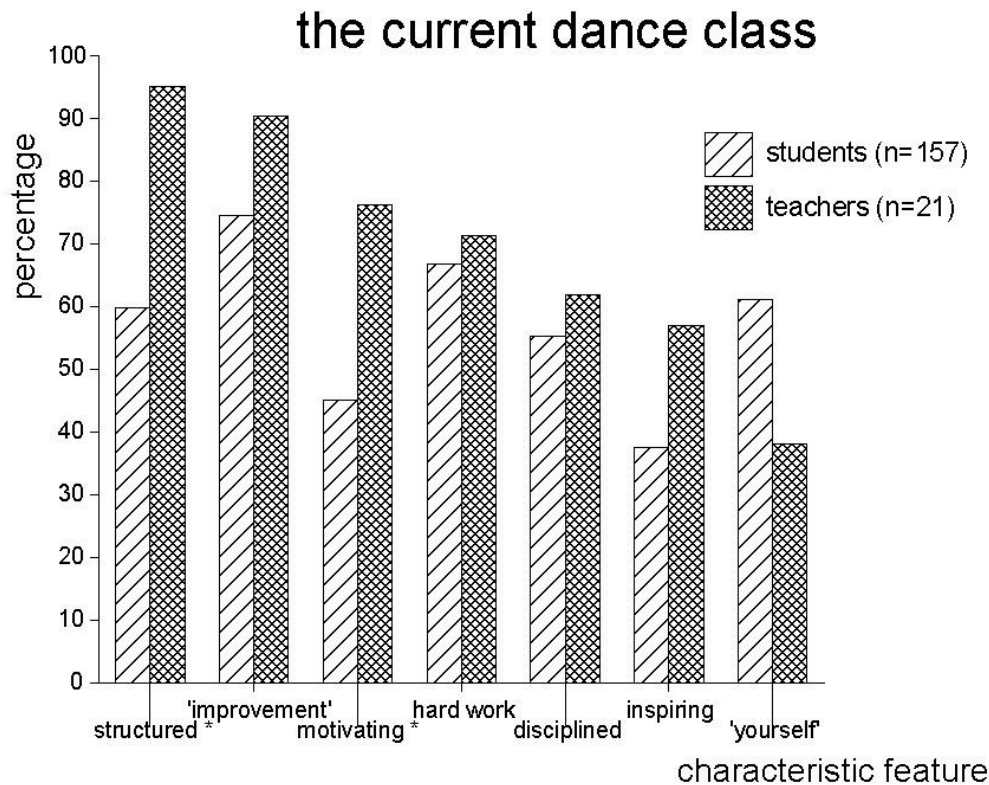


Figure 3. Rating of current dance class: Sketch of characteristics of the dance class according to dance students ( $n = 157$ ) and dance teachers ( $n = 21$ ). Of a total list of 18 items, 7 are presented. See Table 3 for a complete list of items: improvement = geared toward improvement; yourself = working for yourself. Statistically significant differences between students and teachers are indicated with an asterisk.

With respect to the characteristics of the dance class, teachers and students had a similar view. For one thing, they did not differ in the average number of items crossed (teachers, 6.14 and students, 5.41;  $F = 1.87$ ,  $p > .05$ , ES: .01). Students and teachers agreed that first and foremost a dance class is geared toward improvement. Further, they agreed that it is hard work, disciplined, and motivating. While they also agreed that a dance class is structured, teachers were more convinced of this quality than students appeared to be (see Table 3). Teachers also claimed that a dance class is inspiring (students did not), while many students went to a dance class in accordance with the motto of working for yourself.

### Discussion and Conclusions

As a first conclusion to be drawn from the results, it can be said that, in general, the dance findings are in agreement with those from other domains, and that,

within the dance sample, more likeness than dissimilarity was found between subgroups. This was confirmed by the effect sizes of the significant statistical effects, which were all small ( $ES < .15$ ).

With respect to the ideal dance teacher, teachers and students held similar views: A dance teacher should first and foremost be knowledgeable and know how to best teach and train dance students who opt for a professional career. Both teachers and students indicated that positive feedback is an important tool. As said before, these findings are highly similar to the characteristics of the ideal sports coach (e.g., Terry, 1992, Fig. 34, p. 114). The dance data, therefore, seem to suggest that one could generalize findings across domains: A teacher, a coach, a trainer or a mentor (by whatever word the person is called within various domains who is offering deliberate practice) will probably be experienced as the ideal person by the pupil, student, athlete, and so forth if behavior is, first of all, based on expertise (i.e., behavior that demonstrates quality in terms of training and instruction), and, secondly, if teacher behavior is offering plenty of positive feedback (i.e., not just indicating what went wrong, but showing ways to prevent earlier mistakes and improve earlier performance).

This finding is based on the data of all dance students ( $n = 157$ ). With respect to the student sample, it is recalled that the students were mostly female (81%), as well as originating from one of five dance routes: classical ballet, modern dance, jazz dance, dance teaching, and choreography. Statistical analysis revealed no significant gender effects on any of the LSD scales ( $p > .05$ ). Further, regarding the five dance routes, one significant effect was found on one of the LSD scales: the mean score on training and instruction was significantly lower for the subgroup of choreography students ( $n = 21$ ; mean score, 3.33) compared to that of any of the other routes, with mean scores varying between 3.58 and 3.87) ( $F = 4.37$ ,  $ES: .12$ ); post hoc analysis (Student Newman Keuls;  $p < .05$ ) indicated the latter subgroups not to be statistically different.

Within the teacher sample, a statistical analysis was carried out to explore differences between 'real' dance teachers (those who are presently teaching dance technique classes,  $n = 21$ ) versus 'other' teachers (those who were teaching theory classes or had other roles within the dance department;  $n = 18$ ). A significant difference ( $p < .05$ ) was found on one of the LSD scales: Real teachers had a lower mean score on democratic behavior than other teachers (means 3.04 and 3.81, respectively;  $F = 21.26$ ,  $ES: .37$ ). On each of the other three scales (training and instruction, positive feedback behavior, and social support behavior), no significant differences between the two subgroups were found ( $p > .05$ ).

A second conclusion is that the findings of both LSD and ratings point to two key qualities in teachers: expertise and providing positive feedback. In the reality of daily life, the ideal teacher will probably not be present most of the time. The current teacher is possibly best described by two characteristics: geared toward future profession and interest in student as a dancer (see Table 2). Each of these characteristics might be classified as examples of training and instruction behavior within the LSD framework (see Table 1). Other characteristics that were mentioned relatively often by teachers or students were motivating and positive; these could be viewed as examples of the LSD category of positive feedback.

A third conclusion that forces itself is that the commonly sketched image of the dance teacher (as was illustrated in the introduction of this article) is an unjust judgment. Almost no support has been found for the image of the authoritarian,

strict dance teacher for whom 'it's never any good.' According to both teachers and students, the ideal teacher favors democratic behavior. Within the context of a dance class, democratic behavior should probably be interpreted to indicate the need for consultation on matters that occur during class or are highly related to dance performance in class. Democratic behavior might be shown by the teacher in asking the students about the effectiveness of various ways to communicate certain messages. Democratic behavior might also appear in such issues as healthful eating & drinking habits, measures regarding injury prevention, or ways to deal with class instructions while in a process of injury rehabilitation. In general, democratic behavior is shown in teacher behavior that allows greater participation by the students in decisions pertaining to class goals, practice methods, and matters related to (the preparation for) rehearsals and stage performances (see Table 1).

When asked about daily practice, both teachers and students did not give any indication that authoritarian was a key characteristic of the dance teacher. These findings would certainly bring some to discard the notion of the authoritarian dance teacher, since it is not recognized by either teachers or students. Onlookers might not be convinced this easily: They might point to this intriguing phenomenon that dance students are so dependent upon their teacher that they interpret the teacher's behavior in a positive manner, and, therefore, might not be the best judge of the authoritarian teacher. In an essay 'On Authoritarianism in the Dance Classroom,' Smith (1998) claimed, 'Although authoritarian behavior appears to be imposed upon the students, often the students themselves expect and accept such treatment' (p. 123). The findings obtained in the present study cannot be decisive on the issue, but they do point to an interesting gap between the outsider's opinion and the insider's perception.

In *Ten 20th Century Masters* (Warren, 1996), 10 portraits were presented on internationally famous dance teachers, 6 of whom were women. Within the world of the dance, women hold the majority. In the present study, 81% of the student sample, as well as 77% of the teachers sample, were women. In the questionnaire presented in this study, both dance students and dance teachers were asked the following question: 'For me the ideal dance teacher is...?'. Four alternatives to answer the question were offered: (a) a man, (b) a woman, (c) dependent on student's gender, or (d) teacher's gender makes no difference'. For 75% of the dance students and 90% of the dance teachers, gender made no difference. Only 12% of the students and 5% of the dance teachers indicated that the ideal dance teacher is a man, 6% of the students and none of the teachers indicated that it is a woman, while for 5% of both the students and teachers felt that it depends on the gender of the student. Finally, therefore, it is suggested that the ideal teacher characteristics and the ratings of dance teacher and his or her class appear to be valid for both male and female dance teachers.

The present study did not assess the dance teacher's effectiveness in promoting the students' dance qualities (e.g., in terms of grades in ballet technique). Since many teachers are involved in the teaching process, it would not have been possible to assess effectiveness in terms of the number of students which are placed in excellent professional dance companies. The present study was simply concerned with the process of teaching. It remains to be determined how changes in teacher's behavior might produce effects in terms of career outcomes. In this context, it is of interest to point to findings of large-scale studies done with young athletes. After having been trained in creating a healthy psychological environment in which positive feedback by the coach is a key element, coaches of these young athletes did not have an improved won-lost



record. Other changes, particularly in psychosocial measures, were striking. Athletes of trained coaches were different from those of untrained coaches: Athletes liked their trained coaches more, had more fun, liked their teammates more, demonstrated lower levels of performance anxiety, had higher self-confidence, and had lower dropout rates (Smoll & Smith, 2001). Therefore, further research should be conducted regarding the dance teacher's behavior by taking its effects in terms of outcomes into consideration.

### **Implications**

When summarizing the findings, I am tempted to say that the dance teachers are described as highly knowledgeable. This quality is recognized by students. On the other hand, there also appears much room for improvement in the area of positive feedback, at least if teachers would want to become more of an ideal teacher.

The description of the dance classes by teachers and dance students underlines a task orientation: Dance classes are geared toward improvement and hard work, in which structure and discipline are highly valued. As findings indicate, both students and teachers emphasized the task orientation of dance teachers. Students indicated, however, that they also wanted their teachers to relate to them more in terms of positive feedback and social support.

As the results of this study show, teachers have a more positive image of their behavior than students have. This discrepancy between teacher and pupil is not limited to the domain of dance. In their research on coaching effectiveness in sports, Smith and Smoll (1996) concluded that young athletes demonstrate a more valid perception of coach behavior than both the coach himself and the parents of the athletes: 'The only significant correlation [between the observation of the coach's behavior and the coach's rating of his or her own behavior] occurred for punishment' (Smith & Smoll, 1996, p. 130). In a continuation of their research, Smoll and Smith (2001) have devised a special course (Coaching Effectiveness Training; CET) that, among other things, intends to offer coaches the means to calibrate their behavior. From the present results, one might be inclined to take the idea of a dance CET as an interesting suggestion. At the very least, teachers should not take their view on daily reality for granted. This study should be taken as a sign that students sometimes do perceive things differently!

A further point to be taken from the results of this study is that authoritarian can hardly qualify as a valid descriptor of the behavior of dance teachers. While these results should certainly be replicated before one can come to firm conclusions, one might doubt whether such objective, empirical findings are indeed effective in changing the existing image of the dance teacher. From social psychological research, it is well known that information or knowledge will not suffice here (cf. Smith & Mackie, 2000). Nevertheless, not only would more research be helpful regarding the role and behavior of the dance teacher, it would also be of interest to replicate this study with dance teachers in other segments of the dance world. The present study focused on dance teachers of preprofessional students. Further research might take either the dance teacher of the local dance school or the teacher of the professional dancer as an appropriate study object.

## References

- Bloom, B.S. (1985). *Developing talent in young people*. New York: Ballantine.
- Chelladurai, P. (1990). Leadership in sports: A review. *International Journal of Sport Psychology*, 21, 328-354.
- Chelladurai, P. (1993). Leadership. In R.N. Singer, M. Murphey & L.K. Tennant (Eds.), *Handbook of research on sport psychology* (pp. 647-671). New York: Macmillan.
- Chelladurai, P. & Riemer, H.A. (1998). Measurement of leadership in sport. In J.L. Duda (Ed.), *Advances in sport and exercise psychology measurement* (pp. 227-253). Morgantown, WV: Fitness Information Technology.
- Chelladurai, P. & Saleh, S.D. (1980). Dimensions of leader behavior in sports: Development of a leadership scale. *Journal of Sport Psychology*, 2, 34-45.
- Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences* (2nd ed.). Hillsdale, NJ: LEA.
- Hamilton, L.H. (1997). *The person behind the mask: A guide to performing arts psychology*. Greenwich, CT: Ablex.
- Korteweg, A. (1989, June 23). Het West Point van de dans [The West Point of dance]. *De Volkskrant*, Art and Culture, p. 1.
- Rossum, van, J.H.A. (1995). Talent in sport: Significant others in the career of top-level Dutch athletes. In M.W. Katzko & F.J. Mönks (Eds.), *Nurturing talent: Individual needs and social ability* (pp. 43-57). Assen: Van Gorcum.
- Rossum, van, J.H.A. (1997). Leiderschap in de sport: De trainer/coach [Leadership in sports: The coach]. *Richting Sport-Gericht*, 51 (6), 321-328.
- Rossum, van, J.H.A. (2000). *Belasting en belastbaarheid van jeugdige dansers; Een onderzoek bij leerlingen van een dans-vooropleiding* [Load and loadability in adolescent dancers: A study with pupils of a professional dance preparatory school]. Unpublished research report, Amsterdam School of the Arts, Dance Department.
- Rossum, van, J.H.A. (2001a). Talented in dance: The Bloom Stage Model revisited in the personal histories of dance students. *High Ability Studies*, 12, 181-197.
- Rossum, van, J.H.A. (2001b). HBO-dans: Aspecten van belasting en belastbaarheid [Pre-professional dance education: Aspects of load and loadability]. Unpublished research report, Amsterdam School of the Arts, Dance Department.
- Smith, C. (1998). On authoritarianism in the dance classroom. In S. B. Shapiro (Ed.), *Dance, power, and difference* (pp. 123-146). Champaign, IL: Human Kinetics.
- Smith, E.R. & Mackie, D.M. (2000). *Social Psychology*. (2nd edition). New York: Worth.
- Smith, R.E. & Smoll, F.L. (1996). The coach as a focus of research and intervention in youth sports. In F.L. Smoll & R.E. Smith (Eds.), *Children and youth in sport; A biopsychosocial perspective* (pp. 125-141). Madison: Brown & Benchmark.
- Smoll, F.L. & Smith, R.E. (2001). Conducting sport psychology training programs for coaches: Cognitive-behavioral principles and techniques. In

J.M. Williams (Ed.), *Applied sport psychology: Personal growth to peak performance* (pp. 378-400). Mountain View, CA: Mayfield.

- **Soest, van, M.** (1997, June 7). Alexandra Radius heeft nooit meer gedanst [Alexandra Radius never danced again]. *Vrij Nederland*, 58, 42, 44.
- **Streznewski, M.K.** (1999). Gifted grownups: The mixed blessings of extraordinary potential. New York: Wiley.
- **Terry, P.** (1992). The psychology of the coach-athlete relationship. In S.J. Bull (Ed.), *Sport psychology* (pp. 103-122). Ramsbury, Marlborough, England: The Crowood Press.
- **Warren, G.W.** (1996). The art of teaching ballet: Ten twentieth-century masters. Gainesville: University of Florida Press.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), *Danswetenschap in Nederland – Deel 4*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.29-39.

## **'that stranger the unmade dance' (Susan Rethorst)**

### **Leading ideas in 30 years of dance education at the School for New Dance Development in Amsterdam<sup>1</sup>**

By Jeroen Fabius

#### **Teaching an audience**

*'What we are trying to do is to make clear what might be important to watch in dance. (...) to teach an audience, over a length of time, how to watch dance' (Aat Hougée, 1982).*

This article intends to give an impression of leading ideas in the history of the School for New Dance Development in Amsterdam, as it has become a unique place for fostering creativity in dance education. It is based on, and frequently quotes, various (unpublished) documentation materials collected over a time span of 22 years since 1982<sup>2</sup>. Many interviews were held and recorded in the school which show the active interest in discussing and questioning the nature and purpose of dance education, and dance in general, that has made the school such a special place. A good illustration is the statement above by Aat Hougée from a panel interview with Steve Paxton, Lisa Nelson and Nancy Topf in 1982, a formative period in the history of the school, when a new direction was explored. It is both the curiosity and the critical attitude that strike out and explain the drive within the school to look for something different.

The only existing publication in which the school and its methods are described is *Moderne Dans in ontwikkeling*, een beschrijving van de Opleiding Moderne Dans Theaterschool Amsterdam tegen de achtergrond van historische en internationale moderne-dansontwikkelingen, by Moniek Merkx in 1985<sup>3</sup>. In Merkx' book the school is positioned against the background of the history of modern dance, placing its heritage firmly with important influences from Anna Halprin, and the work of Mabel Todd. The school was the result of a clash between two opposing views, as described in the book, one focused on creative development and 'soft techniques' versus one that focused on form-prescribing education and 'hard techniques', i.e. where students learn through copying styles of movement (Merkx, 45; translation by the author).

'The idea is that from the beginning training has to happen in the conscious dealing with one's creativity (47). New methods of teaching are founded on the analysis of basic principles of movement (48). (The program offers) an encounter with elementary movement techniques, .. one goes back to a natural way of moving that in a later stage can be coloured, free from prejudice in regard to style or form, aiming to keep in touch with changes, experiment and avant-garde in the dance, where students can form their own vision. (There is) no distinction

between technical and creative development, between dancer and choreographer, execution and making of dance, in principle this all is the same creative process' (Merkx, 47 – 53).

I will discuss six central ideas of the school. The approach towards the creative dancer had consequences for (1) the vision of arts practice: teaching artists, i.e. the visiting artists to come and explore new directions at the school; (2) the policy of the school: from intuitive management to structured dialogue; (3) the pedagogy of the school: teaching freedom; (4) ideas about dance training: teaching principles, the teacher is the body; these lead to investigations into somatic approaches; (5) improvisation and performing: the art of the moment, performing the body; and in general supported (6) an exploratory mind towards the art of dancing: choreographic mind, dance that teaches. But first I will give a (very) concise overview of the history of the SNDO.

### **a short history of the beginnings: a school for the creative dancer**

*'That was my inspiration (...) a school for dancers who are creative and also equipped and they don't have to kill the creativity through being so harsh and authoritarian'(Pauline de Groot 1989.*

The school was strongly influenced by the work of Pauline de Groot, which she had developed in teaching at her private dance studio. As a 15 year old she had travelled to the United States to study with Martha Graham, and later with José Limon. Rather than teach the work of Graham, she had, through Eric Hawkins and André Bernard, discovered a new approach towards dance and the moving body; 'this was the time which gave me my whole background' (1989). With them she discovered the concepts of ideokinesis and sensation, the importance to develop a sensitivity for what is happening to the body in movement.

By the time she and Koert Stuyf were invited to join the Moderne Dansopleiding of the Theaterschool in 1974, questions had arisen about what kind of dance education should be developed; after all, a modern dance education inspired by developments in the United States was a new phenomenon. Koert Stuyf, too, had been in New York and had found inspiration in the work of Cunningham and Graham. The fusion proved a complex process: the various ideas did not match, and stood for different ways of thinking about dance, art and pedagogy. Koert Stuyf pretty quickly decided that running a school was not for him. Pauline spent a number of years negotiating the way in which her teaching could fit within the overall design of the new school. Only gradually did the various programs of the different studios become one program. For a while some students would follow different tracks at the various studios. By 1975 Aat Hougée had joined as administrator, coming from the Mimeschool, he had been inspired by Pauline de Groot's ideas and was to become an important support in the years to come. Through the Dartington Festival Pauline de Groot had gotten in touch with Steve Paxton and Mary Fulkerson (who was directing the festival), and started to bring over dance makers of the first and later generations of the Judson Church, establishing a major source of input for the school from New York. People who did not agree with this policy had left by then, including Bianca van Dillen, Krisztina de Châtel and Yoka van Brummelen, who would become the choreographers dominating the field of modern dance in the Netherlands in the late 1970s. In distancing these choreographers the school had acquired a relatively isolated position in the Dutch dance world. In the early

1980s the school was the subject of fierce debate in national newspapers, being called 'a sectarian undertaking of Pauline de Groot' by dance historian and dance critic Eva Van Schaik in her book *Op gespannen voet*<sup>1</sup>.

By 1980 the new policy had been formulated and, with the appointment of Jaap Flier as artistic director, a longer term development could take place. Perhaps to bring some balance, head of the Theaterschool Jan Kassies had invited Jaap Flier to join as artistic director of SNDO. Jaap Flier had been known as the 'Dutch Nijinski' when he was dancing with Sonia Gaskell and the Nederlands Dans Theater, where he was artistic director from 1970-73. In his own words: 'I'm epigone backwards. I take from the traditional world and try to involve myself in that other world and slowly bring some of that traditional into the present' (1989).

In 1989 a major shift took place when Aat Hougée and Mary Fulkerson left to Arnhem to start the European Dance Development Center, and Ria Higler and Trude Cone took over as artistic directors. Pauline de Groot and Jaap Flier both gradually stepped back as teachers.

In 1992, when the Theaterschool had introduced the Opleiding Moderne Theaterdans, in a second attempt to provide a more traditional modern dance education for dancers in Amsterdam, the pressure intensified for SNDO to become a program for choreographers. By 2000 SNDO officially became defined as a Bachelors in choreography, still a rare phenomenon in the world of dance education, inviting students to develop their own vision and practice on dance making. By 2002 the postgraduate program in choreography and new media Dance Unlimited was started, working with regular SNDO teachers Susan Rethorst, Scott deLahunta, Sher Doruff, Thomas Lehmen, and Jeroen Fabius as coordinator. Where Dance Unlimited aims at practicing choreographers who seek time to further articulate or reorient their work, SNDO provides a choreography education based on a strong artistic pedagogy.

### **Teaching artists (1)**

*'(...) what I can do through the security of the school: teaching artists about their role in society. Telling them "you're very important", that's a very important role' (Aat Hougée, 1989).*

That is one of the things that he is most proud of, he says. In the 1980s the school was seen as a sort of research centre, a 'breeding spot for new thoughts', for innovative artists, practitioners first of all, who would also teach as a sort of secondary bonus: '... schools are a wonderful alibi to work in freedom' (1989).

In the 1980s the school was as much a venue as a school. A lot of work presented at the school would only be seen there in the Netherlands. The Goldberg Variations by Steve Paxton was shown (and recorded) in 1986 at the Da Costakade, long before it was picked up by producers in Europe (Belgium). It was only performed in theatres in the Netherlands at the end of its run in 1992 when it was made into a video production by Walter Verdin at the Felix Meritis theatre in Amsterdam. It was a chance for American (New York based) artists to show their work as well as to develop it by working with students. For Aat Hougée it was not important that the artists be famous and well-integrated in the theatre circuit. Rather, it was to be lauded if artists were to take on a fringe position, and were in search of things that were not so popular. The idea of the avant-garde was dominant. In the 1980s this meant that most artists came from the United States.

The school at the Da Costakade was a place where dance improvisation, contact improvisation, alignment and release work were introduced to the dance community in the Netherlands in the 1980s, through summer courses, performances, conferences, lunch performances, and jams. Candidate students were offered three month introductory courses of twelve hours a week, and a three month selection course before they would be selected for the school. It gave them an opportunity to get acquainted with new ways of working and thinking in dance.

## **From intuitive management to structured dialogue (2)**

*'There always have been changes here. The school didn't look the same from one year to another' (Jaap Flier, 1989).*

There is a tension between the institutional requirements of art education, and the kind of philosophy of creating a breeding spot for new ideas. In the article 'Responsible Anarchy'<sup>2</sup>, Hougée takes a stand for intuition against a systematic approach to education. Thus: choose the teacher, rather than the subject. In other words, it is more important to find inspiring teachers than to cling to a particular subject. In the end, what was important to the school was not so much what the course contained, but rather a concentration on the work itself. Paxton: 'If an institution can give the students five years to concentrate on movement, it hardly matters what they do, as long as they're doing it very intensively' (1982). Where the structure was not the main priority, it was even challenged, in favour of an 'intuitive' approach to management.

After 1989 this philosophy changed. After some years of development, Trude Cone and Ria Higler, with the assistance of Ric Allsopp, lecturer at Dartington, formulated a new program, in much more detail than in the previous period. Trude Cone<sup>3</sup>: 'Central was the idea that learning is a dynamic experience of chaotic encounters' (2002). Five main subject areas were formulated: Technique, Exploration, Improvisation, Composition and Theory. Each of these subject areas contributed to the overall development of the student, but not in a linear fashion, 'the building stones are properties of parts – the whole is the making of work, that must be central' (2002). The system was meant to 'teach to manoeuvre in the chaotic patterns (ibid). (...) All systems of thinking are connected – there is not one more fundamental'. Systems replaced the intuitive choice of teachers to determine the curriculum. Ria Higler: 'In the first year there is a fixed program. Later it gets more open and the students can fulfil their own plan as much as possible' (1994). Students would obtain freedom to develop in their own speed, not along a linear progression, but along the five subjects prescribed by the school in the hologram model, as it was sometimes referred to, where many routes were possible, instead of just one.

There were frequent, almost weekly, thematic meetings with teaching staff to discuss the education. Ria Higler: 'Keeping ourselves in touch with guest-teachers has really helped understanding of what the school is working with' (1994). The same was true for the dialogue with the student, that took on a much more structural aspect within the school. Ria Higler: 'We have started to do feedback sessions after workshops. To follow the thoughts, the minds, where the students are, what their interests are' (1994). This was part of a strategy to challenge the tendencies to see 'new dance' as a style, a more or less closed aesthetics of its own. For that purpose all kinds of ethnic dance workshops were introduced, and later a focus on the international and cultural diversity of the

students backgrounds. One could say that with the transition from Hougée and Flier, to Cone and Higler, intuition and strong ideological leadership gave way to a policy of structure and dialogue.

### Teaching freedom (3)

*'I'm not surprised (...), that it's difficult for people to manifest clearly and cleanly what they think and feel (...) what the artistic import of it is, (...) I bet all those questions exist more for students now than they did before. It's an incredible test we're thrusting upon them'* (Steve Paxton, 1982).

The invitation to do one's own thing, clearly stands within the history of modern dance. Dance students in previous times had been following socially prescribed routes, but now Paxton says: 'It's possible to be a really major force in dance now with never having danced in a major company, never been subject to any outside criticism whatsoever' (1982). The invitation to the student creative dancer is to find one's own ways. The consequences of the new pedagogy are quite extensive. Pauline de Groot: 'Wanting to become a dancer has to do with a certain discipline of getting to know yourself, physically, but also who you are. That's where the creative process comes in, finding out who you are' (1989).

In 1985, I assisted as a newly arriving student the opening speech by Aat Hougée. 'In the school we may be searching for new symbols, for revolutions in the art form, but those cannot be forged. The creative process is exactly that, allowing something to happen one cannot foresee. Most revolutions in art go almost unseen, they have been marginal events, and are attributed that status only afterwards', Hougée told us<sup>4</sup>. So the implication was that one had better occupy oneself with creating the right conditions for finding new things. That was a clear message coming into the school.

That thinking, in turn, has consequences for the pedagogy of the school. Jaap Flier: 'I think the whole feeling of being a student is a very bad approach. (...) I find it also very difficult to feel myself as a teacher' (1989). Hougée points to one of the sensitive areas of these new relationships between students and teachers: 'You say people have to find out their own criteria. (...) but a lot of people say my criteria are to stop here, (...) our criteria are that people should really go through something' (1982). At the time of leaving the school in 1989, Jaap Flier however wonders whether the atmosphere has become too 'gentle'. In 2006 Robert Steijn, teacher since the 1990s and shortly co-director, makes a distinction between teaching in the sense of instructing and guiding the artistic inquiry, investigating with the student, what the work is saying.

In an education for the creative dancer then, what should be the criteria for taking students into the course? Paxton: 'Look at Simone Forti (...) she would take Merce's classes but afterwards she would crawl around on the floor. (...) I had to stop myself judging her. She had an integrity which allowed me to see that crawling. If somebody auditioned for the school by crawling, what would you think?' (1982) This is an ongoing debate in the school, how much dance background should candidates have, is it helpful or rather detrimental to their artistic development? In that same discussion Lisa Nelson stresses the importance of people's 'preconception of what dancing is', in Paxton's words the 'ability to be open and relaxed and communicative about a self-conscious process'. Aat Hougée: 'Try to give them freedom (...) that's the main thing. (...) in our society the word freedom stands for a lot of awful things. So when you're talking about real freedom, that's a lot of work' (1989). The essence of giving



freedom is its revelatory nature. Topf: 'In the making of choices, you see the functioning of the inside. It's the choice-making that reveals what is there' (1982).

The sheer fact that the school provided such stimulus for creative development, closer to fine arts education than traditions in dance education, was a strong attraction of the school to the international student population. That is what they desired, to be able to do their own thing. To be able to cater for that desire, Cone and Higler introduced the requirement for each student to make his own performance every year. This also meant the end of the school as a venue for visiting choreographers, the attention was now put on facilitating work by the students.

### **Teaching principles, the teacher is the body (4)**

*'I wanted it to be a process of understanding the body and listening to the body, having to do with sensation, and becoming a good dancer; that's a daily affair' (Pauline de Groot, 1989).*

So what kind of daily dance training allows students to find their own forms? Aat Hougée: 'It's an artistic choice they want to make, but I think there is something (...) every dancer (...) should do' (1982). Already, in the 1970s, a major decision had been made with regard to dance techniques. Pauline de Groot: 'We decided that there was going to be a modern dance department that didn't need ballet and this was a major moment' (1989). At that time (and still perhaps) that was quite a provocation. In the early 1980s the Cunningham technique was chosen as a sort of neutral basis (see Merckx). Later, in the 1990s, ballet came back into the curriculum<sup>5</sup> but with a kind of teaching informed by somatic approaches, accentuating principles rather than the forms. That had become the general criterion of teaching techniques, as long as the teacher was informed by some kind of somatic approach, the students would be stimulated to actively apply principles in their own way, rather than copy and emulate the teacher.

In the philosophy of the school, a mechanistic approach to dance training, the splitting of the physical and the mental, was avoided. By 1986 the word technique was thrown out of course documents for a year. Aat Hougée: 'There is no technique, there are techniques. And techniques to me are (...) nothing else than practicing elements of being an artist (...) the word technique often stands in education for reproducing known material' (1989). The word technique did reappear pretty soon however, but remained a source for debate. Hougée was convinced that if people would learn the principles of movement, rather than do mindless copying, they would be much more efficient in taking on new techniques or movement information.

Pauline de Groot had initially created a curriculum that integrated yoga, T'ai chi, rhythm and voice classes. In the 1980s alignment and release technique were introduced in the course. John Rolland was instrumental in developing the alignment classes at the SNDO<sup>6</sup>, a product of his teaching from the early 80s onwards. Rolland studied in Illinois in the early days of the development of release work by Barbara Clark, a student of Mabel Todd's. He makes a distinction between alignment and release. Where a release class in his view looked more like a dance class, alignment focused more on principles of movement, in open forms like improvisation and hands-on sessions. The use of images played an important role in alignment, as developed by Mabel Todd in the 1930s. Based on

research in neurology and physiology, approaches were developed to improve posture and coordination of movement.

As Rolland says: 'It doesn't have to lead to (an) artistic goal' (1993), Cathy Caraker, teacher in the 1990s: 'It seems obvious that art-making has therapeutic value, that therapy can be very creative' (1998). For a brief period, at the end of the 1980s, students were offered the opportunity to specialise in this non-artistic direction, to apply approaches to movement and body in more therapeutic settings, 'body-workers'. Quite a few graduates of the school in that period have developed careers as movement therapists in a great variety of settings.

After John Rolland<sup>7</sup> left the school in 1988 a gradual change took place in the alignment and release classes. Quite a few teachers started studying with Bonnie Bainbridge Cohen in Amherst, Massachusetts, and brought back experiences with Body Mind Centering<sup>8</sup>. Within the system that Cone and Higler introduced, this work mainly happened in the so-called Exploration classes, and afternoon workshops. According to Cone and Caraker, the approach used in the alignment work stemming from Todd had some undesired side effects. One was that dancers focused too exclusively on sensing, work was always done starting with stillness, and would become quite introspective. To counter that, Caraker: 'Balancing sensing, feeling and action, inner and outer focus is always a major concern for me when I teach a class' (1998). This is called the 'sensory-motor-loop'.

### **The art of the moment, performing the body (5)**

*'It seems that there is a new sensibility evolving in the realm of movement art and performance. Many movement artists are now exploring the expression of body-mind states which are highly specific, subtle and unexpected. They are developing forms for performance which are uniquely personal and which often challenge conventional assumptions about what dance is, or even what performance is. (...) We are performing the body, giving the body space to speak for itself. The body is no longer just the dancer's instrument. The medium can also be the message' (Caraker, 1998).*

Dance improvisation has strongly contributed to this development combining performance and research, process and product. Katie Duck: 'Improvisation is the most intensive view one can possibly take on the art form for what it actually is' (2003). The SNDO had become the place where improvisation and contact improvisation are practiced and maintained within the Dutch dance world. The building at Da Costakade was an important venue for dance improvisation in the Netherlands. Guest teachers would easily compose an evening showing, rallying together with staff teachers of the school as they 'always perform new work', a statement frequently used.

Katie Duck has been the most consistent improviser connected to the school. During the 1980s she had performed with her Group O<sup>9</sup>, in the 1990s she organised some important improvisation festivals in the Frascati Theatre with Robert Steijn. The now 10-year existence of Magpie Music and Dance Company has been of major importance, working with fellow teachers at the school Eileen Standley and Vincent Cacialano, and inviting many colleagues<sup>10</sup>, and graduates from the school.

Improvisation fits very well in the pedagogy, as the student dancer is required to apply all the faculties of the movement capacities, and needs the

ability to learn to deal with one's own personal characteristics within the event created with fellow performers. In discussions about improvisation the concept of performing dance has become an important issue of investigation at the school. One of the main issues is the performing mind. Paxton calls it a kind of witness: 'There is a conscious mind involved but it's not doing active duty. I'm trying to turn the action over to other parts. I think they're our true parts, however' (1999).

The work of some of the graduates at the end of the 1990s expresses similar concerns, not anymore in the context of dance improvisation but rather of performing itself. A good example is the (diverse) work by the Association LISA with graduates Ivana Muller, Paz Rojo and Nicole Beutler, who actively investigate as Caraker says the conditions for 'performing the body'.

### **A choreographic mind, dance that teaches (6)**

*'As much as you might feel out on a limb, working without a thought in your head, something has to be operating, leading you to make the decisions that result in the thing you make, that is from you, of you, about you. That is the choreographic mind at work' (Rethorst, 2003).*

Aat Hougée saw the school as providing artists with a place for developing new symbols, a research centre, as it were, for making innovative dance. Notions of research, investigation, exploration have been frequently used. For the students, the message has consistently been to find their own way with what the program offered. The approach to research has mainly been an appeal to a practical, experiential investigation, rather than an academically framed discourse. There remains an uneasy relationship between dancing and theory. Theory as a course component was only introduced in 1991. Previously, dance history and reflection had not been consistent subjects.

A good example of the practice-based reflection on research in dance is the writing of Susan Rethorst<sup>11</sup>, a frequent teacher from 1989 until 2004, and staff teacher since 2002 of Dance Unlimited, the postgraduate program in choreography. She has written about that investigative state of mind in the creative process of a choreographer. She stresses that the investigative processes in dance are immersed in the daily practice. 'Dailiness requires a simultaneous tuning in to time and the absence of time. One has to know and not know.... Dailiness allows for the endless finding of a reason, for curiosity, 'ongoingness' tedium, for humour, for embracing the excitement of being led by that stranger, the unmade dance' (Rethorst, 2003).

The shift in the school, made by introducing theory as one of the course components, occurred in a period when dance studies were being introduced into the academic world, mainly in Britain and the United States, which opened up the theoretical contexts for looking at dance. It was also a period when several conferences were held at the school: 'The Connected Body?' (1994)<sup>12</sup>, and 'Connecting Bodies' (1996) about developments in dance and emerging technologies; 'Conversations on Choreography' (1999) about dance dramaturgy; 'MP3' about reflexivity in choreographic practice (2003), all organised by Scott deLahunta.

The shift to introducing reflection and theory is important at a school for dance artists, who deal with the body. Where in 1985 in Merckx's book one speaks about finding the 'natural' movement, that perspective is changed towards a critical perspective informed by cultural studies, dance studies. Maaike

Bleeker's course the Anatomical Theatre Revisited (theatre theorist and teacher in the early 2000s) was to do that: 'Recognizing the difference different points of view make is important even more in those cases where we are dealing with something as common as the body, or with experiences that are so intense, and apparently so direct, as the responses of our own body to what we see'(1997). Inversely, the consequences for theorists, dramaturges to move into dance was in the words of André Lepecki: 'Just as the dancers and the choreographer, I enter to find a (new) body. That's the most important task of the dance dramaturge – to constantly explore possible sensorial manifestoes' (DeLahunta 2000).

From 2002, the Higher Education in the Netherlands can make use of research funding that did not exist before. Research, as it were, finally gets formal acknowledgement, and finds a logical extension from SNDO and Dance Unlimited.

## **Conclusion**

*'Maybe we're finally starting to train perception up to the point where it starts to be able to see more subtle body language' (Paxton, 1999).*

After more than thirty years of investigations in dance it is clear that a lot has changed around the school, but also that the invitation to investigate and come to new perspectives on dancing has persisted. That is why the school attracts students from all over the world. Apparently the stress on artistic development is still a rare position in dance education, rarely found anywhere else in the world. The school has perhaps a stronger reputation abroad than it has in the Netherlands. The controversies of the beginning of the school still permeate in differences in points of view. In the Netherlands there are many questions about the 'crisis in dance' and how to overcome pressures to find more audiences. Has the quest for new symbols lead to elite, conceptual dance where there is no more dancing? What has been the share of SNDO in this process?

What is clear is that in 1980 the school took an 'alternative' position to other dance being made in the Netherlands, taking inspiration in developments from New York. Since the 1990s there has been a notable shift in European dance, with the work of artists like Xavier LeRoy, Jérôme Bel, Alain Platel / Les Ballets C de la B, and others. Many graduates have worked with these artists, and have established an internationally acknowledged career<sup>13</sup>. What is clear is that the stress on creative, artistic development of the dancer by the SNDO has contributed to dance-making in the Netherlands. Already by introducing the word dance-maker, for the small scale dance-making where artistic collaboration is important and choreography is made from a strongly individually-based movement research. Artistic directors Simon Dove, of Springdance Festival, and Leo Spreksel, of the Korzo theatre, noted this as an important shift in the aesthetics of dance-making in the 1990s<sup>14</sup>. Dance is made from a personally informed context; the works are open to the social contexts within which they get made. There is still debate about the status of these works. In the Dutch dance world there is a strong sense of protectiveness towards the discipline. Frequently, journalists call those works ego-documents, or conceptual dance that transgress the essence of what dance should be. Apparently work that represents a marginal proportion of the entire dance field still manages to raise major debate.

What is accomplished, can be hoped, as Hougée did in the beginning, back in 1982, is a new understanding of what dance can be, do, mean. In the end, the questioning is an ethical issue, that has to do with how dance is seen in society. Hopefully, this can be done without resorting to an aesthetics of nostalgia, and a restoration of 'safety zones' of what dance should be, but by offering an invitation to stimulate creativity and to foster intuition in dance makers. Perhaps this indicates a new direction for the school: as the debates of what dance can be, and how it can be made, have been digested, there is a new, more pressing, argument to think about: for whom dance is to be made, and how dance can make a difference, and expose it.

*'The one that makes a difference in shaping what is not yet there. In bringing that forth. In exposing it' (Beutler 2003).*

---

<sup>1</sup> This article is a reworked, and heavily reduced, version of an article published in: Tanz(Aus)bildung, Herausgeber Franz Anton Cramer. Berlin 2006.

<sup>2</sup> In Dutch the name is School voor Nieuwe Dansontwikkeling, it is often referred to as SNDO.

<sup>3</sup> New Dance Publications, Amsterdam 1985

<sup>1</sup> Eva van Schaik: Op gespannen voet: Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900. De Haan, Haarlem 1981, 144.

<sup>2</sup> (Ballet International 3/1994)

<sup>3</sup> Quotations taken from internal documentary material of SNDO.

<sup>4</sup> personal notes

<sup>5</sup> through the work of Daniela Graça, Gavin Louis, Alfredo Fernandez, and others

<sup>6</sup> John Rolland: Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education. Urbana, Rolland String Associates, 1984.

<sup>7</sup> John Rolland died in December 1993 as a result of AIDS related illness.

<sup>8</sup> Some of these teachers were: Trude Cone, Ria Higler, Jaques van Eijden, Cathy Caraker, Naomi Duveen, Margot Rijven, Jørdis Jakubczick

<sup>9</sup> With members Frans Poelstra, Alessandro Certini, Charlotte Zerbey, Maria Angela Pespani, and others.

<sup>10</sup> Other members are Michael Schumacher, Martin Sonderkamp, Masako Noguchi, Sharon Smith, musicians Mary Oliver, Michael Vatcher.

<sup>11</sup> This contribution was published in Choreographic Encounters edited by Mary Brady, Institute for Choreography and Dance, Cork 2003

<sup>12</sup> Ric Allsopp and Scott deLahunta (Eds): The connected body? : an interdisciplinary approach to the body and performance. Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten 1996.

<sup>13</sup> Harijono Roebana, Sasha Waltz, Thomas Lehmen, Gonnie Heggen, Frans Poelstra, Tim Feldman, Martin Butler, Martin Nachbar, Ivana Muller, Paz Rojo and Nicole Beutler, and many others.

<sup>14</sup> Maja Landweer: «From One-way Traffic to Dialogue». In: Dancing Dutch, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 2005, 112.

## References

Unpublished interviews SNDO archive in chronological order:

- Nancy Topf, Lisa Nelson, Steve Paxton interviewed by Aat Hougée, SNDO 1982;
- Pauline de Groot interviewed by Mary Fulkerson, SNDO 1989;
- Aat Hougée interviewed by Wendell Beavers, SNDO 1989;
- Jaap Flier interviewed by Remy Charlip SNDO 1989;
- Deborah Hay interviewed by Ric Allsopp, SNDO 1989;
- Ria Higler interviewed by students on SNDO policy 1991 and 1994;
- John Rolland on alignment and release technique, interview with Jacques van Eijden, 1993;
- Steve Paxton interviewed by Robert Steijn SNDO 1999;

### **Published articles**

**Beutler, N.** (2003). Notes on making Furry Animals. Publication Gasthuis Theater Amsterdam.

**Bleeker, M.** (1997). Looking for Peter by Gonnie Heggen. M. Kolk (Ed.). In *Wie zou ik zijn als ik zijn kon : vrouw en theater 1975-1998*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

**Caraker, C.** (1998). Body-Mind Centering® as a somatic approach to dance education. In *Nouvelles de Danse*, no 46-47. Brussels

**DeLahunta, S.** (2000). Speculations and reflections on dramaturgy in dance. In *Dance Theatre Journal*. April. London

**Rethorst, S.** (2003). Dailiness. In M. Brady (Ed.) *Choreographic Encounters*. Cork: Institute for Choreography and Dance.

**Jeroen Fabius** is Artistic Director of DAS Choreography, master program, within the DAS Graduate School of the Amsterdam University of the Arts. He graduated in Communication Studies in 1985 at the University of Amsterdam and in choreography at the School for New Dance Development (SNDO) in 1990. He has worked for ten years as choreographer, and as dancer and performer. He regularly works as dramaturge in artistic projects. He teaches courses Dance History and Concept Development at the School for New Dance Development since 1991. Alongside these commitments, he is currently Research Fellow with the Amsterdam University for the Arts and is doing his PhD research with the University of Utrecht, entitled *Closely watching moving bodies. Micropolitics of choreographic address in the work of Trisha Brown and Meg Stuart*. He has edited the book *Talk / SNDO 1982-2006* (2009) about the history of the School for New Dance Development.



Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), *Danswetenschap in Nederland – Deel 4. Vereniging voor Dansonderzoek*, pp. 76-88.

## **Fit to dance? – NL Een replicatie-onderzoek onder professionele dansers in Nederland**

Door Jacques van Rossum & Andrea Schärli<sup>1</sup>

In 1992 kreeg de Engelsman Peter Brinson de 'Digital Dance Premier Award' en besloot het eraan gekoppelde geldbedrag te gebruiken voor een inventariserend onderzoek naar de gezondheid van dansers. Het werk werd uitgevoerd en bleek baanbrekend. De resultaten van het onderzoek werden gepubliceerd in *Fit to Dance?* (Brinson & Dick, 1996). De ondertitel van het onderzoeksverslag maakt de bedoeling van het onderzoek duidelijk: 'The report of the national inquiry into dancers' health and injury'.

Toen in Nederland enkele jaren geleden ARBO-wetgeving voor de podiumkunsten van toepassing werd, ontstond behoefte aan inzicht in de stand van zaken op en rond het danspodium. In overleg met het DOD (Directie Overleg Dansgezelschappen) werden voorbereidingen getroffen om het Engelse onderzoek als uitgangspunt te nemen voor het nemen van de maat van de Nederlandse professionele danswereld. Na een periode van zo'n anderhalf jaar voorbereidende gesprekken, toen het onderzoek op het punt stond uitgevoerd te gaan worden, besloot men in het DOD, in samenspraak met het toen net opgerichte Arbo-podium, de voorkeur te geven aan een biomechanisch onderzoek naar tillen bij dansers, en dus om de Nederlandse replicatie van *Fit to Dance?* niet uit te voeren.

Het onderzoek is toch uitgevoerd, maar als een afstudeerproject van een Zwitserse danseres en dansdocente, die in de laatste fase van haar studie aan de Technische Hochschule Zürich begeleiding zocht en vond bij de Amsterdamse faculteit der Bewegingswetenschappen (Vrije Universiteit, Amsterdam)<sup>1</sup>. In de oorspronkelijke opzet zou het onderzoek zich alleen richten op Nederlandse dansgezelschappen. In het project zoals nu is uitgevoerd is een ruimere opzet gekozen: naast de danser in een dansgezelschap is ook de 'freelance'-danser benaderd. Het onderzoek biedt daarmee een beeld van de professionele Nederlandse danswereld, waarin met name de door de danser zelf ervaren gezondheid en de hieraan gekoppelde zaken als blessures en werkbelasting aan bod komen.

### **Fit to Dance?**

Voor het oorspronkelijke Engelse onderzoek *Fit to Dance?*, naar de stand van zaken rond gezondheid en blessures bij dansers, werden de gegevens verzameld in het jaar 1993. Het kerndeel van het onderzoek bestond uit het voorleggen van een uitgebreide vragenlijst aan individuele dansers. Van de 3500 verstuurdde vragenlijsten kwamen er 658 ingevuld retour, hetgeen een responsepercentage van 18% betekent. Ongeveer de helft van de respondenten (nl. 330) bleek

---

1



dansstudent ('pre-professional dancer') terwijl de andere helft uit professionele dansers (n=327) bestond. De danser kon in antwoord op de vraag met welke dans hij/zij zich bezig hield ('present dance form') meerdere antwoorden aankruisen: het overgrote deel (65%) van de professionele dansers gaf aan zich bezig te houden met moderne dans ('contemporary dance'); een kleinere groep (30%) kruiste (ook) de klassieke dans ('ballet') aan.

Het inventariserend onderzoek maakte duidelijk dat er nog heel wat aan de gezondheid van de danser te verbeteren was. Er werden tien aanbevelingen geformuleerd, gebaseerd op het uitgevoerde onderzoek. In het algemeen bleek dat de belasting die dansers te dragen hebben hoger is dan de belastbaarheid van diezelfde danser. Dansers bleken in het algemeen niet zuinig te zijn op hun lichaam: de eet- en drinkgewoonten bleken lang niet altijd gezond, roken bleek vaak voor te komen, dansers hadden weinig kennis over het belang van en de manier waarop rust genomen zou moeten worden, en er leek een taboe te rusten op psychologische problemen waar dansers mee kampen. Dansers konden vaak niet direct terecht voor een behandeling van een blessure en werkten met enige regelmaat in een ongeschikte omgeving (denk aan zaken als de vloer en de temperatuur en vochtigheid van een ruimte). Tegen een dergelijke achtergrond ligt het voor de hand de omvang van (veelal chronische) blessures met name te wijten aan de danser zelf en aan diens omstandigheden. Dansers gaven als allerbelangrijkste reden voor blessures 'fatigue/overwork' op.

Afgaande op de volgorde van de aanbevelingen was het belangrijkste probleem van de danser het ontbreken van fysieke fitheid: "Dancers should be physically fitter". Er is, mede op grond van deze ondubbelzinnige aanbeveling, in de afgelopen jaren een sterke vooruitgang geboekt in het trainen van het uithoudingsvermogen (zie Van Rossum, 2002a). Dat er desondanks nog veel te verbeteren valt, blijkt uit een overzicht van de wetenschappelijke literatuur over de fysieke conditie van de danser (Schärli, 2003); een samenvatting van dat overzicht is gepubliceerd in het derde deel van *Danswetenschap in Nederland* (Schärli, 2004).

Het inventarisatie-onderzoek onder Engelse dansers is in het jaar 2002 opnieuw gedaan. De resultaten hiervan zijn onlangs gepubliceerd onder de titel *Fit to Dance? 2* (Laws, 2005). Van de 3200 gedistribueerde vragenlijsten zijn er 1056 ingevuld teruggekomen (response: 33%). In deze steekproef bleken dansstudenten veruit in de meerderheid met een aantal van 791 (dit is 75% van de onderzoeksgroep). Van de professionele dansers (n=265) bleek de helft als belangrijkste dansvorm ('main dance form') moderne dans aan te kruisen, terwijl een iets kleinere groep (ongeveer 45%) klassieke dans aankruiste (resp. 'contemporary' en 'ballet'); voor 26 professionele dansers (10%) waren beide dansvormen kennelijk even belangrijk. Dansers bleken nog steeds veel blessures te hebben, waarbij de verdeling van de blessurelocaties niet anders was dan bij de eerdere inventarisatie - nog steeds komen blessures aan de onderrug het meest voor. De nu als afzonderlijke reden opgegeven oorzaken 'vermoeidheid' en 'overbelasting' bleken elk afzonderlijk tot de drie belangrijkste redenen voor blessures te moeten worden gerekend, terwijl ook een blessure-recidive ('recurrence of old injury') vaak als reden werd genoemd. In 2002 bleek men gemiddeld een beter, dat is: meer gezond, patroon te hebben met betrekking tot roken en drinken; ook bleek een omvangrijker groep dansers zich aan een dieet te houden, terwijl een geringer percentage opgaf de voorgaande twaalf maanden een eetprobleem te hebben gehad. Het lijkt er op dat de danser gezonder is

geworden. De cijfers zijn in het onderzoeksverslag (Laws, 2005) echter berekend over de gehele onderzoeksgroep en niet uitgesplitst naar de groep van dansstudenten enerzijds en professionele dansers anderzijds. Het is daardoor niet duidelijk of de verbetering mogelijk ook kan worden toegeschreven aan de overmaat aan dansstudenten in de onderzoeksgroep.

Het *Fit to Dance?*-onderzoek heeft in belangrijke mate model gestaan voor een onderzoek dat onder professionele dansers in Nederland is uitgevoerd. Voor deze bijdrage aan de bundel 'Danswetenschap in Nederland' hebben wij een keuze gemaakt uit de onderzoeksresultaten. Om tot een eerste, voorlopige conclusie te kunnen komen over de gezondheid van de professionele danser in Nederland is ervoor gekozen allereerst een overzicht te geven van de blessures bij de professionele danser, alsmede van de redenen voor die blessures volgens de danser zelf. Verder wordt ingegaan op de psychologische problemen die de danser zelf zegt tegen te komen. We gaan hier niet in op de mogelijke nuancering van de bevindingen op grond van achtergrondgegevens van de danser. In de vragenlijst is ook informatie verkregen over zaken als de geprefereerde dansvorm (klassieke dans, moderne dans, theaterdans), de omvang van de dansaanstelling, de leeftijd (ervaring!) en sekse van de danser en diens trainingsregime.

Bij elk van de genoemde zaken is een vergelijking mogelijk met de uitkomsten van het meest recente *Fit to Dance?*-onderzoek. Hiertoe kon gebruik worden gemaakt van een conceptrapport van *Fit to Dance? 2*; verder is voor deze bijdrage vanuit rechtsreeks contact met Dance UK, de uitvoerder van *Fit to Dance? 2*, nadere, specifieke getalsmatige informatie verkregen. Dat is van groot belang omdat in de onlangs verschenen publicatie van het tweede Engelse inventarisatie-onderzoek (Laws, 2005) de meeste getallen niet zijn opgenomen, maar veelal is volstaan met een grafische weergave van de cijfers. Verder is in het conceptrapport onderscheid gemaakt tussen de professionele danser en de dansstudent – dit onderscheid is zo af en toe ook in de publicatie (Laws, 2005) gemaakt, maar zeker niet systematisch toegepast. De hier gerapporteerde getallen van het recente Dance UK-onderzoek zijn dan ook in die zin uniek, dat ze niet eerder openbaar zijn gemaakt. Zonder die getallen zou een statistisch verantwoorde vergelijking tussen de Engelse en de Nederlandse cijfers voor professionele dansers onmogelijk zijn geweest (er is steeds een z.g. chi-kwadraat test uitgevoerd). De vergelijking is vooral ook interessant omdat in de gevallen waar het in deze bijdrage over gaat, precies dezelfde vragen, met dezelfde antwoordalternatieven, in de Nederlandse vragenlijst zijn gesteld als in de *Fit to Dance?*-vragenlijst van de tweede inventarisatie (Laws, 2005).

Tenslotte wordt in deze bijdrage ingegaan op een tweetal zaken die niet in het Engelse 'Fit to Dance?' waren opgenomen, maar wel onderdeel waren van een onlangs uitgevoerd onderzoek naar de taakbelasting van de dansdocent (Van Rossum, 2004; 2003). Het gaat om het 'Oordeel Eigen Gezondheid', ook wel aangeduid als de OEG-vraag. Het percentage personen dat 'less than good' antwoordt op de vraag naar de eigen gezondheid is een internationaal erkende index voor het effect van belasting (Fayers & Sprangers, 2002). De tweede zaak die hier als toevoeging aan de *Fit to Dance?*-vragen aan bod zal komen, is de mate waarin iemand behoefte heeft aan een periode van herstel vanuit de werktaak. In het construct 'Herstelbehoefte' is feitelijk door de professionele danser een taxatie gegeven van de moeite die hij/zij heeft om van de 'werkwereid' over te stappen in de wereld van de alledaagse realiteit. Voor een grote verscheidenheid aan werknemers is de score op de variabele

'Herstelbehoefte' bekend, zodat op dit punt de professionele danser goed vergeleken kan worden met 'de' Nederlandse werknemer<sup>2</sup>.

## Het Nederlandse onderzoek

### De onderzoeksgroep

In het Nederlandse onderzoek is geprobeerd alle dansers te benaderen die in dienst zijn van dansgezelschappen, de dansers die freelance met het vak bezig zijn alsook de musicaldansers die in de op dat moment draaiende voorstellingen staan. Dit is niet goed gelukt. Bij een aantal grotere gezelschappen waren we niet welkom, naar gezegd werd vanwege de voorgeschiedenis van het onderzoek (zie de aanhef van deze bijdrage). In totaal is van 106 dansers een ingevulde vragenlijst ontvangen: 48 dansers die werken bij een dansgezelschap, 13 die werkzaam zijn bij een musical en 45 die freelance dansen; de laatsten werden benaderd via de voorzieningen in Amsterdam en Rotterdam die deze dansers gebruiken om lessen te nemen en te trainen. Van de 194 uitgedeelde vragenlijsten zijn er 106 geretourneerd, een response-percentages van 56%. Dit percentage steekt gunstig af bij de 18 en 33 procent response van de 'Fit to Dance?'-inventarisaties, waarbij overigens wel in aanmerking moet worden genomen dat sommige Nederlandse gezelschappen helemaal niet benaderd konden worden. De huidige onderzoeksgroep mag dan ook niet worden gezien als een 'ad random' samengestelde steekproef van de in Nederland werkzame professionele dansers. Desondanks zijn de verkregen gegevens interessant omdat qua omvang een behoorlijk grote dwarsdoorsnede van de professionele danser in Nederland is bereikt. Verder krijgen de Nederlandse resultaten ook betekenis in de vergelijking met de resultaten uit onderzoek dat in het buitenland is verricht.

De onderzoeksgroep is samengesteld uit dansers van 22 verschillende nationaliteiten. De meeste dansers komen uit Nederland (n=39), met op ruime afstand Duitsland (n=14), België (n=9), de V.S. (n=7) en Italië (n=6). Van de 106 dansers zijn er 68 vrouw en 38 man (resp. 64% en 36% van de onderzoeksgroep). De gemiddelde leeftijd bedraagt 27,2 jaar  $\pm$  5,3, variërend van 18 tot 46 jaar. De dansers gaven als hun belangrijkste dansvorm in overgrote meerderheid (66% van de dansers) moderne dans op, met klassiek ballet (13%), theater- of musicaldans (12%) en internationaal of folklore dans (9%) als andere vaker genoemde vormen (32 dansers kruisten meerdere dansvormen aan als belangrijkste dansvorm). In de dansonderzoeksgroep bleek 43% werkzaam bij een gesubsidieerd dansgezelschap.

In de onderzoeksgroep werd door veel dansers in het voorgaande jaar een werkweek tussen de 30 en 40 uur gemaakt (slechts negen dansers gaven meer dan 40 uur per week op), maar bleken er ook grote verschillen, lopend van 3 tot 80 uur (de gemiddelde werkweekbelasting is 30 uur  $\pm$  12,9). Voor een behoorlijk grote groep is dans niet de enige 'job': 38% zegt daarnaast nog een andere baan te hebben, die gemiddeld 11,9 uur per week vraagt ( $\pm$  9,1; ook hier dus grote variatie, lopend van 2 tot 38 uur). Voor bijna de helft van de dansers (45%) was dat voorgaande jaar een normaal jaar, voor een minderheid (21%) was het dat niet.

De leeftijd van de eerste dansles was 9,8 jaar ( $\pm$  5,3), variërend van 2 tot 23 jaar, waarbij meer dan de helft die eerste les kreeg voor het negende jaar. De leeftijd waarop de beroepsopleiding aanving was gemiddeld op 16,1 jaar ( $\pm$  4,1), met ook hier weer ruime spreiding: van 7 tot 24 jaar. Terwijl slechts enkelen de

beroepsopleiding startten voor hun tiende (n=7), viel het begin ervan voor de meeste dansers tussen het vijftiende en negentiende jaar (n=49).

De vragenlijsten werden gedistribueerd in de periode van november 2004 tot februari 2005, en anoniem ingevuld. Er waren een Nederlandse en een Engelse versie van de vragenlijst beschikbaar. Door 62 dansers is de Nederlandse lijst ingevuld, door 44 de Engelstalige. Een eerste statistische analyse op de gegevens leverde geen opvallende verschillen op tussen de beantwoording van de Nederlandse en de Engelse versie. Zo werd onder andere de betrouwbaarheid van 'Herstelbehoefte' bepaald voor elk van de beide taalversies. Voor de Nederlandse versie werd een Cronbach's alpha van 0,80 gevonden (goed overeenkomend met de in de handleiding van de VBBA gerapporteerde 0,87; Van Veldhoven e.a., 1997), terwijl die waarde voor de Engelse versie 0,78 was<sup>3</sup>; er werd binnen de dansonderzoeksgroep geen verschil gevonden in de gemiddelde score op 'Herstelbehoefte' tussen de Nederlandse en Engelse versie (resp. 48,9 en 42,5;  $F=1,26$ ;  $df: 1$ ;  $p=0,27$ ). Er werd in de eerste statistische analyse geen reden gevonden om bij de verdere statistische analyses de gegevens van de beide taalversies afzonderlijk te behandelen – in onderstaande analyses is geen onderscheid gemaakt tussen de antwoorden die gegeven zijn in de Nederlandse en de Engelse versies van de vragenlijst.

### *Blessures*

De dansers is, in navolging van het *Fit to Dance?*-onderzoek, gevraagd naar de blessures in de voorgaande twaalf maanden. Naast het aantal en het soort blessure is ook gevraagd naar de plaats van de blessure(s) en de oorzaak volgens de danser zelf.

In de voorgaande twaalf maanden bleken 65 dansers een blessure te hebben gehad. Deze dansers hadden gemiddeld 1,6 blessures. Dat 61% van de onderzoeksgroep rapporteert een blessure te hebben gehad, lijkt positief ten opzichte van andere overzichten. In het eerste *Fit to Dance?* -onderzoek (Brinson & Dick, 1996) gaat het om 84% van de professionele dansers, terwijl dat aantal met 80% in het tweede onderzoek niet noemenswaard lager ligt (Laws, 2005), en overigens nauwelijks verschilt tussen professionele dansers (81%) en dansstudenten (80%) (Laws, 2004). Onder Zweedse professionele balletdansers bleek slechts een enkeling geen blessure te hebben in een periode van een jaar: 95% rapporteerde een blessure (Ramel, 1999). Ook recent onderzoek bij een Duits dansgezelschap leverde een hoog percentage geblesseerden op tijdens het seizoen: 87% (Adam e.a., 2004), terwijl bij een modern dansgezelschap een percentage van 81% werd geconstateerd (Bronner e.a., 2003) gedurende een periode van 12 maanden.

De meeste blessures die de dansers opgeven blijken een gewricht te betreffen of spier-blessures te zijn (zie tabel 1 voor de cijfers). Bij de meest recente inventarisatie van *Fit to Dance?* (Laws, 2005) zijn dat ook de meestvoorkomende blessures bij de Engelse dansers. Ook in overeenstemming met het Engelse onderzoek komen pees- en botblessures aanmerkelijk minder voor. Tegelijkertijd moet vastgesteld worden dat blessures in de meest voorkomende categorieën in de Nederlandse onderzoeksgroep statistisch significant minder vaak voorkomen dan in de vergelijkbare Engelse groep van professionele dansers. In tabel 1 is een volledig overzicht van de soort blessures opgenomen, uitgedrukt als percentage van de aan het onderzoek deelnemende professionele dansers.

**Tabel 1.**

Blessures van professionele dansers, weergegeven naar weefselsoort. De percentages zijn berekend op de gehele groep dansers, zowel in het Nederlandse onderzoek (n=106; NL 2004) als in het tweede Dance UK-onderzoek (n=260; 5 dansers hebben deze vragen niet ingevuld; UK 2002). Het percentage geeft weer hoeveel dansers aangeven in de voorgaande twaalf maanden tenminste 1 blessure in de betreffende weefselcategorie te hebben opgelopen.

Weefsel	NL 2004 (n=106) [%]	UK 2002 (n=260) [%]	resultaat statistische analyse (chi- kwadraat)
Gewrichten en banden	32,1	49,2	chi=12,15; p=0,00*
Spieren	31,1	47,7	chi=12,08; p=0,01*
Pezen	19,8	17,7	chi=0,24; p=0,63
Botten	14,2	15,4	chi=0,06; p=0,81
Anders	6,6	6,9	chi=0,03; p=0,87

\* statistisch significant verschil tussen beide onderzoeksgroepen

Vervolgens is aan de dansers gevraagd aan te geven waar, op welke plaats van het lichaam, de blessure zich heeft voorgedaan. De meeste blessures blijken voor te komen aan de onderrug (22%), zoals dat ook gevonden werd in de beide *Fit to Dance?* -inventarisaties, waar werd geconstateerd dat 44% (Brinson & Dick, 1996) en 31% (Laws, 2005) van de dansers aangaven een dergelijke blessure te hebben opgelopen. Andere veel genoemde blessurelocaties bij de Nederlandse dans-professionals zijn de knie (20%), de nek (19%), de enkel (17%), de schouder (15%), de voet (13%) en de dij (12%). Om misverstanden te voorkomen is het misschien goed hierbij aan te tekenen dat de genoemde percentages aangeven dat tenminste één blessure op de betreffende locatie door de danser is gemeld.

De dansers is ook gevraagd naar de oorzaak zoals de dansers die zelf zien. Er werd een lijst van zestien mogelijke oorzaken aangeboden. In het eerste *Fit to dance?* -onderzoek (Brinson & Dick, 1996) werd de categorie 'vermoeidheid/overbelasting' door de meeste dansers aangekruist (52%). In Nederlands onderzoek werd deze oorzaak ook door jeugdige dansers in de Vooropleiding Dans (n=53) en door HBO-dansstudenten (n=62) verreweg het meest aangekruist (resp. 73% en 63%), terwijl het ook de meest aangegeven oorzaak was van blessures bij dansdocenten (72%; n=191) (Van Rossum, 2000a, 2001, 2002b).

In het tweede *Fit to dance?*-onderzoek (Laws, 2005) zijn vermoeidheid en overbelasting als afzonderlijke oorzaken benoemd. Onder professionele dansers in Engeland zijn het de meest aangegeven oorzaken van blessures gebleven: vermoeidheid voor 36% van de professionele dansers en overbelasting voor 33%. Bij de Nederlandse professionele danser is overbelasting de meest genoemde oorzaak voor een blessure (45% van de dansers geeft dit aan), terwijl vermoeidheid de tweede belangrijke oorzaak is in de ogen van de danser (35%). Verder worden als de volgende oorzaken relatief vaak genoemd door de professionele danser: het opnieuw optreden van een oude blessure (27%),

herhalen van dezelfde bewegingen (24%), het niet onderkennen van waarschuwingssignalen (19%), een nieuwe, moeilijke choreografie (19%), een koude omgeving (13%), onjuiste technische uitvoering (12%), ongeschikte vloer (12%).

Gezien genoemde reeks van oorzaken en blessures, lijkt het redelijk om op het tegengaan van blessures zowel de danser als 'het management' aan te spreken.

#### *Psychologische zaken*

In het tweede *Fit to dance?*-onderzoek wordt vastgesteld dat: 'Psychological problems were experienced more often than physical injury with 92% of dancers experiencing at least one in the last 12 months (i.e. the same time period in which they had reported on injuries).' (Laws, 2005, p. 28).

Die conclusie blijkt ook op te gaan voor de professionele danser in Nederlands. Want bijna elke professionele danser in Nederland kent psychologische problemen: slechts 7% van de dansers (dit zijn 7 van de 106 dansers) geeft aan van geen enkele van de psychologische problemen (zie voor een overzicht tabel 2) last te hebben gehad tijdens het voorgaande jaar - dus 93% kruiste tenminste één van de problemen aan. Voor 16% (n=18) ging het om één enkel probleem, terwijl 17% (n=18) er vijf aankruiste.

In tabel 2 is een overzicht opgenomen van alle psychologische problemen die de dansers zijn voorgelegd, en wordt het percentage weergegeven van de dansers die het betreffende probleem aangekruist hebben. De cijfers van het Dance UK-onderzoek hebben betrekking op de groep van professionele dansers (n=265; Laws, 2005) en zijn daardoor goed vergelijkbaar met de groep van professionele dansers in het Nederlandse onderzoek.

**Tabel 2.**

Psychologische problemen, ervaren door de professionele danser. De volgorde van de lijst is anders dan die in de vragenlijst: de ordening is hier naar het meest voorkomende probleem bij de professionele danser in Nederland. Het percentage geeft weer hoeveel dansers in de voorgaande twaalf maanden tenminste één keer last hebben gehad van het betreffende probleem.

<i>Heb je het afgelopen jaar last gehad van...</i>	<i>NL (2004) (n=106) [%]</i>	<i>UK (2002) (n=265) [%]</i>	<i>resultaat statistische analyse (chi- kwadraat)</i>
spanning door iets van buitenaf (bijv. begrafenis of verhuizing)	57,5	51,7	chi=1,31; p=0,25
je erg gespannen voelen bij iemand	45,3	60,0	chi=9,57; p=0,01*
algemeen gevoel van weinig zelfvertrouwen	36,8	40,8	chi=0,78; p=0,38
het plotseling 'weg' zijn van je zelfvertrouwen	33,0	37,0	chi=0,72; p=0,40
een constant gevoel van vermoeidheid	32,1	42,3	chi=4,29; p=0,04*
depressie (je erg neerslachtig of 'down' voelen)	30,2	37,0	chi=2,11; p=0,15
algemene angst	25,5	57,0	chi=42,99; p=0,00*
angst voor een repetitie / optreden	21,7	38,9	chi=13,34; p=0,00*
problemen met eten	17,0	7,2	chi=16,22; p=0,00*
'burnout' (je overspannen / opgebrand voelen)	15,1	24,2	chi=4,61; p=0,03*
de druk voelen van te moeten optreden	13,2	17,7	chi=1,65; p=0,20
overmatig gebruik van of alcohol of drugs	9,4	14,3	chi=1,84; p=0,18
langdurige moeite met de concentratie in de les / repetitie / bij optreden	8,5	20,0	chi=8,78; p=0,01*

\* statistisch significant verschil tussen beide onderzoeksgroepen

Hoewel op het eerste oog de cijfers in het algemeen overeenkomen tussen de Nederlandse en de Engelse onderzoeksgroep, zeker als het gaat om de meest-gerapporteerde psychologische problemen zoals spanning van buitenaf en zaken rond het zelfvertrouwen, blijken er toch enkele statistisch significante verschillen tussen de Engelse en Nederlandse onderzoeksgroep. Engelse professionele dansers rapporteren veel vaker dat ze zich gespannen voelen bij iemand. Ook de factor 'angst' wordt veel vaker gerapporteerd door de Engelse professionele dansers als iets waar men last van heeft (zie 'algemene angst' en 'angst voor repetitie/optreden'). Verder wordt in de Engelse onderzoeksgroep ook vaker 'burnout' en 'langdurige moeite met concentratie' gemeld. De professionele danser in Engeland lijkt dan ook sterker gebukt te gaan onder zaken die de

danser druk kunnen opleggen: spanning, vermoeidheid, angst en (in mindere mate) een gebrek aan concentratie. De Nederlandse professionele danser lijkt er in dit opzicht veel beter af te komen, maar rapporteert daarentegen veel vaker 'problemen met eten' dan zijn Engelse collega.

Wat de getallen in tabel 2 verder betekenen voor de praktijksituatie, en of ze aanleiding zouden moeten zijn voor gerichte actie, is niet eenduidig aan te geven. In de eerste plaats moet rekening worden gehouden met precieze formulering van de gestelde vraag: 'Heb je het afgelopen jaar wel eens last gehad van...?' ('Have you experienced any of these in the last 12 months?'). Het interpreteren van 'ergens wel eens last van hebben gehad' is niet eenvoudig. In elk geval zou de mogelijk bestaande problematiek niet genegeerd mogen worden, en zou vervolgonderzoek zinvol zijn. De getallen maken namelijk wel duidelijk dat de danser het niet alleen in fysieke, maar ook in psychologische zin zwaar kan hebben.

Een bijzondere plaats neemt wellicht 'depressie' in. In een op de praktijk van de dans gericht boek gaat Hamilton (1998) onder andere in op de psychologische kanten van professionele dansbeoefening. Over depressie meldt zij dat het onder vrouwen vaker voorkomt (10 tot 15 percent van de populatie) dan onder mannen (5 tot 12 percent). In een onderzoek onder dansers vond zij een percentage van 21% bij de vrouwen en 28% bij de mannen (Hamilton, 1998: tabel 7.2, p. 166). Hiermee wordt depressie als het belangrijkste psychologische gezondheidsprobleem onder dansers gerangschikt. Het in tabel 2 vermeld getal van 30% bij Nederlandse professionals mag overigens niet zonder meer beschouwd worden als een goede indicatie van depressie als klinisch fenomeen. Maar het maakt wel duidelijk dat het gevoel door relatief veel dansers wordt herkend als iets waar ze last van hebben (gehad). Hamilton (1998) beschrijft depressie als gezondheidsprobleem: "The problem with depression is that it often sneaks up on you. Some of the hidden signs to look out for include fatigue, problems with sleep, changes in appetite, and unexplained physical pain. Worrying and irritability are also common complaints, as are problems with memory and concentration." (Hamilton, 1998, p. 168).

De cijfers van tabel 2 suggereren dat zeker ingegaan zou dienen te worden op de problematiek rond 'depressieve gevoelens'. Verder zou ook nadere aandacht geschonken moeten worden aan de zaken rond het zelfvertrouwen en aan die rond de specifieke angst bij het optreden. Beide fenomenen zijn bekende problemen bij de podiumkunsten, sommigen zeggen 'dat het er bij hoort'. In het boekje *Podiumangst* (Wippoo & Citroen, 1998) maken de auteurs duidelijk dat je er ook iets aan kunt doen. Hoewel in eerste instantie gericht op uitvoerende musici, kan het zeker ook nut hebben voor dansers.

#### *Oordeel Eigen Gezondheid (OEG-vraag)*

Zoals gezegd is de vraag naar het oordeel over de eigen gezondheid ('Hoe is over het algemeen uw gezondheid?') een internationaal bekend staande index voor het 'overall' effect van belasting. De vraag kent vijf antwoord-alternatieven: heel goed, goed, gaat wel, soms goed, soms slecht, slecht. Het percentage personen dat een van de drie laatstgenoemde antwoord geeft, dus het totale percentage dat 'less than good' antwoordt, is het index-cijfer. De hierna volgende cijfers zijn afkomstig uit een rapport over de werkbelasting van de dansdocent, en zijn daar als vergelijkingsmateriaal opgenomen (Van Rossum, 2002b). In Denemarken, Frankrijk, Italië, Noorwegen en Zweden ligt het percentage van personen die aangeven dat hun gezondheid 'less than good' is rond de 20%. In Duitsland, Spanje en Engeland is het iets hoger, terwijl het in



Finland iets boven de 40% is. Daarentegen wordt in Zwitserland een percentage van 13% gevonden. In een gezondheidsenquête bij ongeveer 10.000 Nederlanders vond het CBS een percentage van 21%. In het onderzoek bij Nederlandse dansdocenten werd de eigen gezondheid door 18% 'less than good' geacht (Van Rossum, 2002b). Deze 'less than good'-groep bleek ten opzichte van de dansdocenten die hun gezondheid als 'goed' of 'heel goed' beoordeelden significant meer gezondheidsklachten te hebben, meer ziektegedrag te vertonen, meer behoefte te hebben aan 'herstel', de mentale werkbelasting als zwaarder te beoordelen en minder collegiale steun te krijgen.

In de steekproef van professionele dansers bleek 14% de eigen gezondheid als minder dan goed te beoordelen – gemiddeld lijkt de professionele danser zich dus toch wel wat gezonder in te schatten dan de gemiddelde Nederlander.

#### *Herstelbehoefte (VBBA-schaal)*

Een tweede instrument dat is opgenomen in de vragenlijst betreft een onderdeel van een veel uitgebreider instrument naar allerlei facetten van het werk. Dit instrument staat bekend als de VBBA (Vragenlijst Beleving en Beoordeling van de Arbeid; van Veldhoven, 1996; van Veldhoven e.a., 1997). De lijst is bedoeld om psychosociale arbeidsbelasting en werkstress te meten en richt zich op vier gebieden: (a) kenmerken van het werk, (b) werkorganisatie en relaties op het werk, (c) arbeidsvoorwaarden, en (d) werkstress. De VBBA is een omvangrijke vragenlijst en kent twee versies, de Uitgebreide-VBBA (253 vragen) en de kortere selectie hiervan, de Kern-VBBA (118 vragen). In het huidige onderzoek bij dansdocenten is de schaal naar *Herstelbehoefte* opgenomen. Deze schaal komt ook voor in de kern-VBBA, omvat 11 vragen, en kent een goede betrouwbaarheid (Cronbach's alpha: 0,87; van Veldhoven e.a., 1997; zie ook Van Veldhoven, 1996, met name tabel 6.6, pag. 88). Uit factoranalytisch onderzoek (van Veldhoven, 1996) blijkt dat de schaal in relatie staat tot de dimensie 'spanning'. Zoals de benaming van de schaal al aanduidt, meet de schaal de mate waarin de persoon in kwestie tijd nodig heeft voor herstel na het werk. Door Sluiter e.a. (1999) wordt de schaal omschreven als 'experienced need for recovery during and after a period of working' (ibid, p. 573) en als 'the experienced load at the end of a day of work (...) subjective need for recovery from a day of work' (ibid, p. 574). Een hogere score op de schaal duidt dan ook op een grotere behoefte aan hersteltijd.

De behoefte aan een periode van herstel vanuit de werktak wordt uitgedrukt als het percentage van de elf vragen die een dergelijke behoefte uitdrukken – hoe hoger het percentage, hoe meer herstelbehoefte. Voor de Nederlandse 'algemeen werkende populatie' (n=13.491) wordt een gemiddeld percentage van 26 (met hoge spreiding: 29) gevonden (gerapporteerd door Sluiter e.a., 1998, in tabel 3.9, pag. 17). Onder ambulance-personeel (n=53) blijkt een significant hoger percentage te zijn geconstateerd (40%, spreiding: 27), terwijl dit cijfer statistisch niet verschilt voor de twee beroepen binnen het ambulancepersoneel, namelijk de verpleegkundigen (n=29) en de chauffeurs (n=24) (Sluiter e.a., 1998).

In een onderzoeksgroep van Nederlandse dansdocenten (n=226) is een gemiddelde gevonden van 49,0% (spreiding: 28,4), waarbij variatie over de gehele schaalbreedte optreedt: er waren 16 docenten met 0% en 10 met 100% (Van Rossum, 2002b). Het gemiddelde van de dansdocenten bleek significant hoger te zijn dan dat van het ambulance-personeel (T=4,16; p=0,01) en dan dat van de 'algemeen werkende populatie' (T=12,04; p<0,01).

Tegen de achtergrond van de genoemde getallen kan niet anders dan vastgesteld worden dat het gemiddelde bij de professionele dansers hoog is: 46,2 (spreiding: 27,9), terwijl ook hier de score liep van 0% (n=3) tot 100% (n=2). Uit een nadere statistische analyse binnen de onderzoeksgroep bleek dat er statistisch geen verschil is tussen mannen en vrouwen (resp. 45,3% en 46,7%;  $F = 0,051$ ;  $p = 0,82$ ). Verder bleek dat binnen de groep van professionele dansers de score op 'herstelbehoefte' niet gerelateerd is aan (kalender-)leeftijd ( $r = 0,19$ ).

Geconcludeerd moet worden dat het beroepsmatig werken als danser een belastende baan, een 'job' die veel behoefte aan herstel eist. Die belasting kent, zoals hierboven is gerapporteerd, zowel fysieke als psychologische kanten. Mogelijk zijn er ook omstandigheden waaronder de danser moet werken, die een behoefte aan herstel nog wat aanscherpen.

Het is niet helemaal duidelijk of 'Herstelbehoefte' gerekend moeten worden onder de tijdelijke of onder de meer permanente gevolgen van arbeid. Feit is wel dat de gemiddelde score van de professionele dansers, evenals die van de Nederlandse dansdocenten, op 'herstelbehoefte' significant hoger is dan een referentiegroep van ambulance-personeel, terwijl die laatste groep ook al significant hoger scoorde dan de 'algemeen werkende populatie'. Er is dus zeker een reden om veel blessures bij dansers te verwachten, terwijl in dit verband mogelijk de in de danswereld, met name in het klassieke ballet, bekende 'macho'-cultuur een rol zou kunnen spelen: niet zeuren, pijn hoort er bij. Het is in zo'n context heel goed mogelijk dat eventuele klachten als relatief licht worden beschouwd door 'de' danser, zodat behandeling ervan weinig relevant voorkomt ('gaat wel over', 'kan m'n tijd beter gebruiken'). Het is tegen deze achtergrond goed te wijzen op een niet onbelangrijke oorzaak van blessures volgens de dansers zelf, namelijk het niet onderkennen van waarschuwingssignalen.

## **Conclusies**

Het hier gerapporteerde onderzoek is uniek binnen de Nederlandse danswereld omdat nooit eerder een zo grote groep professionele dansers systematisch is bevraagd over zaken die met de uitoefening van hun vak te maken hebben. In het onderzoek is met name de beleving van de belasting en de belastbaarheid aan de orde gekomen. Er is gebruik gemaakt van vragenlijsten met algemene achtergrondvragen, vragen naar het dansverleden, de huidige danstraining, de vrije tijd, blessures, gezondheid en het leven na de dans. In deze bijdrage voor 'Danswetenschap in Nederland' is een klein deel van de resultaten besproken. Hoewel de huidige onderzoeksgroep niet kan worden gezien als een 'ad random' samengestelde steekproef van de in Nederland werkzame professionele dansers, zijn de verkregen gegevens interessant omdat qua omvang een behoorlijk grote dwarsdoorsnede van de professionele danser in Nederland is bereikt. Verder hebben de Nederlandse resultaten ook betekenis gekregen door de vergelijking met de resultaten uit onderzoek dat in het buitenland, met name in Engeland (*Fit to Dance? 2*; Laws, 2005) is verricht.

De hier gerapporteerde resultaten maken een eerste, voorzichtige conclusie mogelijk met betrekking tot de gezondheid van de professionele danser. Hoewel de danser zich gezond voelt (slechts een klein deel van de onderzoeksgroep taxeert de eigen gezondheid als 'less than good'), kan er twijfel uitgesproken worden over de realiteit van dat oordeel, vanuit de opsomming van blessures en psychologische problemen. Wellicht gebruiken dansers vooral de dansomgeving om de eigen gezondheid mee in te schatten. En dan valt het misschien vaak wel erg mee. Dat oordeel moet wellicht enigszins worden bijgesteld in het licht van de gemiddelde 'herstelbehoefte'. Dat cijfer is, in

vergelijking met andere beroepsgroepen, erg hoog, en impliceert dat de professionele danser maar moeilijk 'los' komt (of: wil komen) van de werkomgeving. In zo'n situatie ligt het inderdaad erg voor de hand om de eigen gezondheid te vergelijken met die van andere 'lotgenoten'.

Professionele dansers kennen veel blessures en kennen ook veel psychologische problemen. Mogelijk is de eerste conclusie een open deur en is spreken over de tweede (nog) een taboe. In de Nederlandse professionele danserwereld is het vrij normaal geworden dat er medische en paramedische hulp geregeld is. Bij een aantal grotere gezelschappen kan er zelfs gesproken worden van een uitstekende begeleiding in (para-)medische zin. De resultaten van het Nederlandse onderzoek duiden erop dat de danser niet alleen een fysiek belastend vak heeft gekozen, maar dat ook de psychologische kanten van het dansen aandacht behoeven. Daarin verschilt de Nederlandse danser overigens niet van de Engelse, hoewel de cijfers voor de Nederlandse danser in bepaalde opzichten rooskleuriger lijken te zijn... En wellicht hebben die psychologische zaken ook hun effect op de fysieke kant van het dansen, mogelijk ook op de blessure-incidentie.

---

<sup>1</sup> Andrea Schärli heeft in maart 2005 haar studie afgerond aan de Hogeschool van Zürich met de onderzoeksrapportage: *Fit to Dance? - The Netherlands; A national inquiry into professional dancer's health and injury*. Zij werd begeleid door Jacques van Rossum vanuit de faculteit der Bewegingswetenschappen (Vrije Universiteit, Amsterdam). Hij had eerder in nauwe samenwerking met de Stichting Gezondheidszorg voor Dansers het DOD-replicatie-onderzoek voorbereid.

<sup>2</sup> De variabele 'Herstelbehoefte' is onderdeel van een omvangrijker vragenlijst, de VBBA (*Vragenlijst Beleving en Beoordeling van de Arbeid*; Van Veldhoven e.a., 1997). De volledige VBBA maakt deel uit van de vanuit het Ministerie van OC&W opgelegde nul-meting bij het in-werking-treden van het ARBO-convenant voor de podiumkunsten. Over de nul-meting, bedoeld als inventarisatie van de begin-situatie bij de start van de ARBO-wetgeving, is geen informatie bekend gemaakt, niet over de gehele groep van podiumkunstenaars die de VBBA hebben ingevuld, en evenmin over een afzonderlijke groep binnen de podiumkunsten, zoals de dansers. Het is ook niet bekend in hoeverre de Engelse vertaling van de Nederlandse VBBA-vragenlijst succesvol is geweest. Omdat lang niet alle podiumkunstenaars die in Nederland werkzaam zijn de Nederlandse taal voldoende machtig zijn, is een Engelstalige versie noodzakelijk. Vertaling van een psychologische test blijkt echter lang niet altijd te resulteren in schalen die even betrouwbaar zijn als de schalen in de taal waarin het instrument oorspronkelijk werd geconstrueerd (Gauvin & Russell, 1993; Duda & Hayashi, 1998).

<sup>3</sup> Voor de Engelse versie van 'Herstelbehoefte' is gebruik gemaakt van de vertaling die Sluiter (1999) in haar (Engelstalige) proefschrift heeft gegeven.

## Referenties

- Brinson, P. & Dick, F. (1996). *Fit to dance? The report of the National Inquiry into dancers' health and injury*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Duda, J.L. & Hayashi, C.T. (1998). Measurement issues in cross-cultural research within sport and exercise psychology. In J.L. Duda (Ed.),

*Advances in sport and exercise psychology measurement* (pp. 471-483). Morgantown, WV: Fitness Information Technology.

- **Gauvin, L. & Russell, S.J.** (1993). Sport-specific and culturally adapted measures in sport and exercise psychology research: Issues and strategies. In: R.N. Singer, M. Murphey & L.K. Tennant (Eds.), *Handbook of research on sport psychology* (pp.891-900). New York: Macmillan Publishing Company.
- **Hamilton, L.H.** (1998). *Advice for dancers. Emotional counsel and practical strategies*. San Fransisco: Jossey-Bass.
- **Hamilton, L.H.** (1997). *The person behind the mask. A guide to performing arts psychology*. London: Ablex.
- **Laws, H.** (2005). *Fit to dance 2; Report of the second national inquiry into dancer's health and injury in the UK*. London: DanceUK.
- **Laws, H.** (2004). Key findings of the 2nd national inquiry into dancer's health and injury. *Dance UK News*, Issue 52 (Spring 2004), 4-6.
- **Laws, H.** (not dated). Concept verslag van 'Fit to Dance 2'. (Niet-gepubliceerd tussentijds onderzoeksrapport.)
- **Rossum, J.H.A. van** (2004). De werkbelasting van de dansdocent: Een inventarisatie-onderzoek. In M. van der Linden, L. Wildschut & J. Zeijlemaker (Red.), *Danswetenschap in Nederland – deel 3* (pp. 79-85). Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- **Rossum, J.H.A. van** (2003). *Danslogboek: Een onderzoeksproject. Evaluatie van een danslogboek*. Amsterdam: Hogeschool voor de Kunsten, Dansopleidingen. (Niet-gepubliceerd onderzoeksrapport.)
- **Rossum, J.H.A. van** (2002a). De fysieke fitheid van dansers-in-opleiding. In: M. van der Linden, P. Eversmann & A. Krans (Red.), *Danswetenschap in Nederland - deel 2* (pp. 31-42). Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- **Rossum, J.H.A. van** (2002b). *Een leven lang dansdocent? Een onderzoek naar de werkbelasting van dansdocenten*. Amsterdam: Netwerk Kunstvakonderwijs, NBDK en SFKV. (Niet-gepubliceerd onderzoeksrapport.)
- **Rossum, J.H.A. van** (2001). *HBO-dans: Aspecten van belasting en belastbaarheid*. Amsterdam: Hogeschool voor de Kunsten, Dansopleidingen. (Niet-gepubliceerd onderzoeksrapport.)
- **Rossum, J.H.A. van** (2000a). *Belasting en belastbaarheid van jeugdige dansers: Een onderzoek bij leerlingen van een dans-vooropleiding*. Amsterdam: Hogeschool voor de Kunsten, Dansopleidingen. (Niet-gepubliceerd onderzoeksrapport.)
- **Rossum, J.H.A. van** (2000b). Beleving en belasting bij jeugdige dansers. In: M. van der Linden, P. Eversmann & A. Krans (Red.), *Danswetenschap in Nederland - deel 1* (pp. 41-52). Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- **Schärli, A.** (2005). *Fit to dance? - The Netherlands; A national inquiry into professional dancer's health and injury*. Zürich, Zwitserland: Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Departement Biologie, Fachstudiengang für Bewegungs- und Sportwissenschaften. (Niet-gepubliceerd onderzoeksverslag.)
- **Schärli, A.** (2004). Aerobe und anaerobe Ausdauer bei professionellen Bühnentänzern. In M. van der Linden, L. Wildschut & J. Zeijlemaker (Red.), *Danswetenschap in Nederland – deel 3* (pp. 136-138). Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.

- **Schärli, A.** (2003). *Aerobe und anaerobe Ausdauer bei professionellen Bühnentänzern*. Amsterdam: Vrije Universiteit, Faculteit der Bewegingswetenschappen. (Niet-gepubliceerde doctoraalscriptie).
- **Wippoo, P. & Citroen, L.** (1998). *Podiumangst*. Meppel: Boom.



Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.35-45

## That folds into a memory of walking on chalk paths, an essay

by Katrina Brown



Figure 1: Purbeck peninsula

This essay is a walk, is about walking. Walking as a simple and basic human activity. I wanted to reflect on and interweave my physical experience of walking, with my reading on certain philosophies of Henri Bergson<sup>1</sup>, on time and memory. At the same time, I re-visited the work of Landart artist Richard Long<sup>2</sup>, because it seemed to link the concept and the physicality of walking so beautifully. As a dancer, walking is dancing is walking, they become more and more the same. I write about walking because it is what everyone knows, does, it is so close to life, and it brings the situation of dance into an elemental form of being alive. I am writing with a layer of personal nostalgia, a layer of theory and a layer of observational art and I am writing as a walker, as a physical being, as a dancer.

### **Worth Matrovers Purbeck limestone**

Walking along the cliffs in Dorset summer 2006, I return to my childhood territory, and to my many and various walks there over the years. This time I walked several days along the Isle of Purbeck<sup>3</sup>, covering a whole area of coastline from Kimmeridge bay to Shell Bay. I wanted to simply walk, but also to observe. I realized that this simple action, this simple reoccurring

event in my life was full of potential, of happening, of movement. I decided to reflect along the pathways I know so well, to reflect on how my memories weave through the steps I am making as I go along, how the repetitive action and rhythm of walking transforms over time and distance, how it affects my perception of space, of time. I wanted to observe how the landscape and ground underfoot shifted my consciousness and sense of body and physicality.

### **Seacombe Bay Portland limestone**

There are layers of history along these coastline cliff paths, as in all paths; A geographical history, a social history, a personal history. Layers of movement, erosion, transformation, memories, walking, stumbling, falling.....and all the time new layers created. These paths remind me of the processes of change, that are movement, life. But also about how my present walking and my layers of memory are in a dynamic process together. Each time I walk along a known route, it is in one way a repetition, but still never the same experience.

*the days in which one is living  
the coming and going which one is  
doing  
anything one is remembering is a repetition  
but existing  
as a human being  
that is listening and hearing  
is never repetition.  
it is not repetition  
if it is that which you are actually  
doing  
because naturally each time  
the emphasis is different*

Gertrude Stein<sup>4</sup>

I have used Elizabeth Grosz's book *The Nick of Time* (2004) to read about Henri Bergson. His ideas on time and memory have influenced/are influencing many philosophers and artists. They affect me too, because what he proposes resonates deeply with my experience of how I am in time. I took these thoughts along the cliffs. I walked with the memory of them in my walking, and now, I am writing with the physical memory of my walking. According to Henri Bergson, past and present are not varying degrees of the same thing but two entities that co-exist. Action holds us in the present, it is what we are doing and living. He argues that the past is a condition of the present, an active part that can be regenerated and revived in the present.

*The present is that which acts and lives, that which functions to anticipate an immediate future in action. The present is a form of impending action.....The past is that which no longer acts, and although it lives a shadowy and fleeting existence it still is, it is real. (Grosz, p. 175)*

There are clear moments when I am walking past a certain spot and I remember another moment, from yesterday or ten years ago, when I was



walking past that spot. There is a strong sense of past memory and present moment co-existing. I re-walk the memory, I re-create the memory, the memory creates my present moment. Those places too, that you always pause to watch the view, each time the same spot but at the beginning of the day, the end of the day, on a sunny moment, a dark windy moment, with a sense of familiarity and uniqueness at the same time. In such a place, in such a moment, Bergson makes sense, the theory becomes alive.

### **Dancing Ledge Portland limestone swim**

Bergson talks about two types of memory: habit memory and memory proper. Habit memory is everything to do with learning things, remembering how to walk, spiral my body, balance, read, use a map. It acts out the past in the present, it is lived and is action-based. In this way it tends towards the immediate future, because it is interested in getting something done. Memory proper, on the other hand, is when the attention is pulled away from the present, or is in a state of relaxation. To Bergson, the past is a 'fugitive', accessible only by turning away from the present. Memory proper is past orientated and is interested in what happened in a specific place, a specific time, a specific situation.

Bergson calls the past 'virtual'. It exists, but in a state of latency, virtuality. He believes that there is an act of disconnection necessary, in order to access the past, that we must take 'a virtual leap' from the present and a move into the past. It is fascinating that Bergson shifts our idea of the past being inside us, to the idea that the past is outside us and we are in it. We have to detach ourselves from the present and place ourselves in the past. In this way the past is not just a passive backdrop to our lives but it can still influence the present and it transforms itself over time. This act of disconnection is intriguing. When the ground under my feet demands my attention, when I am walking fast, negotiating tricky parts I am engaged more physically, I am totally in the present situation, have little chance for reverie, but when the walking is easy, the path known, it seems there is time/space for my mind to wander, to remember things 'proper', as I go along. Often I dance in a state of immediacy, moving onwards in time, but I can dance inclined to the past. I then do not grab the space, do not rush through it, but I move in it, allow it to open up behind me. My focus becomes peripheral. I hear more, feel more, remember more. And Grosz explains Bergson:

*Yet habit memory, the impulse of the past to pre-figure the present in terms of what is familiar to it and already accommodated by it, with its focus solely on the present and imminent future, that is, with its orientation always to adaptation, drives away, overpowers the more languid process of reverie or reminiscence needed to summon up or actively enter the sphere of the past that is recollection. (Grosz, p. 178)*

Still, this state of relaxation that Bergson talks about is not a physical relaxation, memories seem to touch the present at unexpected moments. I have different levels of being and attention as I walk, and each with a different body/space/time relation. I can be busy with my breathing or my physicality or I can be focussing outwards, observing things around me, or I

can be engrossed in my thoughts, imagination. It seems memory can be part of any of these. Bergson:

*The present must be understood as elastic, capable of expanding itself to include what from the past and immediate future it requires to remain in continuity with itself.* (Grosz, p. 170)

### **Chaman's Pool clay fossils swim**

Taking a step back to the beginning, to 'walk'. In Wikipedia:

*to move on the feet by alternatively setting each foot forward, with at least one foot on the ground at all times.* ([www.wikipedia/wiki/walk](http://www.wikipedia/wiki/walk))

Walking<sup>5</sup> is the basic action of all land mammals, of all human beings. It is how we get about, transport ourselves. Walking is maybe the simplest action in which we can sense our body moving, feel the anatomy and the energy and the movement. Also it is the simplest form of connecting in movement our bodies to other objects, to the ground, to gravity, to be aware of how we are negotiating the space and the things around us, that we are moving in. In all its simplicity it presents the complexity of what it is to be a moving body, and particularly a dancer. Eadweard Muybridge<sup>6</sup> was fascinated in the movement of animals and humans, of deconstructing the continuous action. By splitting up and sequencing into parts, photographs, Muybridge creates an animation of walking. Still, there remains the essence of the continual flow within these frames. The body memory of walking seems to fill in between the frames. I can superimpose myself on them and walk through the frames, a continuous line, two versions of walking, two versions of time.

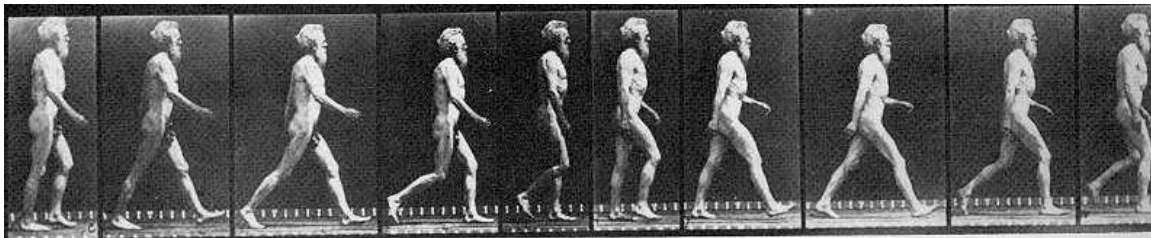


Figure 2: Muybridge walking ([www.wikipedia/wiki/walk](http://www.wikipedia/wiki/walk))

Brian Massumi (2002) writes that when you walk, each step is the body's movement against falling- each movement is felt in our potential for freedom.

### **St. Aldhem's Head Purbeck limestone**

There is something in this simple repetitive action that is pure rhythm, pace. This rhythm and pace affects perception, highlighting a dynamic connection between perception and movement. Thinking of the relation between stimulus and response, Grosz (2004) considers Bergson's idea that in the more complex living beings, there exists a delay or 'uncertainty' between the perceptual reaction and the motor response. Bergson claims that the bigger the delay, the more unpredictable the response, and therefore the greater the freedom, greater the consciousness.

*...the brain is not the repository of ideas, of mind, of freedom of creativity. It stores nothing, it produces nothing, it organizes nothing. Yet it is still that which partially explains or conditions the possibility of innovation, creativity, and freedom in so far as it is the means by which a delay is interposed between stimulus and response, perception and action, a capacity for re-routing, reorganizing the perceptual-motor circuit.*

*The brain functions, in Bergson's conception, not to produce images or to reflect on them, but to put images directed from elsewhere, from the world, into the context of bodily action. (Grosz, p. 167)*

Bergson implies that perception always inclines us to the future, that it is only because of the rift between perception and its future motor action, that this orientation to the past is possible.

*Movement and action drive the memory-image away, but equally, perception and action in the present gain their liberty, their capacity for innovation in the future through the unexpected intervention of memories which enable this present to be cast in an unexpected light. The present is fractured or nicked only by the past. (Grosz, p. 170)*

I shift and think of Richard Long's, *A Walk of Four Hours and Four Circles* in the mid-nineteen-seventies on Dartmoor:



Figure 3: *A Walk of Four Hours and Four Circles*, Long (1972)

This work was about the acceleration of pace and about changing perception. Walking the inner circle first, he walked each circle in one hour from very slow to very fast. In Long's walks, time is a consciously employed element. By setting the four circles, time functions as a formal element. He seems to play with the tension between measured time and duration; duration relating to perception, walking pace and walking rhythm relating to perception.

## Old Harry Rocks chalk

If I walk fast I am more in my physical body, I am alert to my body negotiating the ground, rocks, clay, sand underneath my feet, I feel my breath, my heart, I concentrate on the activity. I am aware of moving forwards, of passing things that are still, of traversing ground. If the weather and sea are wild, I am pulled into the immediate present and future. If things are calm, if I wander calmly, I have more time to observe, to notice the sea, colours, sounds, trees, rocks, textures. Like Long's *One Hour* (1984), a one hour circle walk on Dartmoor, which becomes a circle of observations finding their way into words.

*Many of the observations are directed towards the ground; grass, heather..... There are observations of colour, blue, brownish, yellowish; of sound, sounds underfoot, breath, of water moving; of the conditions of the terrain, bank, pool, downhill, slant; of weather....The richness is all there, in the circle of words.* (Fuchs, 1986)

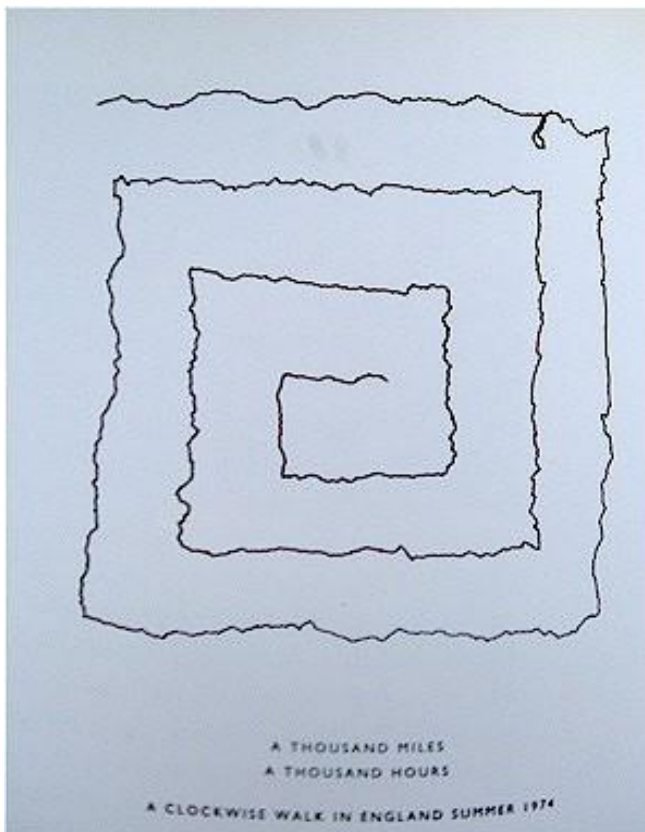


Figure 4: Long (1974)

It seems Long employs consciously this physical level of walking with the observational level. He does not talk about memory, but more of the freeing of the imagination, the thinking while he walks. But the memory, the past is always there. It makes me curious what Long's experiences are during walking. If he was in Nepal, if he had past recollections of moments when he was walking on Dartmoor. Having walked in so many different places all over the world, how do his past paths, past walks and actions interweave. R. H Fuchs (1986) implied in his writing about Long's work that

his art works extended over the whole world, so that we can see his work as one long continuous walk. And he is still walking.....

*.....that somehow having the dynamic relaxation of walking many hours each day puts me into a state of mind which frees the imagination.*

*Quite often I get ideas for new works by doing a walk. In other words one walk leads to another....* (Fuchs, 1986)

*Perception can never be free of memory and is thus never completely embedded in the present, but always retains a reservoir of connections with the past as well as a close anticipation of the imminent future. The present is extended through memory into the past and through anticipation into the near future.* (Grosz, p. 162)

This idea that the present, the future, the past is all here and accessible and forming a dynamic whole, gives a completely different outlook on life than if one experiences them as separate from each other. Simply that the past is alive, not a passive archive.

Of Long's spiral walk in 1974, Anne Seymour (1991) writes:

*Being a spiral, the work occasionally passes, at a distance, places where the walker has passed before. The work is an accumulation of many sensations and memories; it is like time itself, ... his work becomes more and more an accumulation of time, of moments, hours, days, nights, weeks.* (Long, 1991)

A play between time, distance and duration. Bergson too recognized time and duration as different concepts. For him, time was something that can be divided and measured but duration, he saw as a continuum, a dynamic flow of transforming sensations and affects.

*Sensations are always in continuous variation: the continuity of a sensation does not simply extend it in time but transforms its quality. Numbers, the measure of magnitude, are always by contrast, constant and discontinuous.* (Grosz, p. 173)

### **Shell Bay blown sand swim**

If I walk, without stopping, between two points along a path, the path marked out on the map and by signposts along the way, is a parallel path to my sensation of walking, to my experience of body, space, time. Two maps over each other. Zeno's arrow illustrates the difference and also the connection between time and duration. It also illustrates the distinction between passage and position. From Brian Massumi's book, *Parables for the Virtual* (2002):

*When Zeno shoots his philosophical arrow, he thinks of its flight path as a linear trajectory made up of a series of points that the arrow occupies one after the other. The problem is between one point and the next, there is an infinity of points between. Of course, it is the nature of infinity that you can never get to the end of it. The arrow gets swallowed up in*

*the transitional infinity. Its flight path implodes. The arrow is immobilized. Or, if the arrow moved, it was because it was never in any one point. it was in passage across them all. The transition from bow to target is not decomposable into constituent points. A path is not composed of points; it is a dynamic unit. That continuity of movement is of an order of reality other than the measurable, divisible space it can be confirmed as having crossed. It doesn't stop until it stops: when it hits the target. (pp. 5-6)*

Bergson argued that points or positions often appear retrospectively, that space is a 'retrospective construct'. For Bergson, positions emerge out of movement. Position is movement residue. If I look at the map of where I walk it is a spatial construct, something that can be measured, divided and composed of points. For Bergson, this was a stopping of the world in thought. Thought disrupts the continuity of the world's movements and we are then looking at only one dimension of reality. So when I am walking, my map is one dimension of the walk, it stops my walking in thought?..... However the walk is also a dynamic event, is an experiential route, and that is another dimension of reality, is duration. And in this way, and according to Bergson, duration is a constant state of becoming. Muybridge's sequencing of walking is also a Zeno's arrow. In my dance I am aware of the dialogue between transit and arrival.

### **Ballard Down chalk ridge**

If I stop walking, then I seem to merge more into the landscape, to be closer to the state of tree, rock. On the cliffs, I tend then to look out to sea, to the horizon, to the view. I sense my body in stillness in relation to the movement around, waves, birds, wind through grass. If I am still I sense more strongly the movement around me, rather than when I am moving through and over a seemingly inanimate landscape. There are a different ways of connecting to the terrain and to connecting activity with space and time, whether on the cliffs or in the dance space.

*I like to see art as a return to the senses. (Fuchs, 1986)*

Dance is a continuing return to the senses, an ongoing renewal of the senses, a memory of the senses and a re-cognition of the senses as the source of movement.

In dance however, where is the path? It is not visible, and yet it does exist. The path unfolds as you move along it, it is being danced into existence, it is an ongoing process of recognition and re-invention. It involves both habit memory and memory proper. The sense of walking over a path or dancing along a path is very powerful and specific. As Fuchs (1986) says:

*A path has a powerful energetic force- it marks a line of movement, a moving continuum between two places conditioned by the length of the path, the nature of the terrain and the relative speed of the walker..... The idea of the path or way has meaning in all cultures from the most material to the most spiritual. It is both something real and something symbolic.....*

*The important thing about a path is the movement and the nature of the track.*

*Every path has a mysterious sense of purpose about it, deriving from the traces of the energy of its making and the withdrawn presence of that energy. (Fuchs, 1986)*

What is also interesting about Long's walking is that he is very specific what the path is. Sometimes he uses established paths, but mostly he superimposes his path over the landscape, like *Ten Mile Walk* (1968). He places the accent on distance, on time, or as in *Low Water Walk* (1980) on the intersections/crossings. He plays with the idea between landscape and path, between material and movement.



Figure 5: *Low Water Walk Circle*, Long (1980)

Walking on chalk, limestone, sand, clay, across the geology and geography of where I grew up, I am drawn again to the layers of reality under my feet and to the material. As I pass a bunch of flowers left on the cliff-edge, a victim of the eroding cliffs and a careless moment, I am directly confronted with the path itself as a dynamic changing entity. I was brought up with tales of accidents, of rediverted paths and disappearing parts of the coastline. The more recent decision in certain places to abandon the fight against erosion, seems to be a recognition of the nature of what cliffs are, what the force of the sea is. These coastline paths are on the edge. They are on a boundary between land and sea, a boundary that is not fixed, but forever changing, forever in a process of transformation. As I walk I am part of the process of erosion. Erasure and impermanence are also strong aspects in Long's work. His location works of stones, mud, water and the fact that over time they are disrupted, changed, destroyed, swallowed back into their surroundings, is in itself a reflection of how nature is.

### **Kimmeridge Bay clay swim**

Cliffs are a drastic cut between land and sea. I like this idea of walking along the edge, one side of the edge in fact. Below the cliffs, when the path takes me down to the shore, I can swim over, through, in the boundary. A more gentle transition between land and sea, where land emerges into and out of

the sea. It is a crossover area, where paths do not exist, where there is only movement, where erosion and creation of new forms powerful. The fact that I can adapt walking to swimming, and move from land to water gives me a stronger sense of the nuances of an unfixed, changeable boundary.

### **Till Whim caves/quarry Portland limestone**

To bring this walk to an end, a pause, a rest, it is Brian Massumi, the opening lines of his book (2002), that seem to capture what it is to feel alive. And it is both dancing and walking that recognizes and confirms the basic and complex sense of existence.

*When I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It moves and it feels. In fact it does both at the same time. It moves as it feels and it feels itself moving. (p. 1)*

*In time, for the body is matter, matter is in the present, and, if it be true that the past leaves there traces of itself, they are not traces of the past except for a consciousness perceiving them and interpreting what it perceives by the light of what it remembers. This consciousness retains the past, enrolls what time unrolls and with it prepares a future which it will itself help to create. (Bergson, 1921)*

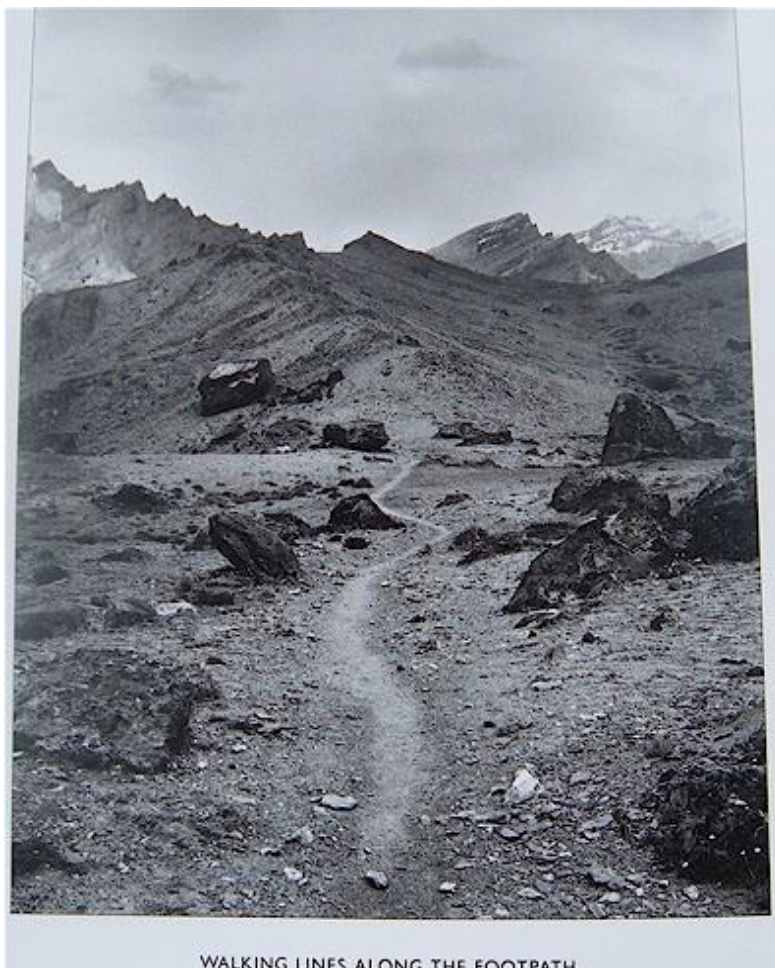


Figure 6: Richard Long, walk in Nepal



---

<sup>1</sup> Henri-Louis Bergson was born in 1859 and was a major french philosopher, influential in the first half of the twentieth century. His four principle works were *Time and Free Will* in 1889, *Matter and Memory* in 1896, *Creative Evolution* in 1907, and *The Two Sources of Morality and Religion* in 1932.

<sup>2</sup> Richard Long, Landart artist 1960s 70s 80s, born in Bristol, studied art at St Martins School of Art, London from 1966. He has walked all over world, creating art works out of materials, walks and words on location and in gallery spaces.

<sup>3</sup> The isle of Purbeck is a peninsula in the county of Dorset, England. The geology of the isle is complex. The northern part is Eocene clay, but where the land rises to the sea there are several parallel strat of Jurassic rock, including Portland limestone and the Purbeck beds. A ridge of Cretaceous chalk runs along the peninsula creating the Purbeck hills, part of the southern England Chalk Formation which includes Salisbury Plain, the Dorset Downs and the Isle of Wight. The cliffs here are some of the most spectacular in England and of great geological importance, both for the rock types and variety of landforms.

<sup>4</sup> Quote by Gertrude Stein, source unknown. Gertrude Stein (1874-1946) was an American writer and prominent in the avant garde artistic and literary world of her time.

<sup>5</sup> From [www.wikipedia/wiki/walk](http://www.wikipedia/wiki/walk); Human walking is accomplished with a strategy called the double pendulum. During forward motion, the leg that leaves the ground swings forward from the hip. This sweep is the first pendulum. Then the leg strikes the ground with the heel and rolls through to the toe in a motion described as an inverted pendulum. The motion of the two legs is coordinated so that one foot or the other is always in contact with the ground. The biomechanist Gracovetsky argues that the spine is the major agent in human locomotion. He bases his conclusions on the tragic case of a man born without legs. The man was able to walk albeit slowly on his pelvis. Gracovetsky claims that however important to wellbeing, the function of legs is secondary in a strictly mechanical sense. Legs enable the spine to harvest the energy of gravity in an efficient manner. The legs act as long levers that transfer ground reaction force to the spine. Lumbar motion during walking consists mostly of sideways rotation. Gracovetsky observes that fish use the same lateral motion to swim. He believes the mechanism first evolved in fish and was later adapted by amphibians, reptiles, mammals and humans to their respective modes of locomotion.

<sup>6</sup> Eadweard Muybridge (1830-1904) was a photographer. He is known for his early use of multiple cameras to capture motion and his zoopraxiscope, a device for projecting motion pictures that pre-dated the celluloid film strip that is still used today.

## **Literature**

**Bergson, H** (1921). Soul and body. *Mind-Energy Magazine*.

**Fuchs, R.H & Long, Richard** (1986). *Thames and Hudson and the Solomon R. Guggenheim Foundation*.

**Grosz, E (2004).** *The Nick of Time, Politics, Evolution and the Untimely*. Durham: Duke University Press.

**Long, Richard (1991).** *Walking in Circles*, published in parallel with exhibition at the Hayward Gallery, by The South Bank Centre, introduction by Anna Seymour

**Massumi, B (2002).** *Parables for the Virtual, Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

<http://www.wikipedia.org/wiki/chalk>

[http://www.wikipedia.org/wiki/isle\\_of\\_purbeck](http://www.wikipedia.org/wiki/isle_of_purbeck)

<http://www.wikipedia.org/wiki/walk>

### **Postscript by Katrina Brown (April 2019)**

Falling back into this essay, I remember my excitement in discovering Henri Bergson's philosophy of time and memory and the wonderful writing of Elizabeth Grosz whose reconsideration and re-contextualisation of Bergson in *The Nick of Time* (2004) gave me an entry point into the complexity of his ideas in relation to my choreographic practice. Bergson's notion of duration informed my research into moving and drawing as processual performance-making during the Masters programme at *Dance Unlimited* AHK Amsterdam: resonating directly with embodied experiences of processual mark-making and concepts of trace, absence, erasure and of memory as a dynamic process. At that time, I was working directly on the floor with pavement chalk, the studio experimentation sometimes spilling out onto the street and performing in theatre spaces for example in *FLAAA\_T* with Nora Heilmann and Igor Dobričić. Working with chalk as a drawing tool with its messy temporary emergent drawing outcomes, triggered a connection with chalk as a material and reminded me of my childhood walks in the Purbecks over the receding eroding cliffs.

Walking back into this essay, I smile, slightly embarrassed with my first attempts at articulating connections between practical and theoretical ideas. I think maybe, I could re-write the essay, re-perform the process of walking, thinking and write a new essay that folds back into walking on those same chalk cliffs. However, my research of drawing as choreographic activity has continued and been developed in my PhD project, *intersect/surface/body: A Choreographic View of Drawing* (2018) in relation to material process, durational score and surface dimension. Here, bringing attention to the material and conceptual details of a practice in which a performer is working-low on the floor and activating the horizontal plane, this project considers drawing outcomes as flatbed distributions of visual-material-haptic data, and shifts away from a discussion of absence to propose a *quiet* politics of performer presence.

Reading back into this essay, I realise it was a beginning into understanding practice as research. I am now more patient with writing as a slow dynamic process that has become increasingly part of my choreographic practice, like drawing and walking.

**Katrina Brown** (UK/NL) is a choreographer working across movement, drawing and artist page-works (material and digital), engaged in a hybrid choreographic practice which produces different kinds of outcomes including public performance, drawing, still & moving image, writing and graphic scores. Katrina completed the Master programme *Dance Unlimited* AHK Amsterdam in 2006 and since 2009 is Senior Lecturer Dance & Choreography at Falmouth University. She was awarded her PhD, *intersect/surface/body: A Choreographic View of Drawing* (UAL/Falmouth 2018), through three works: a series of large-scale durational drawing scores *She's only doing this*, the performance-installation *what remains and is to come* in collaboration with choreographer Rosanna Irvine and *Translucent surface/Quiet body* a distribution of visual-material-haptic data over surfaces of skin, paper, screen. Her new project *tilt/rhythm/back: dances & drawings* is developing over 2019-20 with support from Dance4 Nottingham UK.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.25-34

## **(Capturing Intention): an Interdisciplinary Research Project**

by Bertha Bermúdez

What is it exactly that we do in our attempts at capturing dance? How do we deal with its ephemeral nature? Which are the existing systems for its documentation? How do these systems deal with qualities and intentions? And even more importantly: which disciplines can help us understand the *knowledge that is dance*<sup>1</sup>?

Since long, dance has been categorized as ephemeral, ungraspable, without leaving any trace and without any possibilities for self-reflection. These assumptions are real, dance is like a metaphor, representing the natural rhythm of life, where nothing is ever the same but in constant transformation, mutating from form to form. There is no trace, no written text, no tangible product after a dance performance. There only is the memory of an experience for the spectator and the echo of the performance inside the dancer's living body.

It is this ungraspable condition that defines both the beauty and the disadvantages of dance. Disadvantages, since the experienced knowledge and potential of dance are left unknown to next generations as well as to other art forms and disciplines. It is around this handicap, that the *Interdisciplinary Research Project (Capturing Intention)* emerged. This project was initiated in 2004 by dance company Emio Greco | PC<sup>2</sup> in collaboration with the Amsterdam School of the Arts, research group Art Practice and Development, headed by Marijke Hoogenboom. This research project focused on the efficiency of existing methods to document, notate and preserve dance's volatile nature, departing from its methods of transmission and its intentional directions.

The idea of dance transmission refers to the initial ritual of *transfer*: the process of transmission from choreographer to dancer, or from dancer to dancer. This communicative process, which takes place by means of verbal and nonverbal communication, embeds the essential information needed to understand what the artist aims for with his/her work. It is not the final result, the performance, which contains this information, but the creative process in which diverse methods of preparation and rehearsal are used to achieve the sought after transformation. A close scrutiny and detailed analysis of the different ways in which artists transmit their work can open new windows on what actually lies inside the dance, its paths and its traces.

It is through my personal experience as a professional dancer gained in the past thirteen years, that I have encountered not only the work and perspective of the choreographers and artists<sup>3</sup> with whom I have collaborated, but also the experiences and knowledge transmitted through dance praxis. Influenced by previous studies in linguistics, together with my decision to leave the stage, my first impulse to approach this research project was to write a grammar of the body based on the work of Emio Greco | PC. Looking for what made the work essential and different from other artists, I arrived at the importance of intentionality to the work. Whereas it is mainly focused on the physicality of the body, the work of Emio Greco | PC treats form as a container that carries and communicates the constant transformation and becoming of the

body. The execution of movement per se has little value within the Emio Greco | PC philosophy. Working with the concept of synchronicity through most of their creative years, Emio Greco | PC have elaborated a defined way of transmission, in which many directions for the aims and purpose of the movement are given in order to understand and execute the created forms. Through praxis and observation of their work and the way it is transmitted, I realized that there was a constant factor to the questions related with the why and how of body movement. What is the purpose? What is the path and trace of the movement? Can we reflect on our actions while executing them, if we do not intend them? As Rudolf Laban points out in *La Maîtrise du Mouvement* (1947): 'man moves to satisfy a need.' It is to this need that I refer when speaking of movement intentionality.

So, departing from this theme and from the outcomes of different encounters and discussions with Scott deLahunta, and with Emio Greco and Pieter C. Scholten, the research project took shape; a decision was made to initially focus on the workshop *Double Skin / Double Mind*.

### **The workshop Double Skin / Double Mind**

The workshop *Double Skin / Double Mind* is a training method that has been developed by Emio Greco | PC since 1996. Throughout the years, this workshop has served as a daily basis for transmission within the company, merging daily practice with the artistic and ideological urge to discover new means for transformation. Breathing exercises aiming for the extreme expansion of the body, long lasting reboundings and jumps, changes of rhythm and freezing moments and extreme expansions, are examples of the methods used for transmission that can provide an acute awareness of the inner body.

Specific words, sounds and movement directions are used throughout the structure of the workshop, facilitating its transmission. The choice of the words as well as the different elements used to teach this training, sounds and physical directions, are the result of a constant process of research that aims for an ultimate understanding of the specificity of the work. The focus on the transmission of such a training has been very important for the research project, since the close scrutiny of the elements within *Double Skin / Double Mind* has also allowed the company to reflect on its creative practice, and to have a deeper understanding of the knowledge that is contained in the process of transmission.

In order to understand the different layers of knowledge that need to be addressed within dance praxis, and in this case *Double Skin / Double Mind*, specialists from different disciplines were approached to be involved in the research period. Cinematography, dance notation, interactive media design, gesture analysis and cognitive science were thus represented<sup>4</sup>. Each discipline confronted its working methods with this training structure and content, while looking at qualitative and intentional approaches to movement.

### **Movement intentionality**

Defined as the goal-directed purpose of the movement, movement intentionality has been the main detonator to raise questions around the value of the existing notation systems to preserving the work of Emio Greco | PC. After many observations on the way in which Greco and Scholten research and

create movement, I realized that there is, in fact, a constant dialogue between concepts and selected actions in order to achieve its representation. In this way, form and content are related in the form of a dialogue, in which the form of the movement defines the content and/or the content defines the form.

Dance uses movement as a medium of communication in which shapes, skills, dynamics, rhythms, energies, directions, qualities and intentions are used to achieve the sought after effect on the performer and the viewer. It is in this corporeal research that the word *intention* appears. Especially when the choreographer transmits information that is related to the goal of the movement, this is always accompanied by kinetic information. It is in this first process of communication between choreographer and dancer that specific information related to the goal/need/urge/reason, in other words, the *intention* of the movement, materializes.

*A very thin line of air runs inside your body.  
Visualize the internal path of the air and feel it running through all your joints. Start from the toes, move up through your feet, ankles, knees, pelvis, lower back, stomach, spine, chest, shoulder, arms and then at the end, reach out beyond your fingertips.  
Grow, keep growing inside this thin line.  
Imagine an endless sense of reaching, reach the limit of your body and try to go even further. Release the length of the body, while disappearing inside yourself. Go back through the same thin line, very deep inside and become very small, always ready to appear again.<sup>5</sup>*

These words are an example of the way in which the workshop is verbally transmitted. They are a re-compilation of a great number of transcriptions I have made throughout many *Double Skin / Double Mind* workshops taught by Greco, as well as throughout my personal experience of the workshop as both teacher and participant. They have been collected through the years, in different places and contexts and reflect the words participants will relate to in the different parts of the workshop. These phrases direct the participant in such a way that the specific experience sought for during that specific moment of the workshop can be maximally understood. Next to these phrases, movements and additional background sounds are added, and it is by this combination of media that the workshop is transmitted. A triangle of word (explanations), sound (peripheral information) and image (movement example) emerges as a way of dance communication.

How do existing notation and documentation systems deal with intentional experiences? This was a very relevant question to the project, since it was a question that occupied the minds of all participants involved. Common material on the workshop was shared among the researchers before expecting any answers. To prepare this common material, an internal reflection took place, during which Greco, Scholten, and myself looked at the terms used, at the different parts of the structure and at the qualities used throughout the transmission of *Double Skin / Double Mind*. A glossary with definitions, key words, qualities and relations to body parts was made, with the aim to making this first internal research available to the different people involved in the research project.

## Different research perspectives

Preserving and representing dance through drawings, notations or words remounts itself far back in time. Through archeological founding it has been possible to date more or less the first crafts and cave paintings that represent dance (Bourcier, 1978). Mainly drawings on walls or pottery show bodies moving, in different formations that 'have led to the conjecture that religious rites and attempts to influence events through sympathetic magic were central motivations of prehistoric dance.'<sup>6</sup>

With the evolution of civilizations written words became the next step in dance documentation. Pictorial remains were complemented with written records but still the style, pattern and purpose of these ancient dances could not be depicted out of the document (Markessinis, 1995). The development of notation systems throughout the 20<sup>th</sup> century together with the invention of the camera obscura, cinema and new media technologies during the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, has raised new processes of dance documentation. It is without denial of any of the nowadays used systems that we have approached this research project on dance documentation, notation and recreation.

Cinematography was the first discipline to look at *Double Skin / Double Mind*. The film documentary *Double Skin / Double Mind* directed by Maite Bermúdez used the glossary and her personal embodied experiences of the workshop, to find a way in which dance and cinema could relate to each other. Searching for the inner body, where intentions and qualities emerge.

Focusing on the dancers' reactions to and expectations around the new information given by Emio Greco | PC, Bermúdez concentrated on the process of transmission. During five days she followed the workshop at Impulstanz in Vienna<sup>7</sup>, and focused on finding a cinematographic approach towards the workshop structure as well as the participants' comprehension, learning and assimilation of new information, thus aiming to achieve the proper representation of what the embodiment of the workshop actually means.

Relating camera angles, length and dynamism to the actions of dancers and Greco, Bermúdez played with the cinematographic language trying to relate its different qualities to those of the workshop. Besides this, interviews and suggestive images complemented definitions and analyses of the workshop structure. This cinematographic search reflected on the relation between dance and cinema, stating that film is not just a documentation tool but also a companion that can influence and be influenced by dance creative practices.

Attention to the ways in which dance is filmed depends not only of its purpose (it is different to film a rehearsal to broadcast it or to just work internally the material for further development) but also from the film skills and economic capacities of the company, school or institution documenting dance with film. Most of the times the recordings are used for internal purposes and neither the light, distance or filming angle are taken into account. This limits the quality of the documentation as well as the development of dance film making, except for those cases where dance and film are artistically related and developing the new art area of videodance. Beside the complexities and uses of the recordings the question of archive arises as a big problem since the development of new storage formats (minidv, hd, video tape, etc.) needs of conversions and professionals to look at the best ways in which such a visual archive can be done.

The use of video to document dance offers a lot of potential since it can give a general or very specific detailed information of a rehearsal or performance. But it has its limits since it will always enhance the performance of an specific person and will direct the viewer towards a very specific perspective that needs of personal interpretation that may avoid going deeper inside the movement and its intention.

Dance Notation, another discipline involved in the research project, took a similar approach, opening to the challenge the questions around the captation of movement qualities and intentions.

It is not until the XV century that notation scores appear in the west. Drawings of the floor path of the movement and its relation with music were alongside word abbreviations, the first formats to appear. These drawings represented the court dance of that period. The purpose of these notations is linked to the creation of new dances as well as its learning. We can talk about a reading culture for dance at that period.

From this period on different types of notation systems appear. These systems are mainly related to the dance style of the epoque, this relation influences, the functionality of the system and with it, its duration through history. Each new style will almost mean a new system. Words, figures, music notes and abstract symbols are the main formats of notation systems developed during the 20<sup>th</sup> century<sup>8</sup>. Labanotation and Benesh notation together with movement analysis methods have served, besides for preservation purposes, to the understanding of the functional mechanisms of movement. Their discoveries have influenced not only the understanding of dance but of human movement.

Eliane Mirzabekiantz and Marion Bastien have been the great help on the area of dance notation for this research project. Following their dedication on the transmission of these systems and willing to find challenges that can confront their grammars with what happens in the contemporary dance practice, both notators decided to follow diverse workshops and develop a series of dance scores. The notion of intention was the target. The purpose of the movement, why is done and for what raison? Sometimes words were used on the scores to address intentions or sometimes the way the notation was done with delicacy and measuring the amount of signs and their function, opened new entrances towards the use of these systems while notating a dance workshop that lacks of prescriptive forms and shapes.

Throughout 2006-2007 inspired by Bastien and Mirzabekiantz, I followed the *Distance Learning Course 1 in Benesh Movement Notation and the Elementary Labanotation*. I started in the month of March 2006 with the Benesh course. It took me some time at the begging to get used to the symbols and especially to the writing. It felt as if I was learning a craft, a very accurate one. After I passed the drawing stage I realized how easy my mind was adjusting to this new way of looking at movement and I was surprised with the amount of information one could take out of it. Through my talks in Paris with Bastien and Mirzabekiantz, I understood that dance notations are deciphered and that a big amount of mystery is left for the reader of the notation when reconstructing the score.

While doing both courses I looked for directions and comments on movement intentionality. Out of the movement shape, placement, direction, rhythm and dynamic much information on its intention can be depicted. Still



this information would always be dependent on the reader interpretation and of course on her/his dance background. If the intention of the movement is really important for the understanding of each action and it is really defined when transmitting the movement then words are written in the score to make this known.

I discovered that there are no special symbols for intentions because it is a very broad matter that cannot be universalized in one symbol and that words are normally added to the score to address this kind of information. Anyhow, the interpretation of the notation will depend not only on how the movement is notated but also on the skills of the reader. Interpretation is a constant issue when transmitting information and in the process of notation is vital for both writer and reader. As Benesh explains in *Reading dance* (1997), '(...) you are not reading the notation as such (...) you are reading a language. In the case of Movement notation you will be reading a movement language (...). And it is this language with its analysis and grammar which is difficult.'

Out of this learning process and the exchange with Eliane and Marion through the research project it became clear that skills of movement analysis, writing and reading are needed and acquired when notating movement. Dance Notation offers not only a great potential to the documentation praxis of dance but to dance education since it allows the development of movement analysis. Still a lot of questions around its use and value are asked since there is not much used of the systems within the creative space and notation is mainly seen as a documentation tool. What remains relevant is the need of confronting the notation systems with the contemporary praxis, where the latest artistic developments will help further develop the systems.

As an addition to the challenges presented to the notation systems the relation between notators and Frederic Bevilacqua, specialist on motion capture, has been very interesting for the project and its continuation. Motion capture, mainly developed for 3-D animation and used in dance since the 70's, employs digital recording methods with the use of sensors and video recordings. Motion capture has been used for diverse purposes in dance, being the performative ones the most exploited. Recent trends are initiating its use for movement analysis and possible preservation. Since this technology works with realms of quantity, a qualitative approach is in itself a big task for such a system.

Bevilacqua's work focuses on this challenge by researching relations between gestures, their data and sonic feedbacks. The qualitative experiences of dance and music have lots in common, serving sometimes as metaphors that may help hear what we see and see what we hear. The relation between movement and sound is in itself a long research. Throughout this project many connections were found between them that could lead to some answers around intentions and qualities, their functions and mechanisms.

Where to place the sensors in the body? And how to look at the extracted data from the movement? These were the first questions we had to answer during a motion capture session at IRCAM, Paris. The developed eye notators have for movement was of great relevance for this experiment, where Greco went through different parts of the workshop while being tracked by sensors and video at the same time.

This experience revealed that the embodied knowledge accumulated in the body of the dancer, together with an external analysis done by notators and the quantification revealed by motion capture, need of a constant dialogue to achieve results and understanding. During these activities, sometimes separated, sometimes all together, a common language started to appear where all the different disciplines could find their own voice revealing the 'knowledge that is dance.'<sup>9</sup>

Slowly the different results of the workshops, laboratories and meetings needed a container, a common space where to continue the initiated dialogue. From the beginning of the project the use of new media design was very important. This young discipline offered the possibility of having different sources of information on the same interface layout.

New media design is a cognitive representation of the inside structure of an artistic work. Chris Ziegler artist and designer has developed different multimedia titles for theater and dance. His knowledge was a gift for the project, since he could find a way in which this complicated subject, the capture of intentions could be represented in a dvd-rom and later in an interactive installation.

To achieve the final design that provided access to the self-awareness preparation of the dancer proposed by the workshop, all the layers of codification and understanding needed to be present. The structure of the workshop was broken down into chapters and subchapters. The explanations separated from demonstrations and different areas were addressed to each form of representation; texts, notations, videos and motion capture. The possibility of merging all these different mediums of documentation inside the same space, together with the dynamism new media design offers has revealed a great potential for future methods of documentation of dance where not only what medium but many are necessary for the safeguarding of this artistic praxis. The movement tracking software *Gesture Follower*<sup>10</sup>, developed by Bevilacqua (IRCAM) represented this last area inside the dvd-rom. This software based in motion capture methods, compares filmed movement data with real time gestures of the participant's movements. A special window where the follower is active leads towards the experience of different movement dynamics that as in the practice of dance are linked with sound and shapes that can be learned, played and recreated.

It is this part of the dvd-rom that was developed further into the idea of a simulative space, the Interactive Installation *Double Skin / Double Mind*. This installation is a virtual version of the *Double Skin / Double Mind* workshop. This interactive space combines words, Emio Greco's descriptions and directions on the workshop structure, sounds, different sound files used to create an atmosphere as well as give feedback, and images<sup>11</sup> were the real size figure of Greco serves as a virtual teacher.

It is around this area of simulation where the role of Corinne Jola, cognitive neuroscientist based in London UK became very important. Jola followed the workshop and different labs where all the researchers presented their outcomes and discussed the path to follow. Her scientific views on movement intentionality, together with her remarks around the external perspective participants may have of the workshop, helped define some questions around the installation's feedback.

What do participants see or may see? Focus was placed on the teaching environment of the workshop on the words and sounds used during its transmission. These reflections gave ideas on how to create a simulative space. Where the awareness of the participant towards his/her body and its different movement qualities and mental states could be awakened. Since the researched motive was a workshop the point of view and experience of the participant are an important part of the research that will be further developed in its next phase.

The ongoing fight against dance illiteracy made part of the project as well; text, our linear companion, did not escape the trials to capturing intention. The role of words within the divers processes of transmission reveals the need to understand the use of language within the praxis as well as in the reflective and theoretical area. How to write about dance?

DeLahunta, eminent figure for this project as well as for the dance research community since many years, edited the publication (*Capturing Intention*). This publication contains articles and essays on the research project as well as on issues of preservation and archival of dance. It is a documentation of the process showing the different perspectives and languages used by the interdisciplinary team.

DeLahunta represented throughout the project a needed external look capable of relating this project with other similar researches initiated by artists from different countries where he is involved. His remarks and perspectives have allowed the project to sustain a healthy path aiming always to communicate to others what the discoveries or problematics are as well as focusing on the documentation process and dissemination areas of such a divers project. The further development of networks where similar research projects can meet and exchange ideas and results seems essential for the dissemination of knowledge and experiences that will help the future development and accessibility of such a relevant research projects.

The interactive dvd-rom and installation, film documentary and publication represent the methods and aims of the research project as well as an attempt, not yet a result of the complicate issue that movement intentionality is.

## **Conclusion**

Throughout dance history, experiences and methods have been stored in the form of notes, drawings, paintings, pictures, notation systems and later, through the development of technology, in the form of film and video recordings, motion capture and, most recently, in the shape of interactive tools like websites or DVD-ROMs. The use of these different methods is historically linked to the needs and technological possibilities of a specific moment in time, as well as with the knowledge and needs presented by the artistic practice.

In the project (*Capturing Intention*), text, new media, dance notation, cinematography and the use of interactive spaces, have been modelled in order to correspond to the subject of the research: the artistic work of an artist that focuses not only on the form of the movement but also on its content. The publication, interactive DVD-ROM, interactive installation and the film documentary, all help us think about the diverse layers of dance

that are transmitted through its practice and not yet preserved through these tools.

These results and the entire process of research with its ensuing methods has made clear 1) the need to look for what is essential in the work of an artist as well as his/her methods of transmission, 2) the need for different disciplines working together, for opening up their diverse perspectives and 3) the need to attribute value and give space to all the intentional information contained in the form of the movement when made explicit by the artist. (*Capturing Intention*) has served as first trial to define a new methodology to document dance and its practices where different methods are used and needed to understand the deeper insides of dance and make them accessible to others.

Since October 2007 the outcomes of (*Capturing Intention*) have been tested and disseminated through different platforms, like Tanzplan Deutschland<sup>12</sup>, Nederlandse Dansdagen, Springdance Utrecht and also through lectures and workshops at different universities and schools. Students, professionals, researchers and dance lovers have experienced the different results. These exchanges have been of great interest to the research project as they have raised new questions and opened up new directions for its next phase of research.

In the coming three years the interdisciplinary research project will be further continued and developed under the title *Inside Movement Knowledge* and will focus on these questions as well as on generating new questions and methods for the future analysis of dance creative processes. This project, which was initiated by the Amsterdam School of the Arts, research group Art Practice and Development, has now managed to secure financial support from the national Foundation Innovation Alliance within the newly created funding program RAAK (Regional Attention and Action for Knowledge circulation) and will soon enter this second phase of reflection by testing the outcomes of our previous investments.

The further elaboration of the Interactive Installation *Double Skin / Double Mind* and a first entrance into the development of methods of documenting the creative processes of Emio Greco | PC, will be the main subjects of this project. Different disciplines will share questions on dance education (Amsterdam School of the Arts, Dance Department), dance studies (University of Utrecht), new media, documentation and preservation (Netherlands Institute for Media Art) creative practices (Amsterdam School of the Arts, research group Art Practice and Development) and dance practice (Emio Greco | PC).

Still hidden in the future, the results of this second phase of the project await to be discovered. They will undoubtedly raise many other questions that may contribute to the further development of our passion and love for dance.

---

<sup>1</sup> Dedication from (*Capturing Intention*), *Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco | PC* © 2007, EG | PC and AHK ISBN: 978-90-810813-2-0.

<sup>2</sup> [www.ickamsterdam.com](http://www.ickamsterdam.com)

---

<sup>3</sup> William Forsythe, Nacho Duato, Jirí Kylián, Hans van Manen, Rui Horta, Gregory Colbert and Emio Greco | PC.

<sup>4</sup> Cinematography, Maite Bermúdez, (Las Negras Productions, Barcelona)  
Gesture Analysis, Frédéric Bevilacqua (IRCAM, Paris)  
New Media Design, Chris Ziegler, (ZKM, Karlsruhe),  
Cognitive process, Corinne Jola, (UCL, London)  
Dance Notation, Marion Bastien and Elian Mirzabekiantz (Notation Free and Benesh Centre, Paris)

<sup>5</sup> Cited from the article *Butoh-Kaden a dance notation system for Butoh*, by Bermudez B. from *Capturing Intention*, *Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio*

Greco | PC© 2007, EG | PC and AHK ISBN: 978-90-810813-2-0

<sup>6</sup> <http://www.britannica.com/eb/article-9109488/ritual>

<sup>7</sup> [www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

<sup>8</sup> For more information on dance notation, Hutchinson Guest A., *Choreo-graphics a comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the present*, Gordon and Breach, 1989.

-*Labanotation*, Fourth Edition, 2004.

-*Dance Notation, the process of recording movement on paper*, Dance Books, 1984.

<sup>9</sup> Dedication of the *(Capturing Intention)* publication.

<sup>10</sup> Gesture Follower is developed by the Real Time Musical Interactions team, IRCAM Centre Pompidou - CNRS STMS. Copyright IRCAM.

<sup>11</sup> Saskia Kersenboom, *Word, sound, image; The life of the Tamil text* Oxford/Washington: Berg, 1995. 259 + xx Pages, bibliography, glossary, index. ISBN 0-85496-424 (cloth), 1-85973-008-6 (paper). With CD-I *Bhairavi Varnam*, Eindhoven: Philips/ CODIM Interactive Media.

<sup>12</sup> [www.tanzplan-deutschland.de/](http://www.tanzplan-deutschland.de/)

## Literature

**Abad**, C.A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza Editorial, Musica.

**Benesh**, R. (1977). *Reading Dance. The birth of choreology*. London: Souvenir Press.

**Borcier**, P. (1978). *Histoire de la Danse en Occident; de la prehistory a la fin de l'ecole classique*. SEUIL.

**Danser devant les dieux**. La recherche en danse (1969).

**Grove**, R., **Stevens**, C. & **McKechnie**, S. (2005). *Thinking in Four Dimensions*. Melbourne: Melbourne University.

**Hutchinson**, G.A. (1989). *Choreo-graphics a comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the present*. London: Gordon and Breach.

- *Labanotation*, Fourth Edition, 2004.

- *Dance Notation, the process of recording movement on paper*, Dance Books 1984.

**Laban**, R. (1947). *La Maîtrise du Movement*, Actes Sud, 1994 Translation, Effort. London: Macdonald and Evans.

Loupe, L. (1994). *Traces of dance, drawings and notations of choreographers*. Editions dis Voir.

Leppecki, A. (2004). *Of the Presence of the Body*. Middletown: Wesleyan University Press.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus origenes*. Librerias deportivas Esteban Sanz.

Moore, C. L. & Yamamoto, K. (1988). *Beyond Words*. Library of Congress Cataloging-in-Publications Data.

Nouvelles de danse. (2006). n 53. Scientifiquement danse, quans la danse puise aux sciences et reciproquement, Contredans Bruxelles.

- Espace Dynamique, Contredans Bruxelles, 2003.

- n 40-41 Danse et nouvelles technologies, Contredans Bruxelles, 1999.

Noverre, Lettres sur la Danse. (1760). Edition du Sandre.

Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. London: Routledge Classics.

### **Postscript by Bertha Bermúdez (June 2019)**

#### **(Capturing Intention): An interdisciplinary Research Project (5<sup>th</sup> Volume)**

*(Capturing) Intention* was the beginning of a series of three research projects around the work and artistic questions of choreographers Emio Greco and Pieter C. Scholten, developed from 2005 up until 2014. After *(Capturing) Intention*, the two-year (2008-2010) collaborative, interdisciplinary research project *Inside Movement Knowledge* took place using the outcomes of *(Capturing) Intention* as a 'case-study' to continue exploring the artistic questions of around the work of choreographers Emio Greco and Pieter C. Scholten in the frame of a new consortium coordinated by the Art Practice and Development Research Group of Amsterdam School of the Arts. This consortium was made up of: the Netherlands Media Art Institute (through their preservation department); the University of Utrecht (through the newly established Theatre Studies program); and the Dance Department/ Theaterschool, Amsterdam School of the Arts. This consortium focused on new methods for the documentation, transmission and preservation of contemporary choreographic, and dance knowledge. This second research project produced different outcomes; a documentation model for EG | PC's Extra Dry performance (developed by the Netherlands Media Art Institute), the book publication edited by Maaïke Bleeker *Transmission in Motion, the technologizing of Dance* (2016), the magazine publication part of the series of The RTRSRCH Vol.2 Issue 2 [NOTATION] (published March 2010), the development of the *Ds/Dm* interactive installation into a workshop mode, with the help of teachers and students from the Amsterdam School of the Arts, creation of an International Associate Network and a web page of the project.

The research methodologies established within the previous research projects together with the necessity of reflection upon the creative processes of the dance company Emio Greco | PC pushed the development of the third research project, *Pre-choreographic Elements* (2009-2014). This research project reduced in number of researchers and consortium, became almost a company research project, where the choreographers and dancers of the company were mostly

involved. *Pre-choreographic Elements* focused on the pre-phase of choreography where movement material is being created, shaped and tested. Through a process of selecting and naming movement concepts derived from the repertoire of Emio Greco | Pieter C. Scholten, the research analysed the terminology, used during the process of transmission established within the dance company. As a result, a web site was developed, an attempt to create a multimodal glossary of some of the pre-choreographic elements, an interactive installation based on the use of objects and sonic feedback named Pre-Choreographic Movement Kit, the protocol *Transmission in dance practice through language and principle definition* and a series of performances inspired and based upon the defined pre-choreographic elements.

All these different research projects, raised questions upon dance transmission, documentation, and digitization to bring further the knowledge that is the dance.

**Bertha Bermúdez** (MA in Dance and Choreography) has worked with William Forsythe at Frankfurt Ballet, with Nacho Duato with Compañía Nacional de Danza in Spain as freelance dancer with choreographers Rui Horta and Paul Solving Norton and as dancer, repetitor and coordinator of research projects with Emio Greco and Pieter C. Scholten at Emio Greco | PC dance company and later ICKamsterdam. From 2005 onwards Bermudez has been doing research around dance documentation, notation and archiving. She has co-directed and coordinated the interdisciplinary research projects (Capturing) Intention and Inside Movement Knowledge and Pre-choreographic elements. Since 2014 she is busy with her PhD at the Humanities department of the Amsterdam University and combines it with her work as advisor, documentarist and external eye for dance creative processes.

Dit artikel is eerder verschenen in: Naber, R., B. Nieuwboer, L. Wildschut (eds.) (2010), *Danswetenschap in Nederland – Deel 6*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.42-48

## **Dancing light - Visual Projection in the work of Elaine Summers**

by Thomas Körtvélyessy

Since I discovered the work of choreographer, intermedia-pioneer, and kinesiotherapy-pioneer Elaine Summers during my study at the Rotterdam Dance Academy (now Codarts) in 1993, I had been fascinated with her unique blend of dance and film projection.

Summers had been a founding member of the now legendary workshop that is known widely as Judson Dance Theater. Towards the end of her time at this collective, in 1964, she presented the first large-scale mixed media and intermedia concert at Judson Memorial Church, an evening titled *Fantastic Gardens* (Banes, 1983; Mekas 1964). She furthermore is the originator of Kinetic Awareness®, an approach which researches the fundamentals of movement through open-ended experiments and has as its goal to let the practitioner understand and expand their unique ability for healthy and sustainable movement safely and experientially.

I conducted my research on the occasion of *Improvisation with Sun, Moon & Stars*, an intermedia-concert presented at Danspace Project St. Mark's Church, New York City March 18-20, 2010.

### **Previous and related research**

All of the material that I could get about Summers and her work confirmed my interest in her and gave me inspiration for my own goal of developing a dance which is informed by all other human senses and processes of perception, this being for me the very basis of any esthetic, and replacing traditional models and patterns of 'beauty' in a classicistic way, where only certain features or qualities are regarded as desirable.<sup>1</sup> In 1994 I wrote my final paper in Dance History about her work, and since then have been following and researching further. In 1995, I became chief-editor of the *Elaine Summers Improvisational Dance Score Book*, a planned selection of dance scores by Summers, most of them verbal, which at the same time forms a retrospective artist-monography. In the same year I also got involved in the beginnings of her current project [www.SkyTime.org](http://www.SkyTime.org). I had several opportunities to be artist-in-residence at the Elaine Summers Dance & Film Company (2005, 2007 and 2009).

All of these experiences have been documented by my observations and quotes from Elaine Summers that further illuminated for me certain details about a certain piece, and more importantly, influenced my own work in the Netherlands.

I found that the work of Elaine Summers explores a wide range of possibilities, all coming directly from the practice and understanding rooted in Kinetic Awareness®. Therefore there is not one single way of movement that is used as a choreographic signature in every piece, but a wide variety of options, with the one exception that whatever the movement is, it must not be harmful to



the performer to do. A similar tenet is in the use of costumes, which must feel comfortable for the performer to be in, next to fulfilling any other choreographic demand for a specific piece.

One keyword that I've found would be individuality: not only is there a deep concern for how an individual performer will interpret a dance from her/his unique qualities, but also a concern for the specific qualities of a performance space, the specific needs for a dance in such a space, the needs of a specific piece, et cetera.

While Elaine Summers insists on an underlying basic freedom to do anything and is interested in variety and liveliness, connectivity can be a second keyword: whether it is between different disciplines, or different professions, or the live-dancing with film-projection. In Summers' terms this latter is made into intermedia: the intentional combination of several media to form a third that can only come into existence from their combination - her favorite natural example of this is the rainbow.<sup>2</sup> In multi-media works, no such connectivity is intended or needed. One involved medium could have a more supportive role, while the other dominates, or even not have any intended relation to each other at all.

As a final keyword I would choose innovation: Over the last 50 years Elaine Summers has continuously explored a wide range of options from dance as an everyday activity made into art forms, which can take a great variety of shapes, styles, functions, and interpretations, whether in a more daily or more artistic context. She has choreographed for indoors & outdoors spaces, professional dancers and amateurs ('non-dancers') using film, drama, visual arts, and other related fields in her work.

### **2010 – a conscious decision**

Until last year, my residencies were centered on participating on the sides in the then ongoing projects of the Elaine Summers Dance & Film Company and my study of Kinetic Awareness® to become a certified teacher (this eventually happened in 2007). Subsequently, I used these experiences, as well as the inspiration of being in New York and with Elaine Summers and her company, as well as the dance-friends I had started to make there over the years for the development of my own work and professional network.

In October 2009 Elaine Summers told me of her latest offer for 2010: I could come and visit the company as they realised *Improvisation with Sun, Moon & Stars*, a retrospective concert at Danspace Project at St. Mark's Church New York in March 2010, curated by Juliette Mapp for the series *Back to New York*. It became clear for me that the time was ripe to focus on a very specific aspect of Summers' work, namely her use of live-projection of film or video during a dance-performance.

I myself had always been artistically interested in intermedia as defined by Summers. But after my first experiments in 1995-1998 I had focussed more on the aspect of interdisciplinarity with traditionally given theatrical settings (presence, movement, sound, imagination).

From several collaborations with visual and multi-media artists in the more recent past, and my experience of several of Summers' pieces live, I realized it was time to do more research about her use of projection in her intermedia-work, focussing on the following question: *What is characteristic about the way Elaine Summers uses film/video-projection in her work?*

## **Method of research: New York & Rotterdam**

With this question in mind I went to New York City to observe the production process and performance of *Improvisation with Sun, Moon & Stars*. This time I went as a potential artist-historian and researcher, as well as a professional colleague from the field. My time was spent attending every rehearsal and meeting, conversations with Elaine and participating artists, and seeing all three performances completely. Therefore I would experience her work in this concert as a viewer/audience, but also the making and production process from the inside. This I would connect to my earlier experience as an interpreting dancer and as a choreographic assistant.

My method was comprehensive and accumulative: I went as openly as possible for any related experience along the way and recorded in my notebook whatever I found, without too much reflection. Gradually over time, I hoped that the accumulated experience would form into a clear answer.

This open approach around a defined question was very much in line with my earlier experience how I got more and more knowledgeable about Summers' work: while being a student of Kinetic Awareness® and as an artist-in-residence I had also studied several of her pieces as an interpreting dancer and seen several film-dances and recordings of her work over the years. Finally, as editor of the *Elaine Summers Dance Score Book* and beginning with my paper in dance history, I had gotten an accumulated knowledge of the dances that Summers had done while being involved with the group meetings at Judson Church 1962-64 and afterwards, completed with photos, dance-scores, and sometimes film-fragments.

After my return to the Netherlands I wrote an online-article to reflect on *Improvisation with Sun, Moon & Stars* on my choreography-blog *new dance thoughts* (<http://ujtancgondolatok.blogspot.com>).

The reflection process was continued in my choreographic practice during and after the presentation of two works of mine in June 2010, *en cœur* and *walking con·sens·us / skytime™* which both used combinations of live-dance and video-projection and were presented as works in progress in Rotterdam. Here, again, I would essentially not demand recognizable results right away, but first be as open as possible, and then see what would happen, and reflect on it in a later stage.

For writing this article I reviewed all my notes and published materials against this background of experience.

## **Results**

Elaine Summers uses film-projection in her work to choreograph movement and vision into an entity that comes together at the moment of performance from both. Her use of film-projection is as diverse in style and functional for the specific goal of a piece as her dance-choreography overall.

The set-up of light is made to merge with the dancers and their unique individual kinesthetic imagination, made concrete in an improvisational realization of the given dance-score at that specific performance - but as an intermedia-piece the film has an equally important layer of visual elements that are equally in motion, therefore essentially co-dancing, rather than being a mere backdrop for live-action.

This choreographic merging of movement and light also demands of the dancers to acknowledge and incorporate the projections into their performance,

which is a skill that I found needs to be learned just as well. For example, by now I have developed a sense of temperature on my skin which tells me whether I am still in a film-projection from a video-beamer or not, together with an ever clearer spatial awareness of the triangle in which a projection of light is happening.

As I described in my earlier article about the production *Hidden Forest* at Lincoln Center in 2007 (Körtvélyessy, 2008), Summers invests much effort to make the interaction of the different kinds of media (dancers, film-projection, performance space, costumes, music etc.) as fully relating, yet in themselves as independent as possible.<sup>3</sup> Everything counts, every detail, and every element is designed to collaborate with every other by being allowed to unfold its inherent qualities. Two examples of how this was achieved:

In *Improvisation with Sun, Moon, and Stars* the showing of the film-dance<sup>4</sup> *Absence & Presence* (filmed in 1968, completed in 1984, 8 minutes, black and white, no sound) was at first practically destroyed in rehearsal by the visual counter-effect of the columns of the Church wall against which the film was projected in large-size.

The film is highly abstract: silhouettes of moving body parts were cut through the timing of the actual movement, making *Absence & Presence* the first film-dance that I've ever seen where the relation to the dancing body is, in semiotic terms, indexical and referential to the subject matter, rather than iconic (i.e. showing immediately clearly identifiable body parts and movement in its actual timing)

Because the movie is black and white, showing very abstract moving forms, the vertical lines of the columns would significantly cut through the moving shapes from the film, and therefore severely interfered with the integrity of the experience of the dance for an audience. As a solution to this problem it was decided to present this film-dance as a projection on a small, old-fashioned projection-screen, like those generally used in High Schools.

In *Crow's Nest* (conceived and realized as an intermedia piece to music of the same name by Pauline Oliveros in 1979/1980, film in color, 18 minutes, no sound) the film was originally projected from four sides simultaneously on an elaborate cube-structure of striped-sheeted silkscreens with the dancers moving in and out of the structure. This construction turned out to be too small in relation to the comparatively large space of St. Mark's Church and again would not have made it possible to significantly experience the moving images and therefore a part of the dance as intended.

Consequently this original set-up was abandoned in favor of full screen projection against the back wall. Because this time the images of the movie were iconic to a much higher degree (images of nature, in color), the columns were no distraction this time, but as a consequence of the change, the four dancers (Meg Chang, Jill Green, Kiori Kawai, and Gabriella Hiatt, all of different age-groups, and cultural as well as professional backgrounds, except for dance) had to adapt their improvisational structures to fit the limitations of a heightened pedestal against the back wall on which they were performing, with a lot less depth, making their spatial interpretations much more two-dimensional in available space.

Great pains were taken at all times to prevent the projection from visually cutting off performer's bodies (especially feet) and breaking the unity. By remaining within the projection, the dancers bodies made the film become as three-dimensional as was possible under the given circumstances, so that, as described above, both media would create a third from their full interaction.

I could furthermore confirm this finding from the experience of my own work this year (2010): in both cases I broke out of the confines of the video-projection in my solo during *en cœur*, as did the interpreting dancers of *walking con·sens·us / skytime*<sup>™</sup>. These break-moments were at times interesting to watch from the outside, at other times merely unnecessarily distracting from the main intended result of the piece.

## **Conclusions**

I conclude for now that the way Elaine Summers uses film- and videoprojection in her work is very highly congruent with her overall choreographic and artistic approach, which explores and makes myriads of possibilities experiential from a very basic and deep understanding of moving light and moving human bodies.

Just as Summers has created a great diversity of work in forms, styles, approaches, across disciplines and traditional boundaries, along her more than 40 years of practical exploration, combining movement of dancers and movements of light by means of film, she has used many different kinds of film-projection in her work, from visual to kinetic to narrative, indoors or outdoors, working in a continuum that doesn't separate styles, disciplines or categories unless this is interesting for the becoming of the piece. Following her practice of Kinetic Awareness<sup>®</sup>, as well as her vast experience as a choreographer, dancer, filmmaker, and kinesiotherapist, Elaine Summers does this from a sensory-based experience and understanding of movement of any kind, be it movement of light or movement of a moving body.

She respects the unique qualities of each element, be that dancer and/or projection and makes sure that their combination can happen as fully as possible and needed for the specific direction of a piece, but the relationship is always equal in importance, never one being a mere backdrop or helping-tool for the other.

To help the inner congruity of a piece I have noticed that, when it was functional, Summers would use a single overall set-up, like one kind of film, one theme, or one overall-shot, which allows a more detailed merging of moving light and moving body. I find a similar kind of focus in how in the first phase of Kinetic Awareness<sup>®</sup> the isolated and very slow, gentle movement of one body part at a time enables the practitioner to experience myriads of sensations and feelings related to that one body part, as it is moving consciously at that moment.

Similarly, in such a construct, the dancers would have different individual ways of interpreting a score, but they would all simultaneously interpret the same score, therefore maintaining a relatively high degree of connectivity which can in turn give more power to the richness of individual interpretations at that moment.

The film projection can be a binding overall factor, or be just as multiple, but here too, there is always a deeper binding structure that connects all diversity. Even in a piece like *Walking Dance For Any Number* (1968), the four simultaneous projections of four different edits of black and white footage of Summers' feet walking in different ways, remain very congruent around the

same set-up, which for example would have been completely different if one of the edits had been in color or the film would have shown her head at one time.

The results for the audience are that of openness, liveliness and adventure in the moment: because of the individual interpretation of the dancers each time, one never knows exactly what one can expect next, how a dancer and film-projection will interact at any given time. There is no clue necessarily, no structure that would prescribe a very narrow range of interpretation in terms of body, space, time, tension, or a pre-recognized style or convention, or a single dance-language. Just as in a sports-match, the audience witnesses of a unique dance happening in the very moment, enhanced, and brought to a different aesthetic<sup>5</sup> level by its combination with film-projection: it brings the projection into the third dimension of space by the body of the dancer on which it is projected, and it adds an extra layer to the dancers' performance, be that more abstract or providing a more narrative context, for example dancing with the projection of workmen in Buffalo, as they are securing a telephone-mast.

Because of Summers' endless and continuing innovation, she often presents new combinations and uses of dance and light that have no tradition as yet. It is then up to the present witnesses to follow the action as best as they can and want.

As myriads of conventions are meeting each other from all around this planet, and as we are trying to find ways of how we can use them in a way that is making sense on a more comprehensive level, the legacy of finding connections across forms, disciplines, traditional limitations, or media, while not giving up on individuality, spontaneity, multiplicity, creativity, and independence, is a task that can be equally inspiring, even necessary for dance-makers today. They are sensorial-professionals and thinkers/dreamers/kinesthetic visionaries who can create ever new and meaningful ways how we can dance and be moving in this day and age, for a lively and living culture that can renew itself while drawing from already existing traditions, and can escape stagnation and therefore eventually obliteration.

The legacy that comes from the work of Elaine Summers can provide a rich and inspiring resource to help such a development, leading us to ever deeper understanding and practice of movement, be that of light and/or of our bodies.

---

<sup>1</sup> The very origin of the word aisthesis, literally meaning taking for true, or perception, confirms this strategy – I came across this understanding in a proposal by German composer Hans Zender (1991 p.50). It is based on the teachings of philosopher Georg Picht ('Die Sinne denken' The senses are thinking). As stated above, in a more archaic or traditional setting, 'beauty' would need for a phenomenon to fit into a certain code or style of what is perceived as valuable for further development. Thought out further, modern works create alternative styles / systems, postmodern works can move inbetween such styles and systems. According to choreographer and originator of the Six Viewpoints, Mary Overlie, we are currently in a continuum of all three modes simultaneously and alternatively. In such a continuum, 'aesthesis' or *aisthesis* becomes an activity, something that is done in the moment, with a chance to refer to already established canons of what once was felt as beautiful and desirable for further development.

<sup>2</sup> Program notes from *Making Rainbows*, retrospective of work of Elaine Summers, presented at Anthology Film Archives, New York City (2009)

---

<sup>3</sup> 'I'm in love with light and movement and bodies, and this is why I choreograph dances and make films. I see every human body as an instrument, and through my work in kinetic awareness [sic], I hope to open up the rich and varied possibilities of movement within each individual [...] Exploration of light and movement naturally lead me to filmmaking. Film to me is another form of dance: camera movement and editing are another form of choreography.' (Elaine Summers, interviewed by Susan K. Berman, 1975, p.30; 40)

<sup>4</sup> To my best of understanding, Summers' film-dances are fully valid dance-experiences that are created by means of film. This is not to be confused with simply the depiction or documentation of dance on film. The medium could be 16mm film, a format Summers and others used a lot in the 1960's, or a video or a DVD or any other possible technological set-up that leads to such an experience.

<sup>5</sup> Again, 'aesthetic' meaning an continuing sequence of sensory experiences information, through the act of perception - not a single category or system of what is found or claimed to be beautiful (see first footnote).

## **Bibliography**

**Banes, S.** (1983, 1993). *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962-64.* reprint. Durham and London: Duke University Press

**Berman, S. K. and E. Summers, (ed).** (1975). Four Breakaway Choreographers. *Ms. Magazine*, (April), pp. 39-40

**Körtvélyessy, Th.** (2008). 40+ Years of dance, intermedia, and empowerment. The magic of Elaine Summers' Hidden Forest and The Improvisational Dance Score Book. *In: M. van der Linden, L. Wildschut & J. Zeijlemaker, (red). Danswetenschap in Nederland – deel 5 . Amsterdam: Vereniging voor Dans Onderzoek*, pp. 56-64

**Körtvélyessy, Th.** (1995-2010). Notes made during artist-in-residency at Elaine Summers Dance & Film Co., New York City, USA, March 14<sup>th</sup> - 26<sup>th</sup> 2010 and previous personal notes

**Körtvélyessy, Th.** (2010). *Elaine Summers: Improvisation with Sun, Moon & Stars- Danspace @ St. Mark's Church, New York City – March 2010.* Published at weblog 'New Dance Thoughts'. Available from World Wide Web:

<<http://ujtancgondolatok.blogspot.com>>

**Körtvélyessy, Th.** (2010). Video-registrations *en cœur* . Available from World Wide Web:<<http://www.youtube.com/watch?v=IkLxXlDuyoU>> and *walking con·sens·us / skytime™*

Available from World Wide

Web:<<http://www.youtube.com/watch?v=ZsZil75qVTQ>>

**Marx, K. and E. Summers.** (2008). Gardens of Light and Movement. Elaine Summers in conversation with Kristine Marx. *PAJ 90: A Journal of Performance and Art*, 30 (3), pp. 25-36

**Mekas, J.** (1964). Movie Journal. *Village Voice*, 27 February, p. 12

**Summers, E. and S. Heineman, (ed).** (1987). Infinite Choices. *Contact Quarterly*, (Fall edition), pp. 25-40

**Summers, E.** *Video-channel.* Available from World Wide Web:

<<http://www.youtube.com/elainesummersdance>>

**Wikipedia.** Entry on *Elaine Summers.* Available from World Wide Web:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Elaine\\_Summers](http://en.wikipedia.org/wiki/Elaine_Summers)>

**Zender, H.** (1991). *Happy New Ears.* Freiburg im Breisgau: Verlag Herder

### **Postscript by Thomas Körtvélyessy (May 2019)**

Re-reading this article I am still intrigued how much all senses come together in Elaine Summers' work, light and film-projection being one of the areas. Immersion and merging are additional keywords, not only for the works, but also for professional disciplines as well as communities.\*

Beginning in late 2010 Elaine Summers expanded intermedia to include use of the internet into telematic performances with live-streaming from another location, dreamed up in [www.skytime.org](http://www.skytime.org) at the popularization of this medium (1995) I had the privilege to be included in these concerts as a collaborative partner: New York City (Emily Harvey Gallery) – Rotterdam (Grotekerkplein) in 2010, Porto (Museu de Arte Contemporânea SERRALVES) – Rotterdam (Grotekerkplein) in 2011, and New York City (Solar 1) - Schiedam (Ruimte in Beweging) in 2014.

The 2014 concert became the last performance and collaboration: on December 25th. Elaine Summers passed away from the injuries of a fall in her home. The Artistic Estate of Elaine Summers continues to work as a project of Kinetic Awareness® Center, Inc. with thanks to the Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library for the Performing Arts, where most of Elaine Summers' archives and materials can be found.

With the renewed interest in her filmdances, e.g. *Judson Fragments*, it has become painfully clear how much there is still to learn about merging the areas in which Summers worked for over half-a century. The somatic practice of Kinetic Awareness® is just as much an essential part to understanding this work, as are the films that can still be shown, but no longer have the living artist to support their presence in the same way as before. With the recent main article by Gloria Sutton about intermedia and film in Summers' work for the large MoMA catalogue about Judson Dance Theater (2018/2019) it may now be time to equally research and publish the very embodiment that completed her work into one.

\* Special thanks to interdisciplinary artist and Kinetic Awareness® Master Teacher Michelle Berne for introducing this imagery (merging the areas) in her unforgettable contribution to the Elaine Summers Memorial at Judson Church, 2015.

**Thomas Körtvélyessy** is a dance-artist and originator working on the emancipation of the kinesthetic sense in all areas of life within an interdisciplinary understanding of art as a process of *aisthesis*: sensorial communication and processing in-formation. From this understanding he is working on reforming dance with his ongoing enterprise Reàl Dance Company <https://realdancecompany.org>. A close associate and collaborator, he is representing the Artistic Estate of Elaine Summers, a Certified Master Teacher and member of [Kinetic Awareness® Center, Inc.](http://KineticAwarenessCenter.com) and was a member of the Dutch Association for Dance Research (Vereniging voor Dansonderzoek). As part of this work he has also published various articles on his ongoing blog *new dance thoughts* <https://ujtancgondolatok.blogspot.com>.

Dit artikel is eerder verschenen in: Naber, R., B. Nieuwboer, L. Wildschut (eds.) (2010), *Danswetenschap in Nederland – Deel 6*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.65-74

## ***Vermoeidheid en overbelasting: de POMS in de dans***

door Jacques H.A. van Rossum

Het is al sinds vele jaren bekend uit onderzoek: de danser is vaak moe, heeft relatief veel blessures en wijt die zelf aan vermoeidheid, overtraining of beide. Veel verandering lijkt daarin niet aanwezig. De resultaten van een grootscheepse inventarisatie onder Engelse dansers in 1993 (Brinson & Dick, 1996) en die van een herhaalde inventarisatie in 2002 (Laws, 2005) bleken nauwelijks te verschillen. In onderzoek bij Nederlandse dansers in opleiding (Van Rossum, 2000, 2001) en bij professionele dansers (Van Rossum & Schaerli, 2006) bleek de Nederlandse situatie niet rooskleuriger dan die in Engeland.

In dit artikel staat overbelasting centraal. Een hulpmiddel wordt geïntroduceerd dat in de sport veel wordt gebruikt om overtraining te voorkomen: de Profile of Mood States (POMS). Dit is een psychologische vragenlijst, aan hand waarvan dreigende overbelasting kan worden gesignaleerd.

In de afgelopen jaren is in Nederland bij hbo-dansstudenten en bij professionele dansers de POMS in een aantal onderzoeken toegepast. In dit artikel worden de resultaten van die groepen vergeleken met die van andere groepen studenten en sporters. Daarbij gaat het vooral om het beantwoorden van drie hoofdvragen. Allereerst: hebben dansers een POMS-patroon dat vergelijkbaar is met dat van anderen? Die vraag leidt tot twee subvragen: zijn dansers, als individuen die veel met beweging van doen hebben, anders dan andere 'bewegers'? De tweede subvraag is: zijn hbo-dansstudenten anders dan andere hbo-studenten?

In de tweede hoofdvraag gaat het om verschillen tussen mannen en vrouwen: zijn die er bij 'bewegers' in het algemeen en zijn die er bij dansers? In het verlengde daarvan: hoe verhouden de POMS-scores van de vrouwelijke dansstudenten zich tot die van vrouwelijke topsporters, in dit geval voetbalsters van de Nederlandse eredivisie?

De derde hoofdvraag tenslotte luidt: wat is de relatie tussen de POMS en (over)belasting bij dansstudenten? Voorafgaand aan de beantwoording van elk van deze drie vragen, licht ik het verschijnsel overbelasting en de POMS als instrument toe.

### **Overbelasting**

In de sportwereld is veel onderzoek gedaan naar overbelasting of overtraining. Door de American Medical Association wordt overtraining omschreven als een toestand van 'minder zin hebben in sporten'. Die toestand kan zijn oorsprong vinden in fysiologische of psychologische processen. Prestatievermindering als gevolg van overbelasting ('staleness') is kenmerkend:

*The principal behavioral sign of staleness is impaired athletic performance. The truly stale athlete has a significant reduction in performance (e.g., 5% or greater) for an extended period (e.g., 2 weeks or greater) that occurs during or*



*following a period of overtraining and fails to improve in response to short-term reductions in training. (O'Connor, 1997, p.148)*

Bij overtraining gaat het dus om een langduriger periode van prestatievermindering die niet door een korte rustperiode teniet kan worden gedaan – het lijkt dus een vervelend gevolg van chronische overbelasting. Overbelasting in de vorm van een piekbelasting is dan ook veel beter herkenbaar dan overbelasting als gevolg van een langdurige periode waarin steeds net een beetje te veel van iemand wordt gevraagd. Juist mensen met een goed arbeidsethos laten zich in zo'n situatie niet kennen en houden vol, vaak ook tegen beter weten in.

In wetenschappelijk onderzoek naar predictoren of 'markers' voor overbelasting zijn uit de fysiologische, immunologische, biochemische en psychologische hoek geen eenduidige resultaten gekomen (Van Lingen, 2000). Tegelijk moet ook worden vastgesteld dat verandering in de gemoedstoestand of stemming een belangrijke informatiebron is: *'The single most consistently replicated finding in the overtraining and staleness literature is that increases in training load are associated with shifts toward negative mood states while reductions in training load are associated with improvements in mood.'* (O'Connor, 1997, p.153). Dus: een vergroting van de belasting leidt tot sterkere negatieve stemming (bijvoorbeeld: geïrriteerdheid, gespannenheid) die weer verdwijnt als de belasting wordt verminderd.

Een laatste punt dat van zwaarwegend belang is voor inzicht in overtraining, is dat overtraining méér is dan de reactie op de (fysieke) trainingsbelasting. Collard (2005, p.54) stelt in een literatuuroverzicht vast:

*De stelling dat overtraining alleen wordt veroorzaakt door de trainingsbelasting is een te beperkt gezichtspunt. Zelden worden psychosociale stressoren ("alledaagse problemen") van binnen en buiten de training betrokken in onderzoek naar overtraining. In de afgelopen jaren wordt overtraining steeds meer gezien als een verstoring van de belasting en belastbaarheid, waarbij de belasting wordt gezien als de som van eisen die aan een sportman of -vrouw worden gesteld, niet alleen op fysiek, maar ook op mentaal en sociaal gebied.*

Overbelasting is dus eigenlijk het best op te vatten als een verstoring van de balans in de verschillende elementen van het dagelijks leven. Soms wordt die balans verstoord door een te zware wissel op de fysieke belastbaarheid - net dat ene extra optreden met die ene, altijd weer het uiterste van je vergende sprong, met een blessure als gevolg. Soms ook zijn het zaken 'van buiten' (ziekte van een geliefde, problemen in een belangrijke relatie; de zogenoemde 'alledaagse problemen') die de persoon uit balans brengen. Hiermee is het kernthema bij overbelasting geraakt: in veel gevallen is de persoonlijke beleving of ervaring van gebeurtenissen doorslaggevend. Wat voor de een gemakkelijk plaatsbaar of verwerkbaar is, blijkt een ander uit balans te brengen. Het is daarom belangrijk om 'de vinger aan de pols te houden'. Het ligt voor de hand te verwachten dat een instrument, waarmee de sporter zijn eigen stemming kan beschrijven, een zinvol hulpmiddel kan zijn om dreigende overbelasting te ontdekken. De *Profile of Mood States* (POMS) wordt in de wetenschappelijke literatuur over overbelasting als het psychologische instrument bij uitstek gezien. Met de POMS kan de sporter of danser zichzelf of diens begeleider (trainer-coach of dansdocent) waarschuwen voor een mogelijke disbalans.

## Profile of Mood States (POMS)

De oorspronkelijke POMS (McNair, Lorr & Droppleman, 1971) omvat 65 woorden waarmee zes schalen worden bepaald: 'depression' (depressie), 'anger' (boosheid), 'tension' (spanning), 'vigor' (kracht), 'fatigue' (vermoeidheid) en 'confusion' (verwarring). Bij elk woord dient de respondent aan te geven op een 5-puntsschaal (oplopend van 0 tot 4, waarbij 0 staat voor 'helemaal niet' en 4 voor 'heel erg') hoe goed het woord zijn/haar stemming beschrijft in de afgelopen week. De oorspronkelijke POMS was bedoeld om stemmingsaspecten en veranderingen in stemming bij psychiatrische patiënten vast te kunnen stellen. De POMS is dan ook veel gebruikt als effectmaat, om bijvoorbeeld het gebruik van medicamenten vast te stellen. Vanuit het pionierswerk van de Amerikaanse sportwetenschapper William Morgan (1985) is de POMS de laatste decennia het meest gebruikte instrument binnen de sportpsychologie geworden.

De belangrijkste bijdrage van Morgan aan het sportpsychologische gedachtegoed is zonder twijfel het zogenoemde ijsbergprofiel ('iceberg profile'). Succesvolle sporters (bijvoorbeeld degenen die geselecteerd zijn voor deelname aan de Olympische Spelen) bleken een typisch profiel op de POMS te vertonen: de score op de schaal 'vigor' is hoog, terwijl die op de overige vijf schalen relatief laag is. Bij sporters die in een toestand van 'overtraining' zijn geraakt, werd op de 'vigor'-schaal een lage score gevonden en op de overige vijf schalen een veel hogere score, waarbij met name de score op de schaal 'fatigue' opvalt. In onderstaande figuur is zowel het klassieke ijsbergprofiel als het profiel van de overtrainde sporter weergegeven.

Figuur 1

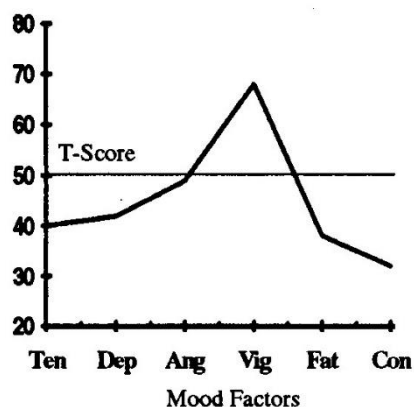


FIGURE 26-1. The iceberg profile.

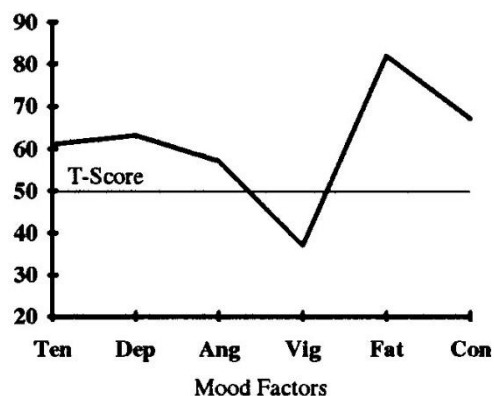


FIGURE 26-2. Overtraining mood profile of a female middle distance runner.

POMS-profiel van een gewone sporter en van een overtrainde sporter (figuur uit Cockerill, 1996, p.329)

### Nederland: Verkorte POMS

In Nederland is in 1990 een verkorte vorm van de POMS geconstrueerd die 32 woorden omvat. Op een gegevensbestand van een huisartsenpraktijk zijn analyses uitgevoerd naar de betrouwbaarheid en validiteit van de schalen van de POMS. Wald en Mellenbergh (1990) rapporteren dat op grond van deze

heranalyse van de gegevens van 972 huisartspatiënten (481 mannen, 491 vrouwen) vijf schalen betrouwbaar blijken te zijn: depressie, boosheid, vermoeidheid, kracht en spanning. Na jaren van onderzoek waarin de betrouwbaarheid en validiteit van de Nederlandse korte versie van de POMS werden vastgesteld, is in 2007 van de Verkorte POMS een handleiding verschenen (Van der Ark, Marburger, Mellenbergh, Vorst & Wald, 2007). Daarin is een korte sectie over onderzoek bij sporters opgenomen; een uitgebreide weergave van het sportonderzoek is te vinden in een tweetal artikelen (Van Rossum, 2008a; 2008b).

### **De Verkorte POMS en dans**

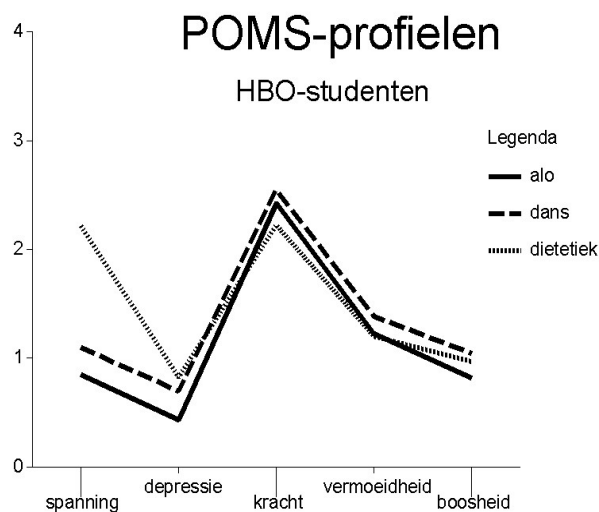
Met de Verkorte POMS heb ik sinds 2004 onderzoek gedaan binnen een verscheidenheid aan bewegingscontexten. Daarbij is ook een tweetal groepen hbo-dansers. De eerste groep bestaat uit hbo-dansstudenten van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK), in totaal 73 studenten (17 mannen, 56 vrouwen), in leeftijd variërend van 16 tot 26 jaar (gemiddelde leeftijd: 19,5 jaar). De tweede groep hbo-dansstudenten is samengesteld uit studenten van de AHK en van de dansopleiding ArtEZ (Arnhem), in totaal 49 (5 mannen, 44 vrouwen; gemiddelde leeftijd: 20,5 jaar, variërend van 18 tot 25). Deze twee studentengroepen hebben de POMS op één moment ingevuld in de context van een vragenlijst waarin ook andere zaken aan de orde kwamen. In beide gevallen bleek uit de waarde van de coëfficiënt Cronbach's alpha dat de schalen een betrouwbare score opleveren (waarden van 0,84 en hoger, met uitzondering van 'spanning': 0,72).

De POMS maakte ook deel uit van het digitale danslogboek dat in een twee jaar durend onderzoeksproject (lopend van najaar 2007 tot najaar 2009) beproefd is bij 114 hbo-dansstudenten en 27 professionele dansers. In dit zogenoemde 'Healthy Dancer Diary' (HDD) is een Engelstalige versie van de Verkorte POMS opgenomen. In dit artikel zijn de POMS-gegevens van 54 dansers gebruikt, die de vragenlijst in totaal 1260 keer invulden. Deze groep bestaat uit 37 hbo-dansstudenten (5 mannen, 32 vrouwen) van drie dansopleidingen (Amsterdam, Arnhem, Rotterdam) en 17 professionals (6 mannen, 11 vrouwen) van twee grote gezelschappen en de Henny Jurriëns Stichting. De betrouwbaarheid van de POMS-scores was vergelijkbaar met die bij de beide eerder genoemde dansgroepen (waarden van 0,85 en hoger, met uitzondering van 'spanning': 0,77).

### **Is de POMS bij dansers anders?**

Voor het beantwoorden van deze vraag zijn de POMS-gegevens van de eerste groep (hbo-dansstudenten) gebruikt. Dansstudenten bleken een duidelijk ijsbergprofiel te vertonen, met een hogere score op 'kracht' en lagere gemiddelde scores op de vier negatieve stemmingen boosheid, spanning, vermoeidheid en depressie. Het profiel van deze dansstudenten wijkt niet af van het POMS-profiel van drie andere groepen: studenten Bewegingswetenschappen, sportieve Nederlanders en een groep hardlopers (Van Rossum, 2008a).

In een tweede analyse is het POMS-profiel van deze eerste groep hbo-dansstudenten afgezet tegen dat van twee groepen hbo-studenten: een groep studenten aan de Academie Lichamelijke Opvoeding (ALO) en een groep studenten Diëtetiek (zie figuur 2).



Figuur 2  
POMS-profielen van drie groepen van hbo-studenten: dans (n=73), Academie Lichamelijke Opvoeding (ALO; n=126), en diëtetiek (n=81).

De POMS-profielen komen sterk overeen tussen de drie groepen hbo-studenten, met uitzondering van de gemiddelde score op 'spanning'. Uit de statistische toets bleek dat de studenten lichamelijke opvoeding op de schaal 'spanning' een significant lagere gemiddelde score hebben dan de dansstudenten, terwijl de studenten diëtetiek weer een significant hogere score hebben dan de dansstudenten. Het is niet duidelijk waar dit opvallende verschil uit voortkomt.

Het antwoord op de gestelde vraag is dus dat in het algemeen dansstudenten een POMS-profiel hebben dat overeenkomt die van andere 'beweegers'. In vergelijking met andere hbo-studenten is een, voorsnog onverklaarbaar, verschil gevonden op de schaal 'spanning'. De gemiddelde score van dansstudenten ligt in tussen die van studenten lichamelijke opvoeding en die van studenten diëtetiek.

### De POMS bij mannen en vrouwen

Anno 2010 zijn eenmalige POMS-invullingen beschikbaar van een groep van 1653 personen in allerlei bewegingscontexten. Deze groep bevat 809 mannen en 827 vrouwen (van 17 personen is het geslacht onbekend). De gegevens van deze groep dienen als referentiegroep; de gegevens van zowel de eerste als de tweede dansgroep (zie boven) zijn onderdeel van de referentiegroep; dat zijn in totaal 122 hbo-dansstudenten (22 mannen, 100 vrouwen).

Binnen deze groep van 122 hbo-dansers is gevonden dat de mannen een afwijkend POMS-profiel hebben van dat van de vrouwen: een significant lagere score op elk van de vier negatieve stemmingen en een hogere score op 'kracht'. Dit verschil tussen mannen en vrouwen wordt overigens ook gevonden bij vergelijking van mannen en vrouwen in de totale groep van 1653 personen, met een evenwichtiger getalsverhouding tussen beide geslachten (809 mannen en 827 vrouwen).

### *Verskil tussen danseressen en voetbalspeelsters*

Binnen de dans is er geen evenwichtige verdeling van mannen en vrouwen. Dit werd hierboven al geïllustreerd door het aantal mannen (22) in de groep van hbo-dansstudenten (tegenover 100 vrouwen). In deze sectie worden daarom de resultaten gepresenteerd van een vergelijking van de POMS van een viertal groepen vrouwen.

Als uitgangspunt zijn de gegevens van de vrouwen van de beide hbo-dansgroepen samengevoegd (zie boven; n=100; groep A).

Daarnaast zijn er gegevens van twee dansgroepen waarvan de gegevens zijn verkregen in het HDD-project: 32 hbo-dansstudenten en 11 professionele dansvrouwen. Tijdens het project hebben de deelnemers over een langere periode de POMS ingevuld. De 32 dansstudenten hebben tezamen in totaal 829 keer de POMS ingevuld (groep B), de professionals 262 keer (groep C).

De vierde groep zijn de vrouwen die tijdens het competitie seizoen 2008-2009 voetbalden bij één van de zeven teams in de Nederlandse eredivisie of bij het talententeam (dat in het kader van een talentontwikkelingsprogramma was ondergebracht bij de Hogeschool van Amsterdam en daardoor dagelijks kon trainen); door 104 voetbalvrouwen is in totaal de POMS 407 maal ingevuld in een periode van 6 weken in het voorjaar van 2009, direct na de winterstop, een relatief rustige competitieperiode (groep D).

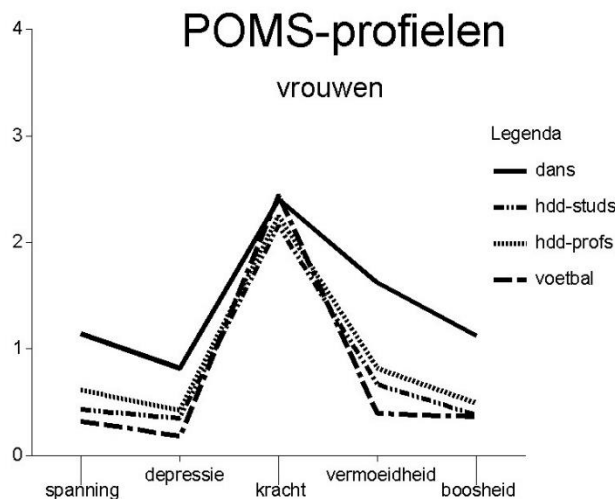
Op elk van de vijf POMS-schalen bleek er een statistisch significant verschil tussen de vier groepen. Bij nadere toetsing (de Student Newman Keuls post-hoc test) bleek dat op elk van de vier negatieve POMS-schalen de hbo-dansstudenten (groep A) verreweg de hoogste scores behaalden, steeds gevolgd door de dansprofs (groep C), terwijl de voetbalvrouwen (groep D) steeds de laagste scores hadden. Op de schaal 'kracht' hadden de voetbalvrouwen en de dansstudenten (groepen D en A) de hoogste scores. De HDD-dansstudenten behaalden de laagste 'kracht'-score. In figuur 3 zijn de POMS-patronen van de verschillende groepen weergegeven.

### Figuur 3

POMS-profielen van vier groepen vrouwen: hbo-dansstudenten (n=100; 100 ingevulde POMS), hbo-dansstudenten via HDD-project (n=32; 829 POMS), professionele dansers via HDD-project (n=11; 262 POMS), voetbalvrouwen eredivisie (n=104; 407 POMS).

Geconcludeerd kan worden dat de gemiddelde scores van de hbo-dansstudenten, die eenmalig de POMS invulden, relatief hoog zijn in vergelijking met de gemiddelde scores van de vrouwen die als professioneel danser werkzaam zijn, en zeker in vergelijking met vrouwen die in de hoogste Nederlandse clubcompetitie spelen. De gemiddelden van de hbo-dansstudenten die eenmalig de POMS invulden zijn ook hoger dan de gemiddelden van een groep hbo-dansstudenten, waarbij die gemiddelden gebaseerd zijn op een reeks ingevulde POMS-en. Dit geldt zowel voor het gemiddelde berekend over alle ingevulde 829 POMS-en als voor het gemiddelde over 54 personen; nadat dus eerst een gemiddelde score voor elk van de POMS-schalen is berekend over alle POMS-en die door de betreffende persoon zijn ingevuld.

In antwoord op hoofdvraag 2 moet gezegd worden dat vrouwen in het algemeen een negatiever POMS-patroon vertonen dan mannen. Dit geldt ook in de dans.



Als de POMS-scores van vrouwelijke hbo-dansstudenten vergeleken worden met die van voetbalsters, dan valt met name op dat de dansstudenten veel hogere scores hebben op de negatieve POMS-schalen (spanning, depressie, vermoeidheid, boosheid) dan de voetbalsters, terwijl er geen verschil bestaat op de positieve POMS-schaal (kracht).

#### *De relatie tussen de POMS en (over)belasting bij dansstudenten*

De POMS wordt vooral relevant geacht voor het ontdekken van beginnende overtraining. De analyse van de gegevens van de POMS en de Checklist Overtraining (Kuipers, 2006) bevestigde dit bij een hoofdklasse hockeyteam dat gedurende een competitie seizoen beide vragenlijsten invulde (Van Rossum, 2008b). Er werd een significant ander (lees: vlakker) POMS-patroon gevonden bij degenen die tenminste één element hadden aangekruist dat indicatief is voor beginnende overtraining.

In een onlangs afgerond onderzoek bij hbo-dansstudenten is geprobeerd de relatie tussen (over)belasting en het POMS-profiel inzichtelijk te maken (Schouten & Wit, 2009; hierboven is deze groep aangeduid als de tweede dansgroep). De dansstudenten vulden een uitgebreide vragenlijst in tegen het einde van het schooljaar, een periode die traditioneel als 'zwaar' wordt gezien. Berekend over de gehele groep dansstudenten, vertoonde de POMS het typerende ijsbergprofiel. Bij vergelijking tussen dansstudenten die aangaven op een positieve manier met 'alledaagse problemen' om te gaan en studenten die een meer negatieve manier hanteerden, bleek het POMS-profiel te verschillen. De 'positieve' groep bleek een significant lagere score te hebben op drie van de vier negatieve POMS-schalen: depressie, boosheid en spanning, terwijl op 'vermoeidheid' een neiging tot significantie bestond ( $p=0,05$ ).

#### **Conclusies**

De belangrijkste conclusie is dat de Nederlandse Verkorte POMS een instrument is dat betrouwbare scores oplevert bij dansstudenten en professionele dansers, zowel in de oorspronkelijke Nederlandse versie als in de vanuit het Nederlands in het Engels vertaalde versie.

De resultaten van verschillende dansgroepen geven een complex beeld. Enerzijds (vraag 1) zijn dansers niet anders dan anderen, althans als hbo-dansstudenten worden vergeleken met andere hbo-studenten. Anderzijds (vraag 2): in vergelijking met voetbalsters ziet het POMS-profiel van vrouwelijke dansers er vlakker uit, hoewel het typerende ijsbergprofiel nog duidelijk aanwezig is. Om dit beeld te verduidelijken zal in toekomstig onderzoek meer aandacht nodig zijn voor de context waarbinnen de POMS is ingevuld, zodat variaties in het POMS-profiel herleid kunnen worden naar de door de invuller beleefde belasting. Dat dit een relevante toevoeging is, blijkt uit het verschil in POMS-patroon dat gevonden is in het onderzoek naar overbelasting (vraag 3).

De POMS kan niet gezien worden als een instrument om een uitgebalanceerd zicht te krijgen op de stemmingen van een persoon: door de vier negatieve schalen is er meer aandacht voor negatieve stemmingen. In de inleiding werd in een citaat al aangegeven dat dit eigenlijk logisch is: het zijn immers juist de negatieve gemoedstoestanden die een aanwijzing zijn dat overbelasting op de loer ligt.

In het slothoofdstuk van een boek naar overtraining in de sport trekt Flynn (1998, p.374) als belangrijkste conclusie: *'the only 'treatment' is prevention'*. De conclusie in een meer recent overzicht (Berger & Tobar, 2007, p.608) luidt: *'The only proven treatment for staleness is rest'*. Juist omdat een gedwongen rustperiode weken tot maanden kan duren, is voorkómen dus sterk te prefereren boven genezen.

Het ligt, vanuit bovenstaande samenvatting van het ontstaansproces van overbelasting, voor de hand dat een instrument dat op kernachtige manier een weergave geeft van de totale beleefde belasting, een nuttig hulpmiddel kan zijn om signalen van dreigende overbelasting op te vangen. De vier negatieve stemmingen van de POMS moeten dus gezien worden als een samenvattende weergave van alle factoren die in het dagelijks leven van de sporter of danser een rol spelen: sport/dans, gezin, vrienden, school/werk, et cetera.

Overigens betekent dit niet dat de positieve stemming ('kracht') onbelangrijk zou zijn. Uit met name de gegevens van de hockey- en voetbalspelsters is gebleken dat ook bij het ontbreken van relatief hoge scores op de negatieve stemmingen, de score op 'kracht' te wensen kan overlaten. Verder is gebleken dat de score op 'kracht' niet omgekeerd evenredig is aan die van 'vermoeidheid'. In de onderzoeksreferentiegroep werd zowel bij mannen als vrouwen een matige negatieve correlatie tussen beide POMS-schalen gevonden (Pearson product-moment correlatie:  $-,40$ ). Bij de dansgroepen werd bij de eenmalige invullingen een soortgelijke correlatiewaarde gevonden, en bij de HDD-gegevens een waarde van  $-0,31$  voor de hbo-dansers en  $-0,36$  voor de professionals. Aan het verband tussen 'kracht' en 'vermoeidheid' kan de volgende betekenis worden gegeven. Een relatief lage score op 'kracht' geeft weer dat de persoon 'er weinig zin in heeft', in de betekenis van weinig animo hebben, zich niet energiek voelen. Dit ontbreken van 'zin hebben' is dus, ook voor de dansers, blijkens de gevonden correlaties, niet hetzelfde als 'moe zijn'. Een hoge score op 'kracht' staat voor 'gretig zijn', 'er zin in hebben', 'er aan willen beginnen'.

In de inleiding werd gezegd dat een kernthema bij het voorkómen van overbelasting de beleving of ervaring van gebeurtenissen is. Gezegd werd dat de persoonlijke interpretatie van gebeurtenissen centraal staat: wat voor de een gemakkelijk plaatsbaar of verwerkbaar is, blijkt een ander uit balans te brengen.

Het lijkt dan ook onvermijdelijk om, naast de belastende factoren, ook oog te hebben voor 'hulpbronnen'; een goed voorbeeld hiervan is het recente onderzoek onder hbo-dansers van Schouten en Wit (2009). De combinatie van stressoren en 'protective factors' bepaalt de weerbaarheid van de sporter of danser. Zo'n combinatie is niet statisch, zoals een stevig bouwwerk, maar is dynamisch en daardoor ook vaak niet goed voorspelbaar. Het is om die reden belangrijk om steeds 'de vinger aan de pols te houden'. Dat kan de persoon in kwestie zelf doen, zoals in het HDD-project succesvol bleek te kunnen met behulp van de POMS. Dat kunnen ook 'significant others' doen: de trainer-coach, de dansdocent, of een andere functionaris die in de professionele context als begeleider of opleider het vertrouwen van de invuller geniet. Hiermee zijn goede ervaringen opgedaan in het hockey en het voetbal (vgl. Van Rossum, 2008b); in de meeste gevallen was het de (hoofd)coach aan wie de POMS-gegevens van de sporter toevielen, terwijl in andere gevallen de sportarts heel goed met de POMS-gegevens bleek te kunnen 'werken'.

### Literatuur

- Ark, L.A. van der, D. Marburger, G.J. Mellenbergh, H.C.M. Vorst en F.D.M. Wald.** (2007). *Nederlandse Verkorte Profile of Mood States (Verkorte POMS). Handleiding en verantwoording*. Amsterdam: Harcourt Test Publishers
- Berger, B.G. and D.A. Tobar.** (2007). Physical activity and quality of life. In: G. Tenenbaum and R.C. Eklund (eds). *Handbook of sport psychology* (3rd edition). New York: Wiley, p.598-620
- Brinson, P. and F. Dick.** (1996). *Fit to dance? The report of the National Inquiry into dancers' health and injury*. London: Calouste Gulbenkian Foundation
- Cockerill, I.M.** (1996). Sport psychology and the elite athlete. In: A.J. Cropley and D. Dehn (eds). *Fostering the growth of high ability: European perspectives*. Norwood, NJ: Ablex, p.312-332
- Collard, D.C.M.** (2005). *De negatieve effecten van intensief trainen op jeugdige leeftijd*. Amsterdam: Vrije Universiteit, Bewegingswetenschappen. Niet-gepubliceerde doctoraalscriptie
- Flynn, M.G.** (1998). Future research needs and directions. In: R.B. Kreider, A.C. Fry and M.L. O'Toole (eds). *Overtraining in sport*. Champaign, IL: Human Kinetics, p.373-383
- Kuipers, H.** (2006). *Optimalisering van training; Melkzuur, anaërobe drempel en tests* (geheel herziene uitgave). Baarn: De Vrieseborch
- Laws, H.** (2005). *Fit to dance 2; Report of the second national inquiry into dancer's health and injury in the UK*. London: DanceUK
- Lingen, J.N. van** (2000). *Overtraining bij adolescenten in de sport*. Amsterdam: Vrije Universiteit, Bewegingswetenschappen. Niet-gepubliceerde doctoraalscriptie
- McNair, D.M., M. Lorr and L.F. Droppleman.** (1971). *EdITS Manual for the Profile of Mood States*. San Diego, CA: Educational and Industrial Testing Service
- Morgan, W.P.** (1985). Selected psychological factors limiting performance: A mental health model. In: D.H. Clarke and H.M. Eckert (eds). *Limits of human performance*. Champaign, IL: Human Kinetics, p.70-80
- O'Connor, P.J.** (1997). Overtraining and staleness. In: W.P. Morgan (ed). *Physical activity and mental health*. Washington, DC: Taylor & Francis, p.145-160
- Rossum, J.H.A. van** (2008a). De Nederlandse POMS in de sport (deel 1). *Sport-Gericht*, 62 (5), p.45-48
- Rossum, J.H.A. van** (2008b). De Nederlandse POMS in de sport (deel 2). *Sport-Gericht*, 62 (6), p.36-41



- Rossum, J.H.A. van** (2001). *HBO-dans: Aspecten van belasting en belastbaarheid*. Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Theaterschool, Dansopleidingen. Niet-gepubliceerd onderzoeksrapport
- Rossum, J.H.A. van** (2000). *Belasting en belastbaarheid van jeugdige dansers: Een onderzoek bij leerlingen van een dans-vooropleiding*. Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Theaterschool, Dansopleidingen. Niet-gepubliceerd onderzoeksrapport
- Rossum, J.H.A. van en A. Schaerli.** (2006). Fit to Dance? – NL; Een replicatie-onderzoek onder professionele dansers in Nederland. *In: M. van der Linden, L. Wildschut en J. Zeijlemaker (red). Danswetenschap in Nederland – deel 4*. Amsterdam: Vereniging voor Dans Onderzoek, p.76-88
- Schouten, J. and M. Wit.** (2009). *The relationship between stress and protective factors, and overtraining in dance students*. Amsterdam: Vrije Universiteit, Bewegingswetenschappen. Niet-gepubliceerde Master's Thesis
- Wald, F.D.M. en G.J. Mellenbergh.** (1990). De verkorte versie van de Nederlandse vertaling van de Profile of Mood States (POMS). *Nederlands Tijdschrift voor de Psychologie*, 45, p.86-90

Dit artikel is eerder verschenen in: Naber, R., B. Nieuwboer, L. Wildschut (eds.) (2010), *Danswetenschap in Nederland – Deel 6*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.75-81

## **Becoming one body Manifestations of kinesthetic empathy while watching dancers close by or further away**

by Liesbeth Wildschut

Years ago, in 1999 to be precise, I visited the Lucent Danstheater in The Hague, The Netherlands, and watched the dancers, dressed in black and white, perform in *Enemy in the Figure* by William Forsythe. They appeared and disappeared at high speed. On the stage they made dazzling turns; arms and legs were moving in several directions as the dancers quickly changed places. And although I had an excellent overview from my seat, dancers suddenly seemed to have disappeared: in the wings, behind the undulating wall in the centre of the stage or in some dark parts of the stage which was lit in varying places by mobile lamps. I felt the turns in my body, felt my arms, legs and head wanting to shoot out in different directions. Quick as lightning. When I rose from my seat when the performance was over, my body was a bundle of energy.

In the Utrecht Kikker theatre I watched *Burn* (2006), seated in one of the chairs, which were set in a small circle. This setting made me feel strongly aware of the physical presence of both myself and the spectators in the other chairs. I watched Dylan Newcomb narrowly missing us in passing, sometimes touching us in a casual way, meeting our eyes for a moment. He took my body along as he accelerated and clenched up. In that same theatre my body went rigid right at the opening scene of *Bacon* (2005) by Nanine Linning. Three bodies were hanging upside down, high above the floor, their feet in ropes. My body felt what this position induced and wanted to escape from this distressing situation. The strange thing was that when two of the dancers alternately reached the ground again and began their dance, I kept focused on the dancer still hanging above the floor, bending and stretching her torso. An almost impossible effort, according to my abdominal muscles. Only when she made contact with the floor did I feel released from the enormous tension in my body.

In the events mentioned above, my body reacted strongly to the movements I was watching. These sensations evoked emotions I can still remember, (many) years after the event. Watching the fierce or compressed movements started a process in my body, which made me feel strongly connected to the acts of the performers, as if it was me performing these movements. This way of involvement, kinesthetic empathy, is an involvement process many choreographers wish to bring about. As Nanine Linning writes on her website ([www.naninelinning.nl](http://www.naninelinning.nl)): 'Maybe the highest good in a dance performance is to let the audience and the dancer become one body.' For these choreographers it can be inspiring to gain more insight into the mechanisms of such a, often unconscious, connection between spectator and dancer.

I distinguish kinesthetic empathy from physical reactions as an expression of emotions, like growing rigid with fear, smiling when something funny happens or swallowing when one feels moved. Of course, affective, cognitive and sensorimotor body systems work closely together and regulation mechanisms

play a large part. Yet without wishing to neglect the complexity of these combined processes, in this article I would like to isolate the concept of kinesthetic empathy and elucidate its workings.

Below I present some results of a small-scaled empirical research, exploring differences between manifestations of kinesthetic empathy between spectators sitting close by or further away, while watching the performance *Landscape* (2009) by Amy Raymond.

### **Kinesthetic empathy**

In the field of Theatre Studies, the distinction between a cognitive way of involvement and empathy was already discussed by psychologist Theodor Lipps (1906) in the early twentieth century. His ideas are still of interest (see Curtis, 2008). In 1939 the dance theoretician John Martin mentioned the audience's physical reactions while watching dance. He stated that we not only watch movement but, as we are sitting in our seats, also participate in it, and so we experience the same emotions as the dancers do (Martin, 1965 [1939], p.53). His theories are still referred to (among others by Foster, 1999; Bleeker, 2002, 2008; Wildschut, 2003), although his presupposition that watcher and dancer experience the same emotions is abandoned nowadays. Important is that Lipps as well as Martin are convinced of the idea that spectators who are watching movements feel the spontaneous urge to imitate them, which in turn leads to specific kinesthetic sensations which evoke emotions linked to these movements.

In *Bewogen door dans* (2003) I elaborated on the process of kinesthetic empathy with the help of empathy theories which focus on imitation of movement, research results in the field of non-verbal communication, views from dance therapy and results of neuroscientific research. I was able to further accentuate the concept of kinesthetic empathy by using the results from the empirical research I carried out among 391 children after they had watched an abstract or narrative dance performance. In addition, I received valuable information from forty dance experts (dancers, choreographers, students and teachers from professional dance training courses and professional dance observers) who described their experiences with kinesthetic empathy.

From recent neuroscientific publications we have gained further insight into the process of kinesthetic empathy. Neuroscience is concerned with all aspects regarding the brain and the nervous system and has developed spectacularly over the past few decades. Successful use is being made of brain scans to study the functioning of the human brain. It involves sliding a person's head into a powerful magnetic field to see what parts of the brain become active when certain tasks are carried out. Experiments with virtual reality confusing the brain, or research in which brain damage plays a part, can also help us gain a better understanding of the workings of the brain. Research results give insight into the transformation from watching movement to initiating movement and experiencing emotions. Through these new insights our knowledge of dance also increases and this is useful for the practice of dance. By laying bare the mechanisms which are active while watching dance the interaction between performance characteristics and audience characteristics can be better understood.

### **Firing mirror neurons**

We watch (and hear) the dancers' movements. We can process this information in different ways: empathically, rationally or reflectively. I will focus on the physically felt moving with the dancers, of which the perceived movement is the

stimulus and the spectator receives information coming from his own body. We get movement information of our own body through the proprioceptors, sense organs located in our muscles, tendons, joints, nerves and middle ear. The question is how the transformation from watching a movement to initiating or carrying out this movement takes place.

In the early nineties, neuroscientist Giacomo Rizzolatti and his research team at the University of Parma (Italy) made a remarkable discovery. They managed to register certain cell activities in the brains of monkeys who were making grabbing movements, but they also accidentally discovered that the same neurons (nerve cells) of the monkeys were active when they *watched* the movement. This means that neurons located in the motor area of the brain are activated while observing movement. Analyzing this discovery the researchers supposed that these mirror neurons (so called because for these neurons *seeing* is the same as *doing*) form a system to match observation and execution of motor actions (Pellegrino et al., 1992). I will use research which followed from this discovery involving the monkeys to get more grip on the concept of kinesthetic empathy.

As the method which was used for monkeys is intensive, time-consuming and aggravating, in the case of human brain research scans are used, in particular fMRI (functional Magnetic Resonance Imaging). With the help of a strong magnet changes in the oxygen concentration in the brain are measured. On a computer screen one can see active parts of the brain lighten up, for instance parts in the motor areas when a limb is being moved. The motor cortex contains the primary motor cortex and the premotor cortex. The primary motor cortex is responsible for carrying out movements (each body part corresponds with a particular area) and the premotor cortex is responsible for programming movements. When watching actions, brain activity outside the visual area in the brain can be seen in cortex areas, which were considered as fundamental or main motor areas in the past. The discovery of the activity of these mirror neurons, which results in an internal mental transformation, turns out to have implications for understanding many aspects related to our understanding of the behavior of others.

Further research into mirror neurons shows that they fire, also when the last part of the movement remains hidden and can only be deduced. This means that the motor representation of the action executed by another person can be generated internally in the observer's premotor cortex, based on understanding the action, as visual cues are limited (Umiltà et al., 2001; Rizzolatti and Craighero, 2005). If understanding acts is possible, based on other stimuli (for instance on the sound of footsteps, reading or thinking about someone running), the mirror neurons fire even when there are no visual stimuli present. Sportspeople have been using this knowledge for years and practice mentally to prepare for a game or to recover after an injury. Neuroscientist Corinne Jola found in one of her studies that visualizing a movement, which is seldom carried out in daily life, namely moving the big toe sideward, promotes this ability (Jola, 2008). The activation of mirror neurons puts the observer in the same internal state as when the action in question is carried out (Umiltà et al., 2001).

### **Hidden and visible manifestations**

In the documentary *Noorderlicht*, Rizzolatti and his colleague Gallese discussed their research results. According to Vittorio Gallese our brain has a system that is capable of projecting gestures made by others on the same areas which we use

to steer these gestures when we make them ourselves. Rizzolatti supposes that in case of a 'brake' only part of this system is activated. This brake system, presumably located in the frontal cortex, only allows certain behaviour. People who suffer from brain damage in this area cannot stop imitating, even if they are ordered to. Rizzolatti observes that the brake system can also 'leak' to the action activation area in the case of people who do not have such brain damage. This almost results in action against the observer's will (*Noorderlicht* VPRO, 23 May 2002).

If we apply these research results to the situation in the theatre where during a dance performance the spectators focus on the movements of the dancers, their premotor brain area will show activity related to the observed movements. It is conceivable that the repression mechanism of some spectators may show leaks. The questionnaires filled out by forty dance experts (Wildschut, 2003) showed that moving with the dancers is an inner experience, but can also be visible from the outside. Many answers show that visible movement is restrained and has a kind of 'overflow' in the farthest limbs. A student at a dance academy stated: 'I think it is more inside of me, but sometimes I "betray" myself by moving my hands or head along with the dancer.' A choreographer remarked: 'My reactions are too visible for the people around me. This bothers me sometimes because I'd rather imagine myself being unnoticed.' Often contracting and relaxing muscles are mentioned, for instance when falling movements occur, and a change in breathing, in particular when watching modern dance. A teacher at a dance academy writes: 'A vague relaxing of my shoulders when I watch a fall. Contraction of my muscles in the case of a sudden bow.' (Wildschut, 2003 pp.170-171)

This is in line with the brake system as discussed by Rizzolatti. The descriptions by the experts show that some leakage in the brake system is concerned. Their urge to move is channelled in a direction acceptable for that moment, for instance by moving a hand or a foot.

### **Watching Landscape**

While watching a dance performance, the audience receives an amount of information. Although the dance itself is usually a domineering aspect, the spectators determine for a large part where to focus their attention and if they want to be involved in an empathic, experiencing and/or an understanding, rational way. In kinesthetic empathy the attention for, or maybe even concentration on, the movement plays an important role. Concentration on the movement can be caused by the interest of the spectator, for instance because of his or her own experience with dance, but also by the choreographer who draws the attention to the movement and addresses the body of the spectator, as is the case with *Burn*.

In 2009 Amy Raymond made *Landscape*, a research project under the wings of Dansateliers. Her interest in the awareness of physical sensations of spectators, in how spectators connect to the performers and in the question if proximity makes the piece more available, gave me the opportunity to explore further the findings of my earlier research, carried out among the experts. I decided to focus on two questions:

1. Are there differences in the awareness of kinesthetic empathy watching the performance close by or further away? (Experts mentioned both possibilities.)

2. Which parts of the body are involved mostly? (Experts mentioned inner felt as well as visible manifestations in several body parts.)

*Landscape* was performed by two dancers: Kevin Polak and Miquel de Jong. During two of the four scenes the dancers were also visible by projections. The piece was made for a small audience and performed in a shuttered gymnasium. Therefore Dansateliers organized two performances especially for this occasion and invited students of Utrecht University. They were asked to sit close by or further away. Immediately after the performance they filled in a questionnaire about their involvement during each scene.

### **The questionnaire**

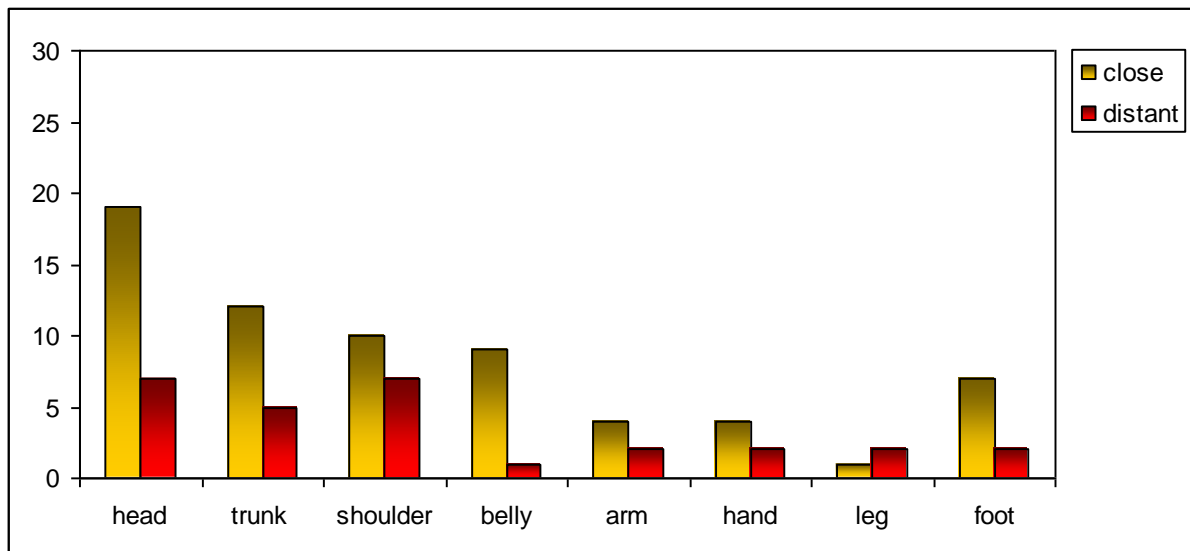
Related to each scene I asked seven questions about possible involvement strategies, with one question per episode about physical experiences. (For example, while watching the man with the table top, I felt my body moving along.) They were answered on a seven-point scale. The episode with the strongest physical experience was chosen and with this scene in mind, more questions about the students' experiences of kinesthetic empathy were asked: four questions about their awareness of invisible, but inner felt physical experiences and four questions about visible movements. They were also asked which part(s) of their body was (were) involved.

### **Findings**

The respondents, all studying Theatre and Dance at Utrecht University, consisted of 12 men and 37 women, aged 18 to 56, average 23. While 28 respondents wanted to sit close by, 21 of them choose their seats further away. Differences between the distant and close by group were analyzed.

Respondents sitting close by (N=28) felt their body move stronger with the dancers in a visible way than respondents sitting further away (N=21) ( $p=0.02$ ). No significant differences were found for inner felt movements.

Movement was felt in different parts of the body, especially head, trunk, shoulder and belly, as you can see in the diagram below. They were asked in what body parts movement was felt, without distinction between inner felt and outer visible manifestations. At first sight the diagram shows more activity in the close by group (light colored). T-tests made it clear that significantly more respondents sitting close by felt their head and belly moving than respondents sitting further away (dark colored) ( $p=0.017$ ;  $p=0.019$ ).



## Conclusions

Studying the diagram, one sees that only in the leg more respondents of the distant group felt activity. However, there are no statistics, because of too few respondents. Therefore, this would be an interesting direction for further research. The body posture of the respondents could serve as an explanation: the distant group was seated on chairs, the close by group seated on the floor with their legs folded. Some members of the expert group (Wildschut, 2003) mentioned the importance of an open posture while watching: if you are not willing to connect yourself on a movement level with the dancer you keep your arms and legs crossed (p.170). By sitting on the floor, legs are easier forced in a closed position than when sitting on chairs.

Although the results can be influenced by the choice of the spectators themselves to sit close by or in the back, the experiment shows that some manifestations of kinesthetic empathy are stronger when the audience is seated close by. Activity felt in the belly, the centre of a moving body, was hardly mentioned by respondents sitting further away. Since this experiment took place in a (large) gym, differences in a theatre setting probably are even more significant. For choreographers who intent to evoke the feeling of being one body with the dancers this can be an indication to take into consideration to perform in small auditoriums.

## Bibliography

- Bleeker, M.** (2002). "Do you see what I mean?" Theater-kijken ontleed. *In: M. van der Linden, P. Eversmann and A. Krans, (eds). Danswetenschap in Nederland - deel 2*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, pp. 85-97
- Bleeker, M.** (2008). Martin, Massumi and the Matrix. *In: M. Bleeker, (ed) Anatomy live: performance and operating theatre*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Curtis, R.** (ed). (2008). *Einführung: zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Wilhelm Fink
- Foster, S.L.** (1999). Kinesthetic empathies and politics of compassion. *In: D. Tércio, (ed) Continents in Movement: Proceedings of the International Conference "The Meeting of Cultures in Dance History"*, Lisboa: Cruz Quebrada,

pp. 27-30

**Jola, C.** (2007). Bewegingsintentie: dialectiek van interne en externe bewegingen. In: S. deLahunta, (ed) (*Capturing Intention*). Documentatie, analyse en notatieonderzoek gebaseerd op het werk van Emio Greco | PC. Amsterdam: EG | PC en HKA.

**Lipps, Th.** (1906). *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss

**Martin, J.** (1965 [1939]). *Introduction to the dance*. Brooklyn, N.Y.: Dance Horizons.

**Pellegrino, G., L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese and G. Rizzolatti.** (1992). Understanding motor events: A neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, 91, pp. 176-80.

**Rizzolatti, G. and L. Craighero.** (2005). Mirror neuron: a neurological approach to empathy. *Neurobiology of Human Values*, Available from World Wide Web: <[http://www.cobotcub.org/misc/review2/06\\_Rizzolatti\\_Craighero.pdf](http://www.cobotcub.org/misc/review2/06_Rizzolatti_Craighero.pdf)> (accessed March 20, 2008)

**Umiltà, M.A., E. Kohler, V. Gallese, L. Fogassi, L. Fagida, C. Keysers and G. Rizzolatti.** (2001). I Know What You Are Doing: A Neurophysiological Study. *Neuron*, Vol. 31, July 19, pp. 155-165.

**Wildschut, L.** (2003). *Bewogen door dans. De beleving van theaterdansvoorstellingen door kinderen*. PhD thesis, Utrecht University.

### **Postscript by Liesbeth Wildschut (June 2019)**

In dance research the concept of kinesthetic empathy got more and more attention, which is related to the change of focus from understanding a performance to emotional and kinesthetic experiences of spectators while watching dance. In 2010 a conference in Manchester was dedicated to this topic: *Kinesthetic Empathy: Concepts and Contexts*. On their website [www.watchingdance.org](http://www.watchingdance.org) you can still find a lot of information, videos of presentations and discussions about research on this topic. We see that insights from neuroscientific research are very helpful to get grip on the phenomenon of kinesthetic empathy, as I also outlined in this article.

I developed my method of asking questions further in collaboration with Arno Schuitemaker (Wildschut 2013). At the moment I work on a research in collaboration with The Donders Institute for Brain, Cognition and Behaviour. Our research group consists of Harold Bekkering and Lukas Spiess (Donders Institute), Sasha Ondobaka (Institute of Neurology, UCL), Vicky Fischer (Max Plancke), Wieneke van Breukelen (Laban specialist) and myself. In this challenging research we combine data from questionnaires and analysis of brain activity of participants (breakdancers and modern dancers) watching dance while lying in a fMRI scanner. Analysing the data keeps us busy and hopefully we can publish some results in the near future.

Wildschut, L., (2013). 'A performance as shared space of action' In *Dance ACTIONs – Traditions and Transformations*. Proceedings NOFOD/SDHS International Conference 2013. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, pp. 407-415. <https://sdhs.org/proceedings-2013-trondheim>



**Liesbeth Wildschut** has lectured in dance history, theory and dramaturgy at Utrecht University, since 1995. She graduated from Fontys in 1973. As a dancer and choreographer she was involved in performances for young children. Her main research interests include emotional and physical involvement strategies of people watching dance. Currently she carries out an empirical research in collaboration with the Donders Institute for Brain, Cognition and Behaviour, Radboud University. She was Chair of the Dutch Society for Dance Research, co-editor of *Danswetenschap in Nederland*, member of the jury of the VSCD Dance awards and adviser for Fonds Podiumkunsten. She is co-editor of *Contemporary Choreography* (2009, renewed edition 2017).

Dit artikel is eerder verschenen in: Koolen, H., J. Naafs, R. Naber, L. Wildschut (eds.) (2015), Danswetenschap in Nederland – Deel 8. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.40-50.

## **Dance Medicine in The Netherlands: An update from dance related research in the Medical Centre for Dancers and Musicians**

by Anandi van Loon-Felter

### **Medical Centre for Dancers and Musicians**

The Medical Centre for Dancers and Musicians (MCDM) offers specialised medical care for dancers and musicians. The goal is maintaining dancers' and musicians' health by the prevention, diagnosis and treatment of injuries and conditions arising from dancing or making music. But the care also extends to other injuries that may hamper performance. The MCDM cares for both professionals and amateurs. The treatment is primarily for injuries of the locomotor apparatus. The doctors currently working in the MCDM are Boni Rietveld, orthopaedic surgeon, and two medical residents, Anandi van Loon-Felter and Fleur Hagemans.

The centre is part of the Medisch Centrum Haaglanden (MCH) in The Hague and its members contribute at national and international levels to the development of specialised medical care for dancers and musicians. This is accomplished by active involvement with the Dutch Performing Arts Medicine Association (NVDMG, [www.nvdmg.org](http://www.nvdmg.org)), with other national Performing Arts Medicine Associations and with the International Association for Dance Medicine and Science (IADMS).

Dancers and musicians (professionals and amateurs) together constitute approximately 19% of the Dutch population. Because of their high and specific physical demands, dancers are vulnerable for injuries. Long and hard exercise and training are required for artistic top performances under the scrutiny of the audience and the stress of the media. Dance requires maximal proprioception and coordination combined with stamina and perseverance.

The goal of this article is to give a brief summary of clinical research concerning the health of dancers that has been executed in the MCDM. First, research is described about health care seeking behaviour and perceptions among dancers in the Netherlands. Secondly a description is given for the need of a dance specific rehabilitation program. After that follows a section, concerning hip problems and common foot and ankle problems in dancers: rolling in of the feet (hyperpronation) and use of inlays, tarsal coalition, accessory navicular, Freiberg disease and dancers heel.

### **Health care seeking behavior and perceptions of the medical profession among pre- and post-retirement age Dutch dancers**

(Air, 2009)

A cross-sectional, descriptive survey and a medical chart review of 154 pre and post-retirement age (> 35 years) injured dancers living in the Netherlands were performed. The purpose was to examine dancers' health care seeking behavior and perceptions of the medical profession in context of the current health care system in The Netherlands, which includes both universal access and expertise in performing arts medicine. No logistical or perceptual restrictions to health care were reported by the dancers in this study. Only three younger dancers (< 35 years) lacked a primary care physician. No dancer reported monetary or

insurance hindrances to acquiring an appointment or fear of going to the doctor. A small percentage of the younger group (18%), but none of the older dancers, reported that they felt the doctor would not understand them. Dancers in both age groups most often sought first treatment from either a physiotherapist (36% to 40%) or a medical doctor (38.8% to 40.8%). When a physician was not consulted first, the primary reason was that dancers had already seen a physiotherapist and thought this treatment was sufficient. Approximately one-third of the dancers expected their medical problem to go away on its own. The majority of dancers were satisfied or very satisfied with their medical treatment prior to presenting to the dance medicine specialist (67% older dancers, 52% younger). Nearly every dancer was satisfied or very satisfied after treatment by the specialist (100% older dancers, 93% younger dancers), and moderately or completely confident of full recovery (80%, each group). Differences in older and younger dancers' perceptions and behaviors were nevertheless found. Older dancers were significantly more likely to continue to dance when injured than younger dancers (100% versus 82%), although pain and perceived level of artistic hindrance were similar between the groups at first presentation to a dance medicine clinic. Average time to seek treatment from a medical doctor was four times longer among older than younger dancers (8.4 versus 2.1 months, respectively), and older dancers had less confidence in full recovery at first visit (40% versus 61%).

Thus, the medical system of The Netherlands is one that confers improved health care access and perceptions of the medical profession among dancers, yet there remain areas to be addressed in terms of equalization of health care delivery.

### **Dance-specific, graded rehabilitation: advice, principles, and schedule for the general practitioner**

(Air & Rietveld, 2008)

Dancers frequently experience lower-extremity injuries which require dance activity restriction, if not full time off, or surgery. Recovering dancers are frequently over-eager to return to dance, but engaging in too high an activity level too soon can be detrimental. Currently, there are no formal guidelines for general physicians about advising injured or postoperative dancer-patients about when or how to return to dance activity. Socioeconomic hurdles further prohibit many dancers from seeking rehabilitative services from a dance physical therapist. Therefore, there is a need for physician education about general dance-rehabilitation principles, as well as access to a dance-specific structured rehabilitation program. The MCDM developed a rehabilitation advice and program for injured or postoperative dancer-patients with lower-extremity injuries.

### **Femuro-Acetabular Impingement in Dancers, the correlation between clinical and radiographic findings**

(Chow & Rietveld, research in progress)

Femuro-Acetabular Impingement (FAI) is a pathologic hip condition which occurs when there's an abutment (contact) between the proximal femur (thigh bone) and acetabulum (the cup-shaped socket that receives the head of the thigh bone). There are four different types of FAI: pincer type, CAM type, mixed type (see image 1) and FAI caused by microtraumata in hyper mobile patients.

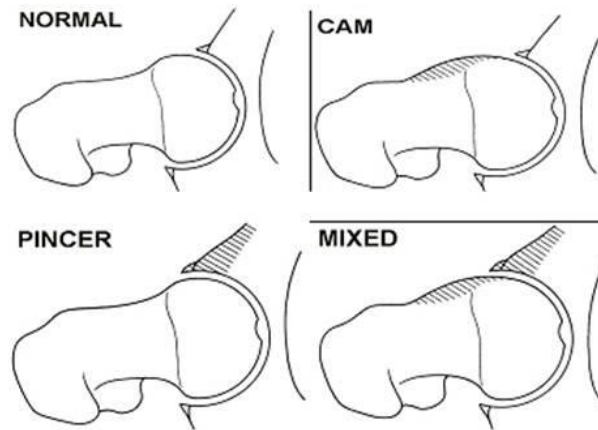


Image 1: Different types of FAI

Patients with FAI will have an increasingly reduced range of motion and motion dependent, deep central located, anterior hip pain, which is worse in hipflexion. FAI will therefore be very disabling for a (classical) dancer.

Even though a lot is known about the etiology of FAI and how to recognize it on plain x-rays and Magnetic Resonance Imaging (MRI), less is known about the prevalence of FAI in dancers. Besides that, from clinical experience in MCDM it is known that dancers can have the typical symptoms of FAI without having the radiographic features of it, with the expectation that they have FAI caused by microtraumata. Until now, nothing is known about these patients and the best treatment for them.

The aim of this retrospective study is to analyze the prevalence of hip complaints in dancers, to see what the patient characteristics are for having hip complaints, what the symptoms exactly are, the range of motion of the hips at the moment of presentation and correlate them to the plain x-rays, with or without pathologic features, of the dancer. In the end we hope to conclude that there are a lot of dancers who don't have pathologic findings on plain x-rays, but do have the typical symptoms of FAI, and that they should be treated the same as someone with radiographic features of FAI. This research is currently being executed.

#### *Foot and ankle problems*

Most common problems in dancers are in the lower extremity and especially in the foot and ankle. An important group of common dance injuries form the causes of limited and painful 'relevé' in dancers, like 'dancer's heel' (posterior ankle impingement syndrome), 'dancer's tendinitis' (tenovaginitis of the m.flexor hallucis longus), hallux rigidus and more rare, Freiberg's disease. Because foot and ankle problems are so common and can be very restricting for a dancer, special attention is given to this.

#### **Hyperpronation in dancers, incidence and relation to calcaneal angle**

(Nowacki, Air & Rietveld, 2012)

Rolling in of the feet, or hyperpronation, is a common finding when examining the dancer-patient and is thought to be implicated in several dance-related injuries. Little is known about the incidence of hyperpronation-related symptoms in dancers. Additionally, there is no current easy method for estimating the degree of hyperpronation. This study was designed to investigate the incidence

of symptoms related to foot hyperpronation in dancer-patients and to evaluate the potential correlation between the patient's calcaneal angle and severity of hyperpronation. The calcaneus is the heel bone and the calcaneal angle is the angle the calcaneus has in relation to the lower leg (see image 2).



Image 2: Measuring the calcaneal angle. The calcaneal angle is the angle the calcaneus (heelbone) has in relation to the lower leg

A retrospective study of 2,427 dancers' charts over the past 6 years was undertaken to identify dancers who presented with complaints of the musculoskeletal system or problems related to hyperpronation. Physical exam data and diagnoses were collected. Among 24 new dancer-patients presenting with hyperpronation-related symptoms, the calcaneal angle was measured and correlated with a clinical grading scale. Per chart review, the incidence of symptomatic hyperpronation resulting in prescription for orthotics or inlays was 30% (739 dancers out of 2,427). The most common related diagnosis was patello-femoral (knee) pain (10%). Clinical severity of hyperpronation was linearly related to the calcaneal angle. The calcaneal angles among mild, moderate, and severe hyperpronators differed significantly.

It was concluded that measuring the calcaneal angle may be a useful adjunct to the other clinical grading scale for grading the clinical severity of a dancer's hyperpronation. Healthcare providers working with dancers should be aware of the presence of hyperpronation, its relation to compensatory turnout techniques, and association with injuries in the foot, ankle, knee, hip, and low back. A standard, time-efficient method of measuring and grading hyperpronation is still needed.

### **Use and effectiveness of orthotics in hyperpronated dancers**

(Nowacki, Air & Rietveld, 2013)

Hyperpronation or rolling in is a common foot problem in dancers as described in our previous article. The aim of this study was to investigate the usage and effectiveness of orthotics or inlays (see image 3) in the management of symptomatic hyperpronation among dancers.



Image 3: The use of orthotics or inlays in the management of symptomatic hyperpronation among dancers

A prospective cohort study of all dancer-patients in the Medical Centre for Dancers and Musicians who were prescribed orthotics for new symptoms related to hyperpronation between July 2008 and January 2009 was conducted.

In this group, the longitudinal medial arch angle of the foot was measured by the foot build registration system (FBRs), both barefoot and while wearing the orthotics. In addition, patients filled out questionnaires addressing perceived effectiveness of the orthotics for pain reduction and dance ability, among other items. A second retrospective study was conducted in order to obtain longitudinal data regarding dancers' compliance with, and subjective evaluation of, wearing orthotics over the preceding 6 years. Among participating dancers who met criteria for the prospective (N = 24) or retrospective (N = 81) aspects of the study (total N = 105), 67% wore orthotics at the time of follow-up. The average compliance in usage was 6 days per week and 7.5 hours per day. The average rate of satisfaction was 67.9 on the 100 mm Visual Analogue Scale (VAS) ( $\pm 26.5$ ), average degree of relief in symptoms was 58.3 ( $\pm 28.3$ ), and self-reported degree of improvement in dance ability was 45.7 ( $\pm 27.9$ ). There was a significant decrease in pain from the day of orthotics prescription to follow-up (25.9%, or 18.9 mm decrease on the VAS) in the prospective group (N = 24). Orthotics were found to decrease the medial longitudinal arch angle significantly during static stance with the orthotic in place.

It is concluded that the dancers in this study demonstrated a high rate of compliance in obtaining and wearing their orthotics and experienced a significant decrease in pain.

### **Tarsal coalitions in dancers: presentation, treatment and outcome. A retrospective case series**

(Rietveld & Van Loon-Felter, submitted for publication)

A coalition, or bar, is a bony, cartilaginous or fibrous connection between two or more bones. A tarsal coalition can occur between any of the seven tarsal bones (foot). Most common are the connection between the heelbone (calcaneus) and navicular bone (calcaneo-navicular coalition) and the connection between the calcaneus and talus (talo-calcaneal (subtalar) coalition) (see image 4).

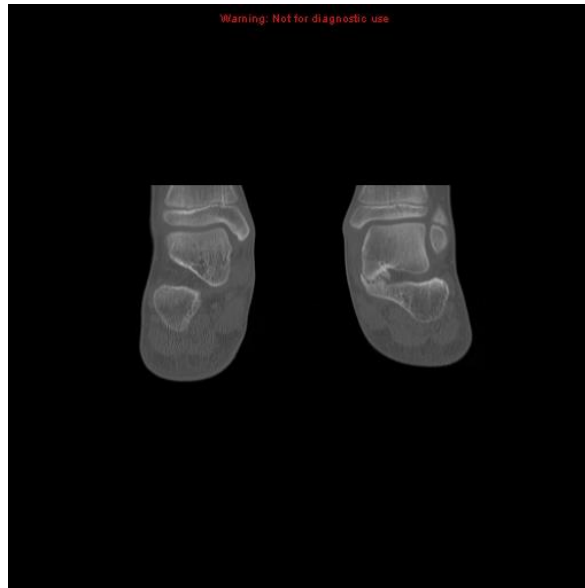


Image 4: A CT-scan of two feet, one with a connection between the calcaneus and the talus (talo-calcaneal coalition)

Tarsal coalitions are a rare entity in dancers and may easily be missed, unless specifically looked for. We describe the presentation, types, and treatment of tarsal coalitions, in six female dancers and one male dancer (age 10 to 26 years) diagnosed between 2008 and 2011. The presenting complaints were ankle pain, a sense of instability, a painfree foot deformity, problems with toe stand (*relevé* or *demi-pointe*), and pointing the feet both with and without point shoes. Physical examination revealed a stiff subtalar joint. Three patients with a coalition between calcaneus and os naviculare were treated successfully by resection of the coalition. Four patients with a coalition between calcaneus and talus were conservatively treated with a custom made insole for activities in daily life, in combination with strengthening exercises of the ankle muscles. Three of these four dancers were able to continue their dancing career with only minor limitations.

In conclusion, six out of seven dancers with a tarsal coalition were able to continue their dancing career. Treatment in dancers depends on the type and extent of the coalition: in calcaneo-navicular coalition early resection of the “bar” is the treatment of choice. In our opinion the only option for talo-calcaneal coalition in dancers is conservative treatment.

### **Surgical treatment of the accessory navicular (os tibiale externum) in dancers. A retrospective case series.**

(Diemer & Rietveld, submitted for publication)

The accessory navicular, or os tibiale externum, is an accessory bone on the medial side of the foot. It can cause foot pain and a limited and painful *relevé* in dancers. There are different surgical procedures. Due to fast rehabilitation possibilities, the MCDM has chosen the excision of the bone without tendon transplantation. The results of this procedure in a case series are described. This is the first report on operative treatment of an accessory navicular in dancers.

Six dancers (ten feet) were treated in the MCDM for a symptomatic accessory navicular. Five of them (eight feet) underwent surgery. Two patients had an unilateral symptomatic accessory navicular, three were operated bilaterally (at the same time). See image 5 for the pre- and postoperative radiographs.



Image 5: On the left two feet with bilaterally an os tibiale externum. On the right the radiographs of these two feet postoperative (excision of the bones)

All five operated dancers (eight feet, mean follow up 4.7 years) had an excellent result, given the fact that they fully resumed their professional dance activities. One patient stopped dancing for other reasons and became symptom free without further (surgical) treatment.

Although no firm conclusions can be drawn from a retrospective case series and other treatment modalities were not considered, simple excision of a symptomatic accessory navicular seems to be a good choice in dancers.

### **Freiberg's disease as a rare cause of limited and painful relevé in dancers**

(Air & Rietveld, 2010)

Freiberg's disease, named after Alfred H. Freiberg who first described it, or osteonecrosis of one of the bones in the foot (the second metatarsal head), is an uncommon cause of forefoot pain that can severely limit a dancer's relevé. Dancers may be predisposed to the condition due to repetitive microtrauma to the ball of the foot during routine dance movements. Freiberg's disease is diagnosed by history, physical examination, and plain film radiographs. Conservative treatment in dancers is disappointing, and surgical options fail to produce uniformly good results. Previously published reports of successful surgical outcomes would, for a dancer, result in an unacceptable loss of dorsiflexion of the big toe (MTP joint).

This first case report of Freiberg's disease in a dancer serves to discuss the orthopaedic and artistic implications of managing the disease in a young, active, adolescent dancer. A new surgical treatment involving modification of Mann's cheilectomy, normally used for a stiff big toe (hallux rigidus), is presented. The operation corrected the patient's pain, completely normalized the aberrant



relevé, allowed her to resume dance training within three weeks, and return to full dance activity within three months.

### **Dancers' heel and dancers' tendonitis: open versus endoscopic approach. A retrospective cohort study and review of the literature**

(Rietveld & Hagemans, submitted for publication)

'Dancers' Heel', also known as 'Posterior Ankle Impingement Syndrome' (PAIS) is a painful, limited plantar flexion of the ankle joint (pointe) due to soft tissue impingement or a bony impediment, often coinciding with 'Dancers' Tendonitis' of the m. flexor hallucis longus (bender of the big toe). The bony impediment is often an os trigonum (see image 6).

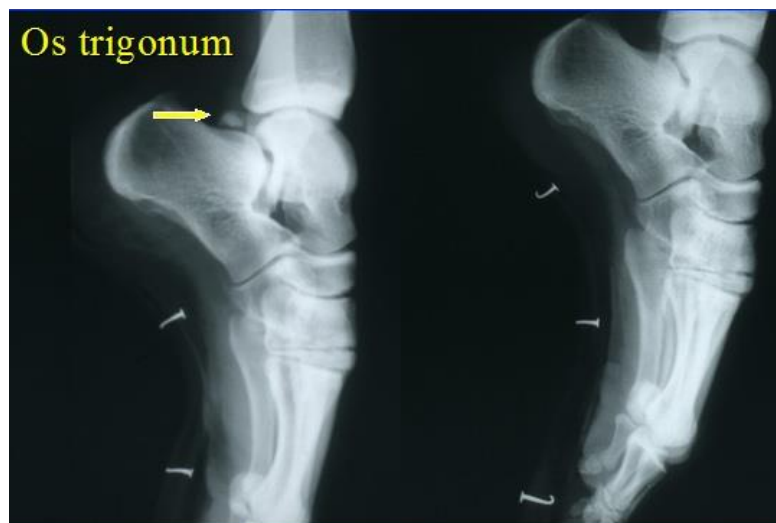


Image 6: Os trigonum, causing a Dancers' Heel or Posterior Ankle Impingement Syndrome

In dancers the presenting complaint is usually a limited and painful relevé. In persistent complaints the bony impediment is removed and/or the tunnel of the m. flexor hallucis longus tendon released. In 2000 an endoscopic approach for this condition was introduced. Reviewing the literature we found ample information on Posterior Ankle Impingement Syndrome, regarding its characteristics, diagnosis and (operative) treatment. We are not aware of any study comparing the results of the open and the posterior endoscopic approach, neither in dancers, nor in non-dancers.

Hypothesis: this novel endoscopic approach was adopted by the first author in 2002, hypothesising that the endoscopic approach in dancers would be superior to the open technique. To test this hypothesis we performed a retrospective cohort study. We compared 20 open procedures with 19 endoscopic procedures in dancers only. The average follow-up was 10.2 years for the open and 1.9 years for the endoscopic group. The outcomes were reviewed by physical examination, reviewing radiographs, clinical evaluation and a questionnaire. The clinical results in the open group were: 18 excellent (90%), 1 good, 1 poor. In the endoscopic group: 13 excellent (68%), 3 good, 2 moderate, 1 poor. The open group returned to dance earlier. The direct postoperative morbidity in the endoscopic group was less favourable.

What this study adds to existing knowledge: Although the small group of patients and the retrospective character of our study do not allow firm conclusions, the results of endoscopic operations are not always superior to open procedures. The open approach is slightly better than the endoscopic approach in the surgical treatment of 'dancers' heel' and 'dancers' tendonitis. As a result of this study in the MCDM, we abandoned the endoscopic approach and returned to the traditional open procedure.

### **Dancer's heel and dancer's tendonitis: results of open surgery**

(Haitjema & Rietveld, submitted for publication)

27% of injuries in dancers of all ages are ankle injuries. Posterior impingement of the ankle and tendonitis of the flexor hallucis longus tendon in the ankle account for most of them. In older dancers the percentage of ankle injuries is only 3%. This may be due to the fact that 'dancer's heel' and 'dancer's tendonitis' are younger dancers' injuries and their operative treatment is highly successful. The body is the dancer's instrument and for professional dancers their source of income. Therefore it is not only important to treat the injury properly, but also to limit rehabilitation time. As described above, endoscopic technique for dancer's heel and dancer's tendonitis has been popularized but it is unclear which approach is more favourable. Hence it is important to describe the results of the 'traditional' open approach, to set the goals for orthopaedic surgeons that are operating endoscopically.

The objective is to describe the characteristics and surgical outcome of a dance population treated by open surgery for dancer's heel and/or dancer's tendonitis by one orthopaedic surgeon in the MCDM between 1989 and 2010. Clinical data were extracted from clinical files and operative reports. Success rate was defined as a patient satisfaction score ranging from 1-5 (1: terrible - 5: excellent) extracted from the clinical files at the date of discharge.

Results: Included were 127 ankles (80% female), of which 43 (34%) were for posterior impingement of the ankle (all with a bony impediment), 42 (33%) for tendonitis of the flexor hallucis longus tendon and 42 (33%) for both, all treated by open surgery. Median age at presentation was 20 year, 80% was a professional dance student or had finished a professional dance education. In 66% surgery via a medial approach was used, only in isolated cases of posterior impingement a lateral approach was used. Median rehabilitation time was 6 months. Dancers operated on by a lateral approach had a significantly shorter rehabilitation time. There were no major complications: one case of transient CRPS (formally known as dystrophia), six cases (all medial approaches) of transient nerve damage (neurapraxia) and two superficial infections. 91.8% of the outcomes was rated as 'good' (4) or 'excellent' (5). There was no difference in long-term outcome between the lateral and medial approach. Outcomes of treatment by open surgery for these diagnoses have not been described before in such a large consecutive number of dancers.

In conclusion, open surgery for dancer's heel and dancer's tendonitis has a very high success rate (91.8%) with a short rehabilitation time (6 months) and therefore can be considered the 'gold standard' approach.

## Conclusion

To conclude, lower extremity, especially hip-, foot- and ankle problems in dancers are very common and thorough analysing and knowledge of these problems are mandatory for a doctor treating dancers with problems of the locomotor apparatus. The field of dance medicine and science is still a relatively young one compared to other fields of research such as orthopaedics or sports medicine. Nonetheless, it is important to practice evidence based medicine and in order to do so, research is mandatory. Not only in more common problems, but also in the more rare causes. For these rare causes case reports or case series are often used. Case reports are sometimes placed on the foot of the hierarchy of clinical evidence given their intrinsic methodological limitations, however these case reports are the start of more research. In other, more common problems, randomised controlled trials are considered to be the top of the hierarchy of clinical evidence. However, large trials are difficult to execute since there usually are not enough dancers with the same problem to combine in a clinical trial during a set period. Because of this reason most research performed in the MCDM is retrospective. In view of this, to perform prospective studies and have enough participants to gain more statistical *power*, international collaboration might be required.

An example of how evidence based practice is used in our clinic, is the traditional surgical treatment in dancers with dancer's heel and dancer's tendinitis. This operation corrected the patient's pain, completely normalized the aberrant relevé, allowed resume to dance training within three weeks, and return to full dance activity within three months. As a result of these studies in the MCDM, we abandoned the endoscopic approach and returned to the traditional open procedure.

## Bibliography

- Air, M.E. and A.B.M. Rietveld. (2008).** Dance-specific, Graded Rehabilitation: Advice, Principles, and Schedule for the General Practitioner. *Medical Problems of Performing Artists*, Volume 23 (3), pp. 114-119
- Air, M. E. (2009).** Health care seeking behavior and perceptions of the medical profession among pre- and post-retirement age Dutch dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 13 (2), pp. 42-50
- Air, M.E. and A.B.M. Rietveld.(2010).** Freiberg's disease as a rare cause of limited and painful relevé in dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 14 (1), pp. 32-6
- Diemer W. and A.B.M. Rietveld. (2014).** *Surgical treatment of the accessory navicular (os tibiale externum) in dancers. A retrospective case series.* Submitted for publication
- Haitjema S. and A.B.M. Rietveld. (2014).** *Dancer's heel and Dancer's tendonitis: Results of open surgery.* Submitted for publication
- Nowacki R.M., M.E. Air and A.B.M. Rietveld. (2012).** Hyperpronation in dancers, incidence and relation to calcaneal angle. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 16 (3), pp. 126-132
- Nowacki R.M., M.E. Air and A.B.M. Rietveld. (2013).** Use and effectiveness of orthotics in hyperpronated dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 17 (1), pp. 3-10
- Rietveld A.B.M. and F.M.T. Hagemans. (2014).** *Dancers' Heel & Dancers' Tendonitis: Open versus endoscopic approach. A retrospective cohort study and*

*review of the literature.* Submitted for publication in Journal of Dance Medicine and Science

Rietveld, A.B.M and A.E. van Loon-Felter. (2014). *Tarsal coalitions in dancers: presentation, treatment and outcome. A retrospective case series.* Submitted for publication in Journal of Dance Medicine and Science

### **Postscript by Anandi van Loon-Felter (May 2019)**

*Dance Medicine in The Netherlands: An update from dance related research in the Medical Centre for Dancers and Musicians*

Medical Centre for Dancers and Musicians: since october 2018 the Medical Centre for Dancers and Musicians (MCDM) is led by a new team of medical specialists: Liesbeth Lim, sports physician, Riekje Kattenbusch and Anandi van Loon-Felter both physiatrist. Dr. Boni Rietveld has retired after he had founded the MCDM in 1993. He has worked here for 25 years.

The research that has been described in the article in *Danswetenschap in Nederland* in 2015 is still valid. Some of the articles were submitted for publication at the time. All of these articles have now been published in scientific research. Dr. Rietveld has finished his Phd on a painfull and limited relevé in 2017.

### **Updated bibliography**

Air, M. E. (2009). Health care seeking behavior and perceptions of the medical profession among pre- and post-retirement age Dutch dancers.

*Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 13, Number 2, pp. 42-50

Air, M.E., Rietveld, A.B.M. (2008). Dance-specific, Graded Rehabilitation: Advice, Principles, and Schedule for the General Practitioner. *Medical Problems of Performing Artists*, Volume 23, Number 3, pp. 114-119

Air, M.E., Rietveld, A.B.M. (2010). Freiberg's disease as a rare cause of limited and painful relevé in dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 14, Number 1, pp 32-6

Diemer W., Rietveld A.B.M. (2014). Surgical treatment of the accessory navicular (os tibiale externum) in dancers. A retrospective case series.

*Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 20, Number 3, pp 103-8

Haitjema S., Rietveld A.B.M. (2014). Posterior Ankle Impingement Syndrome and M. Flexor Hallucis Longus Tendinopathy in Dancers Results of Open Surgery.

*Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 22, Number 1, pp 3-10

Nowacki R.M., Air, M.E., Rietveld A.B.M. (2012). Hyperpronation in dancers, incidence and relation to calcaneal angle. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 16, Number 3, pp. 126-132

Nowacki R.M., Air, M.E., Rietveld A.B.M. (2013). Use and effectiveness of orthotics in hyperpronated dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 17, Number 1, pp. 3-10

Rietveld A.B.M., Hagemans F.M.T. (2014). Operative Treatment of Posterior Ankle Impingement Syndrome and Flexor Hallucis Longus Tendinopathy in Dancers Open Versus Endoscopic Approach. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 22, Number 1, pp. 11-18

Rietveld, A.B.M, Loon-Felter A.E. van (2014). Tarsal coalitions in dancers: presentation, treatment and outcome. A retrospective case series. *Journal of Dance Medicine & Science*, Volume 20, Number 4, pp. 143-150

**Anandi van Loon-Felter** is a physiatrist working in the Medical Centre for Dancers and Musicians since 2018. She has done her residency in the MCDM from 2010 to 2015. She is a PhD-student with the Coronel Institute of Occupational Health. The subject of her PhD research is the health system as a preventative measure in musculoskeletal injuries in pre-professional musical theatre performers. She graduated in 2002 as a professional dancer and dance teacher at the Lucia Marthas Institute for Performing Arts in Amsterdam.



Dit artikel is eerder verschenen in: Delft, M. van, Z. Gündüz, H. Koolen, J. Voets, L. Wijers (eds.) (2017), *Danswetenschap in Nederland – Deel 9*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.65-74

## **Hebben voetbalsters profijt van klassiek ballet? Een naturalistisch effectonderzoek**

door Henny Solleveld, Iris Houtgast, Birthe Gerritsen en Arnold Goedhart  
(SportsInjuryLab)

### **Inleiding**

Voetbal is de meest populaire sport in Nederland. Het is vooral aantrekkelijk vanwege de toegankelijkheid tot voetbal die geboden wordt door de vele clubs verspreid over het hele land. Voetbal staat bekend om diversiteit van bewegingen (zoals sprinten, springen, schieten, dribbelen, kappen, bal aannemen) en de veelheid aan rolmodellen. Lang was het een mannensport, maar de laatste jaren is voetbal steeds populairder geworden bij meisjes en vrouwen. In de periode van 1998 en 2016 steeg het aantal vrouwelijke KNVB-leden met 130%, van 65.000 tot 151.000 (KNVB, 2016).

Nadeel van voetbal is het relatief hoge aantal blessures aan de enkel, de knie en de bovenbeen- en heupspieren (Wong & Hong, 2005). Blessures aan de voorste kruisband van de knie (VKB) gelden als een van de zwaarste blessures: ze leiden vaak tot een (moeilijke) chirurgische operatie, vereisen een rehabilitatie die vaak maanden in beslag neemt en leiden tot een verhoogd risico op degeneratieve artritis en andere chronische gevolgen (Panariello, Stump & Maddalone, 2016). VKB blessures blijken 2-8 keer vaker voor te komen bij vrouwelijke voetballers en bij andere vrouwelijke atleten in vergelijking met mannen die dezelfde sport beoefenen (Michaelidis & Koumantakis, 2014). De gerapporteerde incidentie van VKB blessures bij voetbalsters loopt van 0,15 tot 0,31 per 1000 uren spel of training: een kans van 3-5% per jaar (Hägglund, Waldén & Ekstrand, 2009).

De meeste VKB blessures bij voetbalsters komen voort uit belastende bewegingen dan met name bij snel afremmen en verandering van de beweegrichting, neerkomen met bijna geheel gestrekte knieën (bij omhoog gerichte romp), en het draaien met bijna gestrekte knie en stilstaande voet (Alentorn-Geli et al., 2009). Modificeerbare risicofactoren voor een foute afloop van deze bewegingen zijn de bij vrouwen vaker voorkomende valgusstand van de knie (de zogenaamde X-been stand).

Bij het neerkomen op de voeten na een sprong is het bij vrouwen vaker de quadriceps dominantie (dit tegenover de relatief zwakke hamstrings in vergelijking tot de quadriceps) die leidt tot bijna gestrekte knieën en omhoog gerichte romp bij het neerkomen en bij draaibewegingen (Bien, 2011; Boden, Torg, Knowles, & Hewitt, 2009). Deze risicofactoren kunnen worden verminderd door het versterken van specifieke spiergroepen. De valgusstand kan worden tegengegaan door versterking van de heupspieren, met name van de adductoren en de gluteus medius (middelste bilspier) en van de hamstrings. Versterking van de hamstrings draagt tevens bij aan vermindering van de quadriceps dominantie (Toscano & Carroll, 2015). Daarnaast wijzen Toscano & Carroll op het belang van versterking van de kuitspieren om controle op onderbeen en enkel te verbeteren en daarmee belasting van de knie te beperken.

Effectonderzoek heeft laten zien dat preventieprogramma's die spierversterkende, proprioceptie<sup>1</sup>, balans en plyometrische<sup>2</sup> oefeningen omvatten tot een lager risico op VKB blessures leiden (Michaelidis & Koumantakis, 2014; Sugimoto, Myer, Micheli & Hewett, 2015). Over de duur en de tijdsperiode (voor- of tijdens de competitie) van deze trainingen kunnen echter geen uitspraken worden gedaan.

Wel is duidelijk gebleken dat er twee voorwaarden voor het succes van deze programma's zijn: (1) *compliance* (trouwe deelname aan het programma), en (2) feedback op juiste uitvoering (Myer et al. 2013). Beide voorwaarden zijn noodzakelijk omdat het bij deze preventieve trainingen vooral gaat om verandering van onbewuste, neuromusculaire strategieën (interacties zenuwbanen en spieren) bij het uitvoeren van sprongen, passeerbewegingen en andere sportbewegingen.

De eerste voorwaarde blijkt heel problematisch te zijn. Uit het systematisch overzicht van onderzoek naar effecten van neuromusculaire trainingen voor vrouwelijke sporters van Sugimoto, Myer, Bush, Klugman, McKeon & Hewett (2012) blijkt dat in de helft van de besproken studies het compliance percentage onder 33,3% uitkwam. Het is lastig om de redenen/oorzaken van lage compliance te achterhalen. Sugimoto et al. wijzen op de saaiheid van het steeds weer herhalen van dezelfde oefeningen. Een andere factor is waarschijnlijk de beperkte belangstelling en bemoeienis van coaches en trainers. In een survey onder trainers en coaches vonden Joy, Taylor, Novak, Chen, Fink & Porucznik (2013) dat trainers en coaches het vooral laten afweten vanwege een gebrek aan kennis over en ervaring met deze oefeningen evenals het ontbreken van aanmoediging en druk vanuit de sportbonden.

Liederbach, Dilgen & Rose (2008) onderzochten hoe vaak VKB blessures voorkomen bij een groep van bijna 300 dansers over een periode van vijf jaar. Hoewel al deze dansers intensieve sprong- en balansoefeningen doen, kwamen VKB blessures nauwelijks voor (0.009 per 1000 sessies). Zij concluderen dan ook dat dansoefeningen lijken te beschermen tegen VKB blessures.

In dit onderzoek werd onderzocht of een programma dat bestaat uit oefeningen die afkomstig zijn uit het klassiek ballet, bijdraagt aan preventie van VKB blessures door: (1) versterking van vooral hamstrings, de adductoren en ook van de quadriceps en triceps surae (driehoofdige kuitspier), (2) grotere flexibiliteit en betere dynamische balans, en (3) verbetering van de houdingscontrole (statische balans). We verwachtten een goede compliance bij deze klassieke ballettraining dankzij de diversiteit van de oefeningen en het gebruik van muziek. Doordat fouten in de bewegingen bij klassiek ballet goed waargenomen en uitgelegd konden worden, was goede feedback gewaarborgd.

Over de preventieve waarde van klassiek ballet voor andere blessures, met name de veel voorkomende blessures aan enkels en spiergroepen van het onderbeen, zijn geen uitspraken mogelijk omdat niet duidelijk is welke oefeningen het risico op een brede groep van blessures kunnen verminderen. We vermoeden echter dat het klassiek ballet programma ook een algemene preventieve waarde zal hebben omdat het betrekking heeft op 3 van de 5, door teamartsen van nationale ploegen van het wereldkampioenschap 2014 als belangrijkste aangeduide risicofactoren voor blessures, namelijk beperkingen van flexibiliteit, fitness, mobiliteit van gewrichten, lichaamsbalans en kracht (McCall et al., 2015). Doel van het voorliggend onderzoek is om door het geprotocolleerd aanbieden van totaal andere bewegingspatronen (ballet) naast de trainingen waarmee de voetbalsters waren vertrouwd (voetbal), de effecten te objectiveren



van de balletactiviteiten op onder meer de lichaamsbalans, flexibiliteit en spierkracht.

## **Methode**

### *Deelnemers*

17 vrouwelijke voetballers van 19 – 28 jaar uit de eerste teams van twee verenigingen, namen deel aan de klassieke ballettrainingen van 2 x 1 uur per week over een periode van vier weken in de balletaccommodatie van de Hogeschool voor fysiotherapie THIM te De training werd voor de beide verenigingen afzonderlijk gegeven. Tien leden van dezelfde teams die zich niet vrij konden maken voor deze trainingen vormden de controlegroep. Bijna de helft van de voetbalsters (interventie- en controlegroep) had bij het begin van het onderzoek een niet ernstige blessure; liesblessures kwamen het meest voor, VKB blessures werden niet geregistreerd. De klassieke ballettraining werd gegeven naast de twee wekelijkse voetbaltrainingen en de wekelijkse wedstrijd.

### *Oefenprogramma*

De balletlessen werden in elke sessie geprotocolleerd uitgevoerd. De opbouw van elke les was:

1. Opwarming aan de barre: arm, romp, been en voet bewegingen.
2. Oefeningen:
  - a. Plié: kniebuigingen met verschillende armbewegingen, een hand aan de barre.
  - b. Pushes: push met voet, push met plié, hakken afwisselend op en van de grond.
  - c. Tendus: voet glijdt over de grond een richting op, waarbij de hiel van de grond komt.
  - d. Ronds de jambe tendus (voor, zij en achter) met flexi - strek - sluit bewegingen van de voet.
  - e. Adagio/développé: retiré (standbeen gestrekt, werkbeen buigen en met gestrekte teen tegen de zijkant van de knie) – développé (vanuit een retiré het werkbeen uitstrekken) – cambré (arm omhoog brengen en een buiging maken naar het been toe).
  - f. Grand battements: cloche in verschillende richtingen met verschillende armbewegingen ( standbeen gestrekt, werkbeen naar voren schoppen).
  - g. Midden jeté: tendu met been iets meer in de lucht en dan doorstappen (tendu met het andere been, enz.)
  - h. Inspringen: springen met knieën licht gebogen op de grond, gestrekt in de lucht, ook tenen gestrekt zijn, plié bij neerkomen.
  - i. Déboulés: 4 grote stappen in 4 tellen draaien
  - j. Diagonaal: chassé (een sprong naar voren met beide benen gestrekt in de lucht en voeten gestrekt) en grand jeté (een spagaat sprong, waarbij beide benen in de lucht gestrekt zijn in spreidstand van voor naar achteren)
3. Afsluiting: afrollen van romp, benen armen, losschudden.

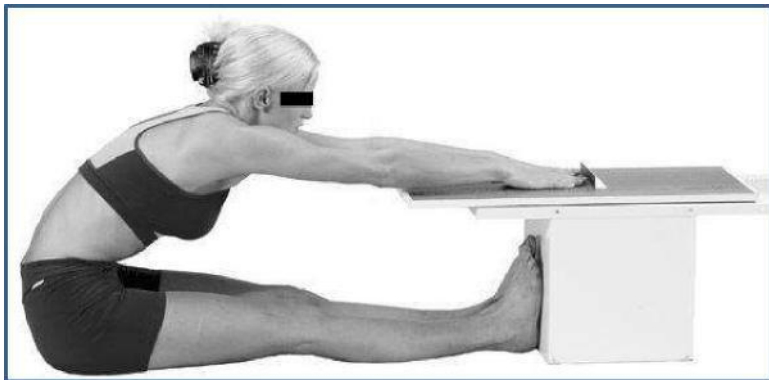
Tijdens de trainingen werd elke oefening vooraf uitgelegd en vervolgens op muziek geoefend. Tijdens elke oefening gaf de docent de nodige feedback. Indien een persoon een blessure had aan één van de desbetreffende spieren, dan werd

hier rekening mee gehouden. De proefpersonen werd verteld dat ze na de balletlessen eventueel last zouden kunnen krijgen van spierpijnen.

### *Metingen*

De volgende metingen werden in de week voorafgaand aan en in de week volgend op de klassieke ballettrainingen uitgevoerd in de zaal waarin ook de training werd gegeven:

*Sit-and-Reach test* om de flexibiliteit van hamstrings en lage rug te meten. De deelnemer zit op de grond met gestrekte knieën en buigt zo ver mogelijk naar voren (zie Figuur 1). De betrouwbaarheid en validiteit van deze test is goed (Ayala e.a., 2012). Deze test werd drie keer herhaald, de hoogste score is gebruikt.



Figuur 1. Sit and Reach test

*Y-Balans Test voor het OnderLichaam (Y-balans OL)* om de dynamische lichaamsbalans te meten. Hierbij werd gevraagd om op één been te gaan staan (het standbeen) en met de andere voet zover mogelijk (zonder evenwicht te verliezen) naar voren, schuin naar achteren (posteromedial) en dwars naar achteren (posterolateral) te reiken (zie Figuur 2). De test wordt herhaald met het andere been. Alle metingen werden drie keer herhaald, de hoogste (beste) score is gebruikt. Onderzoek heeft laten zien dat de test betrouwbaar en valide is (Plisky, Gorman, Butler, Kiesel, Underwood & Elkins, 2009).

*Dynamische kracht van hamstring, quadriceps, adductoren van het bekken en triceps surae* gebruik makend van de microFET2 Handheld Dynamometer<sup>3</sup>.



Figuur 2. De Y-Balans Test voor het onderlichaam

Ook bij deze test werden alle metingen drie keer herhaald en is de hoogste (beste) score gebruikt. Stark, Walker, Phillips, Fejer & Beck (2011) schreven een review waarin zij concludeerden dat dit instrument voldoende betrouwbaar en valide is voor klinische toepassingen.

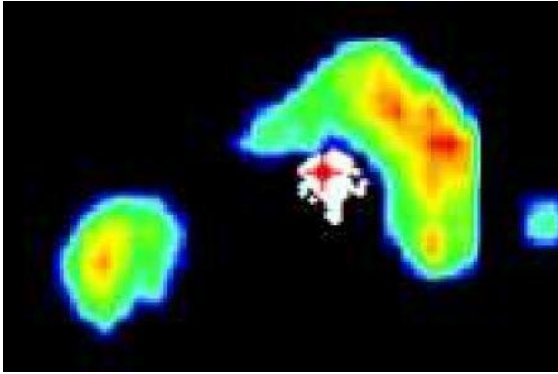
*Active Range Of Motion* (AROM) van de lies op basis van video metingen met het Spark Motion videoprogramma (zie Figuur 3). Bij deze test wordt de bewegingsuitslag van de heupabductie berekend. De gemiddelde score over drie waarnemingen aan de rechter- en de drie waarnemingen aan de linkerzijde is gebruikt. Deze score is een indicatie van de verlenging van de adductoren, waarbij een hoger score wijst op een verlenging tussen origo en insertie van de adductoren (zie voor deze meetmethode Norris & Olson, 2011).



Figuur 3. Active Range of Motion

*Center of Foot Pressure sway area* (COP-sway area) werd gemeten met de RS Scan (zie bijv. Pau, Ibba en Attene, 2013) als indicatie van de statische lichaamsbalans. Bij deze test werd de deelnemers gevraagd om 20 seconden met de ogen dicht op een speciale voetplaat met 4096 sensoren (RS Scan) te staan, achtereenvolgens (1) op het linkerbeen zonder wattenstaafjes in de mond, (2) op het rechterbeen zonder wattenstaafjes in de mond, (3) op het linker been met wattenstaafjes tussen de kiezen geklemd en (4) op het rechterbeen met wattenstaafjes tussen de kiezen geklemd. Door zowel met als zonder wattenstaafjes te meten heeft de kaakstand geen invloed op het resultaat. De COP-Sway area wordt gemeten als de oppervlakte van de ellips die het gebied waarover de COP zich in de 20 seconden heeft bewogen (zie Figuur 4), omvat.

In dit onderzoek wordt de COP-Sway area voor het standbeen en het schietbeen afzonderlijk berekend als het gemiddelde van de waarnemingen met en zonder wattenstaafjes. Hoe minder de voet beweegt, hoe kleiner de COP-waarde hoe beter de balans is.



Figuur 3. Steungebied van de voet met Center of Foot Pressure (COP, rode ster) en COP-Sway area (witte gebied rond rode ster)

## Resultaten

Eén van de deelnemers van de interventiegroep moest stoppen vanwege een ernstige knieblessure, zij was de enige uitvalster. Het aantal deelnemers in de interventiegroep kwam dus uit op 16. Op alle oefenavonden was meer dan tweederde van de deelnemers aanwezig, naar de normen van Sugimoto et al. (2012) is dat een goede compliance. Geen van de deelnemers had ooit aan ballet gedaan, deze kennismaking bleek heel goed te bevallen, zoals ook bleek uit interviews na afloop (zie <https://youtu.be/muvtSAP5IH8>).

De resultaten van de voor- en nametingen zijn weergegeven in Tabel 1. Uit de kolom met de gemiddelde verbetering kan worden afgelezen dat, met uitzondering van de Anterior Reach, de interventiegroep duidelijk vooruitgang boekte terwijl de controlegroep op vrijwel hetzelfde niveau bleef. Het verschil in vooruitgang was niet significant voor de toename in kracht van de triceps surae en de balans staand op het schietbeen. De sterkste vooruitgang werd gevonden op de Sit and Reach test die flexibiliteit van hamstrings en lage rug meet, de Posterolaterale Reach die dynamische balans in de moeilijkste houding meet, en de kracht van de adductoren, één van de belangrijkste spiergroepen.

**Tabel 1:** Gemiddelden en standaard deviaties (SD) van de pre- en postscores alsook de verbetering van de interventie groep (n=16) en de controlegroep (n=10) op alle uitkomstmaten.

Uitkomstmeting en groep	Gemiddelde (SD)		Gem. (SD) Verbetering	t-toets (24df) <sup>1</sup>
	Pre-test	Post-test		
<b>Sit and Reach Test</b>				4,31****
- interventiegroep	22,3 (9,1)	26,4 (9,8)	4,1 (2,5)	
- controlegroep	23,2 (8,4)	23,3 (9,0)	0,1 (1,9)	
<b>Y-Balance</b>				
<i>Anterior Reach</i>				-0,4 n.s.
- interventiegroep	62,9 (6,2)	62,6 (7,4)	-0,3 (3,8)	
- controlegroep	66,5 (6,4)	65,6 (7,0)	-0,9 (3,2)	
<i>Postero Medial Reach</i>				1,83*
- interventiegroep	95,5 (9,6)	99,3 (7,3)	3,8 (4,7)	
- controlegroep	99,0 (7,3)	99,2 (8,7)	0,2 (4,9)	
<i>Postero Lateral Reach</i>				2,51**
- interventiegroep	93,2 (8,4)	97,5 (7,8)	4,3 (3,1)	
- controlegroep	97,0 (7,3)	98,0 (7,9)	1,0 (3,6)	
<b>Dynamic Strength</b>				
<i>Quadriceps</i>				2,06*
- interventiegroep	271,2 (147,5)	322,8 (168,8)	51,4 (68,9)	
- controlegroep	298,0 (98,4)	302,3 (112,8)	4,3 (37,2)	
<i>Hamstrings</i>				2,08*
- interventiegroep	213,3 (47,2)	262,2 (65,6)	48,9 (42,7)	
- controlegroep	244,3 (34,4)	261,7 (48,4)	17,4 (26,5)	
<i>Adductoren</i>				3,10**** <sup>2</sup>
- interventiegroep	195,1 (62,0)	233,2 (76,7)	38,1 (45,4)	
- controlegroep	215,6 (55,2)	213,8 (57,2)	-1,8 (19,5)	
<i>Triceps Surae (kuit)</i>				1,21 n.s.
- interventiegroep	274,3 (69,2)	297,4 (74,5)	23,1 (33,4)	
- controlegroep	272,5 (51,2)	276,0 (57,3)	3,5 (49,3)	
<b>AROM Lies</b>				2,38*
- interventiegroep	30,7 (5,9)	35,9 (5,6)	5,2 (6,2)	
- controlegroep	34,6 (5,8)	34,4 (7,4)	-0,2 (4,2)	
<b>COF-SA (balans)</b>				
<i>Standbeen (links)</i>				1,86*
- interventiegroep	1161,7 (451,6)	878,2 (223,7)	283,5 (357,3)	
- controlegroep	1541,3 (808,3)	1509 (1008,1)	31,4 (298,1)	
<i>Schietbeen (rechts)</i>				1,26 n.s.
- interventiegroep	1163,1 (573,4)	895,2 (312,7)	267,9 (486,8)	
- controlegroep	1312,1 (621,4)	1271,5 (551,2)	39,6 (374,4)	

1: t-toets van het verschil in verbetering tussen interventie- en controlegroep (eenzijdige toetsing); 2: t-toets voor ongelijke varianties, df=21,8; \*: p<0,05; \*\*: p<0,01; \*\*\*: p<0.005; \*\*\*\*: p<0,001.

## Conclusie

Deze studie laat zien dat voetbalsters veel profijt kunnen hebben van een relatief korte training waarin oefeningen uit het klassiek ballet geprotocolleerd worden aangeboden. In vergelijking met de controlegroep boekte de interventiegroep statistisch significante verbeteringen op bijna alle metingen, vooral op flexibiliteit van onderrug en hamstrings, op kracht van adductoren en op het moeilijkste onderdeel van de test van de dynamische balans: de Posteriorlateral Reach (zie Figuur 3).

Het lijkt er dan ook op dat de oefeningen uit het klassieke ballet een unieke bijdrage leveren aan de fysieke conditie van voetbalsters. De resultaten van dit onderzoek doen vermoeden dat oefeningen uit het klassiek ballet de risico's op blessures en met name laesies van de voorste kniebanden (VKB), van voetbalsters verkleinen. Uit eerder onderzoek (zie Michaelidis & Koumantakis, 2014) blijkt dat de in dit onderzoek gevonden verbeteringen een preventieve waarde hebben. Ook geven de resultaten steun aan het vermoeden dat deze oefeningen zullen bijdragen aan het herstel van blessures aan het onderlichaam.

Dit onderzoek heeft enkele beperkingen. De eerste is dat de deelnemers niet at random in de interventie en de controlegroep werden ingedeeld, waardoor onzeker is of de groepen goed vergelijkbaar zijn. Bedacht moet echter worden dat alle deelnemers in dezelfde mate en op hetzelfde niveau voetbalden, en dat de metingen die vooraf gingen aan de training testen geen grote verschillen lieten zien.

De tweede is dat er geen follow-up metingen na 3 maanden of later werden uitgevoerd. Daardoor is niet bekend of de verbeteringen een min of meer blijvend karakter hebben. Uit eerder onderzoek blijkt echter dat trainingen vóór aanvang van het voetbalseizoen een beschermende waarde gedurende het gehele seizoen behouden (Toscano & Carroll, 2015).

Dit artikel is gebaseerd op:

Het onderzoek *Recovery Ballet: an experimental study* (2016), dat werd geïntieerd door het SportsInjuryLab. Dit is een onderzoek naar de effectiviteit van op balletoefeningen gebaseerde trainingen bij het voorkomen of het herstel van sportblessures en de invloed ervan op de performanceontwikkeling.

Bij voetbalsters komen blessures aan de voorste kruisband van de knie, die langdurige revalidatie vergen en vaak chronische gevolgen hebben, relatief vaak voor. Het risico op deze blessures kan het best worden verminderd door neuromusculaire training van spierkracht, flexibiliteit en lichaamsbalans. Helaas blijkt dat 30-70% van de deelnemers aan dergelijke trainingen afhaakt. Deze studie toetst de hypothese dat klassiek ballet vergelijkbare effecten heeft als de gebruikelijke neuromusculaire trainingen (voorste kruisband blessures blijken bijvoorbeeld weinig voor te komen bij balletdanseressen) maar weinig uitvallers zal kennen omdat het nieuwe uitdagingen biedt.

Een pretest-posttest-controle groep design bij voetbalsters liet significante verbeteringen van spierkracht, flexibiliteit en lichaamsbalans zien in de (enthousiaste) interventiegroep vergeleken met de controlegroep.

---

<sup>1</sup> Proprioceptie is de neurologische duiding voor het vermogen om de positie van het eigen lichaam en vooral het spiergevoel binnen het bewegingsapparaat te kunnen waarnemen.

<sup>2</sup> Plyometrische trainingen voor voetballers zijn gericht op het versterken van de kracht en explosiviteit van het onderlichaam en bestaan vooral uit sprongoefeningen (omhoog, voor- en zijwaarts).

<sup>3</sup> De microFET2 Handheld Dynamometer is gebruikt voor het vastleggen van de afzonderlijke krachten van de spiertesten waarbij de spierkracht op alle oppervlakken geobjectiveerd kon worden gemeten.

## Literatuur

**Alentorn-Geli, E., G. Myer, H. Silvers, G. Samitier, D. Romero, C. Lazaro-Haro and R. Cugat.** (2009). Prevention of non-contact anterior cruciate ligament injuries in soccer players. Part 1: Mechanisms of injury and underlying risk factors. *Knee Surg Sports Traumatol Arthrosc* 17, pp.705–729.

**Ayala, F., P. S. de Baranda, M. D. S. Croix and F. Santonja.** (2012). Reproducibility and criterion-related validity of the sit and reach test and toe touch test for estimating hamstring flexibility in recreationally active young adults. *Physical Therapy in Sport*, 13(4), pp.219-226.

**Bien, D. P.** (2011). Rationale and implementation of anterior cruciate ligament injury prevention warm-up programs in female athletes. *Strength & Conditioning Journal*, 25(1), pp.271–285.

**Boden, B. P., J. S. Torg, S. B. Knowles and T.E. Hewitt.** (2009). Video analysis of anterior cruciate ligament injury: Abnormalities in hip and ankle kinematics. *American Journal of Sports Medicine*, 37, pp. 252–259

**Hägglund, M., M. Waldén and J. Ekstrand.** (2009). Injuries among male and female elite football players. *Scandinavian journal of medicine & science in sports*, 19(6), pp.819-827.

**Joy, E. A., J. R. Taylor, M. A. Novak, M. Chen, B. P. Fink and C.A. Porucznik.** (2013). Factors influencing the implementation of anterior cruciate ligament injury prevention strategies by girls soccer coaches. *The Journal of Strength & Conditioning Research*, 27(8), pp.2263-2269.

**KNVB** (2016) *Jaarverslag 2015/2016*. Available from World Wide Web: <[http://knvb.h5mag.com/jaarverslag\\_2015/cover](http://knvb.h5mag.com/jaarverslag_2015/cover)>

**Liederbach, M., F.E. Dilgen and D.J. Rose.** (2008). Incidence of anterior cruciate ligament injuries among elite ballet and modern dancers a 5-year prospective study. *The American Journal of Sports Medicine*, 36(9), pp.1779-1788.

**McCall, A., M. Davison, T.E. Andersen, I. Beasley, M. Bizzini, G. Dupont and J. Dvorak.** (2015). Injury prevention strategies at the FIFA 2014 World Cup: perceptions and practices of the physicians from the 32 participating national teams. *British journal of sports medicine*, 49(9), pp.603-608.

**Michaelidis, M. and G.A. Koumantakis.** (2014). Effects of knee injury primary prevention programs on anterior cruciate ligament injury rates in female athletes in different sports: A systematic review. *Physical Therapy in Sport*, 15(3), pp.200-210.

**Norris, B. S. and S.L. Olson.** (2011). Concurrent validity and reliability of two-dimensional video analysis of hip and knee joint motion during mechanical lifting. *Physiotherapy theory and practice*, 27(7), pp. 521-530.

**Myer, G. D., B. W. Stroube, C. A. DiCesare, J. L. Brent, K. R. Ford, R. S. Heidt and T.E. Hewett.** (2013). Augmented feedback supports skill transfer and reduces high-risk injury landing mechanics a double-blind, randomized controlled laboratory study. *The American journal of sports medicine*, 41(3), pp.669-677.

**Panariello, R. A., T. J. Stump and D. Maddalone.** (2016). Postoperative Rehabilitation and Return to Play After Anterior Cruciate Ligament Reconstruction. *Operative Techniques in Sports Medicine*, 24(1), pp.35-44.

**Pau, M., G. Ibba, and G. Attene.** (2013). Fatigue-induced balance impairment in young soccer players. *Journal of athletic training*, 49(4), pp.454-461.

**Plisky, P. J., P. P. Gorman, R. J. Butler, K. B. Kiesel, F. B. Underwood and B. Elkins.** (2009). The reliability of an instrumented device for measuring components of the star excursion balance test. *North American journal of sports physical therapy: NAJSPT*, 4(2), pp.92.

**Stark, T., B. Walker, J. K. Phillips, R. Fejer and R. Beck.** (2011). Hand-held dynamometry correlation with the gold standard isokinetic dynamometry: a systematic review. *PM&R*, 3(5), pp.472-479.

**Sugimoto, D., G. D. Myer, L. J. Micheli and T.E. Hewett.** (2015). ABCs of evidence-based anterior cruciate ligament injury prevention strategies in female athletes. *Current physical medicine and rehabilitation reports*, 3(1), pp.43-49.

**Sugimoto, D., G. D. Myer, H. M. Bush, M. F. Klugman, J. M. M. McKeon and T.E. Hewett.** (2012). Compliance with neuromuscular training and anterior cruciate ligament injury risk reduction in female athletes: a meta-analysis. *Journal of athletic training*, 47(6), pp.714-723.

**Toscano, L. and B. Carroll.** (2015). Preventing ACL Injuries in Females: What Physical Educators Need to Know. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 86(1), pp. 40-46.

**Wong, P. and Y. Hong.** (2005). Soccer injury in the lower extremities. *British journal of sports medicine*, 39(8), pp.473-482.



Dit artikel is eerder verschenen in: Delft, M. van, Z. Gündüz, H. Koolen, J. Voets, L. Wijers (eds.) (2017), *Danswetenschap in Nederland – Deel 9*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.47-55

## **bridging technique** **A Blueprint for Dancing the Rainbow?**

by Thomas Körtvélyessy

*bridging technique* is the name of an ongoing project with the goal to synthesize a comprehensive training for developing individual human movement to its fullest possible potential, beyond a single dance vocabulary or aesthetic. The technique has its visual analogy in the spectral analysis of light that goes through a prism and creates a rainbow of merging colours in a very specific order. In a comparable way, *bridging technique* brings selected existing approaches to specific areas (i.e. colours) of human movement into a single syllabus. The direction of ordering is from movements that a practitioner can do without much practice, to ever more abstract and technically difficult. After more than 20 years of development, it is time to critically review and question what has been achieved, and to evaluate the results in a peer-reviewed context.

The syllabus has grown from a period of intensive self-study and development.<sup>1</sup> While the results have been tested successfully with dancers of several backgrounds over the years, the overall result needs more evaluation from professional peers in the field. Most elements of this syllabus came from practices that were formulated in what could be called a European and/or European-American cultural zone. Because a European modernist “one-for-all” solution is more untenable today than ever, especially in the context of decolonization, this is a further and much-needed area of critical evaluation.<sup>2</sup> Nor is the claim “new” that here is yet another movement system that supposedly can deal with (control) *all* humanly possible movements. It is therefore important to evaluate if *bridging technique* could truly be more, especially in the wake of European/-American (post)modernism.

### **Method, structure, and sources**

The study of *bridging technique* happens through guided (self)exploration and follows the above mentioned syllabus. A class/session usually has three basic parts, in the following sequence:

- A. sensing the body/warming-up; organic movement patterns
- B. application to a specific vocabulary/(Euclidian) geometric movement patterns
- C. composition/performance

Each session explores at least part A for self-maintenance. Parts B and C are optional expansions, depending on the need and state of the practitioner.<sup>3</sup>

The guiding teacher mostly gives instructions by talking, sometimes by participating in fulfilling the same task. A second option is to demonstrate possible solutions by example. A third option is to teach a specific sequence or movement-phrase from a growing array of specific movement-sequences to

provide a learning-experience and in the longer run help to structure available movement options.

The learning practitioner is expected to responsibly create his/her best possible and available solution to the given task with the available means at that moment. Any variation is accepted as potentially valid, and useful to increase the overall movement experience. If repeated another day, different solutions for the same task would occur. The understanding behind this method is that our bodyminds by themselves produce continual varieties upon a theme, if they are allowed to function organically and without hindrance. The learning process therefore happens short-term and long-term. Through the sequencing of the syllabus, as well as the resulting tasks and exercises, this process happens in a way that is increasingly complex and challenging.

Up to date (2017), the following main sources have been chosen for guiding principles and formulating exercises. Each approach successively creates an embedding structure with further specifications and conditions for the next:

A. sense and articulation of self/bodymind

1. Release, as formulated by Mary O'Donnell-Fulkerson
2. Kinetic Awareness® originated by Elaine Summers
3. Simplified patterns from Developmental Movement/BodyMindCentering®

B. bridging towards a specific vocabulary

4. Exercises about placement of weight when standing, correct alignment and positions of the legs, leg-gestures, with torso and arm movements; derived from Elaine Summers, Laban Movement Analysis, European Classical Ballet and Cunningham Technique
5. Basic principles of Eshkol-Wachmann Movement Notation for creating and moving through Euclidian geometric body-shapes and spatial patterns

C. composition and performance

6. Open Form Composition, with the option of Viewpoints (Overlie) and other strategies and approaches. Equally, dealing with interpersonal communication (including drama/acting).

It must be emphasized that especially the first three practices have a scope widely beyond "just" a sense of self or warming-up, and that each of these sources in itself can take a lifetime of study in depth.

### **History of creating the syllabus**

The above sequence was formed during a long-term process of research and comparison that I have conducted ever since my dance education at the Rotterdamse Dansacademie (now Codarts), from 1992 to 1996. I was beginning to see the limitations of both older, so-called "hard" styles of dance (classical European ballet, Graham technique, Cunningham technique) and so-called "soft" styles, including Laban-based modern dance and Limón-based technique, including late-modern or "new" dance.<sup>4</sup> When I met Elaine Summers in Vienna in 1993, I was greatly inspired by her inclusive, but still specific understanding which valued any possible movement of the human body as technical in itself, from the much-noticed pedestrian vocabulary of

the Judson Dance Theatre and in part Anna Halprin, to any possible codified and not-(yet-)codified kinds of dance.<sup>5</sup>

Within the study of Kinetic Awareness<sup>®</sup>, Elaine Summers proposed five phases of development: articulation, coordination, speed, tension levels, interaction (Körtvélyessy, 1996). I realized with my practice that this development could go together with the simplified Laban Movement Analysis of body, effort, time, and space, that was then taught at the Rotterdamse Dansacademie/Codarts (Diemer, 1992) I also began to explore Developmental Movement<sup>®</sup>, partly at the School for New Dance Development (SNDO) (van Eijden, Cone, Higler, 1996): cellular breathing, navel-radiation, spinal movement, homologue, homolateral, and contralateral coordination, using the in-depth proprioceptive qualities from working with Kinetic Awareness<sup>®</sup>. Additionally, I learned some very helpful movement sequences that helped me to get more sensory-directed orientation, as well as possible relations to already codified dance vocabulary.

Through this comprehensive practice I discovered that the greater incorporated knowledge of all the above helped me perform the various modernist vocabularies at Codarts with more ease, more securely, with more pleasure, and above all, more success and appreciation. The greater demand on the human body by Eshkol-Wachmann notation through its emphasis on Euclidian geometry and greater independence from any (normative) physicality, offered an even wider challenge, especially when I would combine it with the richness of possible dynamics.

After graduating from Codarts in 1996 I continued my study with Elaine Summers and became a certified Teacher of Kinetic Awareness<sup>®</sup> in 2007 and a Master Teacher by 2012. Meanwhile I did a guest-study at the European Dance Development Center (EDDC, formerly CND), where I met Mary O'Donnell-Fulkerson and started to understand her open-ended experience of dance and movement towards an even wider context. At EDDC I also committed to study two non-Western movement techniques, Taijiquan (long Yáng style) and the Zen-Shiatsu stretches by Shizuto Masunaga, both taught by Eva Karczag, who also kindly offered me opportunity to try out further attempts that further developed bridging technique. Tony Thatcher demonstrated how European/-American dance could be influenced by exercises from Alexander Technique.

In 2004 I obtained a Masters Degree in choreography at ArtEZ Dance Academy, after I had explored the relation between open and closed choreographies (i.e. choreography where pre-specified elements are more narrowly or more widely pre-determined) but also socio-cultural conditions for making such choices. Sometimes I would further develop a specific exercise or sequence based on better understanding of how it could be made to practice a specific ability, either working by myself or with other dancers.

#### *Incorporating other approaches*

Because of the potential independence of the syllabus from any single formula or vocabulary, it should be possible to include other methods and approaches into this build-up, for example the Axis Syllabus (Faust, van Haastrecht, et al.), Gaga (Naharin, et al) - all for phases 1-2; Countertechnique (van Dijk, et al) for 4, and Viewpoints (Overlie, Black, et al) for 6. Such inclusions would best be done in collaboration with teachers of the above.

Equally important were briefer and more superficial studies of so-called non-Western dance forms and traditions, which were evaluated as alternatives and comparisons for better understanding of my own process: Butoh, Indonesian theatre dance from Java and Bali, West-African Danse Sabár, 20<sup>th</sup> century African Contemporary (Acogny, Leidsman), traditional and contemporary Hawaiian Hula, and East-Asian theatre and dance-practices and concepts in general, as well as Classical North Indian music in relation to structured improvisation (Danielou, 1968). Sometimes I saw an example on television, sometimes I took classes or workshops.

Each of these traditions had very specific ways of dealing with what I myself would then see as organic and/or geometric-oriented movements, different kinds of relations to everyday-movement vocabulary of the related culture, to music, narrative, etc. with various levels of (geometry-oriented) abstraction.

### **Observed effects on students**

Since many dance students learn a specific form of dance through imitation and put a lot of effort into reproducing specific movement from a single vocabulary and style, the beginnings of learning the *bridging* syllabus can be confusing. Is it “just” improvisation? A “creative dance” class? Anatomy-Kinesiology? A Composition workshop? A beginners' class for building up the skills that are needed for performing Classical European/-American Ballet or (post)modern Dance? To provide an answer and avoid too much confusion, core elements and exercises are introduced progressively over time. The guiding teacher adapts these to the individual (group of) student(s) in an ongoing dialogue. As long as the overall sequencing of the syllabus is maintained, any part of it can be chosen and explored more in depth. However, “jumping” from one to another should be avoided. Overall, the feedback from students of *bridging technique* has been very positive. The greater variety of what could be done, the ongoing, self-directed research was often greatly valued.

#### *Example 1: Exchange with Urban Dance*

*bridging technique* proved to be interesting and worthwhile for a group of practitioners of Urban Dance styles and Hiphop: from their practice, the dancers were already used to find their own solutions. Through their training they were also aware and open to moves from others in the class. Because the transition to movements from Classical European Ballet and Cunningham Technique happened gradually, through following principles of Developmental Movement, these principles effectively deconstructed the specific vocabulary and made it more directly adaptable.<sup>6</sup>

#### *Example 2: Time to Dance – a case study with elderly dancers*

From March 2016 to January 2017, I applied *bridging technique* to dancing with amateur seniors, aged 55 and above. The classes happened within a project called *Time to Dance*, commissioned and organised by the dance department of Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR), the largest institution for amateur arts in Rotterdam and the Netherlands. The project was made possible with funding by the Rotterdam Municipality. I taught dance at senior housing flats and homes for the elderly.

The main way of teaching became direct imitation, repetition, and sometimes touch. Depending on the abilities of the participants, both physical

and mental, it was sometimes possible to go beyond these direct methods. In all cases the syllabus of *bridging technique* provided a very useful orientation for possible progression and adaptation of various exercises and principles. The general reaction was positive, and I could observe gradual improvements in the movement abilities of participants. I even got to create new artistic work with the most able group, which we got to perform at an informal showing organised by SKVR at one of the elderly homes.

As an example: with the physically most able group, we could practice moving from the navel by putting a finger on the navel to feel where the contraction and release of the entire body had to start from. This was followed by the now-standard sequence of building up tension levels organically through Developmental Movement Principles with one arm/fist (yield/release, push, reach, pull). These exercises were followed by a set sequence of individual variations on 8 possible combinations of Laban-based Eukinetics (central-peripheral, slow-fast, light-strong) These 8 movement qualities lead to many individual variations, but also provoked an emotional response and lots of fun for the dancers. The assignment made the exploration of non-imitative vocabulary and improvisation safer to do in their social environment, because they had a very specific and pre-set sequence which was repetitively done in the same order, together as a group, but not bound to specific shapes and qualities.

On the other hand, by using the above sequences in each class, eventually the same group of seniors rather quickly learned a fairly simple, but technically complex sequence of Ballet-derived tendus and dégagés that uses an understanding of the same Developmental Movement principles and Euclidian geometric horizontally, vertically and diagonally oriented shapes.

### **Evaluation/critique**

The overall arch of *bridging technique* is designed to generate sustainable anatomic understanding through guided individual practice and expand this understanding further to a desired range of possibilities. This process can be further challenged by an increasingly abstract and visually rooted, Euclidian-geometric coordinate system. Within this field of organic and geometric possibilities, the learning dancer can start to make choices about composing and performing movements, as a dialogue with others.

This comprehensiveness may make *bridging technique* interesting and supportive for the training of (beginning) students of Dance educations, especially when it comes to the already evolved deconstruction of basic vocabularies used in European/-American classical ballet and subsequent techniques, in particular Cunningham technique. This has been proven in practice by teaching it to a wide age-group of dancers, professional and non-professional, albeit mainly within a "Western" context<sup>17</sup>.

On the other hand, each source alone has many more in-depth elements, than what could be covered in a single class, even over longer stretches of time. Lack of deeper understanding of certain elements can seriously limit the learning curve of students, and on some occasions has led to minor injuries, because the progression through the various levels turned out to have been too superficial.

### *Standardization?*

Over the course of 20 years, certain standard exercises and classes in *bridging technique* have evolved, where each of the successive elements are

introduced progressively. Even certain pieces of music are combined with certain exercises, to heighten recognisability. After a number of classes, many students are finding their way with ever more ease, and start to happily make the principles their own by developing very individual solutions to the given tasks as well as generally enjoying greater self-confidence in their ability to move beyond specified vocabularies or traditions. Many state that they enjoy the larger range of freedom combined with a deeper sense of anatomical accuracy and sensitivity.

While any standardization and formalization may help for an easier introduction in the beginning, I believe they inevitably carry their own expiration date, by which they no longer sufficiently convey the inherent meaning, and therefore lose their living usefulness, having become ossified and calcified form. One can compare this process with certain customs or patterns in behaviour/language, that have been created in and from a specific context, but now, since the context has changed over time, may no longer be equally useful, or even avoided. (e.g. pejorative expressions against minorities in a society)

The overall structure of *bridging technique* must therefore be subjected to continuous critical examination and careful, sensible re-design. After the first wave of origination around the early 1990s, it is high time to include and relate newer, contemporary research. So far, I have been the only person to actively develop and teach this technique. As with any "originator", a different teacher will unmistakably explore and develop other aspects, perhaps find new directions altogether.

### *Decolonization?*

As said in the introduction, the limitation of any intended universality becomes critically apparent when the technique is reviewed in a global and 21<sup>st</sup> century context: In its formative years, the various elements, decisions and choices that lead to *bridging technique* have been significantly informed by studies of (theatre)dance in other cultures, mostly from societies that have been directly affected by European/-American Imperialism until the mid-20<sup>th</sup> century and beyond.

However, these sources have not been studied in equal depth for the creation of this technique, but merely for a comparison to what was in the process of being developed. As a consequence, first by hegemonic ethnocentric-privilege, later by attempted conscious refraining from more direct cultural appropriation, the technique has focussed on deconstructing "Western", more correctly, European/-American formulated theatre dance, referring to body-mind approaches that were formulated in its immediate cultural zone.

Because of this limitation, past, present, or future assumptions about possible usefulness of what now constitutes *bridging technique* for other kinds of dance, (especially from other cultures/cultural zones) are categorically untenable until further examination and testing by proficient practitioners and experts. Further decolonization is needed. It must also be clear that the synthetic and analytic strategy in bridging technique is likely not at all of interest in other dance traditions, including European/-American ones. Perhaps at best, the strategy of *bridging technique* could be compared to learning another language by first exploring which sounds one can make individually with various ways of using vocal chords, breath, lips, tongue, and teeth; and only then trying out to understand and correctly articulate more

specific vocabulary and grammar of a certain language – or creating one's own as desired. This would contribute to the name *bridging technique*, from one language/style/expertise to another. For many kinds of dancing, this process is not necessary, since only one style/vocabulary is aimed for.

*Every humanly possible movement?*

At least since the 18<sup>th</sup> Century C.E., declarations about the biggest, widest, most universal, comprehensive etc. solution to human existence have been proposed repeatedly in various European and European-American publications, similar to affirming a cultural tradition as “the best” and “good enough”. From today’s perspective, they can seem hopelessly outdated, limited, preposterous. However, it is also possible to see them as continued attempts to get the most of a situation at any given time.

I still believe that bridging technique *can* lead to a continued conscious exploration of what kinds of human movement could be possible and desirable, using the various “colours” or specific areas towards ongoing exploration. The chosen elements and structure can encourage very specific, but also very open-ended research and development, in a way that is responsible towards the abilities and interests of the studying practitioner. In order to successfully do so, the connection with what is alive at any moment, and what can be done responsibly, physically, mentally, emotionally, spiritually needs continuous re-evaluation. By giving space and attention for the individual variation, emphasizing self-responsibility, and self-directed research, it may be possible to do this on a more long-term strategy.

On a final note for the future, I would like to refer to the understanding of knowledge creation as an ecologic and open, multi-authored process, based on a recent article by Dr. Jill Green about research and validity in dance education (Green, 2016). She describes how discipline and scholarly knowledge are not the product of a single (socially privileged) “genius”, but a co-created result of many individual studies and research. With the nearing of a quarter-century of organic development of this particular comprehensive approach to dance technique, this openness is to be embraced and made part of the innate structure, in perpetual growth and development.

Following the motto of the Science-fictional Vulcan civilization from the US-American series *Star Trek*: ‘Endless Variety in Endless Combinations’.

Or, as Elaine Summers liked to say:  
‘Merry Dancing!’

---

<sup>1</sup> Especially at Teacher's Circle Initiative Rotterdam (1996); European Dance Development Center (EDDC)/ArteZ Dansacademie (2000 to present); South Korean National University of Arts (KNUA), Dept. of Choreography (2008); furthermore CLOUD/Danslab (2013), Circle Dance Rotterdam (2013-present), Codarts (1996,2016), Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR)(2010-present), and projects of Reàl Dance Company that involved teaching dance skills to performers (1997-present).

<sup>2</sup> I consciously say “formulated” to avoid and counteract untenable ethnocentric assumptions of cultural exclusivity, which would irresponsibly

---

ignore ongoing exchanges between cultural zones and regions over millennia to this very day. "Formulated" is to mean that a certain recognizable style or tradition historically becomes distinguishable in a specific geographic region. This process usually includes influences and inspiration from other cultural zones, which – depending on hegemonic relations- too often are marginalized, hidden, "unnoticed" in the locally dominant culture. For example, there is ample research by scholars how various African traditions have significantly influenced European 20<sup>th</sup> century (post-)modernism in the wake of increased Imperialist aggressions of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. With the examples of Jazz, Tap, Lindyhop, HipHop, etc., the same can be said for various body-mind traditions and their influence on European/-American (post-)modernist/somatic practices.

<sup>3</sup> Compare this structure of A., B., and C. to a statement by Elaine Summers: 'Kinetic Awareness® has three main goals: maintenance, development, and creativity/composition.' (Summers, 2002)

<sup>4</sup> Distinction between hard & soft techniques described by De Wilde (1993); Late-modern as described by O'Donnell-Fulkerson (2002)

<sup>5</sup> This late-modern interest in the pedestrian in itself has a long history of what was perceived as natural movement in European/-American elite-culture. (Noverre, Laban, Duncan et al.)

<sup>6</sup> Video of the recorded session at CLOUD Danslab, Den Haag 2013:  
<https://youtu.be/BtjROnDLEZE>

<sup>7</sup> The one exception was teaching at the South Korean National University of Arts, where I adapted to the practice of repeating a single sequence of movements in order to learn the inherent understanding and technique. Here I was greatly inspired by Seung-Hee Yang's teaching of Contact Improvisation.



## **Bibliography**

- Chang, Meg, Dr. ed. (1980) unpublished conversations, for *Time to Dance*
- Cunningham. Merce (Lesschaeve, Jacqueline.). (1986). *The Dancer and the Dance*. German translation. Frankfurt: Fricke Verlag. orig: Paris: Éditions Pierre Belfond.
- Danielou, Alain. (1968). *The Ragas of Northern Indian Music*. London: Barrie and Rockliff. (reprint).
- Diemer, Hilke. (1990). *Lesgeven in dansexpressie*, Rotterdamse Dansacademie.
- Eshkol-Wachmann/w. Harries, J. (1998). *Movement Notation, A Survey*. Holon: Movement Notation Society.
- Green, Jill. (2014). *Research in Dance Education*. Greensboro: University of North Carolina.
- Green, Jill. (1982). The Use of Balls in Kinetic Awareness. *Journal of Physocal Education, Recreation and Dance*. Vol. 63 No. 8.
- Körtvélyessy, Thomas. (1996). *geheel in beweging komen – Kinetic Awareness voor de eigentijdse dansdocent* [completely coming into movement - Kinetic Awareness for the contemporary dance teacher], paper Dance Pedagogy, Rotterdamse Dansacademie.
- Körtvélyessy, Thomas. (1993-present). Various materials for structuring series of classes, related texts. Available from the World Wide Web: <<http://realdancecompany.org.writing.html>>
- Leims, Thomas, et al. (1985). „*Ich werde Deinen Schatten essen*“. Exhibition catalogue. Berlin: Akademie der Künste, Fröhlich & Kaufmann.
- O'Donnell-Fulkerson, Mary. (2001). *Release*. CD-ROM. Arnhem.
- O'Donnell-Fulkerson, Mary. (2002). *A Time Seeking Its Name*. Arnhem.
- Overlie, Mary. (2002). *Postmodern Mechanics*, unpublished paper.
- Saltonstall, Ellen (1988). *Kinetic Awareness- Discovering the language of your bodymind*. New York: Publishing Center for Cultural Resources.
- Summers, Elaine (1999). Biokinetic Tension. *Movement Research Journal*. #19.
- Summers, Elaine. (ongoing project: 1993-2014). *The Elaine Summers Dance Score Book*.
- Summers, Elaine. (1993-2014). Various unpublished notes from classes, workshops, internships and personal conversations.
- Walvis, Wil. (1992). *Dansen als een dier; elf danslessen voor kleuters geïnspireerd op Body-Mind centering*. Stg. Kunstzinnige Vorming Rotterdam.
- Wilde, Nancy de. (1993). *Een Westerse Dansgeschiedenis*. Educational material. Rotterdamse Dansacademie.
- Zender, Hans (1992). *Happy New Ears*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.

## **Postscript by Thomas Körtvélyessy (May 2019)**

Most of the considerations of this article are unchanged today in 2019. Since then, bridging technique was taught extensively to large classes of Circus performance artists at Fontys Academy, Tilburg, in the Netherlands, at SKVR Dansschool for dance-improvisation classes, and now recently at Contact Zone, Rotterdam, to facilitate contact improvisation for dancers of various experiences.

The dangers of transforming technical understanding into formulaic exercises, and of a lack of experience of Kinetic Awareness® as a core practice of this technique, have become further clear. At the same time, the ongoing practice of teaching this work, has enriched and influenced both areas, teaching Kinetic

Awareness® and bridging technique, which can be said to be a wider development of the former, to the best of my understanding.

A third area of related exploration became an exchange project with therapeutic Eurythmist Kyra Flöcker (Berlin, Germany) and Jazz Vocalist Ute Reinbott, culminating last year in a residence at CLOUD/Danslab, in Den Haag. I notice how not only did bridging technique inform my contributions, but also how the resulting examination of singing and moving the kinesphere in relation to personal experience, is influencing my choreographic language. A sense of ease, direct rootedness in the bodymind and further understanding help me make sense in movement on a wider, as well as deeper level.

I have also accepted the cultural and personal limitations of this technique, and still greatly value its attempt to bridge the somatic with the more traditional dance practices that originated in the cultural zone(s) in which I grew up and am working: all doors to other dance practices are still widely open for interaction and exchange.

**Thomas Körtvélyessy** is a dance-artist and originator working on the emancipation of the kinesthetic sense in all areas of life within an interdisciplinary understanding of art as a process of *aisthesis*: sensorial communication and processing in-formation. From this understanding he is working on reforming dance with his ongoing enterprise Reàl Dance Company <https://realdancecompany.org> A close associate and collaborator, he is representing the Artistic Estate of Elaine Summers, a Certified Master Teacher and member of [Kinetic Awareness® Center, Inc.](#) and was a member of the Dutch Association for Dance Research (Vereniging voor Dansonderzoek). As part of this work he has also published various articles on his ongoing blog *new dance thoughts* <https://ujtancgondolatok.blogspot.com>

Dit artikel is eerder verschenen in: Delft, M. van, Z. Gündüz, H. Koolen, J. Voets, L. Wijers (eds.) (2017), *Danswetenschap in Nederland – Deel 9*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.34-46

## **Dance as Embodied Analogy Designing an Empirical Research Study**

by Vicky Fisher

There is a growing body of research into concepts of embodiment and embodied cognition but little attention has been paid to the rich well of knowledge permeating dance practices. One particular aspect that can shine light on how our bodies and minds are integrated relates to the widespread use of 'mental imagery' in dance. The meaning making and comprehension involved in the interplay between the concepts underpinning mental imagery and their embodiment in dance can be understood in terms of cross-modal analogising. This is the hypothesis at the heart of the research study outlined in this article.

This is an independent research project, in affiliation with the Multimodal Language and Cognition group, Radboud University, located at the Max Planck Institute for Psycholinguistics (MPI) in Nijmegen, The Netherlands. It is framed within a linguistics and (embodied) cognitive psychology research context. My background is in contemporary/Post Modern dance, including performance, education, community dance and research. I have been intrigued about the relationship between bodily movement and 'meaning' for thirty-five years and am now bringing my inter-related interests together.

### **Themes and context**

Hofstadter and Sander (2013) argue that analogy is the core of conceptualisation, that we understand new experiences and build a personal understanding of the world through comparison with past experiences. This is a constant, ongoing process and can occur across sensory and communicative modalities, and contextual domains. For example, when we observe a field of wild flowers swaying in the breeze we can paint a picture of what we see, we can imagine what it feels like to 'be the flowers' and we can dance as if we are the field. None of these interpretations are the thing itself, they are all forms of analogy, each echoing pertinent features of the source image.

This research is framed within the fast growing fields of grounded and embodied cognition, which argue that bodily experiences play a significant role in concept formation and acts of comprehension (see Barsalou, 2008). As humans we have an innate ability to explore and understand our environment through bodily experiences, which enables us to construct concepts, categories and interwoven bodies of knowledge.

Imagery use in dance is an example of this process, in which our conceptualisation of the world around us informs our bodies, which in turn alters and expands our understanding of the world (see figure 1). Investigating the physical, embodied analogising that occurs in dance can provide valuable insight into the body's role in how we think.

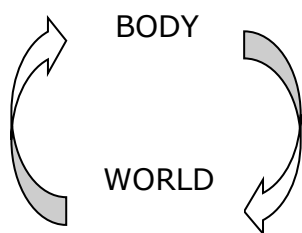


Figure 1: Circular relationship between bodily experiences and conceptualisation

The proposed research has two strands: 1: Movement to Interpretation; 2: Concepts to Embodiment (Movement). In the former, experiments will use videoed dance phrases as stimuli to elicit responses in linguistic and gestural modalities. The latter will investigate the ways that concepts, presented in various modalities are embodied in movement. This paper focuses on the design of Strand 1.

*Useful concepts: analogies, categorisation, gestalts and framing*

Analogy involves comparing two or more 'entities', identifying similarities and shared characteristics at multiple levels, which is a process known as *structure-mapping* (Gentner, 1983). Shared surface characteristics such as colour, shape and size are mapped quickly but are by nature superficial and tell us little about the deeper nature of either entity. An example of this would be embodying a tree by standing virtually still with arms spread, wearing a brown and green costume.

Effective and informative analogies work at a more complex level in which elements 'hold like roles' (Gentner & Linsey, 2013, p.4). For example: a rocket booster *provides the energy for* launch; a plié *provides the energy for* a vertical jump. Viewing these entities (rocket booster and plié) through the lens of analogy, we can say that their surface characteristics are largely *dissimilar* - one is cylindrical and made of metal whereas the other is bi-pedal, made of flesh, muscle and bone. Their *similarities* lie at the *relational* level in that both provide the energy for launch. The similarity between them is in the role that they play in ensuring "take-off"; the relationship that they have with propelling an object off the ground.

Analogising goes beyond simple comparisons to reveal *inferences*. That is, 'because this 'happens' with A, perhaps the same is true for B'. For example, from knowing that vertical alignment and more fuel will facilitate a powerful and accurate launch due to the increased downward thrust, we can infer that vertical alignment and a deeper plié will improve jump height. The complex reasoning involved in producing inferences appears to be able to take place subconsciously.

Analogies including their sub-set, *metaphors*, can often be considered as having a *source* and *target* domain. The source is the entity to which the target is compared or which inspires the production of an analogy. The roles are not innate but depend on context. Taking the example above, 'the rocket' (engineering domain) can be a source image to inform the jump (human movement domain) or 'the jump' can inspire the rocket interpretation and our understanding of it.

Analogies are deeply entwined with categorisation. Something will only be considered to be part of a category if it shares significant characteristics with, that is, it is analogous to, other members of that category. Almost every object or act that we perceive can be categorised in multiple ways. However, this does not mean that anything can be categorised in any way. The attributes and their relationships to each other underpin their potential categorisations even if these are not explicitly recognised.

To clarify the idea of multi-layered categorisation, consider Nijinsky's exit in *Le Spectre de la Rose* (Fokine, 1911). This can be perceived as a spirit escaping into infinity, a leap through a window, a dance move in a performance, a combination of ballet steps, contraction and release of muscle fibres triggered by electrical signals in nerve cells and so forth. None of these are more or less correct than the others and their value is dependent on the context.

A dancer attempting to perform this complex action could use many different conceptualisations to enhance their performance. Once the mechanics of the action have been mastered, it is often poetic or metaphorical *gestalt*<sup>1</sup> images and concepts that are the most valuable. Examples of the use and impact of imagery abound within dance education, performance and interpretation (Fisher, in press). It is this fairly broad, *gestalt* level of categorisation that is the focus of this study. Whilst each person's conceptual world is complex and unique, there is significant overlap between people, based on shared knowledge and contexts, which allows communication and mutual understanding to occur.

*Framing* refers to the ways that we interact with the world. According to Tannen, 'on the basis of one's experiences of the world in a given culture..., one organises knowledge about the world and uses this knowledge to predict interpretations and relationships regarding... information, events and experiences.' (1993 p.16). Each of us is able to frame our experiences in a variety of ways. By investigating how *gestalt* concepts are understood in and through bodily movement, and vice versa, this study frames dance movement as embodied analogy.

#### *Sign Language, (co-speech) gesture and the notion of iconicity*

Iconicity is the similarity between a sign and the act or object to which it refers. Verbs in sign languages often look like the action to which they refer such as WALKING, using fingers to represent legs. The hands sometimes re-enact their roles such as holding a TOOTHBRUSH. Alternatively, body parts often become (part of) the object that they *represent* such as SCISSORS or WINGS (BIRD). Iconicity in sign language and gesture sometimes involves *drawing* or *moulding* the shape or other physical characteristics of an object (such as the shape of a HOUSE) (Ortega, Sümer & Özyürek et al., 2016; Stefanini, Bello, Caselli, Iverson & Volterra, 2009).

It has been proposed that the relationship between iconic signs (in sign languages) or gestures and the concept to which they refer, is best understood in terms of *analogical structure-mapping* (Emmorey, 2014; Taub, 2001). Sign languages have a communicative purpose and therefore there is a bias towards efficiency. This is manifest in simple mapping, for example BIRD is communicated either through a finger and thumb representation of the beak (in American Sign Language) or hands flapping at the side of the body, like wings (in Turkish Sign Language) (Emmorey, 2014, p.2). In both cases the embodiment uses a fairly superficial, schematised model. The relationship between concept and embodiment in dance is more diverse and multi-faceted but methodologies used in multi-modal linguistic research are highly pertinent.

#### *Sensorimotor neuronal involvement in "thinking" about concepts*

Research in recent decades has shown that neurones in muscles, sensorimotor and pre-motor regions in the brain are activated when we imagine concepts and past experiences related to movement and bodily sensation (Iachini, 2011). This gives empirical support to the embodied cognition theory that our bodily experiences are intrinsically related to both establishing conceptual knowledge

and ongoing thought processes (Barsalou, 1999, 2008; Schmidt & Lee, 2011; Brunel, Vallet, Riou & Rey, 2016).

These same or related sensorimotor brain regions are triggered when observing the movements of others. The cells involved are known as Mirror Neurons and they form part of the Action Observation Network<sup>2</sup> (Zentgraf, 2011). This system has been shown to be active in Kinesthetic Empathy, the internal simulation of movement sensations during movement observation (Hagendoorn, 2004; Watching Dance website). Greater familiarity with particular movement patterns results in stronger activation (Calvo-Merino, Glaser, Grèzes, Passingham & Haggard, 2005, 2006).

Further research using linguistic priming techniques, found that sensorimotor re-activation also occurs in response to lexical items (words), which are semantically associated with the concepts (Pulvermüller, 2005; Lam, 2015, 2016; Willems & Hagoort, 2007; Willems, Ozyurek & Hagoort, 2006). Also, words referring to concepts with shared action features prime each other (Myung, Blumstein, & Sedivy, 2006). These findings point towards strong links between bodily movement and conceptualisation.

### **Overview of the research project**

This research study bridges scientific and artistic domains and is therefore open to criticism from multiple directions – artists may contend that experimental materials are so manipulated that they lose the artistic essence, whilst scientists are apt to criticise materials for having too many variables. The aim in designing this study is to use 'real-world' dance material in a way that employs controls to minimise undesired variables.

*Hypothesis:* The embodiment of gestalt concepts in dance movement can be understood in terms of analogising.

The research project has two strands: *movement to interpretation* and *concepts to embodiment*. The second strand presents significant challenges for empirical research, most notably related to methods of data collection and analysis. This strand is not discussed explicitly in this paper.

#### *Movement to interpretation*

The process of analogising from movement (observation) to conceptual interpretations, communicated through spoken language can be characterised as follows: Dance movement is perceived through visual senses, which triggers activation in the motor regions of the brain (within the Action Observation Network). This is comprehended via comparison with prior knowledge of both movement patterns and associations with other 'things' with a range of shared characteristics. The observer is thus able to categorise the observed movement in numerous, simultaneously co-existing ways which are then expressed through symbolic signs in speech (figure 2).

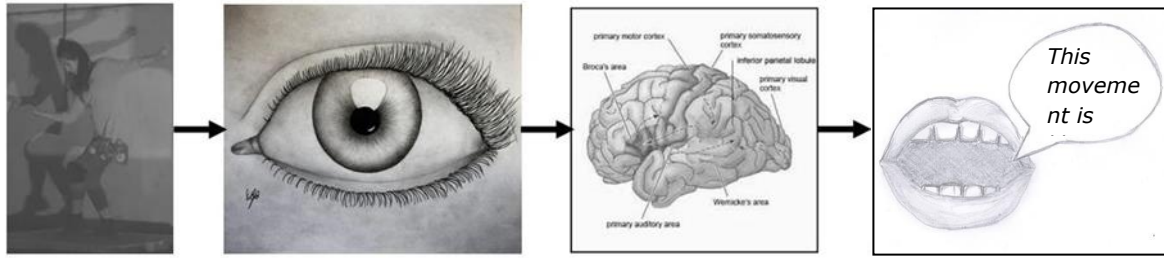


Figure 2: Movement to visual perception to neuronal processing to speech

Research questions and related behavioural experimental paradigms<sup>3</sup> include:

RQ1a: Are observed dance movements mapped to primed concepts across domains?

RQ1b: Are dancers more sensitive to embodiment of concepts than non-dancers?

Expt. 1: Categorisation by forced choice (expanded in Part 3);

RQ2a: Do specific dance stimuli elicit an overlapping range of interpretations that demonstrate significant characteristics of analogy?

RQ2b: What are the dominant features that inform interpretations?

RQ2c: Do dancers produce more complex, extensive and/or sophisticated interpretations than non-dancers?

Expt. 2.1: Free description of controlled stimuli (dance videos), in verbal and co-speech gesture;

Expt. 2.2: Structured descriptions ("This movement is like...");

Data from these experiments will be analysed using structural mapping techniques.

Expt. 2.3: rating the validity of lexical items (words) produced in experiments 2.1 & 2.2, as descriptors for the stimuli materials (Perry, Perlman, & Lupyan, 2015);<sup>4</sup>

RQ3: Do observed dance movements prime related concepts?

Expt. 3: cross-modal primed word/non-word semantic decision task (Yap et al., 2011);

RQ4: Can the qualitative features of dance performance (as shaped by gestalt imagery) subconsciously influence categorisation choices?

Expt. 4: Sorting/categorisation task (Malt et al., 2014).<sup>5</sup>

#### *Design of the stimulus materials*

The core stimulus materials to be used across these experiments, consist of video recordings of two movement phrases (AA and BB), choreographed by the author. Each of these is comprised of six sub-phrases (1-6). Each phrase is approximately 13.5 to 15 seconds long and shares significant characteristics of action, space and temporal features. The sub-phrases are also recombined to produce two further phrases (AB and BA). In this way, the vocabulary is limited whilst maximising the overall number of distinct phrases<sup>6</sup>:

phrase AA: A, A, A, A, A, A;

phrase BB: B, B, B, B, B, B;

phrase AB: A, B, A, B, A, B;

phrase BA: B, A, B, A, B, A.

The phrases were choreographed with the following goals in mind: to use modern dance vocabulary; to limit use of conventionalised, easily “nameable” vocabulary; to allow for variations in performance quality, arising from the application of imagery.

**Spatial features:** The phrases follow the same basic floorplan (see figure 3). In general, the movements take place within a within a relaxed kinesphere and a mid-height range.

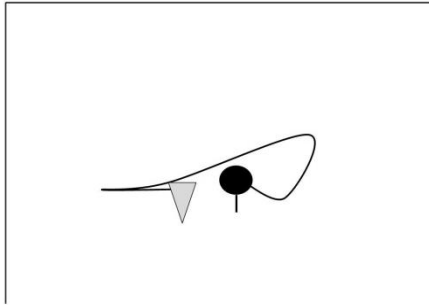


Figure 3: Basic floorplan

**Temporal and dynamic features:** all the basic sequences use a steady breath based rhythm and have one relatively fast and sharp sub-phrase. The rationale behind restricting the vocabulary, spatial and temporal features of the basic sequences, was to ensure that the effect of imagery on the movement material was the most significant and distinguishing feature. For example, if one basic sequence included large jumps or was dynamically more varied than the others, that might bias observers towards a particular, non-neutral interpretation.

**The variations:** each movement phrase was videoed in three variations - NEUTRAL<sup>7</sup> (as choreographed, without reference to specific imagery); WATER; and INSECT. The initial instructions to the dancer were broad, to inspire an instinctive response. During the preparation process, the following more specific images emerged:

**WATER:** 'Moving as if both part of and surrounded by a warm, gently moving body of water'. Breath flow also influenced the movement quality. Additional descriptors used during filming included 'buoyant', 'floating' and 'supported'.

**INSECT:** A large, black and white beetle with distinctive antennae (see figure 4: Asian long-horned beetle). The dancer referred to fast, sudden movements, lack of emotion and a clicking sound.



Figure 4: Asian long horned beetle (*Anoplophora glabripennis*)

Refining instructions were given to tweak the dancer's movements so that the overall spatial and temporal structure remained consistent. In the stimulus



videos, the dancer's face has been blurred to avoid the influence of and attention to facial expressions.

*Rationale for image selection*

This study is investigating whether or not a structural mapping approach can be applied to the relationship between representations of concepts in different modalities (verbal language and human movement). It is important that the target concepts (images) are significantly distinct from one another, so that their embodiment would also be distinct. Just as an INSECT would not be categorised as a type of WATER, dance movement which is informed by the concept of INSECT should not be interpreted as embodying the idea of WATER. This lack of overlap is aided by the two concepts coming from different contextual domains, that is, Natural Phenomena and Living Creatures. Both images have rich movement potential and powerful metaphorical implications.

Figure 5 (Comparison of characteristics) provides a general comparison between the concepts of WATER and INSECT, as they were used in making the stimuli materials. This is provided as a non-comprehensive guide to illustrate the distinctions between them.

<b>Concept:</b>	<b>Insect</b>	<b>Water</b>
Specific image:	Large beetle	Warm body of gently moving water
Animate?	Yes	No
Dimensions:	Maximum of 3:5:3 cm	Larger than 200:300:200 cm
Physical structure:	six legged, segmented body, with antennae	Lightly bonded molecules
Main associated actions:	Walking/scurrying; sensing with antennae; eating	Rippling, swirling; providing buoyancy
Spatial features:	Linear pathways, with angular turns, in two dimensions	Three dimensional, no specific pathways but objects can move through it, primarily along curved paths
Dynamic qualities:	Fast, sudden, 'juddery'	Calm, fluid
Aural features:	Percussive, clicking	Smooth, ambient

Figure 5: Comparison of characteristics of Insect and Water as employed in the stimuli materials

Due to the scope of the initial project, the metaphorical associations of the two images, such as flowing water representing a journey through life, will not be discussed in detail here but may be revisited at a later date as they promise a rich layer of insight into complex aspects of human meaning making.

**Experiment 1: forced choice study design**

This section focuses on the design of the first experiment – Movement interpretation: responses to dance phrases using a forced choice paradigm. The research question is: Are observed dance movements mapped to primed concepts across modalities? This requires that the concepts are embodied in

perceivable ways that correspond (map) to recognisably similar categories in the minds of the observers.

The following design was used for a pilot study with eight volunteers at the MPI. The experiment is programmed using Presentation<sup>®8</sup> and presented via video projection. Introduction and instruction screens are followed by three blocks of all twelve stimuli videos in a randomised order. Each video is preceded by a fixation cross, to engage attention and is followed by three descriptors presented as follows:

This dance phrase is most like:

An insect

Water<sup>9</sup>

Neither of these

Please circle your selection on the paper provided.

The order of the response options is randomised across videos. These descriptors act to prime the participants into expecting that the stimuli may be reminiscent of one of the concepts listed. As with other linguistic priming experiments (see McNamara, 2004 for a review) it is anticipated that this will trigger mental representations against which the dance phrases will be compared.

Each block of videos is separated by a distractor slide showing a complex geometrical pattern, to reset the participants' visual field. At the end of the experiment, participants were asked:

What factors influenced your choices?

What other images/association (if any) did you think of?

Other comments?

Background information about the participants was collected after the experiment, including experience of watching and participating in Modern and other dance forms. The experiment was followed by a debriefing session explaining the experimental hypothesis and design, leading into a general discussion.

It is predicted that there will be a high degree of matching between the video phrases and the congruent target word. That is WATER videos: 'Water'; INSECT videos: 'An Insect'; NEUTRAL videos: 'Neither of these'. The NEUTRAL stimuli are likely to elicit the broadest range of responses as observers are asked to select the image/concept that the dance is most like, biasing them towards a positive choice over a generic, negative one.

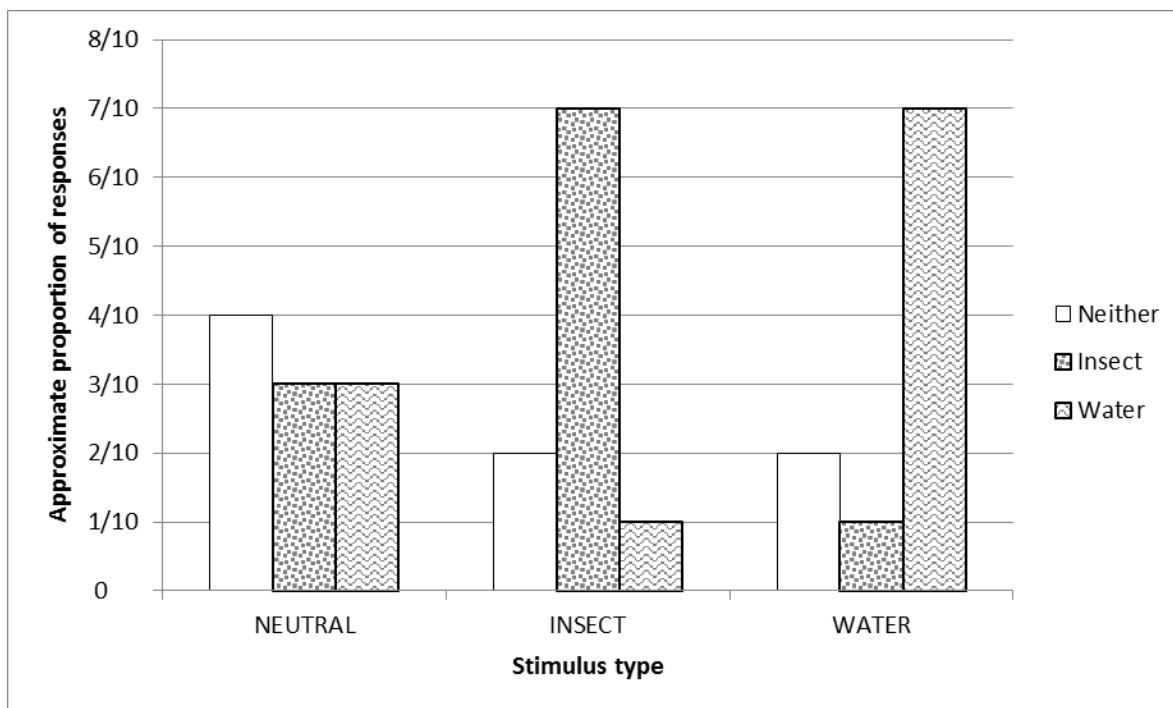


Figure 6: Chart of predicted responses by stimuli type

There may also be bias towards more-or-less even response selections and attempts try to match answers with previously ones based on in-task experience or learning. Controls are employed in the instructions and general design to minimise these effects.

For this fairly closed experimental design, distinctions between dancers and non-dancers (the two subject groups) are expected to be minimal although those more attuned to dance may be more sensitive to variations. The supporting questions will provide insight into the dimensions that observers are most aware of influencing their interpretations. A dance cohort may offer more detailed and/or varied feedback resulting in part from their prior exposure to dance specific vocabulary and analytical approaches.<sup>10</sup>

### *Results and discussion*

The participants in the pilot study were self-selected and many had extensive knowledge of relevant research methodologies. Some participants had some experience with Modern and/or Latin dance as both participants and observers. None had training in dance analysis.

Initial analysis indicates highly significant effects at this exploratory level.

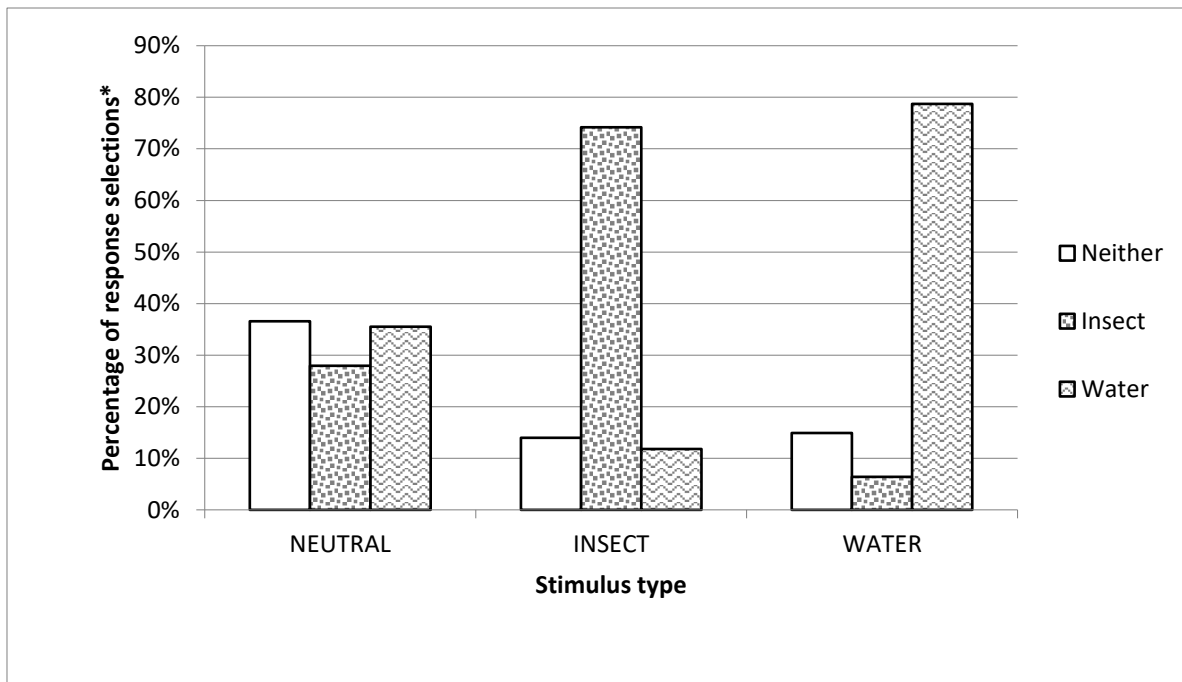


Figure 7: Responses by stimuli type (\*corrected for number of responses)

The 'Water' descriptor was selected 79% of the time, for the WATER stimuli, which is highly significant. Similarly, the INSECT stimuli garnered 74% 'Insect' responses. The NEUTRAL videos drew a much more varied response as predicted - 'Neither' and 'Water' were chosen just over one third of the time and 'Insect' just under.

Although 'Water' was the most highly selected response overall at 41%, it was very rarely chosen in relation to INSECT stimuli. The 'Insect' descriptor had the fewest false positives, especially for the WATER stimuli. Individual participants' accuracy rates for WATER and INSECT stimuli ranged between 59-100% which is substantially above chance (33%)<sup>11</sup>. All these factors point to clear differentiation in embodied imagery between the stimuli, verifying their validity as experimental resources.

The factors which influenced choices were dynamic qualities of speed (slow = water; fast = insect), smoothness, flow, staccato/abruptness, force, power; spatial features included angularity, hand shapes and the extent of high-low shifts. Most people did not think of other imagery because their focus was on the primed concepts. Other associations which were noted included wild animals such as 'languid movement of a big cat', a horse, a caterpillar, a small stream and wind (in the trees).

Participants found the dance phrases to be a little long and many commented that they based their decisions on the opening movements. The question arose as to whether the focus is on perceived imagery, which is dependent on the viewers' conceptualisations or on interpreting the dancer's intent. Refinements will be made to the instructions to clarify these points and guide participant expectations more effectively before running the full experiment with two distinct participant groups consisting of approximately twenty dance and twenty non-dance students.

## Conclusion

This article has provided an overview of the development of an ongoing research study into the notion of dance as embodied analogy, using methodologies and associated theories that are well developed in psycholinguistics, gesture and other fields of embodiment research. The results from the pilot study suggest that dance movements can be perceived in ways that map to primed concepts in the minds of observers. It is hoped that findings from the initial experiments will provide a solid foundation for rich and fruitful research which will shed light on the relationship between embodiment and conceptualisation.

This article is based on:

*Dance as Embodied Analogy – designing an empirical research study*

This is an independent research project being run in affiliation with the Multimodal Language and Cognition group, which is part of the Centre for Language Sciences at Radboud University, located at the Max Planck Institute for Psycholinguistics in Nijmegen.

---

<sup>1</sup> A *gestalt* is an organised whole that is perceived as more than the sum of its parts.

<sup>2</sup> An alternative term is the Action Perception Networks which has been proposed by Pulvermuller (2005) in placing action at the centre of meaning formation.

<sup>3</sup> References are to studies employing similar methodologies

<sup>4</sup> Participants will be asked to rate the suitability / relevance of frequent descriptors offered by participants in the free and structured description tasks. For example: "To what extent is this dance phrase like LAVA?"

<sup>5</sup> Malt, Armeel, Imai, Gennari & Majid (2014) used categorisation and naming tasks to draw out underlying analogistic features related to human vertical locomotion, within and across four languages. Using complex multifaceted analysis, the researchers found that there was a high degree of consistency within and across cultural-linguistic groups. Within the experimental framework analogous biomechanical features (primarily 'pendulum' versus 'impact-rebound' actions) were found to be the primary factor in shaping responses. The stimuli design was focused on regular, forward locomotion and in this experiment, effort, function and goals related to the activity were not found to be significant categorising factors. Similar non-linguistic sorting tasks have been used extensively to investigate distinctions between universal and culturally established (relativist) categorisation patterns in relation to phenomena such as colour boundaries (Roberson, Davies, Corbett and Vandervyver, 2005)

<sup>6</sup> Further combinations such as AAABBB are possible but it was felt that the overlapping chunks would be too large to maintain the illusion of variety that is desired

<sup>7</sup> The stimuli materials will be indicated by the use of UPPER-CASE letters. Descriptor terms will appear 'in single inverted commas'; concepts (also known as *interpretants* or *signified*) will be denoted by an initial Upper-case letter

<sup>8</sup> Presentation<sup>®</sup> experiment control software is commonly used to run experiments. It enables the integration of stimulus files and can collect data from sources such as button-press, eye-tracking and EEG (electroencephalogram)

---

<sup>9</sup> Although the broad concept of Water may evoke a wide range of concepts (such as crashing waves or calm lake), after much discussion it was decided to stick with the broad, generic descriptor which was used to create the stimuli materials. The structure of the experiment is such that the stimuli materials are likely to influence the participants' attention towards relevant associations.

<sup>10</sup> It is anticipated that during the 'free description' and 'structured description' experiments, dancers responses will be significantly more detailed than non-dancers but may prioritise description of characteristics and attributes over broader 'interpretations' as per the 'Description, Interpretation, Evaluation' model of Janet Adshead (1988).

<sup>11</sup> Excluding one participant who rarely selected 'Water' or 'Insect' but was 100% accurate when they did.

## **Bibliography**

**Adshead, J.**(1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. Surrey, UK: Dance Books Limited

**Barsalou, L.**(1999). Perceptual Motor Systems. *Behavioural Brain Science*, 22, pp.577-660

**Barsalou, L.**(2008). Grounded cognition. *Annual Review of Psychology*, 59, pp.617-645

**Brunel, L., G.T. Vallet, B. Riou, A. Rey and R. Versace.** (2016). Conceptual and interactive embodiment: Emergence from sensorimotor interactions. *In: Fischer, M.H. and Y. Coello (eds). Foundations of Embodied Cognition*, volume 2. Abingdon, UK: Routledge, pp.108-124

**Calvo-Merino, B., J. Grèzes, D.E. Glaser, R.E. Passingham and P. Haggard.**(2006). Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation. *Curr Biol*, 16(19), pp.1905-1910. doi: 10.1016/j.cub.2006.07.065

**Calvo-Merino, B., D.E. Glaser, J. Grèzes, R.E. Passingham and P. Haggard.**(2005). Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. *Cereb Cortex*, 15(8), pp.1243-1249. doi: 10.1093/cercor/bhi007

**Emmorey, K.**(2014). Iconicity as structure mapping. *Phil. Trans. R. Soc. B* 369: 20130301

**Fisher, V.J.** (In press). Unfurling the wings of flight: Clarifying 'the what' and 'the why' of mental imagery use in dance. *Research in Dance Education*.

**Gentner, D.**(1983). Structure-Mapping: A Theoretical Framework for Analogy. *Cognitive Science* 7, pp.155-170

**Gentner, D. and L.A. Smith.**(2013). Analogical learning and reasoning. *In: D. Reisberg (ed). The Oxford handbook of Cognitive Psychology*. New York, NY: Oxford University Press, pp. 668-681

**Hagendoorn, I.G.**(2004). Some Speculative Hypotheses About the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies* 11(3-4), pp.79-110

**Hofstadter, D. and E. Sander.**(2013). *Surfaces and Essences: Analogy as the fuel and fire of thinking*. New York: Basic Books

**Iachini, T.**(2011). Mental Imagery and Embodied Cognition: a Multimodal Approach. *Journal of Mental Imagery* 35(3-4)

**Lam, K.J.Y., T. Dijkstra and S-A. Rueschemeyer.**(2015). Feature activation during word recognition: action, visual, and associative-semantic priming effects. *Frontiers in Psychology*11, 6. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00659>

**Lam, K.J.Y.**(2016). *Understanding action-related language: sensorimotor contributions to meaning*. Ph.D. thesis. Nijmegen: Radboud University

**Malt, B.C., E. Armeel, M. Imai, S.P. Gennari and A. Majid.**(2014). Human locomotion in languages: Constraints on moving and meaning. *Journal of Memory and Language*, 74, pp.107-123

**McNamara, T.P.**(2005). *Semantic Priming: Perspectives from Memory and Word Recognition*. New York: Psychology Press

**Myung, J-Y., S.E. Blumstein and J.C. Sedivy.**(2006). Playing on the typewriter, typing on the piano: manipulation knowledge of objects. *Cognition*, 98(3), pp.223-243

**Ortega, G., B. Sümer and A. Özyürek.**(2016). Type of Iconicity Matters in the Vocabulary Development of Signing Children. *Developmental Psychology* (Advance online publication). [doi.org/10.1037/dev0000161](https://doi.org/10.1037/dev0000161)

**Oxford Living Dictionaries** (n.d.) Gestalt. *English: Oxford Living Dictionaries*. [online]. [Accessed 16 February 2017] Available from World Wide Web: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/gestalt>>

**Perry, L.K., M. Perlman and G. Lupyan.**(2015). Iconicity in English and Spanish and Its Relation to Lexical Category and Age of Acquisition. *PLOS One*, Sept 4, 10(9). [doi.org/10.1371/journal.pone.0137147](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0137147)

**Pulvermüller, F.**(2005). Brain mechanisms linking language and action. *Nature Reviews Neuroscience*, 6(7), pp.576-582

**Roberson, D., I.R.L. Davies, G.G. Corbett and M. Vandervyver.**(2005). Free-Sorting of Colors Across Cultures: Are there Universal Grounds for Grouping? *Journal of Cognition and Culture*, 5(3), pp.349–386

**Schmidt, R. and T. Lee.**(2011). *Motor Control and Learning: A Behavioral Emphasis*, 5th ed. Champaign, IL: Human Kinetics

**Stefanini, S., A. Bello, M.C. Caselli, J.M. Iverson and V. Volterra.**(2009). Co-speech gestures in a naming task: Developmental data. *Language and Cognitive Processes*, 24, pp.168–189. [doi.org/10.1080/01690960802187755](https://doi.org/10.1080/01690960802187755)

**Taub, S.**(2001). *Language from the Body: Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press

**Watching Dance** (© 2016) What is Kinesthetic Empathy? *The Watching Dance Website*. [online]. [Accessed 10th October 2016] Available from World Wide Web: <[http://www.watchingdance.org/research/kinesthetic\\_empathy/index.php](http://www.watchingdance.org/research/kinesthetic_empathy/index.php)>

**Willems, R. M. and P. Hagoort.**(2007). Neural evidence for the interplay between language, gesture and action: A review. *Brain and Language*, 101(3), pp.278-298

**Willems, R.M., A. Ozyurek and P. Hagoort.**(2006). When Language Meets Action: the Neural Integration of Gesture and Speech. *Cerebral Cortex*, 17(10), pp. 2322-2333

**Yap, D.F., W.C. So, M. Yap, Y.Q. Tan and R.S. Teoh.**(2011). Iconic gestures prime words. *Cognitive Science* 35, pp.171–183. [doi:10.1111/j.1551-6709.2010.01141.x](https://doi.org/10.1111/j.1551-6709.2010.01141.x)

**Zentgraf, K., J. Munzert, M. Bischoff and R.D. Newman-Norlund.**(2011). Simulation during observation of human actions – Theories, empirical studies, applications. *Vision Research*, 51, pp.827-835

## **Choreography**

Fokine, M.(1911). *Le Spectre de La Rose The Ballet Russes Premiere*: 19th April 1911

## **Image credits:**

Asian long-horned beetle: Google image, source unknown

Brain cortex: (undated) Cortex sensorimoteur1.jpg: Pancratderivative work:

Iamozy - Own work, This file was derived from: Cortex sensorimoteur1.jpg: CC BY-SA 3.0. [Accessed 20<sup>th</sup> November 2016]. Available from:

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33981076>>

Dancer: (2016) photo by Jan-Jaap Zeydner (used with permission)

Eye image: (2016) by Ida Visser (aged 13, used with permission)

Speech image: (2017) Vicky Fisher

## **Postscript by Vicky Fisher (April 2019)**

Since publication of this manuscript, the Forced Choice study with dance and non-dance observers has been completed. The results indicated that observers did tend to match specific embodied imagery with its associated descriptor (59% 'accuracy'). It also found that dancers had higher accuracy overall and were less likely than non-dancers, to assign imagery to an entire sequence where none was intentionally embodied or to 'confuse' performances which embody conceptually distinct imagery.

As is often the case with research, follow-up experiments have taken a slightly different direction to those proposed in this paper. A team of researchers have analysed spatial and qualitative features of the stimuli materials, assisted by ELAN software. The aim is to see if it is possible to characterise the kinematic effects of different embodied concepts, using a few key movement features. This study is on-going at the time of publication.

The transfer to dance contexts of theories and practices related to analogy and metaphor, from other domains such as 'gesture', is also a current research focus. In particular, tools which adapt and combine Gentner's structure mapping (1983) with Metaphor Identification Guidelines – Gesture (Cienki, 2017), are being developed and assessed for use in both dance analysis and the creative process. This work will be presented at the *Dance Data, Cognition and Multi-Modal Communication* conference in Lisbon, September 2019.

## **References**

- Cienki, A. (2017). Analysing Metaphor in Gesture: A Set of Metaphor Identification Guidelines for Gesture (MIG-G). In *The Routledge Handbook of Metaphor and Language* (pp. 131–147). London: Routledge
- Gentner, D. (1983). Structure-Mapping: A Theoretical Framework for Analogy. *Cognitive Science*, 7(2), pp. 155–170
- [https://doi.org/10.1207/s15516709cog0702\\_3](https://doi.org/10.1207/s15516709cog0702_3)



**Vicky Fisher** is a researcher, dancer and teacher based in Nijmegen. She was a founding member of CandoCo Dance Company in the UK and taught dance theory & practice for over twenty years, alongside work as a participatory dance practitioner. Since moving to the Netherlands in 2011, she has undertaken research into dance as a form of embodied analogy, integrating approaches from dance practice, multimodal linguistics and cognitive psychology.

## IV.1 Do you see what I mean? Theater-kijken ontleed

Door Maaïke Bleeker

'Good evening. Remember me? Good. Now try not to forget what you are seeing, and you will think what I hear. Try not to remember what I am doing and I will say what you thought. Try not to forget what you are hearing and you will see what I think. Try not to remember what I am saying and I will hear what you do. Try not to forget what you are doing and you will hear what you say. Try not to remember what I am seeing and I will see what you think. Do you see what I mean?' (uit *Artifact* van William Forsythe)

*Artifact* (1984) van William Forsythe is een hedendaagse variant op een negentiende eeuws verhalend ballet. Tegelijkertijd vertelt het een postmodern verhaal over hoe we betekenis geven aan wat we zien. In dit verhaal spelen twee sprekende personages - een vrouw in een historisch kostuum en een man in een hedendaags pak - een centrale rol. Zij observeren, ondervragen en maken opmerkingen over wat er op het toneel te zien is. Als de protagonist en antagonist in een tragedie betwisten zij elkaars visie en trekken op die manier indirect ook de visie van het publiek in twijfel. Zo bezien maakt 'Do you see what I mean?' vragen expliciet die gewoonlijk impliciet blijven in de manier waarop een toeschouwer door een theatrale gebeurtenis aangesproken wordt: hoe zien we wat we zien? Hoe krijgt wat we zien betekenis? Wat betekent het om te zien? Hoe zijn we als kijker betrokken in het tot stand komen van wat we als de visuele wereld ervaren?

In het theater komt het publiek kijken en luisteren naar wat er op het toneel gebeurt. De directe relatie tussen publiek en voorstelling wordt veelal gezien als een essentieel kenmerk van het theatrale kunstwerk. Tegelijkertijd echter bestaat de neiging om die relatie als relatie te ontkennen. Dikwijls worden de intense ervaringen die theatervoorstellingen op kunnen roepen impliciet of expliciet begrepen als het wegvallen van de afstand tussen voorstelling en toeschouwer waardoor, zoals in het citaat uit *Artifact* hierboven, 'ik' hier in de zaal lijkt te kunnen zien wat 'jij' op het toneel denkt, voelt of ziet. Ontdaan van verouderde theatrale fratsen laten veel hedendaagse voorstellingen het ons zien zoals het is, of zo lijkt het althans. Conventies worden gedeconstrueerd of verworpen en in deze nieuwe situatie verschijnt de acteur of danser in de eerste plaats als zichzelf. Met de vraag 'Do you see what I mean?' trekt *Artifact* deze directheid en onbemiddeldheid in twijfel en presenteert zo op toneel een artistieke variant van het onderzoek dat ik de afgelopen jaren op theoretisch vlak heb uitgevoerd. In dit onderzoek getiteld *The Locus of Looking: Dissecting Visuality in the Theatre* is een selectie Nederlandse en Vlaamse theater en dans voorstellingen uit de jaren '80 en '90 van de 20<sup>e</sup> eeuw beginpunt voor een heroverweging van de rol van de kijker in het theater.

### **Do you see what I mean?: Semiotiek van het subject**

Met de vraag 'Do you see what I mean?' vestigt *Artifact* expliciet de aandacht op de betrokkenheid van de toeschouwer in het tot stand komen van de betekenis van wat deze toeschouwer ziet. 'Do you see what I mean?' stelt daarmee een problematiek aan de orde die centraal staat in een belangrijke ontwikkeling in de theatersemiotiek uit de tijd dat *Artifact* in première ging: de ontwikkeling van een tamelijk statische semiotische benadering gebaseerd op structuralistische semiotiek van de Saussure, naar een semiotiek met meer aandacht voor tekengebruikers en processen van receptie. Vanaf begin jaren tachtig groeit de belangstelling voor een pragmatische benadering waarin aan de dualiteit van teken en betekenis typisch voor het structuralistische model een derde term wordt toegevoegd: de interpretant. Deze derde term vestigt de aandacht op het verband tussen betekenis en subjectiviteit. Dit verband, stelt Kaja Silverman, 'has long been apparent to readers of Freud and Lacan, but has remained perhaps less obvious to those semioticians who trace their lineage to de Saussure' (*The Subject of Semiotics*. Oxford University Press, 1983. p.3).

Al te gemakkelijk wordt denken in termen van subjectiviteit afgedaan met de opmerking dat dat zou leiden tot relativiteit, willekeur of totale vrijheid in persoonlijke keuze. In feite echter impliceert de semiotiek van het subject een kritiek op precies die mogelijkheid van zowel vrijheid als totale willekeur. De semiotiek van het subject vestigt de aandacht op hoe symbolische structuren een rol spelen in hoe het subject en de betekenis van de wereld zoals die aan dit subject verschijnt, tot stand komen; dat subject en zijn of haar wereld daarom niet los van elkaar begrepen kunnen worden. Dit is een belangrijke vooronderstelling van mijn onderzoek.

### **Do you see what I mean?: disembodied I/eye**

In het theater zit het publiek in het donker en gaat alle aandacht uit naar datgene wat op het verlichte toneel wordt getoond. Deze ruimtelijke organisatie van het conventionele theater zou je als metafoor kunnen zien voor de verhouding tussen kijker en bekeken in veel theorie over de manier waarop voorstellingen betekenis krijgen. Enerzijds is de gelijktijdige fysieke aanwezigheid van toeschouwer en acteur, danser of performer de kern van veel basisdefinities van wat theater 'in wezen' is. Deze gelijktijdige aanwezigheid is datgene waarin theater zich onderscheidt van bijvoorbeeld film. Anderzijds echter krijgt die fysieke aanwezigheid van met name de toeschouwer in theorieën van theatrale betekenisproductie nauwelijks gestalte. Alhoewel theatersemiotiek en performance theorie hebben bijgedragen aan een begrip van theater dat voorbij gaat aan tekst, en ruimte gemaakt hebben voor een begrip van theater waarin aandacht is voor het visuele, het performatieve en het lichamelijke op het toneel, staat de relatie tussen datgene wat gezien wordt en de kijker die het als zodanig ziet, zelden ter discussie. Er is sprake van toenemende aandacht voor visuele tekens, maar wat veelal buiten beschouwing blijft, is door wie die tekens worden gezien zoals ze worden gezien, en wat het betekent om ze te zien.

De rol van de kijker in theatertheorie is veelal die van wat in het engels zo mooi het *disembodied I/eye* genoemd wordt. Deze rol is typisch voor de moderne tijd waarin de nadruk is komen te liggen op visuele waarneming als geïsoleerd van de andere zintuigen en van het lichaam. Juist om die schijnbare onafhankelijkheid

van het lichamelijke, plaatselijke en tijdelijke wordt zien, meer dan andere zintuiglijke waarneming, geassocieerd met weten, met kennis en met objectiviteit. Het is van alle zintuiglijke waarnemingen met name het zien dat in deze opvatting directe toegang kan verschaffen tot de wereld zoals die is.

Volgens Martin Jay (*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, California University Press 1993) hangt de ontwikkeling van dit moderne visuele paradigma samen met een hele constellatie van sociale, politieke, esthetische en technische factoren die gezamenlijk geresulteerd hebben in wat in retrospectief de 'rationalisatie van het zien' wordt genoemd. Deel van deze ontwikkeling is wat Norbert Elias (*The Civilizing Process*, translated by E. Jephcott, New York 1973) beschrijft als de toenemende formalisering van de sociale ruimte in de vroeg moderne periode. Het toegenomen belang van ritueel en spektakel aan het hof gaat volgens hem samen met een devaluatie van de meer intieme zintuiglijke ervaring van reuk en aanraking ten gunste van meer afstandelijke zien. De politieke functie van hofspektakel bereikte een hoogtepunt onder Lodewijk XIV en transformeerde daarna tot een staatsapparaat waarin visuele observatie en controle een steeds belangrijker rol kregen in de vorming van individuele burgers tot subjecten, een ontwikkeling die uitgebreid beschreven is door onder andere Foucault (*Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, translated by Alan Sheridan, New York: Vintage Books 1995).

Een andere belangrijke ontwikkeling die heeft bijgedragen aan de rationalisatie van het zien is wat Jay de 'ont-narrativisatie van het oculaire' noemt. Hiermee doelt hij op de ontwikkeling van een nieuw begrip van de visuele wereld als objectief gegeven en visuele waarneming als mechanische registratie veeleer dan als interpretatie. Dit proces van ont-narrativisatie werd ondersteund door de uitvinding van het perspectief. Perspectief als een techniek om driedimensionale ruimte weer te geven in een tweedimensionaal beeld maakt de kijker tot toeschouwer van de zichtbare wereld in plaats van acteur in die wereld. Het presenteert de kijker een positie vanwaar hij/zij alles perfect kan zien zonder zelf deel te zijn van de visuele wereld die wordt gezien. De ontwikkeling, ontdekking of herontdekking (daarover verschillen de meningen) van perspectief in kunst en wetenschap van de vroege renaissance droeg in belangrijke mate bij aan de ontwikkeling van een nieuwe conceptie van zien en de visuele wereld zo typisch voor het moderne wetenschappelijke wereldbeeld.

In de loop van de twintigste eeuw komt er steeds meer kritiek op dit begrip van zien en van de kijker in een ontwikkeling die Jay *the denigration of vision* noemt. 'Denigration' omdat als gevolg van deze kritiek zien en kijken hun superioriteit verliezen. De geprivilegieerde posities van het zien en van de kijker blijken niet langer houdbaar te zijn. In plaats van een puur visuele waarneming die het mogelijk maakt om subjectiviteit, culturele determinatie en historiciteit te overstijgen, blijkt deze opvatting van zien en kijken zelf subjectief en het product van een culturele situatie op een historisch moment. Het wordt duidelijk dat kijken als een activiteit moet worden beschouwd, een activiteit waarin de kijker de visuele wereld construeert veeleer dan passief waarneemt, en dat doet volgens cultureel bepaalde patronen.

### Who is seeing?: Subject of vision

Om de interactie tussen kijker en bekeken in het theater te analyseren, introduceer ik in mijn proefschrift een driehoeksmodel. Dit model helpt mij om binnen het brede begrip subjectiviteit drie verschillende posities te onderscheiden die meespelen in die interactie tussen voorstelling en toeschouwer: datgene wat te zien is op het toneel (het subject van de voorstelling), degene die kijkt (de individuele kijker als subject) en de subjectpositie zoals die geïmpliceerd wordt door datgene wat er op toneel te zien is (het subject of vision). Deze laatste positie is vergelijkbaar met het gezichtspunt in een perspectieftekening. Het is een positie die deel is van de manier waarop de toeschouwer door het beeld of de voorstelling aangesproken wordt en die bemiddelt in de relatie tussen kijker en datgene wat wordt gezien.

Net zoals een taalgebruiker door een taaluiting van een 'ik' die spreekt aangesproken wordt als een 'jij' die luistert, zo wordt een kijker aangesproken door een voorstelling als visuele uiting. Echter, er is iets vreemds en verwarrens aan de hand met de manier waarop een kijker als kijker 'geplaatst' wordt door wat hij of zij ziet: de positie van de kijker is niet die van een 'jij' die aangesproken wordt, maar van een 'ik' die ziet. Met de vraag 'Do you see what I mean?' stelt *Artifact* deze complicatie aan de orde. Met 'Do you see what I mean?' als linguïstische uiting spreekt de voorstelling de toeschouwer aan als een 'jij', de jij waartegen gesproken wordt, terwijl tegelijkertijd de vraag de aandacht vestigt op de toeschouwer als 'ik' die kijkt. Bovendien trekt de vraag door zijn status als vraag de automatische gelijkstelling van beide in twijfel.

In het eerste deel van mijn proefschrift introduceer ik perspectief als model om subjectieve invloeden in het visuele veld te begrijpen in termen van subjectposities die bemiddelen tussen kijker en bekeken. Ik laat de overeenkomsten zien van de manier waarop de toeschouwer aangesproken wordt in een conventionele theater situatie met de manier waarop een kijker aangesproken wordt door een perspectieftekening; hoe beide een (impliciet) begrip van een ontlichaamde kijker als objectieve waarnemer ondersteunen. Ik laat ook zien hoe sommige hedendaagse voorstellingen zoals *Artifact* die suggestie ondernemen en de aandacht vestigen op wat in deze situatie onzichtbaar blijft maar desalniettemin meespeelt.

In het tweede deel van mijn proefschrift ga ik verder in op de specifieke eigenschappen van het subject of vision, zoals het deel is van de manier waarop een kijker door een voorstelling aangesproken wordt. Dit doe ik opnieuw aan de hand van een aantal dans- en theatervoorstellingen. Deze voorstellingen fungeren in mijn onderzoek als wat ik noem *theoretische objecten*. Ze fungeren niet als illustratie of bewijs van een theoretisch betoog, maar staan wat mij betreft op gelijke voet met de theoretische teksten die ik bespreek. Net als de theoretische teksten doen ze uitspraken over de manier waarop wat we in het theater zien tot stand komt. De theoretische teksten doen dat in een academisch discours. In de voorstellingen zijn deze uitspraken geformuleerd in het artistieke discours van het theater wat weer heel andere mogelijkheden biedt. In mijn proefschrift confronteer ik deze verschillende teksten met elkaar en tracht de verschillen productief te maken. Zo laat ik zien hoe *Gonnie Heggen's Looking for Peter* (1996) helpt om bewust te worden van gender aspecten van kijken, en hoe *De Zieleweg van de Danser* (1997) van Gerardjan Rijnders en Krisztina de Châtel helpt om de relatie tussen de ontlichaamde conditie van de kijker en het psychoanalytische model van

het subject te bestuderen. In het derde deel van mijn proefschrift staat dit ontlichaamde karakter van het subject centraal.

### **Het subject als lichaam/het lichaam als subject**

Als dat wat wordt gezien en het zelf of de subjectiviteit van de kijker niet los van elkaar begrepen kunnen worden, dan is dat wat wordt gezien niet simpelweg datgene wat daar aanwezig is en wordt geregistreerd, maar altijd al een interpretatie van de kijker waarin de kenmerken die deze kijker maken tot wie hij of zij is, onvermijdelijk meespelen. Tegelijkertijd zal de manier waarop de voorstelling (datgene wat wordt gezien) de kijker aanspreekt van invloed zijn op de manier waarop de kijker zich van zichzelf in relatie tot het bekeken bewust wordt. Dat kan heel onopgemerkt gaan, zoals in conventionele theatersituaties die impliciet de culturele vooronderstelling van het disembodied I/eye bevestigen. Maar dat kan ook op een manier gaan die meer confronterend is en vraagt om herziening van dergelijke vooronderstellingen, zoals bijvoorbeeld in Peter Brook's voorstelling *The Man Who*, gebaseerd op het boek *De man die zijn vrouw voor een hoed hield* van Oliver Sacks.

Sacks' boek bestaat uit een serie case studies van patiënten met ernstige neurologische afwijkingen. Deze afwijkingen hebben grote gevolgen voor de manier waarop de patiënten zich bewust worden van zichzelf en van de wereld om hen heen. Door de patiënten te beschrijven als bijzondere gevallen nodigt Sacks niet alleen uit tot een nieuwe, positieve relatie tot deze specifieke gevallen maar laat ook zien hoe deze gevallen op hun beurt ons de ogen kunnen openen voor wat we gewoonlijk als normaal beschouwen. De ervaringen van de patiënten helpen om aspecten bloot te leggen van de relatie tussen ons lichamelijk in de wereld zijn en de manier waarop we ons bewust worden van de visuele wereld om ons heen, aspecten die gewoonlijk onzichtbaar blijven.

Een van de scènes van Brook's voorstelling op basis van Sacks' boek is mij in het bijzonder bijgebleven. In deze scène verbeelden drie acteurs patiënten die zich als gevolg van een neurologische afwijking slechts bewust zijn van de helft van hun eigen lichaam. Dit gaat samen met een afwijkend bewustzijn van wat normaal als de visuele wereld beschouwd wordt. Een van hen, voor een spiegel gezeten, krijgt de opdracht zich te scheren. Wanneer hij de helft van zijn gezicht geschoren heeft is hij er vast van overtuigd klaar te zijn. Hij is niet in staat de andere helft van zijn gezicht in de spiegel te zien en schrikt wanneer hij met zijn hand voelt dat de scheerzeep die hij in de spiegel niet ziet wel degelijk nog op zijn gezicht zit. Een van de andere patiënten wordt gevraagd om het Place de la Concorde in Parijs te beschrijven zoals hij het in zijn verbeelding voor zich ziet. Hij beschrijft slechts de helft van het visuele veld en is niet in staat zich de andere helft voor te stellen. Hij kan zich ook niet voorstellen dat de helft ontbreekt. Maar als hij dan gevraagd wordt zich om te draaien en het plein te beschrijven alsof gezien vanaf de tegenoverliggende zijde, blijkt hij zich wel degelijk die kant te kunnen voorstellen, alleen nu ontbreekt de andere helft.

De ervaringen van deze patiënten suggereren dat de manier waarop we ons bewust worden van het zelf als lichaam, en de manier waarop we ons bewust worden van de visuele wereld om ons heen, op een of andere manier met elkaar verweven zijn. Die verbondenheid ligt ook aan de basis van het psychoanalytische

model van het subject, het model van het moderne subject *par excellence*. Volgens Freud moet het ego begrepen worden als een projectie van het lichaamsoppervlak, een projectie die de basis voor een gevoel van 'zelf'. Lacan beschrijft hoe een notie van 'zelf' het gevolg is van het incorporeren van een beeld van het lichaam zoals gezien in een spiegel. In beider theorie vormt een beeld van het lichaam de basis voor het bewustzijn van iets als een 'zelf' dat gescheiden is van de rest van de wereld om dit zelf heen. Dit beeld, geïncorporeerd, speelt dan vervolgens mee in hoe we zowel het eigen lichaam als de visuele wereld bewust worden.

Sacks' 'cases' suggereren een gecompliceerder verhouding tussen het lichaam als gevoeld van binnenuit en datgene wat ervaren wordt als de visuele wereld. Deze patiënten zijn niet gedeeltelijk blind, maar toch valt op een of andere manier zowel een deel van hun lichaam als een deel van het visuele veld buiten hun bewuste waarneming. Hun geval suggereert dat een heroverweging van de rol van de kijker niet alleen vraagt om nieuw begrip van kijken als subjectieve activiteit maar ook om een nieuwe notie van de kijker als subject. Een subject dat een lichaam is. Een lichaam dat in contact staat met de wereld door middel van verschillende zintuiglijke systemen tegelijkertijd. Een lichaam dat het kruispunt markeert waar die systemen samenkomen en dat op basis daarvan produceert wat wij als een beeld van de visuele wereld ervaren. In dit lichaam vindt kijken, zoals in het citaat uit *Artifact* waarmee ik deze tekst begonnen ben, plaats in een situatie van verbondenheid met andere zintuiglijke systemen die mede bepalen hoe wat we denken te zien ervaren wordt en betekenis krijgt.

In het derde deel van mijn proefschrift onderzoek ik een aantal mogelijkheden voor een nieuw begrip van de kijker als lichaams-subject en de implicaties daarvan voor het begrip van de relatie tussen kijker en bekeken in het theater. In het eerste hoofdstuk van dit derde deel plaats ik de positie van de kijker in het theater in de context van de Cartesiaanse oppositie van lichaam en geest en het daarmee samenhangende mechanistische model van het lichaam. In het tweede hoofdstuk van deel drie bekijk ik de relatie tussen kijker en bekeken zoals die tot stand komt in het theater in de context van wat Jonathan Crary 'cultural practices of managing attention' noemt (*Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press 1999). Crary laat zien hoe cultureel specifieke praktijken in kunst en wetenschap bijdragen aan een zelfbegrip van de kijker als ontlichaamd oog, of dit zelfbegrip zelfs produceren. Deze contextualisering van de kijker als ontlichaamd oog maakt het mogelijk om deze notie van de kijker en van kijken te begrijpen als cultureel specifiek verschijnsel in plaats van als natuurlijk gegeven. Tevens biedt deze de-naturalisatie aanknopingspunten voor alternatieve benaderingen.

Een aantal van dergelijke alternatieven introduceer ik in de loop van mijn proefschrift. Het door mij voorgestelde driehoeksmodel maakt het mogelijk om de relatie tussen kijker en bekeken in het theater te begrijpen in termen van positionering. De theatrale gebeurtenis impliceert een bepaalde positie voor de kijker als *subject of vision*. In hoofdstuk twee introduceer ik het begrip *focalisatie* om dit mechanisme te begrijpen. Of een werkelijke kijker zich in die geïmpliceerde positie wil en kan verplaatsen hangt af van wie die werkelijke kijker is en hoe deze kijker als subject zich verhoudt tot die geïmpliceerde kijk-positie. In hoofdstuk drie stel ik de begrippen *absorptie* en *theatraliteit* voor om de effecten van de interactie tussen het subject of vision en de werkelijke kijker te beschrijven.

Absorptie beschrijft het effect dat optreedt wanneer een kijker automatisch de geïmpliceerde positie inneemt waardoor kijken schijnbaar automatisch en onbemiddeld verloopt. Van een (cultureel specifieke) relatie tussen kijker en bekekenen lijkt geen sprake. In tegendeel, er lijkt überhaupt geen sprake van enige relatie en de kijker wordt als het ware het bekekenen ingezogen. Theatraliteit beschrijft het tegenovergestelde geval. De kijker blijft zich bewust van de afstand tussen hem of haarzelf en het bekekenen, van hoe hij of zij aangesproken wordt als kijker en uitgenodigd wordt om op een bepaalde manier te kijken.

In het tweede deel van mijn proefschrift laat ik zien hoe het psychoanalytische model van het subject helpt om de relatie tussen geïmpliceerde positie en werkelijke kijker verder te begrijpen als de effecten van subjectiviteit in onze manieren van kijken. Ik introduceer de begrippen *navel* en *gesture of exposure* als beginpunt voor een analyse van de relatie tussen kijker en bekekenen. Verder bespreek ik een aantal begrippen afkomstig uit psychoanalytische hoek, te weten de *screen*, de *gaze*, *productive looking* en *empowered transvestism*. Al deze begrippen zijn ontwikkeld binnen de feministische kritiek op het model van het subject zoals voorgesteld door Freud en Lacan, en zijn behulpzaam om bewust te worden van de cultureel specifieke implicaties van dit als universeel voorgestelde model. Deze kritiek heeft geholpen om het psychoanalytische model van het subject op een nieuwe manier bruikbaar te maken - niet als model van hoe het nu eenmaal is met subjecten, maar als model van hoe subjectiviteit binnen een cultureel en historisch specifieke context verschijnt. Tevens vestigt deze kritiek de aandacht op hoe de schijnbare universaliteit van het psychoanalytische model een heel specifiek gezichtspunt verhuult, een gezichtspunt dat precies omdat het onzichtbaar blijft, kan pretenderen universeel te zijn. De contextualisering van het ontlichaamde oog in de eerste twee hoofdstukken van deel drie helpt om deze onzichtbaarheid van het subject of vision in het psychoanalytische model van het subject verder te begrijpen in relatie tot een cultureel specifiek begrip van het zelf en van kijken. Zoals Elisabeth Grosz opmerkt, in het psychoanalytische model van het subject: 'The ego forms itself around a fantasy of a totalized and mastered body, which is precisely the Cartesian fantasy modern philosophy has inherited.' (*Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, 1995: 86).

In het laatste hoofdstuk van deel twee bespreek ik John Martin's concept *inner mimicry* als alternatief model voor de manier waarop de relatie tussen kijker en bekekenen in het theater tot stand komt. Martin introduceert *inner mimicry* om te beschrijven hoe in het kijken naar moderne dans de kijker als het ware meebeweegt met de danser die hij of zij op het toneel ziet (*Introduction to the Dance*, Dance Horizons Incorporated, 1939) In zijn opvatting van kijken speelt het lichaam van de kijker een grote rol. Een rol die constructief en creatief is. Anderzijds kleven er ook de nodige nadelen aan Martin's model. Net zoals het psychoanalytische model van het subject laat Martin's *inner mimicry* weinig ruimte voor diversiteit in termen van gender, ras en maatschappelijke klasse, en evenmin voor culturele en historische diversiteit. Desalniettemin biedt *inner mimicry* een bruikbaar aanknopingspunt voor een herziening van de rol van de kijker als lichaam. In het laatste hoofdstuk van deel drie kom ik daarom terug op Martin en gebruik zijn concept van *inner mimicry* om mijn driehoeksmodel verder uit te bouwen.



In dit laatste hoofdstuk stel ik voor om de interactie tussen kijker en voorstelling te begrijpen in termen van beweging. Een beweging waarin de kijker als lichaam betrokken is door middel van verschillende zintuiglijke systemen tegelijkertijd. Die beweging is het gevolg van enerzijds de manier waarop de voorstelling de kijker aanspreekt en anderzijds de constitutie van deze kijker als individueel lichaams-subject. De manier waarop de voorstelling de kijker aanspreekt impliceert posities voor deze kijker, nodigt de kijker uit posities in te nemen en als gevolg daarvan met het door de voorstelling voorgestelde traject mee te bewegen. Of, en hoe, de kijker meebeweegt met het door de voorstelling voorgestelde traject is afhankelijk van de relatie tussen de voorgestelde posities en de kijker als cultureel geconditioneerd lichaam.

Een aantal case studies uit mijn onderzoek is inmiddels in druk verschenen:

- 'Disorders that Consciousness can Produce. Bodies Seeing Bodies on Stage' in: Luk van den Dries (ed.): *Body Check. Relocating the Body in Contemporary Theatre*. Rodopi, Amsterdam, 2002
- 'Being Where? Managing the Attention of the Audience in Beppie Blankert's *Double Track*.' In: *Performance Research* 6(3) 2001 p. 104-110
- 'Showing what cannot be Seen. Perspective on the Post-Dramatic Stage.' in: Luk van den Dries and Henk Oosterling (eds.) *InterActa 4: Performance, Transformance, Informance. New Concepts in Theatre* Rotterdam: Erasmus University, Department of Philosophy, 2001, p. 25-31
- 'Sharing Technologies: Meaning and Movement in Dancing' in: Patricia Pisters (ed.) *Micropolitics of Media Culture: Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2001, p.57-74
- 'Wo ist der Mensch? Staging the absence of the Subject.' In: Joyce Goggin and Sonja Neef (eds.): *Travelling Concepts: Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: ASCA Press 2001, p.121-133
- 'Do You See What I Mean? Artifact and the Genesis of Vision on Stage' in: *VISIO: The Journal of the International Association for Visual Semiotics*. Vol.5, no.2 autumn 2000, p.41-56
- 'Het detail als beginpunt. Navelstaren als kritische praktijk' in: Luk van den Dries (ed.) *Geënceneerde lichamen. Theoretische verkenningen van het lichaam in de podiumkunsten*. Vlaams Theater Instituut. 2000, p.39-48
- 'When God Looks Back: Rereading Religious Ritual on Stage.' In: Jonneke Bekkenkamp et al (eds.) *Missing Links: Art, Religion, and Reality*. Heyendaal Instituut – Edition. Interdisziplinäre Forschungen zur Religion, Wissenschaft und Kultur. Bd.1 Münster – Hamburg – London: Lit Verlag, 2000, p.31-47
- 'Death, Digitalization and Dys-appearance. Staging the Body of Science' in: *Performance Research* 4 (2) Summer 1999, p.1-7
- 'Het Visible Human Project als Schouwtoneel van de 21<sup>e</sup> eeuw' in: *ETCETERA*, Juni 1998, p. 19-23
- 'Peters Poederdons. Gonnie Heggen en de Culturele Logica van de Travestie' in: Mieke Kolk (ed.) *Wie zou ik zijn als ik zijn kon. Vrouw en Theater (1970-1998)* Amsterdam: Theater Instituut Nederland 1998 p. 207-215

- 'Bodyscape: Lichaam, Ruimte, Identiteit' in: Tom Blokdijk (ed.) *Wordt er gezwezen, dan rest alleen het niets. Negen keer de monoloog als toneelstuk*. Amsterdam: Stichting Het Theaterfestival, 1997 p.57-64
- 'De waarheid van het lichaam: over de macht van het woord versus de kracht van het lichaam naar aanleiding van de voorstelling Bas en Elze dansen' in: digital theater magazine EXDATA, <http://www.desk.nl/~exdata>.

**Maike Bleeker** is hoogleraar Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. De in deze bloemlezing opgenomen teksten dateren van rond de tijd van haar promotie in 2002 en geven een indruk van de belangrijke rol die dans destijds innam in haar interdisciplinaire onderzoek naar visualiteit in het theater. Sinds die tijd is de focus van haar onderzoek verbreedt naar vragen rond belichaamde en 'enactive' perceptie en cognitie, met speciale aandacht voor de relatie tussen mens en technologie en de rol van beweging in deze interactie. Dans speelt daarin nog steeds een heel belangrijke rol. Zij is de auteur van *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking* (Palgrave 2008), editor van *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance* (Routledge 2016) en co-editor van *Performance and Phenomenology. Traditions and Transformations* (Routledge 2015) en *Thinking Through Theatre and Performance* (Bloomsbury 2019).

## De beleving van dansvoorstellingen: hoe onderzoek je dat bij kinderen?

Naschrift door Liesbeth Wildschut (2019)

In dit artikel besprak ik de methode die ik gevolgd heb bij de uitvoering van een grootschalig empirisch receptie onderzoek (391 participanten), waarbij met name inzichtelijk gemaakt wordt welke stappen er genomen moeten worden om een onderzoeksvraag te vertalen naar een meetinstrument, de keuze van de onderzoeksgroep, de stimuli en de omstandigheden waaronder de afname zal plaatsvinden. Hoe krijg je vat op de situatie in de werkelijkheid en de organisatie van een onderzoek waaraan zoveel kinderen deelnemen? Welke argumenten spelen een rol bij het maken van keuzes?

Een dergelijk grootschalig receptieonderzoek vergt veel tijd en organisatie en is, na een piek in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw (met name gericht op theatervoorstellingen) weinig gangbaar meer. Zelf heb ik na mijn promotieonderzoek nog een aantal empirische onderzoeken uitgevoerd op kleinere schaal, met jonge kinderen bij voorstellingen van Jack Timmermans en met volwassenen bij voorstellingen van Amy Raymond en Arno Schuitemaker. Ik vind het jammer dat er zo weinig empirisch onderzoek wordt gedaan naar de beleving van dansvoorstellingen. Er leven namelijk nogal wat aannames en receptieonderzoek helpt het denken over hoe dans ervaren wordt door toeschouwers. In de tijd dat ik mijn promotie onderzoek deed merkte ik tijdens conferenties bijvoorbeeld, dat dansdocenten er van uit gaan dat kinderen heel graag dansen. Uit mijn onderzoek kwam naar voren dat van de tienjarige basisschoolkinderen die via de school ervaring met dans hebben meer dan de helft (59.1%) niet zo graag danst. Deze percentages liggen zelfs nog iets hoger dan bij de basisschoolkinderen die geen danseducatie hebben (55.1%). Aandacht voor dans binnen het basisonderwijs heeft bij deze kinderen kennelijk niet tot meer plezier in het dansen geleid dan bij de scholen waar dit niet gebeurt, alhoewel het percentage dat héél erg graag danst wél hoger lag (resp. 35.4% en 25.1%). Een ander opvallend resultaat was dat tienjarige kinderen even vaak betekenis konden geven aan abstracte dans als aan verhalende dans. Destijds (en wellicht ook nu nog) leefde met name in het onderwijs de gedachte dat dans verhalend moet zijn wil het kinderen boeien. Dit resultaat trok in de media veel aandacht.

Empirisch onderzoek kan een hypothese ondersteunen, hetgeen ons versterkt in onze kennis over de werking van dans. In het geval dat de resultaten de hypothese of aanname niet ondersteunen moeten we zoeken naar verklaringen, hetgeen ons denken eveneens aanscherpt.

**Liesbeth Wildschut** has lectured in dance history, theory and dramaturgy at Utrecht University, since 1995. She graduated from Fontys in 1973. As a dancer and choreographer she was involved in performances for young children. Her main research interests include emotional and physical involvement strategies of people watching dance. Currently she carries out an empirical research in collaboration with the Donders Institute for Brain, Cognition and Behaviour, Radboud University. She was Chair of the Dutch Society for Dance Research, co-editor of *Danswetenschap in Nederland*, member of the jury of the VSCD Dance awards and adviser for Fonds Podiumkunsten. She is co-editor of *Contemporary Choreography* (2009, renewed edition 2017).

## IV.2 De beleving van dansvoorstellingen: hoe onderzoek je dat bij kinderen?

Door Liesbeth Wildschut

Wie temidden van een groep kinderen naar een dansvoorstelling kijkt, zal om zich heen allerlei reacties kunnen waarnemen, die veroorzaakt worden door de manier waarop deze kinderen zich al dan niet bij de voorstelling betrokken voelen. Keuren ze het getoonde af, dan kunnen ze ongedurig of zelfs baldadig worden. Wekt de voorstelling hun belangstelling, dan zitten ze misschien stil en geconcentreerd te kijken, op andere momenten zien we ze lachen, plotseling opspringen of op hun lip bijten. We horen ze commentaar geven of in hun handen klappen. Wanneer we één kind gedurende de hele voorstelling volgen, kan er een grote verscheidenheid aan emoties de revue passeren. Observeren we een hele groep kinderen tijdens een kort moment, dan zien we dat ze bij de betreffende scène niet allemaal dezelfde emoties ervaren. Ze kunnen op hetzelfde moment op verschillende manieren betrokken zijn, bijvoorbeeld doordat ze meeleven met het personage, doordat ze zich identificeren met de danser, of doordat ze gefascineerd zijn door de zich ontvouwende danspatronen. Hierdoor kan het ene kind medelijden ervaren en het andere kind blijdschap of bewondering.

Het is lastig om vast te stellen wat een kind werkelijk beleeft en hoe intens die ervaring is. Je kunt je afvragen of jongens en meisjes die uitbundig lachen méér plezier ervaren dan kinderen die glimlachen of alleen stralende ogen hebben. En heeft een kind dat rustig zit te kijken helemaal geen plezier? Bovendien willen of kunnen kinderen hun werkelijke gevoelens niet altijd spontaan uiten. Zo kunnen ze tranen van verdriet inhouden, omdat dat niet 'stoer' is. Emotionele ervaringen zijn kortstondig, veranderlijk, instabiel en samengesteld, en zijn voor veel respondenten moeilijk te verbaliseren. Toch is het juist die emotionele beleving waarnaar ik onderzoek wil doen. Hoe en in welke mate zijn kinderen emotioneel betrokken bij een dansvoorstelling?

In het theoretisch deel van mijn onderzoek ga ik in op verschillende betrokkenheidsprocessen bij kinderen die kijken naar een dansvoorstelling. Ik koos er voor om twee manieren van betrokkenzijn nader te onderzoeken, namelijk identificatie en kinesthetisch invoelen. In deze studie heb ik identificatie gedefinieerd als "het proces waarbij de toeschouwer zich voor een vluchtig moment verplaatst in zijn of haar identificatiefiguur, waarbij hij of zij ten aanzien van bepaalde aspecten een bepaalde mate van similariteit ervaart tussen zichzelf en de ander of de situatie van de ander." Kinesthetisch invoelen heb ik geformuleerd als "een betrokkenheidsproces waarbij de toeschouwer de getoonde beweging niet alleen visueel, maar ook kinesthetisch waarneemt en koppelt aan bewegingservaringen uit het lange-termijngeheugen, waardoor specifieke fysieke sensaties gevoeld worden, die emoties kunnen activeren". De uit de theoretische bespreking voortgekomen hypothesen zijn in een empirisch onderzoek getoetst bij een abstracte en een narratieve dansvoorstelling. Daarnaast is exploratief onderzocht of kinderen verschillen in hun vermogen om te interpreteren en de

wijze waarop zij hun interpretatie beargumenteren. De respondenten zijn kinderen van ongeveer tien en veertien jaar, waarvan de helft danseducatie op school heeft.

In dit artikel bespreek ik hoe het empirisch onderzoek is opgezet en uitgevoerd, en geef ik ter afsluiting enkele voorlopige onderzoeksresultaten. Gekozen is voor een vragenlijstonderzoek, waardoor veel respondenten in het onderzoek betrokken kunnen worden. De overwegingen die ten grondslag hebben gelegen aan de keuze voor een vragenlijstonderzoek worden hieronder besproken. Vervolgens ga ik in op de operationalisatie van de theoretische constructen en tenslotte bespreek ik de samenstelling van de onderzoeksgroep, de afnameprocedure en de wijze waarop de data verwerkt zijn. De resultaten van dit onderzoek worden gepubliceerd in mijn dissertatie, die in principe in 2002 wordt afgerond.

### **Wat wilden we onderzoeken?**

Doel van dit onderzoek was na te gaan wat de rol is van voorstellingskenmerken (pure dans en narratieve dans) en toeschouwersvariabelen (danservaring en leeftijd) in de processen van betrokkenheid bij en de beleving van dansvoorstellingen door kinderen. De hypothesen hebben betrekking op: a. de betrokkenheidsprocessen identificatie (danser /personage) en kinesthetisch invoelen in relatie tot danseducatie en voorstellingskenmerken en b. het vermogen tot interpretatie in relatie tot leeftijd, danseducatie en voorstellingskenmerken.

Het onderzoek is uitgevoerd bij twee dansvoorstellingen: *Oplaashelden* (choreografie Arthur Rosenfeld, gedanst door De Meekers) is een narratieve voorstelling, *In the Future* (choreografie Hans van Manen, gedanst door Introdans Ensemble voor de Jeugd) is een abstracte voorstelling. De respondenten zijn jonge kinderen (rond tien jaar) en tieners (rond veertien jaar). Omdat het betrokken zijn bij een dansvoorstelling, op welke wijze dan ook, geen constante ervaring hoeft te zijn, en omdat de intensiteit en de aard van de betrokkenheid per moment kan wisselen, zijn de hypothesen getoetst naar aanleiding van verschillende scènes uit de twee geselecteerde voorstellingen. Door vragen te stellen over een aantal fragmenten scheppen we mogelijkheden voor vergelijking. Wanneer de toetsingsresultaten voor de verschillende episoden consistent zijn, zijn de conclusies daardoor beter gefundeerd. Er kunnen ook verschillen per scène gevonden worden, die mogelijk op inhoudelijke gronden te verklaren zijn. Hierdoor kan meer inzicht verkregen worden in de effecten van voorstellingskenmerken en in het receptieproces tijdens de voorstelling.

### **De geselecteerde voorstellingen**

Aan de keuze voor *In the Future* en *Oplaashelden* lagen verschillende selectiecriteria ten grondslag. Uiteraard moesten bij de abstracte voorstelling bewegings- en vormaspecten centraal staan, terwijl bij de narratieve voorstelling het verhaal zo opgebouwd moest zijn dat de toeschouwer de gelegenheid krijgt zich betrokken te voelen bij het wel en wee van de personages in de fictieve wereld. De voorstellingen moesten voldoende identificatiemogelijkheden bieden voor zowel meisjes als voor jongens. Gezocht werd naar voorstellingen waarin door mannen en vrouwen gedanst werd, het liefst in een gelijke verdeling, zodat

het vooroordeel dat 'ballet' voor meisjes is, niet wordt aan-gemoedigd. Veel jeugd dansvoorstellingen zijn fragmentarisch opgebouwd. Soms vertelt iedere scène een eigen verhaal met steeds andere personages. Dit betekent dat het voor de respondent niet goed mogelijk is de personages te leren kennen en gevoelens van sympathie of antipathie te ontwikkelen. Er werd daarom gezocht naar een voorstelling waarin iedere danser gedurende de gehele voorstelling één personage vertolkte en waarbij de personages niet teveel op elkaar leken. Vanwege de samenstelling van de onderzoeksgroep moesten de voorstellingen zowel interessant zijn voor kinderen van Groep 6 van de basisschool, als voor kinderen van Klas 2, Voortgezet Onderwijs. Van de beschikbare jeugd dansvoorstellingen bleken *In the Future* en *Opblaashelden* het beste aan deze criteria te voldoen.

De fragmenten die geselecteerd werden, moesten gemakkelijk in de herinnering op te roepen en af te bakenen zijn; er moesten per episode voldoende identificatievragen en vragen over kinesthetisch invoelen te stellen zijn en de scènes moesten zich voldoende van elkaar onderscheiden. Dit om te zien of mogelijke verschillen in de analyseresultaten (mede) verklaard konden worden op grond van inhoudelijke of choreografische verschillen.

De eerste stap om tot een keuze van de scènes te komen was een globale vaststelling van de momenten waarop kinderen geboeid waren. Hiertoe werden beide voorstellingen in het theater bezocht, waarbij gelet werd op de reacties van de kinderen, zoals momenten van aandacht en opwinding, goed- of afkeuring van bepaalde handelingen op het podium, reacties op visuele, auditieve en technische zaken, en onverwachte reacties.

Als tweede stap werden kinderen uit Groep 6 uitgenodigd vrijuit te vertellen over *Opblaashelden* en *In the Future* nadat zij in schoolverband naar de voorstelling waren geweest. De reacties werden op cassettebandjes opgenomen, zodat kon worden vastgesteld welke momenten het meest uitgebreid door de kinderen besproken werden, waarbij ook beargumenteerd werd waarom bepaalde scènes wel of niet aanspraken.

Met behulp van de verkregen informatie en een nauwkeurige analyse van videoregistraties van beide voorstellingen konden we komen tot een selectie van drie fragmenten per voorstelling. Aangezien deze selectie op grond van reacties van 10-jarigen tot stand was gekomen, en het denkbaar was dat de geselecteerde scènes 14-jarigen niet of minder aan zouden spreken, werden enkele dansconsulenten geraadpleegd, die de voorstelling geselecteerd hadden voor het Voortgezet Onderwijs en inzicht hadden in reacties van middelbare scholieren. Er bleek geen aanleiding tot wijziging te zijn.

### **Hoe kom je tot een vragenlijst**

Er zijn verschillende methoden om receptieprocessen bij kinderen te onderzoeken. Kristin Wardetzky bespreekt diverse mogelijkheden: zo kan men kinderen observeren, interviewen, vragenlijsten laten invullen en men kan reacties meten met behulp van apparatuur (Wardetzky 1993). We moeten nagaan welke methode het meest geschikt is om antwoord te krijgen op de onderzoeksvragen. In het kader van dit onderzoek willen we vaststellen of, en in welke mate, er sprake is van identificatie en kinesthetisch invoelen. Het met behulp van observatieschema's meten van gedragsverschijnselen (zoals gelaatsexpressies, vuisten ballen, roepen,

lachen) en het door middel van apparatuur meten van fysiologische manifestaties (zoals trillen, verandering van spierspanning, hartkloppingen, stijging van de bloeddruk) bij kinderen die naar een dansvoorstelling kijken, levert voor ons doel onvoldoende of onbetrouwbare informatie op. Gedragsverschijnselen kunnen wel zichtbaar en/of hoorbaar zijn en door middel van videoopnames geregistreerd worden, maar de onderzoeker moet hier, op grond van uiterlijke verschijnselen, beslissingen nemen over de aard en de intensiteit van de betrokkenheid van de toeschouwer, die mogelijk niet overeenkomen met de gevoelde beleving. En ook gesignaleerde fysiologische verschijnselen geven nog geen uitsluitsel over de aard van de ervaring van de toeschouwer.

Wanneer aan kinderen gevraagd wordt wat zij gedacht of gevoeld hebben tijdens de voorstelling, betekent dit dat zij zich er van bewust moeten zijn dat er iets met hen aan de hand was op een bepaald moment. Zij moeten zich ook proberen te herinneren hoe intens dat gevoel was. Het vragen naar de subjectieve beleving achteraf heeft als voordeel dat een kind ongestoord naar de voorstelling kan kijken. Het nadeel is dat zij hierover pas na de voorstelling kunnen rapporteren, waarbij het de vraag is in hoeverre jonge kinderen zich achteraf nog herinneren hoe zij zich tijdens de desbetreffende scène voelden. Dit is overigens geen probleem dat specifiek is voor een jeugdig publiek, maar speelt altijd een rol wanneer er achteraf vragen gesteld worden over het receptieproces zelf. In feite geven respondenten weer hoe zij dachten dat zij zich voelden. Dit kan overeenkomen met hoe zij zich werkelijk voelden, maar het kan ook zijn dat zij zich in hun antwoord laten beïnvloeden door latere gebeurtenissen, waardoor hun herinnering niet meer overeenkomt met wat zij werkelijk voelden.

Ondanks de genoemde bezwaren is het vragen naar de subjectieve beleving te verkiezen boven het meten van gedrags- of fysiologische verschijnselen, omdat de informatie gegeven wordt door de respondent zelf. Van belang is om in de afnameprocedure condities te scheppen die deze informatie zo betrouwbaar mogelijk maakt.

Wat de meest geschikte methode is om de subjectieve beleving te meten hangt af van zowel de onderzoeksgroep als van de aard van de te beantwoorden onderzoeksvragen. We hebben voor een onderzoeksgroep gekozen die bestaat uit kinderen rond tien en rond veertien jaar, waarvan ongeveer de helft ervaring heeft met dans op school. Deze onderzoeksgroep is bij vrije voorstellingen moeilijk bereikbaar. Het ligt dan ook voor de hand om kinderen te bevragen die in schoolverband de voorstelling bezoeken.

Aangezien de kinderen achteraf moeten rapporteren over hun ervaringen in de zaal, is het van groot belang hen de vragen direct na de voorstelling te stellen. Dit minimaliseert de interventie van buitenaf, die de reflectie op de eigen ervaring zou kunnen wijzigen. Het afnemen van groepsinterviews is niet geschikt, omdat de leiders in zo'n groep teveel de richting en de tendens van het gesprek bepalen. Het interviewen van kleine groepjes respondenten in een theater direct na de voorstelling is moeilijk te realiseren. Bovendien is het lastig te bepalen of er verschil is tussen de werkelijke ervaring van de geïnterviewde en de mening die onder de spanning van het interview geuit wordt. Wensen en interessen van de interviewer kunnen een rol spelen. Kinderen schatten zijn oordeel vaak hoger in



dan dat van henzelf en zullen de interviewer tegemoet willen komen. Naar aanleiding van deze overwegingen is gekozen voor de vragenlijstmethode.

Het werken met vragenlijsten heeft als voordeel dat een grote groep respondenten in één afname bij het onderzoek betrokken kan worden. Een ander voordeel is dat de vragen anoniem beantwoord kunnen worden. Dit is van belang bij een zo persoonlijk onderwerp. Beïnvloeding door de proefleider, de leerkracht of door klasgenoten kan zoveel mogelijk vermeden worden. Nadeel is dat niet altijd duidelijk is of de respondent de vraag begrijpt. Hieraan kan voor een deel tegemoet gekomen worden door de manier waarop de vragenlijst afgenomen wordt.

### **De voorstellingen theoretisch gescant**

Iedere dansvoorstelling zal in principe de toeschouwer mogelijkheden bieden tot het meegaan met de waargenomen beweging. Wel werd verondersteld dat kinesthetisch invoelen meer op de voorgrond zal treden bij de pure dansvoorstelling omdat daar de bewegingsconstructies meer centraal staan dan bij de narratieve voorstelling.

In *In the Future* is sprake van dansers die bewegingsconstructies uitvoeren. Vragen over identificatie zullen zich dan ook richten op dansers en niet op personages, omdat deze afwezig zijn. Dit sluit overigens niet uit dat kinderen een betekenis geven aan de dansers. Hun bewegingen, in combinatie met de vormgeving en de muziek, kunnen immers bepaalde gevoelens en associaties oproepen. Zo bleek uit de oriënterende gesprekken die met kinderen gevoerd zijn, dat sommigen van hen bij *In the Future* aan robots denken. De dansers hebben echter niet de bedoeling robots te verbeelden. Het zijn persoonlijke associaties van (enkele) toeschouwers, die dan ook niet vertaald kunnen worden in vragen over 'de robot'. Met betrekking tot deze voorstelling laten we daarom vragen over identificatie met het personage achterwege en beperken we ons tot vragen over identificatie met de danser, hetgeen te maken heeft met het uitvoeren van de taak als danser.

In de geselecteerde episoden uit het eerste en het derde deel van *In the Future* zijn de dansers en danseressen gelijkwaardig. Er is geen sprake van een hiërarchie. Zij dragen dezelfde kostuums en voeren dezelfde bewegingen uit (uitzondering: de mannen tillen de vrouwen op en niet omgekeerd). Ook op technisch of artistiek niveau zijn er geen dansers die eruit springen in positieve of negatieve zin. Omdat alle dansers gelijkwaardig zijn in de eerste en de derde scène heeft identificatie met de danser in deze scènes eerder betrekking op het danser zijn, dan op identificatie met een specifieke danser. Wanneer de toeschouwer geboeid is door de patronen en figuraties in de choreografie en zich daarbij bewust is van het samenspel van de dansers, kan identificatie met de danser hiermee samenhangen: de toeschouwer kan bijvoorbeeld zelf de spanning van de dansers ervaren om exact op tijd te zijn. Voor de tweede scène ligt dat anders. Hierbij gaat het om een duet, waarin een man en een vrouw samen dansen en waarbij de man andere taken verricht dan de vrouw. Mogelijk spelen hier sekseverschillen een rol.

Bij *Opblaashelden* kunnen de toeschouwers zich, in tegenstelling tot bij *In the Future*, zowel identificeren met dansers als met personages, omdat de dansers hier een rol spelen en in een fictionele wereld iets beleven. Op technisch en

artistiek niveau doen de dansers niet voor elkaar onder. Ze zien er echter wel anders uit en ook de personages die zij vertolken zijn zeer verschillend. Elk personage laat meerdere kanten van zichzelf zien. Zij hebben zowel sterke als zwakke eigenschappen. De toeschouwers krijgen de gelegenheid gevoelens van sympathie te ontwikkelen, hetgeen het meeleven met de personages kan bevorderen, maar tegelijkertijd kunnen ze zien dat de emoties gespeeld worden, waardoor ook identificatie met de danser mogelijk is.

### **Van concepten tot stellingen**

Om informatie te verkrijgen waarmee de hypothesen getoetst kunnen worden, zijn er in de vragenlijst zowel gesloten als ook enkele open vragen opgenomen. De gesloten vragen meten of, en in welke mate, er sprake is van identificatie met dansers en/of personages en van kinesthetisch invoelen. De open vragen hebben betrekking op het vermogen van de respondent om de verschillende scènes te interpreteren en deze interpretatie te beargumenteren. Ook werd er gevraagd naar de waardering voor de desbetreffende scène, de reactie op de muziek, bepaalde voorkeuren van de respondent, leeftijd, sekse en ervaring met dans en sport na schooltijd.

Om op betrouwbare wijze te meten of er sprake is van identificatie en/of kinesthetisch invoelen, zijn aan de respondenten meerdere vragen gesteld, die verschillende aspecten van deze theoretische constructen meten. Hiertoe zijn stellingen geformuleerd die aansluiten bij het getoonde. Dat stellingen al snel sturend zijn werd zoveel mogelijk ondervangen door ze inhoudelijk gezien zo waarschijnlijk mogelijk te formuleren. De respondenten gaven een zelfbeoordeling over de mate waarin een stelling op hen betrekking had. Ik koos voor juist deze stellingen naar aanleiding van gesprekken met kinderen over de voorstellingen en een analyse van de desbetreffende scènes. Ook gebruikte ik mijn eigen ervaringen als danser in kindervoorstellingen (1984-1993, en mijn herinneringen aan gesprekken met kinderen over identificatie met dansers en personages nadat zij naar een voorstelling gekeken hadden. We hebben zoveel mogelijk vragen per meetschaal opgenomen, om het ideaalbeeld van een volledige opsomming van mogelijkheden die bij de inhoud van het construct aansluiten des te dichter benaderen (De Heus, Van der Leeden & Gazendam 1995, pp. 188-189). De lengte van de vragenlijst moet echter acceptabel blijven. Wanneer een vragenlijst te lang is, wordt het risico te groot dat kinderen zich door vermoeidheid of onverschilligheid niet meer kunnen concentreren en de vragen naar het einde toe steeds willekeuriger gaan invullen.

De voor dit onderzoek gebruikte stellingen bestonden uit een combinatie van een aanduiding van enerzijds een situatie en anderzijds een gevoel, gedachte of neiging waar de respondent een zelfbeoordeling over moest geven, bijvoorbeeld "Op het moment dat Wonder de anderen verslagen had, was ik net zo tevreden als zij." We moeten namelijk weten waar een gevoel, gedachte of neiging vandaan komt. Een kind kan boos zijn omdat het personage boos is, maar ook omdat zijn buurman hem voortdurend zat te knijpen. Het zijn dus altijd samengestelde zinnen. Om de begripelijkheid zoveel mogelijk tegemoet te komen werden de vragen voor de jonge kinderen door de proefleider hardop voorgelezen, met de klemtoon op de

juiste plaats. De kinderen konden de vraag meelesen en direct een antwoord geven door een kruisje te zetten.

Voor de beantwoording werd gekozen voor een vier-puntsschaal: een nulpunt (helemaal niet) en oplopende waarden ('een beetje', 'best wel' en 'heel erg'). Dit biedt de mogelijkheid genuanceerd te antwoorden.

*Identificatie* - In het empirisch onderzoek is de gerichtheid op twee mogelijke identificatie-objecten onderzocht, namelijk identificatie met personages en met dansers. Het ervaren van een zekere mate van similariteit tussen de toeschouwer en het identificatie-object is hierbij cruciaal. Deze similariteit kan 'werkelijk' zijn (similariteitsidentificatie) of verbeeld (wensidentificatie).

Similariteit kan ervaren worden op het gebied van emoties, cognities en fysieke expressies en handelingen (of neigingen daartoe). Om te meten of er van een dergelijke ervaring sprake is, werden stellingen geformuleerd die enerzijds betrekking hadden op emoties, cognities of fysieke expressies van het personage of de danser (dit is de conditie), en tevens op die van de respondent (dit is de eigenlijke vraag). Bijvoorbeeld: "Toen ik zag dat Sly alleen achterbleef, voelde ik me ook alleen." De respondent geeft aan in hoeverre zo'n stelling bij zijn of haar eigen ervaring past. De antwoordcategorie 'helemaal niet' geeft aan dat er géén sprake was van identificatie met betrekking tot het in de stelling aangeduide aspect. De andere mogelijkheden ('een beetje', 'best wel' en 'heel erg,') geven de intensiteit van de hier gemeten identificatie aan.

Het theoretische onderscheid tussen similariteit op het gebied van emoties, cognities en fysieke expressies of neigingen, en tussen similariteitsidentificatie en wensidentificatie is alleen gebruikt om zoveel mogelijk verschillende aspecten van identificatie in de vragen te verwerken. Er werden geen hypothesen getoetst die op een dergelijk onderscheid betrekking hebben. Wel was het van belang dat het onderscheid tussen identificatie met dansers en identificatie met personages in het empirisch materiaal tot uitdrukking zou komen.

*Kinesthetisch invoelen* - Het empirisch vaststellen of er sprake is van kinesthetisch invoelen is problematisch, omdat het meebewegen onzichtbaar en zelfs onbewust kan zijn. Meestal is het een innerlijk gevoel. Het zijn eerder neigingen om mee te bewegen dan daadwerkelijk uitgevoerde bewegingen. Respondenten moeten proberen zich te herinneren of zij bepaalde fysieke sensaties gevoeld hebben.

Kinderen zijn niet getraind in het rapporteren van dergelijke fysieke sensaties. Zij moeten inzicht hebben in hun ervaringen en er zich bewust van zijn. Onderzoek naar kinesthetisch invoelen is voor zover bekend buiten de pilotstudies (Wildschut 1992; 1995) niet eerder verricht. Een instrumentarium voor het meten van deze ervaringen bij kinderen ontbreekt.

Kinesthetisch invoelen werd gemeten aan de hand van beweringen waarin verschillende aspecten van meebewegen aandacht krijgen, zoals een algemeen bewegingsgevoel, specifieke bewegingen en ritmische bewegingen. Een voorbeeld van een dergelijke stelling is: "Wanneer de danseres zich omhoog probeerde te drukken, leek ik mee omhoog te gaan." Bij een algemeen bewegingsgevoel wordt de kwaliteit van de beweging gevoeld, zoals licht of krachtig. Bij een specifieke beweging gaat het bijvoorbeeld om de neiging tot het uitstrekken van een arm en bij een ritmisch bewegingsgevoel worden de accenten in de waargenomen

beweging gevoeld. Dit laatste aspect kan, om zeker te weten dat de respondent fysiek reageert op de beweging, alleen gemeten worden wanneer de dans wordt uitgevoerd zonder muziek.

*Interpretatie* - Interpreteren wil zeggen: de verschillende elementen van de voorstelling met elkaar in verband brengen en een betekenis geven. Door te vragen naar argumenten voor de gegeven interpretatie kunnen we enig inzicht krijgen in de elementen die voor de kinderen van belang zijn gebleken om tot deze interpretatie te komen. Om data te verkrijgen die nodig zijn voor de toetsing van de hypothesen die betrekking hebben op interpretatie en argumentatie, zijn gesloten vragen te dwingend en te beperkend. In de vragenlijst werd expliciet gevraagd naar de betekenis. In een voorbereidend gesprek in de klas (een week voor de afname) is besproken wat bedoeld wordt met 'betekenis' naar aanleiding van een (ander) dansfragment. Uitgelegd werd wat het verschil is tussen wat er gebeurt (beschrijving) en wat het betekent (interpretatie).

Bij de verwerking van de data werden classificaties gemaakt, waarbinnen de antwoorden geplaatst konden worden. Hiermee werden de kwalitatieve data kwantitatief gemaakt, zodat de hypothesen op nominaal meetniveau getoetst konden worden. Door deze transformatie gaat wel veel van de unieke inhoud van het materiaal verloren. Met name voor de theatermakers kan dit materiaal, afkomstig uit de kinderwereld, interessant en inspirerend zijn. Dit is echter niet het doel van dit onderzoek. De kwalitatieve data kunnen te zijner tijd alsnog voor vervolgonderzoek gebruikt worden.

*Leeftijd en danservaring* - De voor dit onderzoek van belang zijnde toeschouwersvariabelen zijn leeftijd en ervaring met dans. De respondenten, die allen in schoolverband de voorstelling bezochten, werden vooraf op deze variabelen geselecteerd, namelijk kinderen uit Groep 6 van de basisschool en kinderen uit Klas 1 en 2, Voortgezet Onderwijs. Ongeveer de helft van de respondenten heeft danseducatie op school. Ervaring met dans kan ook buiten schooltijd verworven zijn. Informatie hierover werd verkregen door middel van een gesloten vraag, waarbij de respondent verschillende dansvormen kon aankruisen.

De respondenten met expertise door danseducatie op de basisschool hebben deze ervaring in het kijken naar dans, het praten over dans en het zelf dansen niet op vrijwillige basis verkregen, maar omdat zij nu eenmaal op die school zitten. De expertise die deze groep respondenten opgebouwd heeft, is niet ontstaan vanuit interesse. Bij de tieners was dit wel het geval. Zij hebben zelf gekozen voor dans in de basisvorming. Bij de jonge kinderen zou de hen 'opgelegde' expertise kunnen leiden tot enthousiasme voor, maar ook tot afkeer van dans. In verband hiermee werden enkele vragen toegevoegd die het plezier in dansactiviteiten meten. De respondenten konden aangeven in welke mate zij zelf graag dansen, graag naar dans op de televisie kijken en of zij graag naar dansvoorstellingen gaan.

*Overige vragen* - Er zijn nog enkele vragen toegevoegd om gegevens te verkrijgen ter controle, namelijk vragen over waardering, muziek en voorkeuren. Seksevergelijking wordt standaard toegepast in vragenlijstonderzoek.

Aan de respondenten werd gevraagd om per scène een waardeoordeel uit te drukken in een cijfer. Deze informatie was niet nodig voor de hypothesetoetsing, maar kan mogelijk bepaalde onderzoeksresultaten mede verklaren.

In alle gekozen scènes neemt de muziek een prominente plaats in, maar heeft wel verschillende functies (ritmisch, melodisch en/of dramatisch). Het horen van muziek lokt vaak lichamelijke reacties uit. Ter controle van bewegingen ten gevolge van de muziek en om deze te kunnen onderscheiden van kinesthetisch invoelen, werden enkele vragen opgenomen over het meebewegen op de muziek.

Om na te gaan of er sprake was van antwoordtendenties (kinderen die overal hoog scoren, ongeacht de vraag) werden in de vragenlijst van het hoofdonderzoek enkele controlevragen toegevoegd, waarin gevraagd is naar voorkeuren die niets met dans te maken hebben, bijvoorbeeld: "Ik ruim graag mijn kamer op".

### **Het testen van de vragenlijsten**

In een vooronderzoek werden de vragenlijsten getest in de praktijk en konden de proefleiders ervaring opdoen. Er werden voor het vooronderzoek drie afnames (bij twaalf schoolklassen) gerealiseerd. In Nijmegen vonden op 25 januari 2000 afnames plaats bij vier groepen van Basisschool De Lanterne. De afnames voor *Opblaashelden* vonden op 16 maart 2000 plaats bij vijf tweede klassen van het Hofstadlyceum in Den Haag, en de vragenlijsten werden op 4 en 5 april 2000 voorgelegd aan drie Groepen 6 op verschillende basisscholen in Apeldoorn en Bennekom.

De afname van het vooronderzoek week af van die van het hoofdonderzoek, omdat het vooronderzoek beperktere mogelijkheden en een ander doel had dan het hoofdonderzoek. Bij beide was het van belang de respondenten te motiveren de vragenlijst serieus in te vullen. De keuze om scholen te selecteren, in plaats van onderzoek te doen bij vrije voorstellingen, betekende dat de respondenten niet vrijwillig de voorstelling bezochten, waardoor een deel van de respondenten mogelijk een negatieve houding kon hebben ten aanzien van de voorstelling en/of het invullen van de vragenlijst. Wat de meeste basisschoolkinderen (Nijmegen en Apeldoorn) aansprak, was dat er om hùn gevoel gevraagd werd. Ze voelden zich belangrijk en waren daarom zeer bereidwillig om de vragen te beantwoorden. Het vooronderzoek bij de tieners (Den Haag) verliep echter niet goed. Bij iedere vraag werd hardop commentaar gegeven, wat tot veel hilariteit leidde. De afname is echter wel zinvol geweest, omdat hierdoor duidelijk werd dat de vragen tijdens de afname bij de oudere kinderen niet voorgelezen moesten worden. Dit lokt onherroepelijk commentaar uit. Bij de jonge kinderen was de motivatie voor het hardop voorlezen dat de proefleider de soms lange zinnen op de juiste wijze kon beklemtonen, waardoor de vraag beter begrepen werd. Bij veertienjarigen is dat veel minder nodig.

Om tot een geoptimaliseerde versie van de vragenlijst te komen zijn de data van het vooronderzoek na iedere afname geanalyseerd. Om te weten te komen in hoeverre de verschillende vragen in een schaal hetzelfde hypothetische construct meten, is met behulp van psychometrische analyses de homogeniteit,

uitgedrukt in Cronbachs  $\alpha^3$ , van de verschillende schalen berekend. Deze homogeniteitsanalyses geven ook aan of er verbetering optreedt door een bepaalde vraag te verwijderen. Alfa-verlagende vragen meten vaak eigenlijk iets anders dan de overige vragen in dezelfde meetschaal. Vervolgens is met behulp van principale componentenanalyses nagegaan of de vragen zich groeperen in de categorieën zoals deze in de theorie gehanteerd worden ('identificatie met de danser', 'identificatie met het personage' en 'kinesthetisch invoelen'). Het theoretisch gemaakte onderscheid dient namelijk tot uitdrukking te komen in het empirisch materiaal om ook als verschillende begrippen opgevat te mogen worden. Uit de resultaten van de analyses bleek dat het niet nodig was vragen te verwijderen uit de lijst voor *In the Future*. Enkele vragen werden wel inhoudelijk verbeterd door ze iets anders te formuleren. De analyses bij *Opblaashelden* gaven geen aanleiding om de vragen over de eerste scène te wijzigen. Dat alleen deze scène goede resultaten had, komt waarschijnlijk omdat het hier een solo betrof. In de tweede en de derde scène waren er meerdere personages aanwezig en werden er vragen gesteld over deze verschillende dansers/personages. Voor het hoofdonderzoek werd besloten alle vragen over het hoofdpersonage te laten gaan. Er moesten daarom vragen verwijderd en toegevoegd worden. Verwijdering vond vooral plaats omdat ze inhoudelijk niet meer pasten, toevoeging omdat de schalen anders te klein zouden zijn.

### **De deelnemers**

Voor het hoofdonderzoek was een specifieke samenstelling van de groep respondenten noodzakelijk. Deze groep werd speciaal voor het onderzoek uitgenodigd en bestond uit jonge kinderen en tieners met en zonder danservaring door danseducatie op school. Er is naar gestreefd om van iedere categorie twee schoolklassen naar *Opblaashelden* en twee schoolklassen naar *In the Future* te laten gaan (in totaal ongeveer 400 respondenten).

Door financiële en organisatorische ondersteuning van het Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming (LOKV) konden speciaal voor dit hoofdonderzoek op één dag (16 mei 2000) vier voorstellingen gerealiseerd worden in Theater Markant in Uden en in Theater De Blauwe Kei in Veghel. De dichtstbijzijnde middelbare scholen met dans in de basisvorming waren het Rythoviuscollege in Eersel en de IVO Amersfoort in Amersfoort. Het aantal deelnemende leerlingen in deze categorie was echter kleiner dan verwacht (totaal 50), aangezien alleen de leerlingen die voor dans in hun pakket gekozen hadden voor selectie in aanmerking kwamen. Om de expertisegroep toch uit voldoende respondenten te laten bestaan werden 25 leerlingen van het Jacob Roelandslyceum in Boxtel toegevoegd, waar eveneens danseducatie gegeven werd, echter alleen in de eerste klassen. De op deze wijze geselecteerde groep tieners met danseducatie bleek helaas bijna uitsluitend uit meisjes te bestaan.

Een aantal basisscholen in Veghel, verenigd in de werkgroep KIOSK, bleek in samenwerking met het BISK (Brabants Instituut voor School en Kunst) een organisatorisch en inhoudelijk goed uitgewerkt totaalpakket aan kunsteducatie te hebben samengesteld, waarvan dans deel uitmaakt. Teleurstellend was de

---

<sup>3</sup>Met deze maat wordt de samenhang tussen de vragen aangegeven.

weigering van deze scholen om aan het onderzoek deel te nemen, omdat de kinderen dan inhoudelijk onvoorbereid de voorstelling zouden moeten bijwonen. De leerkrachten hadden hier principieel bezwaar tegen.<sup>4</sup> Met behulp van het BISK zijn toch voldoende basisscholen in Veghel en Uden gevonden die (incidenteel) aandacht schenken aan dans en aan het onderzoek wilden meewerken, in totaal 106 kinderen. Voor de werving van de scholen zonder danseducatie in de onmiddellijke omgeving van Veghel en Uden heeft het BISK eveneens bemiddeld. Deze categorie bestond uit 86 tieners en 124 basisschoolkinderen.

### **Het moment suprême**

De respondenten bezochten de voorstelling in schoolverband. Nadeel daarvan is het onvrijwillige karakter. Er is dan ook veel aandacht besteed aan de motivatie van de respondenten om de vragenlijst in te vullen.

Tijdens een bezoek in de klas in de week voor de afname werden de kinderen voorbereid op het onderzoek. Hiervoor gebruikte ik een videofragment, mij ter beschikking gesteld door Introdans Ensemble voor de Jeugd, waarop reacties van kinderen zijn vastgelegd terwijl ze naar een voorstelling van dit gezelschap kijken. De diversiteit van de reacties was een ingang om met hen van gedachten te wisselen over de verscheidenheid van manieren waarop kinderen dezelfde voorstelling kunnen beleven. Zij kwamen er achter dat het voor een onderzoeker moeilijk is om daar conclusies uit te trekken. Hierdoor konden zij overtuigd worden van het belang om van hen zelf iets te vernemen over hun gedachten, gevoelens en ervaringen. Met betrekking tot kinesthetisch invoelen kwamen zij zelf met voorbeelden, zoals ervaringen die ze hadden bij computerspelletjes. Het invullen van de vragen werd geoefend met een voorbeeldvraag, waarbij de diverse antwoordmogelijkheden werden doorgesproken. Tenslotte bespraken we wat met 'betekenis' bedoeld wordt. De kinderen werden in dit voorgesprek eveneens voorbereid op het feit dat voor dit onderzoek kinderen van verschillende leeftijdscategorieën uitgenodigd waren. Deze wijze van voorbereiding was een grote tijdsinvestering maar heeft ongetwijfeld een positieve bijdrage geleverd aan de motivatie van de respondenten. De afnames verliepen alle ordelijk en in stilte.

Met beide theaters werden de mogelijkheden voor de afnames besproken. Er werden op 16 mei per theater vier ruimtes met tafels en stoelen ingericht. De leerkrachten werden voorafgaand aan de voorstelling geïnformeerd over de hen toegewezen ruimte. Iedere klas werd over twee ruimtes verdeeld. Na afloop van elke voorstelling (vier in totaal) vonden er vier afnames plaats (zestien in totaal). In iedere ruimte zaten twee halve klassen van verschillende scholen, die onder leiding van een proefleider de vragenlijsten invulden.

### **Het vervolg**

In totaal namen 391 respondenten aan het onderzoek deel. Alvorens de hypothesen te toetsen en met behulp van het empirisch materiaal antwoorden te formuleren op

---

<sup>4</sup> Deze scholen hadden de voorstelling *Opblaashelden* al in hun eigen 'kunstmenu' opgenomen en gekoppeld aan een inhoudelijk voorbereidingsprogramma.

de exploratieve onderzoeksvragen, zijn eerst weer schaalanalyses uitgevoerd, om de betrouwbaarheid van de meetschalen die voor het hoofdonderzoek gebruikt werden te berekenen en na te gaan of het theoretische onderscheid tussen 'identificatie met het personage', 'identificatie met de danser' en 'kinesthetisch invoelen' in het empirisch materiaal tot uitdrukking komt.

Voor de hypothesetoetsing werd een analyseplan opgesteld. De resultaten van deze analyses zullen in een onderzoeksrapport, op cd-rom, gepresenteerd worden, als bijlage bij de dissertatie, waarin de resultaten zullen worden samengevat en bediscussieerd.

Het accent van dit artikel ligt op de bespreking van de onderzoeksmethode. Op een ander moment wil ik ingaan op de resultaten die het onderzoek heeft opgeleverd. Vooral nog kunnen we zeggen dat veel respondenten veel vragen met 'helemaal niet' beantwoord hebben, hetgeen overigens niet verwondert. Opvallend is dat kinderen die graag dansen ontvankelijker zijn voor de onderzochte betrokkenheidsprocessen. Kinderen met danservaring die graag zelf dansen identificeerden zich sterker met dansers en hadden een hogere mate van kinesthetisch invoelen dan kinderen zonder danservaring die niet graag zelf dansen. We vonden deze resultaten met name bij de tieners. We vonden ook dat danseducatie op school het vermogen tot interpreteren niet vergroot. Wel gaven tieners vaker een interpretatie van de narratieve voorstelling dan de jonge kinderen, maar beide leeftijdscategorieën waren in dezelfde mate in staat de abstracte voorstelling te interpreteren.

Wat we vonden, maar ook wat we niet vonden geeft antwoord op vragen die we ons vanuit de theoretische bespreking stelden en draagt bij aan de theorievorming met betrekking tot de receptie van dans. Tegelijkertijd worden tal van nieuwe vragen opgeroepen. De dans daagt ons uit tot méér onderzoek.

### **Beknopte bibliografie**

- Baarda, D.B., Goede, M.P.M. de, 1995. *Basisboek methoden en technieken: Praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van onderzoek*. Houten: Stenfert Kroese.
- Boer, D.J. den, Bouwman, H., Frissen, V., Houben, M., 1994. *Methodologie en statistiek voor communicatieonderzoek*. Houten/Zaventem: Bohn Stafleu Van Loghum.
- Frijda, N.H., 1988. *De emoties: Een overzicht van onderzoek en theorie. (The emotions, vert. S. van 't Hof en M. de Jager)*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Heus, P. De, Leeden, R. Van der & Gazendam, 1995. *Toegepaste data-analyse: Technieken voor niet-experimenteel onderzoek in de sociale wetenschappen*. Maarssen: Elsevier gezondheidszorg.
- Konijn, E.A., 1994. *Acteurs spelen emoties: Vormgeven aan emoties op het toneel*. Amsterdam: Boom.
- Konijn, E.A., 1999. 'Spotlight on spectators: Emotions in the Theater'. In: *Discourse Processes*. Vol. 28(2), pp. 169-149.
- Levelt, P.B.M., 1981. *Voorbeeld, over wat kinderen van tv leren kunnen*. Leiden, Academisch proefschrift.



- Linden, M. van der, 1998. 'De zachtmoedigen maken de cirkel rond', *Dans, oktober*, pp 4-7.
- Meel, J.M. van, Verburgh, H. & Meijer, M. de, 1993. 'Children's interpretations of dance expression'. In: *Empirical Studies of the Arts*. Vol. 11(2), pp. 117-133.
- Minton, S.C. en Steffen, J, 1992. 'The development of a spatial kinaesthetic awareness measuring instrument for use with beginning dance students'. In: Overby, L.Y. en Humphrey, J.H. (eds.), *Dance: Current Selected Research*, Vol 3, New York: AMS Press. Pp. 73-80.
- Schoenmakers, H., 1988, 'To be, wanted to be, forced to be: Identification processes in theatrical situations'. In Sauter, W., (ed). *New directions in audience research. Advances in reception and audience research 2*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, pp 138-164.
- Schoenmakers, H., 1992. 'Aesthetic emotions and aestheticised emotions in theatrical situations' in Schoenmakers, H., (ed). *Performance theory reception and audience research. Advances in reception and audience research 3*. Amsterdam, pp. 39-58.
- Wardetzky, K., 1993. *Never should ask me... Methodological problems of receptional research*. Paper gepresenteerd op de conferentie Reception and Audience Research in the Theatre for Children and Young People, Amsterdam, mei 1993.
- Wildschut, L., 1992. *Een ei is geen ei*. Onderzoeksverslag. Utrecht, Universiteit Utrecht: Vakgroep Theater-, Film en Televisiewetenschap.
- Wildschut, L., 1995. *Bewegen en bewogen: Theoretisch en empirisch onderzoek naar de beleving van dansvoorstellingen bij kinderen*. Doctoraalscriptie. Utrecht, Universiteit Utrecht: Vakgroep Theater-, Film en Televisiewetenschap.
- Wildschut, L., 1997. 'Moving and being moved: Theoretical and empirical research into how children experience theatre dance performances'. In Anttila, E., (ed). *The 7<sup>th</sup> International Dance and the Child Conference: The Call of Forests and Lakes*. Koupio, Finland. pp. 396-399.
- Wildschut, L., 2000. 'Wat beweegt de toeschouwer?' In *Geënceneerde lichamen: Theoretische verkenningen van het lichaam in de podiumkunsten*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, pp. 88-95.
- Wildschut, L., 2000. 'Theoretisch en empirisch onderzoek naar de beleving van dansvoorstellingen bij kinderen.' In *Danswetenschap in Nederland Deel 1*, pp. 85-97.
- Zimmermann, J., 1980. *Sprachanalytische Ästhetik: Ein Überblick*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommannholzboog.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), *Danswetenschap in Nederland – Deel 4*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.99-106.

## The bodily memory

By Mia Vaerman

It always catches my attention how completely different visions of bodily memory are at stake in contemporary choreographers creations and investigations. A good deal of contemporary dance — as well as traditional ballet — is a perfect example of Bergson's view on *mémoire du corps* (bodily memory). Thomas Hauert seems to be a perfect example of Merleau-Ponty's *mémoire motrice* (motor memory). Even the (so abhorrent?) Cartesian concept of the bodily memory is shamelessly given right of speech: Svar Hagendoorn, for example, performs very cerebral and mathematically elaborated movements, and in Vincent Dunoyer's *Cadavre Exquis*, a perfectly conceptual performance hides behind a surrealist procedure. It appears that choreographers simply do not care about paradigm taboos and clear-cut theories...

My doctorate is about the bodily memory. What triggered my interest is that, at first sight, the bodily memory seems to unite data which we have always considered to be opposite: mind and body, thinking and doing. This division is a product of Cartesian philosophy, and the concept 'bodily memory' seems to bridge precisely this dualistic and intellectualistic vision.

'La mémoire du corps' is a concept, introduced by the French philosopher Henri Bergson in *Matière et mémoire* (Matter and memory) from 1889. With the exception of a reaction to it by Maurice Merleau-Ponty, another French philosopher, in the fifties, the concept completely disappeared from philosophical and scientific jargon.

At the beginning, I could not prevent myself from questioning where the bodily memory might be situated: in the brain, or in the body itself, in the muscles, the spine or the hips? Is a dance movement totally 'carried' from the neurons in the brain towards the legs, or is it stored in the ankle joints, as a reflex? How should I imagine this? When we consider that Bergson situated the 'mémoire pure' (the other memory, the one which relates to the things we remember – see below) without hesitation outside the mind AND the body, in the void, the idea of a memory in the muscles is not as eccentric as it seems after all.

Until today, Bergson's concept has remained rather vague. The bodily memory is used in a pseudo-scientific context (New Age and related areas) and it is a common concept in the world of music, where it is related to the physical control of the instrument and the evidence with which melody and text can be retrieved. It has also been a subject of investigation in contemporary dance, amongst others in Contact Improvisation, a movement created by Steve Paxton in the late sixties. However, none of these domains created the need for rigorous scientific or philosophical questioning which relates to corporality.

The scientific interest in this phenomenon radically changed in the last decade. Now, attention is also developing at a philosophical level. This is due to the enormous impact of neuroscience, where the relationship is studied between

thought (and action) and the brain, the so-called 'mind/brain-issue'. Nowadays, discoveries are being carried out which relate back to what Maurice Merleau-Ponty already suggested fifty years ago. I refer for example to the mirror neurons, which appear to learn by imitation: a movement is better and faster assimilated by imitating it, than by analysing it systematically – whether or not verbally.

I know now that the bodily memory is stored in the brain neurons, just like thinking, feeling, moving, pain, sensory perception, names, representations, etc. But the fact that it is so still remains fascinating. The investigation that I have carried out so far, has convinced me in the first instance that the concept of the bodily memory is really a junction of, at first sight, diverse domains, both within philosophy (action philosophy, philosophy of mind and phenomenology, among others) and outside (neuroscience, psychoanalysis, dance, music). The bodily memory offers a concrete concept in which to study the relationship between body and mind. It works like a little hook, making a run and unravelling the carefully constructed philosophical theories. I still have more questions than answers about it. The questions and answers often arise while I watch and analyse contemporary dance, or when I consciously linger over my own movements and memory (e.g. in a Contact Improvisation workshop, in yoga or while singing).

### **The sensory, emotional and motor memory**

In my research so far I have distinguished three types of bodily memory: the sensory, emotional and motor memory. They refer to diverse phenomenological data, but overlap.

The sensory memory can be found, amongst others, in Marcel Proust's 'mémoire involontaire' (involuntary memory). A typical example is his experience of the madeleine cookie, dipped in tea: the mixture of the smell and taste involuntarily reminds the main character of the world of Combray and his early childhood into the most vivid details and the most subtle emotions. This sensory memory is not accessible to the consciously searching mind. It seems to be hidden in the things themselves, in the boulders, the church towers, but also in the body itself, in its muscles, in its movements. It is a state of grace, opposite to the voluntary memory, e.g. when you consciously try to remember the name of an old friend. Both Merleau-Ponty and Bergson refer frequently to Proust in their work.

The emotional memory is the easiest to recognise in its pathologically marked variant. By malfunctioning the body shouts that which it cannot express in words. We find it in symptoms like the ones Freud describes in his *Studien über Hysterie*: uncontrollable clicking of one's tongue, a paralysed arm, etc. But emotional memory is also the basis of more innocent failures in one's actions, for example unintentionally taking the wrong road (reluctance to go the right way, or longing to take that other road). In her studies of children, the child psychiatrist and analyst Françoise Dolto unveils the impact of it. In *L'image inconsciente du corps* (The unconscious image of the body) she explains by means of dozens of case studies how the child's emotional development history plays a role in its corporal and motor capacities. Traumas and psychological suffering are unconsciously stored in the body and search for a way out via that body, using all kinds of channels, from incontinence to anorexia. Because I have to limit my research I will only discuss Dolto laterally, as well as Freud, and psychoanalytical concepts as unconsciousness, attention, failure, symptom, primary and secondary processes.

The third memory, motor memory, may be the most important one in philosophical terms, unless it is simply the domain in which my thesis has made most progress thus far. It concerns the automatic movement as it was studied by Henri Bergson and Maurice Merleau-Ponty, and nowadays again by the American philosopher John Searle and certain neuroscientists. Dancing, playing the piano, driving a car, cycling, the backhand movement in tennis, etc. are all actions which take place "without thinking". It remains an enigma as to how these actions are learned and stored in our memory.

The division which I have made is subjective and not clearly defined. A fundamental quality of each of these forms of the body's memory is that they occur pre-reflexively, we do not think about them, we do not 'linger on them', they 'just happen'. However, this does not mean that all memory is not language-related: in the unconscious, for example, language plays an important role in things like for example when we slip. On the other hand, pre-reflexive does not necessarily mean unconscious. According to Merleau-Ponty, automatic actions are precisely carried out consciously, but without representation! Conscious/unconscious, intentional/unintentional, in primary or secondary processes, linguistic/non-linguistic, with or without representation, reflexive/pre-reflexive are all qualities that arise in the context of the bodily memory, in varying combinations. One of the aims of my doctorate will be to define exactly where these different approaches differ or merge. The fact that so many qualities are taken into account already indicates how difficult it is to pin down the concept of the bodily memory.

In our brain there is a different type of thinking than just our linguistic thinking. In evolutionary terms it may be an older kind of thinking, a primitive function from which linguistic thinking has developed. What intrigues me about the bodily memory is that there is a way the body functions which is not reflexive, and that is pre-attentive. In other words, this type of thinking or acting is not a passive undergoing of our bodily reality but it does escape from insight and logical, rational understanding. This bodily positioning focuses our attention on a new ontology, which in my opinion has not yet, according to me, still not got through enough.

My doctorate is still in an early stage. I will focus in the next years on bodily memory and on our physical anchoring in the world – a fact that is not being realised well enough in philosophy today, to my opinion. I will concentrate on the opposite views of Henri Bergson and Maurice Merleau-Ponty, and include laterally other aspects, such as the different forms of bodily memory which I distinguished above, and their relation to neurosciences.

In order to work out these ideas in a more particular way, I would like to focus in this article on the bodily memory in the way in which Henri Bergson and Maurice Merleau-Ponty approached the subject.<sup>1</sup>

### **Henri Bergson, *Matière et mémoire*, (Matter and memory), 1896**

The concept 'bodily memory' was first introduced by Henri Bergson. It was conceptualised as a consequence of the distinction he made between souvenirs situated in our mind, and a memory located in our body.

In his philosophy, Henri Bergson introduced a perspective which was new for his time: the body. He stated that our existence as human beings departs from our bodies and not from our minds. The body is the first to register experiences from the external world and the reactions to these perceptions are born in the body. In the case of the most elementary living beings, e.g. amoebas, perception equals reaction. The higher one climbs in the hierarchy of

living organisms, the more diverse the response becomes. Animals react in different ways to external stimuli: dogs run after a stick, bark when the bell rings or throw themselves on their food dish when they smell meat. Human beings react far more often than we might imagine out of automatism, too, but we maintain a certain freedom with respect to our reactions. According to Bergson, man is a 'centre d'indétermination', a centre of undeterminedness. Our brain is an 'instrument of analysis with regard to the perceived movement and an instrument of selection with regard to the movement carried out' (Bergson, 1999, p.26)<sup>2</sup>. It has a mediating function.

Bergson is an anti-intellectualist, contrary to Descartes. '...the fundamental law of life is one of action', he says (Bergson, 1999, p.167). 'Le présent n'est pas ce qui est (...) mais ce qui se *fait*' (Bergson, 1999, p.166). The present is not what *is*, but what *happens*. But just like Descartes, Bergson fundamentally remains a dualist. According to him, body and mind, matter and memory are radically different. To him the mind is a function, and the brain is not its archivist. There are many relationships between the two realities of body and mind. Bergson analyses them with regard to the memory. He distinguishes two kinds of memory: the bodily memory and the pure memory.

The bodily memory is about physical habits: walking, cycling, driving a car, dancing. It is "the whole of intelligently built mechanisms that guarantee an appropriate response to all kinds of possible interpellations" (Bergson, 1999, p.167). The bodily memory is run by our organism. It concerns, in the first place, actions which we repeat every day. It is what is conserved best, Bergson says. (This is also the case in Alzheimer's patients.) The bodily memory is active in the present tense. It is not the past that is present again, it *plays* the past again. It repeats the past for its entire duration: you cannot rehearse a choreography in one flash, you have to repeat every single step of the dance movement. It requires effort to learn the steps: you have to rehearse the entire movement time after time in order to analyse it. The bodily memory underlines the essence of this.

"The purpose of the repetition is that the body analyses the movement and then reconstructs it. This way, the body is called for its intelligence. At each rehearsal attention is focused on a new detail that had remained unnoticed until then. One by one the lines of the total movement, that compose its internal structure, are found again. In this sense a movement is learned at the moment the body has understood it" (Bergson, 1999, p.122).

Opposite the bodily memory is the pure memory: 'mémoire pure' or 'mémoire vraie'. This pure memory stores our memories: the facts from the life which we have lived, like a photo-album with dates, hours and all details – really all of them, according to Bergson! Hence, the pure memory represents the totality of our unconscious. But the pure memory is capricious and of itself it is powerless. Memories come to the surface accidentally and arbitrarily. For example, by dipping a madeleine cookie in your tea, or by image associations of right before or right after an event that is already present in our consciousness. According to Bergson, the pure memory is not located in the brain, because the brain is nothing more than a transit station. The memories are elsewhere. But it is not quite clear where they are... and that is very intriguing. Bergson's division of the memory brings down the categories we have created: he places an intelligent, analysing, rational body opposite an emotional, creative and unbridled mind.

The two forms of memory seldom appear separately. In our daily lives they are interwoven and support each other. In Bergson's opinion, the bodily

memory serves as a basis for the "real" memory. He says the body has the task (...) of limiting the existence of the mind in function of the action (Bergson, 1999, p. 199). From the unconscious, we retrieve memories which are useful to the body. The enormous database of memories is only consulted when it is useful, when we feel the need to do so. Just like Descartes and the entire intellectualistic and idealistic tradition, Bergson also looks down upon the bodily memory. Although he places it on the map of philosophical thinking, he assigns it an inferior position.

### **Bergson and dance**

Classical and contemporary dance are based on the bodily memory in the way Bergson describes it: dance movements are repetitive actions of learned motor automatisms. They "actively" take place in the present and repeat themselves in their entirety. By repetition, the "inner" structure of the dance movement is discovered and then stored.

In contemporary dance many choreographers search for Bergson's bodily memory. They obviously do not do so in a theoretical way, but they do it consciously and systematically. In the choreography *Rosas danst Rosas*, created in 1983, Anne Teresa De Keersmaeker investigates the limits of that memory. She mixes two kinds of movements: on the one hand, extremely minimalist and styled choreographic movements; on the other, "real", day-to-day movements: the dancers tie their hair, arrange their blouse or check their nails. The two kinds of movements are repeated endlessly and always with the same precision, again and again, until the dancers are exhausted. In order to obtain the desired effect, the movements have to become like an automatism which the dancers no longer need to think about. It is fascinating to see how the exact repetition of minimal movements reflects the temperament of each of the dancers.

Second example: the choreographer, dancer and teacher Steve Paxton is known as the 'dancing encyclopaedi' because in the course of his career he learned an infinite number of movement structures. Later, he dedicated himself to improvisation, with the purpose of breaking through the mechanism of automatic movements and to overcome the *horse phenomenon*. The *horse phenomenon* was first discovered in horses. Horses always follow the same way back to where they have come from, even if that it is not the shortest route. One day Paxton discovered this weird phenomenon in himself: he unconsciously took a road he knew to end up in a place he did not intend to go to. He made exactly the same steps and the same movements: he used the same leg to jump into the sand at a little brook, right before he jumped, he looked upwards in exactly the same way, etc. "The mind thinks of something, but the *horse phenomenon* gets the upper hand", Paxton says (in Van Kerkhoven 2000, p. 15). During his improvisations in *contact improvisation* he forces a rupture in his movements each time he experiences uniformity with regard to the previous movement structures. He consciously interrupts his automatic movements.

In my opinion, the *horse phenomenon* interfaces with Merleau-Ponty's *bodily memory* that I will introduce in the next paragraphs.

### **Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, (Phénoménologie de la perception), 1945**

Merleau-Ponty rejects the opposition between body and mind, and as a consequence discards the distinction between pure versus the bodily memory. To him mind, body and even the surrounding world are completely and inextricably intertwined.

I once bought a bicycle in Montreal, where I lived for three years. It was second-hand and pretty rickety. Due to the many holes in the road, it did not take long before my handlebars became loose. This was how I began to understand Merleau-Ponty. My handlebars were often about 10 degrees left or right out of their axle. The first time it happened I had a terrible fright. I put the handlebars back in the right position, but the next day it happened again, and so on every day after. After a while I discovered that, if I did not look, I could simply drive away and cycle straight. My body automatically corrected the anomaly. It was only when I looked, that things went wrong: when I tried to understand whether I had to steer to the left or the right, and how much. Later on I turned it into a game and only looked after a hundred meters where my handlebars were. In the end I simply forgot. I did not care anymore: my body would take care of me cycling straight.

My experience with my crooked bicycle is exactly described in Merleau-Ponty's 'bodily memory'. My automatic cycling movements are stored in my body, or more precisely: in my brain, as we now know thanks to neuroscience. My body carries out the movements in the correct order without requiring my conscious attention. But in Montreal, the help did not come from my cycling automatism. The handlebars moved each time in a different way (to the left or to the right, a little less or a little more) and I did not have time to learn new automatisms or to calculate how much one arm had to compensate for the other. It was my body itself which adapted itself to the situation.

In his *Phenomenology of perception* Merleau-Ponty does not say a word about the bodily memory (*mémoire du corps*). He does talk about the motor habit (*habitude motrice*) or motor memory (*souvenir moteur*). In this sense he explicitly distances himself from Bergson's theory. To Merleau-Ponty there is not that much an intelligent body which reproduces learned movements, but in the first place a thinking body in an organic and pre-reflexive relationship with the world. Merleau-Ponty not only rejects intellectualism but also dualism. There is no division between body and mind, nor is there between the self and the external world. Any knowledge of the world, any contact with the world takes place via the body. Bergson says the same, but whereas Bergson studies the *relation* between body and mind, Merleau-Ponty studies the *unity*. This is an essential difference. Mind, body and world are interwoven. The body *inhabits* space and time. Man is not *in* the world among other objects, like trees and tables. He is *to* the world, he is *into* the world, like in the expression 'to bring a baby *into* the world'. "Etre-au-monde", Merleau-Ponty says. In English it is translated as 'being-in-the-world' (with indents in between the words). It reflects a kind of mutuality, a link, an engagement.

Merleau-Ponty believes that "habit is neither a knowledge nor an automatism". "It has to do with something we know and that we are natural at. It is only expressed by physical effort, and cannot be translated by an objective description" (Merleau-Ponty, 1945, p.168). My body is part of the car when I drive through a narrow street; the blind is at one with his stick as if it were a long finger. "Habits are not originated by an act of the intellect, organising elements to withdraw themselves after that."

"To learn the habit of a dance", Merleau-Ponty says, is not "to find the movement formula through an analytical way and then reconstruct it again by means of the ideal design and with the help of already learned movements (e.g. the movements of running). If the formula of the new dance has to incorporate certain elements of a general locomotion, then it must have undergone first some kind of motor initiation. It is... the body which 'catches'(kapiert) and

'understands' the movement. The acquisition of a habit implies that a certain meaning is caught, but it is a motor meaning, caught in a motor manner" (my translation, Merleau-Ponty, 1945, p. 167).

To move the body means to focus on things by means of the body. Movement is therefore not "a servant of consciousness" (Merleau-Ponty, 1945, p.161) and habit is not "the fossilised residue of a spiritual activity", as Bergson describes it. The body is "the means to be into the world", it learns because it feels like learning, and it understands when it "experiences unity" between what it sees and what is given. The motor habit is the way to realise something, but that something, that goal, is at the same time that, which puts the body in motion. Therefore, a serve in tennis can only succeed when the player has the firm intention of getting the ball into that particular part of the court (and not when he analyses the movement with his tennis teacher).

Philosophical summary: Descartes says: "I think, therefore I am". Bergson says: "I do, therefore I am." Merleau-Ponty says: "I can, therefore I am". He says that literally (Merleau-Ponty, 1945, p.160) , like when you talk to a child who is learning to cycle: "Come on, you can do it!".

Before the concert, the organist practises for an hour to get used to the organ. Keyboards, registers and pedals differ from church to church. One hour is not sufficient to learn new reflexes and it does not help to draw a general map of the instrument in order to find the right handles. But by touching here and there, the organist measures the size of the instrument. He installs himself and his body in this organ "like when you get settled in your new house," Merleau-Ponty says (Merleau-Ponty, 1945, p.170). He takes possession of it by means of initiation gestures.

In the end, this is what it is about, Merleau-Ponty says: at the moment he begins playing, the organist is absorbed by the music. The organ and the organist disappear in a certain sense and make place for the musical and emotional experience. "Between the musical essence of the piece as indicated in the part, and the music that really sounds through the organ, such a direct relation develops that the organist's body and the instrument are nothing more than a meeting point for this relation. From that moment on the music exists by itself. All the other things only exist through the music" (Merleau-Ponty, 1945, p.170).

### **Merleau-Ponty and dance**

According to Merleau-Ponty, "The body is our overall means through which we have a world. Sometimes it limits itself to gestures that are necessary for the preservation of life and accordingly places a biological world around us. At other times, while it plays with these first gestures and passes from their original sense into a metaphorical sense, it shows a new meaning, e.g. in the case of motor habits like dancing" (my translation, Merleau-Ponty, 1945, p.171).

In *Drumming*, a choreography by De Keersmaecker with music by Steve Reich, the twelve dancers are less concerned about the accuracy of their movements than about the rhythmical game. They do not systematically follow the cadence imposed by the drummers and even run counter to it, like a jazz solo in a free improvisation against a fixed background. An irresistible vitality is created by the interchange between the drummers and the dancers, by the interaction between the rhythm and the movement. Sometimes they avoid each other, sometimes they find each other again. The pleasure of rhythm: that is what it is about. The music and the emotion exist themselves. The dancers and



the drummers only perform the movements of initiation (and not in the first place the repetition of aesthetical dance structures).

In *Desh*, one of De Keersmaecker's latest creations, the dance synchronisation between two and sometimes three dancers also flows into dance solos. A tight choreography alternates with improvisation, this time on the cadences of binding Indian music. The dance fulfils the consecration of the music, the emotion and the eastern world of experience. One could stay watching, listening and 'meditating' for hours. Through the bodies, the music and a (to us) strange world are formed, time after time. The dancing body is in this case the creator of a new meaning (Merleau-Ponty, 1945, p.172). A meaning that is not created by the mind but experienced in the body.

### **A question as conclusion**

Bergson and Merleau-Ponty stand diametrically opposed to each other. According to Bergson the body functions in an intelligent way, it reacts analysing, ordering, controlling. But here the mind has unbridled, unlimited freedom. The mind even seems to live completely detached from any sense of reality. It is the body which pilots it into the real world. Only the body restrains the unbridled mind (and the unbridled memory). Matter and memory are connected to each other but belong to two completely different worlds. Bergson's concept of 'undeterminedness' guarantees, in that sense, the freedom of man.

According to Merleau-Ponty, the body does not think in such an ordering way; it creates in the first place a sense, a meaning. It is a creatively thinking body, a creating body. Merleau-Ponty states that the body precisely surrenders itself to the world that surrounds it. Body and mind seem like a concentrate of the environment, a thickened, compacted mass that arises from reality itself and reflects that reality. Mind, body and environment are part of one single 'matter'. The deep unity between them is the core of Merleau-Ponty's theory; the rejection of dualism his philosophical goal.

Merleau-Ponty systematically and convincingly refuted Bergson's statements. Does that mean Merleau-Ponty went further than Bergson? Could Bergson's ideas be disposed of as an outmoded paradigm? I have my doubts. Bergson seems to grant much more imagination and freedom to the spiritual side of our existence and our inner world. Merleau-Ponty's surrendering to the external world restrains our thinking by the space and time which is imposed on it, by the fundamental incapacity we experience to understand that overwhelming unity. In that sense, the price we have to pay for Merleau-Ponty's re-enchantment of our existence is very high. Maybe this is exactly what choreographers and other artists refute.

---

<sup>1</sup> A version of this section of the paper was presented at the *Symposium van het Nederlands Genootschap voor Esthetica*, Zwolle, 14<sup>th</sup> of October 2005.

<sup>2</sup> All translations by the author.

### **References**

**Bergson**, H. (1999 edition). *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps et de l'esprit*. Paris: PUF.

**Dolto**, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris: Editions du Seuil.

**Freud**, S. (met Breuer). Studien über Hysterie. In *Gesammelte Werke*, 18 delen. Frankfurt a.M.: S.Fischer Verlag.

**Merleau-Ponty, M.** (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.  
**Kerkhoven, M van.** Aantekeningen omtrent geheugen en lichaam, traditie en vernieuwing (remarks concerning memory and body, tradition and innovation). In *Etcetera*, Brussels, March 2000.

### **Naschrift door Mia Vaerman (April 2019)**

Mia Vaerman recenseert theater- en dans en af en toe filosofie. Ze is gastdocent op kunsthogeschool RITCS in Brussel, zit in de jury voor het Vlaams theaterfestival en is net aangesteld bij de subsidiecommissie voor dans, performance en theater. Het doctoraat is er niet gekomen. Het onderzoek, los van een instelling als independent scholar werd haar te eenzaam. Ook vond haar promotor indertijd het onderwerp "te weinig filosofisch, te veel op dans en voorbeelden gefocust". Daar zou ze inmiddels wel een antwoord op weten: het is juist via kunst - dans, theater, etc. - dat nog onontgonnen denkpijlers kunnen opengeboren worden. De tekst herlezen geeft haar wel zin om weer verder te gaan met het onderzoek. Een doctoraat in de kunsten zou niet eens hoeven hier, maar is een idee (denk ze nu enthousiast).

**Mia Vaerman** recenseert theater- en dans en af en toe filosofie. Ze is gastdocent op kunsthogeschool RITCS in Brussel, zit in de jury voor het Vlaams theaterfestival en is net aangesteld bij de subsidiecommissie voor dans, performance en theater.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.99-108

## **Elk dans mach heten wel processie vanden duvel**

door Thérèse Boshoven

Het promotieonderzoek waar ik in september 2006 aan begon, is een cultuurhistorisch onderzoek naar danscultuur in het oosten en zuiden van de Nederlanden op het snijvlak van late middeleeuwen en vroegmoderne tijd (ca. 1300 – ca. 1700). Daarbij richt ik me op dansuitingen zowel in volkscultuur als in elitecultuur, met als leidend thema disciplineren van het lichaam in religieuze en sociale context.

Als geografische begrenzing is gekozen voor het oosten en het zuiden van de toenmalige Nederlanden: dat zijn grofweg het huidige Overijssel (toen Oversticht, dat tot het bisdom Utrecht behoorde) en de hertogdommen Gelre, Kleef (Gulik, Berg) en Brabant. Deze gebieden waren gelegen tussen, leenplichtig aan en daarmee ook in machtsstrijd verwickeld met het hertogdom Bourgondië en het Heilige Roomse Rijk. Daarmee is voor de elitecultuur een duidelijk referentiekader voorhanden. Voor de volkscultuur geldt dat deze gebieden minder verstedelijkt raakten dan in de westelijke Nederlanden het geval was, waardoor de grenzen tussen steden en platteland minder stringent waren en de steden als een ontmoetingsplaats van volks- en elitecultuur konden functioneren.

Danscultuur zal in zijn volle breedte aan de orde worden gesteld. Centraal aandachtspunt daarbij is de vraag naar de receptie van dans in de betreffende periode. In dans- en cultuurhistorische studies is de afwijzing van het lichamelijke en daarmee van dans door het Christendom beschreven, waarbij ook de Reformatie het nodige heeft bijgedragen aan de vrij algemeen gedragen overtuiging dat het bestuderen van een Nederlandse dansgeschiedenis een weinig zinvolle zaak zou zijn.

Dat ik toch gedurfd heb dit onderzoek te beginnen is te danken aan Frits van Oostroms *Woord van Eer* (1992), het inmiddels klassieke werk dat hij wijdde aan literatuur aan het Hollandse hof rond 1400. In deze studie steunt hij voor een belangrijk deel op (studies van) de bronnenuitgave van rekeningen van het Hollandse gravenhof. Over het belang van de beschikbaarheid van een dergelijke bron zegt hij:

*Wat is het niet een goudmijn voor de reconstructie van het leven aan een middeleeuws vorstenhof, hier voor vele decennia alle uitgaven van de Hollandse graven ter beschikking te hebben! De rekeningen geven bovendien, overeenkomstig hun aard, juist inzicht in het dagelijkse leven aan het hof zoals geen andere historische bron dat kan verschaffen; de verhalende bronnen concentreren zich immers doorgaans op de uitzonderlijke gebeurtenissen. En verder staat de nuchtere precisie van de rekeningen ervoor garant dat wij hier vrijwel altijd een betrouwbaar aanbod hebben van historisch feitenmateriaal. (p. 25-26)*

Mijn gedachte en inspiratie waren en zijn dat er in dergelijk bronnenmateriaal directe en indirecte verwijzingen naar dans gevonden kunnen worden. Inmiddels is uit het bronnenonderzoek dat ik niet alleen in rekeningen, maar ook in ander primair materiaal heb kunnen doen, gebleken dat op deze manier toch sporen van dans en de opvattingen erover kunnen worden aangetoond.

De vraag of er gesproken kan worden van disciplineren moet voor volkscultuur vanuit een ander perspectief worden gezien dan voor de gereguleerde dansen van de elite. Vanuit de historische en culturele antropologie en volkskunde kan de vraag worden gesteld of er gesproken kan worden over normatief handelen vanuit religieuze en wereldlijke overheden: in hoeverre liet men dansuitingen toe, of werd er beperkend opgetreden of geprekeerd? Kan vanuit de bronnen de theorie van de sociale en religieuze disciplineren worden bevestigd? En is het wellicht zo dat met het toenemen van de invloed van de Reformatie er sprake is van een toe- of afname of verandering in het disciplinerend optreden?

Voor de dans in elitecultuur is de vraag naar disciplineren een andere, omdat de hofdans op zich al een bepaalde disciplineren in sociale context in zich sluit. Naast een vermaakfunctie had de dans in deze kringen ook een educatieve functie: door middel van dans leerde de elite zich letterlijk te bewegen in hofkringen en het lichamelijke een sociaal geaccepteerde vorm te geven. Van deze vaardigheid hing het af of de elite in staat was zich een houding te geven en zijn plaats te kennen. In dit geval gaat het meer om de vraag in hoeverre in deze gebieden in de Nederlanden gesproken kan worden van een hofdanscultuur zoals we die kennen van bijvoorbeeld het Bourgondische hof. Daarbij is interessant in hoeverre de adel aan de hoven van Gelre, Brabant en Kleef aansluiting vond bij de modes die bij de grotere hoven in naburige gebiedsdelen werden gevolgd.

Het theoretisch kader voor het concept van disciplineren van gedrag als proces van socialisering is in eerste instantie gegeven door Norbert Elias (1982). Door Bourdieu (*habitus*, 1984), Connerton (*bodily memory*, 1989) en Taylor (*archive/repertoire*, 2003) is de discussie op het terrein van het lichaam zelf terecht gekomen. Herman Roodenburg (2004) behandelt in zijn werk over 'gesture' in de Republiek der Nederlanden het verwerven van natuurlijke gratie in houding en beweging in de opvoeding van de elite in de Nederlanden.

De uitwerking van dit theoretisch kader en de plaatsing van dit onderzoek daarbinnen zal in dit artikel verder niet aan de orde komen. Ook de methodiek van het onderzoek laat ik hier buiten beschouwing. Tot op dit moment is de vraag naar de kwantiteit en de kwaliteit van het bronnenmateriaal de meest prangende geweest. In dit artikel zal dan ook de focus liggen op de beschikbaarheid en de aard van het bronnenmateriaal.

## **Bronnen**

Alvorens de vraag naar disciplineren ten aanzien van dansuitingen kan worden gesteld zal een corpus aan dansgebeurtenissen aan bronnen moeten worden ontfutseld. Dit woord gebruik ik met opzet, omdat dans natuurlijk niet een gegeven is dat in schriftelijke bronnen op vanzelfsprekende wijze aan de orde komt. Dans was in hoge mate deel van het dagelijks leven van een grotendeels ongeletterde bevolking, de trivialiteiten van het bestaan vonden hun weg over het algemeen niet naar schriftelijke verslaglegging van welke aard dan ook. De spreekwoordelijke vluchtigheid van de dans eist ook hier z'n tol: dans laat geen concrete overblijfselen na, hoogstens als afbeelding of als notatie van een

danslied. Dat vertelt ons weinig over de dans zelf en nog minder over de culturele en sociale context waarin die dans plaatsvond.

Dans heeft echter wel een eigenschap die bij het zoeken van sporen ervan uitgebuit kan worden: dans stond zelden op zich. Dans gebeurde bij gelegenheden als volksfeesten, huwelijken, kermissen en blijde inkomsten. Ook waren volkstoneel en het vroege hofspektakel een vanzelfsprekende mengeling van de kunsten. En in elk geval was er altijd muziek, dus wie de dans wil vinden, volgde de muzikanten. Voor het bijeensprokkelen van dansgebeurtenissen kunnen stads- en hofrekeningen een bron zijn, maar ook ander materiaal, zoals kronieken, dagboeken, reisverslagen en brieven.

Voor de normatieve bronnen, dus de bronnen waaruit kan blijken dat de receptie van dans een disciplinerende strekking had, zijn er verschillende mogelijkheden, waaronder ook weer archieven van stadsbesturen en hoven, waarin via keuren en ordonnantiën voorschriften voor de burgers of de hofgemeenschap werden vastgesteld. Vanaf het moment dat er protestantse gemeenten zijn leveren ook de acten of notulen van kerkeraden materiaal op. Om in meer algemene zin inzicht te krijgen in de opvattingen over de moraal van die tijd kan gezocht worden in zondenspiegels, deugdliteratuur, (boete)preken en de daarin gebruikte exemplen.

Hieronder bespreek ik een aantal categorieën van bronnen, waarbij ik nader zal aangeven en toelichten welk soort directe of indirecte gegevens over dans er uit te verkrijgen zijn.

### *Rekeningen*

Gemiddeld genomen vanaf de tweede helft van de veertiende eeuw zijn er in de verschillende steden stadsrekeningen overgeleverd. De oudste rekening, van 1334, is in Deventer aangetroffen. Daarop volgen Venlo en Arnhem, met rekeningen vanaf respectievelijk 1349 en 1353. Maar voor de meeste steden dateren de vroegste rekeningen van rond 1400, met late uitschieters zoals bijvoorbeeld Breda, waar de eerst overgeleverde rekening die van 1550 is. Ook komt het voor dat er geen rekeningen zijn overgebleven. Zo is er voor de stad Maastricht maar één rekening, die van het jaar 1399/1400. Van een aantal steden zijn de rekeningen gepubliceerd, waar ik tot nu toe dankbaar gebruik van heb gemaakt, omdat bronnenpublicaties heel wat sneller te doorzoeken zijn dan de oorspronkelijke stukken. Daarin zal ik in een later stadium gerichter kunnen zoeken.

In de rekeningen werden de inkomsten en de uitgaven van de stad bijgehouden en verantwoord. Het zijn de uitgavenposten waar de buit te behalen valt. De wijze van registreren verschilde per stad en was, zeker in de eerste jaren, nog niet gestandaardiseerd. Ook weer per stad verschillend ontstond er een format, met vaste rubrieken. Die rubrieken hebben per stad weer verschillende benamingen. Voor dit moment houd ik de benamingen aan die in de rekeningen van de stad Nijmegen werden gehanteerd. Zo is er de rubriek 'Van der Schenkinghe', waarin wordt bijgehouden welke kosten de stad heeft gemaakt om hoog bezoek van wijn te voorzien. In 1423 is er bijvoorbeeld een post, waarin een bedrag is uitgegeven aan wijn en waskaarsen: '*Doe die vrouwe van Beyeren opt Gewanthuijs dansten, geschenct aan wijn 7 Rh. Gld 49 meuwen (...)* ende 25 pont waskeersen, elc pont 10 meuwen, vz. Simul 16 Rh. Gld. 36½ meuwe.' (Schevichaven e.a., p. 151) Blijkbaar was het gewandhuis (lakenhal) in Nijmegen de plaats waar hoog gezelschap kon dansen. In hetzelfde jaar, een paar weken later, is er een steekspel, waarbij ook gedanst wordt ('*doe die geselscappe staken ende dansten*'), ook daarvoor levert de stad wijn. Op de dag

van de processie van O.L. Vrouwe schenkt men wijn voor de '*joffer van Bueren*' en op Sacramentsdag doet men hetzelfde voor '*die spoellieden die voer theilige Sacrament spoelden*'. (Schevichaven e.a., p. 152-153)

Een andere rubriek die van belang is, is 'De diversis', in andere steden ook wel 'van alrehande saken' genoemd, een grote rubriek waarin alles wat niet onder het reguliere uitgavenpatroon viel, werd ondergebracht. Daarin is dan het bedrag te vinden dat ene minderbroeder Conrit uit Kleef ontving voor de preken die hij in de Vasten van 1426 had gehouden en ook de betaling van '*onss heren piperen*', die voor het heilig Sacrament speelden. De oudste rekening van Nijmegen, die van 1382, is nog geschreven in het latijn, zodat ik daar jocularoren vond: '*joculatori et fistulatori ad debibendum 10 sol.*' (Schevichaven e.a., p. 28-29), dus speellieden en pijpers kregen drinkgeld.

Overigens waren speellieden, pipers en trumpeners welkome gasten in de steden, die vaak zelf ook al muzikanten in dienst hadden. In 1435 bijvoorbeeld had Deventer zelf een trumpener en twee pipers in dienst, voor wie zowel het loon alsook stof voor hun zelf te maken stadskostuum werd betaald. Voor de Deventer kermis op 10 juli van dat jaar waren die muzikanten echter niet genoeg: er werden nog de drie pipers van Zwolle en drie van Kampen extra betaald om de kermisvreugde, die ongetwijfeld ook dans inhield, te verhogen. Wat rekeningen betreft heeft mijn onderzoek tot nu toe zich toegespitst op stadsrekeningen, de rekeningen van de hoven zijn voorlopig even buiten beschouwing gelaten. Deze zijn namelijk geen van alle uitgegeven, zodat een snelle scan in deze onderzoeksfase niet mogelijk was. Het beleid zal zijn dat deze archieven zullen worden geraadpleegd in een later stadium van het onderzoek, zodra er meer aanknopingspunten zijn waarmee gericht naar dansgebeurtenissen kan worden gezocht. Wat het hertogdom Gelre betreft zijn er overigens al veel gegevens uit de hofarchieven, en dus ook uit hofrekeningen, bekend door de diepgaande studie van Gerard Nijsten (1992) over cultuur aan het hof van Gelre van 1371-1473, waarin ook muziek en musici aan het hof aan de orde komen. Te zijner tijd zal het gericht doornemen van deze rekeningen aan de orde komen, omdat mij is gebleken dat niet-danshistorici danstermen en -benamingen niet altijd als zodanig blijken te herkennen of juist te interpreteren, nog los van het feit natuurlijk dat ze niet naar dans op zoek waren.

### *Keuren en ordonnantiën*

Het stadsrecht van een stad bestond in eerste instantie uit een verzameling oorkonden, waarin de heer op bepaalde gebieden aan de stad vrijheden of privileges toekende, zoals het recht om zelf de jurisdictie in de stad te regelen, of bepaalde economische rechten. In ruil daarvoor kreeg de heer dan eeuwige renten of een aandeel in de opbrengst van de belastingen. Daar waar de stad zelf regels uitschreef, bijvoorbeeld voor de ambachtsuitoefening door de gilden of over het handhaven van de openbare orde, werden deze ordonnantiën toegevoegd aan de oorspronkelijke keuren, hetgeen dan gezamenlijk het stadsrecht van een stad vormde. Voor de oostelijke en zuidelijke Nederlanden zijn er, naar mij bleek, veel minder keurboeken gepubliceerd dan voor het westen van het land, zodat ik op deze bronnen in dit stadium nog wat minder zicht heb. Het middeleeuwse keurboek van de stad Doetinchem levert heel weinig voorschriften op die (in)direct naar dans verwijzen, de 'costuymen, ordonnantiën en keuren van het Land van Hoogstraten, dat onder de hertog van Brabant viel, doen dat evenmin. Het stadsrecht van Kleef noemt wel speellieden als zijnde rechteloos, ze mochten beschimpt worden. Degene die ze uitschold was dus niet strafbaar.

Wel is het te verwachten dat ordonnantieën iets kunnen opleveren zodra het gaat om zaken van openbare orde, waarbij van dans sprake zou kunnen zijn, zoals de reglementering van kermissen, jaarmarkten en herbergen. Uit de literatuur blijkt dat dat in elk geval voor Deventer en Zwolle het geval is. Waarschijnlijk zullen ook schepenboeken nuttig kunnen zijn; daarin werd namelijk de rechtspraak inzake onder andere vergrijpen tegen de openbare orde opgetekend.

Ook voor de hoven zijn er ordonnantieën: het reilen en zeilen van het *'huysgesinde'* in de residentie(s) werd door de vorst gereguleerd. De Kleefse hofordonnanties, uitgegeven voor de jaren 1411–1521, bevatten dienstwijzingen voor de hofbeambten, regels voor de hofkeuken, de bottelarij, de brouwerij, de wagenmeester en de stalknechten. Ook wordt gemeld wie torenwachter is, wie zwanenwachter, wie waar slaapt of wie niet in de hofburcht slaapt. Maar ook wordt duidelijk, en dat is interessant, wie er op de kostlijst staat, dus wie de maaltijden in de residentie gebruikt. Daardoor krijgen we zicht op wie er tot de hertogelijke hofhouding behoorde, zoals in 1449 *'Die Moir'*, wiens eigen naam Claes Bussemeister blijkt te zijn. Nu is niet zonder meer duidelijk dat hier dans in het spel zou kunnen zijn, de aanwezigheid van heidenen aan het hof was niet ongewoon. Vaak nam de landsheer exotische mensen mee van zijn buitenlandse reizen, die dan aan het hof als curiositeit en vermaak dienden. Maar het feit dat de man ook een gewone naam heeft doet vermoeden dat het om zwarte schmink zou kunnen gaan, die gebruikt werd door moreskendansers. De kans dat deze moor ook moreskendansen zou kunnen hebben uitgevoerd is er misschien wel. In 1470 is er in de kostlijst sprake van *'Henrick die nijhe sprenger'*. Rond hetzelfde jaar worden er ene *'Tamburijn'* en weer *'Die moer'* genoemd. In ieder geval is er sprake van een nieuwe springer, zodat er ook een oude moet zijn geweest.

#### *Acten van kerkeraden en classes van hervormde gemeenten*

De stichting van hervormde gemeenten heeft in alle gebieden die in dit onderzoek aan de orde komen zijn eigen, particuliere geschiedenis, maar grofweg kan worden gesteld dat vanaf 1600 de meeste hervormde gemeenten waren gevormd en dat er een predikant beroepen was. Tot 1648 echter bleef de situatie met name in het zuiden van de Nederlanden onrustig, vooral omdat de vorming van *'classes'* een moeizaam verloop had. Een *'classis'* is de verzameling van in elkaars nabijheid liggende hervormde gemeenten, die door afvaardiging van predikanten en ouderlingen gezamenlijk de classicale vergadering vormen. Op een hoger niveau waren er de provinciale synodes.

Het normatieve bronnenmateriaal dat de organen van de diverse hervormde vergaderinstanties leveren is rijk te noemen. Met name op het niveau van kerkgemeente zijn er gegevens te vinden die voor de lokale situatie informatie kunnen leveren over hoe men in gereformeerde kringen tegen een deugdzam leven aankeek en welke middelen werden aangewend om de lidmaten zover te krijgen, dat ze de fatsoensnormen die de predikanten vanaf de kansel verkondigden, ook zouden toepassen.

De kerkeradsacten van de Nederduits Hervormde Gemeente in Nijmegen zijn vanaf 1592 aanwezig. Uit deze notulen van de kerkeradsvergadering geef ik hier enkele voorbeelden van disciplinerend optreden van de kerkeraad. In zijn algemeenheid kwamen in de vergaderingen veel klachten aan de orde over paapse gewoonten, die men uiteraard uit wilde roeien. In de vergadering van 11 november 1593 werd besloten de magistraat van Nijmegen te verzoeken:

*'dat uut den closteren henweg werden gedaen die nonnenusilen, kappen, kaprunen end ander hetsels; oick alle instrumenten der affgoderijen en superstitionen; ten tweden, dat affgeschaffet werden die affgodische teerdage, die die ampten end gilden noch houden; ten derden, dat man ock te niete doe die superstitionen die noch gepleegt werden by den krancken end doden.'* (Janssen e.a.)

Ook ten aanzien van de eigen lidmaten trad de kerkeraad disciplinerend op. Dansen was een ernstige verstoring van de gewenste orde en een zware zonde, zoals Gisbertus Voetius, de Utrechtse contraremonstrantse rector en predikant schreef in zijn toonzettende en landelijk nagevolgde werk *De choreis* uit 1644, vertaald als *Een kort tractaetjen tegen het danssen*. De Nijmeegse kerkeraad handelde geheel in de geest van Voetius toen zij in 1594 in de acte van 17 maart noteerde:

*'Is besloten dat men ettlicke lidmaeten, die met lichtferdigen dantzen gedurende ettlicke nachten ende daegen aegegeven, sal van des Heren Avondmael affwijzen, als Berttgen, Arent van dem Berges dochter, en Liske Tuckingks; ock niet en sullen wider darto geadmitteert werden, tensey dat sie haer schuld bekennen ende ware boitferdigheit verthoonen; ende vrou van Bocholt.'* (Janssen e.a.)

In 1597 werden twee leden van de kerkeraad afgevaardigd om ene Willem de Claer en zijn familie te vermanen vanwege het lichtvaardig dansen dat in zijn huis, op de bruiloft van zijn dochter had plaatsgevonden. Dezelfde Willem de Claer was twee jaar eerder al in aanvaring gekomen met de kerkeraad, toen hij, aangesproken op zijn ergerlijk spelen en dobbelen, daar desondanks mee was doorgegaan. De toegang tot het avondmaal was hem daarop ontzegd.

De acten van kerkeraden en classes zijn in ruime mate overgeleverd en vaak ook uitgegeven. Op die manier heb ik kunnen vaststellen dat voor alle gebieden die ik in mijn onderzoek betrek bronnen voorhanden zijn, die relevant materiaal kunnen opleveren.

### *Moraalliteratuur*

Met name vanaf de veertiende eeuw is er een toename te constateren van moralistische teksten in de landstalen, waarin men een grotere groep lezers en toevoorders op eenvoudige wijze de christelijke deugden en levenswijze probeerde duidelijk te maken. Het gaat hier dus niet om hoogstaande moraaltheologische teksten, maar om voer voor de leek, die door een deugdzaam leven de weg naar God wilde vinden. Deze teksten waren meestal niet oorspronkelijk, in die zin dat het ging om vertalingen en/of compilaties van oudere latijnse teksten, die in vroeger eeuwen uitsluitend voor de reguliere en wereldlijke geestelijkheid waren bedoeld. In dit moralistisch discours gaat het vaak om overzichten van belangrijke christelijke kennis. Zo vindt men er de zeven hoofdzonden en -deugden, de zeven sacramenten, de tien geboden en dergelijke basiskennis van het christelijk geloof. De middelnederlandse teksten die voor mijn onderzoek van belang zijn, zijn met name zondenspiegels, maar ook meer algemene moralistische teksten, die vaak als leerdicht zijn vormgegeven. Als voorbeelden noem ik *Spieghel ofte reghel der kersten ghelove ofte der kersten eewe*, *Cancellierboek* (oorspronkelijke auteur Robert de Sorbon) en *Coninx Summe* (oorspronkelijk Laurent van Orléans). Een zondenspiegel



waarin dans, voor zover ik het nu kan beoordelen, uitgebreid wordt behandeld, is *Spiegel der Sonden*, een vertaling van *Summa de vitiis* van Guillaume Pérault. Hierin worden de zeven hoofdzonden stuk voor stuk behandeld en uitgelegd welke dochterzonden daar allemaal bij horen. De zeven hoofdzonden worden behandeld in de volgorde gulzigheid (gula), onkuisheid (luxuria), gierigheid (avaritia), traagheid (acedia), hoogmoed (superbia), nijd (invidia) en toorn (ira). Dans is een dochterzonde van onkuisheid en krijgt in het betreffende hoofdstuk vier paragrafen, met de volgende titels:

- *Traetsen ende dansen is grote sonde, toghet scrifture* (traetsen = schrijden, stappen)
- *Dansen is vreselic omme die menichte van sonden, die daer af comt*
- *Dansende vanghet die duvel den mensche bi drien saken*
- *Dansende vanghet die duvel den mensche bi drien saken* (Verdam, p. 11)

In de eerste aan dans gewijde paragraaf wordt de kerkvader Augustinus aangehaald met de regels:

*'Ongeordineerde spronghen talre stont*

*Is inder dieper hellen gront.'* (Verdam, J, *Die Spiegel der Sonden*, p. 20, r. 1535 en 1536)

Het lijkt erop dat de zeventiende-eeuwse predikanten, bij hun fulminaties tegen het onzedige dansen, vooral voortbouwden op deze laatmiddeleeuwse moraalliteratuur. Uiteraard zullen ook vergelijkbare teksten op uitspraken over dans worden onderzocht. De titel die ik dit artikel heb meegegeven is ontleend aan *Spiegel der Sonden*.

#### *Overige, diverse bronnen*

Hier gaat het om alle bronnen die niet onder de vorige categorieën vallen, maar die wel gegevens blijken te leveren over het voorkomen van dans en eventueel ook een normatieve strekking ten aanzien van dans vertonen. Het weerbarstigste van dit soort bronnen is dat je er op kunt hopen, maar dat het toch redelijk toevallig is als je ze vindt. Zo blijken archieven van rederijderskamers en de teksten die zij nagelaten hebben soms naar dans te leiden, omdat de feestelijkheden ter gelegenheid van hun optredens vaak ook dans impliceren.

In regionale historische tijdschriften werden aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw regelmatig kleinere bronnen gepubliceerd met een zeer divers karakter, Voorbeelden hiervan zijn een uitgave van de brieven van hertogin Sibylla van Gulik, Kleef en Berg aan haar gemaal Johann Friedrich, keurvorst van Saksen (Burkhardt, 1868). De brieven beslaan de jaren 1546 tot 1553 en bieden hopelijk een blik op het dagelijks leven van de hertogin. Zo zijn er diverse huwelijksbeschrijvingen, compleet soms met uitnodigingen, gastenlijsten, tafelschikkingen en ordonnantiën voor de keuken. Ook is interessant een verslag van een reis in 1541 van hertog Willem V van Gulik, Kleef en Berg naar Frankrijk in het kader van zijn huwelijkspolitiek, waarin talrijke dansmomenten en een 'momerie' aan het franse hof worden beschreven. Bij dat bezoek aan het Franse Hof maakte hij kennis met Catharina de Medici, die sinds 1537 gehuwd was met de dauphin, de latere Henry II Valois. In 1581 was de toenmalige koningin-moeder Catharina de opdrachtgeefster van het hofballet *Le Ballet Comique de la Royne Louise*.

Opvallend is dat slechts vier jaar later in 1585 hertog Willem grootse feesten liet organiseren in zijn residentie Düsseldorf ter gelegenheid van het

huwelijk van de erfprins Johann Wilhelm met markgravin Jakobe van Baden. Een week lang waren er talrijke festiviteiten zoals vuurwerken op de Rijn, tragedies, komedies, momerieën, toernooien en kostelijke banketten. Dit alles was rijk gelardeerd met dans, zelfs met een voorstelling die als hofballet kan worden gekwalificeerd, met de mythe van Orpheus en Amphion als onderwerp. De hofschrijver Graminäus heeft dit alles van dag tot dag vastgelegd in een verslag met de titel *Beschreibung derer Fuerstlicher Gueligscher (...) Hochzeit so im jahr Christi tausent fuenffhundert achBig fuenff (.) gehalten wurde.*, dat in 1587 in Keulen werd gedrukt. Wie schetst mijn zeer aangename verrassing, toen ik in het archief van Huis Ruurlo precies dit verslag, waarvan ik het bestaan al kende, aantrof: het blijkt dat ene Pilgrum van Heckere, telg uit het geslacht Van Heeckeren en toen drost van Goch, als genodigde bij de bruiloft aanwezig was. Het is een helaas wel enigszins beschadigd exemplaar, maar de meeste van de gravures zijn in prachtige kleuren te bewonderen (Gelders Archief). Dit is natuurlijk een belangrijke bron, die zeker volledig moet worden bestudeerd en waar nu al veel over te zeggen valt, maar dat voert te ver voor dit bestek. Twee andere voorbeelden van bijzondere bronnen zal ik hier kort bespreken: Het Boek Weinsberg en De Kroniek van Gelre van Willem van Berchen.

*Das Buch Weinsberg: Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert* is een kruising tussen een autobiografisch geschrift en een kroniek. Hermann Weinsberg (1518–1597) beschreef per jaar zijn leven, in de dagelijkse zaken, maar ook in de politieke en sociale kwesties die in die tijd speelden. Hermann Weinsberg sloot de universiteit van Keulen af als Magister artium in 1537 en verliet de universiteit in 1543 als jurist, maar hij heeft zijn beroep van advocaat nooit uitgeoefend. Hij leefde vooral van het vermogen van zijn echtgenote en bezat daarnaast een herberg en een wijnhandel. Lang was hij stadsbestuurder van Keulen, in ieder geval vanaf 1565 tot aan zijn dood in 1597. Ten opzichte van de Reformatie had hij niet een expliciete mening, maar zelf bleef hij katholiek. Hij was beïnvloed door humanistische denkers zoals Erasmus, die een periode in Keulen verbleef en daar humanisten als vrienden had. Weinsberg was, ook in navolging van de uit Grave afkomstige arts Johannes Wyer, fel gekant tegen de heksenwaan en -vervolgingen, die in de zestiende eeuw het Rijnland teisterden.

In zijn dagboeken geeft Weinsberg een inkijkje in het politieke, sociale en culturele leven van zijn tijd: hij schrijft over de godsdienststrijd, vorstelijke huwelijken, bedevaarten, ketterverbrandingen en heksenvervolgingen. Voor dit onderzoek is vooral interessant dat hij zeer veel vermeldt over de toen heersende stadscultuur, waarin volksfeesten en dans een vanzelfsprekende rol speelden.

Het boek is uitgegeven in oorspronkelijk vier delen, in de periode van 1886 tot 1898. De belangstelling van historici was aan het eind van de negentiende eeuw vooral gericht op het politieke, zodat ze de in hun ogen triviale en irrelevante zaken uit het dagelijks leven hadden weggelaten. In 1926 verscheen een vijfde deel met de tot dan toe verwaarloosde aanvullingen uit het sociale en culturele domein, voer voor cultuurhistorici dus. Enkele van de vele dansvermeldingen die ik in het Boek Weinsberg vond zijn bijvoorbeeld:

- In 1558 is er veel 'dantzen en springen' bij een bruiloft
- In 1559 wordt er thuis gedanst: de burens zijn op bezoek
- In 1562 wordt er 'getanst en gesprongen' op het feest van Pinksteren
- In 1563 gaan Herman en z'n vrouw, samen met de burens, naar het raadhuis en 'sint uber das feur frolich gesprongen'.

Uit veel van deze dansgebeurtenissen blijkt dat ze onderdeel zijn van de volkscultuur die toen ongetwijfeld kenmerkend was voor het hele Nederrijnse en Westfaalse gebied.

*De Gelderse Kroniek van Willem van Berchen* is een andere bijzondere bron. Willem van Berchen was onder andere pastor van het hoofdaltaar van de St. Stephanuskerk in Nijmegen. Zijn kroniek beschrijft de geschiedenis van het hertogdom Gelre en de daden van de Gelderse hertogen van 1343 tot 1481. Over het algemeen zijn kronieken niet de meest aangewezen bronnen voor dans, omdat ze zelden op dagelijks niveau informatie geven. Ze vermelden de daden van heersers, zoals bijvoorbeeld blijde inkomsten, huwelijken en overwinningen. Zodoende leiden ze hoogstens indirect naar andere bronnen, die misschien wel reppen van de feestelijkheden naar aanleiding van die gebeurtenissen. De kroniek van Willem van Berchen is daarop op zich geen uitzondering, wel zijn een aantal onverwachte zaken vermeld die blijkbaar de speciale aandacht van de kroniekschrijver trokken. Gebeurtenissen op het menselijke vlak, zoals mensen die slachtoffer worden van overduidelijk onrecht, gaan hem aan het hart en hij bericht met duidelijk genoeg over de gerechte straf die misdadigers opgelegd krijgen. Ook bericht hij over de pestepidemie en het optreden van geselbroeders of over een kookwedstrijd tussen hertog Willem van Gulik en zijn gastheer, de Engelse koning.

Voor dit onderzoek is van belang dat hij voor het jaar 1374 een danswoede of dansepidemie uitvoerig beschrijft, die naar zijn zeggen zo'n anderhalf jaar duurde. Hij plaatst het gebeuren in zowel Duitsland als Frankrijk, waarbij hij de stad Luik met name noemt. Het verhaal is verder klassiek en te uitgebreid om hier te behandelen, maar alle ingrediënten, van plotseling optredende danslust, enorme verbroedering, de aanwezigheid van joculatoren, dansen tot in uitputting, de kerk en slechte priesters de schuld geven...het is er allemaal. Het verschijnsel danswoede is uiteraard een onderwerp dat in dit onderzoek over danscultuur in de Nederlanden in de betreffende periode niet kan ontbreken.

## **Conclusie**

In het bovenstaande heb ik u geschetst welke resultaten het bronnenonderzoek voor een zo weerbarstig onderwerp als dans tot nu toe heeft opgeleverd. In ieder geval is mij gebleken dat relevante bronnen weliswaar niet dik gezaaid, maar zeker niet onvindbaar zijn. Dit geldt zowel voor bronnen die dansgebeurtenissen aantonen als voor normatieve bronnen die iets blootgeven van de receptie van dans in de betreffende periode.

Op grond daarvan verwacht ik in het volgende traject van het onderzoek, met name het komende jaar, bezig te zijn met een verdieping van de bronnenstudie, dat wil zeggen dat ik niet heel veel meer materiaal zal zoeken, maar het gevonden materiaal uitgebreider zal bestuderen. Daarnaast dient het theoretisch kader, zoals boven grof geschetst, nader uitgewerkt te worden. Daarvan zal ik u in een volgend artikel verslag doen.

Dit artikel maakt deel uit van het proefschrift

*Elk dans magh heten wel processie vanden duvel* (voorlopige titel)

Promotie aan Radboud Universiteit Nijmegen, promotor prof. dr. P.J.A.N.

Rietbergen, cultuurhistoricus.

Beoogde einddatum: december 2010.

## Literatuur

- Bourdieu, P.F.** (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burkhardt, C.A.H.** (hrsg.) (1868). Briefe der Herzogin Sibylla von Jülich-Cleve-Berg an ihren Gemahl Johann Friedrich den Grossmüthigen, Churfürsten von Sachsen. *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins, Band 5*. Bonn: Marcus.
- Connerton, P.** (1989). *How Societies Remember*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Elias, N.** (1990). *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoekingen*. Utrecht: Het Spectrum.
- Gelders Archief.** *Archief van het Huis Ruurlo*, inv. nr. 806.
- Janssen, A.E.M., W. J. Meeuwissen** (1996). *Kerkeradsacten van de Nederduits Gereformeerde Gemeente te Nijmegen 1592 – 1651*. Nijmegen: Gemeentearchief.
- Nijsten, G.**(1993). *Het hof van Gelre. Cultuur ten tijde van de hertogen uit het Gulikse en Egmondse huis (1371 – 1473)*. Kampen: Kok Agora.
- Oostrom, F.P. van** (1992). *Het woord van eer. Literatuur aan het Hollandse Hof rond 1400*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Roodenburg, H.** (2004). *The eloquence of the body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*. Zwolle: Waanders.
- Schevichaven, H. D. J. van, J.C.J Kleyntjes** (ed.) (1910). *Rekeningen der stad Nijmegen, deel 1, 1382 – 1427*. Nijmegen: Malmberg.
- Taylor, D.** (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham NC [etc.]: Duke University Press.
- Verdam, J.** (1900). *Die Spiegel der Sonden. Eerste deel, De berijmde tekst naar het Munstersche handschrift*. Leiden: Boekhandel en drukkerij voorheen E. J. Brill.

**Thérèse Boshoven** (1951) is cultuur- en danshistorica (Ru Nijmegen doctoraal geschiedenis 1979, danspedagoog Dansacademie Arnhem 1982). Zij doceerde aan ArtEZ hogeschool voor de kunsten in Arnhem van 1983 tot 2017. Daarnaast werkte zij voor diverse onderwijsinstututen.

Op dit moment is zij gastdocent aan de HKU Utrecht, de Universiteit Utrecht en freelancer bij Cito en CvTE. Aan de Universiteit van Tilburg werkt zij als buitenpromovendus aan een cultuurhistorisch promotieonderzoek naar danscultuur in de Nederlanden (ca. 1300 – ca. 1700). Promotor is prof. dr. Arnoud-Jan Bijsterveld (Tilburg University), co-promotor prof. dr. Johan Oosterman (Radboud Universiteit Nijmegen).

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.120-128

## **Pedagogical aims and focus of students' reflection in practical dance classes**

by Äli Leijen

As a result of a former study (Leijen, Admiraal, Wildschut & Simons, 2008), where practical dance teachers were asked to describe their pedagogical practice, we found that supporting students' reflection in respect to their learning and behavior can be considered to be a widespread educational need of practical dance classes. More attention should be paid to encouraging students' reflection in both dance technique and choreography classes in higher educational settings. This study aims to find out which variations appear among the practices of reflection, therefore, the different interpretations of reflection in education based on the literature are discussed first. Second, based on the findings of an empirical study, the practices of reflection in tertiary dance education and a descriptive model of reflection are presented. This model can be considered as a framework for supporting students' reflection in dance classes.

### **Different interpretations of reflection**

Despite consensus concerning the importance of reflection for learning, there are different interpretations of reflection in education. According to Procee (2006), the most influential approaches are the pragmatist school of Dewey, and the so-called Frankfurt school of Critical Social theory, e.g. notions of Habermas. The followers of these schools interpret reflection differently. In Dewey's view, reflection served the purpose of becoming conscious and thoughtful about one's action, as being opposite to acting according to a trial and error scheme while dealing with confusing and problematic situations. The process of reflection as described by Dewey consists of a linear model of successive phases (Rodgers, 2002): 'an experience; spontaneous interpretation of the experience; naming the problems or the questions that arises out of the experience; generating possible explanations for the problems or questions posed; ramifying the explanations into full-blown hypotheses; experimenting or testing the selected hypothesis', p. 851. Most of the reflection models in the pragmatists' tradition (e.g. Korthagen, 1985) consist of a phase model like Dewey. On the other hand, the Critical Social theory perspective on reflection emphasizes the critical position of individuals and groups towards the actual situation and engagement in critique and doubt by questioning existing assumptions, values and perspectives, which underlie their actions, decisions and judgments in order to open up a horizon of liberation (Procee, 2006).

Procee (2006) criticizes both approaches for their negative stance towards the concepts and experiences of the reflective individual. The Dewey tradition of reflection having its main orientation on *improvement* enhances a negative attitude of the learner to his or her past performances. Due to this negative attitude students may develop a dislike to reflection. A similar situation can be

found in critical models of reflection, which focus on *emancipatory criticism*. Procee (2006) uses arguments of Van Manen (1995) for pointing out the limitation of the latter: 'It is obviously not possible to act thoughtfully and selfconfidently while doubting oneself on the same time...It would disturb the functional epistemology of practice that animates everything that they do.' (p. 9). Therefore, despite taking a side between two different traditions of reflection Procee (2006) develops a systematic approach to reflection based on Kant's distinction between *understanding* and *judgment*, the latter associated with reflection. 'Understanding is related to the ability to grasp logical, theoretical, and conceptual rules and judgment is related to the ability to connect experiences with rules.' (p. 17) As Procee argues: 'both are important in the field of education –students have to learn existing concepts and theories in their specialty (understanding), but they also have to learn to make connections between their state-of-art knowledge and the domains of reality in which they are operating (judgment).' (p. 18) These connections can occur two ways, driven from pre-given concepts - *determinative judgment*, and driven from experiences – *reflective judgment*. Determinative judgement implies that a person is reflecting on the manner and outcome in which he/she has applied a pre-given concept or principles to his/her practice. Reflective judgment entails that a person is reflecting on the manner and outcome of a concept or principle, which he/she has developed based on his/her practice. Accordingly, to reflect means both to compare and hold together one's conceptions and experiences in order to act in a self-confident way. In brief, there are three different perspectives on reflection in education, embedded in the philosophy traditions of Pragmatism, Critical Social theory and Kant. Accordingly, the focus, purpose and process of reflection are different in each tradition.

The main research question for the current study is: how to describe the pedagogical practices of reflection in tertiary dance education? In order to answer this question, the following sub-questions will be addressed: Can different types of reflection be distinguished in the context of practical dance classes? How can categories of reflection be conceptualized in a practically useful way?

### **Data collection and procedure**

To answer the research question an empirical study was carried out, which focused on the perception of dance teachers, who teach practical dance courses in dance academies in The Netherlands. The choice to focus on teachers' perceptions was made because the main focus of this part of the study was to develop further understanding about the pedagogical aims of reflection and reveal the basic focus of reflection in the pedagogical context.

Data for developing a descriptive model of different types of reflection in dance education was collected in two stages as described in figure 1.

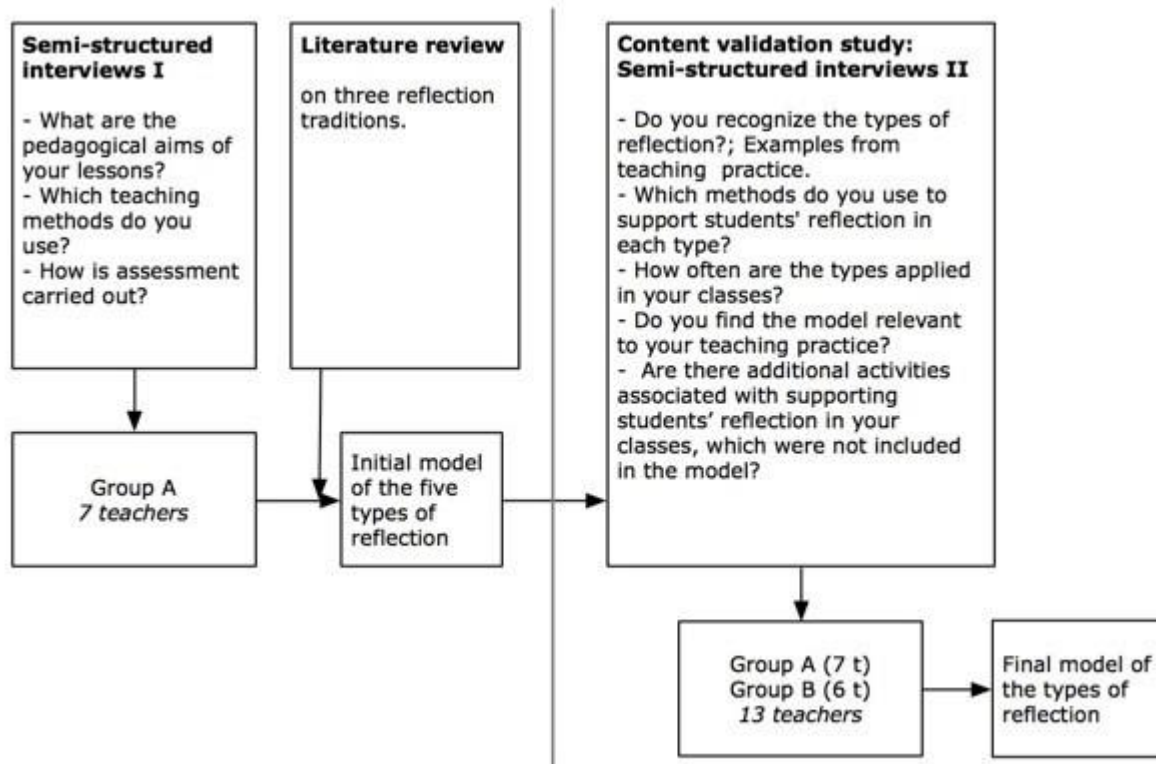


Figure 1. Overview of the data collection

To gain insight in ideas on pedagogy in dance education seven practical dance teachers, four technique teachers (one female and three males) and three choreography teachers (all female), from four different dance academies in The Netherlands were interviewed. Since reflection is a confusing concept and teachers may not be aware that they encourage their students to reflect on or in their practices, teachers were not asked directly to elaborate on how they encourage students' reflection in their classes. Instead, teachers were asked to give an overview on their teaching practice on a general basis. The themes of the interview were: teaching aims, methods and assessment. The descriptions of the practices given by the teachers were then analyzed by the researchers focusing on the evidence of teachers encouraging students' reflection in their classes.

Based on the teachers' ideas on pedagogy and findings from the literature concerning the practices of reflection an initial model of the pedagogical practices of reflection in tertiary dance education was created, describing five types of students' reflection.

Next, a content validation study was carried out in order to obtain feedback from earlier and new informants as a procedure for corroborating findings from qualitative studies (Miles & Huberman, 1994). In total, thirteen teachers were interviewed during the content validation study.

First, the seven teachers whose ideas had formed the basis for the initial model were interviewed again. It was asked whether they recognized the five types of students' reflection described in the model and whether they could provide examples of how it is applied in their classes. It was also asked whether they find the model relevant for their teaching and if there are additional

activities, which are carried out with their pedagogy to support students' reflection, which were not described in the model.

Second, six new dance teachers were interviewed using the same questions. These teachers were found after contacting two dance academies to find volunteers for the content validation study. Of these, three were dance technique teachers (all female) and three were choreography teachers (two females and one male).

### **Data analysis**

The data collected in the first stage of the study were analysed in a qualitative manner, using a systematic set of procedures to develop an inductively derived descriptive model of reflective practices in tertiary dance education.

First, the author of this paper assigned open codes to fragments related to the practices of reflection in all interviews. For example, the following fragment was coded as: developing meaningful ideas/stories and applying them to their artistic work. A choreography teacher:

*I work a lot with text and movement, and one of the things that I always ask my students to do is either bring their own texts, or develop their own texts in the workshops. For instance, I might ask them to write about someone in their family or something close to them. In that way I really bring in their own individuality and their own story, because for me it is really about their own stories, both movement-wise and also in the text, and how they apply these stories and these texts to their own artistic work or their choreographic work.*

These open codes were intended to summarize the content in a given fragment. During this procedure, the differences between supporting students' reflection in the dance domain and supporting students' reflection in the domain of one-self were also noted, since teachers tended to separate these two in their descriptions. The fragment presented above was associated with the domain of one-self, since the teacher emphasizes that students need to develop and apply ideas for their choreographic work which are personal and meaningful for them. However, for example, while teachers described how they encourage students to reflect on the extent they have applied a particular predefined principle of a dance technique or theoretical concept, the fragment was associated with encouraging reflection in the dance domain.

Second, the fragments coded using open codes were organized and grouped under more general categories or code families. These code families represented different reflection types. Since it has been shown that sensitizing concepts taken from existing research are often relevant as interpretive devices for a qualitative analysis (Bowen, 2006), the following three sensitizing concepts to interpret the practices of reflection were used. The first concept was encouraging students to carry out the determinative judgment and reflective judgment to connect concepts and principles with practice from the Kantian perspective. The second was fostering students to carry out a linear procedure of reflection steps to assess and improve current practice from the pragmatists' perspective. The third was encouraging students' engagement in critique and doubt by questioning existing societal assumptions, values, and perspectives in order to open up a horizon of liberation concerning the social critical view of reflection.



For example, the fragment presented above was associated with the Kantian notion of reflection, since the teacher indicated that students need to develop meaningful ideas for choreographic work and reflect on how they applied these ideas to their artistic work, the fragment indicates encouraging both reflective judgement (students need to develop meaningful ideas) and determinative judgment (how they applied these ideas to their choreographic work).

In addition, to identifying the fragments from the three theoretical perspectives, a distinction was made between the domain of one-self and the domain of dance to identify different types of reflection. This procedure was carried out independently by two researchers. Both researchers had identified fragments related to the pragmatists' and Kantian notions of reflection with a further distinction between the domain of one-self and the domain of dance.

Third, the procedure of consensual validation was carried out. In this procedure, the initial categories developed by two researchers were critically compared and discussed by the two researchers until a consensus was reached. Consensus on the organisation and grouping was reached for all fragments. One of the discussion topics was the relevance of distinguishing the domain of one-self and the domain of dance among the fragments associated with the pragmatists' notion of reflection. Owing that the two domains were highly interrelated in these instances two researchers decided to merge all fragments related to pragmatists' notion of reflection into one category. As a result of this analysis, a descriptive model of the pedagogical practices of reflection containing five types of reflection was developed. The five types are: (1) determinative judgments to connect the theory of the domain of dance with practice, (2) determinative judgments to connect the knowledge of one-self with practice, (3) reflective judgements to connect practice with the theory of the domain of dance, (4) reflective judgement to connect practice with the knowledge of one-self, and (5) a circular reflection process related to pragmatists' notion of reflection for analysing one's improvements over a period of time.

The interviews conducted in the content validation study were initially summarized by a researcher, resulting in separate documents of examples and frequencies for the five types of reflection, and suggestions for improving the model. Subsequently, in each document, the answers of the teachers were organized under themes and sub-themes. This analysis procedure resulted in cross-case matrices (Miles & Huberman, 1994) for each type of reflection, and a separate matrix containing teachers' suggestions for improving the model. Finally, three researchers discussed and weighted teachers' suggestions for improving the model; based on this, minor changes were made to the initial model.

## **Results**

Below, the descriptive model of pedagogical practices of reflection in tertiary dance education (see Figure 2) is presented. The model incorporates five types of reflection. Four of the reflection types are related to the Kantian notion of reflection where students are supposed to connect their kinesthetic experiences with concepts and principles related to dance disciplines, and concepts and principles derived from awareness of one's self and bodily possibilities in order to be able to act as a self-confident person in a professional practice. The connections should appear in two ways. Students are making determinative and reflective judgments to relate concepts and principles with practice. The fifth

type of reflection is related to the pragmatists' notion of reflection; here students are encouraged to elaborate on their development over a period of time, point out what needs further attention during a next period and plan the activities for enhancement. The latter type can be characterized as a circular improvement cycle.

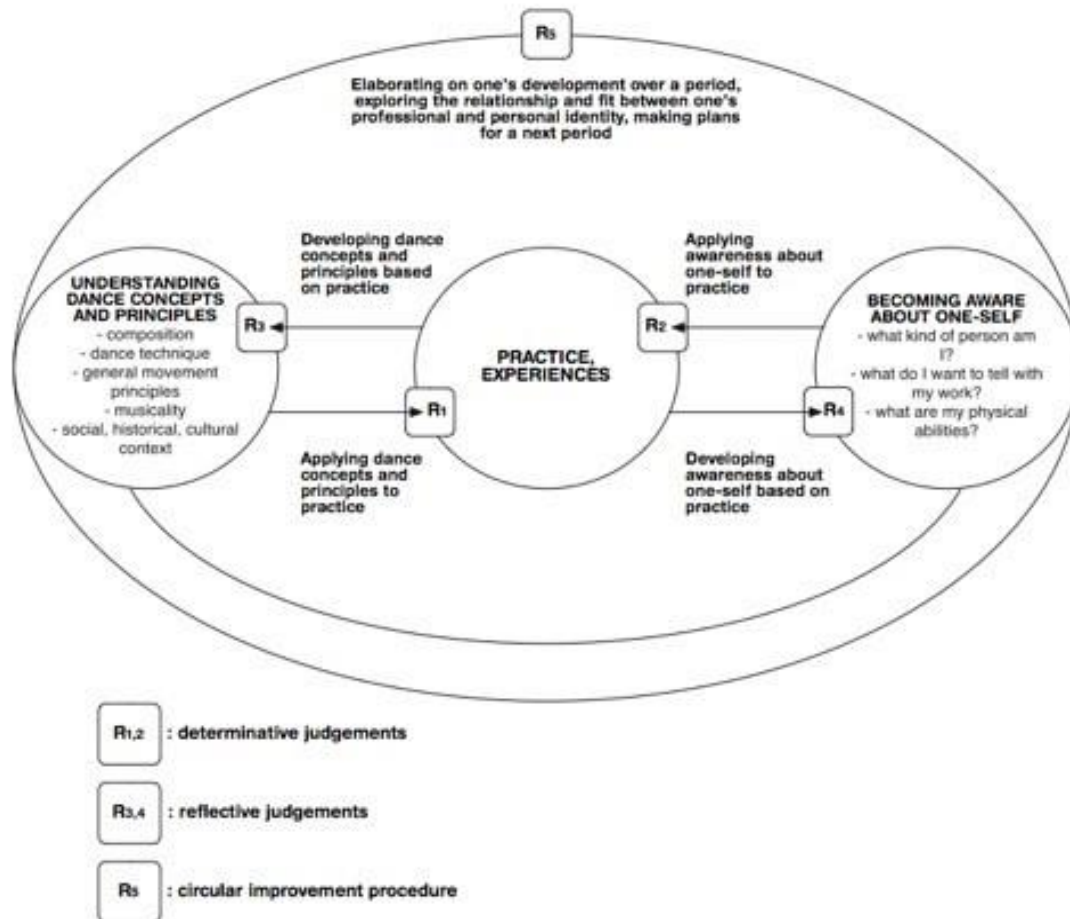


Figure 2. The model of pedagogical practices of reflection in tertiary dance education

Following, each type is described in more detail.

### *Determinative judgments*

Using the first type of reflection, students should analyze their kinesthetic experiences in the light of predefined concepts and principles related to a dance discourse. These concepts and principles can be related to different dance styles, composition theories or general notions, e.g. post-modernism, related to social, cultural and historical context. Students are encouraged to elaborate in what manner they apply certain principles, and understand why they are not able to carry out certain combinations. For example a choreography teacher explained how she teaches the concept and principles about the sight specific walk:

*I show them videos about sights specific walk and discuss things about that before they go to practice. They have to reflect on their walk and how far we are in this walk in this assignment on the theory.*

Using the second type of reflection, students should analyze their kinesthetic experiences in the light of the concepts and principles related to themselves, such as personality, which includes the social and cultural background of the student; preferences, which point to the interests student wishes to share and express in dance art; and bodily possibilities, which form unique means for carrying out dance concepts and principles and those of the self. A dance technique teacher elaborated how students should reflect on how they apply their bodily possibilities in an exercise:

*...let's take a few minutes try it for yourselves, for a few minutes. Let's see if you can now, find it for yourself, if you have more questions. Then we stop and we look at one by one. So I give them little bit time and then they can see if they can get the full physicality of the movement with their own ability.*

#### *Reflective judgments*

Students are also expected to discover concepts and principles based on their practice using reflective judgment. The third and the fourth type of reflection are related to these judgments. The third type of reflection aims to create new dance concepts and principles. It appears in two ways; first, learned concepts become more meaningful through practice as they are embedded in practical experiences or based on the experiences students perceive a concept in a new way. Second, students develop new concepts or principles while practicing. The following illustration was given by a dance technique teacher:

*I just ask them to roll down and then on their knees and then to come up...From there we come to different levels and they are exploring levels and things like that and then we explore differences in levels and they get a very small exercise to make a choreography about the different levels.*

Using the fourth type of reflection students develop awareness about themselves, discovering personality traits, meaningful themes for choreographic work or learning about their bodily possibilities and limits. A choreography teacher gave the following example about how she applies this type of reflection in her teaching.

*I do a lot of exercises where they have to work together in pairs and that will tell them a lot about how they communicate with other people in dance. Because for instance you can be someone who likes action-reaction form like in a conversation but you can have also a conversation in dance. Like I do a movement and you react on that movement and then I do one and you react again, so you get action-reaction. Or it can be possible that you like follow somebody, the other person, like he or she takes the initiative and you follow. Or, you could be someone who copies, who does not have a lot of ideas of yourself, but like to copy the person you are working with. Those are things that you can reflect on, how does this works for me?*

#### *Circular improvement procedure*

While these activities, related to the four types of reflection, were mainly associated with the pedagogy of students' reflection on their daily practice, the fifth type of reflection was associated with evaluation moments taking place once a semester or at the end of the course. One of the aims here is to make explicit

aspects, which can be improved in one's practice. A more linear procedure is applied for this type of reflection, which is in line with the Pragmatists' notion of reflection. Students are expected to carry out reflective writing on a previous period where they give an overview of their developments, point out the areas of improvement and aspects which need to be developed further, based on the latter they are asked to plan goals for a next period of study and carry the plans out. During mentor meetings students should be able to motivate and further elaborate their viewpoints on their development. Mentors pose questions during the discussion and provide their view on matters under discussion. In addition, semester reports and teachers' evaluations are also discussed at these meetings. Finally, professional identity of the students is also discussed during the mentor meetings, this is essential for grounding the choices regarding specialization and choices for future career.

### **Conclusion and discussion**

Five types of reflection practiced in tertiary dance education were found and organized in a descriptive model. Four of the reflection types are related to the determinative and reflective judgments of Kantian notion of reflection. The fifth type of reflection contains a more linear set of procedures related to improvement, which is in line with the Pragmatists' notion of reflection.

The Kantian notion of reflection in the current model differs from the original notion of Procee (2006), since, based on dance teachers' views, the domains of the subject area and person area were distinguished. The reason for such view can be that in dance education, physical education, and other studies of human movement the personality and bodily uniqueness of an individual are at the very heart of the learning process and its outcome. It is simply crucial to learn about the very personal and subjective characteristics of an individual besides the more objective principles of a subject area. This view is in line with the researchers and practitioners from previous studies, who, for example, have called for more attention to the inclusion of somatic techniques such as the *Feldenkrais Method*, *Alexander Technique*, *Ideokinesis* (Kovich, 1994) and *BodyMind Centering* (Cohen, 1993) in dance education. In brief, the model of practices of reflection is a general framework, which can be adopted based on the content and aims of the class. Although the specific levels of self are not shown in the model, I acknowledge that matters related to a student's personality can be viewed in a more detailed manner. Similarly, depending on the focus of a class, the principles related to the domain of the subject matter can be far more specific than presented in the model. In addition, I admit that the domains of dance and self are closely related in students' development and complementary to a large degree. However, for meta-analysis of one's own practice and development it may be helpful to consider them separately and look for relationships between the two.

Hardly any evidence on the practices of the Social Critical notion of reflection in tertiary dance education was found in this study. Although evidence suggested that teachers encourage their students to discuss issues related to social, cultural and historical context of the dance disciplines, the main aim of these discussions is to develop understanding of the wider context of dance and appreciation of dance as an art form and other disciplines of art. Further research is needed to find out how relevant this notion of reflection is in practical dance classes. The limitation of the current study is that the data was collected from the teachers'

description of their practices and not based on observations of pedagogical practices.

### **Further research**

The model presented above focuses merely on the focus and the pedagogical aims of reflection. In a follow-up study the author of this paper describes which specific processes students are engaged in while carrying out the different types of reflection and touched upon some of the obstacles students can experience within the processes of reflection. The reported obstacles, similarly to the pedagogical aims of reflection, are based on dance teachers' perceptions and experiences. The findings showed that in teachers' view students can encounter several difficulties within the processes of reflection. The last study of this research aimed to find out how streaming video can be used to overcome some of the reflection difficulties and support dance students' reflection activities. The study focused on students' and teachers' perceptions of the usefulness of streaming video for carrying out students' daily reflection activities in a composition course and a ballet course.

This article is part of a PhD study  
*The Reflective Dancer: ICT Support for Practical Training*  
IVLOS Institute of Education of Utrecht University  
Promotor: Robert-Jan Simons; Co-promotors: Ineke Lam, Liesbeth Wildschut,  
Wilfried Admiraal  
Defence: 20 juni 2008

### **Literature**

- Bowen, G. A.** (2006). Grounded theory and sensitizing concepts [Electronic version]. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(3)  
[http://www.ualberta.ca/~ijqm/backissues/5\\_3/html/bowen.htm](http://www.ualberta.ca/~ijqm/backissues/5_3/html/bowen.htm)
- Cohen, B.B.** (1993). *Sensing, feeling and action*. Northampton MA: Contact Editions.
- Korthagen, F.A.J.** (1985). Reflective teaching and preservice teacher education in the Netherlands. *Journal of Teacher Education*, 36(5), 11-15.
- Kovich, Z.** (1994). From intention to action: somatic education and the dancer, in: W. Schiller & D. Spurgen (Eds). *Kindle the fire: proceedings of the Conference of Dance and the Child International*. Sydney: MacQuarrie University.
- Leijen, Ä., Admiraal, W. F., Wildschut, L. & Simons, P. R. J.** (2008). Pedagogy before technology: what should an ICT intervention facilitate in practical dance classes? *Teaching in Higher Education*, 13(2), 219-231.
- Miles, M.B. & Huberman, A.M.** (1994). *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Procee, H.** (2006). Reflection in education: A Kantian epistemology. *Educational Theory*, 56(3), 237-362.
- Rodgers, C.** (2002). Defining reflection: Another look at John Dewey and reflective thinking. *Teachers College Record*, 4(4), 842-866.
- Van Manen, M.** (1995). On the Epistemology of Reflective Practice. *Teachers and Teaching: theory and practice*, 1(1), 33-50.

**Äli Leijen** is a Professor of Teacher Education at the Institute of Education of the University of Tartu in Estonia. She is also the head of the Institute of Education and the coordinator of the doctoral education programme in Educational Sciences. Prior to focusing on teacher education, she conducted research in the area of dance education. She defended her PhD dissertation entitled *The Reflective Dancer: ICT Support for Practical training* at the Utrecht University in 2008. She has supervised five PhD students, one of her students, Anu Sööt, focused on dance education in her dissertation.

Äli's main research themes are currently student teachers' professional development, supporting students' metacognitive processes in different contexts, development of professional identity, ICT for supporting pedagogy, and characteristics influencing doctoral education. She is an active member of several research organizations. She is also a founding member of the Estonian Young Academy of Sciences.

Dit artikel is eerder verschenen in: Naber, R., B. Nieuwboer, L. Wildschut (eds.) (2010), *Danswetenschap in Nederland – Deel 6*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.104-112

## **The integration of interactive technologies and the shifts in roles and relationships in digital dance<sup>1</sup>**

by Zeynep Gündüz

According to Steve Dixon (2007), author of the book *Digital Performance* (2007), the increasing integration of digital technologies into performances, especially in the 1990s, led to the perceived necessity for a new term to denote the distinct identity of performances created with digital technologies. Subsequently, the term 'digital performance' emerged in performance studies and university education. Digital performance, for Dixon, entails a broad spectrum of artistic practices as well as various types of digital technologies. He describes it as 'the conjunction of computer technologies with live performance arts, as well as gallery installations and net.art, CD-ROMs, and digital games where performance constitutes a central aspect of either its content or form'. (p.x)

Digital dance is a sub-genre of digital performance and integrates computer technologies as a major element in its materialization and realization. Being a relatively young artistic practice, little critical work has been written on digital dance.<sup>2</sup> As will be explained later, the writing on digital dance practice is largely written by a close and intimate community and is to a great extent overwhelmingly positive in its appreciation of this dance genre. In general, these proponents of digital dance claim that digital dance is a new dance form and that the fundamental integration of digital technologies in its practice modifies some of the established cultural practices of dance and changes the perception of the role of technologies.

This article sets out to show by means of a literature review how and why academics generally claim that digital dance is a 'new' form of dance that expands dance practice. Because digital dance practice comes in many forms<sup>3</sup> and in order to restrict the scope of the review, the review has been limited to dance performances created with motion-sensing based interactive technologies. An extra motivation for this focus is that the integration of interactive technologies in digital dance, in the words of Rubidge (2001), 'seems to hold an unchallenged place as the 'raison d'être' of the genre'. (p.38) In these performances, a highly complex sensing device capable of reading human input (meaning physical movement), such as infrared lights or sensors, collects data from the dancer's movements. This data is sent to a pre-programmed computer that is systematically related to the input. The computer analyzes and renders the data and translates it in *real-time* (meaning without a significant delay between the time of the input and time of the output) into visual images (and when possible sound) of various kinds, which are generally projected on the back wall of the stage.

The review examines the proponents' arguments on the shifts in digital dance practice in a chronological and thematic order, starting from its creation, moving to its exhibition, and finally to its perception. The review highlights three themes from the literature. In brief these are: first, the case for shifts in existing

roles and relationships in the practice of digital dance; second, the case for the establishment of new roles and relationships, the most important being the new roles for technologies; and third, the case for a new distribution of power.

Subsequently, the review draws attention to a niche in the literature for theoretical contributions on the (new) role of interactive technologies in digital dance performances. This is based on the newness of the research domain, the limited number of contributors to the field, and perhaps the dual identity of the authors writing on digital dance. These authors, whom this article labels as 'pioneers' of digital dance, possess a dual identity because they are not only writers but also active practitioners in the field of digital dance, mostly working as choreographers and/or dancers. Coming from practice may explain the current focus in digital dance literature on the body rather than on technology within the performance. It is also noteworthy that the field of digital dance emerged within a cultural backdrop of optimism in media theory and the idea of liberating human beings from the constraints of the body in the 1990s. As a result, this project aims to contribute to existing scholarly work on digital dance by developing a theoretical framework in order to examine the new roles of technologies in digital dance.

### **Pioneers of digital dance and selection of literature**

As explained above, the majority of academics specialized in the field of digital dance possess dual identities: as scholar and as choreographer/dancer. It is this double identity with which most authors describe, analyze, and comment on either their own artistic practice or the artistic work of their peers in the literature on digital dance. Among the pioneers of digital dance are Sarah Rubidge, Susan Kozel, Gretchen Schiller, Susan Broadhurst, Thecla Schiphorst, Mark Coniglio, Johannes Birringer, Richard Povall, Robert Wechsler, Armando Meniccaci, Emanuele Quinz, and Scott deLahunta.<sup>4</sup>

These individuals have occupied active roles in the field of digital dance both as scholars and choreographers since its beginnings in the early 1990s. In addition to their academic and practical work, these individuals established an online community and online archive of dance performances integrating (among others) interactive technologies, which has helped shape what today has come to be known as digital dance.<sup>5</sup> Based on the dual identity of the individuals listed above and the small community of digital dance practitioners, this article will henceforth refer to this relatively small group as the 'pioneers' of digital dance.

The majority of literature on digital dance reviewed in this article was published after the year 2000. Literature published on digital dance before 2000 is rare and/or takes the form of individual articles. It is not until after the year 2000 that the literature on digital dance began to proliferate.<sup>6</sup> Not only were more and more articles being published on the subject, full books written by a single author or compilations brought together by editors also began to appear on the market. According to Dixon (2007), the decade between 1990 and 2000 represents the 'golden era' of digital performance because of the rapid proliferation in its practice. Thus, academic literature written after 2000 should, ideally, function as an objective reflection on the decade of artistic research and practice in digital dance.



## Re-distributing roles and relationships in digital dance

### *Creation*

The practice of digital dance relies on digital technologies for the realization of its content and form. Being a combination of physical movement and digital technologies, the choreography in digital dance portrays what is here called 'expanded choreography'. The choreography is expanded because in addition to the performance of the dancer, it now needs to take into account the dancer performing *with* technology and the performance *of* technology itself. The complex application of the notion of performance demands new skills from the creators and affects the 'traditional' roles of choreographer, dancer, and technology during the process of creation of digital dance.

The 'paradigm of collaboration' of Richard Povall (1993, 2001), a composer<sup>7</sup> acquainted with interactive technologies and digital dance, establishes a good starting point concerning the changes in roles. Povall (2001) argues that this newly emerged form of dance fundamentally changes the distribution of power structures and roles of the art form. He claims that digital dance performances require the choreographer to relinquish the omnipotent role he enjoys in traditional dance performances in favor of a more egalitarian, collaborative relationship primarily with a computer programmer. In the reasoning of Povall, the paradigm of collaboration differs from the still resonant 19<sup>th</sup> century notion, in which the creators' scratches on paper represent some kind of unchangeable prophetic gift. For Povall, working within a paradigm of collaboration requires the choreographer to relinquish a huge amount of *control* over the artwork, since it can only come to life in collaboration with the programmer.<sup>8</sup> As Povall explains, in an interactive dance performance 'the finished piece, even in its final form, cannot be realized until all elements are in place, working in harmony'. (p.457)

Collaborating closely with a computer programmer is necessary because the interactive motion tracking systems used in digital dance performances require expertise generally outside of the scope of a choreographer. Therefore, following this logic, it is practically impossible for any choreographer to create an interactive performance alone. This implies that there is a decrease in the power of the choreographer in digital dance.

This new paradigm, according to Povall (1993), stands in direct opposition to the 'conventional' working paradigm in which the supporting disciplines, such as the lighting or sound technician or programmer etc, bring their separate pre-designed parts to the table as and when the choreographer requires them to do so.

Like Povall, Sarah Rubidge (2004) too underlines the 'cross-disciplinary nature' of digital dance that necessitates an interdependent relationship between choreographer and programmer and transforms digital dance into an inevitably collaborative art form. Moreover, Rubidge argues that the collaboration with the programmer adds to the artistic creativity because the working together of the 'kinetic mind' (meaning the dancers' and choreographers' mode of thinking) and the 'technical' mind' (meaning the engineers' mode of thinking) often leads to richer end results. As Rubidge explains, the collaboration between choreographer and computer programmer does not remain restricted to the technical skills of artists from different disciplines but it includes the exchange of 'compositional ideas, which, in combination, give the work a particular kind of artistic richness'. (p. 3 of 9)<sup>9</sup>

From the points above, within digital dance, it is apparent that the programmer becomes a major creative source rather than solely providing technical support for the performance. This is evident from the choreographer and programmer's name being given equal prominence as collaborative creators in the credits of a digital dance performance.

According to Povall (2001), in the paradigm of collaboration, in addition to the programmer, the choreographer must also collaborate with the performer. Now the choreographer is required to develop certain 'seeds' of movement material, which they hand over to the performers for further development. Accordingly, Povall concludes that this way of working with interactive technologies is new because it changes the power structure between the choreographer and the performer, which Povall labels as the 'maker/performer' paradigm. For him, this traditional paradigm represents a hierarchical, 'top-down' manner of working in which the dancer receives movement from the choreographer.

In turn, the performer is required to collaborate with the technology because as Erin Manning (2006) claims, in digital dance, interactive technology shapes the choreography to a certain extent. She explains that the interactive system only functions under specific circumstances that require the dancer to opt for certain types of movements or certain locations in space. Manning's claim, when seen from the perspective of changing roles and distribution of power in digital dance, implies a certain increase in the importance of the position of interactive technologies because they also become co-creators of the performance.

From the arguments listed above, it can be concluded that the paradigm of collaboration has changed existing roles and power structures in dance on several levels. First, digital dance is seen as providing added value for the cultural practice of dance because its collaborative nature enriches artistic creativity. Second, it removes the sole authority in dance performances away from the choreographer. As Povall points out, the teamwork demanded from a digital performance made with interactive technologies is more egalitarian because it shares the 'power' and authority of the choreographer with the programmer and the performer. Third, as a result of the redistribution of power described within the paradigm, performers working with interactive media have greater freedom to develop their own movement phrase in relation to the technology.

### *Exhibition*

The pioneers of digital dance argue that the distribution of power in digital dance is further evolved as motion-sensing based interactive technology is introduced as a 'new' performer onstage, alongside the physical dancer. The main reason for this claim seems to be based on the *real-time responsiveness*, which is a technical feature of interactive media, and is illustrated in the following paragraphs with the claims of David Saltz (2001), Mark Coniglio (2005) and Emanuele Quinz (2002) and Robert Wechsler (1997). To remind ourselves, real-time refers to the ability of the computer to translate external input into desired output with no significant delay between the two processes.

The importance of the intrinsic features of interactive technologies can be seen in the claims of Saltz (2001), a scholar and practitioner, who writes explicitly on the role of interactive technologies in theater.<sup>10</sup> For Saltz (2001), it is necessary to distinguish the difference of interactive technologies from non-interactive media. He explains that interactive media differ from analogue media

in the sense that there is no longer a mechanical connection between the media content and the input that triggers it since computers can store and re-create information. What is more, Saltz points out, the specific programming of interactive media allows direct manipulation of the digital information, as it is received from the input, in real-time.

According to Saltz (2001), the intrinsic qualities of interactive media that react in 'real-time' to the movements of the performer changes the status of interactive technologies from their commonly accepted status of technologies in terms of visual décor and/or as recording technologies. He claims that recording media have never found an essential place in the performing arts, simply for the reason that recording media avoid encountering risks. But this view is now changing because interactive media offer compatibility with live performance, an aspect that Coniglio (2005) considers fascinating. In this aspect, motion-sensing technologies can be seen to overcome the tension between 'live' performance that entails the possibility of 'misperformances', and recorded media that reproduce the exact same content each time.

Based on his experience in his own 'digital theater' performances, Saltz (2001) claims that interactive media enable new possibilities of staging narratives and produce a 'dramatic relationship' between performer and media. He claims that the instantaneous responsiveness of interactive media renders digital interactive technologies into a 'performer'. Hence, through Saltz, the ideology of the paradigm of collaboration is additionally extended into performance through technology being given a central role in its own right. Moreover, the characteristics of interactive technologies create the perception that technology and dancer enjoy an uninhibited relationship without external mediation of wires, which Robert Wechsler (1997) describes as 'direct interaction' between media and performer (p.10). Emanuele Quinz (2002) claims that the use of interactive media in performance reverses the perspective that considers technical mediation as an obstacle to physical immediacy. Coniglio goes one step further and claims that interactive media can have a similar 'sense of liveness as the human performers' (Coniglio in Dixon (2007 p. 197). This corresponds to Wechsler's (1997) view that interactive technologies in digital dance function not as tools but as supple agency. The arguments listed above emphasize how interactive media modify the role of technologies used in dance performances as a result of their ability to respond in spontaneous ways to the movements of the dancer.

### *Perception*

As the arguments of the pioneers of digital dance point out, there is a shift in the perception of the role of interactive technologies in digital dance. In the design of the performance, the programmer must first evaluate any technology that may be used in the performance quantitatively to determine what it can achieve. During the performance, however, the output of the technology becomes an integral part of the performance and as such is judged in a qualitative way. In other words, although the technology operates on the basis of a quantitative logic, its evaluation is made on the basis of the perceptual *effects* that it creates. If we accept the perceptual effects of technology in digital dance, then this implies that we must assess technologies on the basis of the same criteria as the performers. And this is evident in the claim of a mutual dialogue between dancer and technology within the literature of digital dance.

The idea that digital dance brings a new perception of dance is claimed by more than one of the pioneers of digital dance. Menicacci (2002), for example, praises the integration of computer technologies in general in dance because of the way they affect the practice of dance and choreography and lead to a renewal of the perception of dance as an art form. Rubidge (2004) locates the new perception in digital dance in the way this genre aims to illustrate how the body and (the output of) the technology establish a *dialogue* together and how they create a kinetic and poetic world on the basis of this encounter.

For Dixon (2007), there is no doubt that the new perceptions of dance result from the advanced and sophisticated media hardware and software now available and exploited in digital dance performances. In his view, before, the dialogue between performer and technology once resembled a conversation between two people who could understand each other's language to some extent but were forced to artificially slow down to compensate for the gaps in the understanding. Now, however, he argues that the language has been mastered far more on both sides (performer to software and software to performer) and encapsulates a dialogue between the technology and the performer. Johannes Birringer (2008), too, identifies that in digital dance technology and performer are brought together in a demonstrably communicative process, rather than the interactive system and performer being understood as separate and unrelated entities. In his own words, digital dance 'bridges the organic and inorganic forms, it evolves as a coupling with technically expanded virtual domains'. (p. 121)

According to Birringer the quality of real-time spontaneity can be described to create a pas-de-deux, or duet, between performer and technology. Birringer (2004) claims that this pas-de-deux initiates an 'aesthetics of process', in which the performance transforms into sequences or potential concepts to be activated independently in each performance.

Birringer's claim shares striking similarities to the arguments of Povall concerning the decreasing authority of the choreographer within the paradigm of collaboration. Moreover, he shares Povall's opinion on the partiality of choreography in digital dance, that is, digital dance comes to 'life' through the specific encounter between the dancer and the output of the technical system.

The reason for the emergence of this new aesthetic, as Birringer (2008) sees it, is because the main focus in digital dance is not placed solely on either the physical dance, or the interactive technology, but on how both components build up a two-way communication together. According to Birringer, this translation leads to the creation of something that neither the dance nor the technology could create alone. Incidentally, here, there is a considerable overlap with the claims of Birringer and Rubidge concerning the aesthetics of digital dance. Rubidge (2004), too, claims that in digital dance a dynamic and ever-shifting communication between the performer and the output (visuals and sound) of the specific interactive system is what can be considered so new and special to the aesthetics of the genre. Hence, the close collaboration between dance and technology presents added value for dance because it enables dance to achieve a 'higher' position that is only possible in digital dance.

### **Towards a theory of agency of technologies in digital dance**

The integration of interactive technologies into the choreography in digital dance creates shifts in roles and relationships in the cultural practice of dance. As the literature review demonstrates, the integration of technology in digital dance has led to fundamental changes that are largely concerned with the role of

technology, in particular on the level of perception. For the most part, pioneers perceive the effects of this integral incorporation of interactive media as positive: from their perspective, interactive technologies enrich dance as art form and, thus, add to existing perceptions of dance. Interactive technology, according to the claims by the pioneers of digital dance, has a central role in digital dance performances and is now a fully-fledged dance partner alongside the physical dancer. The pioneers commonly agree that digital dance performances created with real time, motion-sensing interactive technologies illustrate a mutual communication between the dancer and technology onstage.

To recapitulate, the literature of digital dance is largely written by its pioneers with a similar research agenda, which was to study the position of the body within the virtual domain and the role of technology as prosthesis. As such, the literature offers no direct contribution to the niche of the new role of technology and the communicative process between dancer and technology in digital dance. To account for the key claim of the pioneers that a meaningful dialogue exists between dancer and technology, technology needs to be considered as something akin to the performer. Here, a theory of performance and performativity is a good starting point.

### **From assistants to performers: the changing roles of computer technologies in digital dance**

This PhD project examines the relationship between dancer and interactive technologies in digital dance performances. Most literature on digital dance is written by a small and intimate community, which this thesis refers to as the 'pioneers' of digital dance. The pioneers of digital dance are largely positive in their evaluation of the engagement between dancer and technology in digital dance and largely agree on the claim of a dialogic relationship between the human and non-human entities onstage. However, they do not offer a theoretical framework to explain the dialogic relationship between performer and technology in digital dance. Therefore, the main aim of this thesis is to provide one theoretical model by looking at theories of performativity and interactivity.

Promotors: Prof.dr. Jose van Dijck (UvA) and Prof. dr. Maaïke Bleeker (UU)

---

<sup>1</sup> This article is a shorter version of a chapter in my PhD project *From assistants to performers: changing perceptions of computer technologies in digital dance*.

<sup>2</sup> Already in 1998, Sarah Rubidge underlines the need to develop criteria to evaluate digital dance, which she repeats in 2004. Yet, Rubidge's call for developing criteria for the evaluation of digital dance has not received a profound response within the community of digital dance. Rubidge (1998) '[Reflections on Choreography in the Digital Domain](#)' and 'Dance Criticism in the Light of Digital Dance' available at: <http://www.sensedigital.co.uk/writing.htm>.

<sup>3</sup> Some examples of the different types of technologies used in digital are: locative media, telematics, robotics, motion-capture, games engines, Virtual Reality, and Artificial Intelligence, bio-art and medical science.

---

<sup>4</sup> Of course there are many other international contributors to the field of digital dance; yet, I have chosen to focus on authors with 'dual identities' (practitioner and writer) who have been closely engaged in the field of digital dance in terms of theory and practice since early 1990s.

<sup>5</sup> The first virtual community is 'Dance and technology zone', an internet-based community where artists, who are particularly interested in using new media and information technologies in the creation and performance of dance, dance theatre and related live performance works, can share their experiences and works with each other. Currently, the 'dance-tech' network, established by Marlon Barrios Solano has replaced the 'dance and technology zone'.

<sup>6</sup> For example: Dinkla, S, Leeker, M. (ed). (2002). *Dance and Technology. Moving towards Media Productions*; Quinz, E. (ed). (2002) *Digital Performance. Anomalie\_Digital arts* (2; Carver, G, Beardon, C. (ed). (2005) *New Visions in Performance. The impact of digital technologies*; Broadhurst, S, Machon J. (ed). (2006). *Performance and Technology. Practices of Virtual embodiment and Interactivity*; Dixon, S. (2007) *Digital Performance. A History of New Media in Theatre. Dance, Performance Art, And Installation*; Kozel, S. (2007) *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*; Broadhurst, S. (2007) *Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*; Birringer, J. (2008) *Performance, Technology&Science*; Chatzichristodoulou, M, Jeffries, J, Zerihan, R. (ed). (2009) *Interfaces of Performance*; Butterworth, J, Wildschut, L. (ed). (2009). *Contemporary choreography: a critical reader*.

<sup>7</sup> Although he is a composer, Povall is the co-founder of the digital dance-theatre company "half/angel". Hence, he has considerable amount of experience in the field of digital dance.

<sup>8</sup> In dance, the decrease in the choreographer's authority and control over the artwork is part of a trend that has started with post-modern dance in the 1960s and is still a current theme in dance practice. However, there is a fundamental difference between the decrease of control of the choreographer within postmodern dance, which was part of an ideological/political movement, and a decrease in the control of the choreographer in digital dance, which is largely based on practical reasons. Indeed, few choreographers master the language of the complex technologies they incorporate in their performances; therefore, most choreographers have no option but to collaborate with a programmer.

<sup>9</sup> Rubidge, Sarah. 'Dance Criticism in the Light of Digital Dance'. Paper presented at the Taipei National University of the Arts, seminar on dance criticism and interdisciplinary practice, July 2004, <<http://www.sensedigital.co.uk/writing/CritIntDiscTaiw.pdf>>. Accessed on 06.2008

<sup>10</sup> Although Saltz is not a specialist in digital dance, he incorporates interactive technologies in theatre performances, such as in *Hair* (1997) and *Kaspar* (1999), and his arguments on the relationship between dancer and technology are relevant for this article. Moreover, his definition of interactivity as "sounds and images stored, and in many cases created on a computer, which the computer produces in response to a live performers' actions" is in one line with the interactive process illustrated in the case studies of this article. For these reasons, Saltz's arguments can be applied to refer to the relationship between performer and technology in digital dance.

## Bibliography

- Birringer, J.** (2004). Interactive Dance, the Body and Internet. *Journal of Visual Art Practice*. [Online]. 3, (3) [Accessed on 15.02.2009], p.166-178  
Available from World Wide Web:  
<<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=6028/>>
- Birringer, J.** (2008). *Performance, Technology&Science*. New York: PAJ publications
- Coniglio, M.** (2005). The Importance of Being Interactive. In: Carver, G, Beardon, C. (ed). *New Visions in Performance. The impact of digital technologies*. United Kingdom: Taylor and Francis Group, p.5-12
- Dixon, S.** (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theater. Dance, Performance Art, And Installation*. Massachusetts: MIT Press
- Menicacci, A.** (2002). Face to face. On the part digital technologies play in dance. In: E. Quinz, (ed). *Digital Performance. Anomalie\_Digital arts (2)*. Genoa: Press ATi, p.16-21
- "Pioneer". *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 6<sup>th</sup> edition. (2000) Oxford: Oxford University Press
- Povall, R.** (1993). The Last Garden: Explorations in Interactive Performance Methods. *Leonardo Music Journal*. [Online] 3, [Accessed 18.02.2009] p.25-28.  
Available from World Wide Web:< <http://www.jstor.org/pss/1513265>>
- Povall, R.** (2001). A Little Technology is a Dangerous Thing. In: A. Dils and A. Cooper Albright, (ed). *Moving History/Dancing Cultures. Dance History Reader*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press, p.455-458
- Quinz, E.** (2002). Digital Performance. In: E. Quinz, (ed). *Digital Performance. Anomalie\_Digital arts (2)*. Genoa: Press ATi, p.8-12
- Rubidge, S.** (2001). Action, Reaction, Interaction. *Dance Theatre Journal*, 17 (2), p.37-42
- Rubidge, S.** (2004). *Dance Criticism in the Light of Digital Dance*. Unpublished paper presented at the Taipei National University of the Arts, seminar on dance criticism and interdisciplinary practice. [Accessed 10.09.2009] Available from World Wide Web: <<http://www.sensedigital.co.uk/writing/CritIntDiscTaiw.pdf>>.
- Saltz, D.** (2001). Live Media: Interactive Technology and Theater. *Theater Topics*. [Online] 11, (2)[Accessed 21.02.2009], p.107-130. Available from World Wide Web:  
<[http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/theater\\_topics/v011/11.2saltz.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/theater_topics/v011/11.2saltz.html)>
- Wechsler, R.** (1997). Computers and Art: a dancer's perspective. *IEEE Technology and Society Magazine* [Online]. [Accessed 18.10.2009], p.7-14.  
Available from World Wide Web:  
<<http://www.ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=00605946>>

**Zeynep Gündüz** is teacher and researcher in media, dance, and performance. She holds a BA diploma in classical ballet from Hacettepe University in Ankara, Turkey and has studied modern dance at the Academy for Theater and Dance (AHK). Following her dance degree, Zeynep has completed a BA and MA in Media Studies (University of Amsterdam) and has gained her PhD degree on dance and new media in 2012 at the University of Amsterdam. As researcher Zeynep is currently interested in multi-modal learning and does practice-based research on Mobile Choreography (creating films with mobile phones) and multiple perspective storytelling in VR together with the Amsterdam-based collective PIPS:lab. She currently teaches Dance Studies at the Academy for Theater and Dance (AHK) and at Codarts in Rotterdam. Zeynep is advisor for the Dutch Performing Arts Fund (FPK) since 2015.

Dit artikel is eerder verschenen in: Koolen, H., J. Naafs, R. Naber, L. Wildschut (eds.) (2015), *Danswetenschap in Nederland – Deel 8*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.61-68.

## **Rewriting Distance On Improvisation as a Research Practice**

by Guy Cools

*The resistance to art as research often focuses on the question of the method. (...) the method is the hallmark of true science, while its absence or avoidance, or indeed its subversion, is the hallmark of true art.* (Boomgaard, 2011, p.58)

### **Introduction**

The *Manifesto for Performative Research* by the Australian theatre scholar Brad C. Haseman (2006) has been an important guideline in the wider debate on artistic practice as research. Haseman proposes two distinct but overlapping paradigms for consideration and defines strategies for them to meet and enter into a dialogue. The first paradigm is that of 'the credibility tests of all accepted research'. The second paradigm is that of 'the conditions of artistic research'.

All research has to withstand a number of credibility tests. Haseman distinguishes five of them:

1. the clear definition of a research problem or question;
2. the development of an articulated research process and methodology;
3. the situatedness of the research in a well-defined and shared field of inquiry;
4. the possibility for knowledge claims resulting from the research to be tested by others;
5. the availability of these claims for ongoing peer review or, in other words, research always has to be public.

When describing the second paradigm, 'the conditions of artistic research', which Haseman defines as always 'tremendously uncertain and ambivalent', he makes it clear that artistic research by its very nature will deviate from, or better, will fulfil these credibility tests in a different manner.

For instance, artistic research practices often employ research methods that at first sight are not recognizable as such, but that, under closer scrutiny, can prove to be valid outside their own scopes and also for other fields of research, even scientific ones. For me, the main research methods throughout my artistic career – and in particular for the research described in my PhD thesis – have been improvisation, conversation, walking, and yoga.

In May 2014 I finalized my PhD in the Arts with the title: *Rewriting Distance. Dance Dramaturgy as a somatic and creative practice. The body talking and writing*. The 'clew' (cfr. Nelson, 2013, p.11) of this PhD thesis is the question of how to talk and write about dance as an essentially somatic practice.

My primary medium as a dance dramaturg is spoken or written language. A lot of my work in accompanying choreographers is focused on helping them find their own 'voice' and to better articulate and communicate their artistic



intentions at different stages of their creative process, whether with their collaborators or with the audience. As such my personal journey from language studies (a combined MA in English literature, linguistics, and theatre studies) to performance criticism and curating, to dance dramaturgy and eventually also to my own movement research practice, has always integrated the previous stages and privileged oral and written language as my main artistic medium.

However, how to talk and write about dance and about the somatic experiences and insights that you gain both inside the work and by looking at it, has been a huge challenge (and probably not only for me) all through my career until my PhD. It has therefore proven impossible to use only one form of writing. Already as a dance critic for *De Morgen* in the early years of my career (from 1986 to 1990), I experimented with very different genres: from the poetic to the descriptive to the analytical.

In this ongoing journey between writing and moving, I have developed a tendency to privilege the oral over the written word, with the latter ideally being the transcript of a recording of the former (as in the *Body:Language Talks*<sup>1</sup>), and a clear preference for dialogue or even more polyphonic conversational practices over the monologue. The artistic portfolio of my PhD consists of a corpus of 'texts' ranging from the essay to the dialogue, to the performative text. The latter is *Rewriting Distance* – the dance improvisation practice that I have developed together with the Canadian choreographer Lin Snelling, and which is a further development of an earlier practice called *Repeating Distance*. In what follows I will focus on how this dance improvisation practice is also a valuable research method.

### **About dance improvisation**

The nature of my own artistic movement practice and research is one hundred percent improvisational. Originally this was an intuitive, and perhaps even a negative choice. Starting the practice at a late moment in my career – I had just turned forty – and never having had any formal or technical training in dance, I felt that my body memory was completely inadequate in learning and repeating movements. But more fundamentally and positively, Lin Snelling (who is an internationally well-established and respected dance improviser) and I believed that the process of repeating the same, simple and open improvisational structure over and over again (hence the original title *Repeating Distance*) would be the ideal research strategy for exchanging our knowledge of the creative process and discovering in this exchange new, shared insights. The ten years in which the practice has evolved, developed into its new research phase of *Rewriting Distance* (which has been part of my PhD research), and been many times shared with and taught to other groups of choreographers and dancers in very different, international dance communities, have proved that our original intuitive choice was the right one.

With the *Rewriting & Repeating Distance* practice we inscribe ourselves into a long tradition of dance improvisation, which is of mainly North-American lineage and which has been receiving a renewed and larger public recognition since the mid-nineties. Myriam Van Imschoot (1997) outlines this evolution in a newspaper article in *De Morgen: Dansen tussen de technokids. De improvisatie in de Hedendaagse Dans. (Dancing amongst the techno kids. Improvisation in contemporary dance)*. She calls improvisation 'one of the most important, if not the most important tendency of the past years' (Van Imschoot, 1997, p. 23),

which is practised by major choreographers from Meg Stuart to William Forsythe. She describes how it emerged from 'the margins of small venues', gained momentum, and has by now been presented at all the major festivals. Focussing on *Crash Landing*, an improvisation project curated by Meg Stuart, she discusses how newer generations use improvisation to enter into a dialogue with technology, which sets them apart from the previous generations of improvisers such as Steve Paxton or Katie Duck. She concludes: 'Improvisation improvises itself a way along and through different generations of practitioners. Their needs and questions, their seriousness and playfulness will redefine its content continuously.' (Van Imschoot, 1997, p.23)<sup>2</sup>

Because of *Repeating & Rewriting Distance's* low tech nature and the focus on integrating movement, spoken language and recently also writing, we place ourselves in the lineage of the North American and British improvisers of the seventies and eighties. Two in particular stand out as role models: Simone Forti from the US and Miranda Tufnell from the UK; firstly because the nature of their practice is close to our own interests, and secondly also because of the way they have been documenting it and writing about it.

In the introduction to her book, *Handbook in Motion*, Simone Forti (1997) defines her intentions as follows: 'I'm mainly focussing on how movement and language very naturally work together in our everyday lives, in our cognition and communication. I'm improvising from that root behavior, simultaneously dancing and speaking, trying to keep it earnest, light and surprising.' (Forti, 1997, p.5) Since 1985 she has been developing a practice called *Logomotion*, 'with words and movement springing spontaneously from a common source that mixes and animates both speech and physical embodiment' (Forti, 2001, p.36).

Miranda Tufnell, together with the visual artist Chris Crickmay, has written two standard books on dance improvisation: *Body Space Image. Notes towards improvisation and performance* (1990) and *A Widening Field. Journeys in body and imagination* (2004), in which she explores 'the multi-layered nature of our experience through moving, making, writing, sound and visual imaginary'. In her writing she also draws an analogy between improvisation and conversation:

*Creating becomes a conversation when we enter a dialogue with whatever we are doing. In this conversing we are drawn along in the moment by moment flow of sensation, interchange and choice, rather than following a predetermined intention or idea. Conversations grow as we listen and explore – a constantly shifting process of discovery that changes in momentum, rhythm, clarity or chaos as we work.* (Miranda Tufnell, 2008, p.41)

Our original practice *Repeating Distance* researched the integration of movement and spoken word in an improvised dialogue between a witness and a performer. After having performed and taught *Repeating Distance* for several years, we felt in 2011 that it was time for a new research phase in order to get new input and expand our knowledge and insights. We applied for and got a research grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, which allowed us ten weeks of intensive research, spread out between the summer of 2011 and the summer of 2013, as well as the creation of a website to document and archive this research: [www.rewritingdistance.com](http://www.rewritingdistance.com).

To the original research questions of *Repeating Distance*, we added at least two new ones:

1. How to add writing as a performative practice and integrate it into the moving and the speaking?
2. How to expand the duet form to more complex group forms, starting to explore in more depth the potential triangulation between spectator, witness and performer?

Hence *Repeating Distance* became *Rewriting Distance*. The new title refers to both the new focus on writing and to our main research method, which was to invite other people 'to rewrite' with us our practice by practicing with us, making propositions to change it and reflecting on it in their own writing. From July 2011 to July 2013 we were able to organize 10 research residencies in 6 different countries: Austria, Belgium, Canada, Germany, Ireland and the UK, working with a total of 24 artists. We chose these artists because we had already had an artistic dialogue with them, because we shared interests and affinities with them and because some of them had already experienced *Repeating Distance* in one of the workshops we had taught on it. Each research residency took place over 5 days in one specific location. The research was documented in black and white photography and in the writing that happened inside the practice or immediately afterwards. Some of the residencies were linked to teaching workshops in the local professional dance community, during which we immediately tried out some of the new insights. Halfway through the research we started to open up the practice to an invited audience, always at the end of the week. The audience mainly consisted of other artists and dance professionals, who also gave us feedback from an audience perspective.

Miranda Tufnell was the chosen partner to start our research with. On the first day we showed her the original *Repeating Distance* practice and asked for propositions on how to change it. Her two main proposals and reflections were very simple but important ones, which have since influenced the *Rewriting Distance* practice in a very fundamental way. She asked us to focus more on the duet form, that is, the dialogue, instead of the succession of solos of which the *Repeating Distance* practice had consisted. She also steered our focus back towards the actual spaces we worked in, their presence and our experience of them, instead of immediately setting off on a trip 'down memory lane'.

To put this latter suggestion into practice, she gave us an inspiring exercise that integrated observing, talking and writing. First we had to slightly disorientate ourselves in the space (for instance by closing our eyes or spinning around) and then we had to choose three spots in the space that caught our interest, one at a time. We had to observe each spot, using all our senses and changing our perspective. The next step was to take our partners on a guided tour of the space and share with them the things we had observed and discovered. Next, we would revisit each of our original spots, repeat the observation, but even more in depth, this time writing down all our observations. Finally we would sit with our partners again and read aloud what we had written. The exercise allowed us to explore the space and to develop a substantial amount of new, shared references that we could easily activate in the practice afterwards.

Miranda Tufnell's suggestion to focus more on the dialogue and duet form in the performance, instead of the solo form, also led to a small but fundamental shift

in how we rotated between the roles of spectator, witness and performer. Whereas in the original *Repeating Distance* practice the performer would take the initiative and exit the performance space as a signal for the witness to replace him or her, freeing in turn the witness chair for a spectator to become the witness, we now allowed the witness to join the performer in the performance space in order to explore all potential interactions between at least two performers. We have kept this new form of rotation between the different roles, but we also discovered that it was important to always keep at least one person in the spectator/witness role.

Other ideas that came out of this first week of research and that we have continued to explore and work with ever since include:

- the use of different formats and qualities of paper (with a preference for long scrolls);
- the notions of 'erasure' and 'layering', as in a palimpsest;
- the exploration of our differences in rhythm and the conscious use of rhythm changes.

On one of our outings to the neighbouring villages, I found a small wooden card table with legs that could be folded through an amazing spring mechanism. It became our first and only prop for *Rewriting Distance*. The wooden table would be put into the space next to the witness chair, so that at any moment any one of the performers could sit down at it and write. Although we had not defined this in advance, it now seemed obvious that the writing should mainly take place inside the performance space, offering us another voice or track, additional to the moving and talking. The writing 'becomes another way to be in relationship, another way to be in a duet' (RW<sup>3</sup>, Charlbury, Snelling, Day 3).

Improvisation as a performance practice proved its validity as a research method in the way that it constantly created space for new insights to emerge. These new insights built on already accumulated knowledge but also tuned into and arose out of the present moment, depending on the actual physical spaces we were working in and the constellation of people involved. Towards the end of the PhD research, I also discovered the writings of the anthropologist Tim Ingold, who underwrites the importance of improvisation as a research method.

### **About the even more fundamental nature of improvisation as a research methodology**

*I would suggest that the process of improvisation and creation in all the arts is an embodied ritual which leads us into not-knowing, and ultimately into knowing.* (Snowber, 2002, p.28 as quoted in Leavy, 2009, p.189)

Improvisation is an essential part of any creative research process and, according to the anthropologists Elisabeth Hallam and Tim Ingold, even 'the way how we work' generally. In the introduction to the book *Creativity and Cultural Improvisation* (2007), which they edited together and which discusses the notions of creativity and improvisation in anthropological studies and research, they challenge the ongoing hype of the term 'creativity' and its mere identification with the notion of innovation. Instead, they plead for a (re)valorization and better understanding of the notion of improvisation.

According to them, the three distinctive qualities or characteristics of improvisation are:

1. it is generative;
2. it is relational;
3. it is temporal.

The generative quality of improvisation is opposed by Ingold to the more fashionable term of 'innovation'. According to Ingold, the use of the latter within the contemporary discourse on creativity remains mired in a modernist paradigm that equals creativity with innovation and defines it as 'produced novelty', that is, as a characteristic of a given end-product. Ingold proposes an alternative discourse that focuses on 'improvisation' which is generative in the way that it always deals with a 'growing emergence' and as such is a forward movement that stresses the 'becoming' of things.

*The difference between improvisation and innovation, then, is not that the one works within established convention while the other breaks with it, but that the former characterizes creativity by the way of its processes, the latter by the way of its products. (...) The improvisational creativity of which we speak is that of a world that is crescent rather than created; that is 'always in the making' rather than ready-made. (Hallam & Ingold, 2007, pp.2-3)*

In a similar way Myriam Van Imschoot defines improvisation as an ideal strategy that is able 'to reduce the gap between how the work is made and how it is received in a public discourse, by looking for a shared space between the creation of the work and the public moment of presentation'. By doing so, 'the traditional dichotomies of the Western aesthetic such as the oppositions between creator and performer or between process and product' are subverted (Van Imschoot, 2003, pp.348-349).

The second characteristic of improvisation, 'relational', identifies the creative individual as always already in relationship with society (instead of placing him or her in opposition to it, as the modernist notion of the artistic genius who has to transgress conventions often does). Referring to Michel De Certeau's image of the pedestrian navigating a busy street, Hallam and Ingold describe this aspect of improvisation as follows: 'Improvisation is relational, then, because it goes on along "ways of life" that are as entangled and naturally responsive as are the paths of pedestrians on the street.' (Hallam & Ingold, 2007, p.7)

The third characteristic, 'temporal', places improvisation within a Bergsonian perspective of 'duration'. It constantly creates links between past experiences and memories, and future, unforeseen potentialities in the moment of being present. 'What Bergson is describing here is duration of a consciousness that is improvisatory: guided by the past but not determined by it: heading into a future that is essentially unforeseeable.' (Hallam & Ingold, 2007, p.11) Also related to this temporal characteristic is the fact that there is no such thing as mere technical repetition in real life. Nothing 'that people (or indeed other organisms) do ever exactly repeats. No repeating system in the living world can be perfect, and it is precisely because imperfections in the system call for continual correction that all repetition involves improvisation. That is why life is rhythmic rather than metronomic.' (Hallam & Ingold, 2007, p.10) And Hallam &

Ingold further discuss the acts of writing and walking as typical examples for the all-pervasive nature of improvisational practices.

## Conclusion

My practice-based PhD in the Arts looked at different aspects of my artistic 'portfolio' and framed them with a critical discourse and reflection. My portfolio consists of three distinctive, but interrelated parts: my work as a dance dramaturg, my ongoing dialogues with other choreographers, and my own performance practice, *Repeating & Rewriting Distance*. The underlying question that links them all is how to connect writing and moving. How to write about somatic experiences and how to embody writing?

An artistic practice always has its own particular research methods. As I have argued here, these methods can prove to be valid even beyond the scope of the practice they were developed for. In my case, improvisation has been one of the main research methods in the performance part of my portfolio, and I thus inscribe myself into a particular North-American lineage of dance improvisation. Yet beyond this very particular tradition, there is an argument – underwritten by Tim Ingold and others – that improvisation is indeed a much more fundamental and integral part of all types of research and (not just artistic) work generally.

### **Rewriting Distance. Dance dramaturgy as a somatic and creative practice. The body talking and writing.**

The question of how to articulate and write about dance is the 'clew' of this practice-based PhD research. I apply it to three distinctive parts of my artistic portfolio: my work as a dance dramaturg collaborating with choreographers, the *Body: Language Talks*, a series of published, public conversations with major choreographers, and *Rewriting Distance*, an improvised performance practice that I have developed together with the Canadian choreographer Lin Snelling.

Promoter: Prof. Dr. Christel Stalpaert, Ghent University; co-promoter: Mrs. Paola Bartoletti, KASK, Ghent. 20th May 2014

---

<sup>1</sup> *The Body: Language Talks* is a series of published dialogues I held at Sadler's Wells in London between 2008 and 2013, with, amongst others, Jonathan Burrows, Rosemary Butcher, Dana Caspersen, Sidi Larbi Cherkaoui, Tim Etchells, Antony Gormley, Akram Khan, Alain Platel, and Hofesh Shechter.

<sup>2</sup> Author's translation from Dutch.

<sup>3</sup> This refers to the *Rewriting Distance* website, [www.rewritingdistance.com](http://www.rewritingdistance.com). The indications are there to help navigation to the quote on the website: RW = Rewriting Distance. Place. Name of author. Day of Practice.

## Bibliography

Boomgaard, J. (2011). The Chimera of Method. *In*: Janneke Wesseling (ed). *See it Again. Say it Again. The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz, pp. 57-71

Forti, S. (1974). *Handbook in Motion*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design

- Forti, S. (2001). Animate Dancing. A practice in dance improvisation. *Contact Quarterly*, Summer/Fall, pp. 32-39
- Hallam, E. and T. Ingold (eds). (2007). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. In: *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue 'Practice-led Research' (no. 118). Brisbane: University of Queensland, pp. 98-106
- Imschoot, M. van. (1997). Dansen tussen de technokids. De improvisatie in de hedendaagse dans. *De Morgen*, 3 oktober, p 23
- Imschoot, M. van. (2003). Lettres sur la Collaboration. In: Claire Rousier (ed.). *Etres Ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX siècle*. Paris: Centre national de la danse, pp. 335-366
- Leavy, P. (2009). *Method Meets Art, Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistancies*. London : Palgrave Macmillan
- Snowber, C. (2002). Bodydance: Enfleshing soulful inquiry through improvisation. In: C. Bagley and M.B. Cancienne (eds). *Dancing the data*. New York: Peter Lang, pp. 20-33
- Tufnell, M. and Ch. Crickmay. (1990). *Body. Space. Image. Notes towards improvisation and performance*. Alton: Dance Books
- Tufnell, M. and Ch. Crickmay. (2004). *A widening field. Journeys in body and imagination*. Alton: D

### **Postscript by Guy Cools (April 2019)**

My contributions to Dansonderzoek Nederland were important stepping stones in the finalization of my practice-based PhD in the arts, which I defended successfully in May 2014. The PhD research deepened my understanding of the creative process, whether I accompany as a dance dramaturg the creation process of others; or in my own writing and the performative practice, *Rewriting Distance*, which I developed together with the Canadian performer Lin Snelling.

The PhD research resulted in a number of publications, of which *Imaginative Bodies, Dialogues in Performance Practices* (Valiz, 2016) is the most recent one. The *Rewriting Distance* continues to be performed and taught, both in Europe and North-America. The most recent edition happened in Montreal in Autumn of 2017 and new editions are already planned for 2019 and 2020. It underlines the importance of a long durational practice, as opposed to the neoliberal project economy that is still predominant in the arts. *Rewriting Distance* continues to be documented and archived on: [www.rewritingdistance.com](http://www.rewritingdistance.com)

**Dr. Guy Cools** is a dance dramaturg. Recent positions include Associate Professor at the research institute Arts in Society in Tilburg, and Guest Professor at Ghent University and at University of Ottawa. He has been a fellow at the Institute of Interweaving Performance Cultures at Freie Universität in Berlin. He has worked as a dance critic and curator and as a production dramaturg, with amongst others Koen Augustijnen (BE), Sidi Larbi Cherkaoui (BE), Danièle Desnoyers (CA), Lia Haraki (CY), Akram Khan (UK), Arno Schuitemaker (NL), and Stephanie Thiersch (DE). His most recent publications include *The Ethics of*

Art: ecological turns in the performing arts (co-edited with Pascal Gielen) (2014):  
In-between Dance Cultures: on the migratory artistic identity of Sidi Larbi  
Cherkaoui and Akram Khan (2015) and Imaginative Bodies: Dialogues in  
Performance Practices (2016). Cools lives in Vienna.



Dit artikel is eerder verschenen in: Koolen, H., J. Naafs, R. Naber, L. Wildschut (eds.) (2015), *Danswetenschap in Nederland – Deel 8*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.89-97.

## Improvise or Else?

by João da Silva

### Prelude

Improvisation is the art of composing and performing *extempore*, that is, without planning or preparation, in the spur of the moment. It is often associated with the production of novelty, uniqueness, which is to say, of that which was not previously known. However, in order for this out-of-time<sup>1</sup> character of improvisation (the unknown) to be communicated with others it must in one way or another be captured within a system of known (shared) conventions, such as pre-existing codes, norms and laws of language, including those of the medium itself. Because of its extempore nature improvisation is, paradoxically, dependent on an economy of time for its recognition, sharing and even legitimation.

The new or unique arising out of improvisation must always already emerge, at least partially, from the known. It can thus never be entirely new or out of time. This is perhaps the reason why Jacques Derrida has said in an unpublished interview (1982) that he believed in improvisation and fought for it, but always with the belief that to improvise is the most difficult thing to do, that it is impossible.

Derrida seems to have conceived improvisation from a view of life in its finitude, the boundary of which could be said to be death, of and beyond which one will never be able to know anything. One could arguably say that for Derrida the time of death, a time out of time, is the time of improvisation par excellence, death arguably being the only time about which we know nothing, a sort of absolute unknown, which we may be able to fantasize or speculate about but that we cannot describe or predict.

Hélène Cixous—by means of her *écriture féminine*<sup>2</sup>—seems, unlike Derrida, to believe in the life-affirming possibility of improvisation, though she is well aware of the extremely difficult task of dismantling or getting outside of the known codes of language because as she herself says ‘we are all born into language (...) and so there is nothing to be done, except to shake them like apple trees all the time’ (Sellers, 1994, p.xxix cited in Ramshaw, 2008, p.167).

In their book *Live Theory, an introduction to the work of Hélène Cixous* (2004), Blyth and Sellers write that in invention one needs to encounter that which is other and in order for one to allow for the abundant presence of that which is other ‘it is necessary to risk losing the self, to immerse oneself fully, willingly, possibly irrevocably into the unknown’ (p.32). What do they possibly mean? Is the difference between Cixous and Derrida, between the possibility and the impossibility of improvisation, to be found in the actual action of ‘shaking the apple trees’ of what we know, in Cixous’ insistence in being (writing) the present, in an insistence on giving time to time (Ramshaw, 2008, p.167), on disregarding linear or logic continuities between life and death, past and future, old and new? What is invention?

I propose that invention, in contrast to innovation, is that which cannot properly enter an economy of exchange, whose position in the world is uncertain

and as such it offers no guarantees as to profits or returns. It is a mode of creation that produces a difference in the milieu it exists in, a capital so to say that is more *than being different or more than*. It produces a difference that matters, in qualitative and affective terms.

In invention moreover one meets the other—that what is different, strange or unfamiliar—without fear, need for appropriation or demand for something in return. Thus, risking to lose oneself, by challenging tradition, or risking the unknown (which could be equated with death in my reading of Derrida's relation to the impossibility of improvisation) could also imply a risk of—in the intimate encounter with that which is other, strange or unfamiliar—becoming not only largely known but also *like the other*. In this scenario difference as such disappears, it becomes homogenized, smoothed out.

On the basis of the above meanderings, in this article I suggest that dance improvisation has, up to the nineties, historically been consistently perceived as the other of set choreography, unsettling it in such a way that, on the one hand, without notions of set choreography and their norms of style and composition, there would be no improvisation, and consequently no risk-taking either, and on the other, without improvisation there would be no new forms or ideas of choreography. However, what about the time after the nineties? What has happened to dance improvisation and its unsettling relation to set choreography? Have their differences become ironed out? Have improvisational practices, in all its various denominations and agendas, become the flagship of innovative practices in neoliberal capitalism?<sup>3</sup>

If the differences between improvisation and choreography have disappeared, or, as is implicit in the questions I am asking above, become insignificant so that differences do not make a difference that matters, can we still speak of risk being taken in dance, in particular by means of improvisation?

### **A brief historical account of improvisation**

Improvisational techniques in the arts, from the eighteenth century onwards, have often been employed in efforts to resist or unsettle the establishment and its high-art forms and norms of composition. Artists who have used these techniques, in one way or another, have consistently and voluntarily 'failed' to perform according to the rules and norms of the establishment and in 'failing' to perform they have succeeded, in a way or another, to contribute to the expansion of the range of what is or would be possible to do and think within and beyond disciplinary bounds. They have shaken the apple trees, Cixous would say. Timothy McGee, professor emeritus of the University of Toronto, Faculty of Music, whose main research area is performance practices from 900 to 1800 posits that until the end of the eighteenth century, from the Middle Ages and through to the Renaissance, the idea of improvisation was basic to the concept of the performing arts (McGee, 2003, p.xi). According to him in this period, with the advent of the professionalization of the performer and her claim to stardom 'performance was no longer an instrument for the execution of previously conceived art but itself art of the highest caliber, equal and possibly superior to composition'(p.7)<sup>4</sup>. The performer was moreover in

*possession of a vocabulary and of a grammar of direct composition that enabled her to generate coherent text in the act of the performance itself, and therefore outside the range of control by other interested parties such as composers, playwrights, and authorities. (p.7)<sup>5</sup>*

In dance, as in music and drama, the 'fluency of improvisation was never a matter of free and spontaneous exuberance but always a matter of disciplined movement within the limits demarcating the range of creative legitimacy available to the performer' (p.19). The context of the work and what the work invited, allowed, resisted or endured were thus crucial.

By the end of the eighteenth century however, the practice of improvisation met resistance and lost popularity. Significant in the decline of improvisation was the development of what Frost and Yarrow (1990) identified as the 'plush and decorous theatre space in the eighteenth century and the rise of the director, who tended to impose and teach rather than allow for the creativity of the performer' (in Smith and Dean, 1997, p.11). Later on, in the nineteenth and twentieth centuries, improvisation importantly became 'susceptible of independent development at a pace and in a direction determined chiefly by the changing aesthetic relationship of performance to notation' (McGee, 2003, p.2). This attitude had also to do with a culture that, still with McGee, valued written words more than spoken ones, written texts above physical enactment, compositions above live performances, concepts above designs, and designs above the objects that embody them (p.2). Here one can say that the divide improvisation-composition is clearly installed: what was earlier a holistic approach to what constituted a good performance became an approach in which composition was privileged over improvisation. An intermission though occurred before the emergence of Surrealism, Dada and Futurism in the early twentieth century. Dada performances at the Cabaret Voltaire in Zürich during the First World War often involved improvisation, and so did Surrealism and Futurism, all of which courted concepts of chance and indeterminacy which can abut in improvisatory modes (Smith and Dean, 1997 p.11-2).

By the late forties and the whole of the fifties, in the years after the Second World War, there was much discussion about how to keep within art products (finished, fully composed works) the spontaneity, and the feeling of freedom or openness associated with it, in the process leading to products. Then, radical—in the sense of rare—was a dance performance that allowed for improvisation, that is, for real-time choice making in performance (O'Donnell, 2004). Among those artists whose work included this interest and whose ideas helped define what Belgrad (1998) calls a 'Culture of Spontaneity'<sup>6</sup> were the artists of enclaves such as Black Mountain College in North Carolina, the bohemians of North Beach, San Francisco, and Greenwich Village in New York City. However, even though the 'Culture of Spontaneity' and its techniques of improvisation instilled in the forties and fifties—with its skepticism towards the mental atrophies engendered by the homogenization of high art—it had already in the fifties and well into the sixties been 'significantly recast as it was popularized, politicized, and rebelled against' (Belgrad, p.249). Robert Rauschenberg, for instance, 'had come to suspect the emotionalism, philosophizing, and "projecting of the unconscious onto canvas" (p.251). John Cage used a 'variety of methods to circumvent any conscious or unconscious communication of his own subjectivity through music' (p.253).

In his article *Improvisation in Dance*, published in early 2000 Curtis Carter posits that

*after a half a century of competing visions for avant-garde modern dance culminating in a galaxy of stars, each with a unique system of movement and performance—Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham, Paul Taylor, and a host of others who formed their own companies*

*to pursue their respective theories and techniques of dance—the climate was in the 60's ready for more open-textured explorations of dance movement. (p.182)*

Indeed, in the early sixties the Judson Church revolution was born and with it what Sally Banes (1981) called the 'seedbed for post-modern dance, the first avant-garde movement in dance theatre since the modern dance' (p.99). It led to the possibility of dance performance of so called de-codified, or pedestrian, ordinary movements. Typical of the work of choreographers associated with Judson was the repetition of a situational movement or game-like structure that could last either for a specific period of time or for a time determined live during the performance, until it seemed to be completed. Steve Paxton, for instance, 'walked on stage, and very slowly put on a jacket, and then left' (O'Donnell, 2005, p.2). Most of these artists, well acquainted with the canon of Modern Dance, rejected its confines, its 'excessive psychologism, emotional dramas and social literalism' (Banes, 1981, p.106), not necessarily though by making new rules as the early modern dancers did. Exemplary of this, Robert Dunn's interdisciplinary and eclectic classes encouraged

*inventive scores, in the belief that laying out chance or other intuitive possibilities and determining materials and spatial considerations in advance were ways of generating improvisation free of old habits and premeditated solutions. (Reynolds and McCormick, 2003, p.397)*

Susan Foster (2002) describes a good deal of dance made in the sixties and seventies as events whose artists also 'worked hard to kill the choreographer and empower the audience. Their dances took theatrical space as conventionally conceived and opened it up, moved it around, or brought it down' (p.127).

By the eighties, the ordinary, democratic, pedestrian body brought to light in the sixties began to be reassessed. Given the proliferation of approaches to choreography generated by so many independent choreographers in the seventies and eighties, by the eighties the teaching of choreography (dance composition) appeared in one of two hybrid forms, as in improvisation-composition and composition repertory.

Indeed, Ramsay Burt, writing about the influence of the Judson tradition at the end of the twentieth century and the start of the current, observes that within a younger generation of choreographers in the nineties there was a strong interest in the 'new' dance of the sixties and seventies. He mentions the works of the French-based group Quattor Albrecht Knust, which included Christophe Wavelet, Jerome Bell, Boris Charmatz, Emanuelle Huyn, and Xavier Le Roy, who performed 're-readings' of Steve Paxton's *Satisfying Lover* (1967) and Yvonne Rainer's *Continuous Project Altered Daily* (1970) (Burt, 2006, p.186). He also writes, quoting Andre Lepecki, that these dance makers have taken the ideas of the sixties and seventies in radical directions, namely

*a distrust of representation, a suspicion of virtuosity as an end, the reduction of unessential props and scenic elements, an insistence on the dancer's presence, a deep dialogue with the visual arts and with performance art, a politics informed by a critique of visibility, and a deep dialogue with performance theory. (Lepecki in Burt, 2006, p.193-4)*

This could be argued to be the time when improvisation as one usually knows it and its techniques lost some of its prominence or impact in the sense of it no

longer explicitly being seen as an 'other', or as a threat to composition. Its edges became smoothed. An exemplary indication of this is the fact that as of the mid-late nineties a number of improvisational methods have been developed by practitioners that understood and experienced improvisation itself as a form of composition. Including the term composition itself or notions that directly allude to processes of formation in the names of their practice unsettled, at least at the level of dissemination, often by means of teaching, the usual assumptions regarding the differences between improvisation and composition. Some examples worth noting are choreographers Mary O'Donnell's *Open-Form Composition*, João Fiadeiro's *Real Time Composition*, Susan Sgorbati's *Emergent Improvisation*, Nina Martin's *Ensemble Thinking*, Richard Bull's *Choreographic Improvisation* and Ivar Hagendoorn's *Cognitive Improvisation*. A large number of other practitioners also name their practice *Spontaneous* or *Instant Composition*<sup>7</sup>.

From the above it becomes clear that in the nineties improvisation and set choreography in dance are no longer in a clear-cut relation of antagonism. Both agencies, in their plural manifestations, have become to a good extent intertwined, co-dependant, and the aesthetic of spontaneity and the improvisatory techniques that have helped produce it an integral part of the mainstream culture. Stefan Hölscher (2013) for instance rightly notices that Friederike Lampert in her PhD thesis (2007) very clearly differentiates between several degrees of improvisation, but that she also points out that there is no pure improvisation, as, I would add, there would be no pure composition either. There would be only more or less improvisation (or composition). Hölscher thinks that Lampert's thesis proves that improvisation is problematic because it insistently remains virtually linked to the choreographers, who select and combine the material to be used in performance, while the dancers can make no aesthetic assessment of the forms they themselves generate and have no influence on the arrangement of what they produce either (p.240).<sup>8</sup>

### **Improvise or else?**

Jon McKenzie in his book *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001) asks what performance is and identifies three kinds of performance at work in contemporary culture, namely cultural, organizational and technological. All of these probe and valorize norms (p. 132) but each poses a particular challenge or demand. In cultural performance the challenge of efficacy, in organizational performance that of efficiency and in technological performance that of effectiveness. According to him, in the specific case of cultural performance, 'performance emerges as the efficacy of certain activities capable of challenging of social norms and symbolic structures' (p.38). A failure to perform, in this case, can result in either becoming or maintaining the norm or worse perhaps, invisible, inoperative. McKenzie claims performance has, from the Second World War onwards, been replacing discipline as the paradigmatic formation of power and knowledge.

If we follow the brief historical outline I presented earlier in this paper and if we agree with Sayre's (2003) reading of McKenzie when he posits that 'if performance is assimilated into the mainstream it loses its critical power' (p. 200), we could perhaps come to the conclusion that improvisation in dance, having arguably been to a great extent assimilated into the mainstream, fails to perform its traditional role of exercising critique, of being one of the main motors behind renewal, and of thinking outside the box because nowadays thinking outside the box has itself 'ironically become a cliché' (p. 202), as found for

instance in the current rhetoric of innovation and the pressure to accordingly perform (that is, to innovate).

There is so much more to knowing than its two (unachievable) ideal limits: the known and the unknown. The known, at its extreme modulation, suggests an (over) confidence and certainty of one already fully knowing something and its future. The unknown, on the contrary, suggests that one will never be able to know anything and its future at all. On the one hand there is no space for surprises. On the other one is simply overwhelmed and is left at the mercy of pure chance or fate. What is common to both can be thought of as a certain inability to act, a paralysis, which is not only antithetical to inventive practices; it is also devoid of any risk-taking that matters whatsoever, that is, risks that when taken either bring to light or substantially challenge what a particular work dramaturgically endures, invites but also demands and so open the space for the production of a qualitative and affective difference for performer and audience alike, differences often associated with issues of self under or over exposure, of failure to perform according to expectations and of loss or excess of control.

### **Conclusion**

My experience as a dancer of both improvisation and set choreography leads me to think that the unknown alluded to by Blyth and Sellers and acknowledged by both Cixous and Derrida is, in professional practice, very hard to encounter. In the going after the difficult or perhaps impossible-to-find unknown most dancing actually takes place in a space that is marked by feelings and thoughts of both distance *and* intimacy, knowing *and* not knowing and not of an absolute known or unknown. Deciding to bypass what one knows, momentarily, or deciding not to decide according to what one consciously knows, produces a kind of knowing that is not devoid of knowledge, it is not ignorant so to say. It is rather a kind of knowing that is open, in the sense of being a knowing that things can change, that decisions could be otherwise. Hence, I propose that in improvisation<sup>9</sup>, it is how one handles this open knowing what actually determines whether risks that matter, as briefly mentioned above, are taken or not. For example, obviously and exclusively relying on that which one knows (by habit, fear or extensive rehearsal) will most likely not fully expose nor challenge any borders, neither one's own nor of the group. This puts the work at the risk of becoming dull, opaque, domesticated, in the sense that its improvisatory potential (of going after the unknown, strange or unfamiliar) will remain unexplored.

Improvisation can thus be said to be both impossible and affirming. Impossible because the absolute unknown is arguably not to be achieved in life and affirmative because—in its arguable impossibility—one must keep, in living, shaking the trees of what one knows, and so meet the other without fear, need for appropriation or demand for something in return.

## **Performance of Risk in Dance Improvisation** (working title)

In my PhD project I investigate the nature of risk taken in group improvisation and how this (risk-taking) is related to 'knowing'. I challenge the widely accepted view that in improvisation one takes risks because, not having prepared or planned what to do beforehand, one does not know what will happen. My research is based on an examination of a selection of choreographies of American Mary O'Donnell and Brazilian Lia Rodrigues.

Supervisor: Prof. Dr. Maaïke Bleeker, Theater Studies, Utrecht University

The dissertation was completed in 2016.

---

<sup>1</sup> I am here playing with the literal meaning of extempore (having no time) and the idea of one being outside of time.

<sup>2</sup> Cixous's *écriture féminine* project recognizes that Western thought has been determined by an endless series of binary oppositions, which for her always come down to the 'man-woman' one, with man being privileged over woman. *Écriture féminine* thus aims to create a 'feminine' way of writing, a language that attempts to subvert the privileging of both logo and phallo-centrism.

<sup>3</sup> Improvisation is often described as a practice that requires a number of skills, such as the ability to collaborate, communicate clearly, attend, when appropriate, to the need of others on stage, to respond in spontaneous and authentic ways, be flexible, versatile, mobile. All of these attributes are also the ideal attributes required in neoliberal capitalism. This may perhaps explain why improvisation in the last fifteen years has lost tract outside the mainstream.

<sup>4</sup> McGee further explains: 'This is a period in which a new social division of labor caused the middle class to advance to a position of dominance in intellectual and artistic life and in which the professions that have come down to us (...) were founded and allowed to grow in adherence to the logic of their own technical development while responding to the trends in the middle class markets of Europe and to the preferences of aristocratic patrons. In the sphere of the arts, these changes are traceable through the emergence and history of the entertainment industry, the chief distinctive features of which were the discovery of the commercial value of artistic entertainment, the professionalization of the performers and their rise to stardom. The chief force behind this rise, which saw the transformation of medieval minstrels, tumblers, and mimes into the celebrated virtuosos of music, dance, and drama, was virtuosic improvisation' (McGee, 2003, p4-5).

<sup>5</sup> For the censors of the Counter Reformation improvisation was more than a strategy for the avoidance of ideological screening. This is especially evident in the case of Commedia dell'arte. Soon after the appearance of the first companies in the early decades of the Counter Reformation, religious authority denounced Commedia because its texts, being only performance texts could not be screened for orthodoxy and propriety prior to the production itself (McGee, 2003, p22).

<sup>6</sup> The title of Belgrad's book plays on the word 'culture' to suggest 'cultivation' and the paradox that spontaneity improves with practice, and thus is also reliant on skill and technique. Improvisation for Belgrade works in opposition to mass culture, corporate liberalism and the established high art of the post-Second

---

World War period and it embraces body-mind holism and intersubjectivity as non-authoritarian, democratic ways of being together. These have undoubtedly contributed to the project of democratization in the arts, also in dance, of the sixties.

<sup>7</sup> Even though already in the sixties improvisation was called in a number of different ways, depending on how different artists understood it, such as 'indeterminate choreography', 'open choreography', 'situation-response composition', 'in situ composition', 'spontaneous determination' (Banes, 2003 p.78) choreography and improvisation were still largely distinct and employed in particular niches, not as widespread as since the nineties.

<sup>8</sup> This is an interesting but limited view on improvisation, as it departs from the premise that in all improvisation dancers have no aesthetic and compositional agency in performance. The two cases of my PhD (O'Donnell and Rodrigues) are such cases.

<sup>9</sup> I am here referring to large group works that include improvisation but are highly structured and whose dramaturgy is close. For details see my previous article for *Danswetenschap in Nederland volume 7*, p.115-120.

## **Bibliography**

**Banes, S.** (2003). Spontaneous Combustion: Notes on dance Improvisation from the Sixties to the Nineties. In: A. C. Albright and D. Gere (eds). *Taken by Surprise: A dance Improvisation Reader*.

Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 77-88

**Belgrad, Daniel** (1998). *The 'Culture of Spontaneity'. Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press

**Blyth, I. and S. Sellers.** (2004). *Helene Cixous: Live Theory*, New York, London: Continuum

**Burt, Ramsay.** (2006). *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London: Routledge, Taylor and Francis Group

**Derrida, J.** (1982). Unpublished Interview. [Online]. [Accessed 22<sup>nd</sup> May 2014]. Available from World Wide Web: <<http://derridathemovie.com/readings.html>>

**Foster, S. L.** (2002). Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity. *SubStance* #98/99, vol. 31, nos. 2 & 3

**Frost, A. and R, Yarrow.** (1990/2007). *Improvisation in Drama*. New York, London: Palgrave Mcmillan

**Hölscher, S.** (2013). *Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. PhD thesis (unpublished). Gießen: Justus-Liebig-Universität

**McGee, Timothy** (ed). (2003). *Improvisation in the Arts in the Middle Ages and Renaissance*. Michigan: Western Michigan University

**McKenzie, J.** (2001). *Performance or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge

**O'Donnell, M.** (2004). *Release. From Body to Spirit, Seven Zones of Comprehension Coming from the Practice of Dance* (Hampshire, UK: Dance Books Ltd.). Available from World Wide Web: <<http://releasedance.com>>

**Ramshaw, S.** (2008). Time out of Time: Derrida, Cixous, Improvisation. *New Sound*, vol. 32, pp.162-175. Available from World Wide Web: <<http://www.newsound.org.rs/en/pdfs/ns32/14.%20Sara%20Ramshaw.p>



df>

**Reynolds, N.** and M. McCormick. (2003). *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven, UK: Yale University

**Sayre, H.M.** (2003). Perform or Else: From Discipline to Performance (review). *Modernism/modernity*, Vol. 10, Number 1, January 2003, pp. 200-202

**Silva, J. da** (2010). *O'Donnell's 'Open-Form Composition' ('OFC'): A Possible Stance to Abridge the Divide Improvisation-Composition in Dance?* Utrecht University: Master Thesis

**Smith, H.** and R. Dean. (1997). *Improvisation Hypermedia and the Arts since 1945*. London: Routledge

**Dr. João da Silva** is a queer movement artist and educator with a background in Experimental Dance, Choreography, Neuro Linguistic Programming and Theatre Studies. Currently he is senior lecturer and research fellow at ArtEZ University of the Arts, working within a number of programs, mostly MA. His writings have been published in Kinesis (University of Arts Helsinki), ArtEZ Press, Dutch Society for Dance Research, Transcript and Inflexions. He likes to probe the artistic dimension of everything he does, professionally and personally. This, alongside his childlike curiosity, is the fuel that propels him and his artistic-pedagogic practice forward.

## V.9 Schlemmer, Bauhaus en 'navolger'

### Kouwenhoven?

*Over Marloeke van der Vlugt: Het lichaam in de ruimte. Een vergelijkende analyse van twee beeldend kunstenaars. Doctoraalscriptie Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1997.*

Door Peter Eversmann

'Een kleine zin met grote gevolgen' – zo zou het afstudeerproject van Marloeke van der Vlugt wellicht het best getypeerd kunnen worden. Die kleine zin is er één van danscritica Isabelle Lanz, die in een recensie naar aanleiding van de voorstelling *The Solo Versions I & II* schrijft: "De dansproducties van Erik Kouwenhoven lijken een eigentijdse voortzetting te zijn van de Bauhaus-dansexperimenten in de jaren twintig".

De grote gevolgen zijn tweeledig. Enerzijds is er het wetenschappelijke onderzoek naar de overeenkomsten en verschillen tussen Erik Kouwenhoven en Oskar Schlemmer (met name wat betreft hun respectieve voorstellingen *The Solo Versions I & II* [1996] en *Das Triadische Ballett* [1926]) waar in de scriptie over wordt bericht. Anderzijds is er de artistieke synthese van dit onderzoek in de door Van der Vlugt geconcipeerde en geregisseerde voorstelling *Kippenvel*, waarvan in de scriptie een beschrijvende analyse/verantwoording is opgenomen en die bovendien uitgebreid visueel gedocumenteerd wordt door foto's in de bijlagen en door een bijgevoegde videoregistratie. Het zeer fraai vormgegeven geheel -scriptie, bijlagen, en videoband zijn ondergebracht in één cassette- is daarmee een goed voorbeeld van hoe ook op afstudeerniveau met de combinatie van tekst en (bewegend) beeld zou kunnen worden omgegaan. Deze bespreking zal zich echter met name bezighouden met het eerste, wetenschappelijke gedeelte van het afstudeerproject.

De moeilijkheid daarbij is de onderbouwing van de stelling van Lanz: hoe vergelijk je op een zinnige manier twee voorstellingen van uiteenlopende kunstenaars, voorstellingen die bovendien in tijd zo'n 70 jaar uit elkaar liggen en die in zeer verschillende culturele omstandigheden werden gemaakt? Van der Vlugt doet dat allereerst door een algemeen begrippenapparaat en analysemodel voor dansvoorstellingen te ontwikkelen. Daarbij wordt het op toneelvoorstellingen gerichte semiotische analysemodel van Fischer-Lichte gecombineerd met een (op Laban gebaseerd) specifiek choreografisch vocabulaire afkomstig uit het synthese-door-analysemodel van Luuk Utrecht. Met behulp van het zo ontstane beschrijvingsmodel worden vervolgens (registraties van) de twee voorstellingen geanalyseerd. Resultaat van deze analyse is onder meer het vaststellen van een aantal formele overeenkomsten tussen het werk van beide kunstenaars. Zo werken beiden voornamelijk met visuele beelden waarbij de menselijke figuur in de ruimte primair is ten opzichte van andere tekensystemen. De bewegingen in beide voorstellingen zijn grotendeels geïsoleerd, machinaal, minimaal, herhalend en behoren niet tot een specifiek dansvocabulaire. Die bewegingen ontstaan bovendien onder invloed van de ruimte. Dit leidt tot een 'mathematische dans' waarin de choreografie de ruimte als het ware drie dimensionaal zichtbaar maakt. Voor Schlemmer is die ruimte een kubus, wat hij probeert het publiek te laten ervaren door de kijkrichting telkens te veranderen. Kouwenhoven gaat echter nog een

stap verder en plaatst het publiek *in* de ruimte zelf.

Op zich zou een dergelijke analyse –gekoppeld aan het ontwikkelen van een theoretisch model waarmee zulke beeldende kunst-achtige dansvoorstellingen te lijf kunnen worden gegaan– een zeer behoorlijke scriptie hebben opgeleverd. Maar Van der Vlugt gaat verder dan enkel het signaleren van formele overeenkomsten en verschillen: ze wil de diepte in en onderzoekt daarom tevens de persoonlijke uitgangspunten en ideeën van beide kunstenaars. Aan de hand van uitspraken, recensies en (in het geval van Schlemmer) eigen essays wordt de respectieve visie op doel en functie van dans in kaart gebracht. Op deze manier kan Van der Vlugt aannemelijk maken hoe het bewegende lichaam bij beide choreografen op zeer verschillende wijze in de voorstelling wordt ingezet. Schlemmer, die als voornaamste doel van kunst het scheppen van orde ziet, onttrekt het fysieke lichaam aan het zicht en doet de danser schuilgaan achter de 'Kunstfiguur'. De onbewuste, expressieve kwaliteiten van het lichaam worden tot beheersbare vorm gemaakt met behulp van het kostuum en de resulterende dansmachine moet de innerlijke emoties op een dusdanig abstracte wijze weergeven dat ze universeel geldig zijn. Kouwenhoven daarentegen werkt vanuit een persoonlijke fascinatie voor de directe ervaring in het hier-en-nu. Een abstract vormgegeven emotie is volgens hem niet in staat de toeschouwer te raken. Door onder andere een geringe afstand tot de dansers moet de toeschouwer in staat gesteld worden zich te identificeren met het fysieke lichaam. De disciplinerende van de mathematische dans toont juist de menselijke kant van de lichamen en zo wordt de innerlijke emotie voelbaar gemaakt. Het lichaam bij Kouwenhoven representeert niet, maar presenteert een eigen, uniek verhaal.

Met deze nauwkeurige vergelijking tussen Schlemmer en Kouwenhoven is het doel echter nog niet bereikt. Onduidelijk is immers nog steeds in hoeverre het werk van de latere choreograaf gezien kan worden als een voortzetting van de experimenten van de eerste. Om die vraag te kunnen beantwoorden is eigenlijk een ijkpunt, een 'tertium comparationis' nodig. Dat ijkpunt meent Van der Vlugt te vinden in de postmoderne dans waarvan Schlemmer een voorloper zou zijn en Kouwenhoven een exponent. Inderdaad zijn bij beide choreografen belangrijke kenmerken van deze stroming (zoals onder meer geformuleerd door Cunningham) terug te vinden – bijvoorbeeld de abstractie, het ontbreken van verhaallijnen, fragmentatie, vereenvoudiging, montage en collagetechnieken, etcetera. Niettemin is de redentie hier niet erg overtuigend. Dat komt onder meer omdat enerzijds Schlemmer slechts in retrospectief als postmodernist geschetst kan worden en anderzijds de expliciete link tussen Kouwenhoven en Schlemmer ontbreekt. Met andere woorden: wanneer de principes van het postmodernisme gebruikt worden om het werk van beide choreografen in kaart te brengen en te karakteriseren wil dat nog niet zeggen dat de één navolger is van de ander. En bovendien: er zouden op deze manier wel meer choreografen als voortzeters van de Bauhaustraditie kunnen worden aangewezen.

Wat dat betreft zou ook eerder gedacht moeten worden aan onderzoek naar de overeenkomsten in de voorstellingen van Kouwenhoven en Schlemmer wat betreft de werking op toeschouwers of wat betreft de relatie met de omringende kunst- en dans-opvattingen, wil men kunnen spreken van een *'eigentijdse'* voortzetting van de Bauhausexperimenten. Van der Vlugt lijkt zich hiervan ook wel degelijk bewust, want na haar conclusie ("Wanneer de visies, de voorstellingen en de verhouding tot de postmoderne dansstroming van respectievelijk Schlemmer en Kouwenhoven naast elkaar worden gezet kan de stelling van Isabelle Lanz slechts gedeeltelijk

worden onderbouwd. De formele kenmerken van de dansvoorstellingen van beide kunstenaars tonen veel overeenkomsten maar tussen de uitgangspunten bestaan wezenlijke verschillen." – cf. p. 60) laat ze nog een verkennend hoofdstuk volgen waarin ze poogt de manier waarop de twee kunstenaars het tekensysteem lichaam inzetten bij hun producties te relateren aan de in hun tijd heersende lichaamsbeelden. Dat een en ander niet geheel slaagt en er soms sprake lijkt te zijn van het toewerken naar een conclusie waarbij eerder gezocht wordt naar herkenning van de lichaamsbeelden uit de voorstellingen in de omringende cultuur dan andersom, is geen ernstige tekortkoming. Per slot van rekening gaat het hier enkel om een eerste exploratie en wordt bovendien duidelijk dat verder onderzoek in deze richting het nodige zou kunnen opleveren. Immers: juist door het contextualiseren van de voorstellingen in bredere, cultureel historische kaders zouden parallellen in functie, betekenis en dynamiek kunnen worden blootgelegd. Maar zo'n onderzoek veronderstelt wèl een initiële analyse van de producties en de opvattingen van de makers - en juist dat heeft Van der Vlugt op voorbeeldige wijze in haar scriptie gedaan.

**Peter Eversmann** (1955) studeerde aan de Wittenberg University (Ohio, USA) en aan de Universiteit van Amsterdam waar hij in 1982 afstudeerde bij de vakgroep Theaterwetenschap. Kort hierop werd hij daar aangesteld als wetenschappelijk medewerker. Hij verdedigde zijn proefschrift *-De ruimte van het theater-* in 1996 en is momenteel UHD Theaterwetenschap en toetsdeskundige (Faculteit Geesteswetenschappen, UvA). Hij publiceerde over de theorie en geschiedenis van theaterarchitectuur alsook over empirisch publieks- en receptieonderzoek. Huidige onderzoeksinteressen zijn de theatrale ervaring van de toeschouwer, iconologie van het theater en het gebruik van informatietechnologie ten behoeve van educatie in de podiumkunsten. Hij was bestuurslid van de VDO van 1994-2006.

## V.3 De dans om werk

Door Léonie Lispet

In zijn proefschrift over loopbanen (1993) schrijft Glebbeek: 'De ontwikkeling van de loopbaan staat centraal in de belevingswereld van velen. Bedrijven profileren zich op de arbeidsmarkt met perspectieven op carrières, werknemers koesteren zich in de behaaglijke gloed van hun CV. Er zijn handboeken voor carrièreplanning, instellingen die zich bezighouden met loopbaanbegeleiding en -advies.' Gaat dit geschetste beeld ook op voor professionele dansers?

Waarschijnlijk zal de ontwikkeling van de loopbaan een plaats hebben in hun belevingswereld, maar maken zij bijvoorbeeld gebruik van een handboek voor carrièreplanning? Hoe ziet de loopbaan van een professionele danser er eigenlijk uit?

Welke factoren oefenen invloed uit op de arbeidsmarktpositie en de loopbaanontwikkeling van professionele dansers in Nederland? De arbeidsmarktpositie van dansers wordt afgelezen aan de hand van de hoeveelheid werk die een danser heeft, de erkenning die hij krijgt voor zijn werk en het salaris dat het verdient met werk in de danssector. Daarnaast is loopbaansatisfactie een interessant gegeven: wanneer zijn dansers tevreden met hun eigen loopbaan en arbeidsmarktpositie? Tevredenheid ontlenen dansers aan verschillende aspecten van hun loopbaan zoals erkenning, het salaris en de ontwikkelingsmogelijkheden.

Om tot beantwoording van deze vragen naar de arbeidsmarktpositie en loopbaansatisfactie van dansers in Nederland te komen, zijn verschillende theoretische perspectieven bestudeerd en is de praktijk van de dansersloopbaan onderzocht op basis van de literatuur. Daarnaast is onder 248 dansers een enquête gehouden. De enquête bestond uit vijf delen met daarin vragen over persoonsgegevens, opleidingen, werkzaamheden en inkomsten, loopbaan en toekomstverwachtingen. In dit artikel een korte weergave van de resultaten uit deze enquête.

### **Persoonsgegevens**

In totaal werden 73 bruikbare enquêtes teruggestuurd. Van deze 73 dansers is 70% vrouw en 30% man. De gemiddelde leeftijd van de respondenten is 30 jaar. De mannen zijn iets ouder dan vrouwen: de gemiddelde mannelijke danser in dit onderzoek is 32 jaar en de gemiddelde vrouwelijke danser is 29 jaar.

De groep respondenten is zeer internationaal van samenstelling. Van de 73 respondenten hebben er 36 de Nederlandse nationaliteit. De één na grootste groep is de groep van 12 respondenten met de Duitse nationaliteit. Er zijn 5 respondenten met de Spaanse nationaliteit en 4 respondenten met de Amerikaanse nationaliteit. Vijftien respondenten hebben een andere dan de genoemde nationaliteiten.

## **Opleidingen**

Een zeer groot deel van de respondenten, namelijk 71 van de 73, heeft een beroepsopleiding voor dans gevolgd. In totaal hebben 66 van de respondenten de opleiding met een diploma afgesloten, dit is 90% van het totaal. De meeste dansers zijn formeel opgeleid tot uitvoerend danser, daarna volgt de groep die opgeleid is tot dansdocent en de kleinste groep tenslotte is opgeleid tot choreograaf. De meerderheid van de respondenten heeft zich gespecialiseerd in de moderne dans, namelijk 88% van alle respondenten. Buiten de moderne dans hebben veel respondenten zich in de academische of de geïmproviseerde dans gespecialiseerd, respectievelijk 40% en 30% van alle respondenten.

## **Werkzaamheden en inkomsten**

De arbeidsmarkt voor kunstenaars is in een aantal opzichten verschillend van de arbeidsmarkt voor andere beroepen. Dit geldt ook voor dansers. In de culturele sector is er vaker dan in andere sectoren sprake van vrijwilligerswerk. Dit geldt ook voor de respondenten in dit onderzoek: 42% van hen heeft in het jaar 2000 onbetaald werk verricht in de danssector. Gemiddeld werd door hen 9,1 weken gewerkt op vrijwillige basis. Een ander kenmerk is dat de arbeidsmarkt voor podiumkunstenaars betrekkelijk veel arbeidsrelaties van korte duur kent. Slechts 16% van onze respondenten heeft een vast dienstverband bij een dansinstelling. In totaal wordt door 80% gewerkt op een tijdelijk contract of op freelance basis. Nog eens 4% werkt op vrijwillige basis.

### *Hoofdberoep*

Twee derde van de respondenten is uitvoerend danser. Eén zesde van de respondenten geeft als hoofdberoep dansdocent op. Er is een klein aantal respondenten dat van hoofdberoep choreograaf is. In totaal zes respondenten hebben een ander hoofdberoep, binnen of buiten de danssector – respectievelijk als bijvoorbeeld repetitor en journalist of horecawerknemer.

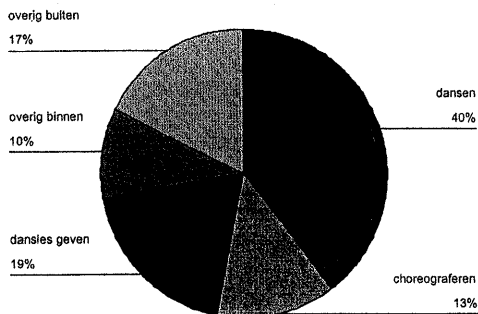
Opvallend is het verschil tussen de mannelijke en de vrouwelijke respondenten. Het percentage mannelijke uitvoerende dansers is veel hoger dan bij de vrouwen, namelijk 95% van de mannen en 5% van de vrouwen. Geen van de mannen is van hoofdberoep choreograaf of dansdocent. Bij de vrouwen is 14% choreograaf en 24% dansdocent.

### *Tijdsbesteding*

Veel dansers zijn in deeltijd of een gedeelte van het jaar werkzaam bij een of meer gezelschappen, werkplaatsen of productiekeren en werken daarnaast bijvoorbeeld als docent of repetitor. Naast hun artistieke beroep hebben veel kunstenaars vaak ander werk om het financiële risico te reduceren en een minimum inkomen te garanderen.

Aan de respondenten is gevraagd hoeveel tijd ze procentueel in het jaar 2000 hebben besteed aan verschillende activiteiten. De respondenten in dit onderzoek besteedden van de gemiddelde 35 weken werk die ze hebben: 40% aan dansen in een dansproductie, 13% aan choreograferen, 19% aan dansles geven, 10% aan overig werk binnen de danssector en 17% aan overig werk buiten de danssector.

**Tabel** *Bestede tijd in procenten (gemiddelde van alle respondenten)*



### *Ervaringsjaren*

Het aantal ervaringsjaren is gemeten door in de enquête te vragen naar het jaar waarin de professionele loopbaan als danser is gestart. Dit jaartal plus alle opvolgende jaartallen tot en met het jaar 2000 worden beschouwd als de ervaringsjaren.

Gemiddeld hebben de respondenten 9 jaar ervaring. De mannelijke respondenten blijken iets meer ervaring te hebben dan de vrouwen. Gemiddeld hebben de mannelijke dansers 11 jaar ervaring terwijl dat voor vrouwelijke dansers gemiddeld 8 jaar is.

### *Hoeveelheid werk*

De danssector wordt gekenmerkt door een overaanbod van arbeid. Dit overaanbod van arbeid heeft een hoge mate van werkloosheid tot gevolg. Als gevolg van dit overaanbod van arbeid bestaat er in de danssector een sterke onderlinge concurrentie. Dit verzwakt de arbeidsmarktpositie van een groot deel van de dansers waardoor de meesten van hen relatief weinig werk hebben in de danssector. De respondenten werken gemiddeld 35 weken per jaar. Dit is het totaal van alle soorten werkzaamheden: dansen in een dansproductie, choreograferen, dancesies geven en ander werk, binnen of buiten de danssector. De meeste respondenten zijn niet tevreden met dit aantal weken werk. Gemiddeld willen ze per jaar 7 weken meer werken dan ze nu doen.

De gemiddelde werkweek van de dansers is 34 uur. Vrouwelijke dansers hebben gemiddeld een werkweek van 33 uur, mannen werken gemiddeld 38 uur per week. Het gaat ook hier om het totaal aantal uur binnen en buiten de danssector. Het gewenste aantal uren per week wijkt alleen bij de mannen slechts in geringe mate af van het werkelijk aantal gewerkte uren, ze willen 2 uur minder werken per week.

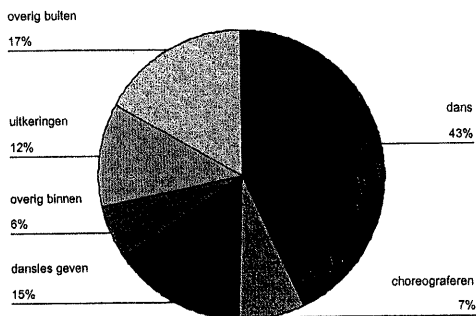


### Bruto jaarinkomen

Het gemiddelde inkomen van dansers is laag. Van de respondenten in dit onderzoek is het gemiddelde bruto jaarinkomen f32.664,-. Het gaat hierbij om alle inkomsten van de respondenten, zowel binnen als buiten de danssector en uitkeringen. De mannelijke dansers verdienen gemiddeld ruim 4500 gulden meer dan de vrouwelijke dansers.

In een onderzoek van Throsby onder Australische podiumkunstenaars bleek dat het inkomen van podiumkunstenaars als volgt in drieën kon worden gedeeld: 54% van hun inkomen werd gegenereerd uit *creative work*, 28% uit *arts related work* en 18% uit *nonarts work*. De in dit onderzoek gevonden percentages komen in opvallend hoge mate overeen met de percentages van Throsby's onderzoek. Het inkomen uit *arts work*, dansen in een dansproductie en het choreograferen van een dansproductie, vormt 50% van het totale bruto jaarinkomen van de respondenten. Dansles geven en overig werk binnen de danssector, *arts related work*, vormt 21% van het totale bruto jaarinkomen. *Non arts work* heeft een aandeel van 17% in het totale inkomen van de respondenten en *uitkeringen* ten slotte vormen 12% van het inkomen van de respondenten.

**Tabel** Aandeel verschillende werkzaamheden en uitkeringen in bruto jaarinkomen



### Loopbaan en loopbaansatisfactie

#### Loopbaan

De respondenten konden aangeven in welke mate een aantal aspecten invloed heeft op hun succes als danser. Er werd gevraagd naar de invloed van talent, opleiding, ervaring, geslacht, uiterlijk, technisch niveau en andere andere aspecten.

Op een schaal van 1 tot 5 scoort 'talent' gemiddeld het hoogst als bevorderende factor (4,23), gevolgd door de categorie 'andere aspecten' (4,21) en 'ervaring' (4,04). Als andere aspecten werden bijvoorbeeld genoemd doorzettingsvermogen en persoonlijkheid.

Ongeveer de helft van de respondenten is van mening dat geslacht en uiterlijk geen invloed uitoefenen op het succes als danser. Tegelijkertijd is 'geslacht' ook de factor die het hoogst scoort als belemmerende factor. Het geslacht wordt door 22 respondenten beschouwd als (sterk) belemmerende invloed op het succes als danser.

Aan de dansers is gevraagd hoe ze terecht zijn gekomen bij het laatste project in de danssector waaraan ze hebben meegewerkt. Dit gebeurde voornamelijk door auditie te doen of op uitnodiging van collega's. Daarnaast is er een aanzienlijke groep die aan werk is gekomen door zelf een nieuw project te starten.

### *Loopbaansatisfactie*

Naast de positie die de danser op de arbeidsmarkt inneemt, keken we in het onderzoek naar de tevredenheid van de danser met zijn loopbaan en arbeidsmarktpositie. Loopbaansatisfactie is de voldoening die dansers ontleen aan de intrinsieke en extrinsieke aspecten van hun loopbaan zoals salaris, vooruitgang en ontwikkelingsmogelijkheden, erkenning en waardering. Hoe tevreden zijn dansers met hun loopbaan en door welke factoren wordt die tevredenheid beïnvloed?

We vroegen de respondenten, naast de vraag in hoeverre hij tevreden is met zijn beroep als danser (algemeen), hoe tevreden hij is over het aanzien dat hij geniet voor zijn werk (immateriële beloning) en over het salaris dat hij krijgt voor zijn werk als danser (materiële beloning).

Daarnaast vroegen we in hoeverre hij tevreden is met de hoeveelheid werk als danser, naar de voldoening die het dansersberoep geeft en naar de tevredenheid met de rollen die gedanst worden.

Het dansen geeft de respondenten in het algemeen in hoge mate voldoening (gemiddelde score is 4,18 op een schaal van 1 tot 5 waarbij 5 een hoge mate van tevredenheid aangeeft). Over het algemeen zijn de respondenten tevreden met hun beroep in de danssector (gemiddelde score is 3,59). Over het salaris voor het werk in de danssector zijn de respondenten het minst tevreden (gemiddelde score 2,53). Over de hoeveelheid werk, het aanzien en de gedanst rollen zijn de respondenten in geringe mate tevreden (respectievelijke scores zijn 3,26; 3,32 en 3,37).

De satisfactie van de dansers met hun eigen loopbaan wordt vooral bepaald door het aantal gewerkte weken als danser en de bekendheid die zij genieten. Hoe meer weken de respondenten werken als uitvoerend danser en hoe meer ze bekend zijn bij instellingen en personen uit de danswereld, hoe tevredener zij zijn met hun loopbaan als danser. Het ontvangen van een vorm van sociale zekerheid heeft een negatief effect op de loopbaansatisfactie.

In het onderzoek van Struyk en Rengers naar podiumkunstenaars oefenden dezelfde factoren invloed uit op de loopbaansatisfactie (p.29). Ook in het onderzoek van Attema naar de professionele acteurs is de hoeveelheid werk van invloed op de mate van tevredenheid met het beroep (p.54).

De factoren 'aantal gewerkte weken als danser' en 'bekendheid' verklaren voor nog geen 20% de loopbaansatisfactie van de dansers. Dit is slechts een gering deel zodat verondersteld wordt dat er nog andere factoren zijn die de loopbaansatisfactie positief beïnvloeden.

### **Toekomstverwachtingen**

Een specifiek kenmerk van het dansersberoep is dat de actieve loopbaan kort is. De meeste dansers starten hun loopbaan als professioneel danser als ze begin twintig zijn en beëindigen hun dansersloopbaan op relatief jonge leeftijd, vaak wanneer zij begin dertig zijn. In dit onderzoek is de jongste danser 20 jaar en de oudste danser 44 jaar. De gemiddelde leeftijd van de respondenten is 30 jaar. De respondenten verwachten te stoppen met dansen op de (gemiddelde) leeftijd van 38 jaar. Hoe meer ervaring een danser heeft, en hoe ouder hij dus is, hoe hoger hij de stopleeftijd inschat. Dit is een tamelijk positieve inschatting want deze verwachte stopleeftijd ligt hoger dan de werkelijke stopleeftijd van dansers. Uit onderzoek van Van Puffelen naar de omscholingsregeling van dansers blijkt namelijk dat de gemiddelde werkelijke stopleeftijd van dansers 31 jaar is<sup>5</sup>. Er zijn geen redenen aan te voeren waarom de stopleeftijd voor de respondenten in dit onderzoek hoger zou kunnen liggen.

### **Beknopte bibliografie**

- Attema, J.(1993). *Loon en werken van de acteur. Een onderzoek naar de beroepsgroep en -praktijk van de professionele acteur*. Utrecht: Wetenschaps-winkel Letteren, Universiteit Utrecht.
- Glebbeek, A.C. (1993). *Perspectieven op loopbanen*. Assen: Van Gorcum.
- Puffelen, F. van, B. Schumacher (1992). *Omscholingsregeling dansers*. Amsterdam: SEO.
- Struyk, I., M. Rengers, *Onderzoeksrapport: Rollen en rolpatronen. Loopbanen van vrouwen en mannen in de podiumkunsten*. Amsterdam: TIN, 2000.
- Throsby, D., 'Disaggregated earnings functions'. In: Ginzburgh & Menger, eds., *Economics of the arts*. Amsterdam: Elsevier Science B.V., 1996.

*Dit artikel is een samenvatting van De dans om werk: dansers en de arbeidsmarkt. Doctoraalscriptie, Kunst- en Cultuurwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2001.*

---

<sup>5</sup> Van Puffelen, Omscholingsregeling dansers, p.17

**Drs. Léonie Lispet** studeerde kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Tijdens haar studie werkte zij bij het Servicepunt Dans Rotterdam voor o.a. de dansgezelschappen Rogie & Company en Conny Janssen Danst, en bij de afdeling Culturele Zaken van de Gemeente Rotterdam. Momenteel is zij werkzaam als studievoorzitter en —adviseur aan de faculteit der historische en kunstwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam.

*Disclaimer: De Vereniging voor Dansonderzoek heeft zich tevergeefs ingespannen de rechthebbende van dit artikel te achterhalen. Mocht u als rechthebbende geen toestemming verlenen voor deze publicatie, gelieve contact op te nemen met de Nederlandse Dansdagen: [info@nederlandsedansdagen.nl](mailto:info@nederlandsedansdagen.nl)*

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2004), *Danswetenschap in Nederland – Deel 3*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.128-131.

## **Waar danste mijn vader in Rotterdam toen hij jong was?**

Door Jan Jaap van Rijn

Mijn doctoraalscriptie *Gaan we vanavond naar Pschorr of Alcazar?* gaat over het dansen in de stad Rotterdam gedurende de periode 1920-1930, waarbij het accent ligt op de moderne dansen (ballroom), zoals die toentertijd op de dansscholen werden geleerd en in de dancings vol overgave werden uitgeleefd. De onderzoeksvraag luidt: Op welke wijze kreeg de dans(rage) van de jaren twintig gestalte in de stad Rotterdam en hoe werd daar in de pers en andere publicaties op gereageerd?

In Nederland was Rotterdam samen met het meer mondaine Den Haag één van de steden waar de rage van het moderne dansen het best gedijde. Zoals Speenhoff dichtte in 1923: 'Rotterdam wil dansen. Er is geen helpen aan.' Dancings in de Maasstad kregen bijvoorbeeld veel eerder een vergunning dan in Amsterdam, waar dansen in het openbaar zelfs tot 1924 nog officieel verboden was. Wel waren er in Rotterdam veel voorschriften waar de dancing of dansschool aan moest voldoen en was er een strenge controle. Dit voorkwam overigens niet dat er in Rotterdam ook cafés in de uitgaansbuurten voor zeelieden waren, waar gedanst werd zónder vergunning.

In de jaren twintig vormden drukpers, film, theater en radio de hoofdbestanddelen van het toenmalige medialandschap. De dagbladpers was daarbij een overkoepelend medium, in de zin dat in de dagbladen mede aandacht werd besteed aan de drie laatstgenoemde media, zodra daarin dans(muziek) voorkwam. Om die reden zijn voor dit onderzoek de dagbladen als belangrijkste bron gebruikt. In het *Rotterdams Nieuwsblad (RN)* – toen het meest gelezen dagblad van Rotterdam – zijn de maanden juli 1925 tot en met juni 1926, september 1920, september 1930 en januari 1921 gedetailleerd onderzocht op advertenties, artikelen, recensies, verhalen en mopjes die betrekking hadden op dans. Daarnaast is ter vergelijking voor de periode juli 1925 tot en met juni 1926 steekproefsgewijs onderzoek gedaan naar de behandeling van het thema dans in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant (NRC)*, de *Maasbode* en de *Voorwaarts*. Bovendien zijn enkele periodieken en diverse romans uit de jaren twintig en vroege jaren dertig in het onderzoek betrokken.

### **Dans(rage)**

In de dagbladpers manifesteerde de dans(rage) zich vooral via de advertentiepagina's aan het publiek. Met name in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* werd in de jaren twintig volop geadverteerd door dansscholen en

dansgelegenheden. De lezer werd attent gemaakt op de mogelijkheid de moderne dansen te leren, zoals die in het buitenland en in de dancing werden gedanst. Op dezelfde pagina's stonden de bioscoopadvertenties met de titels van de te vertonen (dans)films, en/of de namen van de dansers of dansgroepen die in het bijprogramma zouden optreden. De filmrecensenten besteedden eveneens aandacht aan het bijprogramma, inclusief de daarin opgenomen dansnummers.

Het aantal dansscholen in de stad lag rond de vijfendertig, geteld naar het aantal advertenties in het seizoen 1925/26. In het seizoen 1920/21 waren dat er overigens nog maar circa twintig. Sommige dansscholen adverteerden veel, zoals dansinstituut *Van der Zanden*. Andere lieten het bij één à twee advertenties per seizoen. De doelgroepen waren ook verschillend. Het dansinstituut *Meyer & Fils* adverteerde alleen in de deftige *NRC* en richtte zich duidelijk op de bovenlaag van de Rotterdamse bevolking. Het dansinstituut *Gebr. Mulders* richtte zich meer op de midden- en arbeidersklasse door te adverteren in het populaire *RN* en de socialistische *Voorwaarts*. Het lesgeld was ook aan die doelgroepen aangepast. Dansinstituut *Meyer & Fils* vroeg f 5,00 per maand, terwijl men al voor f 1,50 per maand dansen kon leren bij *C C M Kroese*. In de Rooms-katholieke *Maasbode* werd niet geadverteerd. Enkele dansscholen adverteerden wel in andere kranten dat katholieken – uiteraard gescheiden van niet-katholieken – bij hen konden dansen, vaak in clubs.

De advertenties vermeldden behalve de namen en prijzen van de dansscholen ook de lestijden en de eventueel te behalen diploma's. Daarentegen werden de moderne dansen die men onderrichtte, zoals *Foxtrot* en *Tango*, slechts zelden bij naam genoemd. Wel adverteerden sommige dansscholen regelmatig met bals in het weekend.

Voor wie dansen had geleerd, was er de gelegenheid om in dancings het geleerde in de praktijk te brengen. Daarvan waren er in het seizoen 1925/26 ongeveer vijftien die hun klanten via advertenties naar de dansvloer lokten. In 1920 waren dat er minder dan vijf, in 1930 ongeveer tien. Veel dancings adverteerden heel regelmatig en weer op dezelfde pagina's als de bioscopen en de dansscholen. In de advertenties werden de diverse (dans)attracties genoemd, zoals de aanwezigheid van een orkest, de grootte of gladheid van de dansvloer en het optreden van (exotische) dansparen. De beroemdste Rotterdamse dancing was *Pschorr* aan de Coolsingel, een zaak waar naast het dansen vrijwel altijd optredens van artiesten te bewonderen waren. *Tuschinski's La Gaîté*, gelegen in hetzelfde pand als het *Grand Théâtre* aan de Pompenburgsingel, en de *Lybelle* aan de Schiedamsevest hanteerden diezelfde exploitatieformule. In andere, speciaal op passagierende zeelui gericht dancings zoals *Alcazar* en de *Cosmopoliet* aan de Schiedamsedijk, bestond het vermaak anno 1925, 1926 uitsluitend uit het zelf dansen.

In het seizoen 1925/26 had gemiddeld tien procent van de Rotterdamse bioscopen elke week op een of andere manier dans op het programma. Dat kon een film zijn waarin dans voorkwam (bijvoorbeeld *De wereld danst/The Dancers*, VS, 1925 in *Grand Théâtre*), maar ook een bijprogramma met dans. Bijprogramma's bestonden uit zang, cabaret, dierennummers, dans, acrobatie, enzovoorts. Als er dans was, dan was het aanbod zeer gevarieerd. Naast shows van moderne dansen (bijvoorbeeld door *The Four Cecil Girls*) was er ook academische dans, volksdans (bijvoorbeeld *Vincente Escudero*) en moderne dans (onder andere een groep van *Loïe Fuller*). De moderne danseres *Else Dankmeyer* trad op in een dancing (*Lybelle*) en in een bioscoop (het *WB Theater*) met dansen uit de opera *Faust*. Een andere Hollandse danseres, *Hansy Götze*, trad op in de

bioscoop *Grand Théâtre*. In de Rotterdamse schouwburgen was het dansaanbod veel kleiner.

### **Oppervlakkig en misdadig**

Naast de stuwende werking die uitging van dansadvertenties, was er vooral in protestants-christelijke en rooms-katholieke dagbladen en romans ook een tegenwerkende kracht te constateren. In de loop van de jaren twintig ziet men hier in artikelen, recensies en verhalen een verharding van de mening dat de moderne dansen een schadelijk effect op de moraal zouden hebben. In 1920 was er nog weinig commentaar en betrof dat alleen de wals, als zijnde een dans met onzedelijk trekken, een overgebleven idee uit de negentiende eeuw. Rond 1925 verschijnen er zelfs in het politiek en levensbeschouwelijk neutrale *Rotterdamsch Nieuwsblad* korte verhalen waarin de moderne dans wordt gekoppeld aan de veronderstelde negatieve eigenschappen van de moderne jeugd, zoals oppervlakkigheid en misdadigheid. Dat verwijt van oppervlakkigheid komt elders ook terug, bijvoorbeeld in het komische toneelstuk *Dans, Nonneke, Dans!* van J. M. Yssel de Schepper-Becker en J. van Randwijk, in 1925 gespeeld in Den Haag en in het derde deel van de roman *De Opstandigen* (1925) van Jo van Ammers-Küller.

Tegen het einde van de jaren twintig wordt er steeds meer een direct verband gelegd tussen moderne dansen en cultuurloosheid en – nog erger – zedeloosheid, promiscuïteit en prostitutie. Voorbeelden zijn het artikel *Over de moderne dansen* van Henri Borel over cultuurloosheid en uit Rooms-Katholieke kringen het pamflet *Dansen – Und Satan lacht dazu* onder redactie van J. Bemelmans, waarin vooral de zedeloosheid wordt aangekaart. De deels in Rotterdam gesitueerde, realistische roman *Naakte Waarheid* (1932) van Alice van Wijhe-Smeding, echtgenote van een Rotterdamse dominee, toont eveneens de 'zedelijke neergang' van een jonge vrouw, die graag naar jazzmuziek luistert en danst.

### **Conclusie**

In de jaren twintig besteedden de gedrukte media relatief veel aandacht aan de moderne dansen. Daarbij werden de moderne dansen zowel verketterd via artikelen, verhalen en romans, als gestimuleerd via de advertenties van dansscholen en dansgelegenheden. Door middel van films en bijprogramma's was de bioscoop vooral een stimulans voor het moderne dansen.

*Dit artikel is een samenvatting van de doctoraalscriptie Gaan we vanavond naar Pschorr of Alcazar?. Een impressie van dansgelegenheden in Rotterdam in de jaren twintig en de wijze waarop ze zich naar het publiek profileerden. Theater-, Film- en Televisiewetenschap, Universiteit van Utrecht, 2000.*

### **Referenties**

**Bemelmans, J., ed.,** *Dansen – Und Satan lacht dazu*, Roermond, J.J. Romer en Zonen/Centraal Bureau voor eer en deugd, 1931.

**Borel, H.,** *Over de moderne dansen*, 1<sup>e</sup> druk, Den Bosch, Geert Grote Genootschap, 1927. Eerst gepubliceerd in het *Haagsche Maandblad*, januari 1927.

- Gelder, B. van**, *Charleston? Charleston!*, Rotterdam, doctoraalscriptie Erasmus Universiteit, 1992.
- Katz, E.**, *The Macmillan International Film Encyclopedia*, 2nd ed., London, Pan Macmillan Ltd, 1994.
- Romer, H.**, *Rotterdam in de jaren twintig*, Zaltbommel, Europese Bibliotheek, 1984.
- Schaik, E. van**, *Op gespannen voet*, 1<sup>e</sup> druk, Haarlem, Uitgeverij De Haan, 1981.
- Valck, K. de**, *Buurtbioscopen in Rotterdam*, doctoraalscriptie Universiteit Utrecht, 1997.
- Vloet, R. van der**, en **Borgers, B.**, *Jazzdans*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgevers Mij, 1984.
- Wijhe-Smeding, A. van**, *Naakte Waarheid*, Rotterdam, Nijgh & van Ditmar, 1932.

Overige bronnen

Diverse Rotterdamse dag- en weekbladen.



Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2004), *Danswetenschap in Nederland – Deel 3*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.132-135.

## **¡TANGOMANÍA!**

Door Lilian van Rooij

Dreads, joints en tattoos: het is niet het eerste waarmee je een tangosalon zou associëren. Tangodansers hebben toch brillantines in hun haar, dragen smokings, netpanty's of hebben een uitdagend hoge split in hun jurk? Tango heeft bij de meeste mensen een oubollig imago. Dat beeld klopt aardig daar de meeste tangodansers, die in de *milongas* (tangosalons) van Buenos Aires op zaterdagavond hun wekelijkse rondjes over de dansvloer 'waggelen', de vijftig ruim gepasseerd zijn. Echter: sinds een aantal jaren raken steeds meer jongeren geïnteresseerd in tango. Er zijn nieuwe *milongas* en dansscholen geopend die zich richten op een jong publiek. Ze draaien moderne muziek, zijn goedkoop en er worden lessen gegeven vanaf beginnersniveau. En inderdaad: dreads, joints en tattoos komen er voor.

Nadat tango jarenlang uit de mode was in haar thuisland, beleeft hij de laatste vijf jaar een opleving. Opvallend is dat nu ook jongeren tangodansen. Ook het Argentijnse dagblad *La Nación* maakte notie van deze trend. Het kopte op 1 juni 2003: *El tango hoy se baila hasta en zapatillas*, 'Tango danst men vandaag de dag zelfs op gympen' (Gambier, 2003). De huidige opleving van tangoparticipatie onder jongeren in Buenos Aires heeft mij geïnspireerd mijn afstudeeronderzoek te richten op tango. Ik vroeg me af wat het effect van deze opleving zou zijn op de 'traditionele' *milonguero*-codes en welke redenen de jongeren hadden om de dans van hun grootouders nieuw teven in te blazen. Om deze vragen te beantwoorden deed ik drie maanden (juni tot september 2003) onderzoek in Buenos Aires, de hoofdstad van Argentinië én de hoofdstad van de tango.

### **In de milongas**

Voor een antropoloog is het fundamenteel om een (langere) periode te wonen en te participeren in het veld van onderzoek. Hierdoor verkrijgt de onderzoeker een *insiders view*. Mijn onderzoek bestond niet alleen uit het bestuderen van de vakliteratuur, het observeren van de dansers en het interviewen van de betrokkenen. De belangrijkste onderzoeksstrategie vormde het meedansen in de *milongas*.

Het meedansen had vele voordelen. Door bijvoorbeeld zowel met ouderen als jongeren te dansen, ondervond ik aan den lijve hoe groot het verschil in dansstijl tussen de twee generaties kan zijn. In het artikel *Dansende antropologen; Een pas de deux in het veld* komen Coolen en Mommersteeg eveneens tot de conclusie dat er veel voordelen zijn aan meedansen in het onderzoeksveld. 'Naast dat dansparticipatie een plezierige activiteit is, is het een zeer effectieve manier om ingang te krijgen tot de onderzoekspopulatie en verkleint dansparticipatie de afstand tussen observant en de geobserveerden.' De Argentijnse criminoloog Damián Zaitch leerde salsa dansen ten behoeve van zijn onderzoek naar de Colombiaanse drugshandel in Nederland. Zaitch stelde in

het artikel van Coolen en Mommersteeg (2002): 'Vermoedelijk heb ik meer gehad aan mijn danslessen dan aan vakliteratuur.'

In Buenos Aires zijn naar schatting 80 à 90 *milongas* (tangodanssalons). Elke *milonga* is uniek en heeft haar eigen publiek, muziek en sfeer. Zo zijn er *milongas* waar veel toeristen komen leren dansen, *milongas* waar hoeren een man komen oppikken of *milongas* waar de beste dansers van Argentinië tot de vaste gasten behoren. Daarnaast wordt er tango gedanst op pleintjes in de stad, in parken of zelfs in een oude fabriek of sporthal. Tijdens mijn onderzoek heb ik twaalf verschillende *milongas* bezocht. In verband met mijn interesse in de jonge tangodansers, bezocht ik voornamelijk die *milongas* waar de Argentijnse jeugd danst. Ter vergelijking bezocht ik ook enkele *milongas* met een ouder publiek.

In de *milongas* van Buenos Aires viel de aanwezigheid van de "jongeren" (20-35 jaar) sterk op. Zo droegen de meeste jongeren totaal andere kleding dan de "ouderen" (50+). Als we de kleding van de ouderen zouden beschrijven als formeel, dan was de kleding van de jongeren ronduit informeel. Ze volgden de mode en dat betekende dat ze op dat moment wijde broeken met grote zakken, korte truitjes, gebreide mutsen, kisten, sportschoenen en t-shirts in felle kleuren droegen. De oudere mannen droegen over het algemeen een pantalon, een blouse en soms een colbert; de vrouwen een jurk of rok en af en toe een pantalon, meestal in het zwart.

Ook de dansstijl van de twee generaties verschilt sterk. Bijvoorbeeld wat betreft de danshouding: traditioneel leunen beide dansers met hun borstkas tegen elkaar en verliezen dit contact nimmer. De jongeren dansen echter meestal in een ballroomhouding met ongeveer dertig centimeter afstand tussen de heer en de dame. Deze danshouding maakt het veel gemakkelijker om snelle tussenpasjes, zoals *ganchos* en *boleos*, uit te voeren en bovendien hoeven de dansers door deze danshouding hun bovenlichaam niet altijd evenwijdig te houden maar kunnen ze zich afzonderlijk van elkaar in een bepaalde richting draaien. De oorzaak van dit grote verschil is dat de meeste jongeren les krijgen van leraren die afkomstig zijn uit het theatercircuit. In het theater wordt de zogenaamde "show tango" gedanst die ook wel "acrobatistische tango" wordt genoemd. Om de acrobatische figuren uit te voeren zijn een grote bewegingsvrijheid en daarmee een open danshouding noodzakelijk.

Niet alleen de codes op het gebied van kleding en dansstijl, maar ook de gedragscodes in de *milonga* zijn onder vuur komen liggen door de aanwezigheid van de jongeren. De jongeren houden zich over het algemeen niet zo strikt aan de zogenaamde *milonguero*-codes. Een schoolvoorbeeld is de manier waarop een man een vrouw ten dans vraagt. Traditioneel gezien gaat dit door middel van *cabeceo*, een lichte hoofdknik die het mogelijk maakt van grote afstand en op een onopvallende manier een dame ten dans te vragen. Als de dame het signaal negeert is er niets aan de hand, het is niemand opgefallen en de heer gaat niet af. De jongeren echter voelen zich niet zo gemakkelijk bij deze gedragscode. Zij lopen liever naar het meisje toe en vragen haar letterlijk ten dans. De ouderen vinden dit zeer onbeleefd, omdat een vrouw nu niet meer de kans heeft te weigeren.

## **Tangomanía en globalisering**

Naast dansparticipatie heb ik veel informatie voor mijn onderzoek verkregen door middel van open interviews. In totaal werden 26 personen geïnterviewd, waarvan de meeste jonge dansers waren. Maar ook dansleraren, organisatoren van *milongas*, muzikanten, zangers, historici en sociale wetenschappers behoorden tot mijn respondenten. Ik probeerde zoveel mogelijk variatie in de groep respondenten aan te brengen en interviewde jongeren en ouderen, amateurs en professionals, beginners en gevorderden en ook personen uit verschillende sociale klassen. Omdat elke respondent een ander verhaal te vertellen had, paste ik de vragen aan al naar gelang de expertise van de respondent.

De rode draad in alle afgenomen Interviews was de ervaring in tangoparticipatie onder de Argentijnse jeugd en de invloed hiervan op de codes van de *milonga*. Het bleek dat de oudere respondenten meestal niet veel moesten hebben van de tango-ervaring onder jongeren. Ze deden het af als een niets betekenend verschijnsel. De jongeren hechtten echter veel meer waarde aan de ervaring.

De ervaring in tangoparticipatie, de *tangomanía*, kan niet zomaar bestempeld worden als een simpel modeverschijnsel. Juist midden in de economische crisis, toen de meeste Argentijnen door inflatie hun bankrekeningen snel zagen inkrimpen en het in de meeste uitgaansgelegenheden steeds stiller werd, openden nieuwe tangodansscholen en *milongas* en beleefden de theaters recordtijden. Dit is geen toeval. Hoewel een proces als de huidige *tangomanía* natuurlijk altijd meerdere oorzaken heeft, plaats ik, beïnvloed door de verhalen van de jongeren en uit de literatuur, de *tangomanía* tegen een achtergrond van globaliseringsprocessen. De jongeren vertelden me genoeg te hebben van de dominantie van de Noord-Amerikaanse cultuur. 'We willen niet allemaal Coca-Cola drinken, jeans dragen en naar MTV kijken.' Als tegenreactie op deze Amerikanisering gaat de Argentijnse jeugd op zoek naar haar eigen lokale cultuur; door globaliseringsprocessen wordt de tango voor deze groep dus opnieuw interessant.

De jongeren wezen mij ook op een ander proces dat hen aan het tangodansen bracht. Door tango te dansen geven ze vorm aan de zoektocht naar een Argentijnse nationale identiteit, De nationale identiteit wordt 'door globalisering problematisch gemaakt: groepen en samenlevingen worden van buitenaf uitgedaagd om zichzelf opnieuw te identificeren' (Tomlinson in Lechner & Boli, 2000). In Argentinië is dit duidelijk het geval: door onder andere de wrede militaire dictatuur en de economische crises verkeert het land al jaren in een identiteitscrisis. Juist de tango als een nationaal symbool van formaat en een vorm van lokale cultuur blijkt voor de Argentijnse jeugd een goed medium te zijn om te reageren op globaliseringsprocessen.

## **Conclusie**

Voor mijn onderzoek naar de *tangomanía* in Buenos Aires bleken de antropologische onderzoeksmethodes goed toepasbaar. Door middel van open interviews kwam de interessante visie van de Argentijnse jeugd op de *tangomanía* naar voren. Door participerende observatie, in dit geval dansparticipatie, werd het contact met de onderzoekspopulatie vergemakkelijkt en beleefde ik persoonlijk de vernieuwende invloed van de aanwezigheid van de jongeren in de *milongas*.

Dit artikel is een samenvatting van *Tangomanía*. Doctoraalscriptie Culturele Antropologie, Universiteit Utrecht, 2004.

### Referenties

- Coolen, K. & Mommersteeg, G. (2002). Dansende antropologen; Een pas de deux in het veld. *Kwalon* 21, jaargang 7, nr. 3, 18-24.
- Gambier, M. (2003). El tango hoy se baila hasta en zapatillas. *La Nación*, 1 juni.
- Lechner, F.J. & Boli, J. (Eds.). (2000). *The Globalization Reader*. Maldem: Blackwell.

**Lilian van Rooij** (1980) studeerde Culturele Antropologie aan de Universiteit Utrecht van 1999 tot 2004. Dans en muziek heeft zij steeds geprobeerd te verweven met deze sociale wetenschap. Haar leeronderzoek in het tweede studiejaar richtte ze op flamenco, haar eindonderzoek op tango. Met haar eindschiptie *Tangomanía* won Lilian de ELA-scriptieprijs. Ondanks deze stimuleringsprijs koos ze ervoor om niet verder te gaan in de wetenschap. Haar motto: 'Dat je iets kan, wil niet zeggen dat je het ook moet doen.' Vrij snel daarna koos ze voor een tweede studie: Fotografische Vormgeving. Met haar dansfoto's en fotoserie *REK* (over dansers die hun grenzen oprekken) heeft zij in *Volkskrant Magazine* gepubliceerd en in New York geëxposeerd. Echter de rode draad in haar werk en interesses zijn mensen en hun verhalen. Lilian blijft ook als fotograaf maatschappelijk betrokken en geïnteresseerd in 'de ander'. Haar huidige werk is te bekijken via [www.lilianvanrooij.nl](http://www.lilianvanrooij.nl)

*Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), Danswetenschap in Nederland – Deel 4. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.113-118.*

## **Vernieuwing binnen de niet-westerse dans: samenwerken als voorwaarde voor professionalisering**

Door Lianne Brandsma, Lejla Bitanga, Doris Dekker, Anke Ottema en Jette Schneider

De Professional School of the Arts Utrecht (PSAU), een samenwerkingsverband tussen de Universiteit Utrecht (UU) en de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU), is een éénjarige masteropleiding waarbij studenten met diverse achtergronden in groepsverband werken aan projecten op het gebied van onder andere muziek, theater en digitale media. Aan deze projecten gaan opdrachten vooraf, welke worden aangedragen door opdrachtgevers uit de praktijk. De Programmaraad Dans, waarin diverse vertegenwoordigers uit de Nederlandse danswereld zitting hebben, is de opdrachtgever geweest van het onderzoek *Traditie & Vernieuwing. Een onderzoek naar de positie van niet-westerse dans in Nederland* (2006).

De opdracht lag in het verlengde van het onderzoek *Kiezen of Delen. De toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans* van Laurien Saraber uit 2001. Uit dat onderzoek is gebleken dat de kwaliteitscriteria die subsidiënten hanteren moeilijk zijn toe te passen op de niet-westerse dans. Hierdoor gebeurt het maar al te vaak dat dansmakers een toewijzing van subsidiegelden mislopen. Het PSAU-onderzoek *Traditie en Vernieuwing* gaat verder in op deze problematiek door te onderzoeken hoe de niet-westerse dans aansluiting vindt bij dansvakopleidingen en speelplaatsen.

De veronderstelling die als uitgangspunt voor het onderzoek diende, luidt als volgt: de professionalisering van niet-westerse dansvormen in Nederland wordt bemoeilijkt door opvattingen over traditie en vernieuwing die terugkomen in de kwaliteitscriteria die door het veld worden gehanteerd. De centrale vraag binnen het PSAU onderzoek was: 'Wat zijn de visies van de speelplaatsen, de dansvakopleidingen en de dansmakers op de professionalisering van niet-westerse dans?' De begrippen *niet-westers*, *traditie & vernieuwing* en *professioneel & amateur* stonden daarbij centraal. Om de discussie rond de professionalisering van niet-westerse dans te kunnen beschrijven was het noodzakelijk te onderzoeken hoe deze onderling gerelateerde begrippen worden gehanteerd.

Het onderzoek bevat een theoretisch deel met daarin een uitleg van de kernbegrippen en een beknopt overzicht van het dansbeleid in Nederland. Het belangrijkste onderdeel van het onderzoek vormen de interviews met de programmeurs van theaters, de artistieke vertegenwoordigers van de HBO-dansopleidingen en met de dansmakers zelf.

De selectie van dansmakers en programmeurs van theaters is beperkt tot de steden Amsterdam en Rotterdam, omdat het onderzoek anders te omvangrijk zou worden. De onderzoeksresultaten zijn daarom niet representatief voor heel Nederland, maar zijn bedoeld om een indruk te geven van de huidige onderlinge verhoudingen en dienen als aanzet voor discussie en vervolgonderzoek.

### **Het begrip 'niet-westers'**

Zowel vanuit de literatuur als vanuit de praktijk is gebleken dat er geen eenduidig onderscheid te maken is tussen 'westers' en 'niet-westers'. Het begrip 'niet-westers' kan vanuit verschillende invalshoeken worden benaderd, zodat aan de term verschillende betekenissen kunnen worden gegeven. Op basis van geografische ligging is er een andere indeling te maken dan bijvoorbeeld aan de hand van economische kenmerken of vanuit cultureel perspectief. Met betrekking tot de dans wordt de term veelal gebruikt als verzamelnaam. Er zijn diverse synoniemen in gebruik, zoals bijvoorbeeld 'werelddans'. Maar geen van de termen heeft een eenduidige betekenis. Vanwege de onbeperktheid aan mogelijke cultuuroverschrijdende inspiratiebronnen voor kunstenaars, kunnen grenzen over het algemeen moeilijk worden aangewezen.

Door een gebrek aan kennis van de oorsprong en de kenmerken van dansvormen is in Nederland bij de verschillende subsidiërende en ondersteunende instellingen, alsmede bij de speelplaatsen, een categorisering niet te rechtvaardigen. Een verzamelnaam zoals 'niet-westers' of 'modern' zegt weinig wanneer blijkt dat dansmakers, in dit geval makers die zich bezighouden met 'niet-westerse' dans, het gebruik van zo'n verzamelnaam onwenselijk en ontoereikend vinden; op deze manier krijgt men het gevoel op één hoop gegooid te worden. De voorkeur gaat uit naar het benoemen van de specifieke dansstijl, of anders aan te geven door welke stijl de dans is beïnvloed.

Door het gebrek aan kennis van de dansvormen wordt niet direct herkend wat de ontwikkeling en de vernieuwing binnen de 'niet bekende' dansstijlen zijn, waardoor de waardering van deze dansvormen vaak is beperkt tot stereotypering en associaties met traditie. Voor verschillende partijen binnen het dansveld hebben de termen 'traditie' en 'vernieuwing' een andere betekenis.

### **De begrippen 'traditie' en 'vernieuwing'**

Het begrip 'vernieuwing' is als beoordelingscriterium van groot belang in Nederland, maar zoals gezegd wordt niet-westerse dans over het algemeen in verband gebracht met 'traditie'. Om vernieuwend te zijn en een dansvorm als zodanig te beoordelen, is er kennis van traditie nodig. Door het aanstellen van leden voor beoordelingscommissies van subsidiërende instellingen met expliciete kennis over niet-westerse dansvormen, kan een gedegen beoordeling plaatsvinden.

Naast de geringe kennis over, en dus het begrip van, andere culturen en hun dansvormen kan er in de beoordeling hiervan en de waardering hiervoor ook een aantal minder bewuste overwegingen een rol spelen. Persoonlijke voorkeuren, cultuurafhankelijke smaak, mode en trends in dansvormen en choreografie kunnen de beoordeling beïnvloeden. De interpretatie van het begrip vernieuwing is dus deels een subjectieve aangelegenheid en deels gebaseerd op wat er in Nederland (h)erkend wordt als vernieuwing.

Kennis van niet-westerse culturen is echter geen absolute voorwaarde voor het kunnen waarderen van het werk van makers van niet-westerse dans. Door de kennis te vergroten is men in staat de dansvormen beter te begrijpen, hetgeen de waardering positief kan beïnvloeden. Deze kennis kan worden vergroot door de informatie, die de dansmakers door middel van hun doelstellingen en werk vaker en beter zouden kunnen overdragen. Wederzijdse communicatie en wederzijds vertrouwen vormen hiervoor de basis.

Het over (kunnen) dragen van kennis naar andere partijen in het dansveld door de dansmakers, is een onderdeel van een zogenaamde 'professionele' houding. Professionalisering is het onderwerp van dit onderzoek en van groot

belang voor de positie van niet-westerse dans in Nederland.

### **De toekomst: professionalisering van niet-westerse dans**

Uit de interviews is gebleken dat de gebruikelijke criteria om professionaliteit te beoordelen -zoals het bezitten van een diploma, het verdienen van geld en de zichtbaarheid van de danser of dansmaker in het veld - in deze tijd geen toereikende maatstaven/criteria meer zijn. Deze situatie is ontstaan door ontwikkelingen in het dansveld, waarin mensen zonder een diploma van een erkende dansvakopleiding bijzondere prestaties leveren; waarin professionele dansers door de drukte in het veld geen werk vinden en hun geld met andere werkzaamheden verdienen, of een uitkering ontvangen; en waarin professionele voorstellingen van bijvoorbeeld niet-westerse dansvormen gepresenteerd worden op andere speelplaatsen dan de erkende theaters.

Om de mate van professionaliteit binnen een specifieke dansvorm goed te kunnen beoordelen, is kennis van de kenmerken en kwaliteiten van een stijl, alsmede herkenning van traditie en vernieuwende invloeden een voorwaarde voor inhoudelijk inzicht in deze stijl. De beoordeling van de professionaliteit van niet-westerse dansvormen zou in eerste instantie op contextafhankelijke gronden moeten gebeuren, maar tegelijkertijd vanuit de veronderstelling dat er een universele overeenstemming over professionaliteit in artistieke zin bestaat.

Er is vanuit de dansers en de makers van niet-westerse dansvormen behoefte om het professionaliseringsproces te verbeteren. De mogelijkheden om zich te professionaliseren lijken op dit moment gebrekkig en continuïteit is niet gewaarborgd. De leertrajecten van deze dansers en dansmakers lopen achter ten opzichte van die van de Nederlandse dansvakopleidingen, mede doordat een actieve samenwerking tussen gevestigde en de startende opleidingen en faciliterende instellingen om deze leertrajecten te kunnen verbeteren, ontbreekt. Het is de vraag of de dansvakopleiding de juiste plek is om dansers en makers van niet-westerse dansvormen op te leiden. Dat wil niet zeggen dat niet-westerse dansstijlen niet kunnen worden opgenomen in hun programma en een toegevoegde waarde kunnen hebben voor de opleidingen. Ook is het de vraag of dansstijlen met oorspronkelijk een andere leeroverdracht geïnstitutionaliseerd zouden moeten worden. En hoe dat dan zou moeten worden vormgegeven. Er zijn veel specifieke niet-westerse dansvormen; hoe komen deze tot hun recht?

Omdat de dansvakopleidingen zich richten op de aansluiting met het werkveld in Nederland, en de niet-westerse dans op 'professioneel niveau' (nog) weinig is vertegenwoordigd in theaters, is het voor deze opleidingen efficiënter om zich te richten op 'westerse dans'. Met het oog op de huidige ontwikkelingen in het beleid, waarin meer nadruk gelegd wordt op het netwerken en samenwerken van bestaande instituten kan de weg naar een dansvakopleiding wellicht gemakkelijker gevonden worden door (allochtone) dansers en makers die zich willen bezighouden met niet-westerse dansvormen of dansvormen met een niet-westerse invloed. Ook de dansvakopleidingen kunnen een actieve link binnen dit netwerk zijn door hun expertise over te dragen.

Opleidingen die zich wel richten op niet-westerse dansvormen, zoals de Kaderopleiding Internationale dans/Werelddans in Rotterdam<sup>1</sup>, een tweejarige parttime opleiding tot dansleider en dansleraar in traditionele of hedendaagse cultuurgebonden dansvormen, bieden uitkomst voor leerlingen die zich specifiek willen toeleggen op een bepaalde niet-westerse dansvorm. De vraag is echter of er in Nederland voldoende expertise aanwezig is om deze mensen vakkundig op te kunnen leiden. Subsidies en beurzen voor individuele initiatieven om deze

vakkundigheid in het buitenland te halen zouden hiervoor een oplossing kunnen bieden.

Door middel van een aantal recent opgerichte MBO dansvakopleidingen is er een 'professionaliseringstraject' mogelijk voor (allochtone) dansers en makers die zich willen bezighouden met niet-westerse dans, waarbij doorstroming naar een HBO dansvakopleiding mogelijk zou moeten zijn. Ook hier zou samenwerking tussen de instituten een begin kunnen zijn voor de HBO dansvakopleidingen, zodat ze een bijdrage kunnen leveren aan de vernieuwing van het systeem waarin ze zeggen vast te zitten.

Verworvenheden en initiatieven worden niet doorgegeven aan nieuwe generaties, waardoor het blijft bij incidentele en meestal individuele successen. Samenwerking tussen de dansmakers onderling, alsmede tussen hen en de dansvakopleidingen en ondersteunende instellingen zou kunnen zorgen voor continuïteit. Deze samenwerking gebeurt slechts incidenteel; het vraagt een omslag in het denken door alle betrokken partijen.

Naast de inhoudelijke aspecten, zijn ook de zakelijke vaardigheden van de dansmakers een onderdeel van (de beoordeling van de mate van) professionaliteit binnen het Nederlandse dansveld. De meeste dansmakers zijn zich hier niet van bewust. Het besef, dat het bij het ontwikkelen van de eigen vaardigheden als dansmaker niet alleen om de artistieke groei gaat, maar ook om de zakelijke aspecten, is bij vele makers nog onvoldoende te vinden. Deze zakelijke vaardigheden zijn voor het ageren in het Nederlandse kunst- en cultuursysteem noodzakelijk.

Wanneer een dansmaker zich wil profileren in het Nederlandse dansveld, zal een productie moeten kunnen groeien door deze meerdere malen op te voeren en dient er rekening gehouden te worden met de algemeen gangbare theatercontext, waarbij naast de danstechniek ook bijvoorbeeld de kostuums en het decor met zorg dienen te worden uitgevoerd. Om deze aspecten mee te nemen in de voorstelling, dient de dansmaker te beschikken over de vaardigheid een gedegen beroep te kunnen doen op de subsidiërende en ondersteunende instellingen in de vorm van een aanvraag die voldoet aan alle criteria (zoals een planning, begroting, heldere omschrijving en legitimatie). De ambitie om verder te groeien en te ontwikkelen is zeker aanwezig bij de makers van niet-westerse dans, maar de manier waarop, met de daarbij behorende mogelijkheden, zijn voor hen niet duidelijk zichtbaar of onbekend.

Er zijn, buiten de speelplaatsen die specifiek zijn gericht op niet-westerse muziek en dans, relatief weinig voorstellingen te zien die én gebaseerd zijn op niet-westerse dansvormen én in Nederland zijn gemaakt. Dit heeft wederom te maken met bovenstaande associaties met traditie en met de samenstelling van het publiek voor kunst en met name voor de dans. Het aandeel van niet-westerse dans binnen het gehele dansaanbod kan met name worden gezocht in buitenlandse producties die naar Nederlandse festivals worden gehaald. Dit zijn vaak grootschalige producties die over het algemeen de associaties met traditie bevestigen. Wanneer deze incidentele kennismaking met niet-westerse dansvormen leidt tot interesse in de aanwezigheid ervan in Nederland, kan dit een begin zijn van continuïteit.

Een probleem ligt hier bij de *zichtbaarheid* van de niet-westerse dans in Nederland. De dansmakers hebben wel de behoefte om op te treden in theaters, maar worden hierin belemmerd door een tweetal oorzaken: enerzijds hun bescheiden opstelling; zij begeven zich voornamelijk in hun eigen netwerk en laten zich daarbuiten nauwelijks gelden, waardoor de programmeurs van



theaters hun aanwezigheid niet opmerken. Het ontbreekt de programmeurs aan tijd om de 'onzichtbare' niet-westerse dans op te sporen en aan kennis om deze op waarde te kunnen schatten. Anderzijds is de 'traditionele' theatersetting, waarbij het publiek zwijgend van een afstand toekijkt, niet altijd geschikt is voor de vaak interactief georiënteerde niet-westerse dansvormen.

De verschillende theaters in Nederland hebben ieder hun eigen functie binnen een gemeente of stad, waar het aanbod mee samenhangt. Een consequentie hiervan kan zijn dat de 'setting' waarin bepaalde dansvormen het best tot hun recht komen, niet past bij de missie van het theater. Het zoeken naar andere speelplaatsen dan de gebruikelijke door makers van niet-westerse dansstijlen, alsmede een nieuwe, meer interactieve generatie toeschouwers, zouden positieve ontwikkelingen kunnen zijn voor niet-westerse dansvormen. Naast verjonging van het publiek zal ook de verandering van de samenstelling van de Nederlandse samenleving zorgen voor een divers publiek. In verband daarmee veranderen de functies van theaters en hun programmering, waarbij er meer een 'intermediaire rol' tussen kunst en samenleving is weggelegd voor het theater en er in hogere mate afwisseling plaatsvindt tussen 'publiekstrekkingen' en meer 'experimentele' voorstellingen. Hierbij dient te worden opgemerkt dat het per theater verschilt in welke mate dit gebeurt, afhankelijk van de eerder genoemde functie binnen een gemeente of stad.

Naar aanleiding van bovenstaande suggesties voor verschillende manieren van samenwerken, komen wij tot de conclusie dat een platform/netwerk waar alle partijen elkaar kunnen ontmoeten en (artistieke en zakelijke) expertise kunnen uitwisselen, wenselijk is.

Samenwerking tussen zowel de in niet-westerse kunst gespecialiseerde instellingen als de westers georiënteerde instellingen, die tevens in de meeste gevallen als speelplaatsen fungeren, theaters, dansvakopleidingen en makers kan zorgen voor een netwerk, waardoor informatie voor alle partijen binnen handbereik is en de kennis van de traditie en vernieuwing binnen de dansvormen wordt vergroot.

Een onderzoek naar de vormgeving van bovenstaande suggestie voor een platform/netwerk, waarbij de toegevoegde waarde voor de verschillende partijen kan worden geformuleerd, kan zorgen voor het omzetten van woorden in daden, waardoor werkelijk stappen worden gezet ter verbetering van de positie van niet-westerse dans in Nederland.

---

<sup>1</sup> De opleiding is voor gevorderde amateurdansers die les willen geven of al lesgeven in hun specialisatie in traditionele of hedendaagse cultuurgebonden dansvormen. Hieronder worden verstaan: al die dansvormen die cultuurgebonden zijn en gebaseerd zijn op traditionele dansstijlen, of die ontstaan zijn vanuit een duidelijke hedendaagse culturele context. Denk aan Oost-Europese dansen, flamenco, Indiaas, Afrikaans, oriëntaals, Nederlands, Turks, Mexicaans, maar ook aan streetdance, capoeira en breakdance. Dit is een samenwerkingsverband van het LCA, de SKVR en het World Music and Dance Centre.

## Referenties

- Bleeker, M., et al. (2005). *Multicultureel drama? Theater Topics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, R., Meijer, M. & Smelik, A. Postmoderne cultuur en representatie. In M. Brouns, M. Verloo & M. Grunell (Red.) (1995). *Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines*. (pp. 79-106). Bussum: Coutinho.
- Carter, A. (1998). *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 51 - 52). London: Routledge.
- Goldman, R. & Papson, S. (1996). Authenticity in the age of the poseur. In *Sign wars. The cluttered landscape of advertising*. (pp. 141-186). New York: The Guildford Press.
- Grau, A. & Jordan, S. (2000). *Europe dancing*. London: Routledge.
- Harris, M. (1997). *Culture, people, nature. An introduction to general anthropology*. New York: Longman.
- Lavrijsen, R. (1993). *Cultural diversity in the arts: Art, art policies and the facelift of Europe*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
- Lury, C. (1996). Changing races, changing places. In *Consumer culture*. (pp. 156-191). Cambridge: Polity Press.
- Morris, G. (1996). *Moving Words. Re-writing Dance*. London: Routledge.
- Pattynama, P. (1995). Etnocentrisme en waarheid. In M. Brouns, M. Verloo & M. Grunell (Red.) (1995). *Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines*. (pp. 211-232). Bussum: Coutinho.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Saraber, L. (2001). *Kiezen of delen. De toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans*. Doctoraalscriptie Culturele Studies, Universiteit van Amsterdam.
- Saraber, L. (2000). *Tussen rasa en redoble: werelddans in de Nederlandse kunsteducatie*. Utrecht: LOKV Nederlands Instituut voor kunsteducatie.
- Shohat, E. & Stam, R. (2001). *Unthinking eurocentrism*. London: Routledge.
- Sibley, D. (1995). *Geographies of exclusion: society and difference in the West*. London: Routledge.
- Tolson, A. (1996). Discourse. In *Mediations. Text and discourse in media studies*. (pp. 185-217). New York: St. Martin's Press Inc.
- Vuyk, K. (1992). *De esthetisering van het wereldbeeld*. Kampen: Kok Agora.
- Williams, D. (1991). *Ten lectures on the theories of the dance*. Londen: The Scarecrow Press.
- Zoonen, L. van. (1999). *Media, cultuur & burgerschap*. Amsterdam: Het Spinhuis.

**Lejla Bitanga** is afgestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam – Faculteit der Maatschappij- en Gedragswetenschappen: Master Communicatiewetenschap en Culturele Antropologie. Tijdens haar afstudeeronderzoek kreeg ze de smaak van onderzoek naar dans te pakken toen ze afreisde naar Egypte om dansbeweging als 'tekst' te bestuderen. Hierop aansluitend heeft ze in opdracht van de Programmaraad Dans een onderzoek gedaan over niet-westerse dans in Nederland met betrekking tot traditie en vernieuwing in dans, aan de Professional School of the Arts Utrecht. Bitanga werkt op dit moment als beleidsadviseur bij de Gemeente Amsterdam. In haar vrije tijd bezoekt ze graag

dansvoorstellingen en kan ze eindeloos bewonderen hoe dans de mogelijkheid biedt om het lichaam en emoties te overstijgen en de cultuur te belichamen.

**Lisanne Brandsma** (1980) volgde de vooropleiding aan de dansacademie, Kunst en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit en een Master aan de PSAU. Na deze periode van studie en onderzoek en meerdere samenwerkingen met choreograaf Bruno Listopad is zij 6 jaar werkzaam geweest op de sponsoring en marketing afdeling van het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Inmiddels staat ze enige jaren voor de klas op het voorgezet onderwijs als docent Engels en docent drama. Tevens vervult zij de rol als decaan. De passie en interesse voor de podiumkunsten en dans in het bijzonder is blijven bestaan, maar vindt vooral zijn uiting in het regelmatig bezoeken van voorstellingen.

**Doris Dekker** ging van de Rotterdamse Dansacademie, via Filosofie en Danswetenschap binnen Algemene Letteren, naar de masteropleiding Kunstbeleid en –management aan de Universiteit Utrecht, waar ze afstudeerde in Ondernemerschap en Dans en met het groepsonderzoek *Professionalisering van niet-westerse dans in Nederland* aan de Professional School of the Arts. Van de muziekrechten bij SENA, via het projectbureau van de KABK en het trainingsaanbod van Cultuur&Ondernemen, is Doris nu sinds 8 jaar verantwoordelijk voor de Publiekszaken en de Evenementen van de Hermitage Amsterdam en De Nieuwe Kerk. In haar werk is de bevrijdende en verbindende kracht van kunst en cultuur en dans in het bijzonder altijd de drijvende kracht.

**Anke Ottema** studeerde uitvoerend klassiek ballet en moderne dans aan de Rotterdamse Dansacademie en danste een aantal jaren bij dansgezelschappen in Nederland en daarbuiten. Ze studeerde vervolgens Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Deze studie rondde zij af met als specialisatie MA Dansdramaturgie. Nu is zij dansdocente en Dance for Health docent. Bij dit laatste danst zij onder andere met mensen met Parkinson, MS en reuma.

**Jette Schneider** is conceptontwikkelaar en adviseur voor dynamische en flexibele werkmodellen voor kunstenaars en creatieven. Haar focus ligt op de creatie van peer2peer modellen en netwerkgeorganiseerde systemen, die de kunstenaars versterken. Jette is met Judith Schoneveld oprichter van Stichting Transistor, een productie bureau in de podiumkunsten. Sinds 2015 bouwen zij samen met de kunstenaars aan TimeWindow, een netwerkorganisatie van 50 (podium)kunstenaars, die 1000m2 werkruimte en gezamenlijke programma's delen. Stichting Transistor is fondsenwerver, strategiebedenker en zakelijke management van kunstenaars in Nederland zoals Keren Levi, Ivgi&Greben, e.a. In het verleden werkte Jette als assistent artistiek directeur voor Dansateliers en was mede-oprichter en manager van het kunstenaars gedreven onderzoeksplatform Danslab in Den Haag.



Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), *Danswetenschap in Nederland – Deel 4*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.119-123.

## **Waar rust de dans als hij gedanst is? (naar: André Lepecki)**

Door Ruth Naber

In seizoen 2002-2003 organiseerden danser en choreograaf Emio Greco en dramaturg Pieter Scholten een reeks salons met als titel *Dance and Discourse*. De praktijk van het recenseren werd in deze bijeenkomsten kritisch beschouwd door een aantal deskundigen. In het tijdschrift TM verscheen een spin-off van de discussie in de salons. De Vlaamse criticus Jeroen Peeters schreef dat de denkkaders van waaruit Nederlandse critici hedendaagse dans beschouwen niet meer van deze tijd zijn. Die uitdaging bleef natuurlijk niet onbeantwoord. De (toenmalige) critici Isabella Lanz en Eva van Schaik betoogden in vlamme bewoordingen het tegendeel.

Dit steekspel maakte duidelijk dat iedere criticus een geheel van aannames heeft over dans, die de basis vormen voor de manier waarop hij naar voorstellingen kijkt en erover schrijft. Dat inspireerde mij tot een onderzoek naar die aannames. In mijn afstudeerscriptie *Waar rust de dans als hij gedanst is* probeer ik de ideeën over dans en kritiek die aan recensies ten grondslag liggen helder te maken, door 83 recensies te analyseren.

### **Theoretisch kader**

In mijn onderzoek stond de volgende vraagstelling centraal: Welke ideeën met betrekking tot dans en kritiek liggen ten grondslag aan Nederlandse dansrecensies?

De discoursstheorie van Michel Foucault vormde mijn theoretisch kader. Bezien vanuit deze theorie wordt de betekenis van dans in onze maatschappij geproduceerd door en gereflecteerd in een discours. Een discours is het geheel van vooronderstellingen en aannames, dat ten grondslag ligt aan teksten en praktijken met betrekking tot een onderwerp. Het genereert een taal waarin wij betekenisvol over een onderwerp kunnen communiceren, maar ook de acties die we ondernemen met betrekking tot een bepaald onderwerp. De betekenis van dans ontstaat binnen een complexe wisselwerking: choreografen en dansers creëren choreografieën, critici en wetenschappers denken en praten over dans, programmeurs selecteren voorstellingen, publiek komt naar voorstellingen...of niet, subsidies worden toegekend of niet, enzovoorts. Aan al deze praktijken liggen aannames over dans ten grondslag, die weer bevestigd worden door die praktijken zelf. In mijn scriptie stond een deel van die wisselwerking centraal: de aannames die ten grondslag liggen aan recensies.

### **Analysekader**

Om de recensies te kunnen analyseren, construeerde ik een analysekader. Hierbij nam ik de kernpunten uit de *Dance and Discourse* salons en die uit de discussie in TM als uitgangspunt. Het kader baseerde ik op literatuur over danskritiek.

Wat naar mijn idee duidelijk naar voren kwam uit de Dance and Discours salons was onenigheid over het evalueren als onderdeel van recenseren. De noodzakelijkheid van evaluatie werd ter discussie gesteld. Ook over de geldigheid van evaluatie in veel recensies was men het niet eens. Het fundament voor een oordeel, een gedegen analyse, zou in veel recensies ontbreken. Recensenten zouden hun oordeel op hun eigen mening stoelen, waardoor de evaluatie te subjectief zou zijn. Uit de discussie in TM bleek er onenigheid over de criteria die recensenten gebruiken om een voorstelling te evalueren. Volgens Jeroen Peeters waren de criteria die Nederlandse critici gebruiken voor het beschouwen van hedendaagse dans niet meer van deze tijd. Ik leidde hieruit af dat critici van mening zijn dat er een samenhang is tussen genre en kijkhouding. Er kwam ook onenigheid naar voren over welke dans met de term 'hedendaagse dans' aangeduid kon worden.

Voor het construeren van een analysekader baseerde ik mij op literatuur van onder anderen danswetenschapper Sally Banes. Zij onderscheidt vier dimensies binnen een danskritiek: contextualisatie, beschrijving, interpretatie en evaluatie. Deze vier begrippen vormden de basis van mijn analysekader. Aan de hand van literatuur van danswetenschapper Larry Lavender en filosoof Jörg Zimmermann verfijnde ik de begrippen, zodat ik tot de volgende definities kwam.

- Contextualisatie: de criticus duidt de voorstelling met informatieve gegevens buiten de voorstelling.
- Beschrijving: de criticus omschrijft de voorstelling, waarbij hij ingaat op *wat* hij gezien en gehoord heeft.
- Interpretatie: de criticus verdiept zijn beschrijving van de elementen van de dansvoorstelling in een beeld of idee. Hij beschrijft niet de voorstellingselementen zelf, maar een idee of beeld waarnaar de elementen volgens hem verwijzen.
- Evaluatie: De criticus kent (elementen) van de voorstelling een positief of negatief gekleurde waarde toe, aan de hand van een argumentatie.

In de discussies was er onenigheid over de noodzaak van evaluatie en over de geldigheid ervan. Ik stelde mij ten doel om daarom allereerst de opbouw van de recensies te analyseren. Bevatten de recensies alle vier de elementen en op welke manier zouden die zich dan tot elkaar verhouden? Ook was er in de discussies onenigheid over de inhoud van het begrip hedendaagse dans en de argumenten waarmee hedendaagse dans geëvalueerd kon worden. Ik besloot daarom om de elementen contextualisatie en evaluatie verder uit te diepen. Binnen de contextualisatie wilde ik onderzoeken met welke informatie critici een voorstelling duiden. Ik onderscheidde daartoe een zestal categorieën, namelijk: 'danslandschap', '(dans)geschiedenis', 'maatschappelijke context', 'choreograaf', 'dancers', 'andere artiesten'. Bij het beschouwen van het element evaluatie wilde ik weten welke argumenten critici gebruikten om voorstellingen te beoordelen. Ik onderscheidde een achttal criteria. Zo was er het vakmanschapcriterium, waarbij de manier waarop de dansers en choreografen het bewegingsmateriaal beheersen en presenteren als maatstaf wordt genomen. Of het emotivistische criterium, waarbij de gevoelsmatige uitwerking die een voorstelling op een criticus heeft als meetlat wordt geldt. Binnen het intentionele criterium is de mate waarin de intentie van de makers uit de voorstelling spreekt de toetssteen. Verder onderscheidde ik nog het mimetische criterium, het morele criterium, het structurele criterium, het vernieuwingscriterium en het vormkwaliteitscriterium.<sup>1</sup>

## **Analyse**

Ik analyseerde 83 recensies uit het seizoen 2002-2003. Deze recensies waren van de hand van 8 critici die in dat seizoen regelmatig (minimaal 1 keer per maand) gepubliceerd hadden in een van de landelijke dagbladen. Van elke criticus selecteerde ik ten minste 10 recensies.

Eerst onderzocht ik per criticus de tendensen in opbouw van recensies, in het duiden van de voorstelling en in het evalueren ervan. Het aandeel van elk van de elementen in een recensie schatte ik in percentages. Dat gaf ik in tabellen weer. Ook liet ik in tabellen zien met welke categorieën een criticus een voorstelling duidde en welke argumenten hij gebruikte binnen zijn evaluatie. Daarna beschouwde ik de 8 critici tezamen en bekeek ik de tendensen binnen hun recensies.

## **Resultaten**

### *Opbouw*

In de meeste recensies kwamen alle vier de elementen voor. Opmerkelijk was dat het element evaluatie meestal een aanzienlijk deel uitmaakt van de recensies.

In de debatten over danskritiek stond de noodzaak van evaluatie in een recensie ter discussie. Toch is het aandeel van dit element in de meeste recensies vrij groot. Daaruit leidde ik af, dat evaluatie als een onderdeel van recenseren wordt beschouwd.

### *Contextualisatie*

In de contextualisatie werd vaak een voorstellingsthema weergegeven en ook een schets van de carrière van de choreograaf. Minder vaak refereerden critici aan het danslandschap. Op de maatschappelijke en historische context gingen niet veel critici in. Ook op de carrière van dansers werd bijna niet ingegaan.

In de discussies werd benadrukt dat verschillende dansgenres een aparte kijkhouding genereren. Toch leek in het duiden van een voorstelling het dansgenre niet heel belangrijk te zijn, want in minder dan de helft van de recensies werd expliciet een dansgenre genoemd. De onenigheid over de term hedendaagse dans werd weerspiegeld in het feit dat deze term in de recensies slechts 1 keer genoemd werd. Het duiden van de voorstelling gebeurde doorgaans door weer te geven waar die over ging en wie de choreograaf was. Daarbij werd vaak ingegaan op de carrière of het oeuvre van de choreograaf. In eerste instantie leek aandacht te worden besteed aan de 'regels' van de choreograaf en bleef de samenhang tussen genre en kijkhouding impliciet.

### *Evaluatie*

Het vakmanschapcriterium en het intentionele criterium kwamen het meeste voor. In mindere mate gebruikten de critici de emotionele of fysieke uitwerking die de voorstelling op hen had als maatstaf. Dat ondersteunden ze vaak met opmerkingen over de voorstellingsstructuur. Opvallend was dat het vernieuwingscriterium weinig gebruikt werd. Geen enkele criticus hanteerde het morele criterium.

In de discussies stond het criterium vakmanschap ter discussie. Toch hanteerden de critici vaak een kwaliteitsnorm, bij verschillende dansvormen. Daaruit leidde ik af dat dans wordt beschouwd als een kunnen, een kwaliteit.

In hun evaluatie refereerden de critici veel aan de intentie van de choreograaf. Daarbij was het belangrijk dat de intentie duidelijk was, maar ook

dat deze authentiek was (de intentie moest eigen zijn aan de choreograaf). Daaruit leidde ik af, dat dans beschouwd wordt als een bijzondere, authentieke expressie van de choreograaf.

Binnen recensies werd vaak onderscheid gemaakt tussen de 'scheppende' choreograaf en de 'uitvoerende' dansers. In de contextualisatie werd vaak gerefereerd aan de carrière van de choreograaf. Binnen het element beschrijving werd de voorstelling een aantal malen omschreven als het 'product' van de choreograaf. Danseres Bertha Bermudez zette in de discussie uiteen dat ze als danseres de artistieke impuls van de choreograaf personifieert en ontwikkelt. Het creatieproces van een voorstelling is volgens haar een dialoog tussen choreograaf en danser. Ik besepte dat een criticus weinig zicht heeft op het creatieproces van een voorstelling, maar ondanks dat plaatste ik kanttekeningen bij de vaak strikte scheiding tussen de scheppende choreograaf en de uitvoerende danser in recensies. Ik vroeg mij af: houdt deze scheiding pas met de danspraktijk?

### **Conclusie**

In mijn analyse heb ik een aantal opmerkelijke overeenkomsten en verschillen gevonden in de manier waarop over dansvoorstellingen wordt geschreven in recensies. Daaruit heb ik enkele aannames over dans en kritiek kunnen afleiden. Een samenvattend antwoord op mijn vraagstelling luidt: Evaluatie wordt beschouwd als onderdeel van recenseren. Dans wordt beschouwd als de authentieke en bijzondere expressie van de choreograaf, kundig uitgevoerd door dansers.

Dit artikel is een samenvatting van de doctoraalscriptie: *'Waar rust de dans als hij gedanst is?'* een onderzoek naar de ideeën en concepten van dans en kritiek in dansrecensies, Theater-, Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht, 2004

---

<sup>1</sup> Deze criteria baseerde ik op literatuur van theaterwetenschapper Lucia van Heeteren. In het kader van de leesbaarheid van dit artikel ga ik niet dieper in op de definitie van de criteria. Uitleg van de criteria, voor zover van toepassing, volgt bij de bespreking van de resultaten van de analyse.

### **Referenties**

Banes, S. (1994). *Writing dance in the age of postmodernism*. Hanover: Wesleyan University Press.

Fairclough, F. (2003). *Analysing Discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge.

Hall, S. (Ed) (1997) *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage publications in association with The Open University

Heteren, L. van (1998). *Theater, kritiek, jury en publiek; de totstandkoming van het kwaliteitsoordeel bij theater*. Groningen: uitgeverij Passage

Lavender, L. (1998) Understanding - and doing - critical interpretation. In Macara A. *Continents in movement: new trends in dance teaching*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana

Lanz, I. (2003) Fantomen van de Nederlandse danskritiek: Lanz oneens met Peeters. *TM*, 7



**Peeters, J.** (2003) Fantomen van de Nederlandse danskritiek. *TM*, 4  
**Putt, F. van der** (2003) Dansdiscours moddert voort. *TM*, 3  
**Schaik, E. van** (2003) Een pas de deux tussen critica en danser. *TM*, 7  
**Schijndel, I. van** (2003) Dance & Discourse, *TM*, 6  
**Schots, M.** (2003) Wat willen Emio en PC: Dance and Discourse 4, *TM*, 7  
**Smeets, G.** (2003) Dance and Discourse, *TM*, 1  
**Zimmerman, J.** (1980). *Sprachanalytische Ästhetik, Ein Überblick*. Stuttgart-Bad Cannstatt.

Recensies uit seizoen 2002-2003 van: Embrechts A.: Volkskrant, Frankenhuyzen I.: NRC Handelsblad, Lanz I.: NRC Handelsblad, Linden M. van der: Volkskrant, Rietstap L.: NRC Handelsblad, Schaik E. van: Trouw, Vetter, E.: Telegraaf, Wiel F. van der: Parool

**Ruth Naber** is a freelance teacher and copywriter. She earned a master's degree in Theatre-, Film and Television Studies at Utrecht University. Currently she is a research supervisor at the ArtEZ Bachelor of Dance in Education. Ruth teaches dance history in the intermediate vocational course Danser/Creative Contemporary (ROC Rijn IJssel). Furthermore, she writes for *Dans Magazine* and engages regularly in other projects in teaching and writing.

Deze artikelen zijn eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.167-174

## **De creatie van een biografie over euritmiste Astrid van Wageningen**

door Femke de Wolff

Het uitgangspunt voor mijn scriptie is tweeledig geweest. Ik heb me verdiept in de euritmie en in de keuzes die worden gemaakt bij het schrijven van een biografie. Euritmie is een dansvorm die rond het begin van de vorige eeuw in Duitsland is ontstaan vanuit de antroposofie. Tijdens mijn Master-stage diende zich de mogelijkheid aan om zelf een biografie te schrijven. Mijn taak bij het *Impresariaat voor Euritmie* was namelijk het voorbereiden van een boek over de geschiedenis van de euritmie in Nederland.<sup>1</sup> In dit boek zou ook een aantal biografieën worden opgenomen. Door de vele gesprekken die ik voerde met mensen uit de euritmiewereld ontdekte ik dat in Nederland Astrid van Wageningen een belangrijke rol heeft gespeeld. In mijn doctoraalonderzoek heb ik daarom toegewerkt naar het schrijven van een biografisch artikel over deze bijzondere vrouw dat ook kon worden gebruikt in het boek over de euritmie in Nederland.

In het eerste deel van mijn onderzoek heb ik door middel van literatuuronderzoek op een rijtje gezet wat de eisen zijn waaraan een biograaf en een biografie moeten voldoen. Aan de hand van deze lijst met eigenschappen heb ik in het tweede gedeelte van mijn scriptie drie biografieën van Isadora Duncan vergeleken, waardoor ik een beeld heb gekregen van de keuzes die biografen in de praktijk maken. Naar aanleiding daarvan heb ik in het derde deel een aantal keuzes gemaakt over de stijl en inhoud van mijn eigen biografie. Tot slot heb ik onderzoek gedaan naar het leven van Van Wageningen en het biografische artikel geschreven.

### **De bouwstenen van een biografie**

De schrijfster Hella Haasse, die ik veelvuldig heb geraadpleegd, geeft in haar artikel *De literaire biografie* (Haasse, 1992, p. 16) een overzichtelijke indeling van de verschillende methoden die zijn bedacht om het complexe karakter van de biografie te doorgronden. Zij onderscheidt vier verschillende werkwijzen voor het schrijven van een historische biografie.

De eerste methode is 'de objectieve biografie, die al het beschikbare materiaal op een rij zet.' De tweede is 'de wetenschappelijk-historische biografie, die zich niet verliest in hypothesen, geen leentjebuurtje speelt bij de roman, en zich onthoudt van psychologische interpretaties, en waarbij de basistechniek bestaat in zorgvuldig gebruik van geselecteerd materiaal, chronologisch gerangschikt, met een verantwoorde dosis achtergrond informatie.' De derde methode is 'de artistiek-wetenschappelijke biografie, die minstens evenveel bronnenstudie vereist als de voorafgaande, maar waarbij de biograaf meer als een creatieve

schrijver dan als een historicus te werk gaat, namelijk door het materiaal zo levendig en smakelijk mogelijk te arrangeren.' De laatste aanpak is 'de biografie die geschreven is, en gelezen kan worden, als een roman, maar dan één, die gebaseerd is op authentiek feitenmateriaal, en waarin bijvoorbeeld fragmenten uit brieven en dagboeken verwerkt zijn tot scènes en dialogen.'

De drie biografieën over Duncan die ik in het tweede deel van mijn scriptie heb geanalyseerd, gaan over een historisch figuur. Mijn biografie over Van Wageningen speelt zich ook in het verleden af. De eisen die horen bij een historische biografie waren daarom zeer belangrijk voor mijn vergelijking in het tweede gedeelte.

Een historische biografie moet op verifieerbare feiten berusten en een overzichtelijke, losse, niet per se chronologische structuur hebben, die op deelonderzoeken van het leven van de gebiografeerde is gebaseerd. De biograaf moet, in de juiste beelden, met de juiste woorden, de geportretteerde tot leven laten komen en zijn tijd en omgeving zichtbaar maken.

### **Drie keer Duncan**

De belangrijkste reden waarom ik Duncan heb gekozen voor een toetsing van de eisen van een biografie aan de praktijk, is dat zij een zeer beroemde danskunstenares is geweest die de wereld een nieuwe vorm van dans heeft laten zien. Ook Van Wageningen heeft bijgedragen aan de opkomst van een nieuwe vorm van dans, de eurythmie. Daarnaast zijn er over Duncan zeer veel biografieën te vinden; ik wist dus zeker dat ik genoeg vergelijkingsmateriaal zou hebben. Doordat de biografieën verschillende uitgangspunten hebben en verschillen in opzet en inhoud, heeft dat een mooi beeld gegeven van de vóór- en nadelen van de verschillende gebruikte methoden. Door deze vergelijking ben ik beter in staat geweest een manier van schrijven te kiezen voor mijn eigen biografie. De biografieën die ik heb gebruikt zijn: *Isadora: a sensational life* (Peter Kurth, 2003), *The real Isadora* (Victor Ilyitch Seroff, 1971) en *The search for Isadora: the legend & legacy of Duncan* (Lillian Loewenthal, 1992).

Voor de analyse van deze drie boeken heb ik steeds dezelfde werkwijze toegepast. Elke biografie is doorgenomen aan de hand van de puntenlijst van eigenschappen uit het eerste deel van mijn scriptie. Bij elke biografie heb ik eerst een korte introductie van de auteur gegeven, vervolgens ben ik ingegaan op uiterlijkheden van de biografie, zoals het aantal bladzijden, de hoofdstukindeling en de illustraties. Daarna heb ik zeer uitgebreid gekeken naar het eventuele voorwoord en nawoord van de biograaf. Vervolgens heb ik alle hoofdstukken doorgenomen, waarbij ik vooral heb gelet op de verdeling van de verschillende levensfasen over het aantal bladzijden. Belangrijk ook waren de aandacht voor de kindertijd en het sterfbed, het aantal citaten per hoofdstuk, de manier waarop de biograaf omstandigheden beschrijft en in hoeverre hij ingaat op de cultureelhistorische omstandigheden.

Het grote verschil tussen de drie biografen was het perspectief van waaruit zij hun biografie hebben geschreven. Kurth (2003) heeft een uitgebreid historisch onderzoek gedaan naar de persoon Duncan. Volgens de categorisering van Haasse is zijn biografie een wetenschappelijk-historische biografie. Seroff (1971) heeft zich vooral gericht op het geven van een beschrijving van Duncan zoals hij haar heeft gekend en leverde hiermee een werk af dat pendelt tussen de artistiek-wetenschappelijke en 'romanachtige' biografie. Loewenthal (1992) richt

zich echter veel meer op de kunstenares die Duncan is geweest. Haar biografie is dan ook niet chronologisch, maar thematisch van opzet en valt in de categorie wetenschappelijk-historisch.

### **Op zoek naar Van Wageningen**

Naar aanleiding van de gemaakte vergelijkingen in deel twee, heb ik in het derde deel van mijn onderzoek inhoudelijke keuzes gemaakt met betrekking tot het schrijven van mijn biografische artikel over Van Wageningen. Ik heb onder andere het leven van Van Wageningen op zeven thema's onderzocht: haar jeugd, haar persoonlijkheid, haar uiterlijk, haar liefdesleven, haar leven als euritmiste in Dornach, haar leven als euritmiste in Nederland en haar sterfbed. Deze thema's vormden ook de leidraad voor al mijn interviews.

Bij deze opzet heb ik rekening gehouden met verschillende obstakels die ik tegenkwam bij het schrijven van mijn biografie. Zo luidde de opdracht dat de biografie niet meer dan drie bladzijdes mocht tellen. Richtinggevend was tevens het soort bronnenmateriaal: Van Wageningen is nooit een bekend figuur geweest over wie veel is geschreven, en ook zijzelf heeft geen teksten achtergelaten. Daarnaast was ze enig kind en heeft ze geen kinderen gekregen, waardoor ik veel verhalen niet heb kunnen verifiëren. Tot slot vormden ook de geïnterviewden een probleem: velen van hen waren erg oud en konden het verleden niet altijd meer helder voor de geest halen. Daarnaast speelde er soms oud zeer mee, zoals bij mevrouw Clingett, die niet met mij wilde praten omdat haar man hoogstwaarschijnlijk een oogje op Van Wageningen heeft gehad.

Door de interviews uit te schrijven en te categoriseren naar deze zeven thema's heb ik inzicht kunnen krijgen in welke informatie ik het beste kon gebruiken in mijn artikel.

Mijn biografie over Van Wageningen is een historische biografie geworden, naar de definitie van Hella Haasse (1992). De methode die ik heb gebruikt binnen dit genre is die van de artistiek-wetenschappelijke biografie omdat het boek waarin mijn artikel zal worden geplaatst daarom vraagt en omdat uit de drie biografieën over Duncan is gebleken dat het resultaat van deze methode prettig leest.

In mijn artikel heb ik, tot slot, gestreefd naar een overzichtelijke, losse structuur. Ik ben niet in dialoog gegaan met Van Wageningen en ik heb mij zoveel mogelijk gebaseerd op de feiten. Daarnaast heb ik mij voornamelijk gericht op de wisselwerking tussen het individu en bepaalde gebeurtenissen en ontwikkelingen, ondersteund door afbeeldingen.

### **Literatuur**

**Amerongen, M. van** (1993). *Mijn leven zijn leven: over biografieën, autobiografieën, hagiografieën en anti-biografieën*. Amsterdam: Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek.

**Cornelissen, I.** (1993). *Speurtocht naar de (auto)biografie*. Amersfoort.

**Edel, L.** (1957). *Literary Biography*. Londen.

**Haasse, H.S.** (1992). *De literaire biografie*. In: B. Toussaint & P. van der Velde (Eds.) *Aspecten van de historische biografie* (p. 16). Kampen: Kok Agora.

**Kendall, P.M.** (1985). *The art of biography*. New York: Garland.

**Kurth, P.** (2003). *Isadora: a sensational life*. London: Abacus.

Loewenthal, L. (1992). *The search for Isadora: the legend & legacy of Duncan*. Pennington, NJ: Dance Horizons.

Seroff, V.I. (1971). *The real Isadora*. New York: Dial Press.

Toussaint, B. & Velde, P. van der (Eds). (1992). *Aspecten van de historische biografie*. Kampen: Kok Agora.

Dit artikel is gebaseerd op:

*De creatie van een biografie over euritmiste Astrid van Wageningen. Een analyse van de keuzes die gemaakt worden bij het schrijven van een biografie.*  
MA scriptie, Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht

## **Astrid van Wageningen: haar leven en werk in Nederland**

door Femke de Wolff

***Ik kan alleen woorden ontmoeten,  
U niet meer  
Maar hiermee houd het groeten aan, zozeer,  
Dat ik wel moet geloven, dat gij luistert,  
Zoals ik omgekeerd uw stilte in mij hoor<sup>2</sup>***

Het enige wat ik betreur aan mijn speurtocht naar het leven van Astrid van Wageningen, is dat ik haar nooit heb gekend. Ik raakte geïnteresseerd in deze bijzondere vrouw nadat ik in haar huis was geweest waar zij negen jaar eerder was overleden. Ik was daar voor een interview over de geschiedenis van de euritmie in Nederland met Anneke Baron. Baron kwam als euritmiestudente van Van Wageningen bij haar wonen en heeft dertig jaar met haar samengeleefd in de Riouwstraat tegen over de academie voor euritmie in Den Haag. Baron vertelde met zoveel liefde over Van Wageningen en het werk dat zij heeft verzet voor de euritmie in Nederland, dat ik besloot dat zij een speciaal plekje verdiende in het boek over de geschiedenis van de euritmie in Nederland.

Van Wageningen woonde in een groot en statig huis, waarvan ze de raamkozijnen en deurpost fris wit en stralend lichtblauw had laten schilderen. Ze kocht het huis nadat haar man vroeg was gestorven in 1969, zodat ze altijd dicht in de buurt van de academie zou zijn. Op de begane grond bevindt zich de ruime, gezellige keuken, waar de euritmiestudenten van Van Wageningen altijd een kopje soep mochten komen drinken tussen de middag. Ook vonden hier de eerste vergaderingen plaats van het bestuur van de academie voor euritmie. Op de grond van de keuken knipte Van Wageningen patronen voor nieuwe jurken, samen met Coby, haar huishoudster. Zelf bewoonde ze de



eerste verdieping. Toen ik naar boven liep, was het net alsof ze er nog was. Niets was verplaatst en zelfs het ziekenhuisbed waarin ze was gestorven, stond er nog. Opvallend was de grote Jugendstilbank met hoge rugleuning in de vorm van een halve maan. Verder stonden er overal prachtige stenen, schelpen en mineralen en hingen er aan de muren zachte aquarellen en een afbeelding van het sterrenstelsel. Ook opvallend was het grote aantal boeken; bijna allemaal dichtbundels van Nederlandse dichters.

Dit laatste zou op zich niet zo heel bijzonder zijn, ware het niet, dat Van Wageningen een Duitse was, die pas op haar 42<sup>ste</sup> naar Nederland kwam. Toch koesterde ze een grote bewondering voor de Nederlandse taal, die ze zich zeer snel eigen maakte. Vooral de Nederlandse gedichten spraken haar erg aan en ze gebruikte die vaak bij haar euritmielessen en voor opvoeringen.

Astrid Schmidt, zoals haar meisjesnaam luidde, was naar Nederland gekomen omdat ze verliefd was geworden op een Nederlandse man, Gerard van Wageningen. Ze ontmoetten elkaar in Dornach, Zwitserland, waar zij bij de Eurythmiebühne van de beroemde euritmiste Marie Savich zat. Hij was op dat moment voorzitter van één van de twee antroposofische verenigingen die er in Nederland waren. Om elkaar beter te leren kennen besloten ze op vakantie te gaan. Dat beviel blijkbaar goed, want al vrij kort daarna, in 1953, trouwden ze en verhuisde het paar naar Nederland.



Van Wageningen werd op zondag 5 juni 1911 geboren in Stuttgart. Ze groeide op in Tübingen waar haar vader directeur was van de technische school. Haar ouders waren antroposofen van het eerste uur. Van Wageningen ging naar een gewone lagere school en daarna naar een meisjesschool, maar ze kreeg wel al euritmielessen, waarschijnlijk van Lory Smit, de eerste euritmiste.

Toen ze achttien was, vertrok Van Wageningen naar Dornach, waar ze gedurende drie jaar de euritmieopleiding volgde. In de jaren daarna bleef ze in Dornach en werd ze een zeer geliefde podiumeuritmiste. Ze had haar eigen manier van bewegen, die heel licht was. Ook was ze makkelijk inzetbaar vanwege haar slanke gestalte en kon ze moeiteloos opgaan in groepen, omdat ze zelf niet bijzonder uitgesproken was. Cara Groot, een goede vriendin van haar in Dornach, vertelde over het zorgzame karakter van Van Wageningen en de projecten die ze altijd weer verzor om anderen te helpen. Zo hadden de euritmisten het financieel altijd zwaar, zeker vlak na de oorlog. Van Wageningen wilde daar iets aan doen en begon toen een werkplaats voor mobiles en caleidoscopen. De euritmisten kwamen haar altijd helpen in haar kamer als ze

een uurtje vrij hadden. Met de zelf gemaakte spullen ging ze vervolgens naar Basel en dan verkocht ze, vooral met kerstmis, een heleboel. Het geld dat ze verdiende was voor de euritmisten, zodat ze bijvoorbeeld truien konden kopen. Groot heeft goede herinneringen aan die tijd: 'Ze had altijd wel weer iets lekkers voor ons, we hebben zoveel gelachen.'

Het was Van Wageningen ten voeten uit. Ze kon altijd goed met anderen opschieten, was begaan met iedereen en zorgzaam. Bovendien was ze ook zeer ondernemend en voerde ze haar plannen altijd uit. Door haar charme waren mensen ook snel bereid iets voor haar te doen; ze gingen bijvoorbeeld bijna altijd in op haar uitnodigingen om een cursus te geven. Van Wageningen was typisch een gevoelsmens, maar ook een 'wilsmens'; filosofisch was ze totaal niet. Ze was nuchter en absoluut niet zweverig. Ze trad echter niet graag op de voorgrond. Tijdens de bestuursvergaderingen van de academie hoorde je haar zelden, maar zij is wel diegene geweest die de naam 'Academie voor Eurythmie' verzon.

Van Wageningen was niet iemand om stil te zitten, dus vlak nadat ze in Nederland was komen wonen, begon ze zich weer bezig te houden met de euritmie.

Annemarie Ehrlich was op dat moment al euritmiste in Nederland en had een groep opgericht voor jonge euritmisten, waarmee ze opvoeringen gaf. Ze kwamen altijd op woensdag bij elkaar om te oefenen. Ehrlich merkte echter dat ook oudere euritmisten interesse hadden in de groep en zo raakte Van Wageningen betrokken bij de 'woensdaggroep'. Zij werd de spil tussen de Nederlandse groep en de groep in Dornach van Savich, met wie zij vele jaren had samengewerkt.



Van Wageningen leerde bij de woensdaggroep Will Stigter kennen, die ook in Dornach was opgeleid tot euritmiste. Samen met Elisabeth Knottenbelt, ook een euritmiste, begonnen zij in 1963 de eerste euritmie-opleiding in Nederland. De opleiding duurde drie jaar en Baron was één van de studenten. In die periode ontstonden er grote meningsverschillen tussen de drie grondleggers. Stigter had voornamelijk moeite met de manier waarop Van Wageningen werkte. Stigter werkte sterk vanuit haar bewustzijn en wilde graag uitleg geven, terwijl Van Wageningen werkte vanuit haar gevoel en de studenten zoveel mogelijk liet ervaren. Na drie jaar besloten zij om een jaar te stoppen. Ehrlich nam de opleiding toen over, samen met Liselot Roeters-van Lennep en Ank Smit. Na het 'pauzejaar' zouden Van Wageningen, Stigter en Knottenbelt weer terugkomen. Het liep echter anders. Stigter brak haar heup, Knottenbelt kreeg het aan haar hart en Gerard van Wageningen werd ernstig ziek. Van Wageningen heeft haar echtgenoot toen zeer intensief verzorgd. De opvolgsters zetten de opleiding voort, maar op voorwaarde dat het een echte academie zou worden. Een jaar later, in 1967, namen Van Wageningen en Stigter de dames Ehrlich, Roeters-van Lennep en Smit wel mee naar Dornach om hen voor te stellen aan de sectieleider euritmie van de Antroposofische vereniging en hen kennis te laten maken met de andere euritmiescholen in Europa.

Meteen nadat Van Wageningen in 1953 naar Nederland kwam, was ze niet alleen betrokken bij de woensdaggroep als euritmiste, maar werd ze ook gevraagd om bestuurslid te worden van de Stichting Eurythmie in Nederland, die toen werd opgezet om de euritmisten financieel te steunen. Deze stichting is uiteindelijk in 1967 overgegaan in de Vereniging ter bevordering van de Eurythmie.

Deze vereniging ontstond tegelijk met de officiële oprichting van de Academie voor Eurythmie. In 1968 werd Werner Barfod naar Nederland gehaald om de nieuwe academie te leiden en in 1969 werd hij officieel directeur. In dat jaar overleed de echtgenoot van Van Wageningen. Van Wageningen richtte zich daarna weer volledig op de euritmie. Ze verhuisde zelfs om zo dicht mogelijk bij de academie in de buurt te zijn. Ze heeft tot 1977 in het bestuur gezeten en nog heel lang sololessen gegeven. Ze was ook zeer actief in het organiseren van korte cursussen voor de studenten en haalde veel Europese euritmiegroepen naar Nederland voor voorstellingen. De leiders van die groepen mochten dan altijd bij haar in huis logeren.

Van Wageningen is ook de stuwende kracht geweest achter een andere belangrijke ontwikkeling in de euritmie in Nederland, namelijk de oprichting van de Bond voor Eurythmisten. Ze vond dat het nodig was dat de euritmisten zich als beroepsgroep profileerden. Ehrlich werd de eerste voorzitter van de bond en Van Wageningen en zij hebben veel gepraat over de opzet en het doel van de bond. Ook hier speelde trad Van Wageningen niet op de voorgrond.

Barfod nam langzamerhand de woensdaggroep over en in 1972 veranderde de naam in Nederlands Eurythmie Ensemble en werd alles een stuk professioneler. Van Wageningen had het erg moeilijk met deze veranderingen. Barfod werkte op een heel andere manier dan zijn collega, veel bewuster. Hij interpreteerde de teksten van Rudolf Steiner op zijn eigen manier en daar kon Van Wageningen moeilijk mee over weg. In die tijd openbaarde de ziekte van Parkinson zich al bij haar; ze trilde veel en slofte een beetje. Werner Barfod stelde dat een euritmist gevraagd moest worden voor het nieuwe ensemble, wat impliceerde dat ook de euritmiste van het eerste uur er niet vanzelfsprekend bijhoorde. Van Wageningen heeft zich toen uiteindelijk zelf teruggetrokken, maar wel met pijn in haar hart. Ze heeft het ensemble nog wel een tijd begeleid bij het instuderen van voorstellingen.

Tijdens het ziekbed van haar man merkte Van Wageningen dat ze goed was in het beleven van de pijn van andere mensen en dat ze hen daarbij kon helpen. Na haar vertrek bij het Nederlands Eurythmie Ensemble is zij aan huis mensen gaan ontvangen om hen heileuritmie te geven. Een belangrijk onderdeel daarbij was, dat ze hen liet praten en echt aandachtig luisterde. Dit heeft vele mensen goed gedaan en Van Wageningen heeft er vele hechte vriendschappen aan overgehouden. Deze mensen zijn haar tijdens haar lange ziekbed altijd trouw blijven bezoeken.





Door haar mooie, slanke en charmante verschijning heeft Van Wageningen altijd zeer veel aanbidders gehad, maar Gerard is haar grote liefde geweest. Ze hebben elkaar pas op late leeftijd ontmoet. Ze zijn maar zestien jaar samen geweest, maar het was echte liefde. Tot Van Wageningens grote spijt heeft zij nooit kinderen gekregen. Gerard kwam haar altijd ophalen van haar lessen. Dan zwaaide ze uit het raam en trippelde op hoge hakken door de school zo snel mogelijk naar hem toe. Na zijn dood is zij nooit meer een liefdesrelatie met een andere man aangegaan. Voor Gerard is Van Wageningen, toen ze nog heel jong was, kort getrouwd geweest met een Duitse arts. Dat huwelijk heeft niet lang stand gehouden, ze waren te verschillend.

In 1982 openbaarde zich bij Van Wageningen de ziekte van Parkinson. Vooral het lopen ging moeilijk. Ze is een paar keer uit de tram gevallen, omdat ze het trapje niet op kon komen. Verder kon ze alles nog wel zelf, maar ze ging steeds verder achteruit. In 1987 kreeg ze een attack en werd ze opgenomen in het Bronovo ziekenhuis. Ze werd helemaal afhankelijk en ook het spreken ging bijna niet meer. Ze heeft twee maanden in het ziekenhuis gelegen, maar daar zag je haar wegwijnen, dus toen hebben Baron en Coby haar mee naar huis genomen om daar te sterven. Dit duurde echter nog tien jaar. Ze is in die tien jaar nooit kwaad geweest. Ze straalde zelfs altijd iets heel liefdevols uit naar haar omgeving. Dit raakte iedereen die bij haar op bezoek kwam. Een verpleegster die haar thuis verzorgde heeft zelfs gezegd: 'Ondanks dat je niet met haar kunt praten, straalt ze zoveel tevredenheid en dankbaarheid uit. Wat kunnen we nog veel van haar leren. Ik heb nog nooit een patiënt gehad met een dergelijk lot, die zoveel uitstraalde.' Ze heeft er een week over gedaan om te sterven en ze is heel rustig heen gegaan.

Van Wageningen heeft lange tijd gewerkt aan euritmie op gitaarmuziek en ooit heeft ze tegen Ehrlich gezegd dat ze graag op haar begrafenis een bepaald stuk van Bach op gitaar zou willen horen. Helaas is dat stuk nooit meer terug gevonden, maar er waren wel vele, vele mensen die haar de laatste eer hebben bewezen.

Een vrouw met zoveel liefde voor anderen, met zoveel kracht en compassie, had ik graag leren kennen. Tot het laatst is ze harmonisch geweest en heeft ze veel voor anderen betekend. Door haar bemiddelende karakter en haar niet aflatende inzet heeft ze ervoor gezorgd dat de euritmie in Nederland in de wereld is komen te staan. Nog één keer draai ik mij om en bekijk ik haar stenen, aquarellen, dichtbundels en bijzondere meubels. Voordat ik haar stralend lichtblauwe deur achter mij sluit en haar laat rusten.

---

<sup>1</sup> Het boek is in voorbereiding. Publicatiedatum vooralsnog niet bekend.

<sup>2</sup> Gedicht van Achterberg, opgeschreven door Van Wageningen in een klein notitieboekje vol met gedichten en euritmievormen.

---

**Femke de Wolff** (1982) studeerde in 2016 af als MA aan de opleiding Theater-Film- en Televisiewetenschappen, faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit van Utrecht. Tijdens haar Master Theaterwetenschappen specialiseerde zij zich in de richting Dans. Zij deed specifiek onderzoek naar de historisch ontwikkeling van Eurythmie in Nederland. Tegenwoordig is zij directeur/uitgever van Uitgeverij Christoffor te Zeist.

**Femke de Wolff** (1982) studeerde in 2016 af als MA aan de opleiding Theater-Film- en Televisiewetenschappen, faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit van Utrecht. Tijdens haar Master Theaterwetenschappen specialiseerde zij zich in de richting Dans. Zij deed specifiek onderzoek naar de historisch ontwikkeling van Eurythmie in Nederland. Tegenwoordig is zij directeur/uitgever van Uitgeverij Christoffor te Zeist.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.159-162

## **Spanning! Tonus als dansdramaturgisch aspect**

door Vera de Vlieger

De dansdramaturg krijgt tegenwoordig steeds meer voet aan de grond in Nederland. Hierdoor ontstaat een behoefte aan een specifiek idioom, aan termen die een dansdramaturg kan gebruiken om aspecten van beweging in taal te kunnen benoemen en analyseren. De analyse van de waarneembare aspecten van dans kan dienen als argument om de adviezen en opmerkingen van de dramaturg te onderbouwen. Hierdoor wordt de feedback die een dramaturg een choreograaf geeft minder subjectief en krijgen de opmerkingen meer diepgang en een steviger fundament.

Ter afsluiting van mijn studie Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht en ter verdieping van mijn dramaturgie-stages bij Dylan Newcomb en Peggy Ollislaegers heb ik onderzoek gedaan naar een van de aspecten van dansanalyse die voor een dansdramaturg van belang is: tonus. Tonus oftewel spierspanning wordt door dansers vrijwel altijd onbewust ingezet. Dansers gebruiken hun spieren om bewegingen uit te voeren. Soms spannen ze hun spieren meer aan dan nodig is om een bepaalde beweging uit te voeren. Dit kan tot gevolg hebben dat er een zekere lading op de beweging komt te liggen en dat een toeschouwer dit op een bepaalde manier gaat interpreteren. De beweging krijgt onbewust een bijbedoeling. Het is belangrijk dat een choreograaf zich hiervan bewust is. Een dramaturg kan hem hierop wijzen. De choreograaf kan vervolgens overwegen of hij de beweging op deze manier wil laten uitvoeren of dat de tonus van de danser omlaag gebracht dient te worden. Soms wordt er juist bewust een zekere tonus aan een beweging toegevoegd om die een bepaalde lading te geven. De beweging krijgt dan een zekere kwaliteit die de betekenis van de beweging in een bepaalde richting stuurt.

### **Onderzoek**

Tijdens mijn onderzoek ben ik ingegaan op de fysiologische kenmerken van tonus, op de mogelijkheden om tonus in te zetten in moderne dans en hoe een specifiek gebruik van tonus de betekenis die aan bewegingen wordt toegekend kan beïnvloeden. Mijn onderzoeksvraag is:

*Op welke manier kan een bepaald gebruik van tonus in moderne dans van invloed zijn op de betekenis die aan die dans wordt toegekend?*

Het begrip tonus is vooral bekend in de medische en aanverwante wetenschappen. In de dansgerelateerde literatuur heb ik hier niets over terug kunnen vinden. Om een helder beeld te kunnen schetsen van dit begrip heb ik medische naslagwerken (ref) en woordenboeken bestudeerd. Vervolgens heb ik specialisten uit het veld geïnterviewd, lessen geobserveerd bij de ArtEZ

Dansacademie in Arnhem en een uitgebreide analyse gemaakt van het tonusgebruik in de voorstelling *Burn* van Dylan Newcomb.

## **Tonus**

De medische betekenis van tonus is de spanning in levend weefsel, maar het begrip tonus wordt vooral gebruikt om de spierspanning aan te geven (*Winkler Prins medische encyclopedie*, 2004). De spieren die gebruikt worden om het lichaam te bewegen zijn de willekeurige dwarsgestreepte spieren, ofwel de skeletspieren. Tijdens het bewegen zal er vrijwel altijd sprake zijn van auxotone spiercontracties; de spieren nemen dan zowel in lengte af als in spanning toe. Als een deel van het lichaam beweegt, dan zijn de spieren in het hele lichaam actief (Langford, 2001).

Een spier heeft een bepaalde basisspanning, ook wanneer hij niet in contractie is. Deze spierspanning dient om de spier op ieder moment paraat te houden om samen te kunnen trekken, maar ook om het lichaam bij elkaar te houden en alle botten en organen op de juiste plaats te houden. Het lichaam behoudt door deze basisspierspanning zijn vorm en houding. De spanning in de spieren staat niet op zichzelf, maar staat altijd in verband met de spanning in het overige weefsel. Bij een hogere spiertonus, zal de huid strakker gespannen zijn, het hart sneller kloppen, de lichaamstemperatuur oplopen en de ademhaling versnellen (Pierce & Pierce, 1989; Langford, 2001).

Ik heb een onderverdeling gemaakt in verschillende categorieën of varianten van tonus. Ten eerste kan er worden gesproken over functionele spierspanning. Dit is de spanning die nodig is om te bewegen of bijvoorbeeld dingen op te tillen. Het is de spanning die het lichaam nodig heeft om taken uit te voeren. De spiertonus verhoogt bij iedere beweging die een mens maakt. Bij een verhoging van de spiertonus wordt een spier harder (Langford, 2001).

De tweede tonusvariant is de persoonlijke of representatietonus. Deze tonus verschilt van persoon tot persoon en is onder andere afhankelijk van gemoed, stemming, gevoel, emotie en temperament en de situatie waarin de persoon verkeert. Een persoon die zich gemakkelijk ergens thuisvoelt heeft een lagere normale tonus dan een persoon waarbij dit niet het geval is. Dit verschil in basistonus is ook afhankelijk van de hoeveelheid werk die een spier uit moet voeren (Veldman, 1987). Iemand die op het land werkt zal dus een andere basisspanning hebben, dan een persoon die op kantoor werkt en zich verplaatst per auto.

Er is naar mijn mening nog een derde tonusvariant; dit is de tonus die een persoon zelf kan toevoegen. Deze spierspanning is niet nodig om bewegingen uit te voeren en behoort ook niet bij de persoonlijke tonus. Soms zal er onbewust tonus aan een beweging toegevoegd worden; iemand gebruikt bijvoorbeeld meer kracht dan nodig is om een bepaalde beweging uit te voeren. Meestal zal deze tonus echter bewust worden toegevoegd aan beweging: iemand laat bijvoorbeeld zijn spierballen zien.

## **Tonus in dans**

In de moderne dans bestaan er verschillende technieken die zijn gebaseerd op de tegenstelling spanning en ontspanning. Het gebruik van tonus verschilt dus per danstaal. Tonus kan zowel bewust als onbewust worden ingezet. De tonus

kan worden gezien als de spanning in het gehele lichaam, maar ook als de spanning in een deel van het lichaam. Tijdens het dansen is soms bedoeld of onbedoeld de persoonlijke tonus van de danser zichtbaar door het materiaal heen, bijvoorbeeld als een danser gestrest is of als een danser bij het uitvoeren van dagelijkse bewegingen in een dans zijn persoonlijke tonus inzet.

Op de dansacademies wordt veel aandacht aan de spiertonus besteed, al wordt de term tonus vrijwel nooit gebruikt. De focus ligt op het zo efficiënt mogelijk inzetten van spierspanning. Sommige bewegingen kunnen beter worden uitgevoerd als bepaalde spieren worden ontspannen. Door de tonus in het centrum van het lichaam stabiel te houden is het mogelijk sneller en explosiever te bewegen en heeft de danser meer controle over zijn bewegingen en is meer in balans. De spieren die betrokken zijn bij de ademhaling kunnen worden gebruikt om bewegingen een emotionele spanning mee te geven. Soms wordt er bewust tonus toegevoegd aan beweging om er een bepaalde kwaliteit aan mee te geven, bijvoorbeeld bij bewegingen uitgevoerd alsof ze onder water plaatsvinden.

### **Tonus in dansdramaturgie**

Tonus kan niet als een los aspect geanalyseerd worden, omdat de betekenis altijd afhankelijk is van de context. Tonus staat niet los van de andere bewegingsaspecten. Als dansdramaturg kun je op verschillende manieren kijken naar het gebruik van tonus in dans. Meestal wordt het gebruik van tonus aan het einde van een maakproces benoemd om ruis uit de voorstelling te halen, het is niet erg gebruikelijk om al op voorhand beslissingen te nemen over het gebruik van tonus in dans.

Als dansdramaturg kun je analyseren of er sprake is van een juist functioneel gebruik van tonus, of de persoonlijke tonus van de dansers zichtbaar is of dat er tonus wordt toegevoegd aan een bepaalde beweging. De dansdramaturg zal zich altijd afvragen of iets de bedoeling is of dat het een onbewuste keuze van de maker betreft. Een afwijkend tonusgebruik is vaak het gevolg van iets, bijvoorbeeld van een bepaalde aanwijzing van de choreograaf. Sommig tonusgebruik past niet in een bepaalde context: het is bijvoorbeeld vreemd om in een abstracte dans, de persoonlijke tonus van de danser te zien. In een unisono-dans wordt vaak gestreefd naar uniformiteit en dus een gelijkwaardigheid in tonus. Tonus die onbewust hoger of lager is dan de bedoeling is kan ruis of onduidelijkheid veroorzaken in de dans: de tonus van de dansers kan bijvoorbeeld verschuiven in de loop van een stuk of er kan specifiek tonusgebruik van andere danstalen aanwezig zijn in de bewegingen van de dansers waardoor de dans vragen oproept bij het publiek.

Een code in de moderne dans is dat de dansers na afloop van het stuk hun persoonlijke tonus aannemen. Vaak is dit voor het publiek een teken dat de voorstelling is afgelopen. Als een danser al eerder in het stuk een persoonlijke tonus aanneemt kan dit tot verwarring bij het publiek leiden. De dansdramaturg kan de dansers bewust maken van hun specifieke gebruik van tonus in de dans, zodat zij dit bewust kunnen hanteren en de bewegingen helder kunnen maken.

Indien het gebruik van tonus ruis veroorzaakt, tot onduidelijkheden en vragen leidt of indien het aanpassen van de tonus wellicht een oplossing kan vormen voor een bepaald probleem, kun je als dansdramaturg de choreograaf hiervan bewust maken en eventueel suggesties doen om de situatie te veranderen. Door

de tonus op een bewuster niveau te hanteren wordt de dans helderder en dramaturgisch vaak scherper of spannender.

Dit artikel is gebaseerd op:

*Spanning! Tonus als dansdramaturgisch aspect*

MA scriptie, Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht

## Literatuur

**Langford, E.** (2001). *Denken en bewegen: een handboek voor coördinatie en evenwicht*. Leuven/Apeldoorn: Garant.

**Pierce, A. & Pierce, R.** (1989). *Expressive movement: posture and action in daily life, sports and the performing arts*. New York: Plenum Press.

**Veldman, F.** (1987). *Haptonomie: wetenschap van de affectiviteit*. Utrecht: Bijleveld.

**Winkler Prins medische encyclopedie** (2004). Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum bv.

**Vera de Vlieger** rondde in 2006 haar studie Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht af. Tijdens haar Master Theaterwetenschap heeft zij zich gespecialiseerd in dansdramaturgie. Na haar studie heeft zij als dansdramaturg gewerkt in Nederland en Noorwegen met verschillende choreografen, onder andere bij Dansateliers Rotterdam, Danswerkplaats Amsterdam, Seanse Senter for Kunstproduksjon in Volda, Noorwegen, The Regional Arena for Contemporary Dance in Sandnes, Noorwegen en Magnild Fossum en Maja Roel in Oslo, Noorwegen. Tevens heeft zij les gegeven aan studenten van de dansacademie Arnhem en Kunsthøgskolen in Oslo waarin zij hen bewust maakt van dramaturgische vragen en handvatten geeft om te reflecteren op hun eigen werk en dat van anderen.

Momenteel is zij werkzaam bij het RIVM in Bilthoven als Product Owner en bezoekt ze graag dansvoorstellingen.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2008), *Danswetenschap in Nederland – Deel 5*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.140-144

## **Voeten van de vloer! Wat jongeren zoeken in de dansles**

door Dana de Gier

Ruim één miljoen Nederlanders volgen in hun vrije tijd dansles. Dit geldt niet alleen voor volwassenen, maar vooral ook voor jongeren. De afgelopen jaren zijn er talloze dansvormen bijgekomen en kunnen jongeren kiezen uit de meest uiteenlopende vormen van dans. Doordat er zoveel keuzemogelijkheden zijn, kunnen jongeren als ze willen gemakkelijk switchen naar een andere dansles of –school (het was voorafgaand aan het onderzoek niet bekend in hoeverre dit in de praktijk gebeurt). Daarbij opgeteld de toenemende mondigheid en zelfstandigheid van jongeren, maakt dat het niet langer vanzelfsprekend is dat jongeren gedurende lange tijd aan één dansvorm blijven gebonden.

Voor de dansdocent en de dansscholen is dit een lastig fenomeen. Voor hen is het immers van belang dat zij (zoveel mogelijk) leerlingen aan zich weten te binden. Het is daarom wenselijk inzicht te krijgen hoe en waarom jongeren kiezen voor een bepaalde dansles.

Hoe oriënteren jongeren zich binnen het grote aanbod van dansvormen en waarom kiezen ze voor een bepaalde dansvorm? Wat verwachten ze van de danslessen en van de docent? Deze vragen liggen ten grondslag aan mijn doctoraalonderzoek. Daarbij heb ik gekeken naar de dertien- tot achttienjarige 'dansconsumenten' in de regio Utrecht.

### **Methodiek**

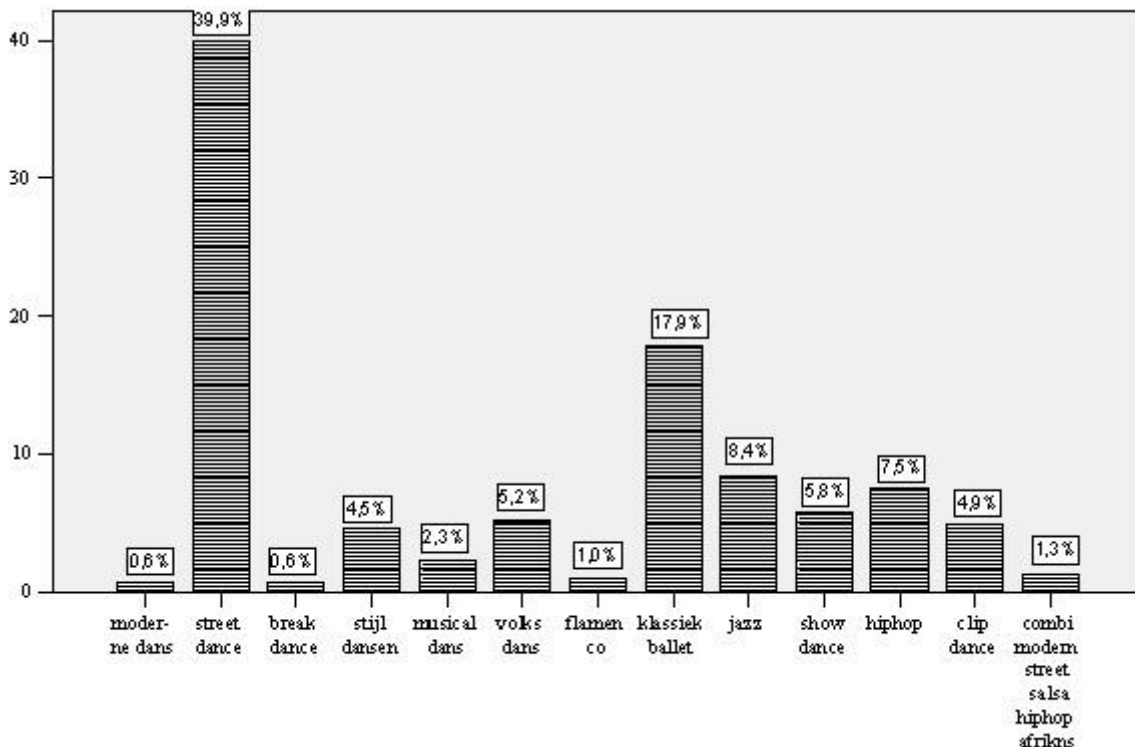
Het onderzoek bestaat uit twee delen: een literatuurstudie en een empirisch onderzoek met behulp van vragenlijsten. De literatuurstudie dient als theoretisch kader en heeft betrekking op drie onderwerpen: jeugdcultuur, theorieën over leerprocessen en methoden om dans te leren. Hieruit is een vragenlijst gedestilleerd. De vragen hebben betrekking op zes onderwerpen: algemene gegevens, de oriëntatie van jongeren op het dansaanbod, de kennis van het aanbod in de omgeving, de redenen om te kiezen voor de dansvorm, de danslespraktijk en de eigenschappen van de dansdocent. De vragenlijsten zijn verspreid onder jongeren in de leeftijd dertien tot en met achttien jaar op twintig verschillende dansscholen in Utrecht, Nieuwegein, Houten, Zeist, Amersfoort, Woerden, Soest en de Bilt. In totaal hebben 308 jongeren de vragenlijst ingevuld.

### **Algemene gegevens**

Onder de 308 jongeren die de vragenlijst hebben ingevuld, bevinden zich 284 meisjes. Hoewel de dansscholen zijn verspreid over slechts negen steden, zijn de respondenten verspreid over 28 woonplaatsen. Het grootste deel van de respondenten woont in Utrecht, namelijk 32,1%. Driekwart van de respondenten volgt de dansles in zijn of haar woonplaats. De respondenten dansen bij twintig verschillende dansscholen verspreid over de regio Utrecht. De verdeling van de respondenten over de dansvormen die zijn gerepresenteerd, is terug te vinden in

figuur 1. Hieruit valt af te lezen dat de meeste jongeren streetdance of klassiek ballet volgen.

**Figuur 1: verdeling van de respondenten over de dansvormen (N=308)**



Aangezien een groot deel van de onderzochte danslessen bestaat uit een combinatie van dansvormen, is er bij het onderzoek voor gekozen om de dansvormen onder te brengen in clusters:

- cluster urban (52,9%): streetdance, hiphop, breakdance, clipdance
- cluster klassiek/modern (17,9%): klassiek ballet, moderne dans
- cluster volksdansen (6,2%): volksdans, flamenco
- cluster stijldansen (4,5%): stijldansen
- cluster showdansen (17,2%): jazz, showdance, musicaldans

### **De oriëntatie van jongeren op het dansaanbod**

Er is onderzocht hoe jongeren zich oriënteren op het dansaanbod. Welke informatiebronnen gebruiken ze en is die keuze bewust of per toeval? De respondenten blijken hun informatie voornamelijk te halen bij vrienden en maken gebruik van internet en mond-tot-mondreclame. School en gedrukte media als posters en flyers worden daarentegen nauwelijks als informatiebron gebruikt. Er is hierbij weinig verschil tussen de verschillende clusters van dansvormen. Alleen respondenten die een vorm uit het cluster klassiek/modern volgen, raadplegen (ook) ouders en andere familieleden. Een kwart van de respondenten geeft aan hun ouders per toeval als informatiebron te hebben gebruikt, slechts weinig respondenten gebruiken hun ouders bewust als



informatiebron. De invloed van ouders neemt steeds verder af naarmate de respondenten ouder worden.

### **De kennis van het aanbod in de omgeving**

Over het algemeen weten de respondenten van de meeste dansvormen wel dat ze in hun omgeving aan worden geboden. De dansvormen die het meest worden aangeboden op de onderzochte dansscholen, zijn streetdance, klassiek ballet en jazz. Van deze vormen weten veel respondenten dat ze te volgen zijn. Volksdansen wordt ook redelijk veel aangeboden, maar slechts 22,1% van de respondenten weet hiervan. Hiphop wordt daarentegen nauwelijks aangeboden, terwijl 59,7% weet dat het te volgen is in de omgeving. Dansvormen waarvan de respondenten niet weten dat ze te volgen zijn, worden overigens niet allemaal gemist in het aanbod. Het lijkt erop dat de jongeren redelijk tevreden zijn met de hoeveelheid dansvormen in het aanbod.

De gegevens over het dansaanbod zijn in het onderzoek ook gekoppeld aan de woonplaatsen van de respondenten. Hieruit is gebleken dat de respondenten uit Utrecht, Nieuwegein, Zeist en Amersfoort die hun dansvorm in een andere stad volgen, dit aanbod ook in hun eigen stad kunnen vinden. De respondenten uit Zeist, Amersfoort en Utrecht geven aan dansvormen te missen in het aanbod, terwijl die vormen wel in hun omgeving worden aangeboden. Hier kan mogelijk worden gewerkt aan betere informatievoorziening.

### **De redenen om te kiezen voor de dansvorm**

Om te onderzoeken wat de motivaties van jongeren zijn om een bepaalde dansvorm te gaan volgen, zijn dertien mogelijke redenen in de vragenlijst opgenomen. Gekoppeld aan de clusters van dansvormen zijn de meest voorkomende redenen (waarbij 4 = heel belangrijk):

- |                          |    |   |
|--------------------------|----|---|
| Cluster urban:           | 1. | ik vind het de leukste dansvorm (3,7)                         |
|                          | 2. | ik wil optreden voor publiek (3,3)                            |
|                          |    | ik wil aan mijn conditie werken (3,3)                         |
| Cluster klassiek/modern: | 1. | ik vind het de leukste dansvorm (3,3)                         |
|                          | 2. | ik wil aan mijn conditie werken (3,1)                         |
|                          | 3. | ik wil optreden voor publiek (3,0)                            |
| Cluster volksdansen:     | 1. | ik ben geïnteresseerd in dansvormen uit andere culturen (3,5) |
|                          | 2. | ik vind het de leukste dansvorm (3,0)                         |
|                          | 3. | mijn vrienden beoefenen deze dansvorm ook (2,8)               |
| Cluster stijldansen:     | 1. | ik vind het de leukste dansvorm (3,0)                         |
|                          |    | ik wil aan mijn conditie werken (3,0)                         |
|                          | 2. | ik wil meedoen aan wedstrijden (2,6)                          |
| Cluster showdansen:      | 1. | ik wil optreden voor publiek (3,4)                            |
|                          | 2. | ik vind het de leukste dansvorm (3,3)                         |
|                          | 3. | ik wil aan mijn conditie werken (3,2)                         |

Opvallend hierbij is dat de respondenten aangeven niet vanwege vrienden voor een bepaalde dansvorm te kiezen. Dit terwijl zij vrienden wel veelvuldig als

informatiebron gebruiken. Jongeren blijken toch het vaakst voor een bepaalde dansvorm te kiezen omdat die favoriet is.

### **De danslespraktijk**

Uit de literatuurstudie is een aantal doelen en onderdelen die de danslespraktijk kan bevatten, geselecteerd. De respondenten is gevraagd welke van deze lesdoelen/onderdelen zij belangrijk vinden en welke voorkomen in de dansles die zij volgen. Hieruit is gebleken dat ze het aanleren van techniek het belangrijkste lesdoel/onderdeel vinden. Dit aspect komt in het merendeel van de lessen aan bod. Verder vinden ze werken aan de conditie, optreden voor publiek, gewoon lekker bewegen en een warming-up belangrijk. Deze lesdoelen/onderdelen komen in de lespraktijk het meeste voor. De respondenten uit de clusters van dansvormen vinden veelal dezelfde lesdoelen/onderdelen belangrijk. Uitzonderingen zijn vooral te vinden bij volksdansen en klassiek/modern, zoals het belang van respectievelijk doordansen van bestaande dansen en het dansen met een partner.

Verder is gekeken of een aantal specifieke lesmethoden wordt toegepast, te weten het midway-model (Smith-Autard, 2002), de op Bergman (1991, 2003) en Stenvers, De Raad & Van Espenet (1991) gebaseerde *dans in samenhangmethode en peer coaching*. Uit het onderzoek blijkt dat het *midway*-model en de *dans in samenhang*-methode niet veel worden toegepast in de danslespraktijk. Samenwerken met medeleerlingen, wat een vorm van *peer coaching* is, komt in alle lespraktijken veel aan bod.

### **De eigenschappen van de dansdocent**

Tot slot is gekeken welke eigenschappen van de docent jongeren belangrijk vinden en in welke mate dansdocenten deze eigenschappen volgens de jongeren bezitten. Driekwart van de respondenten vindt het belangrijk dat de docent zorgt voor een positieve groepssfeer. Andere belangrijke eigenschappen die een dansdocent moet hebben, zijn volgens de respondenten: goed uitleggen, open staan voor vragen, enthousiast zijn, motiveren, aandacht hebben voor iedere leerling en veel op muziek laten dansen. Deze eigenschappen komen volgens de respondenten in de praktijk veel voor. De respondenten uit de verschillende clusters van dansvormen vinden veelal dezelfde eigenschappen van de docent belangrijk. Uitzonderingen zijn vooral te vinden bij klassiek/modern, urban dance en volksdansen. Zo vinden de jongeren het bij klassiek/modern belangrijk dat de docent streng is, bij urban dance dat de docent op de hoogte is van wat speelt bij de jeugd en bij volksdansen dat de achtergrond van de dans wordt uitgelegd.

### **Conclusie en aanbevelingen**

Uit de resultaten van dit empirisch onderzoek is gebleken dat veel jongeren hun dansvorm al langer dan twee jaar beoefenen. Dit spreekt, ironisch genoeg, het beeld van snel van dansvorm wisselende jongeren tegen, zoals eerder uiteengezet. Volgens de resultaten valt het mee met de wisselvalligheid van de jongeren en zijn de meeste dansscholen in staat om leerlingen voor een langere periode aan zich te binden.

Desondanks kan op basis van de resultaten van het empirisch onderzoek een aantal aanbevelingen worden geformuleerd. Deze aanbevelingen kunnen dansscholen houvast bieden bij bijvoorbeeld het werven van nieuwe leerlingen, de aan te bieden dansvormen en de opbouw van de danslessen.

- Zorg voor een aantrekkelijke website met voldoende informatie, die regelmatig wordt bijgehouden.
- Stuur leerlingen berichtjes via e-mail die ze kunnen doorsturen naar hun vrienden die nog niet op dansles zitten.
- Organiseer een open les, geef workshops en demonstraties in de omgeving.
- Zorg dat je altijd voldoende informatie geeft over de manier waarop wordt lesgegeven.
- Wees voorzichtig met het aanbieden van nog meer nieuwe (combinatie)vormen; de jongeren zijn al redelijk verzadigd door het aanbod van dansvormen.
- Zorg dat de dansschool een goed imago heeft in de omgeving.
- Jongeren moeten de dansvorm leuk vinden. Zorg er dus voor dat hun enthousiasme continu wordt geprikkeld en vraag regelmatig wat hun wensen zijn.
- Onthoud dat het niet de informatiebron is die jongeren over de streep trekt, maar de dansvorm zelf en de wijze waarop wordt lesgegeven.
- Jongeren willen optreden voor publiek, dus organiseer kijklessen voor vrienden en familie en sluit het seizoen af met een spectaculaire voorstelling.
- Bouw conditioefeningen in de les in.
- Probeer meer vormen van peer coaching toe te passen in de les: laat jongeren elkaar bijvoorbeeld bekijken en coachen.
- Vraag van tijd tot tijd aan de leerlingen of ze tevreden zijn met de les: missen ze iets?

Dit artikel is gebaseerd op:

*Voeten van de vloer! Een onderzoek naar de motivaties en behoeften van jongeren met betrekking tot de danslespraktijk.*

MA scriptie, Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht

## Literatuur

**Bergman, V.** (1991). *Dat doet dansen. Leidraad voor dans in de basisschool*. Utrecht: Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming.

**Bergman, V.** (2003). *Dans in samenhang. Een flexibele methodiek*. Utrecht: De Kunstconnectie.

**Smith-Autard, J.** (2002) [1993]. *The art of dance in education*. Londen: Black.

**Stenvers, M., Raad, E. de., & Espen, R. van** (1991). *Dans in samenhang. Vijf benaderingen van danseducatie*. Utrecht: Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming.

**Dana de Gier** heeft in 2007 haar Master Theaterwetenschap (specialisatie Theaterdans) behaald aan de Universiteit Utrecht. In 2008 heeft zij tevens een Master Bestuur en Beleid afgerond. Sindsdien is zij werkzaam bij de Rijksoverheid en heeft zich gespecialiseerd in organisatieontwikkeling, verandering en groepsprocessen. Hoewel niet werkzaam in de culturele sector,

past zij haar opgedane kennis over theater- en dansanalyse toe in haar advieswerk door mens en organisatie in beweging te zetten. Ze helpt teams hun diversiteit beter te benutten en een inclusieve werkcultuur te creëren (deep democracy). In de avonden geeft zij met veel plezier nog Zumba lessen op een sportschool in Utrecht.

Dit artikel is eerder verschenen in: Naber, R., B. Nieuwboer, L. Wildschut (eds.) (2010), *Danswetenschap in Nederland – Deel 6*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.146-149

## **Terugblikken én vooruitkijken. Reconstructie en re-enactment in de hedendaagse dans.**

door Merel Heering

Dans is moeilijk vast te leggen of te documenteren. Hierdoor heeft dans een ingewikkelde relatie tot haar eigen geschiedenis. Ze kan er moeilijk naar teruggrijpen, maar heeft haar huidige vorm er desalniettemin aan te danken. Deze complexe verhouding heeft vele spelers in het dansveld niet ontmoedigd, maar hen juist aangezet tot het ontwikkelen van nieuwe initiatieven.

Een van die initiatieven is het Cover Project dat bezinning op de geschiedenis van de danskunst stimuleert door een kader te presenteren waarbinnen hedendaagse dansmakers worden uitgenodigd 'historische hoogtepunten uit het moderne ballet' terug op het podium te brengen (Koks, Wiering & van den Broek, 2010, p. 2).

Dit initiatief is niet nieuw. Binnen repertoiregezelschappen worden klassieke balletten zoals *Het Zwanenmeer*, regelmatig opnieuw op het programma gezet. De recente activiteiten binnen het Cover Project vallen in het verlengde van deze traditie, maar de organisatoren onderscheiden zich naar eigen zeggen van deze traditie door de manier waarop de voorstellingen binnen hun project worden hernomen. Ze schrijven: '(Deze hernemingen worden niet uitgevoerd) in de vorm van letterlijke reconstructies zoals dat in de dans gebruikelijk is met repertoire, maar met een persoonlijke interpretatie, een remake van het originele werk' (Koks, Wiering & van den Broek, 2010, p. 1). Daarnaast wil het Cover Project zich onderscheiden door producties te selecteren uit juist de moderne dans, iets wat volgens het Cover Project geen gemeengoed is.

Deze 'nieuwe' vorm van het heropvoeren van een voorstelling wordt tegenwoordig ook wel een 're-enactment' genoemd. Wetenschapper Timmy de Laet (2008, p.5) verwoordt het als volgt: 'Geen slaafse navolging van, maar wel een creatieve omgang met het bronmateriaal lijkt een van de basisregels van re-enactment.'

### **Hypothese**

Zowel het Cover Project als de uitspraak van De Laet suggereren dat er een aanwijsbaar verschil bestaat tussen een ('ouderwetse' / geschiedkundige) reconstructie en een ('nieuwe' / hedendaagse) re-enactment. In mijn thesis bevraag ik precies deze tegenstelling. Of het verschil aanwijsbaar is, heeft enerzijds te maken met wat de termen re-enactment en reconstructie precies betekenen en anderzijds hoe deze vorm krijgen in de danspraktijk. In mijn scriptie neem ik daarom als hypothese aan dat de grens tussen een reconstructie en een re-enactment in dans niet zo hard is als deze op het eerste gezicht lijkt te zijn. Sterker nog, ik stel dat elke reconstructie in feite een re-enactment is en dat elke re-enactment tegelijkertijd tevens een vorm van reconstructie is.

## **Een vergelijking van definities**

Om dit aan te tonen ben ik op basis van literatuuronderzoek allereerst nagegaan hoe de term reconstructie in danstheorie gedefinieerd wordt. Aan de hand van twee artikelen van Helen Thomas (2004) en Mark Franko (1989) laat ik zien dat er in feite twee definities van reconstructie in dans bestaan. Vervolgens heb ik onderzocht wat re-enactment precies is op basis van diverse theorieën daarover. Observaties van Vanessa Agnew (2004), Robert Blackson (2007) en Timmy de Laet (2008) gelden hierbij als mijn belangrijkste bronnen. Ik onderscheid op basis van deze bronnen drie verschillende praktijken en daarmee samenhangend drie verschillende opvattingen over de betekenis van de term re-enactment.

Het verschil tussen de twee termen wordt bepaald door de manier waarop men zich tot het bronmateriaal verhoudt. Een reconstructie blijkt altijd gebaseerd te zijn op historisch onderzoek, maar nergens wordt expliciet gemaakt hoe hoog het percentage 'hard bewijs' moet zijn om van een reconstructie te mogen spreken. De term reconstructie sluit zo geen enkele voorstelling uit; in principe zou iedere voorstelling waarvoor historisch onderzoek is verricht als reconstructie betiteld kunnen worden. Hieronder zouden dan ook alle voorstellingen vallen die tegenwoordig onder de noemer 're-enactments' worden gepresenteerd. Andersom geldt hetzelfde. Re-enactment wordt hoofdzakelijk gekenmerkt door de ruimte die er voor de maker is om vanuit de eigen interpretatie en creativiteit met het historisch materiaal om te gaan. Nergens wordt duidelijk in welke mate er sprake moet zijn van interpretatie om van een re-enactment te mogen spreken. Aangezien er bij een reconstructie ook altijd sprake is van een bepaalde mate van interpretatie van het bronmateriaal, zou de term re-enactment dus ook alle voorstellingen kunnen omvatten die nu onder de noemer reconstructie worden opgevoerd. In theorie zijn de twee termen dus niet duidelijk van elkaar te onderscheiden.

## **Reconstructie en re-enactment in relatie tot *Le Sacre du Printemps***

Zoals gezegd speelt de manier waarop reconstructie en re-enactment vorm krijgen in de danspraktijk echter ook een belangrijke rol in het definiëren van de verhouding tussen de twee termen. In mijn thesis ben ik daarom, aanvullend op het literatuuronderzoek, ingegaan op drie case studies. Deze case studies zijn drie versies van *Le Sacre du Printemps*. *Le Sacre* is een uitzonderlijke case. Om te beginnen raakt *Le Sacre* aan een typisch fenomeen in de danswereld, namelijk het feit dat men in de dans vaak geconfronteerd wordt met ontoereikende historische bronnen. De oorspronkelijke *Le Sacre du Printemps* werd in 1913 slechts acht keer opgevoerd en werd al snel daarna verloren verklaard. Van de oorspronkelijke choreografie is vrijwel niets bewaard gebleven. Ook van de overige theatrale elementen, zoals de oorspronkelijke vormgeving, resteert er weinig. Desondanks hebben steeds weer nieuwe makers zich beziggehouden met pogingen *Le Sacre* uit te voeren. *Le Sacre* bestaat zo in feite uit een reeks herinterpretaties van het resterende bronmateriaal waarvan je je kunt afvragen in welke gevallen je hier nog van een reconstructie kunt spreken en waar het een artistieke re-enactment betreft.

Dit is precies wat ik ben gaan onderzoeken, aan de hand van de versies van *Le Sacre* van Pina Bausch, Millicent Hodson en Ed Wubbe. Door ervoor te kiezen om juist de *Sacre* op te voeren, kies je er als maker voor om je tot de geschiedenis van dit stuk te verhouden. Bausch, Hodson en Wubbe doen dit ieder op een geheel eigen manier. Bausch heeft in het programmaboekje, dat tijdens de première van haar *Sacre* op drie december 1975 werd uitgebracht, gesteld dat het haar bedoeling was terug te keren naar het thema van het originele

libretto. Uit haar woorden blijkt dat Bausch zich heel bewust heeft verhouden tot de resterende informatie over de originele versie van *Le Sacre*, wat haar versie geschikt maakte om in mijn onderzoek naar reconstructie en re-enactment te betrekken. Hodson's versie was interessant om te bestuderen, aangezien Hodson haar *Sacre* zelf heeft getypeerd als een zeer accurate reconstructie van het origineel van Nijinsky. Ik heb tot slot voor Wubbe's versie gekozen omdat hij in zijn versie alle theatrale elementen op een geheel eigen manier bewerkt. Deze versie neigde op het eerste gezicht dus meer naar een re-enactment dan naar een reconstructie en was daarom in deze reeks een interessante case study om mijn theorie aan te toetsen. Mijn keuze voor deze drie case studies is, naast de inhoudelijke redenen die ik hierboven heb toegelicht, tevens gebaseerd op de mate waarin ik kon beschikken over het benodigde beeldmateriaal en voldoende aanvullende literatuur om de voorstellingen te analyseren.

Door literatuur te bestuderen over deze dansmakers heb ik me verdiept in de intentie en de motivatie van de makers om een *Sacre* te maken. Welke interpretatie geeft de maker aan *Le Sacre* en welke plaats neemt *Le Sacre* in in de carrière van de dansmaker? Door het analyseren van beeldmateriaal van de voorstellingen op punten als opbouw, cast, bewegingsmateriaal, vormgeving en muziek ben ik vervolgens nagegaan hoe deze versies refereren aan en omgaan met het beschikbare bronmateriaal van de oorspronkelijke versie.

Zo heb ik uiteindelijk kunnen constateren of de maker zich in zijn of haar versie dominant heeft laten leiden door het overgeleverde bronmateriaal over *Le Sacre* of dat de maker zich met name vanuit de interpretatie tot het bronmateriaal heeft verhouden. Dit maakte dat ik uiteindelijk iedere case study danwel als reconstructie danwel als re-enactment heb kunnen benoemen. In alle drie de case studies was er, zij het in verschillende mate, echter zowel sprake van het gebruik van het oorspronkelijke bronmateriaal als het gebruik van eigen ideeën en interpretaties. Daarom heb ik per case study tevens beredeneerd in hoeverre een case, waarbij de nadruk lag op reconstructie, ook als re-enactment kon worden gezien of andersom.

## **Conclusies**

Het koppelen van mijn theoretisch kader aan de drie cases bracht uiteindelijk naar voren dat de complexe verhouding tussen reconstructie en re-enactment zich in het concrete geval van een serie remakes van *Le Sacre* anders manifesteert dan in theorie. In theorie waren de definities van de termen nauwelijks van elkaar te onderscheiden, terwijl bij de case studies bleek dat er bij iedere case toch altijd één van de twee termen meer van toepassing was dan de ander. De laatste case, Wubbe's *Sacre*, is op basis van mijn analyse zelfs bijna eenduidig een re-enactment te noemen. Hieruit blijkt dat mijn hypothese dat iedere reconstructie een re-enactment is en andersom in relatie tot mijn case studies slechts gedeeltelijk hard kan worden gemaakt. Het verschil tussen een reconstructie en een re-enactment blijkt in de praktijk duidelijker te zijn dan in theorie.

De vraag is nu of we de onduidelijkheid in de theorievorming zouden moeten proberen op te heffen door de termen reconstructie en re-enactment van een striktere theoretische definitie te voorzien, waarbij er richtlijnen worden opgesteld over de vraag wanneer er over een reconstructie/re-enactment kan worden gesproken en wanneer niet. Uit de toepassing van de termen op mijn case studies blijkt dat een dergelijk specifiek onderscheid tussen de twee termen onnodig is.

De termen reconstructie en re-enactment vertegenwoordigen in hun huidige vorm twee manieren van denken over dezelfde danspraktijk. Er bestaat geen absolute grens tussen de begrippen. De twee begrippen zijn ideaaltypen en kunnen niet in zuivere vorm bestaan. Uit mijn besprekingen van de case studies blijkt dat het feit dat deze harde grens tussen de termen ontbreekt niet zozeer onduidelijkheid schept, maar het juist mogelijk maakt om in detail naar voren te halen hoe iedere afzonderlijke case zich verhoudt tot het verleden en omgaat met het bronmateriaal. Het verschil zoals dat op dit moment tussen de twee termen bestaat is dus voldoende nauw en tegelijkertijd voldoende breed om de specificiteit van iedere heropvoering tot in detail te benoemen én de heropvoering te betitelen als een reconstructie danwel een re-enactment.

Dit artikel is gebaseerd op:

*Terugblikken én vooruitkijken. Reconstructie en re-enactment in de (hedendaagse) dans.*

MA scriptie, Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht, 2010

### **Literatuur**

**Agnew, V.** (ed.). (2004). "What is Re-enactment?" *Criticism* (special issue on re-enactment), 46 (3), pp. 327-339

**Blackson, R.** (2007). Once More.... With Feeling: Re-enactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66 (1 Spring) pp. 28-40

**Koks, I., L. Wiering en M. van den Broek.** (2010). Concepttekst Cover 2. Niet gepubliceerd

**De Laet, T.** (2008). Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is: over nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten. *Etcetera*, 26 ( nr. 114, december), p. 5

**Franko, M.** (1989). Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theatre Journal*, 41 (1), p.56

**Thomas, H.** (2004). Reconstruction and dance as embodied practice. In: Alexandra Carter, (ed). *Rethinking dance history: a reader*. London [etc.]: Routledge, pp. 32-45



Dit artikel is eerder verschenen in: Naber, R., B. Nieuwboer, L. Wildschut (eds.) (2010), *Danswetenschap in Nederland – Deel 6*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.141-145

## **Nieuwsgierigheid als dansdramaturgisch middel**

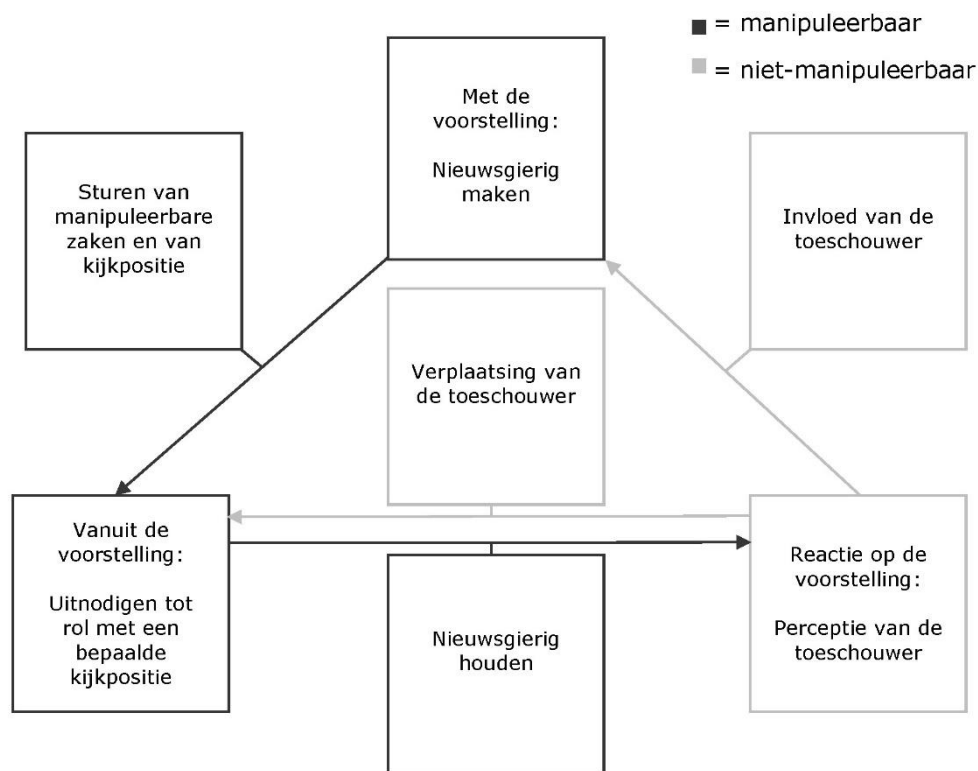
door Ghislaine van Schijndel

Om in de praktijk van de dansdramaturgie meer houvast te hebben in het kijken naar en reflecteren op dans wilde ik een gereedschapskist creëren om te kunnen gebruiken in een maakproces. Ik miste als dansdramaturg een praktisch model. Daarvoor wilde ik kijken vanuit de ervaring van de toeschouwer en vanuit de sturing van de maker. Zo ontdekte ik iets dat in het gebied hiertussen ligt en essentieel is voor theater: nieuwsgierigheid.

De hoofdvraag van mijn onderzoek is hoe nieuwsgierigheid gebruikt kan worden als dansdramaturgisch middel. Dit heb ik onderzocht middels literatuuronderzoek. Als basis heb ik de theorie van Roland van der Vorst (2007) gebruikt die het opwekken van nieuwsgierigheid vanuit het oogpunt van merkenbeleid beschrijft. Zijn theorie heb ik uitgebreid met psychologische literatuur en psychologisch onderzoek. Daarin heb ik onderscheid gemaakt in nieuwsgierig worden en blijven om te komen tot gereedschap om nieuwsgierig te maken en houden. Vervolgens heb ik de theatrale communicatie bestudeerd om inzicht te krijgen in de mogelijkheden tot sturing vanuit de maker en ervaring vanuit het publiek. Het meest interessant voor mijn onderzoek bleek het model voor theatrale communicatie van Maaïke Bleeker (2002). Dit literatuuronderzoek heb ik daarna vertaald naar het gebruik van nieuwsgierigheid als dansdramaturgisch middel. Zo heb ik een praktisch model ontwikkeld dat aan dansdramaturgen inzicht kan bieden in de werking van nieuwsgierigheid als element van theatrale communicatie.

### **Model**

Als basis voor het model dat ik in mijn onderzoek voorstel, heb ik het driehoeksmodel voor theatrale communicatie van Bleeker gebruikt. Bleeker onderscheidt drie verschillende posities binnen een dansvoorstelling: de voorstelling, de geïmpliceerde kijkpositie waarmee sturing wordt gegeven aan de toeschouwer, en de actieve toeschouwer die niet alleen kijkt maar met zijn hele lichaam ervaart. In dit model heb ik de kennis uit het onderzoek naar nieuwsgierigheid geplaatst en die vervolgens vertaald naar de dansvoorstelling. Het nieuwe model dat ik zo creëerde, is te zien in onderstaande figuur. Allereerst zal kort de interactie in het model uitgelegd worden om daarna dieper in te gaan op de aparte componenten, waarbij nu enkel het nieuwsgierigheidsproces op dansdramaturgisch niveau besproken wordt.



Figuur 1. Nieuwsgierigheid als dansdramaturgisch middel (Ghislaine van Schijndel, 2008)

### Interactie

In de positie van de voorstelling kunnen door Van der Vorst benoemde nieuwsgierig makende principes en nieuwsgierigheid opwekkende kwaliteiten van informatie ingepast worden. Ik zal hieronder verder op deze principes en kwaliteiten ingaan. Hiermee kan het publiek gestuurd worden, maar ook voorafgaand aan de voorstelling kunnen al zaken gestuurd worden. Vanuit de voorstelling wordt uitgenodigd tot een bepaalde kijkpositie en verleiden deze principes tot een bepaalde nieuwsgierige rol. De verplaatsing in die kijkpositie of rol is afhankelijk van de toeschouwer. Om de toeschouwer nieuwsgierig te houden, reikt van der Vorst verschillende vormen aan. De toeschouwer heeft weer invloed op de voorstelling en daarmee is het model rond.

### Nieuwsgierig maken

Over het algemeen werkt nieuwsgierig maken door het opwekken van genoeglijk gemis. Van der Vorst benoemt vier spontaan nieuwsgierig makende principes die een informatiegat benadrukken: het stellen van een vraag, het achterhouden van informatie, het verstoren van verwachtingen en het openhouden van zaken. Om nieuwsgierig te maken moet het informatiegat in de voorstelling wel aansluiten op de voorkennis van de toeschouwer. Bovenal zal er een balans moeten zijn tussen vervreemding en verveling. Nieuwsgierig maken werkt het beste als zaken zowel nieuw en complex, als begrijpelijk zijn.

Een dansvoorstelling kan de toeschouwer bijvoorbeeld prikkelen met wat-als-vragen of vragen over hoe iets zit of hoe het ontstaan is. De vraag kan bijvoorbeeld gebruikt worden in de vorm van zaken die in het stuk bevroegd

worden, waarbij de toeschouwer op zoek gaat naar antwoorden op de vraagstukken.

Ook in dans kan iets achtergehouden worden door een stukje informatie te laten ontbreken of de toeschouwer iets te onthouden. Van der Vorst noemt de grens als middel om iets achter te houden. In dans kunnen de grenzen ruimtelijk zijn, het kan een tijdsgrens zijn, een grens tussen de toeschouwers onderling, en de grens tussen performer en toeschouwer. De scheiding van weten-niet weten wordt bijvoorbeeld vaak gebruikt in een theatrale situatie.

Verstoren kan in dansvoorstellingen door het verwerken van vreemde, raadselachtige zaken. Met het toneelbeeld of beweging kunnen bijvoorbeeld verrassende, choquerende of tegenstrijdige beelden gemaakt worden. Een dubbelzinnige titel, of een titel met tegenstrijdige woorden kan bijvoorbeeld ook verstoren en daarmee al nieuwsgierig maken. Ook het spelen met verwachtingen van de toeschouwers door deze juist te doorbreken is verstoren.

Met dans kunnen ook zaken opengehouden worden, waardoor de fantasie van de toeschouwer geprikkeld wordt. In een dansvoorstelling kan dit bijvoorbeeld bereikt worden door het stuk multi-interpretabel te maken. Door een 'verhaal' niet te eenzijdig te presenteren, maar meerdere 'lagen' aan te brengen, om op deze manier ruimte te laten voor de toeschouwer om een eigen invulling te geven aan het stuk.

Er zijn ook al zaken die voorafgaand aan de dansvoorstelling sturend kunnen zijn in het nieuwsgierigheidsproces bij de toeschouwer van een dansvoorstelling. Om nieuwsgierig te maken met een dansvoorstelling moet er een bepaalde kennisbasis gecreëerd worden bij de toeschouwer, bijvoorbeeld kennis over de dansvoorstelling of maker. Zo kunnen verwachtingen gemanipuleerd worden. De publiciteit voor een dansvoorstelling kan al veel informatie bevatten, waardoor de toeschouwer bepaalde verwachtingen krijgt. Bovendien schept een titel verwachtingen. Ook het begin van het stuk is een moment om een kennisbasis te creëren die voor de rest van de dansvoorstelling gebruikt kan worden.

### **Geïmpliceerde rol**

Bleeker geeft aan dat de manier waarop de toeschouwer aangesproken wordt, van invloed is op de wijze waarop hij zich bewust wordt van zichzelf in relatie tot het bekeken. De voorstelling nodigt dus uit tot een bepaalde kijkpositie. Zo ook bewerkstelligt de geïmpliceerde nieuwsgierige rol een uitnodiging tot een bepaalde nieuwsgierige kijkpositie.

Door een vraag te stellen wordt de toeschouwer nieuwsgierig gemaakt naar het antwoord op deze vraag (de antwoordzoeker), bijvoorbeeld hoe het kan dat er opeens dansers verdwenen zijn. Door informatie achter te houden wordt de toeschouwer nieuwsgierig gemaakt naar wat verborgen is (de schatzoeker), zoals zaken die zich off-stage afspelen. Verstoren geeft twijfel en verbazing en prikkelt zo de toeschouwer om op zoek te gaan naar verklaringen (de sensatiezoeker), bijvoorbeeld voor de tegenstrijdige titel. Het principe van openhouden maakt dat de toeschouwer op zoek gaat naar antwoorden, deze afwacht of zelf een uitkomst bedenkt (de spoorzoeker). Hierbij valt te denken aan persoonlijke associaties bij een scène. Het willen of kunnen verplaatsen in de voorgestelde rol hangt af van de unieke perceptie en voorkeur voor een bepaalde rol of kijkpositie.

## **Nieuwsgierig houden**

Van der Vorst geeft extra gereedschap om nieuwsgierig te houden door houvast te bieden voor als het te moeilijk wordt, en nieuwe impulsen te geven voor als het te makkelijk wordt. Voor elke rol kan naar een vorm van houvast gezocht worden in de dansvoorstelling, zodat de spanning in balans blijft.

De antwoordzoeker zou bij vragen kunnen afhaken doordat hij het antwoord niet kan vinden. Een herkenbare context geeft dan houvast en kan helpen de vraag duidelijker te maken en het antwoord dichterbij te brengen om de toeschouwer nieuwsgierig te houden. Zo kan de structuur van een voorstelling houvast bieden. Door bijvoorbeeld het eerste beeld van het stuk een bepaalde sfeer te geven, wordt de toon gezet en dat biedt een herkenbare context voor de rest van het stuk.

De rode draad in het stuk als houvast geeft de schatzoeker meer duidelijkheid in wat achtergehouden is. De rode draad zou in een dansvoorstelling bijvoorbeeld kunnen bestaan uit terugkerende bewegingen die de toeschouwer kan herkennen en die aanwijzingen zijn voor de betekenis van het stuk.

Om de verstoring niet te groot te laten zijn, kan het voor de sensatiezoeker nodig zijn om afstand te houden tot het bekeken. Om hem nieuwsgierig te houden, kan het helpen om te benadrukken dat hij zich in een kijksituatie bevindt. Dit kan bijvoorbeeld bereikt worden door een black-out, waardoor duidelijk is dat de scène is afgelopen.

Soms kan de ruimte die wordt opengehouden voor de spoorzoeker te veel zijn. Een kader kan daarbij van pas komen, om in een richting te sturen, de samenhang duidelijk te maken of te functioneren als verbindende factor, zodat het stuk toch begrijpelijk blijft. Dit kader kan bijvoorbeeld aangeboden worden in de vorm van informatie vooraf, zodat de toeschouwer een referentiekader heeft.

De toeschouwer moet zich echter ook weer niet gaan vervelen. Dit kan door nieuwe impulsen te geven. Hiervoor biedt Van der Vorst twee manieren: nieuwe informatie geven en laten participeren. Zo kan een aanleiding, aanwijzing of wijziging worden ingezet om de spanning op te bouwen daar waar nodig, kijkend naar de spanningsboog over het gehele stuk en in de scènes afzonderlijk. Ook kan onderzocht worden welke manieren van participatie passend zijn bij het stuk. De maker kan daarbij denken aan welk soort activiteit hij bij de toeschouwer wil bereiken, naar wat en hoe de toeschouwer nieuwsgierig moet worden, en dit bewerkstelligen door de keuze voor de manier van participatie in de dansvoorstelling.

## **De toeschouwer**

Heel wat niet-manipuleerbare zaken van de toeschouwer spelen mee in de perceptie van de dansvoorstelling, waarmee de dansvoorstelling beïnvloed wordt. Bleeker beschrijft dat de toeschouwer actief kijkt met verschillende zintuiglijke systemen tegelijkertijd. De dansvoorstelling wordt geconstrueerd door de toeschouwer. De perceptie hangt af van iemands persoonlijke bagage: ervaringen, herinneringen, emoties. Elementen als specifieke karaktereigenschappen, (voor)kennis, ervaring met kijken naar dans, verwachtingen en staat van zijn op het moment zullen ook hun invloed hebben op het nieuwsgierigheidproces.

## **Conclusie**

De dansdramaturg kan dit model in het maakproces toepassen vanuit een wens om de toeschouwer nieuwsgierig te maken door bepaalde nieuwsgierig makende principes aan te reiken, maar ook vanuit een wens om een bepaalde ervaring bij de toeschouwer te creëren en daarvoor relevante principes voor te stellen. Het model helpt een goede beargumenteerbare analyse te geven van de werking van elementen in de voorstelling en is tevens als inspiratiebron inzetbaar.

Dit artikel is gebaseerd op: *Nieuwsgierigheid als dansdramaturgisch middel*  
MA scriptie, Theatre Studies, Universiteit Utrecht, 2008

## **Literatuur**

**Bleeker, M.** (2002). *The Locus of Looking. Dissecting Visuality in the Theatre*. Academisch proefschrift, Universiteit van Amsterdam

**Vorst, R. van der.** (2007). *Nieuwsgierigheid. Hoe wij elke dag worden verleid*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam

**Ghislaine van Schijndel** is een creatieve geest die rationele analyse en aandacht voor emotie combineert. Als theaterwetenschapper was zij actief in de ontwikkeling van het nieuwe vak van dansdramaturg en richtte zich daarbinnen op de analyse van de bewegingstaal en het beïnvloeden van de emoties van het publiek. Als psycholoog werd het innerlijk leven van de mens haar vak. Nadat zij cum laude afstudeerde op het destijds nog onbekende misofonie, een stoornis van verminderde geluidstolerantie, werkte zij met chronische pijnpatiënten. Zij specialiseerde zich in verschillende cognitieve en lichaamsgerichte methoden die zij als coach op speelse wijze inzet om zelfinzicht te vergroten. Wat het lijf intuïtief weet en communiceert heeft ook haar interesse in het werken met (familie)opstellingen. Met coaching in soulbranding richt zij zich nu op het zichtbaar maken van ieders unieke talent. In de combinatie van cognitief en intuïtief bewust maken kan zij haar sensitiviteit en creativiteit kwijt.

Dit artikel is eerder verschenen in: Nieuwboer, B., L. Wildschut en W. Zoet (eds.) (2012), *Danswetenschap in Nederland – Deel 7*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.123-128

## **Virtuositeit in het hier en nu**

door Marieke van Delft

Het afzetten tegen virtuositeit, regels, oppervlakkigheid, schoonheid en het tonen van lichamelijk kunnen was een belangrijk thema in het werk van Yvonne Rainer, Amerikaans choreografe en één van de oprichters van het Judson Dance Theatre (1962-1964). Zij inspireerde een hele generatie '(...) van postmoderne choreografen om te breken met de virtuositeit, glamour, het spektakel en de andere conventies van ballet en moderne dans' (Farmer, 2006, p. 20, eigen vertaling).

Het grote nee tegen virtuositeit verdwijnt in de 21e eeuw. Er zijn nieuwe, positievere geluiden. Het ontbreekt echter aan een duidelijk nieuw standpunt over virtuositeit in de hedendaagse dans<sup>1</sup>. Daarom heb ik mijn masteronderzoek gewijd aan het in kaart brengen van deze nieuwe geluiden om toch een samenhangend beeld te krijgen. Dit heb ik gedaan vanuit een affirmatief oogpunt: Is virtuositeit in de hedendaagse dans aanwezig en zo ja, hoe?

De eerste stap was een literatuurstudie, op basis waarvan ik het theoretisch kader heb gevormd. Daaropvolgend voerde ik een kwalitatief onderzoek uit onder negen smaakmakers<sup>2</sup> van de hedendaagse dans. Ten slotte heb ik de uitkomsten van de literatuurstudie en die van het kwalitatief onderzoek met elkaar vergeleken in een case study van vijf verschillende hedendaagse voorstellingen.

### **De virtuoze danser**

Het theoretisch kader is gebaseerd op het werk van Anya Peterson Royce en Vernon Alfred Howard en beantwoordt twee vragen: wat is (de essentie van) virtuositeit en wat zijn de observeerbare kenmerken van virtuositeit?

In antwoord op de eerste vraag benadrukken de auteurs dat virtuositeit zich pas manifesteert op het moment dat het publiek oordeelt dat het getoonde virtuoos is. Howard stelt daarnaast dat dit oordeel consensus moet zijn van een publiek dat bestaat uit kenners. Alleen de danser, niet de maker van het werk, kan dit oordeel verkrijgen. Ook zou virtuositeit slechts bestaan op het moment van de voorstelling; in het samenkomen van de performer, het medium en het publiek. Het antwoord op vraag twee bestaat uit de verschillende observeerbare kenmerken van virtuositeit die de auteurs benoemen, weergegeven in een analysemodel (figuur 1.1).

<b>Figuur 1.1 Analysemodel</b>		
	<b>Theoretici</b>	
	<b>Anya Peterson Royce</b>	<b>Vernon Alfred Howard</b>
<i>Uitvoerder</i>	Technisch meesterschap, - Perfecte uitvoering gecodeerde techniek <i>in combinatie met</i> Beheersing buiten-technische elementen - muzikaliteit (dynamische variatie, agogisch en rubato frasering en doorgaande frasering <sup>3</sup> ) - spaarzaamheid  Nonchalance	Technisch meesterschap, - Snelheid  <i>in combinatie met</i> Kunstenaarschap    Balans pronken en devotie Charisma
<i>Techniek/medium</i>	Traditie	Innovatie
<i>Voorstelling</i>	Herhaalbaarheid Vergelijking met techniek	Allographie <sup>4</sup>
<i>Toeschouwer</i>	Geen context nodig om te ervaren	Context nodig om te ervaren Fysieke ervaring

Eén van de meest relevante kenmerken is dat wat Peterson Royce nonchalance noemt: 'The performance must appear effortless, full of intensity and empty of tension' (Peterson Royce, 2004, p.33), en wat Howard definieert als de balans tussen pronken en devotie. De danser toont zijn kunnen met een nonchalant gemak, terwijl er tegelijkertijd een bepaalde bescheidenheid en devotie aan het werk aanwezig is.

Een tweede relevant kenmerk is technisch meesterschap. Peterson Royce ziet virtuositeit als de hoogste vorm van technisch meesterschap, de eerste stap op de ladder naar het hoogst haalbare: kunstenaarschap. Howard vindt dit een minimalistische kijk op virtuositeit: virtuositeit is juist de sublieme samenvoeging van technisch meesterschap en kunstenaarschap. Ondanks dit verschil in benadering is voor beide auteurs technisch meesterschap een zeer belangrijk kenmerk van virtuositeit.

Muzikaliteit draagt ten slotte bij aan een virtuoze prestatie wanneer de danser in staat is dynamische variatie aan te brengen, met telling weet te spelen en een geheel, een doorgaande lijn, in de bewegingen weet te creëren (Peterson Royce).

Beide auteurs richten zich sterk op het klassiek ballet en andere traditionele theatervormen. Met enkel het analysemodel kan daarom de aanwezigheid van virtuositeit in hedendaagse dans niet vastgesteld worden. Daarnaast is een consensus van kenners binnen het vakgebied nodig om virtuositeit vast te stellen, zoals Howard aangeeft. Aanleiding om negen smaakmakers<sup>5</sup> binnen de hedendaagse dans naar hun visie op virtuositeit te vragen.

### **Smaken verschillen**

Negen deelnemers beantwoordden tien open en gesloten vragen over virtuositeit, gebaseerd op het analysemodel. Een voorbeeld van een stelling: 'Virtuositeit bestaat alleen in vastgelegde danstechnieken', met daarop de vervolgvragen: 'Zo ja, aan welke technieken denkt u?' en 'Zo nee, hoe herkent u virtuositeit in een

voorstelling niet gerelateerd aan een vastgelegde techniek?’ De verschillende kenmerken die de deelnemers naar voren brachten zijn met elkaar vergeleken en waar consensus bestond, heb ik de kenmerken toegevoegd aan het analysemodel (figuur 1.2).

<b>Figuur 1.2 Analysemodel</b>			
	<b>Theoretici</b>		<b>Smaakmakers</b>
	<b>Anya Peterson Royce</b>	<b>Vernon Alfred Howard</b>	<b>3 choreografen, 1 artistiek leider, 4 artistiek leiders/choreografen, 1 recensent</b>
<i>Danser</i>	Technisch meesterschap, (beheersing gecodificeerde techniek)  <i>in combinatie met</i> Beheersing buiten-technische elementen - muzikaliteit (dynamische variatie, agogisch en rubato frasering en doorgaande frasering) - spaarzaamheid  Nonchalance	Technisch meesterschap, - snelheid  <i>in combinatie met</i> Kunstenaarschap  Balans pronken en devotie Charisma	- timing - muzikaliteit - beheersing - controle - kwaliteit - helderheid  <i>in een combinatie van</i> fysiek en intentioneel vermogen.  - Niet: enkel technisch meesterschap - Wel: enkel kunstenaarschap  Engagement
<i>Techniek/ Medium</i>	Traditie	Innovatie	
<i>Voorstelling</i>	Herhaalbaarheid Vergelijking met techniek	Allographie	Choreografie breekt met of manipuleert verwachtingen Compositie
<i>Toeschouwer</i>	Geen context nodig om te ervaren	Context nodig om te ervaren  Fysieke ervaring	Geen context nodig om het te ervaren  Fysieke ervaring Eigen danservaring

Een opvallend resultaat is 'wie of wat' virtuoos kan zijn. Zowel Howard als Peterson Royce menen dat virtuositeit (slechts) een eigenschap is van een danser. Onder de smaakmakers vindt een groter percentage (78%) dat een choreografie virtuoos kan zijn, dan dat virtuositeit een eigenschap kan zijn van een danser (67%).

Een tweede opvallend resultaat is dat de smaakmakers vooral de intentionele, inhoudelijke kwaliteiten van de danser als relevant zien voor het vaststellen van virtuositeit. Voor sommige smaakmakers is technisch meesterschap zelfs irrelevant geworden.



Daarnaast is de nonchalance, de balans tussen pronken en devotie verschoven naar een totaalengagement van de danser. De danser toont het eigen kunnen niet meer, maar stelt zichzelf volledig in dienst van het werk. Ook opvallend is de nadruk die veel smaakmakers leggen op het 'waarachtig maken van het moment van make-believe' (anonieme deelnemer). We geloven dat wat ons getoond wordt, er is sprake van een 'suspension of disbelief'.

Met het totaalengagement van de danser en de introductie van de mogelijkheid tot een virtuoze choreografie zien we een verschuivende focus van het technische kunnen van de danser naar de artistieke kwaliteit van de choreografie.

### **Virtuoso HEADS and bodies**

Om te duiden hoe de meningen van de theoretici en de smaakmakers zich daadwerkelijk verhouden tot de hedendaagse dans heb ik het analysemodel getoetst aan de hand van een vijftal casestudy's. Deze voorstellingen zijn: *Entity* (2008) van Wayne McGregor, *What a body you have, honey* (2001) van Eszter Salamon, *Dreamsketch* van David Middendorp, *Wholehearted* (2011) van Mor Shani en *HEADS* (2005) van Anouk van Dijk.<sup>6</sup>

Opvallend is dat de voorstellingen slecht te analyseren zijn vanuit het perspectief van de theoretici. Het is niet zozeer dat de kenmerken niet aanwezig zijn, maar meer dat de kenmerken zo ver weg staan van het getoonde dat ze slecht te vertalen zijn. Hoe toetsen we muzikaliteit als er geen muziek is? Hoe toetsen we technisch meesterschap als er geen sprake is van een gecodificeerde techniek? De grote uitzondering op deze conclusie is *HEADS* van Anouk van Dijk, de enige voorstelling die gebruik maakt van een vastgelegde techniek.<sup>7</sup> In deze voorstelling kun je de dansers met elkaar vergelijken en zien wie de techniek het sterkst beheerst, wie er het meeste nonchalance heeft en wie het meeste charisma.

Vanuit het perspectief van de smaakmakers zijn drie voorstellingen (deels) virtuoos: *Entity*, *What a body you have, honey* en *Wholehearted*. De drie voorstellingen die virtuositeit bevatten, voldeden aan de kenmerken van volledig engagement van de danser (de uitputtende fysieke strijd van de dansers van *Wholehearted*), kunstenaarschap en het spelen met verwachtingen (de fysieke en illusionaire mogelijkheid tot het transformeren van het menselijk lichaam van Eszter Salamon) en virtuositeit in compositie (het volledig unisono uitvoeren van extreem snelle en complexe bewegingen in het werk van Wayne McGregor).

Het meest interessant is de gemene deler tussen de voorstellingen die wel en niet als virtuoos bestempeld kunnen worden vanuit het perspectief van de smaakmakers. *HEADS* en *Dreamsketch* (vanuit het perspectief van de smaakmakers niet virtuoos) zijn voorstellingen die bij de toeschouwer een cognitieve reflectie oproepen. *HEADS* vraagt de toeschouwer keuzes te maken door de fragmentarische structuur en te reflecteren op verschillende gelijktijdige boodschappen. *Dreamsketch* confronteert de toeschouwer met de beperking van de werkelijkheid door naast de fysiek aanwezige danser een projectie van deze danser te tonen, die geen last heeft van menselijke beperkingen zoals de zwaartekracht. De gemene deler van het stimuleren van de cognitieve reflectie in de voorstellingen die geen virtuositeit bevatten doet vermoeden dat virtuositeit zich niet manifesteert wanneer deze cognitieve reflectie plaatsvindt.

Dit vermoeden wordt versterkt wanneer we kijken naar de gemene deler van de momenten die vanuit het perspectief van de smaakmakers wél virtuoos zijn. Virtuositeit manifesteert zich in deze drie voorstellingen wanneer alle

elementen samenwerken aan het construeren van een eenduidige ervaring bij de toeschouwer. De toeschouwer hoeft geen keuzes te maken of te reflecteren maar kan het moment ervaren. Eén van de deelnemers aan het onderzoek noemde deze ervaring 'het waarachtig maken van make-believe'. Deze ervaring vindt voornamelijk plaats met de zintuigen, het meebewegen, het voelen kloppen van een versnelde hartslag. We hoeven het niet te begrijpen of te beredeneren want we 'zijn' er.

### **De ervaring van het hier en nu**

De observeerbare kenmerken van virtuositeit zijn veranderd. Het klassiek ballet kent andere virtueuze kenmerken dan de hedendaagse dans. Het analysemodel van de smaakmakers toont dat op de hedendaagse virtueuze momenten de zintuiglijke en niet de cognitieve ervaring van de toeschouwer wordt aangesproken. De theoretici, noemen deze momenten echter ook wanneer ze verwijzen naar virtuositeit in het klassieke ballet: naar adem snakken, kippenvel, volledig stil vallen. Hoewel de kenmerken veranderd zijn, is de ervaring van virtuositeit gelijk gebleven. Volgens Howard bestaat virtuositeit slechts op het moment van uitvoeren en het perspectief van de smaakmakers toont ons dat virtuositeit ons brengt in het moment van uitvoeren. Het ervaren van virtuositeit is het ervaren van het hier en nu.

Dit artikel is gebaseerd op:

*Het tegenovergestelde van hoofdpijn, een onderzoek naar de aanwezigheid van virtuositeit in hedendaagse dans*

MA Scriptie, Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht, 2012

---

<sup>1</sup> Ik kies ervoor het begrip hedendaagse dans te gebruiken zoals Isabella Lanz en Katie Verstockt dit doen in Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen (2003) Zij verwijzen naar het actuele danslandschap en de eigentijdse wereld van de dans. Dans die heden ten dage plaatsvindt. Hedendaagse dans niet als stroming, maar als periode. Daarnaast beperk ik mij tot Europese producties die hun wortels hebben in het (afzetten tegen) klassiek ballet.

<sup>2</sup> Met smaakmakers van de hedendaagse dans verwijs ik naar de personen die op dit moment het gezicht van de hedendaagse dans vormen: choreografen, artistiek leiders en recensenten.

<sup>3</sup> Het vermogen te spelen met de telling van de muziek en de mogelijkheid dansfrases te verbinden tot een logisch geheel.

<sup>4</sup> Een allographische voorstelling is een voorstelling met een onafhankelijke identiteit, bijvoorbeeld een script of bladmuziek.

<sup>5</sup> Deelnemers: twee choreografen (Yuri Bongers en Fernando Belfiore), één artistiek leider (Kristin de Groot) en vier choreografen die ook artistiek leider zijn (Suzy Blok, Nishant Bola, Rinus Sprong en Conny Janssen). Eén choreograaf en de recensent kozen ervoor anoniem te blijven.

<sup>6</sup> Deze keuzes zijn gebaseerd op een indeling van verschillende hedendaagse dansvormen die Philippe Noisette maakt in zijn boek *Talk about contemporary dance* (2011). Vanuit deze indeling heb ik slechts voor de categorieën gekozen die hun geschiedenis kennen in de westerse theaterdans, met hun wortels in het

---

(afzetten tegen) het klassieke ballet. De categorieën zijn: erotiek en naaktheid (*Wholehearted*), minimalisme (*What a body you have, honey*), auteur-choreografen (*HEADS*), virtualiteit (*Dreamsketch*) en dans die danst (*Entity*).<sup>7</sup> Volgens Peterson Royce kan een prestatie slechts virtuoos zijn wanneer het vergeleken kan worden met een vastgelegde (gecodeerde) techniek, zoals het klassieke ballet.

### **Literatuur**

**Farmer, A.** (2006). Yes to virtuosity!. *Dance Magazine*, p. 20

**Howard, V. A.** (2008). *Charm and Speed: virtuosity in the performing arts*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

**Lanz, I. and K. Verstockt.** (2003). *Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen*. Rekkem: 'Stichting Ons Erfdeel vzw'

**Noisette, P.** (2011). *Talk About Contemporary Dance*. Paris: Flammarion

**Peterson Royce, A.** (2004). *Anthropology of the Performing Arts*. Lanham: AltaMira Press

### **Voorstellingen**

**Entity** – Wayne McGregor | Random Dance – 2008

**What a body you have, honey** – Ezster Salamon, Le Kwatt en in situ productions – 2001

**Dreamsketch** – David Middendorp, Ballet Theater Muenchen – 2003

**Wholehearted** – Mor Shani, Dansateliers – 2011

**HEADS** – anoukvandijk dc – 2005

**Marieke van Delft** werkt sinds 2012 als cultureel ondernemer en richtte in 2013 Volgspot | Bureau voor cultureel ondernemerschap op. Ook is ze een van de initiatiefnemers van [cultureel-avonturiers.nl](http://cultureel-avonturiers.nl), een online platform voor cultureel ondernemerschap. Ze is de vaste marketeer en fondsenwerver van Amsterdams beeldend theatergezelschap Ulrike Quade Company en adviseur dans bij het Fonds Podiumkunsten. Daarnaast verzorgt ze trainingen bij o.a. Fontys Hogeschool voor de Kunsten. Marieke studeerde Moderne Theaterdans aan Fontys Hogeschool voor de Kunsten en Theaterwetenschappen aan de Universiteit Utrecht.

Dit artikel is eerder verschenen in: Nieuwboer, B., L. Wildschut en W. Zoet (eds.) (2012), *Danswetenschap in Nederland – Deel 7*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.149-153

## **Screenchoreography**

by Marion Poeth

Most of us have seen dance on screen in the form of dance-films such as *Saturday Night Fever* (1977), registrations of performances as in *So you think you can dance* (2010) or one of numerous dance music videos. However, *Choreography for the Camera* (1944) by Maya Deren, *Birds* (2003) by David Hinton, or the more recent Dutch production *Coup de Grâce* (2011) by Clara van Gool, are less known. The last three titles can be referred to as screenchoreographies. They differ from mere registrations of dance, for here the choreography is made with the camera, it cannot exist outside the screen. In other words, the movement is created with both choreographic and cinematographic methods (Kappenberg, 2009), which allows screendance practitioners to approach dance in new and unconventional ways. Therefore: The combination of cinematography and choreography in screenchoreography work, expands the established artistic and conceptual boundaries of choreography and dance.

This article presents the main findings of a literature study on screenchoreography and several analyses of screenchoreographic work. First, a brief history of dance on screen will show that dance and film have always shared an interest in movement. Second, several examples will be described to demonstrate the ways in which the film medium can be used to create unconventional choreography. Finally this article will show that, although being criticized - screendance should not be called dance, because it doesn't look like dance any more - screenchoreography can move across the existing boundaries of dance by creating new forms of choreographed movement.

### **A shared interest in movement**

Dance and cinema have always sought each other out, due to a shared interest in movement. Both art forms interrogate the nature and quality of the movement through their work with the body, theatre design, mise en scène, objects, camera, edit, and postproduction effects. (Brannigan, 2011) This shared interest resulted in many collaborations between dance and cinema, of a constantly changing nature.

#### *Beginning of dance on film*

In the early years of cinema, the 1880's, the dance stood in service of the film.<sup>1</sup> Film pioneers were fascinated by film's capacity to capture movement. However, the first cameras were static objects, with a fixed viewpoint. The only way to capture the movement on film was by recording a moving subject in front of the lens. Because it embodied movement as such, dance became one of the most common filmed events during that period.

The nature of the collaboration changed with the development of the sound film in the late 1920's, and the rise of the Hollywood Musical. Among others, Fred Astaire privileged the dance aspect as he introduced the musical in which the choreography led the camera. Resulting in a, what filmmaker David Hinton (2011) calls 'documentary-like stage recording' (p.1). Busby Berkeley, both choreographer and filmmaker, saw both camera and dancers as tools to create aesthetic and kaleidoscopic images. (Dodds, 2004) With this he created a new type of choreography and perspective on dance.<sup>2</sup>

### **From choreo-cinema to screenchoreography**

The nature of the collaboration between dance and film changed again during the 1940's with the the avant-garde cinema, when dance-practitioners started to use film as an experimental tool for dance. They investigated movement's relation to filmic time and space. Filmmaker Maya Deren (1978) described her work *A study in Choreography for the Camera* (1944) as dance that has been made specifically for and with the camera that cannot be performed outside of it. She called this type of film 'choreo-cinema' (p.62). Screendance practitioner and critic Alla Kovgan (2006) utters that generations of filmmakers have been mastering and perfecting Maya Deren's principles about dance and cinema. Choreo-cinema is close to what screenchoreography is today, because the same principles are applied.

### **The screen, an interesting site for dance**

In my research I have looked at recent screenchoreographies, in which new forms of (dance-) movement originated due to the influence of cinematographic elements. These films were initiated by film- or dance-makers, and by collaborations between the two. The examples used here, will show how new forms of movement, choreography or dance, can originate from unconventional approaches toward the body and its relation to filmic time and space, the camera and the montage.<sup>3</sup>

#### *Dance through the cut*

First I will discuss time and space as the main factors that influence the movement on screen. In cinema, a non-linear time-space relation can be created in the montage.<sup>4</sup> As long as one factor creates a visual unity in the frames, the illusion of continuity<sup>5</sup> in time and space is kept. For instance in *Alt I Alt* (2004), directed by Torbjørn Skårild, we see a variation of angles and close ups of a swimmer repeatedly jumping on a diving board to prepare for a dive. In this film, the choreography emerges from the montage, as the individual frames are placed in a specific order, on a particular rhythm<sup>6</sup>. This rhythm increases in speed and helps build up tension toward the end. Live-recorded sounds were used to further intensify this rhythm and tension. The film invites us to look at the movement in a different way, as if being dance, and allows us to give new meaning to it.

#### *Other dancing bodies*

If creating a visual unity in the frames is all that is needed to keep up an illusion of continuity, in theory this means that for screenchoreography, the dance can derive from any type of movement, done by any type of body, in any way. David

Hinton is a filmmaker who has experimented with this broad approach toward dance on screen. For his dancefilm *Birds* (2003), he solely used archival footage of birds from the BBC. He searched for similarities in the individual images, to create a new unity in the frames and maintain a level of continuity. For instance in one sequence Hinton (2009) alternates images of different birds that make a similar movement, as if they all perform the same movement-sequence. In the montage he manipulates the bird movement into choreographic movement sequences. By presenting the work as a dancefilm, he invites the viewer to perceive the choreographed bird-movement as dance on screen, and consequently challenges the existing parameters of dance.

### *New perspectives*

The next example shows how, with the use of the camera, new perspectives<sup>7</sup> on dance can be explored, and how this again led to a new form of choreography. Busby Berkeley's topshot and use of the close-ups are early examples of looking for ways to give the viewer new perspectives on a choreography. A more recent example is the film *Paganini for Face* (2007) by Ashenzil. In this film we are confronted with a close up of a man's face, who is performing an alternation of facial expressions to a musical score of Paganini. Creating a transition from the communicative functions of the face to a type of face choreography.

Screendance theorist Erin Brannigan (2011) calls these kind of close up choreographies: 'micro-choreographies' (p.39). Here the site of movement is relocated from the entire body toward one body part. This way, new signifying layers can be added to movement. Brannigan (2011) uses the term 'gesture-dance' for choreographies in which the expressive charge of the movement is the leading factor.

The above given examples give only a small insight in the many ways in which movement can be choreographed and new dance forms can originate from a screenchoreography. Because these new forms of 'dance' movements are sometimes unconventional, they also demand an open approach on all levels, from both viewer and critic. However, this open approach is not always welcomed, especially in the dance field these unconventional experiments received critical reactions and initiated an elaborate discourse on screendance.

### **Expanding boundaries of dance**

This critique concentrates on the fact that in many screendance works the dance does not look like dance anymore. (Kappenberg, 2009) Screendance critic and theorist Hillary Preston (2006) thinks that for one, David Hinton's *Birds* (2003) was criticised because it moves away from the body-centric approach in dance, and challenges the traditional notions of dance. The body-centric approach refers to the conception of the human body being a mandatory component of dance. Moreover, the general audience for screendance comes from the dance field, therefore the work is mostly spoken of with a discursive language of dance. However, new and interesting forms of movement could only come about if we disregard the established notions of theatrical dance, and allow for a new discursive language that focuses on both the filmic and the dance aspects.

Furthermore, the same can be said about the established perception patterns we have for watching dance. Although the general public is common to watching humans dance on screen, they are less familiar with other versions of movement on screen. By screening unconventional forms of movement, within a screendance context, the audience is invited to create new perception patterns. This way the movement on the screen becomes open for interpretation. Deren (1978) suggested that the absence of the live performer allows us to maintain distance and see it as a double in an alternative world. The greater the illusion, the more we can immerse into this world.<sup>8</sup> And so perhaps, the more we are aware that it is not 'real' but an illusion, the more we can accept this unconventional movement as dance.

Moreover, Hillary Preston (2006) suggests we should give screenchoreography a theoretical framework of its own. One that focuses on the choreographic quality instead of the 'dance' in screenchoreography work. Such a notion of screenchoreography allows it to remain open at the level of structure, meaning and materialisation. (Rosiny, 1999) On the one hand, screendance should be seen as an art form of its own, and on the other hand, it can help provoke discourse about dance, choreography and movement in general.

This article is based on:

*Screenchoreography: Challenging the artistic and conceptual parameters of choreography and dance.* MA Thesis, Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht, 2011

---

<sup>1</sup> In this sentence 'film' is referred to as the material film, used in early cinema. All others uses of the term 'film' refer to filmic work, movies.

<sup>2</sup> Berkeley used groupwork and choruslines to create beautiful geometric images, which ultimately led to the invention of the topshot, showing a view on the choreography from above. With this he shifted the focus on the individual to a group aesthetic. On the other hand he also emphasized the dancer's individual beauty with close ups, as he did in his parade of faces. (Dodds, 2004)

<sup>3</sup> For analyzing screenchoreography works in my original research, I used five perspectives: Body, Camera, Space, Time and Sound, based on Claudia Rosiny's Körper, Kamera, Raum, Zeit, Ton (1999). Also, for lack of space, sound is not thoroughly discussed in this article. However, it must be said that sound is a very important element in screenchoreography, and often not used to its full potential.

<sup>4</sup> A montage is the arrangement of images in a specific order in time. Editing is the arranging of images in a specific order in time, to generate movement.

<sup>5</sup> An illusion of continuity is created when the sequence is constructed on Tynjanov's concept of simultaneity in time and space, a construction that gives new meaning to movements and gestures. (Kattenbelt, 2006)

<sup>6</sup> Bob Lockyer (2002) explains that what the director basically does is making his version of the choreography in his shooting script. The director and the editor make this perspective choice for us, so that we all see the same version of the choreography in the film.

---

<sup>7</sup> In theatre the audience is always presented with the same frontal view of the stage. Except for performances in which dance practitioners have attempted to break through the conventions of frontality, such as Forsythe with *Artifact* (1982). (Bleeker, 2008)

<sup>8</sup> Kattenbelt (2007) says that even when the represented world is obviously not real to us, everything that happens is completely plausible because it is an alternative world.

## **Bibliography**

**Bleeker, M.** (2008). *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Basingstoke: Palgrave MacMillian

**Brannigan, E.** (2011). *Dancefilm: Choreography and the moving image*. New York: Oxford University Press

**Deren, M.** (1978). Cinematography: The Creative Use of Reality. In: P. Adams Sitney, (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, pp. 60-73

**Dodds, S.** (2004). *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Eastbourne: Antony Rowe Ltd., tweede druk

**Hinton, D.** (2009). Part 09 Birds. Audio-clip podcast of: *David Hinton's talk at Dance for Camera Nights, Brighton*. [Online]. [Accessed 12 May 2011]. Available from World Wide Web: <<http://www.southeastdance.org.uk/part09birds.mp3>>

**Hinton, D.** (2011). *Lecture on videodance*. Personal annotations made at the Point Taken voorlichtingsdag 2. Mediafonds: Amsterdam, 12 April 2011

**Kappenberg, C.** (2009). Does screendance need to look like dance? *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5 (2-3), pp. 89-105

**Kattenbelt, C.** (2006). *Theater en Film, in het perspectief van de vergelijking*. Utrecht: Universiteit Utrecht

**Kattenbelt, C.** (2007). De rol van technologie in de kunst van de performer. In: H. Havens, C. Kattenbelt, E. de Ruijter en K. Vuyk, (eds.). *Theater & Technologie*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, pp. 12-31

**Kovgan, A.** (2006). Choreography: At the Crossroads of Cinema and Dance. In: Proceedings ADF (American Dance Festival) *Screendance State of the Art 1*, 2006, 6-9 July. Durham, NC: Duke University, pp. 47-50

**Lockyer, B.** (2002). A new space for dancing. In: J. Mitoma, (ed.). *Envisioning Dance on film and video*. New York and London: Routledge, pp.156-162

**Preston, H.** (2006). Choreographing the frame: a critical investigation into how dance for the camera extends the conceptual and artistic boundaries of dance. *Research in Dance Education*, 7 (No. 1, April), pp. 75-87

**Rosiny, C.** (1999). *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zürich: Chronos verlag

**Rosiny, C.** (2007). Videodance. *Videodança magazine*. Brazil: Dança Em Foco, pp.70-81

**Marion Poeth** (1985) startte haar studie in moderne theaterdans aan de AHK en studeerde achtereenvolgens interactieve media vormgeving en film in Nederland en Engeland. Aan de Universiteit Utrecht behaalde zij haar master in Theaterwetenschappen met haar onderzoek in 'screenchoreography'. Daarna was zij acht jaar lang verbonden aan het Cinedans – Dance on Screen Festival als



artistiek programmeur en producent. Sinds 2019 is zij programmacoördinator bij de Bibliotheek Venlo. Daarnaast is zij freelance programmamaker en producent in de media en cultuursector.

Dit artikel is eerder verschenen in: Koolen, H., J. Naafs, R. Naber, L. Wildschut (eds.) (2015), *Danswetenschap in Nederland – Deel 8*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.101-104.

## **Thoughts of Suspension Boris Charmatz's *Levée des Conflits* and Walter Benjamin's Angel of History**

by Jessie Eggers

Choreographer Boris Charmatz, in his performance *Levée des Conflits* (2010), presents no story or development, no conflicts or confrontations, no drama. Instead, the performance stages an image, a danced image of the passing of movement and time. That is, the performance knows what Hans-Thies Lehmann in *Postdramatic Theatre* (1999/2006, p.68) calls a 'scenic dynamic', a visual dramaturgy (p.93), rather than a dramatic one. With such a visual dramaturgy, Lehmann explains, a 'theatre of scenography' develops which requires a specific kind of perception, a reading from its spectators: 'Scenography, naming a theatre of complex visuality, presents itself to the contemplating gaze like a text, a scenic poem' (p.94).

In this paper – which forms a part of my Master thesis – I think through this complex visuality, the scenic poem of *Levée des Conflits* and the kind of perception it invites or requires. Rather than looking at connections to visual arts and cinema (as does Lehmann), however, I take up the literary perspective also offered by Lehmann (in naming it a scenic *poem*) and make the connection to the Frankfurt School literary genre of the *thought-Image* (*Denkbild*). More precisely, the paper compares *Levée des Conflits* with Walter Benjamin's famous thought-image on the angel of history to consider what kind of image is at stake, how it works, and what it does.

### **Movements of Time: The Angel of History**

The thought-image (*Denkbild*), so writes Gerhard Richter in his study of this Frankfurt School writing genre (2007, p.2), 'can be understood as conceptual engagements with the aesthetic and aesthetic engagements with the conceptual, hovering between philosophical critique and aesthetic production'. Importantly, what thought-images say 'cannot be thought in isolation from *how* they say it' (*Ibid.* Italics in the original): the precise language, the materiality of the words, is of crucial importance for what the thought-image (re)presents and what it does or produces, both aesthetically and conceptually. That is, the poetry-like prose of thought-images constitutes *written* imagery that stages and questions both the subject matter and the own form or (re)presentation, thus unfolding the dialectic between image and thought.

One of the most famous thought-images is that of Walter Benjamin on the angel of history, which is one of his theses on the concept of history and reads:

*There is a painting by Klee called Angelus Novus. It shows an angel who seems about to move away from something he stares at. His eyes are wide, his mouth is open, his wings are spread. This is how the angel of history must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before us, he sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it*

*at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is this storm.* (Benjamin, 2008, p.39)

Two elements in this complex written imagery especially stand out: the interrelated questions of time and movement, both of which directly involve the spectator/reader. First, rather than one angel of history, so emphasises Sigrid Weigel in her study *Body- and Image- Space* (1996, p.52-4), Benjamin's text actually involves three different angels in a kind of circular movement: the angel in the often overlooked quotation from a poem by Gershom Scholem that precedes the above text<sup>i</sup>, the angel of Klee's painting, and the angel of history.<sup>ii</sup> A crucial sentence in this is the statement that 'this is how the angel of history must look', for here the text moves away from being a description (of Klee's painting), and now instead presents us the creation of a purely *imagined* angel (Weigel, 1996, p.53).<sup>iii</sup> This new, imagined image, moreover, invites the reader/spectator to take an active part in its temporal and spatial, as well as corporeal/material and imagined movements. Freddie Rokem in *Catastrophic Constellations* (2008, p.39) writes:

*The moment we have accepted that what we see is how the angel of history must look while it is looking at us who in turn are looking at the image, enabling our gazes to meet, the meditative, dialectical mise-en-scene becomes activated from its standstill, showing us the progression of history.*

With this thought-image Benjamin thus stages the moment of viewing (Rokem, 2008, p.40) in terms of time and movement. For, while – through the words and in our imagination – we look at the angel, we are invited to see the future, whereas the angel looks back at us as part of the past. 'We,' Rokem adds, 'do not see the catastrophe [of the past] itself, except with an inner contemplative eye' (2008, p.40).

With this thought-image (the written imagery) then the reader/spectator is invited to and involved in imagining the angel of history and the future, as well as in contemplating the past. With its continuous and complex changes in perspective<sup>iv</sup> Benjamin's thought-image stages a relentless movement of images of/in thought and time. As such, the text asks of us a contemplative and (self-) reflective perception and reading of images, and an active imagination through engaging in matters of time and movement.

### **A Frozen Image in Motion**

Boris Charmatz's *Levée des Conflits* (2010) is a performance without spoken or written language. And yet, I argue, its visuality requires a kind of perception, a reading, similar to that of Benjamin's thought-image. *Levée des Conflits* (*Suspension of Conflicts*) consists of twenty-four dancers and twenty-five movements. Like a choreographic canon the movements travel from dancer to dancer, allowing the spectator to see a movement in all its different states simultaneously. In a continuous cycle – which is emphasised by the dancers' circular trajectory across the stage – the movements (and with them the dancers) emerge, evolve, and dissolve, again and again.

Here too, then, questions of time and movement are crucial. And as in Benjamin's thought-image, the spectator is consequently invited to partake in the composition of an image by a (self-) reflective and contemplative (corporeal) perception and active imagination. In an interview with writer and musician Gilles Amalvi (Amalvi, p.4) Charmatz himself puts it as follows: 'In *Suspension of Conflicts*, there are no pre-existing images, reproduced in motion; the image appears at the end of the process, it comes out of the whole movement'. I argue that this 'whole movement' explicitly involves the spectator as s/he engages in and with the time and movements of the performance. That is, the spectators, from their own corporeal position across the stage, trail the same circle of emerging, evolving, and dissolving as do the movements and the dancers, while shifting from the 'whole movement' to the individual fragments and back.

Charmatz in the interview continues with stating that:

*the movement is an oscillating one, as one never stops passing by positions, and it is by means of passing again and again that, perhaps, the image can be recorded. Never does what I call [the] 'subliminal image' stop. It is a frozen image in motion...* (in Amalvi, p.4)

This passing again and again connects both performers and spectators as it invites and implicates spectators to imagine the 'subliminal' image, and to consider the dialectic of position (whether temporal or corporeal) and movement. In fact, it is their position of perception outside the circle on stage that set this dialectic in motion. As a spectator you get swept up/included by the continuous wave of simultaneous evolving and dissolving movements/positions, yet on the basis of your own unmoving corporeal position of perception you also have enough time to contemplate/imagine the whole of this wave. Thus, as with Benjamin's angel of thought, it is the reciprocity of perception (the forth and back between positions/perspectives) that sets the image and consequently thought in motion.

## **Conclusion**

The comparison of Benjamin's thought-image with Charmatz's performance emphasises that the visuality of postdramatic theatre, its scenic dynamic does not simply refer to the events on stage. Rather, this visuality emerges for an important part in the interaction between these events and the spectators' (self-) reflective contemplation and imagining of time and movement. The images staged – either in words or on stage – only come to be, are only set into motion by the direct implication of the spectator's (body) position, thus establishing an emphasised reciprocity between perceiving and staging which moves thinking.

This article is based on:

*Performances of Thought: Postdramatic Theatre and the Thought-Image*  
RMA Thesis, Performance Studies, Utrecht University, 2014

---

<sup>i</sup> Benjamin's quotation of *Gruss vom Angelus* by Gershom Scholem reads: 'Mein Flügel is zum Schwung bereit,/ ich kehrte gern zurück,/ denn blieb ich auch lebendige Zeit, ich hätte wenig Glück (My wing is ready for flight,/ I would like to

---

turn back./ If I stayed timeless time,/ I would have little luck).’ Quoted in Weigel (1996, p.53).

<sup>ii</sup> These three different angels are joined in a circular movement as the reader/spectator is left to contemplate their interrelations and connections moving from one to the other and back.

<sup>iii</sup> It is important to emphasise that all imagery in this thought-image is written (one could look up Klee’s painting, but no reproduction is offered next to the text). In a sense, thus, all three images of angels involved in the text are imaginary. Yet, the angel that emerges with the statement that ‘this is how the angel of history must look’ is a new creation, not yet existing but becoming through the interaction between words and reader/spectator.

<sup>iv</sup> These changes in perspective involve those between the different angels, between perceiving and thinking/imagining, between words and image/imagery/imaginings, and between different temporal and corporeal positions.

## **Bibliography**

**Amalvi, G.** *Interview with Boris Charmatz*. [Online]. [Accessed 14th March 2014]. Available from the World Wide Web: <[http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/LEVEE\\_itv\\_AMALVI\\_GB.pdf](http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/LEVEE_itv_AMALVI_GB.pdf)>

**Lehmann, H.-Th.** (1999/2006). *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London, New York: Routledge

**Richter, G.** (2007). *Thought-Images: Frankfurt School Writers’ Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford University Press

**Rokem, F.** (2008). ‘Catastrophic Constellations: Picasso’s Guernica and Klee’s Angelus Novus’. *International Journal of Arts and Technology* 1:1, pp.34-42

**Weigel, S.** (1996). *Body- and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*. Trans. G. Paul, R. McNicholl, J. Gaines. London, New York: Routledge

## **Performance**

*Levée des Conflits* – Boris Charmatz –2010

**Jessie Eggers** studied contemporary theatre performance and dance, and cultural theory at Utrecht University (Master and Research Master). Her academic aspirations, however, took a slight detour due to injury and the permanent physical and cognitive consequences that are the result. She now works as an independent (slow) researcher and (academic) editor and is preparing a PhD proposal. Her research mainly concerns the interrelations between bodies, movement, and modes of thinking with regard to aesthetical and ethical contexts.

Dit artikel is eerder verschenen in: Delft, M. van, Z. Gündüz, H. Koolen, J. Voets, L. Wijers (eds.) (2017), *Danswetenschap in Nederland – Deel 9*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.141-144

## **Intimacy as a Dramaturgical Strategy**

by Mette Gjandrup Tast

In my thesis for the Theatre Studies master's programme at Utrecht University<sup>1</sup> I explore the phenomenon of intimacy in embodied encounters in contemporary participatory theatre and dance. Through the analysis of three case studies—Tino Sehgal's *Kiss* (2015, Amsterdam, the Netherlands), Wunderland's *Sommerfugleeffekter* (Eng: *Butterfly Effects*, 2009, Aarhus, Denmark) and Dries Verhoeven's *Guilty Landscapes: Episode 1 – Hangzhou*<sup>2</sup> (2016, Utrecht, the Netherlands)—I aimed to address the question: How do performances that thematise the body of the spectator produce feelings of intimacy? In the extract from my thesis that follows, *Kiss* (which was part of the 2015 exhibition *A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal*) is presented in order to illustrate how generating intimate experiences in contemporary theatre and dance become a dramaturgical strategy for researching interactions in- and outside the performative sphere.

### **Intimacy: a (syn)aesthetic phenomenon connecting closeness and distance**

My understanding of intimacy is based on a fusion of theories by three scholars: Josephine Machon (2009), Liesbeth Groot Nibbelink (2012) and Bennett Helm (2013). Machon understands the notion of *(syn)aesthetics* as a multitude of perceptions and processes of somatic and semantic sense-making(s) dominating contemporary affective performance, both as means of expression and reception.<sup>3</sup> Liesbeth Groot Nibbelink perceives intimacy in theatre as connectivity of closeness within distance and difference (2012, p.420): elements of immersion, in connection with elements of alienation and staging move, '(...) intimacy out of the realm of authenticity or psychological evaluation and foregrounds the involvement of both performer and spectator in the theatrical encounter' (2012, p.415). This understanding of intimacy in theatre resonates with the well-known Brechtian notion of *Verfremdung*<sup>4</sup>, whereby alienation and distancing lead to reflective modes of spectatorship. Groot Nibbelink sees that intimacy in theatre includes elements of *Verfremdung*, but does not exclude emotional and corporeal engagement. The intimacy generated in the fusion of these elements is maintained through elements of mutuality, which Bennett Helm theorizes in his research on intimacy in friendship (Helm, 2013). Thinking with these writers through the following case study has led me to an understanding of intimacy in performance as a (syn)aesthetic phenomenon that fuses and connects perceptions of closeness with elements of distance and difference in a multitude of sense-making processes.

### **The potentiality of the visual void in Tino Sehgal's *Kiss***

The room housing Tino Sehgal's *Kiss* at the Stedelijk Museum in Amsterdam had a completely different character than the surrounding rooms, which house attention-seeking pieces of contemporary art. I entered a dark room without any descriptions or signs; I was not able to see anything; the darkness surrounded me, pressed itself up against me as a physical mass of black that I voluntarily

pushed myself into. Slightly tense, alert, and with my eyes wide open, I tried hard to get a glimpse of a contour of something—another person, or an object—breaking the darkness. My hearing sharpened, trying to focus on detecting what the room contained. The sense of the unknown in this situation awakened my attention, and I soon found myself sitting on the floor, up against the wall in the dark room that I had found by searching with my hands. Something in the room made me feel relaxed: a sensation of warmth and a sweet smell of body aromas—a natural smell, not superficial as from perfume. The room was charged with sensations of presence and attention. I heard the sounds of subtle whispering and the quiet steps of people walking carefully in the dark.

Slowly, my eyes started to get used to the darkness, and I could now glimpse the contours of two naked bodies—a woman and a man—in the middle of the space, moving in slow motion in an intimate embrace. When I looked directly at them I could only see a blur, a moving mass, but when I looked slightly to the side I could see their contours and movements more clearly. In the darkness my face and my actions were almost invisible for others, just as other visitors were almost invisible to me. There was a certain freedom in this limitation of my sight, a freedom of not being watched and a freedom for the imagination to fill in the missing gaps in what I could not see clearly.

What could one potentially do in this room? What did it mean to be an observer here? The almost invisible position in the dark from where I was looking at the almost invisible formation of the intimately moving couple made the situation simultaneously thrilling and awkward. I was ambivalently experiencing myself being a voyeur in the position of looking almost invisibly, but without actually being able to see clearly in the absence of light. I was ambivalently close and distant to the action by being forced to re-experience what it means to 'observe' with the whole sensuous system that automatically provokes imagined scenes of bodily closeness.

Is there such a thing as imaginary or inner voyeurism? David Shearing discusses this phenomenon in his article *Intimacy, Immersion and the Desire to Touch: The Voyeur Within* (2015). In that text 'the voyeur within' designates an innate desire within us to come closer and to touch, even in our imagination when it is not physically possible (Shearing, 2015, p.71). Shearing discusses how audial stimulation can be perceived as intimate proximity, almost as a sensation of touch, that creates a sense of inner voyeurism in the desire to be fulfilled as real touch (Shearing, 2015, p.86). Similar to this, the olfactory perception of bodies that I experienced in the dark room of *Kiss* intensified the intimacy by giving me the sensation of being in close proximity to the performers and the other visitors, whilst simultaneously being aware of being in a museum space. The direct limitation of my sense of vision forced my other senses to co-operate in navigating in the dark and in creating meaning out of the sensory information given.

Once every 5-10 minutes the silence was obstructed by one of the two dancers who spoke out loud, staccato and inexpressively, '*Kiss*, Tino Sehgal, 2005,' contextualising it as a piece of art in the museum space. In the absence of any other text or signage, this was the only clear indication of authorship. These moments created a certain distance to the close but yet ambivalent emotions of voyeurism created between the dancers, their movements, the situation of visual void, and the activation of corporeal and imaginary sensations created through this.

Another element obstructed my experience of involvement and closeness in a different way. While sitting in the room, several visitors switched on the light of their mobile phones as they entered the space in order to immediately reveal what the room contained. This act seemed to testify to an innate desire to reveal and understand one's immediate environment, but it also showed how interconnected we are with technology, automatically deploying the phone's flashlight function as an extension of human vision. The immense darkness, and the process I had gone through myself in experiencing the time it takes the eye to get used to darkness, generated an awareness of how such devices extend our perceptual palette, which in everyday life is often only experienced in the absence of technology (in this case, in the absence of a mobile phone). This seemingly unintended illumination of the space obstructed the embodied experience of visual void. Even though it was just a short moment, the magic of the darkness, its potentialities and its blurring of concrete material, were disrupted. Intended or not, illuminating the space in this way could also be understood as an illumination of the situation so as to enhance the voyeuristic theme, turning the previously invisible quasi-voyeurs into real voyeurs confronted in their act of looking at an intimate encounter.<sup>5</sup>

## **Conclusion**

In *Kiss*, intimacy is (syn)aesthetically constructed through elements that generate a feeling of closeness and elements that disturb closeness and create distance. The visitor's vision is obstructed through a lack of light, which automatically activates the other senses in acts of making sense. Smells, sounds, senses of movement, contours and the tactility of darkness all create a sense of closeness, a somatic understanding of the material given—and at the same time this somatic understanding automatically leads to an attempt to semantically analyse and imagine the scenario. Elements of distance and difference in the piece are manifested partly in this semantic moving away from the corporeal experience, and partly in the moments of speech and the brief illumination of the space that break the mystery and ambiguity of the dark space. These elements point towards the act of staging in directly bringing forward the facts that make this piece a piece of art and in revealing the actual museum space. The activation of the body while provoking the thought and the mind through alienation exemplify Groot Nibbelink's intimacy in performance as closeness within distance and difference. The intimate experience of voyeurism, despite the physical disability to see, appears in the (syn)aesthetic perception of this piece, in sensory perception and above-mentioned elements of staging while maintained through mutuality.

We might conclude then, that intimacy in theatre and dance, in order to be experienced as closeness, has to accept and incorporate elements of distance. *Kiss* exemplifies how intimacy is produced through the performativity of our senses, imagination and emotions that reveal, in addition, how intimacy in the social and digital world is constructed, maintained and challenged in a deconstruction of ordinary perceptions of closeness, distance and presence. This choreographical piece moves choreography out of the realm of physical movement alone and into an understanding of choreography as movement of thought and association.



This article is based on:

*The Performativity of Intimacy in Theatre: A research towards the potentiality of intimacy in contemporary affective participatory theatre.* MA Thesis, Theatre Studies, Utrecht University, 2016.

<sup>1</sup> I followed the programme in the academic year 2015-16; in the following year the programme's name was changed to Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy.

<sup>2</sup> Dries Verhoeven's art installation *Guilty Landscapes* has four parts: *Episode I – Hangzhou*; *Episode II – Port-au-Prince*; *Episode III – Homs* and *Episode IV – Pattaya*. <http://driesverhoeven.com/project/guilty-landscapes/> [accessed 20-01-2017].

<sup>3</sup> In her specific way of writing '(syn)aesthetics' with a bracket around the prefix 'syn-' Machon emphasises the different aesthetic processes co-existing in experiencing visceral performances that incorporate corporeal evocation through different sensorial stimuli and how these synesthetic experiences make sense both somatically and semantically in the creation of reflections and emotions. The experience in this type of theatre becomes part of the material as well (Machon 2009, pp.14-20).

<sup>4</sup> As part of the epic theatre movement in the early to mid-1920s century Bertolt Brecht introduces the term *Verfremdung*, which means 'alienation' or 'estrangement'. By using *Verfremdung* in the acting style audiences would not get immersed in the emotional lives of the characters but be able to reflect on the meaning of the piece and its relation to what it represents (Encyclopaedia Britannica: 'epic theatre', 'alienation-effect').

<sup>5</sup> *Kiss* was later that year performed in a bright room in Stedelijk Museum Amsterdam. This circumstance created a completely different expression and the piece did arguably not create the same feeling of intimacy and voyeurism.

## Bibliography

**A** *Year at the Stedelijk: Tino Sehgal*, exhibition in Stedelijk Museum.

(2015).[accessed 10-08-2016]. Available from World Wide Web:

<<http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/a-year-at-the-stedelijk-tino-sehgal>>

**G**root-Nibbelink, L.(2012). Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator. *Contemporary Theatre Review*, 22 (3), pp. 412-420

**H**elm, B.(2013). *1.2 Intimacy: Friendship*. [accessed 03-08-2016].

Available from World Wide Web:

<<http://plato.stanford.edu/entries/friendship/#1.2>>

**M**achon, J.(2009). *(Syn)aesthetics - REdefining Visceral Performance*. London & New York: Palgrave Macmillan

**S**hearing, D.(2015). Intimacy, Immersion and the Desire to Touch: The Voyeur Within. In: G. Rodosthenous, (ed). *Theatre as Voyeurism*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, pp.71-87

**Mette Gjandrup Tast** completed a BA in Dramaturgy from Aarhus University, Denmark in 2014 and graduated from the MA of Arts and Culture, Theatre Studies at Utrecht University, the Netherlands, in 2016. She is curious about bodies in relation to each other, sensorial theatre and performance. Mette likes to question how people meet and interact in and through the performing arts as well as how the performing arts help questioning and constantly renewing our understandings of these relations in the social world.

Dit artikel is eerder verschenen in: Linden, M. van der, L. Wildschut, J. Zeijlemaker (eds.) (2006), *Danswetenschap in Nederland – Deel 4*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.150-155.

## **Feeling the right answer; a research on the choreographic process**

Door Ruth Wilmans

Hoe ontstaat een 'danswerk' en wat is de aard van het creatieve proces van een choreograaf? Zijn er misschien fases te herkennen in het choreografische creatieproces en hoe verhouden die fases zich dan tot elkaar? Wat zijn de meest essentiële momenten in het creatieve proces en wat is de rol van intuïtie en gevoelens? Hoe kijken choreografen zelf naar hun proces?

Dit zijn de vragen die ik mij stelde aan het begin van mijn MA scriptie. Ik was mij ervan bewust dat het een lastig onderzoeksproces zou worden, want niet alleen het medium dans is snel voorbijgaand, ook 'het creatief proces dat tot dans leidt is vluchtig' (Theodores, 2000, p. 5). Choreografen houden zich liever bezig met creëren, ze zijn niet geneigd om uitgebreid over hun manier van werken te publiceren.

Ik ging op zoek naar bronnen die verband hielden met mijn vragen, teksten over het choreografisch proces, danseducatie, improvisatie, choreografische biografieën en interviews met choreografen. Ik vergeleek ook teksten over creatieve en artistieke processen in dans, muziek en beeldende kunst. Ik concludeerde dat het wetenschappelijk onderzoek naar het creatieve proces van een choreograaf nog in een beginstadium verkeert. Hoe interessant de bronnen ook waren, ik vond weinig theoretische concepten die mijn scriptie konden ondersteunen. Daarom breidde ik mijn literatuuronderzoek uit naar bronnen over creativiteit en onderzoeksmethoden.

### **Modellen over creativiteit en onderzoek**

Mijn onderzoek spitste ik toe op de volgende vragen: kent een creatief proces, zoals het maken van kunst, een bepaalde volgorde? Is het een lineair, circulair of spiralend proces? Welke fases zijn te herkennen? Of is het mogelijk dat het choreografisch proces helemaal niet in een bepaalde volgorde verloopt? Is er iets speciaals aan het maken van dans wat verband houdt met hoe het proces is opgebouwd?

Ik vergeleek theorieën over creatieve processen van Abbs (1989), Csikszentmihalyi (1996) en Osborn (1953), met die over dans (Akopian-Schupp, 2000) en heuristische research van Moustacas (1990). Het bleek onder andere dat heuristische research sterke gelijkenis heeft met het choreografische proces. De onderzoeker in heuristische research is object van het onderzoek, hij onderzoekt zijn eigen processen. Dit is vergelijkbaar met een creatief proces in choreografie waarin de persoon van de choreograaf sterk betrokken is, zoals Preston-Dunlop uitdrukt in 'the choreographer makes what he does, gives the meaning he does, because he is who he is uniquely himself' (Preston-Dunlop, 2002, p. 42).

### *Eerste serie resultaten*

De auteurs gebruiken vaak dezelfde terminologie of beschrijven gelijkaardige processen onder een iets verschillende benaming. Ze schrijven allen over verschillende fases waaruit die processen zouden bestaan. Door Abbs (1998) worden deze fases als opeenvolgend beschouwd, waarbij de cycli zich kunnen herhalen. Van het begin af aan had ik twijfels of dit een juiste manier van voorstellen was. Het choreografisch proces is een zeer complex proces. Het als een circulair of cyclisch proces te zien, kan ons afhouden van de werkelijk complexiteit en van de interactie van de fases. Ook Csikszentmihalyi (1996) vindt dat dit een valse en misleidende voorstelling van zaken is en suggereert dat men in een creatief proces dikwijls op zijn schreden terug keert. Akopian Schupp (2000), bevestigt dat de fases niet gescheiden en opeenvolgend voorkomen en introduceert het begrip recalibratie; zij bedoelt hiermee dat de creator op elk moment van het proces (onderdelen van) het product re-evalueert en veranderingen aanbrengt, die het product op details of op een rigoureuze wijze aanpast. Akopian Schupp vervangt vervolgens het woord fase, welke een in de tijd opvolgende betekenis heeft door 'dynamische conditie' welke gekarakteriseerd wordt door constante verandering, verschillende activiteiten en vooruitgang.

Creatieve processen gaan ook over meer dan een cognitief proces alleen. Er is er sprake van het inzetten van intuïtie (Arieti, 1976), gevoel (Monk in Jowitt, 1997) en onbewuste kennis (Blom & Chaplin, 1989). Zowel Csikszentmihalyi (1996) als Osborn (1953) en Moustacas (1990) spreken over een fase van 'incubatie' waar onbewuste processen kunnen leiden tot 'illuminatie', het vinden van een goed antwoord. Arieti gaat in dat verband ook in op 'intuïtie' of 'intuïtieve kennis'.

### *Eerste serie conclusies*

De onderdelen van een creatief proces zijn globaal te benoemen. Ik vind diverse componenten, fases genoemd, die gehanteerd kunnen worden als onderdelen van dat proces. Het is echter minder duidelijk hoe deze fases zich tot elkaar verhouden. Staan ze in een tijdsverloop? Zijn het fases die op elkaar volgen, en eventueel een circulair of spiralend proces kennen? Ik merk tijdens het onderzoek dat dit een te rigide wijze van voorstellen is. Zo'n benadering doet te weinig recht aan de complexe werkelijkheid van choreograferen. De componenten zijn bewegelijk ten opzichte van elkaar, verhouden zich meer tot elkaar als dynamische condities. Door de choreograaf worden de componenten, naar zijn/haar inzichten op het juiste moment ingezet. Het proces kent cruciale momenten waarop er sprake is van recalibratie: opnieuw afstemmen van de totale inhoud en vorm van de dans. Dit choreografisch proces kan in principe zolang doorgaan tot de choreograaf tevreden is met het product. Het einde echter van het proces, de datum van de eerste voorstelling, is vaak vastgelegd voordat het proces begint. Hierdoor blijkt er een grote spanning te bestaan tussen de eigenheden van het creatieve proces en de eisen van tijdgebonden uiterlijke omstandigheden. De vraag welke componenten van het proces spiralend, circulair of lineair zijn of een dynamische conditie kennen, blijft daarmee nog onbeantwoord.

Er zijn essentiële onderdelen in creatieve, choreografische en heuristische processen, die aangeduid worden als incubatie en illuminatie. Deze gaan over meer on(der)bewuste processen. Dit maakt het onderzoek naar het choreografisch proces complexer. Een van de onderzoeksvragen is; 'wat is de rol van intuïtie en gevoelens'. Veel bronnen vanuit de dansliteratuur refereren

hieraan. Het is daarom zeker nodig dit onderdeel mee te nemen in het onderzoek.

### **Hoe beschouwen choreografen hun eigen proces?**

De literatuur gaf mij terminologie waarmee gewapend ik interviews kon uitvoeren bij choreografen. Ik koos drie Nederlandse choreografen: Andrea Boll, Truus Bronkhorst en Harijono Roebana en nodigde hen uit om deel te nemen aan mijn onderzoek. Zij waren alledrie enthousiast om mee te werken. Ik hanteerde een semi-gestructureerde wijze (Bell, 1993) van interviewen. De methodologie van het interview is ontworpen om te ontdekken hoe de drie choreografen hun eigen proces ervaren en beschrijven, welke terminologie ze hanteren, of er volgens hen een volgorde is in het proces, en wat zij als de meest essentiële momenten beschouwen. Daarin gebruikte ik terminologie uit het literatuuronderzoek, maar liet ruimte voor het toevoegen van hun eigen begrippen. Ik presenteerde kaartjes met daarop choreografische termen uit de literatuur. De choreograaf kon hieruit begrippen selecteren die hij/zij herkende als kernbegrippen uit het choreografisch proces. Het was voor de choreograaf ook mogelijk om begrippen toe te voegen als ze iets niet in de selectie vonden. Hierna werd de choreograaf gevraagd om indien mogelijk, de begrippen in een tijdsvolgorde te leggen. Het interview focuste zich vervolgens op de uitgekozen terminologie. Aan het einde van het gesprek gingen wij kort langs de overgebleven begrippen om aanvullende informatie hierover mee te kunnen nemen.

#### *Tweede serie resultaten*

Het was interessant om de choreografen te interviewen, omdat zij verschillend zijn in hun benaderingen. Zij gebruiken daarbij een eigen terminologie. Als ze dezelfde termen gebruiken hoeft dat niet te betekenen dat ze ook daarmee hetzelfde bedoelen. Om een basis voor analyse te maken ordende ik de begrippen in drie categorieën; voorbereiding, onderdompeling en overige begrippen. Een belangrijk deel van het creatief proces heeft in eerste instantie plaats in de voorbereiding van het project. De choreografen kiezen termen als 'het eerste engagement', 'idee', 'concept', 'de bedding' en 'context', welke samen de voorbereiding van de choreografie vormen. Een tweede groep gaat over het verdiepen en uitvoeren van het concept, met termen als 'onderdompeling', 'vakmanschap' en het 'voeden van de dansers'. In de derde groep vallen begrippen als 'illuminatie', 'incubatie validatie', 'voorstelling' en 'creatieve synthese'. Over de inhoud van deze begrippen zijn de choreografen het meest verschillend in hun bemerkingen. Ik vind in hun bemerkingen niet meer dan zeer globale overeenstemming over mogelijk opeenvolgende fases in het choreografische proces.

#### *Tweede serie conclusies*

Ik constateer een probleem in de wijze van kijken naar het choreografische proces; daarin kunnen minstens twee manieren worden onderscheiden. De eerste groep van termen refereert aan het uiterlijk waar te nemen choreografisch proces: termen als 'werken met het medium', 'repetitie', 'vakmanschap', 'presentatie' en 'voorstelling'. De tweede groep van termen refereert aan het innerlijke proces van de kunstenaar, wanneer ideeën groeien en oplossingen worden gevonden: termen als 'eerste engagement', 'onderdompelen' en 'incubatie validatie'. Maar een beperkt deel van het innerlijke proces wordt zichtbaar, het meeste gebeurt in het innerlijk van de choreograaf. Een deel is

ook minder bewust of benoembaar. Het choreografische proces kent beide aspecten, het innerlijk en het uiterlijk proces, en beide zijn erg belangrijk. De choreograaf beweegt zich voortdurend tussen en in de twee processen. Het innerlijke en uiterlijke proces bewegen zich door elkaar en afhankelijk van elkaar.

Daarmee concludeer ik dat het spreken over een choreografisch proces als een creatief proces dus prematuur is. De twee vallen niet volledig samen. Het concept van dit onderzoek moet hiermee gecalibreerd worden. Ik werk verder met de volgende definities: het *uiterlijke waar te nemen choreografisch proces* is het volledige choreografische proces welk niet alleen bepaald is door het creatieve proces van de choreograaf maar ook door tijden van repetitie, beschikbaarheid van dansers, data van voorstellingen enzovoorts. Dit proces kan worden gezien als fasen die elkaar opvolgen. Zoals 1) context en concept 2) werken met de dansers in het medium 3) realisatie van de uiteindelijke vorm en repetitie 4) presentatie en voorstelling 5) respons, evaluatie en validatie. Dit proces kent sterke beperkingen in tijd en mogelijkheden. Het onttrekt zich gedeeltelijk aan de invloedsfeer van de choreograaf. Bij het *innerlijke proces* spreek ik over het creatief proces van de choreograaf. Het kan worden vergeleken met theorieën over creativiteit en heuristische research. Voorlopig spreek ik hier over onderdelen die als dynamische condities werken, er is sprake van recalibratie.

Omdat de definitie van het innerlijke proces het meeste aansluit bij mijn oorspronkelijke vraagstelling besluit ik mij te beperken tot een verdieping van aspecten van de vroege fase van dit interessante maar complexe onderdeel van het choreografische proces. De daarop betrekking hebbende resultaten uit het voorafgaande literatuuronderzoek en de interviews neem ik mee. Ik betrek deze intensiever op de literatuur.

### **Over de essentiële momenten in het innerlijk choreografisch proces**

Een van de onderzoeksvragen was: wat zijn de essentiële momenten in het creatieve proces, wat is de rol van intuïtie en gevoelens?

Hoe het proces ook verloopt, een van de meest essentiële momenten bij elke choreograaf is het startpunt. De choreografen benoemen het als; 'eerste engagement', 'idee', 'concept', 'de bedding' en/of 'context. In het volgende deel noem ik het 'expressieve impuls'. Ik bedoel hiermee de innerlijke impuls van de choreograaf om een choreografisch proces te starten en dans te creëren. Om een antwoord te vinden op de bovenstaande vragen onderzoek ik de literatuur over creatieve processen nogmaals, en veel specifieker op de verwerking van de innerlijke impuls. Ik betrek in mijn gedachtegang hierover ook onderzoek over het vergelijkbare moment in het proces van een componist.

#### *Derde serie conclusies*

De kunstenaar, choreograaf heeft een expressieve impuls, een soort van puzzel, een taak die volbracht kan worden en een wens om dat te doen. De expressieve impuls in dans is het dansant beeld van de choreograaf. Dansbeelden bestaan op verschillende manieren; het kunnen bijvoorbeeld dansenergie, thema's, concepten, gevoelens of dansbewegingen zijn.

Het dansbeeld valt bij de choreograaf op 'voorbewerkte aarde'. Deze term is ontleend aan Mak en Jansma (1995) die ze gebruiken in vergelijkbare processen bij componisten. Deze voorbewerkte aarde bestaat bij de choreograaf uit de domein-specifieke kennis van het dans-terrein, de kennis over het onderwerp maar ook uit de kennis en vaardigheden in creatieve processen.

Domein-specifieke kennis is volgens Nickerson (1999) en Csikszentmihalyi (1996) onontbeerlijk om op het betreffende terrein creatief te kunnen zijn.

### *De rol van het voelen en onbewuste kennis*

Maar wat gebeurt er als een expressieve impuls op deze voorbereekte aarde 'valt'? Hoe verloopt het proces verder? Door een mentaal proces maakt de choreograaf een creatieve vertaling in het dansmedium. De choreograaf gebruikt alle elementen van zijn gecultiveerde aarde om een antwoord te vinden. Hij ontdekt een overeenkomst tussen één systeem van kennis en een ander, en maakt daardoor een brug tussen de expressieve impuls en het dansmedium. Maar niet alle antwoorden komen voort uit een logisch mentaal proces. Arieti (1976) spreekt in dit verband over het 'endocept' een term uit de psychologie betreffende onbewuste, ongevormde kennis. Het endocept heeft een belangrijke functie in de verwerking van complexe vragen waarop veel antwoorden mogelijk zijn. Endoceptuele cognitie vertegenwoordigt het onbewuste deel van de 'vorbewerkte aarde' van de choreograaf. Door onbekende processen wordt het endocept gestimuleerd om antwoorden te geven op de vraag: wat komt er vervolgens? Het endocept wordt herkend in zijn getransformeerde vorm: gevoelens, beelden woorden, symbolen, acties of dansbeelden. De choreograaf herkent het voor hem juiste antwoord door affectieve verwerking, hij voelt zich aangetrokken door of enthousiast voor het antwoord en geeft er aandacht aan. We noemen dit vaak gevoel of intuïtieve kennis. De choreograaf voelt wat goed is en wat niet.

In de loop van één creatief proces beantwoordt de choreograaf enorm veel gerelateerde vragen, je kunt het zien als groepen en netwerken van vragen. Sommige vragen leiden tot een nieuwe impuls, andere kunnen met één betekenisvol antwoord het hele proces in een richting sturen. Dit laatste noem ik recalibratie. Uiteindelijk leiden alle goede en betekenisvolle antwoorden samen en in relatie tot elkaar tot een creatieve synthese ofwel de choreografie.

### **Conclusie**

Het choreografische proces vormt een zeer complex geheel. Ik constateer een grote spanning tussen wat ik benoemde als het uiterlijk waar te nemen choreografisch proces en het innerlijke proces van de choreograaf. De vraag is of dit van invloed is op de mogelijkheden tot recalibratie en of deze spanning positief dan wel negatief werkt op het choreografisch creatieproces en het product dans. Ik constateer dat er terecht een grote rol is weggelegd voor intuïtie en gevoelsmatige beslissingen, omdat onbewuste hersenprocessen een belangrijke rol spelen bij het antwoord geven op complexe vragen zoals in een artistiek creatief proces voorkomen. Wetenschappers op het gebied van hersenwerking zijn steeds meer in staat om creative processen te ontrafelen. Hoe gaan we het ooit ten volle kennen? De levende praktijk van choreografen blijft voorlopig een bron vol van artistieke verrassingen.

Dit artikel is gebaseerd op de professional masterscriptie <i>Dance, Skills &amp; Employment: A Contemporary Perspective</i> (Leeds Beckett University, MA of Arts in Choreography, 2004).
--

## Referenties

- Abbs, P.** (1989). *The Patterns of Art-Making*. In *The Symbolic Order: A Contemporary Reader on the Arts Debate*. London: Falmer Press.
- Akopian-Schupp, R.** (2000). *The Box of Pandora, the Choreographic Creation Process*. Lecture notes, 25-03-2000 for the Dutch Union of Dance Artists.
- Arieti, S.** (1976). *Creativity, the Magic Synthesis*. New York: Basic Books.
- Bell, J.** (1993). *Doing Your Research Project*, Buckingham: Open University Press.
- Blom, L.A. & Chaplin, L.T.** (1989). *The Intimate Act of Choreography*. London: Dance Books.
- Boll, A.** (2000). Interview with the author. 18-05-2004, Amsterdam.
- Bronkhorst, T.** (2000). Interview with the author. 14-06-2004, Amsterdam.
- Csikszentmihalyi, M.** (1996). *Creativity, Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins Publishers.
- Jowitt, D. (Ed.)**. (1997). *Meredith Monk*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Mak, P. & Jansma, M.** (1995). *Compositie en improvisatie*. In Evers's (Ed.) *Muziekpsychologie, Muzikale beleving, Schepping, Beleving, Waarneming*. Assen, Van Gorcum en Gennep.
- Moustacas, C.** (1990). *Heuristic Research, Design, Methodology and Applications*. Newbury Park: Sage Publications.
- Nickerson, R. S.** (1999). *Enhancing Creativity*. In Sternberg, R. (Ed.) *The Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborn, A.F.** (1953 ). *Applied Imagination*. Cited in Arieti, S. *Creativity, the Magic Synthesis*, 1976. New York: Basic Books.
- Preston-Dunlop, V.** (2002). *Dance and the Performative, a Choreological Perspective Laban and Beyond*. London: Verve Publishing.
- Roebana, H.** (2000). Interview with the author. 05-07-2004, Amsterdam.
- Theodores, D.** (2000). *Writing Dance, Righting Dance*: Cork: Firkin Crane.

**Ruth Wilmans** is a teacher in Dance Improvisation. Her position is dance teacher and researcher in Fontys Academy for Dance Education and Fontys Dance Academy. She studied the Master Choreography at Leeds University and received her MA with her dissertation on the choreographic process. She researched and published about the use of transferable skills of dance artists in: "Dance, Skills & Employment: A Contemporary Perspective". She is currently also alumni officer Dance, international coordinator, exchange officer and coordinator of the Fontys Minor Art, Creating and Research.



Dit artikel is eerder verschenen in: Delft, M. van, Z. Gündüz, H. Koolen, J. Voets, L. Wijers (eds.) (2017), *Danswetenschap in Nederland – Deel 9*. Vereniging voor Dansonderzoek, pp.153-158

## **Metaphorical Objects**

by Michael O'Connor

*The material sign is constituted as a meaningful entity not for what it represents but for what it brings forth.* (Malafouris 2013, p.105)

When we think about intangible concepts like time, thought or love, there is some physical way we understand them. We think of time as moving or as a substance of which we do not have enough. We think of love as a place to be in or out of, or as an object where pieces fit together. We describe thoughts as strong or distant. This physical understanding, outlined in the conceptual metaphor theory, introduced by George Lakoff and Mark Johnson in their book *Metaphors We Live By* (1980), was the starting point and inspiration for my creative practice. If these concepts are learned, understood and described through physical experiences one has in the world, then are the qualities associated with these concepts recognizable? I wanted to develop a practice where the physical qualities of these concepts could be explored, highlighted and utilized to convey meaning. The piece that resulted was titled *Moving Around X* (2015), which aimed to prioritize the felt meaning of events and trigger thoughts without sentences for the audience and performers. I was interested in how and why something is known, even what is known, before it becomes a recognizable symbol.

Conceptual metaphor theory, rooted in cognitive science studies, explains that abstract concepts are typically understood using sensorimotor structures where entities from a sensorimotor source are mapped onto an abstract target (Johnson 2007, p.165). These cross-domain mappings are expressed in primary metaphors like: *Psychological Intimacy is Physical Closeness* or *Time is Motion*. The basic structures of sensorimotor experience that pattern our interactions, allowing us to understand our world, are called *image schemas* (Johnson 2007, p.136). Image schemas are the structure that metaphors are built on, binding the body to the mind. *Pathway* and *Container* were two image schemas that I felt related the most to concepts like time, love and thought. Qualities like linearity or curviness from *Pathway*, or the inside-ness or hidden-ness attached to *Container* are projected upon and used to understand metaphors like: love is a journey; time passing; or thinking outside the box. After establishing the image schemas of *Pathway* and *Container* as my focus, I introduced those into the rehearsal process as actual objects. Wooden boxes, bags of dirt and a large tarpaulin provided physical containers while ropes of different thicknesses and lengths, long plastic sheets and dirt on the ground created pathways to explore. As I was looking to test the inherent meaning residing in the three-dimensional metaphoric objects, without revealing a narrative, I allowed the qualities of the

objects to speak for themselves, weaving the text they evoke with the texture they hold.

### **Generating meaning through atypical interactions**

While working with objects, another important concept that affected the research was affordance theory, introduced by psychologist James Gibson, which defines affordances as potential actions provided by the surrounding environment (1979, p.127). Affordance theory considers how properties in the environment affect and are available to the perceiver (Chemero 2003, p.183). In the practice, it became important to notice how much the object was shaping our interactions with it. Going against the typical affordance of an object helped to change our normal way of thinking, and allowed a greater understanding of the object's capabilities to emerge. By exploring what we called atypical affordances, like dragging a rope across the room instead of looping it to carry, or purposelessly holding a bag against a wall, we began to write new metaphors. For example, using a long rope and its linearity to substitute physicalized thought, we could create moments where the object afforded a typical interaction. Rope easily gets tangled. When rope is thought, then we have a familiar metaphoric text of 'thoughts are tangled.' However, as we sought to find atypical affordance behaviors between body and object, like standing on a rope, we were able to write new metaphors like 'thoughts are under my toes'. The introduction of new physical relationships through practice allowed for the understanding of that concept to change and expand. The texture of the object became responsible for the new text it evoked.

The generation of new metaphors is highly connected to abstraction and surrealism, as the meaning generated between shared qualities of two concepts is not commonly known or agreed upon yet. Engaging with the objects with these new metaphors in mind created a performative tension and allowed us to connect to the concepts in a more subjective way. The practice sought for the performers to feel rather than think and was on the edge of using what is familiar against what is abstract and open for multiple interpretations. *Moving Around X* hoped to bypass the need for the audience to know an exact narrative, and instead provide tangible qualities and physical dimensions so an increase in metaphor interpretation pressure would give them the potential to make meaning through association. Author and artist Richard Allen proposes the appearance and disappearance of objects in performance 'dictates a rhythm that invites the audience to edit and frame the images themselves, letting the temporality of transition resonate rather than the resolution' (Allen 2013, p.123). My intent was to create temporary relationships between object, performer and audience that resonated through the visual-tactile qualities presented. Thus, inviting the observer to understand the felt meaning of a moment on a sensorimotor level.

### **Interacting with immateriality**

During *Moving Around X* one dancer swings and pulls a large rope, which creates ripples along the stage. These ripples are being paired to emotional jazz music played on the piano. The dripping piano scales, the melodic runs and the variation of occasional counterpoint notes are visualized in the rope's continuous

tempo, widening and narrowing ripples and contrasting loops when the rope is twisted or thrown. Here, the audience is guided to “listen with their eyes”. Highlighting prototypical qualities of objects allows the spectator to recognize and assign meaning to an event or object. Rich pre-categorical sensory information allows reception among audiences to vary as every spectator can attribute meaning to the stimuli in a different way (Sugiera 2002, p.233).



Performers Michael O'Connor and Samuel Feldhandler interact with large ship ropes in time to music, pairing sound to sight to create a visual listening. Photo: Nellie de Boer, 2015.



Performers produce time through a projection of light onto cloth-like material and practice atypical interactions with time after transposing the linguistic metaphor *Time as Fabric* back into a physical form. Photo: Nellie de Boer, 2015.

Utilizing the primary metaphor *Time as Fabric*, a projection of a clock was placed on a large tarpaulin, giving time a materiality that allowed the body to unconventionally explore the fabric-like qualities of time. With this cross-domain mapping, the practice was to approach the tarpaulin in ways one normally does not interact with time, for example caressing time with an erotic touch. This created an interesting foursome, in which one dancer is controlling the image of time while the other is interacting with the tarpaulin. They are sensuously interrelating, sensing each other's presence, yet engaging a visual-tactility between light, image, and tarpaulin without actually touching each other.

Moments like this interest me because they are ambiguous and vague, and this is where I find the performance has strength. The qualities the body uses to interact with the tarpaulin are understandable but the performative event does not prescribe a specific context or content to illustrate any specific narrative. It is nonsense and at the same time a *déjà vu*. Philosopher Charles Sanders Peirce explains that 'depth' or meaning of a symbol is controlled by its 'breath' or reference' (Anderson 1984, p.463), allowing it to be recognizable in different ways simultaneously.

### **A rope is as much a thought as a thought is**

Lambros Malafouris, a Research and Teaching Fellow in Creativity, Cognition and Material Culture, crosses embodied, metaphorical theories with objects in

particular and suggests the mind can be found in between the actor and the object. This *material engagement theory*, as he calls it, was important for my practice in that it helped verify the proposal that I was working with concepts through the objects. Allen and Malafouris both quote Daniel Miller when referencing that objects should not be considered simply as material artifacts or symbols that signify dramatic meaning, but that they act as a trigger that 'makes possible the immaterial existence of thought and emotion' (Allen 2013, p.124). Malafouris sites Andy Clark's term of *surrogate material structures* as 'any kind of real-world structure, artifact, or material assemblage that is used to stand in for, or take the place of, some aspect of some target situation, thereby allowing human reason to reach out to that which is absent, distant or otherwise unavailable' (Malafouris 2013, p.104). Here, material engagement theory excitingly blends objects with a metaphoric surrogacy making possible a way to understand nontangible things. Utilizing cognitive science studies in my practice to explore immaterial things like time, love and thought through metaphor by enacting them as tangible objects appears congruent with Clark's supposition.

*Moving Around X* utilizes movement of qualities to temporarily create meaning between the object and the body that is polyvalent and subtle. The drive behind the work was to remember that, as Malafouris states, 'the material sign, (...) does not stand for a concept but rather substantiates a concept' (2013, p.97). I feel the research undertaken in this practice and work was a successful entanglement between cognitive science studies and art, demonstrating how conceptual metaphor theories could be questioned and explored in performance.



Samuel Feldhandler manipulates rope to conjure a tangible thinking through lines and pathways with a thin black rope. Photo: Nellie de Boer 2015.

This article is based on:

*Love-Empathy-Metaphor* AMCh Practice Reports, Master of Arts  
Choreography Studies: Theater School-Dance, Amsterdam School of the  
Arts, 2015

### **Bibliography**

- Allen, Richard.** (2013). The Object Animates: Displacement and humility in the theatre of Philippe Quesne. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18 (3), pp.119-125
- Anderson, Douglas.** (1984). Pierce on Metaphor. *Transactions of the Charles S. Pierce Society*, 20 ( No. 4 Fall), pp. 453-468
- Chemero, Anthony.** (2003). An Outline of a Theory of Affordances. *Ecological Psychology*, 15(2), 181-195
- Cienki, Alan and Cornelia Müller.** (2008). Metaphor, gesture, and thought. In: R. W. Gibbs Jr., (ed). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 483-501
- Gibson, James. J.** (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin
- Glucksberg, Sam.** (2008). How metaphors create categories- quickly. In: R. W. Gibbs Jr., (ed). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge:

Cambridge University Press, pp. 67-83

**Jevtic, Iva.** (2008). *Inbetween Word and Image: Walter Benjamin's Images as a Species of Space*. Paper delivered to the 2nd Global Conference of the Interdisciplinary Network 2008. [online]. [Accessed:22.7.2014]. Available from World Wide Web: <<http://inter-disciplinary.net/ci/v1/v12/Jevtic%20paper.pdf>>

**Johnson, Mark.** (2007). *The Meaning of the Body*. Chicago: University of Chicago Press

**Lakoff, George and Mark Johnson.** (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press

**Lakoff, George and Mark Johnson.** (1999). *Philosophy in The Flesh*. New York City: Basic Books

**Malafouris, Lambros.** (2013). *How Things Shape the Mind- A theory of material engagement*. Cambridge: The MIT Press

**McConachie, Bruce.** (2001). Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians. *Theatre Journal*, 53 (4), pp. 569-594

**Sugiera, Malgorzata.** (2002). Theatricality and Cognitive Science: The Audience's Perception and Reception. *SubStance*, 31(No. 2/3, Issue 98/99), pp. 225-235

### **Postscript by Michael O'Connor (April 2019)**

In addition to this research being used as a creative practice to create choreography, this method could be applied in contexts such as therapeutic settings, or in the teaching of cognitive linguistic concepts of embodied meaning. This paper was presented at the Metaphor Festival in Amsterdam in 2018 under the title *Touching thoughts: Creatively materializing immaterial concepts* and was nominated for Christina Alm Arvius best student paper award. Furthermore, this research has laid the groundwork for additional research that will outline a PhD proposal I am currently commencing.

As a professional dancer and choreographer, I realized that lines were dynamic data themselves, defining how we experience the world around us. The idea that the moving body creates lines appears in the background of theories from different fields of study, as shown in the essay with respect to the linearity of materials or within the structure of thoughts. I propose thinking of experience as a layering of lines of different modalities; lines that we imagine, lines that we make (as in traces of movements), and lines that we perceive sensually. Through our body, lines become a fundamental part of our experience. Practice-based research utilizes the body's ability to find ways in which lines co-exist between other academic fields, thus allowing the body to be the site of integration and translation between fields. I aim to define the term 'Embodied Lines' and continue to look at ways the body can be seen as a metaphor translator and as a line maker, while using the theoretical fields outlined in this essay and thus making more bridges between artistic and traditional modes of research.

**Michael O'Connor** graduated from the Amsterdam Master of Choreography program in 2015 and has a BFA from University of Utah. Working at the intersection of cognitive science and movement, his artistic work attempts to recreate and articulate some of the basic building blocks of human perception as performative tools. Recently he has presented work at the Venice Biennale, the Mind and Brain School in Berlin, the Detroit Dance City Film Festival. He teaches creative practice and feedback to university students throughout Europe and is currently adapting dancer-based abstract thinking and collaboration skills for use in businesses. His piece TERTIARY was nominated for the Prix d’Jardin in the 8: Tension series at the ImpulsTanz Festival. His solo premiere work *a waiting dog dies* earned him Vienna’s ‘dancer to watch’ in BalletTanz Magazine 2008. He has also performed in works by Deborah Hay, David Zambrano and Willi Dorner among others.