



# het tegenovergestelde van hoofdpijn<sup>1</sup>

een onderzoek naar de aanwezigheid van virtuositeit in hedendaagse dans

MA scriptie - Marieke van Delft - 3545407

---

# het tegenovergestelde van hoofdpijn<sup>1</sup>

---

een onderzoek naar de  
aanwezigheid van virtuositeit in  
hedendaagse dans

---

MA scriptie

Marieke van Delft  
3545407

---

Begeleider: Liesbeth Wildschut

---

<sup>1</sup> Rinus Sprong

---

## Woord van dank

Veel dank aan Liesbeth Wildschut voor het vertrouwen en geduld

Veel dank aan Suzy Blok, Yuri Bongers, Fernando Belfiore, Nishant Bola, Kristin de Groot, Rinus Sprong, Conny Janssen en de anonieme deelnemers voor hun mooie, enthousiaste, interessante, inspirerende en soms kritische bijdrages aan mijn onderzoek

Veel dank aan David Middendorp en Mor Shani voor het beschikbaar stellen van hun materiaal

en

Veel dank aan mijn vriend en alle lieve familie en vrienden voor het eindeloos luisteren, vragen en back-uppen

## Inhoud

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Hoofdstuk 1 Inleiding</b> .....                                       | <b>6</b>  |
| § 1.1 Onderzoeksvraag .....  | 8         |
| § 1.2 Methode .....  | 9         |
| § 1.3 Opbouw .....   | 11        |
| <b>Hoofdstuk 2 Theoretisch kader</b> .....                               | <b>13</b> |
| § 2.1 Wat is virtuositeit? .....   | 14        |
| § 2.2 Observeerbare kenmerken van virtuositeit .....                     | 18        |
| § 2.2.1 Meesterschap over techniek .....                                 | 19        |
| § 2.2.2 Traditie .....   | 20        |
| § 2.2.3 Kunstenaarschap en innovatie .....                               | 21        |
| § 2.2.4 Beheersing van ‘buitentechnische’ elementen .....                | 23        |
| § 2.2.5 Nonchalance/Sprezzatura .....                                    | 26        |
| § 2.2.6 Pronken en devotie .....   | 27        |
| § 2.2.7 Allografisch en autografisch .....                               | 28        |
| § 2.2.8 De fysieke beleving van de toeschouwer .....                     | 30        |
| § 2.3 Howard, Peterson Royce en de praktijk .....                        | 30        |
| § 2.4 Conclusie .....  | 32        |
| <b>Hoofdstuk 3 Onderzoeksresultaten</b> .....                            | <b>35</b> |
| § 3.1 Verwerking van de onderzoeksresultaten .....                       | 37        |
| § 3.2 Conclusie .....  | 47        |
| <b>Hoofdstuk 4 Analyse</b> .....   | <b>50</b> |
| § 4.1 Als je houdt van... ..   | 50        |
| § 4.2.1 Dans die danst .....   | 51        |
| § 4.2.2 Een hedendaagse blik op <i>Entity</i> .....                      | 56        |
| § 4.2.3 Conclusie .....  | 56        |
| § 4.3.1 Minimalisme .....  | 57        |
| § 4.3.2 Een hedendaagse blik op <i>What a body you have, honey</i> ..... | 58        |
| § 4.3.3 Conclusie .....  | 59        |
| § 4.4.1 Virtualiteit .....   | 59        |
| § 4.4.2 Een hedendaagse blik op <i>Dreamsketch</i> .....                 | 61        |
| § 4.4.3 Conclusie .....  | 61        |
| § 4.5.1 Erotiek en naaktheid .....                                       | 62        |
| § 4.5.2 Een hedendaagse blik op <i>Wholehearted</i> .....                | 63        |

|  |           |
|--|-----------|
| § 4.5.3 Conclusie.....                             | 64        |
| § 4.6.1 Auteur – choreograaf .....                 | 64        |
| § 4.6.2 Een hedendaagse blik op <i>HEADS</i> ..... | 67        |
| § 4.6.3 Conclusie.....                             | 68        |
| § 4.7 Conclusie.....                               | 68        |
| <b>Hoofdstuk 5 Conclusie en Discussie.....</b>     | <b>71</b> |
| § 1 Conclusie.....                                 | 71        |
| § 2 Discussie .....                                | 74        |
| <b>Bronvermelding .....</b>                        | <b>76</b> |

## Hoofdstuk 1 Inleiding

September 2004. Mijn tweede jaar op de dansacademie. Het begin van mijn specialisatie moderne dans. De opdracht: “je hebt één minuut op het podium, doe iets.” Ik koos ervoor een klein humoristisch en licht conceptueel stukje te maken. Het commentaar van mijn docent was: “zoiets kan je toch niet opsturen als auditievideo?!”

Mijn herkansing werd beter beoordeeld. Ik koos voor een bewegingsfrase met mijn rug naar het publiek. Om de bewegingen goed uit te doen komen had ik een kostuum aan met diep uitgesneden rug. “Ja” riep de docent “ je hebt een prachtige rug, zo moet je jezelf verkopen!” Van de andere docenten die dit vak overnamen kreeg ik met regelmaat te horen: “Je hebt zulke hoge benen, laat ze zien.”

Vanaf het moment dat ik mij begon te specialiseren als moderne danseres leerde ik dat ik mezelf moest verkopen. Ik moest technisch, lenig en mooi zijn. Ik moest kleding dragen die mijn lijnen mooi deed uitkomen, make-up aanbrengen om mijn expressie te versterken, mijn haar kortknippen voor een ‘edge’ en altijd zoeken naar mogelijkheden om mijn hoge benen te showen. Daarnaast was het belangrijk flexibel te zijn; goede klei voor verschillende choreografen.

De studenten van de specialisatie danstheater werd geleerd vooral niet met die hoge benen te pronken. Zij moesten artistiek en creatief zijn, origineel en zonder al te veel uiterlijk vertoon. Ze moesten een eigen signatuur krijgen, hoefden juist niet ‘allround’ te presteren.

Hoewel het nog niet met zoveel woorden werd gezegd kwam ik hier voor het eerst in aanraking met het onderscheid tussen het interessante, vernieuwende, expressieve van de opleiding danstheater enerzijds en het mooie, virtuoze, traditionele van mijn moderne specialisatie anderzijds. Het eerste kamp werd al lichtjes aan veroordeeld elitair te zijn en ‘niet te kunnen dansen’ terwijl het tweede kamp oppervlakkig en ‘dancy dancy’<sup>1</sup> was.

Voor mij was dit onderscheid lastig. Ik hield van maken, van experimenteren en ik zag ook graag ‘rare dingen’ op het podium. Tegelijkertijd was ik vastbesloten technisch de allerbeste danseres te worden die ik kon zijn en droomde ik van een plaats bij het Scapino Ballet Rotterdam.

Eenmaal werkzaam als danseres kwam ik de scheiding tussen het ‘mooie’ en het ‘interessante’ vaker tegen. De twee kampen kwamen steeds meer tegenover elkaar te staan. Werkte ik aan een kleine, experimentele productie dan vonden mijn collega’s het hedendaags conceptueel werk interessant en vernieuwend en neo-klassieke of moderne voorstellingen maar ouderwets en oppervlakkig. Werkte ik bij een neo-klassieke productie dan was de ‘algemene opinie’ dat neo-

---

<sup>1</sup> ‘Dance for the sake of dance’. Dans met geen ander doel dan dans te zijn. Dit oordeel wordt vaak vanuit een negatieve connotatie gegeven. Het is misschien mooi of knap, maar vooral oppervlakkig en oninteressant.

klassieke voorstellingen mooi en indrukwekkend waren en conceptueel werk saai was, 'geen dans', en de dansers 'hadden geen techniek'. Ik merkte dat men het met name prettig vond de dansers in een hokje te plaatsen. Een choreograaf mocht nog wel zowel experimenteel als traditioneel werken, maar een danser was dan wel 'technisch geschoold' dan wel 'een persoonlijkheid'.

Deze vooroordelen werden wederom bevestigd op het moment dat ik mij met de theorie achter dans ging bezig houden. In het bijzonder in het discours van de conceptuele dans<sup>2</sup> werd een begrip als virtuositeit in het sterkste geval gezien als een 'no go' en meer genuanceerd als een 'ja, maar...'

Mijn eerste opzet voor deze scriptie was dan ook het uitpluizen van deze vooroordelen van het hedendaags discours. Waarom hekelt een deel van de auteurs virtuositeit? En waarom is een ander deel van de auteurs juist tegen het verdwijnen van virtuositeit? En kan virtuositeit überhaupt verdwijnen uit de dans?

Om voorbeelden te vinden van critici die 'elkaar de kop in slaan' met het begrip virtuositeit ploos ik de jaargang van 2010 van het tijdschrift *TM* uit. Ik koos voor *TM*, omdat het bekend staat als een kritisch blad met diepgaande artikelen en het zich niet alleen op 'mainstream' theater richt. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld *Dans Magazine*, dat een wat jongere uitstraling heeft en zich vooral richt op een positieve danspromotie. Tot mijn grote verbazing kwam ik in de volledige jaargang van *TM* slechts twee keer de term virtuositeit tegen, beide keren gebruikt vanuit een neutrale positie.

Zeker, er zijn via internetsites van kranten en choreografen voorbeelden te vinden van recensies die virtuositeit heel positief, dan wel heel negatief beoordelen, maar deze zijn eveneens een stuk spaarzamer dan ik vooraf vermoedde. In de jaren zeventig werd virtuositeit duidelijk verworpen door het Amerikaanse Judson Dance Theatre en hier werd uitgebreid over geschreven door bijvoorbeeld Yvonne Rainer, maar dan spreken we over meer dan veertig jaar geleden. Het gebrek aan artikelen die mijn vooraannames zouden bevestigen prikkelde mijn nieuwsgierigheid. Is mijn beeld van een vurige discussie tussen de haters en liefhebbers van virtuositeit wel terecht? En speelt virtuositeit überhaupt een rol in hedendaagse dans?

Deze vragen leiden tot het doel van mijn scriptie: de verheldering van het begrip virtuositeit binnen de hedendaagse dans.

---

<sup>2</sup> 'Conceptuele dans' verwijst naar het werk van onder andere Jérôme Bel, Xavier LeRoy en Eszter Salomon. Het kent zijn oorsprong in de jaren '90. Conceptuele dans is een veel bediscussieerde term, die vaak niet toereikend wordt bevonden. Echter is er nog geen goed alternatief ten tonele gekomen. Soms wordt er gekozen voor de term minimale dans, maar minimale dans verwijst ook naar een dansstroming die verwantschap kent met de 'minimal music'. Dit is niet van toepassing op bovenstaande choreografen. Bij gebrek aan beter beperk ik mij daarom in deze scriptie tot het gebruik van de definitie conceptuele dans. Deze definitie houdt in dat het concept van de voorstelling centraal staat. Het onderscheid tussen vorm en inhoud vervaagt en het concept, het onderzoek bepaalt in welke vorm de voorstelling wordt gegoten. De intellectuele ervaring is belangrijker dan een esthetisch eindproduct.

### § 1.1 Onderzoeksvraag

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt als volgt: Hoe is virtuositeit terug te vinden in hedendaagse dansvoorstellingen? Deze vraag behelst drie deelvragen: Hoe definiëren theoretici virtuositeit, hoe definiëren smaakmakers van de hedendaagse dans virtuositeit en is virtuositeit terug te vinden in West-Europese hedendaagse dansvoorstellingen van de afgelopen tien jaar?

Het begrip virtuositeit is niet eenduidig. Het woordenboek definieert virtuositeit als: “volleerdheid, meesterschap over de middelen van een kunst, hoogste vaardigheid in enige kunst en meesterschap waarvan een (kunst)werk of verrichting blijkt geeft.” Virtuositeit houdt in dat het hoogste haalbaar behaald wordt. Virtuositeit kent een sterke samenhang met kunst, maar het begrip wordt ook gebruikt in andere gebieden, bijvoorbeeld sport of chirurgie.

Virtuositeit is een kwaliteit die hoofdzakelijk wordt toegedicht aan personen, niet aan objecten of gebeurtenissen. Toch spreek ik in dit onderzoek ook over ‘virtuoze dansvoorstellingen’, naast ‘virtuoze dansers’. Dit doe ik in referentie naar de nexus van virtuositeit van Vernon Alfred Howard, zoals besproken wordt in Hoofdstuk 2. In het kort toont deze nexus dat virtuositeit zich niet slechts manifesteert in de danser, maar in een samenwerking van verschillende elementen die samenkomen op het moment van de voorstelling.

Daarnaast beperkt dit onderzoek zich tot de *ervaring* van virtuositeit *beschreven* door de kenner. De weg naar virtuositeit van de danser, de geschiedenis van virtuositeit en de innerlijke ervaring van de individuele toeschouwer blijft buiten beschouwing.

Ook een aantal andere termen behoeven enige toelichting. Onder ‘smaakmakers’ versta ik de recensenten die schrijven over dans en dansmakers en artistiek leiders die een actief en gearticuleerd standpunt met betrekking tot virtuositeit aannemen. Zij vormen het hedendaags discours en vervullen een normatieve functie op het gebied van ‘smaak’.

De term hedendaagse dans, *contemporary dance*, is niet eenduidig. Wanneer we hedendaagse dans beschouwen als een stroming, zijn de kenmerken van deze stroming lastig te definiëren. Het meest heldere kernwoord van hedendaagse dans is diversiteit. Hedendaagse dans kent vele verschillende vertakkingen die op zichzelf ook niet altijd goed te definiëren zijn, zoals het eerder genoemde conceptuele dans.

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 een periode. Natuurlijk brengt deze definitie problemen met zich mee. Honderd jaar geleden had men dans die op dat moment heden ten dage gecreëerd werd en honderd jaar van nu is dit wederom het geval. Over honderd jaar zal men naar de



eigentijdse dans verwijzen onder een nieuwe noemer, of zal de hedendaagse dans van nu een andere naam gekregen hebben.

Ik beperk de periode van hedendaagse dans voor dit onderzoek daarom tot voorstellingen die in de afgelopen tien jaar gecreëerd zijn. Deze voorstellingen kunnen het gehele spectrum van het huidige danslandschap beslaan. Echter sluit ik reconstructies van eerder gecreëerd werk buiten, hoewel zij een belangrijke plaats innemen in de hedendaagse dans. Ik kies ervoor ze buiten te sluiten, omdat ze naast de context van de hedendaagse dans ook een andere context kennen, die van het origineel. Dit geldt zowel voor een nieuwe bewerking van het ballet *Coppelia* als voor een herinterpretatie van het werk van Lucinda Childs. Daarnaast beperk ik mij tot Europese producties, welke hun wortels hebben in het (afzetten tegen)klassiek ballet. Producties die hun geschiedenis kennen in het klassieke ballet (zoals neo-klassieke dans), of die hun geschiedenis kennen in de dansvormen die zich sterk afzetten tegen het klassieke ballet (zoals moderne dans en daaruit voortvloeiend bijvoorbeeld conceptuele dans). Dit doe ik, aangezien bijvoorbeeld Indiase dansvoorstellingen, of dansvormen als bijvoorbeeld jazz dance, hun eigen relatie hebben met virtuositeit, welke ik door mijn gebrek aan kennis op dit vlak misschien niet altijd kan herkennen.

## § 1.2 Methode

Hoe is virtuositeit terug te vinden in hedendaagse dansvoorstellingen? Ik benader deze vraag vanuit drie perspectieven.

De eerste twee perspectieven zijn gerelateerd aan het *schrijven* en *spreken* over virtuositeit. Twee auteurs, Anya Peterson Royce en Vernon Alfred Howard hebben zich vrij recentelijk gewijd aan het begrip virtuositeit. Peterson Royce schreef *Anthropology of the Performing Arts* in 2004 en Howard schreef *Charm and Speed – Virtuosity in the Performing Arts* in 2008. Het is relevant dat deze boeken zo recentelijk zijn geschreven, omdat het niet het doel is een geschiedenis van virtuositeit weer te geven, maar een actueel beeld van het discours rondom virtuositeit.

Peterson Royce vergelijkt vanuit een antropologisch standpunt verschillende vormen van podiumkunsten met elkaar en zoekt naar de overeenkomstige kenmerken van virtuositeit. Haar focus richt zich voornamelijk op klassiek ballet, mime en niet-westerse dansvormen. Deze onderzoeksmethode is op twee manieren relevant voor dit onderzoek. Ten eerste is haar verzameling van (observeerbare) kenmerken van virtuositeit een goede basis voor latere analyse. Ten tweede geeft haar universele benadering de mogelijkheid deze kenmerken te spiegelen aan hedendaagse dans, zonder dat er een vertaalslag nodig is.

Howard benadert virtuositeit vanuit een filosofisch standpunt. Hij geeft geen definitie of lijst van kenmerken van virtuositeit, maar onderzoekt welke processen leiden tot virtuositeit en welke

elementen gerelateerd zijn aan virtuositeit. Deze visie is interessant aangezien het een meer elementair begrip van virtuositeit weergeeft en het daarnaast een indirecte kritiek vormt op het werk van Peterson Royce. De perspectieven van Howard en Peterson Royce vormen gezamenlijk de basis van het begrip virtuositeit in de podiumkunsten, het theoretisch kader, welke verderop in het onderzoek gespiegeld wordt aan hedendaagse dans. Deze basis wordt toetsbaar gemaakt door het creëren van een schematisch weergegeven model waarbinnen de observeerbare kenmerken van virtuositeit puntsgewijs naast elkaar geplaatst worden. Deze observeerbare kenmerken zijn kenmerken van virtuositeit die te herkennen zijn voor een toeschouwer kijkend naar een voorstelling. Ideeën over bijvoorbeeld de training of werkhouding van de virtuoos worden buiten beschouwing gelaten.

Het theoretisch kader bestaat tot dusver uit kenmerken van virtuositeit in de podiumkunsten. De eerste stap van virtuositeit in de podiumkunsten naar virtuositeit in de hedendaagse dans is de stap van het *schrijven* over virtuositeit naar het *spreken* over virtuositeit, de ervaring van virtuositeit beschreven door de kenners. Om deze ervaring te onderzoeken zijn negen smaakmakers van de hedendaagse dans geïnterviewd met betrekking tot hun ideeën over virtuositeit. De relevantie van deze interviews komt wederom voort uit de nexus van Howard die meent dat het oordeel virtuositeit mede tot stand komt door een consensus van een publiek bestaande uit kenners (collega's, autoriteitsfiguren, recensenten). Zonder dit oordeel is er geen sprake van virtuositeit.

De vragen van de interviews zijn gebaseerd op de ideeën met betrekking tot virtuositeit zoals weergegeven in het theoretisch kader. De deelnemers zijn uitgekozen naar aanleiding van hun positie in de hedendaagse dans, het zijn choreografen, artistiek leiders en recensenten/schrijvers. Het zijn de spelers binnen de hedendaagse dans die bepalend zijn voor het gezicht van de dans, zij 'maken de smaak'. Alle deelnemers krijgen dezelfde vragenlijst voorgelegd en de antwoorden worden met elkaar vergeleken om wederom tot een kader te komen waarin een geabstraheerde consensus wordt weergegeven die naast het theoretisch kader te plaatsen is en ermee te vergelijken is.

Deze twee perspectieven, het schrijven en spreken over virtuositeit, vormen gezamenlijk een kader dat verschillende opinies over virtuositeit herbergt. Om deze opinies te toetsen, en te ontdekken hoe virtuositeit aanwezig is in hedendaagse dans, worden vanuit dit kader vijf hedendaagse dansvoorstellingen geanalyseerd. Zoals bovenstaand beschreven herbergt de hedendaagse dans een grote diversiteit. Vijf willekeurig gekozen voorstellingen zullen daarom geen volledig beeld geven van de hedendaagse dans. Daarom maak ik gebruik van een indeling in verschillende subcategorieën zoals Philippe Noisette ze definieert in *Talk About Contemporary Dance* (2011). De vijf gekozen voorstellingen zullen nog steeds geen volledig beeld van de

hedendaagse dans geven, maar door het gebruik van de subcategorieën zullen verschillende aspecten ervan aan bod komen. De analyse van de verschillende voorstellingen toont in hoeverre virtuositeit een rol speelt en voornamelijk welke ideeën over virtuositeit terug te vinden zijn in hedendaagse dans.

### **§ 1.3 Opbouw**

Zoals bovengenoemd bestaat het onderzoek uit drie deelvragen. Hoe definiëren theoretici virtuositeit, hoe definiëren smaakmakers van de hedendaagse dans virtuositeit en is virtuositeit terug te vinden in West-Europese hedendaagse dansvoorstellingen van de afgelopen tien jaar?

Deze vragen volgen elkaar op en zijn afhankelijk van het voorgaande. Daarom volgt de opbouw van dit onderzoek de chronologische volgorde van de beantwoording op deze vragen.

In Hoofdstuk 2 beantwoord ik vraag 1, hoe definiëren theoretici virtuositeit? In dit hoofdstuk creëer ik een theoretisch kader dat bestaat uit twee delen. Het eerste deel geeft weer wat virtuositeit is, hoe het ontstaat, het tweede deel inventariseert de observeerbare kenmerken. Het resultaat van deze inventarisatie wordt in de conclusie van het hoofdstuk schematisch weergegeven in de vorm van een analysemodel.

Hoofdstuk 2 eindigt met een probleemschets van het gebruik van de term virtuositeit in de danspraktijk. Deze probleemschets vormt de inleiding tot de weergave van de resultaten van het kwalitatief onderzoek in hoofdstuk 3. In Hoofdstuk 3 beantwoord ik daarmee de deelvraag: hoe definiëren smaakmakers van de hedendaagse dans virtuositeit? De uitkomsten van dit onderzoek worden op schematische wijze verwerkt en de resultaten worden toegelicht met citaten van de deelnemers. Binnen deze toelichting wordt eerst op zoek gegaan naar de 'gemene deler', naar de kenmerken van virtuositeit waar consensus over bestaat en vervolgens worden de meer afwijkende antwoorden toegelicht. Aan het eind van het hoofdstuk wordt geconcludeerd hoe er vanuit de hedendaagse dans gekeken wordt naar virtuositeit. Ook dit wordt op schematische wijze toegevoegd aan het analysemodel gecreëerd in hoofdstuk 2.

Dit kader wordt vervolgens in hoofdstuk 4 getoetst door middel van analyse van vijf verschillende hedendaagse dansvoorstellingen. In Hoofdstuk 4 wordt daarmee de vraag beantwoord: is virtuositeit terug te vinden in West-Europese hedendaagse dansvoorstellingen van de afgelopen tien jaar? Na de verantwoording van de keuze van de voorstellingen worden de vijf gekozen voorstellingen los van elkaar geanalyseerd, waarbij eerst analyse vanuit het theoretisch perspectief plaatsvindt en deze vervolgens vergeleken wordt met een analyse vanuit het kader gecreëerd door de smaakmakers. Hoewel elke voorstelling geanalyseerd wordt aan de hand van de volledige tabel

die ontstaan is vanuit de twee perspectieven, wordt bij elke voorstelling vooral op één of meerdere specifieke interessante punten met betrekking tot de aan- of afwezigheid van virtuositeit gefocust. Deze punten vormen uiteindelijk gezamenlijk een conclusie met betrekking tot de aan- of afwezigheid van virtuositeit in hedendaagse dans.

Hoofdstuk 5 vormt tot slot de algehele conclusie waarin de twee perspectieven van de theoretici en de smaakmakers met elkaar vergeleken worden en aan de hand van de resultaten van de analyse er geconcludeerd wordt of en zo ja hoe virtuositeit aanwezig is in hedendaagse dans.

## Hoofdstuk 2 Theoretisch kader

*“Laat toch zien hoe fit, getraind en stralend een danser kan zijn.” Samuel Wuersten*

(Wuersten, 2005, interview *Volkskrant*)

In dit hoofdstuk wordt de essentie van virtuositeit onderzocht. Wat is virtuositeit? Wie kan er virtuoos zijn? Hoe komt virtuositeit tot stand? Er zijn twee auteurs die een boek gewijd hebben aan het fenomeen virtuositeit in de podiumkunsten. Vernon Alfred Howard onderzoekt in *Charm and Speed – Virtuosity in the Performing Arts* (2008) het begrip virtuositeit vanuit een filosofisch standpunt. Hij meent dat er veel valse vooraannames zijn met betrekking tot virtuositeit en wil met zijn onderzoek helderheid scheppen. Hij doet dit niet door virtuositeit te definiëren, maar door een “conceptual sketch map” (Howard, 2008, p. 1) te creëren, waarbinnen hij verschillende elementen behandelt die te maken hebben met virtuositeit, zoals technisch kunnen, persoonlijke stijl en betekenisgeving.

Anya Peterson Royce doet in *Anthropology of the Performing Arts* (2004) vanuit een antropologisch perspectief juist wel een poging virtuositeit te definiëren. Ze geeft virtuositeit een plaats binnen het ‘esthetisch systeem’ van de podiumkunsten en onderzoekt naar aanleiding van vier definities van virtuositeit uit het *Websters Dictionary* welke kenmerken virtuositeit tot virtuositeit maakt. Daarnaast vergelijkt Peterson Royce verschillende vormen van podiumkunst, zowel westers als niet-westers, en concludeert dat de kenmerken van virtuositeit universeel herkenbaar zijn. Beide auteurs menen dat het begrip virtuositeit gelijk is voor elke vorm van podiumkunst, daarom zal dit hoofdstuk zich niet specifiek richten op dans, maar op virtuositeit in de podiumkunsten in ‘het algemeen’.

Deze denkbeelden over virtuositeit ‘in het algemeen’ zijn echter niet toereikend om te toetsen of, en zo ja hoe, virtuositeit aanwezig is in hedendaagse dans. Daarom behandelt de tweede paragraaf van dit hoofdstuk de observeerbare kenmerken van virtuositeit. Welke kenmerken die terug te vinden zijn in het bekijken van een voorstelling vinden Howard en Peterson Royce behoren tot virtuositeit? Deze kenmerken worden in het eind van het hoofdstuk schematisch weergegeven en worden vervolgens getoetst door middel van interviews met smaakmakers van de hedendaagse dans en een analyse van verschillende hedendaagse dansvoorstellingen.

## § 2.1 Wat is virtuositeit?

Virtuositeit is een begrip dat zich niet beperkt tot dans, muziek of kunst in het algemeen. Een chirurg die uitblinkt in zijn vak kan ook virtuoos genoemd worden, of een houtbewerker, of een sporter.

Howard spitst virtuositeit toe op de performer van de podiumkunsten.

Howard maakt deze toespitsing als volgt. Hij definieert in eerste instantie de performer door bepaalde groepen uit te sluiten. Zowel een dier als een ding (bijvoorbeeld een computer) kunnen bepaalde taken uitstekend uitvoeren, 'performen'. Dat zij echter geen (eventueel virtueuze) performers zijn is omdat zij niet de bewuste intentie hebben de taken uit te voeren. Ze zijn "just built that way." (Howard, 2008, p. 4) Een voorwaarde voor het zijn van een performer, of het beoordelen van iemand als zijnde een performer is dat deze bewust een actie uitvoert. Daarnaast kent de theaterwetenschap de consensus dat deze performer ook een publiek nodig heeft.

De performer kan nog steeds iemand buiten de kunst zijn, een sporter of een verkoper. Dit zijn allemaal performers, uitvoerders met een bepaalde intentie. De uitvoerder hoeft nog geen uitvoerend kunstenaar te zijn. De kunstenaar komt achter uitvoerend te staan wanneer er sprake is van het uitvoeren van kunst. Er is sprake van het uitvoeren van kunst wanneer het uitvoeren van de kunst het doel an-sich is, het eindproduct. Het moet geen andere functie kennen. Daarnaast wordt deze uitvoerende kunst, performing arts, gerealiseerd in het moment van uitvoeren. Dit onderscheidt de podiumkunsten van bijvoorbeeld de schilderkunst, waarin het eindproduct los staat van het moment van creatie.

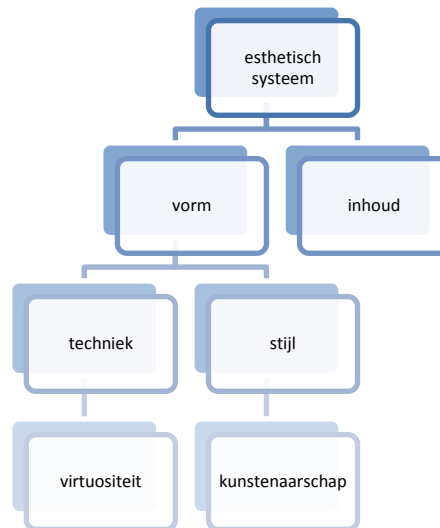
Howard beweert dat slechts de mogelijkheid tot virtuositeit bestaat wanneer er sprake is van een bewuste performer die zich bezighoudt met kunst. Kunst die geen ander doel kent buiten het zijn van kunst en die op het moment van uitvoeren ontstaat (podiumkunst). Of er daadwerkelijk sprake is van virtuositeit hangt samen met de 'nexus' van virtuositeit, die later aan bod komt.

Peterson Royce neemt niet de stap, zoals Howard wel doet, te definiëren wat of wie virtuoos kan zijn, maar ook zij richt zich alleen op de uitvoerend kunstenaar. Binnen deze categorie focust ze zich voornamelijk op 'bewegingskunstenaars' (dansers en mimespelers). Overige vormen van virtuositeit zoals in bovenstaande voorbeelden worden weliswaar niet bewust uitgesloten, maar ook niet benoemd. Peterson Royce definieert virtuositeit als noodzakelijk onderdeel van elk esthetisch systeem. Het esthetisch systeem van de podiumkunsten bestaat uit virtuositeit en 'artistry', kunstenaarschap<sup>3</sup>. Virtuositeit en kunstenaarschap zijn eigenschappen van de uitvoerend kunstenaar. Ze behoren tot techniek (virtuositeit) en stijl (kunstenaarschap), eigenschappen van de

---

<sup>3</sup> 'Artistry' kan ook vertaald worden als kunstzinnigheid. Echter heeft het woord 'kunstzinnigheid' sterke connotaties met creativiteit en het creëren van kunst. Royce, veelal verwijzend naar klassiek ballet, spreekt over de uitvoerende dansers die een bepaald niveau van transformatie bereiken. Zichzelf laten verdwijnen, ondergeschikt maken aan het hogere doel. Het gaat hier niet om het zelfcreërend vermogen van de performer, maar om het transformatief vermogen. De term kunstenaarschap vind ik dit dichter benaderen.

kunst an sich. Bijvoorbeeld: de 32 fouettés in Het Zwanenmeer is een *technisch* element dat toebehoort aan het *klassieke ballet* en de *virtuoze* uitvoering ervan komt de *ballerina* toe. Virtuositeit en kunstenaarschap en daarmee techniek en stijl behoren tot het formele aspect van de podiumkunst (zie figuur 1).



**Figuur 2.1**  
(gebaseerd op Peterson Royce, 2004, p. 23)

Howard houdt zich niet bezig met het onderscheid tussen vorm en inhoud zoals Peterson Royce dit doet en kent virtuositeit niet als zodanig toe aan vorm, dan wel aan inhoud. Wel brengt Howard een relevant probleem rondom dit onderscheid ten tonele. Hoewel niet direct in relatie tot virtuositeit verdiept Howard zich in het element 'stijl'. Peterson Royce dicht stijl toe aan vorm. Howard benadrukt dat stijl echter niet slechts een formeel element is, maar ook inhoudelijk kan zijn. Hij haalt als voorbeeld de schilderijen uit de blauwe periode van Picasso aan. Deze schilderijen zijn blauw in vorm, geschilderd met blauwe verf, maar ook inhoudelijk blauw (blue). Ze tonen verdriet en melancholie.

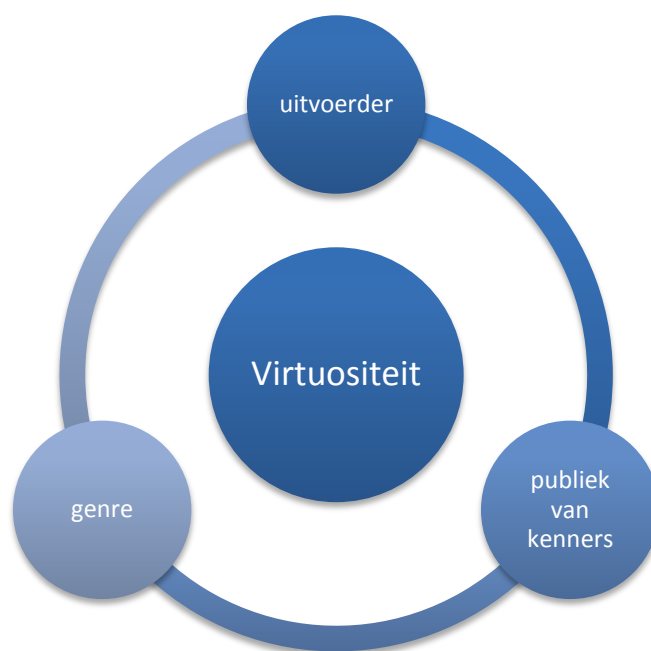
Waarom is dit relevant? Bovenstaand schema toont dat virtuositeit in het verlengde ligt van technisch meesterschap en niet van stijl. Zoals later nog uitgebreid aan bod komt maakt Howard een andere indeling dan Peterson Royce. Volgens Howard bestaat virtuositeit zowel uit techniek (technisch meesterschap) als uit stijl (kunstenaarschap). En wanneer stijl niet slechts formeel is, maar ook inhoudelijk kan virtuositeit dus ook een inhoudelijk karakter hebben.

Howard komt niet met een oplossing en hoewel het voorbeeld van Picasso een helder voorbeeld vormt is het tegelijk een zwaktebod. Howard is namelijk van mening dat schilderkunst geen virtuositeit bevat (aangezien het niet zich niet manifesteert op het moment van creatie). Het voorbeeld vertelt ons hiermee niets over virtuositeit.

De benadering van Peterson Royce, virtuositeit als puur formeel en technisch element, lost dit probleem op. Echter, zoals later uitgebreid aan bod komt, wordt de strikte afbakening van virtuositeit als technisch meesterschap sterk bediscussieerd. Er is vanuit Peterson Royce en Howard geen uitsluitel te geven of virtuositeit een puur formeel element is of ook inhoudelijke aspecten kent. Hoewel het een interessante discussie is, is dit probleem voor de rest van het onderzoek niet relevant, omdat het doel van dit onderzoek niet is om virtuositeit een plaats te geven binnen een esthetisch systeem. Vanaf Paragraaf 2.2 spitst het onderzoek zich toe op de observeerbare kenmerken van virtuositeit, op dat wat we kunnen zien en horen.

Het is nu duidelijk dat virtuositeit een eigenschap is van een performer in de podiumkunsten en dat het grotendeels een formeel element is. Maar wanneer manifesteert virtuositeit zich?

Volgens Howard manifesteert virtuositeit zich in een nexus van drie elementen: de uitvoerder, het genre van de voorstelling en een publiek dat bestaat uit kenners, die relevant zijn binnen de gemeenschap (zie figuur 2.2).



Figuur 2.2 (eigen figuur)

Virtuositeit bevindt zich nooit in één van deze drie elementen, maar in alle drie tezamen en ontstaat in de interrelaties tussen deze drie elementen. Er is één moment waarop deze drie elementen samenkomen en dat is tijdens de voorstelling. Virtuositeit manifesteert zich daarom uitsluitend op het moment van de voorstelling. Howard gelooft bijvoorbeeld niet dat virtuositeit empirisch getoetst



kan worden binnen een onderzoekssetting en dat het zich ook niet manifesteert in een kant-en-klaar eindproduct (een 'af' kunstwerk, zoals een schilderij).

Belangrijk voor Howard is kennis van de context waarbinnen deze virtuositeit ontstaat. Daarom bestaat het derde element van de nexus uit een publiek waaronder zich kenners (onder andere recensenten, collega's en autoriteitsfiguren<sup>4</sup>) bevinden.

Ook Peterson Royce erkent het oordeel van de toeschouwer als een belangrijk element van de manifestatie van virtuositeit, maar zij sluit het publiek van 'niet-kenners' juist niet uit. Zij zijn volgens haar misschien wel het meest relevant in de ervaring van virtuositeit.

Het publiek heeft een grote variatie in 'kennis', van de "totally naive to the connoisseur." (Peterson Royce, 2004, p. 13) Dit publiek ervaart de voorstelling op inhoudelijk vlak, maar beoordeelt ook de formele aspecten. De kenners hebben de mogelijkheid een voorstelling op elk vlak te beoordelen, in een bepaalde context te plaatsen en te vergelijken met andere voorstellingen. Peterson Royce vraagt zich af hoe een niet-specialistisch publiek een voorstelling kan beoordelen, zonder de mogelijkheid het werk in een bepaalde context te plaatsen of te kunnen vergelijken met andere voorstellingen. Zij meent dat dit publiek makkelijker de mate van technische beheersing en daarmee eventuele virtuositeit (h)erkent, dan bijvoorbeeld artisticeit. Ook schrijft ze dat er op dit vlak makkelijker een bepaalde consensus bereikt wordt. Toeschouwers onderling zijn het sneller met elkaar eens hoe het technisch niveau van de voorstelling is, dan dat er consensus bereikt wordt over de artistieke waarde van de voorstelling. Dit houdt in dat zij virtuositeit ziet als een mogelijk universeel gegeven, welke zich ook manifesteert buiten de westerse cultuur. Al is men niet bekend met het getoonde, technisch meesterschap (in welk genre dan ook) is gemakkelijk herkenbaar. Daarnaast zal iedereen ongeveer hetzelfde oordeel vellen over het technisch aspect van het getoonde. Ook al is men niet altijd in staat onder woorden te brengen wat men ziet, intuïtief is het niveau van technische beheersing herkenbaar. Maar meestal is men wel in staat er gemakkelijk over te spreken. Het aantal pirouettes is te tellen, de hoogte van de sprongen is te meten, de snelheid is te beschrijven. Je kan er over praten en je ervaart het in het moment zonder terug te hoeven grijpen op een bepaalde inhoudelijke context of genre. Dit is lastiger dan te spreken over het 'metaforische' kunstenaarschap. Dit is niet te tellen of meten, maar wordt omschreven in metaforen, zo vloeiend als water, krachtig als een tijger en zwevend als een elfje.

Daarnaast meent Peterson Royce dat de toeschouwer kijkend naar virtuositeit de ervaring heeft 'dat hij dit zelf ook zou kunnen'. De toeschouwer heeft weliswaar niet de jarenlange training en discipline gehad om het niveau werkelijk te bereiken, had hij dat wel gehad dan had hij dit niveau echter wel kunnen halen. Virtuositeit kan aangeleerd worden. Dit in tegenstelling tot

---

<sup>4</sup> Belangrijke personen die een sturende rol vervullen binnen het danslandschap (bijvoorbeeld docenten en artistiek leiders). Howard verwijst naar deze figuren als 'instituten'.

'kunstenaarschap' dat een grotere mystiek, genie met zich meebrengt. Howard meent daarentegen dat: "virtuosity (...) cannot be taught" (Howard, 2008, p. 11). Het mystieke (onleerbare) van kunstenaarschap behoort volgens hem wel tot virtuositeit. En dit 'genie' kan niet aangeleerd worden. Deze tegenstelling (virtuositeit als technisch meesterschap of virtuositeit als technisch meesterschap samen met kunstenaarschap) raakt een zeer belangrijk verschil tussen de twee auteurs, waar ik in Paragraaf 2.2 op terug kom.

Samenvattend zijn Peterson Royce en Howard het met elkaar eens dat virtuositeit een eigenschap is van de uitvoerder van een podiumkunst en dat er een consensus nodig is om iemand als virtuoos te definiëren. Daarentegen ziet Peterson Royce virtuositeit als technisch meesterschap en een puur formeel element, terwijl Howard ook stilistische kenmerken aan virtuositeit toedicht en nuances aanbrengt in de strikte definitie van stijl als een formeel element. Beiden dichten ze een groot belang toe aan de toeschouwers die tot de consensus moeten komen, maar waar Howard vooral de relevantie benadrukt van de kenner die over de, volgens Howard, nodige context beschikt om tot het oordeel 'virtuoos' te komen, ziet Peterson Royce juist het belang van virtuositeit voor de niet-kenner. De niet-kenner kan door het herkennen van virtuositeit gemakkelijker tot een oordeel komen over een voorstelling, juist omdat volgens Peterson Royce deze context met betrekking tot virtuositeit niet nodig is. Virtuositeit is juist de gemakkelijkste ingang om een voorstelling te zien, te beoordelen.

Howard benadrukt dat virtuositeit slechts aanwezig is ten tijde van de voorstelling. Peterson Royce doet hier geen uitspraken over, maar aangezien dit onderzoek slechts virtuositeit op het moment van de voorstelling in ogenschouw neemt is een eventuele discussie hierover niet relevant. Een wel zeer relevante discussie is het sterke onderscheid dat Peterson Royce en Howard maken tussen virtuositeit als slechts de hoogste vorm technisch meesterschap en virtuositeit als een sublieme samenvoeging van technisch meesterschap en kunstenaarschap. Dit verschil vormt de rode draad in de volgende paragraaf, waarin de observeerbare kenmerken van virtuositeit op een rij gezet worden.

## **§ 2.2 Observeerbare kenmerken van virtuositeit**

Peterson Royce en Howard bespreken beiden de observeerbare kenmerken van virtuositeit. Peterson Royce onderzoekt de observeerbare kenmerken van virtuositeit in een poging virtuositeit te definiëren en af te bakenen. Howard benoemt de kenmerken van virtuositeit minder expliciet, maar een aantal kenmerken zijn wel te destilleren vanuit zijn tekst. Alle observeerbare kenmerken die in het werk van Peterson Royce, dan wel Howard aan de orde komen worden in deze paragraaf behandeld, er is geen sprake van een voorselectie. De auteurs behandelen niet altijd dezelfde kenmerken en spreken elkaars soms tegen.

### § 2.2.1 Meesterschap over techniek

Peterson Royce meent dat virtuositeit zich manifesteert in het meesterschap (een totale beheersing) van een bepaalde techniek. Met betrekking tot virtuositeit richt zij zich voornamelijk op de genres dans en mime. In verwijzing naar techniek gebruikt ze twee belangrijke termen: 'genre' en 'gecodificeerd'. Peterson Royce definieert techniek als volgt: "*Technique (for dance and movement) is the set of movements, gestures, and steps that is the foundation of the genre; the accompanying vocabulary that names these steps; and rules for combining steps. Technique is the grammar of dance and codified movement.*" (Peterson Royce, 2004, p. 24)

Het eerste deel van deze definitie legt uit dat techniek de basis is van een genre. Op een ander punt verklaart ze ook dat deze techniek het genre (bijvoorbeeld klassiek ballet) definieert en daarmee zichzelf onderscheidt van andere genres (bijvoorbeeld moderne dans en mime). Dit suggereert dat er zonder techniek geen genre is.

In het tweede deel van deze definitie spreekt ze over techniek als de grammatica van dans en vastgelegde beweging. Hier gebruikt ze het begrip 'codified movement' als een verwijzing naar vormen van 'bewegingskunst' die geen dans zijn (bijvoorbeeld mime). Echter definieert ze elders dat een kwaliteit van techniek een "codified vocabulary" (Peterson Royce, 2004, p. 23) is. Dit houdt in dat deze techniek een in regels vastgelegd vocabulaire heeft. Een genre kent een bepaalde techniek welke bestaat uit een vastgelegd vocabulaire.

Wanneer iemand een meesterschap in techniek heeft, en daarmee virtuoos is, houdt dit in dat dit meesterschap behoort tot een genre en een vastgelegd vocabulaire. Het sterkste voorbeeld hiervan is het klassieke ballet. Dit is een eigen genre, met een geheel vastgelegd en uitgeschreven vocabulaire. Dit voorbeeld wordt geïllustreerd door Luuk Utrecht in zijn boek *Van Hofballet tot Postmoderne-dans* (1988). Utrecht geeft een uitgebreide geschiedenis van de westerse theaterdans. Hij gebruikt het woord virtuositeit pas wanneer hij aangekomen is bij het ontstaan van het klassieke ballet. Virtuositeit in dans begon pas een rol te spelen op het moment dat dans voor het eerst werd vastgelegd.

Hoewel Howard andere kenmerken (zie § 2.2.3) relevanter vindt dan technisch meesterschap beargumenteert ook hij dat technisch meesterschap zeer relevant is voor virtuositeit, de basis ervan vormt. We kunnen vanuit deze drie bronnen concluderen dat technisch meesterschap een zeer belangrijk observeerbaar kenmerk is van virtuositeit. Echter is de definitie van techniek en genre van Peterson Royce problematisch. Volgens haar heeft techniek altijd een vastgelegd vocabulaire. Dit is voor veel vormen van (hedendaagse) dans niet het geval, terwijl er in die vormen wel een bepaalde techniek herkenbaar is. Dit geldt bijvoorbeeld voor 'releasetechniek' en 'floorwork'. En daarnaast zijn er ook genres bekend die geen gebruik maken van één vastgelegde techniek, zoals de voorstellingen

van het Judson Dance Theatre en de conceptuele dans. Houdt dit in dat er in deze vormen geen sprake kan zijn van virtuositeit?

### § 2.2.2 Traditie

Peterson Royce schrijft: "(...) that makes technique so resistant to innovation (...)" (Peterson Royce, 2004, p. 32) Volgens Peterson Royce kent techniek, als formeel element van podiumkunst, weinig innovatie, ze beschouwt het als conservatief. Dit in tegenstelling tot het andere formele element stijl, dat juist verandering met zich meebrengt. Als voorbeeld neemt ze het klassieke ballet. Er hebben zich twee belangrijke technische innovatieve momenten voorgedaan in het ballet. Het eerste is het vastleggen van de techniek ten tijde van Koning Lodewijk XIV, de tweede is de introductie van de spitz. Alle overige ontwikkelingen (scholen als Bournonville en choreografen als Fokine en Balanchine) hebben volgens Royce geen verandering in techniek aangebracht, maar een verandering in stijl.

Het verschil tussen het conservatieve karakter van techniek en het innovatieve karakter van stijl kan deels worden verklaard door het verschil in vocabulaire. Techniek kent een vocabulaire dat vastgelegd is in regels. Elke pas of beweging heeft een naam, zelfs de buitentechnische elementen (zie §2.2.4) kunnen beschreven worden via het vocabulaire (bijvoorbeeld rubato en agogisch). Deze vastlegging maakt innovatie stug, een nieuwe ontwikkeling moet toegevoegd worden aan het officiële vocabulaire. Stijl kent daarentegen geen vastomlijnd vocabulaire, maar wordt metaforisch beschreven. Een vloeiende beweging, of een aanzet alsof je als een tijger een aanval inzet. De termen liggen niet vast, waardoor ontwikkelingen makkelijker geïntroduceerd kunnen worden. Het is een vloeibaarder proces.

Virtuositeit is volgens Royce de personificatie van techniek, terwijl kunstenaarschap, behoort tot stijl. Dit betekent dat virtuositeit conservatief is, terwijl kunstenaarschap innovatief is. Virtuositeit zit vast in regels terwijl stijl nieuwe kenmerken kan introduceren. Het gevolg is dat virtuositeit *herhaalbaar* is door verschillende dansers, terwijl stijl door het missen van het vastomlijnde repertoire en vocabulaire verloren gaat met het verdwijnen van de choreograaf of danser die deze stijl eigen is. Een voorbeeld hiervan is het destijds werk van Michel Fokine (1880-1942), dat sinds zijn overlijden nog steeds gedanst wordt, maar waar volgens sommigen de magie uit verloren is gegaan.

Het onderscheid tussen virtuositeit en stijl is ook zichtbaar in recensies door de eeuwen heen. Vaak wordt dan het onderscheid gemaakt tussen virtuositeit en expressiviteit. Danseres Marie Camargo (1710-1770) werd wereldberoemd door haar snelle sprongen en werd genoemd om haar virtuositeit. Haar grootste rivaal Marie Sallé werd gevierd vanwege haar expressiviteit. Schrijver en filosoof Voltaire schreef: "Ah! Camargo, que vous êtes brillante/ Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante!" (Utrecht, 1988, p. 99)

Virtuositeit en expressiviteit zijn niet persé twee kanten van dezelfde medaille en zijn vaak zelfs in conflict met elkaar. Dit toont het volgende citaat van Annette Embrechts in *de Volkskrant*, waarin zij Matthew Golding beschrijft die de rol van Basilio in *Don Quichot* danst: “Golding is gretig en gepassioneerd in zijn partnerwerk zonder zijn virtuoze techniek te verslappen.” (Embrechts, 2010) Dit toont ons dat één danser zowel virtuoos als expressief kan zijn (Peterson Royce zal dit beoordelen als ‘kunstenaarschap’), maar dat het twee verschillende kwaliteiten zijn. Dat Golding geroemd wordt omdat hij zowel virtuoos als expressief is, toont niet alleen dat het twee verschillende kwaliteiten zijn, maar dat het ook vaak kwaliteiten zijn die elkaar in de weg zitten.

Peterson Royce beargumenteert dat virtuositeit conservatief is op basis van het idee dat virtuositeit gevormd wordt door technisch meesterschap en dit technisch meesterschap voortkomt uit de beheersing van een *vastgelegde* techniek. Wanneer we deze definities aanhouden zijn de vernieuwingen die George Balanchine (1904 – 1983) (bijvoorbeeld de heupbewegingen) aanbracht in het klassieke ballet stilistisch te noemen. Deze vernieuwingen zijn namelijk niet toegevoegd aan het vastgelegde vocabulaire dat dateert uit de tijd van Koning Lodewijk XIV. Echter heeft het werk van Balanchine een zeer grote invloed gehad op het klassiek ballet na hem. Niet alleen op choreografen zoals William Forsythe en Hans van Manen die de klassieke techniek gebruiken om een nieuwe weg in te slaan, maar ook op de uitvoering van de bestaande klassieke stukken. De wijze waarop de vastgelegde technische passen worden uitgevoerd door de dansers is veranderd. En daarmee is het niet sluitend dat stilistische aanpassingen slechts beperkt blijven tot stijl en techniek in principe conservatief is. Howard beweert zelfs het tegenovergestelde en beargumenteert daarnaast dat in het kader van virtuositeit het onderscheid tussen technisch meesterschap en kunstenaarschap een verkeerde is. Dit wordt verder uitgewijd in onderstaande paragraaf.

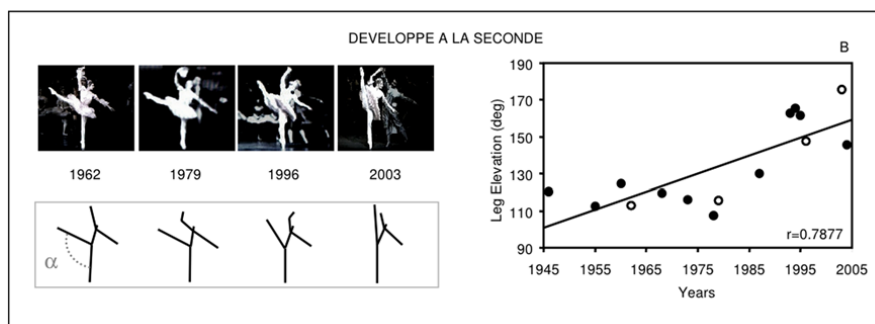
### § 2.2.3 Kunstenaarschap en innovatie

Howard, in tegenstelling tot Peterson Royce, schrijft: “(...) creativity and innovation, which after all, is partly what we are recognizing in judging a performance or a performer to be virtuosic.” (Howard, 2008, p. 13)

Peterson Royce maakt een onderscheid tussen technisch meesterschap (met als hoogst haalbare: virtuositeit) en stijl (met als hoogst haalbare: kunstenaarschap). Daarnaast herbergt volgens haar kunstenaarschap altijd virtuositeit, maar herbergt andersom virtuositeit geen kunstenaarschap. Kunstenaarschap is het hoogst haalbare. In paragraaf 2.2.4 wordt hier verder op ingegaan. Howard maakt een andere indeling. Volgens hem creëren technisch meesterschap en kunstenaarschap tezamen het hoogst haalbare: virtuositeit. De visie van Peterson Royce behoort tot de, wat Howard definieert als, minimalistische kijk op virtuositeit. Belangrijk in het meningsverschil tussen de auteurs is het verschil in de ervaring van virtuositeit door het publiek. Volgens Peterson

Royce heeft het publiek wanneer het kijkt naar een virtuoze danser de ervaring dat hoe complex de bewegingen ook zijn, had de toeschouwer dezelfde jarenlange training en discipline gehad dan had hij dit niveau ook kunnen bereiken. Dit is niet het geval voor kunstenaarschap. Howard meent daarentegen dat virtuositeit buiten het bereik van het leerbare ligt. En daarmee ook buiten het bereik van de toeschouwer. Howard vergelijkt virtuositeit met genie, het wordt gecoacht, maar niet geleerd zoals techniek wordt aangeleerd. "Driven by a vision, a problem, a challenge, its analogue in science is a major discovery or theoretical breakthrough. Like a high jumper who sets a world record, a virtuoso performance sets a standard for subsequent performers." (Howard, 2008, p. 12) Volgens Howard heeft virtuositeit met vooruitgang te maken. De virtuoos weet een stap verder te zetten dan het behaalde en het gekende, hij opent nieuwe deuren. De ene virtuoos borduurt verder op het werk van zijn voorganger en stuwt de ontwikkeling voort voor zijn volgelingen.

Met het voorbeeld van de springer die het wereldrecord verbetert is een goede parallel te trekken naar ontwikkelingen binnen het klassieke ballet. Het springen an sich verandert niet, maar de hoogte die gesprongen is wel, waarmee de lat (letterlijk) hoger gelegd wordt voor de volgende. Dat deze manier van innoveren zich in het ballet voordoet, toont het onderzoek *A Dance to the Music of Time: Aesthetically-Relevant Changes in Body Posture in Performing Art* (Daprati, Iosa & Haggard, 2009). In dit onderzoek tonen Elena Daprati, Marco Iosa en Patrick Haggard de verandering van bestaande balletposes binnen een periode van ongeveer 60 jaar (1946 tot 2004). Dit onderzoek toont dat het been, getild in een 'developpe a la seconde' in de afgelopen 60 jaar steeds hoger gelift wordt, zie figuur 3:



Figuur 3 (Daprati, Iosa, & Haggard, 2009, p. 4)

Hoewel het onderzoek van Daprati, Iosa en Haggard de oorzaak van de getoonde ontwikkeling niet verklaart, illustreert de afbeelding wel het innovatieve karakter dat virtuositeit volgens Howard herbergt. Naast vooruitgang in het reeds bekende behoort ook de introductie van iets nieuws tot het genie van virtuositeit. De uitvoerder brengt iets nieuws, iets onbekends, iets wat nog niet eerder gezien is.

Hoewel virtuositeit misschien pas een rol begon te spelen ten tijde van het klassiek ballet, is het progressieve karakter van virtuositeit zoals Howard het definieert aannemelijker dan het conservatieve van Royce. Legendes als Anna Pavlova (1881 – 1931), Alicia Markova (1910 – 2004) Natalia Makarova (1940) en misschien zelfs Margot Fonteyn (1919 – 1991) zouden heden ten dage niet meer als virtuoos beschouwd worden, voorbijgestreefd door bijvoorbeeld Sylvie Guillem (1965) en Sofiane Sylve (1976). Als virtuositeit conservatief is vindt deze ontwikkeling niet plaats. Dan zou het technisch meesterschap van al deze virtuoze dansers gelijk zijn.

Hier moet wel een kanttekening bij geplaatst worden. Wanneer we spreken van virtuositeit als het hoogst haalbare technisch meesterschap (zoals Peterson Royce dit definieert) kunnen virtuoze dansers elkaar voorbij streven en van de troon stoten. Het is dan progressief (zoals Howard het definieert). Echter, wanneer virtuositeit ook in sterke mate het kunstenaarschap van de danser reflecteert (zoals Howard het definieert) is deze ontwikkeling veel troebeler. Margot Fonteyn en Anna Pavlova zijn veelal veel bekender dan Sofiane Sylve of zelfs Sylvie Guillem. Dit is mogelijk een reflectie op hun kunstenaarschap. Progressie in kunstenaarschap is veel lastiger vast te stellen. Maar een bepaald conservatisme in kunstenaarschap is ook moeilijk te herkennen. Een eenduidig antwoord valt niet te geven. Om meer inzicht te verkrijgen in dit kenmerk van virtuositeit wordt in hoofdstuk 3 de smaakmakers van de hedendaagse dans voorgelegd hoe zij zich verhouden tot het conservatieve dan wel progressieve karakter van virtuositeit.

#### **§ 2.2.4 Beheersing van ‘buitentechnische’ elementen**

Er moet echter een kanttekening geplaatst worden bij het strikte onderscheid tussen virtuositeit en kunstenaarschap dat Peterson Royce maakt. Eerder in haar boek maakt Peterson Royce in plaats van de tweedeling virtuositeit en kunstenaarschap een driedeling, namelijk: technische beheersing – virtuositeit – kunstenaarschap. In deze driedeling bevindt virtuositeit zich op het grensgebied tussen techniek en artistiekheid. Dit betekent dat technisch meesterschap, zoals beschreven in paragraaf 2.1 weliswaar een kenmerk is van virtuositeit, maar altijd samen moet gaan met iets anders wil het daadwerkelijk virtuoos zijn. Dit is de beheersing van ‘buiten-technische’ elementen (muzikaliteit en spaarzaamheid). En andersom is een beheersing van buiten-technische elementen niet virtuoos, wanneer er geen technisch meesterschap is.

Zoals hierboven beschreven onderscheidt Peterson Royce drie stappen in de weg van een performer naar kunstenaarschap, in haar optiek het hoogst haalbare voor een performer. De eerste stap is technisch meesterschap, de tweede is virtuositeit en uiteindelijk kan kunstenaarschap behaald worden. De overgang van het technisch meesterschap naar virtuositeit wordt behaald wanneer de danser bepaalde kwaliteiten toont buiten de vastgelegde techniek. Er zijn vier van deze ‘buiten-

technische' elementen, de eerste drie vallen onder de noemer muzikaliteit. De laatste is wat ze in het Engels 'economy' noemen, spaarzaamheid. Deze elementen behoren echter nog wel tot het technische gedeelte en niet tot stijl, aangezien ze te omschrijven zijn door middel van een vastgelegd vocabulaire.

#### § 2.2.4.1 Muzikaliteit

Onder de noemer muzikaliteit onderscheidt Peterson Royce drie elementen: dynamische variatie, agogisch en rubato frasering en doorgaande frasering.

De eerste, dynamische variatie, houdt in dat een bewegingssequens niet op een gelijk energieniveau wordt uitgevoerd, maar dat er dynamiek wordt aangebracht in de energie van de verschillende passen. Sprongen worden met kracht en explosie uitgevoerd terwijl de voorbereidende aanlopen van '*pas de bourree's* en *glissade*' zacht en vloeiend zijn.

Deze dynamische variatie, zeer gebruikelijk in het ballet, heeft te maken met wat later in de moderne dans 'flow' is gaan heten. De passen van een dansfrase (een afgesloten geheel aan passen) worden niet monotoon uitgevoerd, maar kennen een begin, een climax en een eind. Deze opbouw wordt gecreëerd door de dynamische variatie en door het tweede element: agogisch en rubato frasering. De danser beweegt zich niet op de tel, maar voelt de muziek tussen de tellen. De laatste draai van een pirouette wordt na de tel nog even aangehouden en de 'verloren tijd' wordt in de daarop volgende sprongetjes ingehaald.

Ten slotte wordt de frase niet afgesloten en een nieuwe frase opgestart, maar voelt de voorstelling als een voortdurende frase, een afgesloten frase is slechts een logisch stukje in de context van de gehele voorstelling. Het begin, de climax en het eind van de flow blijven elkaar op een logische wijze opvolgen en vormen tezamen een vloeiend geheel.

Het tweede element van muzikaliteit, de agogische en rubato frasering is echter alleen vast te stellen wanneer er gedanst wordt *op* muziek die een duidelijke telling heeft. Vele dansvoorstellingen worden echter al jaren 'begeleid' door muziek of soundscapes die geen duidelijke telling kennen of vinden zelfs plaats zonder muziek. Daarnaast is het idee dat muziek de dans begeleidt niet meer correct. Vaak vormt de muziek een gelijkwaardig medium naast de dans en wordt er niet meer *op* de muziek gedanst. De muziek en dans bevinden zich gelijktijdig in dezelfde ruimte en beïnvloeden elkaar, soms fysiek, soms slechts in de ervaring van de toeschouwer, maar ze volgen niet meer hetzelfde 'patroon'.

De andere twee elementen, dynamische variatie en doorgaande frasering, zijn wel mogelijk en herkenbaar zonder muziek. Peterson Royce presenteert deze elementen als kwaliteitsstempels. Het beheersen van deze elementen brengt de danser een stap dichterbij virtuositeit. In veel



dansvoorstellingen wordt er echter niet gestreefd naar deze elementen. Bijvoorbeeld in voorstellingen die fragmentarisch worden opgebouwd is het juist niet het doel dat de danser streeft naar een doorgaande frasering. En in voorstellingen die bijvoorbeeld via een 'slow motion' een bepaalde trance willen opwekken is het streven niet om dynamische variatie te creëren, maar juist om het energieniveau zeer gelijkmatig te houden.

Men kan zich afvragen of er in deze voorstellingen dan geen sprake is van virtuositeit. Of dat de visie van Peterson Royce te beperkt en normatief is. Wellicht is het buiten-technische element muzikaliteit een observeerbaar kenmerk van virtuositeit, maar is het geen voorwaarde voor virtuositeit, kan virtuositeit ook vastgesteld worden zonder muzikaliteit. In Hoofdstuk 3 en 4 wordt hier verder op ingegaan.

#### **§ 2.2.4.2 Spaarzaamheid**

Spaarzaamheid in virtuositeit heeft te maken met het weghalen van dat wat overbodig is. Peterson Royce haalt hier Violette Verdy aan: om deze overbodige bagage af te werpen moet men alle mogelijkheden kennen. Ze verwijst ook naar Marcel Marceau, hij zoekt naar eenvoud, al het overbodige weghalen om tot een essentie te komen. Spaarzaamheid betekent met zo weinig mogelijk middelen zoveel mogelijk geven. Het houdt in dat al het overbodige, alle versiering, alle verwarring wordt geëlimineerd, zodat dat wat aanwezig is verdiept kan worden, er een bepaalde concentratie ontstaat. Belangrijke elementen van deze spaarzaamheid zijn stilte en kalmte. Daarnaast kent de herkenning van spaarzaamheid door de toeschouwer ook een aanname. Dat de performer alle mogelijkheden kent en beheerst en alleen kiest voor het elementaire. Juist om spaarzaam te zijn, moet de performer een volledige beheersing van het vocabulaire hebben.

Een kanttekening die Peterson Royce plaatst, is dat het tegenovergestelde van spaarzaamheid ook vaak gezien wordt als virtuositeit in een negatieve connotatie. De versiering, het toevoegen in plaats van 'schoonmaken' wordt vaak gezien als virtuositeit om de virtuositeit. Deze virtuositeit om de virtuositeit is geen stap op de weg naar transparantie<sup>5</sup>, maar egocentrisch vertoon. De danser, performer probeert niet te verdwijnen in het werk, maar wil zichzelf naar voren plaatsen, tonen.

Volgens Peterson Royce vormen muzikaliteit en spaarzaamheid de overgang van technisch meesterschap naar virtuositeit. Er is nog een element dat niet puur onder technisch meesterschap geschaard kan worden, maar dat Peterson Royce essentieel acht voor virtuositeit, namelijk: nonchalance.

---

<sup>5</sup> "Transparency refers to that state created by the performer in which the audience comes together with the performance directly, without the presence of the performer intruding on that experience." (Peterson Royce, 2004, p. 80)

### § 2.2.5 Nonchalance/Sprezzatura

“The performance must appear effortless, full of intensity and empty of tension.” (Peterson Royce, 2004, p. 33) Zo definieert Royce het kenmerk nonchalance, ook wel ‘sprezzatura’ genoemd door Baldassare Castiglione (1959). Hoewel het publiek de danser dingen ziet doen die voor henzelf niet haalbaar zijn, moet de danser het eruit laten zien alsof het gemakkelijk is. Het meesterschap van de techniek moet zo sterk zijn dat de danser het moeiteloos kan uitvoeren.

Nonchalance als belangrijk kenmerk van virtuositeit maakt ook het onderscheid tussen de ervaring van bijvoorbeeld dans en circus of dans en sport. Wanneer men kijkt naar bijvoorbeeld turnen of acrobatiek ziet men de uitvoerders bewegingen maken die zelfs voor de meest begaafde dansers niet mogelijk zijn. Toch worden deze dansers vaak wel virtuoos genoemd en de turners of acrobaten niet. Het verschil zit in de nonchalance. De danser voert zijn bewegingen uit als het ware zonder enige moeite, Rudolph Nureyev tilt Margot Fonteyn in het Zwanenmeer ver boven zijn hoofd zonder dat het de publiek spanning ervaart of ‘het allemaal wel goed gaat’. Het lijkt gemakkelijk, zonder enige moeite.

Peterson Royce citeert André Levinson. Hij beschrijft het effect dat het publiek ervaart wanneer men kijkt naar sport, circus of in dit voorbeeld music hall: “(...) The orchestra falls silent, and it is to a drum roll – just as at an execution – that, at the top of the pole or the bend in the loop the final wonders are produced. When the acrobat waves..., the spectator claps, delighted to be relieved of this delicious but almost painful anxiety.” (Peterson Royce, 2004, p. 35) In dit geval wordt juist de spanning opgevoerd, er wordt niet ‘gedaan alsof’ het makkelijk is, alsof de uitvoerder niets anders doet dan naar de bus lopen. De spanning wordt versterkt door het tromgeroffel en eindigt in een opluchtende climax waarin de acrobaat feestelijk zwaaiend toont dat alles goed is gegaan. Er is hier volgens Peterson Royce geen sprake van virtuositeit. Waar de begenadigde acrobaat alle mogelijke middelen, muziek, lichteffecten, gebruikt om de moeilijkheidsgraad van zijn bewegingen kracht bij te zetten, maakt de virtueuze danser een ‘understatement’. Mikhail Baryshnikov: “You constantly keep yourself under fire, as it were; you watch, with an ironic eye, as if saying: ‘Well, well, so you can do it, but don’t show it to much!’” (Peterson Royce, 2004, p. 22)

Bovenstaande voorbeelden van nonchalance refereren allemaal aan het klassieke ballet. Toch is volgens Peterson Royce nonchalance niet alleen een virtueuze eigenschap van klassiek ballet. In haar conclusie schrijft Peterson Royce: “Baryshnikov is an excellent example of absolute purity of line and effortlessness of execution. So, too, is Tamasaburo, whether he is performing *onnagata* in traditional Kabuki plays or dancing his own choreography to Bach.” (Peterson Royce, 2004, p. 231) Ook verwijst ze naar onder anderen Marcel Marceau en Maria Callas, allen in het bezit van dezelfde kwaliteiten als Baryshnikov, ware het in een ander genre. Peterson Royce geeft aan dat ze gelooft dat dwars door genres, tijd en ruimte de esthetische principes van de podiumkunsten hetzelfde zijn. En

dat houdt in dat nonchalance, en de andere observeerbare kenmerken van virtuositeit die ze definieert volgens haar een universele waarde hebben.

### § 2.2.6 Pronken en devotie

Ook Howard beschrijft het handelen van de virtuoos. En ook hij benadrukt een bepaalde bescheidenheid. Hij definieert dit als een compromis tussen het tonen van het kunnen en het trouw blijven aan het werk, bijvoorbeeld de compositie. Dit compromis is geen vaststaande formule, het is afhankelijk van het soort publiek. Bijvoorbeeld de pianist die voor een onwetend publiek uitpakt met zijn zeer snelle, doch accurate vingerbewegingen, terwijl hij voor een publiek van kenners probeert het werk van de componist in eenvoud en bescheidenheid te benaderen. De inschatting van het publiek dat de performer voor zich heeft, rekent Howard tot een kwaliteit van de virtuoos. Een publiek dat onbekend is met de compositie kan worden betoverd met virtuoos spel, terwijl een meer getrouwe en bescheiden benadering van het werk van de componist het sterkste effect heeft wanneer het publiek bekend is met de compositie. In de muziek is dit helderder, aangezien de *Cello Suites* van Bach eenmaal gehoord, in elke uitvoering (mits het een uitvoering is van het werk zoals beschreven is in de bladmuziek, en geen bewerking) herkenbaar zijn. En de verschillen in uitvoering daarmee gemakkelijk herkenbaar (en vergelijkbaar). In bijvoorbeeld het klassieke ballet is dit lastiger. Er zal een groep toeschouwers zijn die bijvoorbeeld *Coppelia* nog nooit gezien heeft, er zal een groep zijn die *Coppelia* zeer goed kent in de originele choreografie van Arthur Saint-Leon, maar er zal ook een groep toeschouwers zijn die nu kijkt naar een versie van George Balanchine, terwijl ze bekend zijn met de choreografie van Roland Petit en er is een groep die het verhaal wel kent, maar de choreografie niet.

Naast deze balans tussen pronken en devotie is er een ander kenmerk van virtuositeit dat te maken heeft met de 'acte de presence' van de uitvoerder. Het boek dat Howard geschreven heeft heet *Charm and Speed*. Speed, snelheid, verwijst naar het technische onderdeel van virtuositeit en charm, charme, charisma naar de artistiekheid, het kunstenaarschap. Sudip Bose beschrijft in zijn artikel *On Virtuosity* de hoogtijdagen van virtuositeit waarin "the personality of the artist mattered most." (Bose, 2005, p. 116) Ook hij kent het hebben van 'persoonlijkheid', charisma, toe aan virtuositeit. Peterson Royce verwijst niet naar charisma, aangezien dit behoort tot het 'metaforische', ongrijpbare van kunstenaarschap, maar in de lijn van Howard is het een relevant kenmerk van virtuositeit.

### §2.2.7 Allografisch en autografisch

Het publiek van kenners uit bovenstaand voorbeeld van de *Cello Suites* van Bach is niet alleen een publiek van muziekliefhebbers en professionals, maar ook een publiek dat het uitgevoerde werk kent. Voor Howard is dit een voorwaarde voor het herkennen en vaststellen van virtuositeit. Zoals beschreven in paragraaf één ontstaat virtuositeit volgens Howard in een nexus van drie groepen. Eén van die drie groepen is het publiek van kenners. Deze groep kent een uitgebreide context van de voorstelling en het medium en is daarom in staat vergelijkingen te maken.

De vergelijking van de voorstelling, of de performer, vindt plaats op twee vlakken. Ten eerste wordt de uitvoering vergeleken met de identiteit van het werk. Deze identiteit is de 'score' van het werk, de notatie, bijvoorbeeld de bladmuziek, de labannotatie of het script. Hoe deze notatie ook bewerkt wordt tot voorstelling, de identiteit blijft ongewijzigd. En zo kan de uitvoering nootje voor nootje vergeleken worden met zijn identiteit.

Ten tweede wordt de voorstelling vergeleken met andere uitvoeringen van het werk. Macbeth uitgevoerd door het Nationale Toneel kan worden vergeleken met Macbeth van Toneelgroep Amsterdam. Dit geldt ook voor vergelijkingen in tijd (Macbeth na de oorlog en Macbeth nu), in plaats (Macbeth in Londen of in Japan) en in de uitvoering van de performer (Macbeth door performer x of door performer y). Deze vergelijkingen zijn een onmisbaar onderdeel in het beoordelen of iets virtuoos is of niet. Zonder vergelijking is er geen standaard waar de performer wel of niet aan voldoet of zelfs bovenuit stijgt en kan er niet gezegd worden of er een uitzonderlijke, virtueuze, prestatie wordt geleverd.

Natuurlijk geldt deze mogelijkheid tot vergelijken niet voor alle voorstellingen, en dit geldt zeker voor veel dansvoorstellingen. Howard maakt het onderscheid tussen allografisch en autografisch werk (gebaseerd op theorie van Nelson Goodman, *Languages of Art*, 1969). Allografisch werk is het werk dat hierboven beschreven wordt, werk met een onafhankelijke identiteit (bladmuziek, een script, dansnotatie): het *Requiem* van Mozart, *Macbeth* van Shakespeare, het *Zwanenmeer* in choreografie van Rudolph Nureyev. Autografie definieert voorstellingen waarin de identiteit zich bevindt in de uitvoering. Uitvoering en identiteit zijn één. Een voorbeeld hiervan binnen de podiumkunsten is de improvisatievoorstelling. In dit geval is het maken van een vergelijking met de (losstaande) identiteit van het werk niet mogelijk.

De tweedeling autografie/allografie brengt een aantal problemen met zich mee. Zo is er de hedendaagse mogelijkheid tot het maken van registratie, geluid- of video-opnamen, van improvisatievoorstellingen. Het werk is dan niet meer volledig autografisch, omdat het herhaald kan worden, maar tegelijkertijd is het ook niet volledig allografisch. Daarnaast is deze indeling niet altijd zwart-wit. Bijvoorbeeld in het klassieke ballet zijn er de 'klassieke verhalen', zoals *de Notenkraker*. De officiële choreografie is van Marius Petipa en Lev Ivanov, maar veel gezelschappen kennen hun eigen

choreografie (van Balanchine, tot de Dutch Don't Dance Division, van Het Kirov tot het Scapino Ballet). Op welk punt maak je dan de vergelijking? De vergelijking van de passen met de notatie is niet mogelijk (zoals de vergelijking van de muziek met de bladmuziek), omdat de choreografie aangepast is. Vergelijk je de interpretatie van het verhaal? Maar die kent geen vastgelegde identiteit. Howard kiest ervoor deze vraagstukken buiten beschouwing te laten en concludeert dat er *voornamelijk* sprake is van virtuositeit in allografische voorstellingen en dat het slecht te traceren is in autografische voorstellingen. Hoewel deze theorie interessant is en goed toepasbaar op bijvoorbeeld klassieke muziek en drama is deze niet sluitend en zeker voor dans (aangezien dans een problematischere verhouding heeft met notatie dan muziek of toneel) niet toereikend. Echter is het idee van de mogelijkheid tot vergelijken (al dan niet met een onafhankelijke identiteit) wel relevant voor het vaststellen van virtuositeit. Virtuositeit wordt gebruikt als een kwaliteitsstempel. De beoordeling 'virtuoos' plaatst de danser boven andere dansers (uit het gezelschap, of andere dansers die dezelfde rol vertolkt hebben, of vergeleken met eerdere virtuozen). Dit suggereert dat deze danser vergeleken moet worden (met wat dan ook) en als 'de betere' uit deze vergelijking moet komen. Peterson Royce komt met een, voor dans, meer toereikende theorie op het gebied van vergelijking.

Wanneer we de lijn van Peterson Royce volgen is er ook vergelijking mogelijk, maar dan niet met een identiteit van het afzonderlijke werk, maar met het genre. Een gecodificeerde techniek, volgens Peterson Royce, definieert het genre. Als je de techniek van de danser op het podium kunt vergelijken met de gecodificeerde techniek van het genre, is het niet nodig om een op zichzelf staande gecodificeerde identiteit van een voorstelling te hebben. Het kunnen van de danser hoeft niet vergeleken te worden met een notatie van de voorstelling, maar kan vergeleken worden met de techniek van het genre. Ik moet hierbij wel aantekenen dat deze vergelijking alleen op het gebied van techniek en buitentechnische elementen gemaakt kan worden en niet op het gebied van stijl, aangezien stijl metaforisch wordt omschreven en geen gecodificeerd vocabulaire kent. Voor Peterson Royce is dit geen probleem, aangezien zij virtuositeit als technische kwaliteit beschouwt. Dit is echter wel in conflict met Howard, die stijl (kunstenaarschap) wel als essentieel kenmerk van virtuositeit ziet.

Daarnaast kennen niet alle dansgenres een vastgelegde techniek en is een mogelijkheid tot het vergelijken met een gecodificeerde techniek niet mogelijk. Een alternatieve vorm van vergelijken die veel plaatsvindt is het vergelijken van dansers onderling. Deze wijze van vergelijken heeft geen losstaande identiteit van het werk, dan wel een gecodificeerde techniek nodig. Het vergelijken van dansers onderling kan zowel op het gebied van fysiek kunnen als op het gebied van kunstenaarschap plaatsvinden. Al zal op het gebied van fysiek kunnen, in de lijn van Peterson Royce, waarschijnlijk eerder consensus bereikt worden.

### § 2.2.8 De fysieke beleving van de toeschouwer

Howard haalt aan dat de opera in eerste instantie een bron was van ‘fysiek plezier’. Het publiek wordt de adem benomen, ze voelen kippenvel of warmte. Tijdens een dansvoorstelling maakt het hoofd van de toeschouwer kleine schudbewegingen wanneer een danseres haar *fouettes* draait en een opgeluchte glimlach kan niet onderdrukt worden wanneer ze deze tot een climax brengt door te eindigen met vijf *pirouettes*. Ook Sudip Bose verwijst in zijn artikel *On Virtuosity* naar de fysieke ervaring van virtuositeit: “I have been to some memorable concerts and recitals (...) but the ones I remember best (an embarrassing admission) are the virtuoso performances, the ones that nearly made me gasp.” (Bose, 2005, p. 115) De ervaring van virtuositeit deed Bose naar adem snakken.

Howard wijdt niet verder uit over de fysieke beleving van de toeschouwer in relatie tot virtuositeit en Peterson Royce snijdt het onderwerp niet aan. Het onderwerp verdient ook een aantal kanttekeningen, want een fysieke beleving van de toeschouwer betekent niet altijd dat er sprake is van virtuositeit. Kippenvel kan zowel ontstaan bij een prachtige, lang aangehouden noot, als wel bij een vreselijk vals gezongen stuk. Spanning in het lichaam kan het gevolg zijn van intense opbouw die leidt tot een virtueuze climax, maar kan ook ontstaan wanneer we voelen dat de danser het eigenlijk net niet redt.

Echter vind ik het een relevant onderwerp in de ervaring van virtuositeit, zeker in het licht van de huidige theorieën omtrent de beleving van dans door middel van fysieke beleving van de toeschouwer. Om meer inzicht in dit kenmerk van virtuositeit te krijgen vraag ik in hoofdstuk 3 de smaakmakers van de hedendaagse dans naar hun fysieke beleving van virtuositeit.

### § 2.3 Howard, Peterson Royce en de praktijk

*“Op de première-avond was het applaus luid en langdurig, maar de volgende ochtend in de krant kwamen de tegengeluiden. Het was een werk vol mooie beelden, daarover waren de critici het eens, maar de ‘zuigkracht’ werd gemist, aldus een recensent. Het was allemaal virtuoos, maar ook koel en afstandelijk, waar was de diepere laag?*

*Elke tijd, elke generatie brengt zijn eigen dynamiek met zich mee. Zoals de schilderkunst zich momenteel in een meer figuratieve periode lijkt te bevinden, zo is in ballet een virtueuze periode aangebroken. Dansers zijn technisch sterker dan ooit. Dat er – vooral onder recensenten – een zekere schroom bestaat voor het al te zeer uitbuiten van de mogelijkheden die dansers van nu hebben is op zich voorstelbaar. Sommige choreografen kunnen een neiging tot de overtreffende trap niet onderdrukken, hun balletten hebben een hoog ‘kijk mij eens knap doen’-gehalte.”*

(Start, 2011, p. 43)

Dit schrijft Irene Start in *Vive la Danse*, een tijdschrift ter gelegenheid van het vijftigjarig jubileum van Het Nationale Ballet. Zowel ideeën met betrekking tot virtuositeit van Peterson Royce als van Howard zijn in dit citaat terug te vinden. Ten eerste is de overtuiging van Peterson Royce te herkennen dat virtuositeit sterk gerelateerd is aan techniek (“(...)zo is in ballet een virtuoze periode aangebroken. Dansers zijn technisch sterker dan ooit.”) en minder aan kunstenaarschap, artisticeit (“Het was allemaal virtuoos, maar ook koel en afstandelijk, waar was de diepere laag?”)

Ten tweede is Howard’s idee met betrekking tot het innovatieve karakter van virtuositeit terug te vinden: “Sommige choreografen kunnen een neiging tot de *overtreffende trap* niet onderdrukken.” (eigen nadruk) Binnen één visie zijn zowel ideeën van Howard als Peterson Royce terug te vinden. Start is geen ‘volgeling’ van het ene kamp, dan wel van het andere.

Het artikel van Start ‘hint’ richting het oordeel van een aantal recensenten die regelmatig spreken over ‘lege virtuositeit.’ Niet alleen recensenten schromen voor ‘lege virtuositeit’, ook sommige choreografen keren zich ertegen. Isabella Lanz en Katie Verstockt beschrijven het werk van Emio Greco en Pieter C. Scholten in ‘Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen’: “Hun beginpunt was een manifest, getiteld *Les sept nécessités*. Met deze beginselverklaring keren ze zich tegen de lege virtuositeit van ballet en het formele van (post)moderne dans.” (Lanz & Verstockt, 2003, p. 60)

Ook buiten de dans, in de muzikwereld, is het oordeel ‘lege virtuositeit’ geen onbekende. Sudip Bose schrijft: “Classical-music critics, perhaps even more than musicians themselves, tend to disdain virtuosity.(...) The phrase “empty virtuosity” appears so many times in reviews that it has become a cliché.” (Bose, 2005, p. 114)

‘Lege virtuositeit’ zonder diepere laag. Hoe past deze uitdrukking in het theoretisch kader? Waarschijnlijk zou Howard betogen dat ‘lege virtuositeit’ niet bestaat. Een performer is volgens hem pas virtuoos wanneer er sprake is van zowel technisch meesterschap als kunstenaarschap: de diepere laag. Daarnaast beheerst de performer die deze lege virtuositeit toont de balans tussen pronken en devotie niet. En hij mist daardoor een eigenschap van virtuositeit. Wanneer men spreekt over ‘lege virtuositeit’ is er geen sprake van virtuositeit an sich.

Ook Peterson Royce beargumenteert waarschijnlijk dat ‘lege virtuositeit’ niet bestaat, lege virtuositeit is geen virtuositeit maar “overdone vulgarity” (Peterson Royce, 2004, p. 25) . Er is geen sprake van spaarzaamheid, simpelheid, ‘opgeruimdheid’. Dit wil overigens niet zeggen dat het oordeel van recensenten over de ‘lege virtuositeit’ van de besproken voorstelling niet correct kan zijn. Alleen het begrip ‘lege virtuositeit’ klopt niet.

Waar Peterson Royce en Howard potentiële 'leegheid' van een voorstelling niet zullen ontkennen, het alleen zullen toewijzen aan het begrip virtuositeit, gaat Start nog een stap verder. Zij vervolgt:

*“Als de bewegingen alleen maar knap zijn, bedoeld om kracht of lenigheid te showen, is het geen kunst meer, maar gewoon een kunnen, een sport. De intentie daarvan is een heel andere dan bij dans: bij sport gaat het om de fysieke prestatie en het scoren, het is geen artistieke poging om iets over de werkelijkheid mede te delen. Podiumdans, zelfs in de meest pure en niet-anekdotische vorm, refereert altijd aan een stijl of een gevoel en is nooit helemaal zonder context. Precies dat maakt het verschil tussen kunst en een ‘kunstje’.”* (Start, 2011, p. 43)

Start ontkent hier de 'lege virtuositeit', niet omdat de leegheid niets met virtuositeit te maken heeft, zoals we door middel van de definities van Peterson Royce en Howard kunnen beredeneren, maar omdat in haar opinie podiumkunst an sich niet leeg kan zijn, het refereert altijd naar iets buiten de beweging die kracht of lenigheid toont.

De twee auteurs die zich hebben toegespitst op het definiëren van virtuositeit hebben essentiële meningsverschillen. Bovenstaand citaat van Start toont dat zij als recensent ook niet goed te duiden is binnen het kader en dat zelfs verschillende recensenten andere ideeën hebben over virtuositeit

Over één ding zijn Peterson Royce en Howard het eens: virtuositeit is geen vaststaand gegeven, maar een oordeel. Howard benadrukt dit met zijn nexus, het oordeel van een publiek van kenners is een onderdeel van het 'zijn' van virtuositeit. Peterson Royce schrijft er niet op die manier over, maar ook zij benadrukt dat er over de aanwezigheid van virtuositeit sneller een consensus bereikt wordt. Het gebruik van de term consensus suggereert dat virtuositeit een oordeel is waar men over van mening kan verschillen of het met elkaar eens kan zijn. De consensus van de toeschouwer (kenner of niet) is essentieel voor de aan- of afwezigheid van virtuositeit. Zonder consensus geen virtuositeit. Voor dat we virtuositeit analyseren in hedendaagse dans, is het daarom eerst belangrijk uit te zoeken hoe het hedendaagse danslandschap zelf virtuositeit definieert.

## **§ 2.4 Conclusie**

Om te onderzoeken hoe de spelers binnen het hedendaags danslandschap virtuositeit definiëren, en om te zien of dit anders is dan Peterson Royce en Howard dit doen is het belangrijk eerst overzichtelijk te hebben hoe Peterson Royce en Howard virtuositeit definiëren. Onderstaand analysemodel (figuur 2.4) toont de verschillende observeerbare kenmerken van virtuositeit, zoals beschreven door Anya Peterson Royce en Vernon Alfred Howard. De observeerbare kenmerken zijn



verdeeld in vier categorieën. De eerste categorie betreft de uitvoerder: welke kenmerken moet de uitvoerder tonen om virtuoos te zijn? De tweede categorie betreft de techniek/het medium: waar de uitvoerder zich virtuoos toont, welke invloed heeft dit op zijn of haar vakgebied? Volgens Peterson Royce beslaat dit vakgebied in relatie tot virtuositeit slechts de techniek, volgens Howard wordt het gehele medium (dans) beïnvloed door virtuositeit. De derde categorie betreft de voorstelling an sich, aan welke eisen moet de voorstelling voldoen om virtuositeit in zich te kunnen dragen? De laatste categorie betreft de toeschouwer, hoe hebben de kennis en staat van de toeschouwer invloed op de ervaring van virtuositeit?

| <b>Figuur 2.4 Analysemodel</b> |   |   |
|--------------------------------|---|---|
|                                | <b>Theoretici</b>   |   |
|                                | <b>Anya Peterson Royce</b>  | <b>Vernon Alfred Howard</b>   |
| Uitvoerder                     | Technisch meesterschap,<br>- Perfecte uitvoering<br>gecodificeerde techniek<br><i>in combinatie met</i><br>Beheersing buiten-technische<br>elementen<br>- muzikaliteit (dynamische<br>variatie, agogisch en rubato<br>frasering en doorgaande<br>frasering)<br>- spaarzaamheid<br><br>Nonchalance | Technisch meesterschap,<br>- snelheid<br><br><i>in combinatie met</i><br>Kunstenaarschap<br><br><br>Balans pronken en devotie<br>Charisma |
| Techniek/medium                | Traditie  | Innovatie   |
| Voorstelling                   | Herhaalbaarheid<br>Vergelijking met techniek  | Allographie   |
| Toeschouwer                    | Geen context nodig om te ervaren  | Context nodig om te ervaren<br>Fysieke ervaring   |

Dit analysemodel kent twee doelen. Ten eerste wordt dit model in hoofdstuk 3 door middel van interviews aan de smaakmakers van de hedendaagse dans voorgelegd. Zowel Howard en Peterson

Royce beargumenteren dat virtuositeit wordt gevormd door middel van consensus. Hoofdstuk 3 geeft inzicht in hoe de smaakmakers van de hedendaagse dans zich verhouden tot dit model en of er consensus bereikt wordt met betrekking tot bovenstaande kenmerken of dat er nieuwe inzichten zijn ontstaan.

Daarnaast vormt dit analysemodel de basis voor de analyse van vijf hedendaagse dansvoorstellingen. Is dit model toereikend om de aan- of afwezigheid van virtuositeit in hedendaagse dans vast te stellen? En is er een verschil in het vaststellen van virtuositeit door middel van analyse vanuit het theoretisch kader en vanuit de inzichten van de smaakmakers van de hedendaagse dans?

## Hoofdstuk 3 Onderzoekresultaten

Uit Hoofdstuk 2 blijkt dat het niet mogelijk is vanuit het gedachtegoed van Anya Peterson Royce en Vernon Alfred Howard tot een eenduidige definitie van virtuositeit te komen. Ook ontstaat het vermoeden dat de theorieën van Peterson Royce en Howard wellicht niet volledig toepasbaar zijn op hedendaagse dansvormen. Daarnaast blijkt dat ook recensenten geen consensus hebben bereikt over het begrip virtuositeit. Wanneer we willen vaststellen of, en zo ja hoe, virtuositeit aanwezig is in hedendaagse dans is het daarom niet voldoende om voorstellingen te bekijken vanuit slechts het theoretisch kader. Dit kader vertelt namelijk niets over hoe de belangrijke figuren (“a field of experts” (Howard, 2008, p. 24)) binnen de hedendaagse dans over virtuositeit denken. Aangezien de consensus van de toeschouwers (in het geval van Howard tussen de kenners) een essentieel onderdeel is van virtuositeit is het niet mogelijk dit buiten beschouwing te laten.

Om erachter te komen hoe de smaakmakers van de hedendaagse dans virtuositeit definiëren zijn een twintigtal choreografen, artistiek leiders en recensenten/schrijvers benaderd. De keuze voor deze drie beroepsgroepen is gebaseerd op een aantal redenen. Ten eerste houden zij zich duidelijk met de voorstelling bezig, in creatie, in de keuze voor een bepaald programma of artistieke lijn of in beoordeling, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld dansdocenten. Daarnaast nemen ze een belangrijke rol in in het bepalen van ‘de toon’ die gezet worden. Ze bepalen voor een groot deel wat er gezien wordt en hoe het ontvangen wordt, in tegenstelling tot bijvoorbeeld dansers, en zijn hiermee ‘smaakmakers’. En ten slotte zijn het vaak voor het publiek herkenbare boegbeelden, in tegenstelling tot bijvoorbeeld subsidiebeoordelaars of programmeurs.

Aangezien in dit onderzoek hedendaagse dans gedefinieerd wordt als westerse dans die heden ten dage plaatsvindt en afgebakend wordt door reconstructies en hernemingen buiten te sluiten en te focussen op Europese dans, bevinden ook alle benaderde mogelijke deelnemers zich in deze categorie. De deelnemers die zijn benaderd bevinden zich over het gehele spectrum van de hedendaagse dans, van neoklassieke dans tot zeer experimentele dans. Dit onderzoek houdt zich bezig met hedendaagse dans van de afgelopen tien jaar en daarom zijn alle benaderde smaakmakers op dit moment werkzaam in de dans.

De choreografen, artistiek leiders en recensenten is gevraagd middels een vragenlijst (zie Bijlage 1, onderzoeksformulier) verschillende kenmerken van virtuositeit te duiden. Door gebruik te maken van een vaststaande vragenlijst is het interview voor elke deelnemer exact hetzelfde. De eerste vraag is een exploratieve vraag: wat voor beeld heeft de deelnemer van het begrip virtuositeit. De overige vragen zijn voortgekomen uit het theoretisch kader: hoe verhouden de deelnemers zich tot de

elementen en kenmerken van virtuositeit die Peterson Royce en Howard aandragen. Neigen ze meer naar de ene dan wel de andere auteur, of dragen ze een nieuw idee aan. De vragen bestaan zowel uit gesloten vragen en stellingen, om bepaalde keuzes wat sterker 'af te dwingen' als open vragen, waar er ruimte is voor nuancering en uitleg. Daar waar de gesloten vragen en stellingen zich baseren op een duidelijke tweestrijd tussen Howard en Peterson Royce hebben de deelnemers slechts de keuze tussen 'ja' en 'nee'. Dit geldt ook voor de vragen met betrekking tot de theorie waar de auteurs op zeer ugesproken wijze het met elkaar eens zijn (bijvoorbeeld: kan een choreografie virtuoos zijn?) en er het tegenovergestelde alternatief voorgelegd wordt. De deelnemers worden zo gedwongen een duidelijk standpunt in te nemen. Bij de stellingen die ook binnen de theorie al wat meer grijs bevatten (bijvoorbeeld: virtuositeit betekent een volledige beheersing van een bepaalde danstechniek door de danser) hebben de deelnemers iets meer ruimte in hun beantwoording (helemaal mee eens, mee eens, neutraal, niet mee eens, helemaal niet mee eens).

Hoewel de case-study van dit onderzoek zich uiteindelijk toespitst op hedendaagse dans, heb ik er bewust voor gekozen in mijn vragenlijst slechts over 'dans' te spreken. Ik wilde voorkomen dat de deelnemers zelf een 'vertaalslag' zouden maken en hun ideeën over virtuositeit aanpassen naar hedendaagse voorstellingen. Het doel van het onderzoek is namelijk te ontdekken of en hoe virtuositeit in hedendaagse dans aanwezig is, en niet hoe virtuositeit te herdefiniëren is binnen het kader van de hedendaagse dans.

Om de toegankelijkheid te vergroten is de vragenlijst (in het Nederlands en in het Engels) online gezet. Deelnemers konden door middel van een link het vragenformulier online invullen. De mogelijke deelnemers zijn benaderd door middel van een email waarin uitleg stond over het onderzoek en de link naar het digitale vragenformulier. Ook is er in de email aangegeven dat er een mogelijkheid was in plaats van het formulier digitaal in te vullen een afspraak te maken het interview 'face to face' te laten plaatsvinden. Twee weken nadat de email was verstuurd zijn er herinneringsmails gestuurd en met een aantal (mogelijke) deelnemers heeft er intensiever email- en telefooncontact plaatsgevonden.

Voor het versturen van de vragenlijst heb ik deze eerst door een aantal proefpersonen laten invullen om eventuele onduidelijkheden kenbaar te maken en een tijdsindicatie voor het invullen te krijgen.

De verkregen data worden verwerkt door per vraag de antwoorden op de gesloten vragen schematisch in kaart te brengen en de geschreven toelichtingen met elkaar te vergelijken. In de verwerking van de geschreven toelichtingen is er ruimte voor de nuances tussen de verschillende antwoorden en de verschillende ideeën. Voor de conclusie wordt er echter vooral gezocht naar de

gemende deler in de antwoorden, de consensus. Dit kan tot gevolg hebben dat sommige vragen voor dit onderzoek relevanter blijken dan andere aangezien ze een grotere consensus kennen. Consensus binnen de verwerking van de onderzoeksresultaten houdt in dat minimaal twee deelnemers vrijwel exact hetzelfde antwoord hebben gegeven en dat meerdere deelnemers een antwoord hebben gegeven dat dicht in de buurt komt, in het verlengde ligt, van dat gedeelde antwoord. Hoewel het onderzoek hoofdzakelijk kwalitatief is, aangezien de aantallen te klein zijn voor een betrouwbare kwantitatieve score, zullen ook de schematische weergaves van invloed zijn op de vastgestelde consensus, daar waar ze de consensus binnen de argumenten versterken, dan wel tegenspreken.

### **§ 3.1 Verwerking van de onderzoeksresultaten**

Ruim twintig mogelijke deelnemers zijn benaderd voor dit onderzoek. Daarvan waren er dertien bereid mee te werken, maar vier daarvan bleken uiteindelijk geen tijd te hebben voor deelname aan het onderzoek. Vooral choreografen en artistiek leiders waren bereid mee te werken, hoewel de choreografen en artistiek leiders van de grotere gezelschappen slecht tot niet te bereiken waren. Onder de recensenten/schrijvers waren er slechts twee bereid mee te werken, de overige benaderden hebben niet gereageerd. Van deze twee heeft uiteindelijk één een bijdrage geleverd aan het onderzoek.

Van de negen deelnemers waren er zeven bereid om onder hun eigen naam deel te nemen aan dit onderzoek. Dit zijn twee choreografen (Yuri Bongers en Fernando Belfiore) één artistiek leider (Kristin de Groot) en vier deelnemers die zowel choreograaf als artistiek leider zijn (Suzy Blok, Nishant Bola, Rinus Sprong en Conny Janssen). Eén choreograaf en de recensent hebben er voor gekozen anoniem te blijven. De deelnemers vertegenwoordigen verschillende stijlen binnen de hedendaagse dans, van ballet (Rinus Sprong), tot moderne dans (Conny Janssen) en de meer experimentele, conceptuele dans (Fernando Belfiore).

Aangezien de deelnemers grotendeels choreografen zijn, gecombineerd met het artistiek leiderschap, en er slechts één recensent deel heeft genomen is de spreiding tussen de verschillende beroepsgroepen niet goed verdeeld. Daarnaast zijn er meerdere deelnemers die het moderne en meer experimentele spectrum vertegenwoordigen terwijl er slechts één choreograaf het (neo)-klassieke vertegenwoordigt. Dit houdt in dat de uitkomsten van het onderzoek niet volledig representatief zijn voor de Nederlandse hedendaagse dans van dit moment.

Met uitzondering van Conny Janssen hebben al deze deelnemers het vragenformulier online ingevuld. Het interview met Conny Janssen is persoonlijk afgenomen, maar in dit interview bleven de vragen wel beperkt tot de bestaande vragenlijst.

Voor het vragenformulier en de volledige antwoorden verwijs ik naar Bijlage 1 en 2.

**Vraag 1:** Neem een dansvoorstelling in gedachten die u gezien hebt en waar er sprake was van virtuositeit. Hoe was uw ervaring van deze virtuositeit, hoe herkende u deze virtuositeit? Omschrijf het zoals u het prettig vindt, in volzinnen, of associatief met steekwoorden.

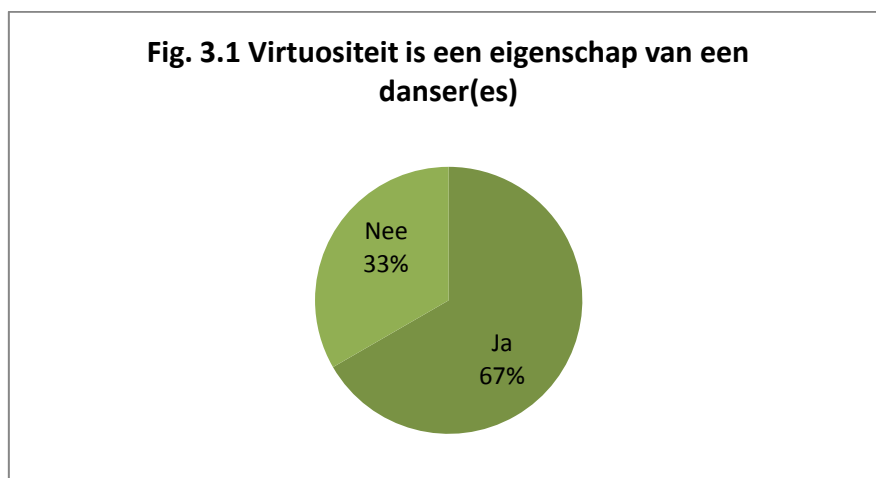
Sommige deelnemers verwezen naar specifieke voorstellingen, deze waren: *Achterland* van Anne Teresa de Keersmaeker, *Les porteuces de Mauvaises Nouvelles* van Wim van de Keybus, *Impressing The Czar* van William Forsythe, *MA* van Akram Khan, *Noir/Oedipus* van Wim van de Keybus, *Not About Everything* van Daniel Linehan en *Out of Context* van Alain Platel.

Een aantal eigenschappen van virtuositeit kwamen voor in meerdere antwoorden. Dit waren timing (drie keer), muzikaliteit (twee keer) en de combinatie van het lichamelijke (fysiek/technische) met het artistieke (performatieve) (vier keer). Overige genoemde eigenschappen zijn: snelheid, alertheid, het vertalen van belangrijke waardes die de performer aan kunst toedicht, hoe de performer zijn taken uitvoert, hoe een doorbreking van waardes wordt gecommuniceerd. En: uitvoeringskwaliteit, zorgvuldigheid, expressieve lichamen, duidelijke intentie en gevoel, intensiteit en helderheid, fysiek vermogen het vol te houden, theatrale communicatie. Ook: zeker van performance, het zit gegoten als een handschoen, gepassioneerd, fysiek, mensen, krachtig, danstechniek, energiek, kwaliteit, fantasie, avontuurlijk.

Daarnaast verwijzen de deelnemers naar de ervaring van virtuositeit met termen als: lamgeslagen, magische stilte van totale verbazing, de situatie van make believe 'waar' of 'waarachtig' maken, "ik was totaal geboeid en was in hetzelfde moment als de uitvoerder", aandacht genereren voor de bevraging van de waarde van schoonheid, ethiek en manieren van denken, leven en ervaren. Virtuositeit is niet gelijk aan perfectie, daar waar het schuurt is het interessant. En ook: merkwaardig en boven het menselijk kunnen uitstijgend.

Bovenstaande antwoorden zijn kwaliteiten van de danser, dan wel de ervaring die het oproept bij de toeschouwer. Er wordt ook twee keer naar de choreografie zelf verwezen ("Wat betreft virtuositeit in compositie moet ik nu ook denken aan *Impressing The Czar* van William Forsythe" en "in opbouw goed gestructureerd.")

**Vraag 2:** Is virtuositeit volgens u een eigenschap van een danser(es)?



Een kleine meerderheid beantwoordt deze vraag met ja. De deelnemers die de vraag met ja beantwoordden dichten verschillende virtueuze kenmerken aan een virtueuze danser(es) toe. Twee belangrijke kenmerken zijn beheersing en controle, deze komen in meerdere antwoorden terug. Hoewel de termen in elk antwoord op een iets andere manier gebruikt worden, geeft elke deelnemer aan dat de beheersing en controle te maken hebben met zowel een fysiek als een intentioneel element. Bijvoorbeeld door middel van danstechnische controle de toeschouwer een stap voor weten te zijn en daardoor de toeschouwer weten te verbluffen, in te kunnen spelen op het inlevingsvermogen van de toeschouwer en hier de controle over te hebben. Of de kwaliteit hebben om als performer je eigen mogelijkheden te onderzoeken, in wat dan ook, met precisie, helderheid en controle. Of een totale beheersing van lichaam en geest en deze gebruiken ten bate van de choreografie. Ook het woord 'timing' wordt meerdere keren gebruikt. Andere eigenschappen die naar voren komen zijn: muzikaliteit, natuurlijk gevoel voor dans, weet 'in het moment' te zijn, straalt eerlijkheid en geloofwaardigheid uit, sterke persoonlijkheid. En: exactheid, de beheersing van de nuances van performer zijn. De intentie en het vermogen deze te vertalen naar beweging in de juiste intensiteit, snelheid. Totale coördinatie van de danser in relatie tot zichzelf. En uitzonderlijk fysieke kunnen, zoals sprongkracht, snelheid, dierlijkheid in bewegingen.

Opvallend is dat zowel fysieke eigenschappen van de danser (bijvoorbeeld snelheid) als 'geestelijke', intentionele eigenschappen (bijvoorbeeld geloofwaardigheid en intentie) naar voren komen. Daarnaast zijn er twee choreografen die benadrukken dat iedereen in potentie virtuoos kan zijn. Voor de ene choreograaf is dit een argument voor virtuositeit als eigenschap van een danser(es) voor de ander juist niet. De laatste ziet virtuositeit als "een overgave aan een taak en deze met beste

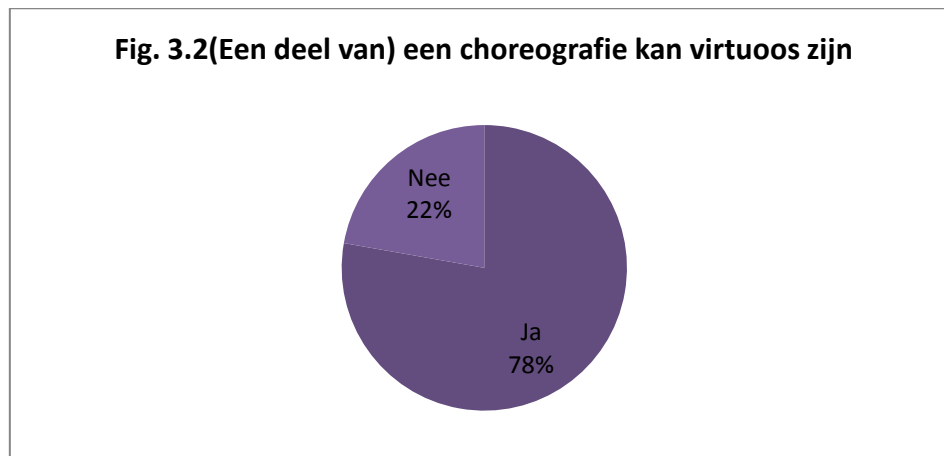
inzet los van alle techniek uit voeren en helemaal in het moment zijn en tegelijk overzicht hebben over alles erom heen (lijn in het stuk, plek in de ruimte etc.) Virtuositeit is daarmee ook heel erg een keuze: in hoeverre durf en kan ik me bewust overgeven en een effort meer dan een eigenschap of kenmerk.”

De tweede deelnemer die virtuositeit niet ziet als een eigenschap van een danseres is Kristin de Groot. Zij meent juist dat niet alle dansers virtuoos zijn “een stuk kan niet enkel uit ‘virtuozen’ bestaan, er moet ook een ‘crowd’ gevormd kunnen worden.”

De laatste choreograaf die virtuositeit niet als eigenschap van een danser(es) ziet doet dit om een heel andere reden. Conny Janssen vindt virtuositeit als eigenschap te veel een ‘einstempel’ op het geheel. Zij benadrukt dat virtuositeit in het moment ontstaat, als een samenballing van verschillende elementen, waar onder ook de staat van de toeschouwer op het moment en de voorstelling. Als voorbeeld neemt ze danseres Sylvie Guillem (vaak beschouwd als virtuoos), ook zij kan ‘niet-virtuoos’ zijn op het moment dat ze iets moet doen waarin ze haar schoonheid niet kan laten zien.

Opvallend is dat de deelnemers die nee antwoordden met heel uiteenlopende antwoorden komen, terwijl er onder de deelnemers die ja antwoordden, hoewel ook verschillend, een sterkere consensus heerst.

**Vraag 3:** Kan een (deel van) een choreografie virtuoos zijn?



Een vrij grote meerderheid heeft deze vraag met ‘ja’ beantwoord. Drie choreografen benadrukken dat een choreografie virtuoos is wanneer deze met de verwachtingen van de toeschouwer speelt, ze manipuleert of breekt. Daarnaast komt de term ‘compositie’ veel terug, de constructie van de aanwezige elementen. En in deze lijn: “totale coördinatie van de danser in relatie tot een corps de

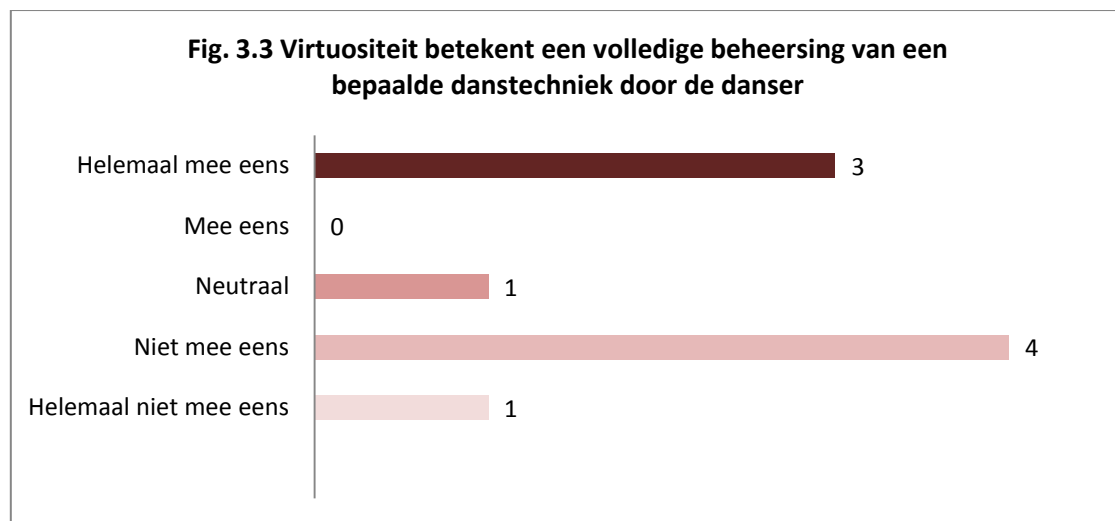


ballet of in een duo, trio etc.” Ook lezen we de termen: verassend, ontroerend, pakkend, laat de dansers goed uitkomen, geeft de ruimte tot fantasie van de kijker (en de dansers). Met helderheid zijn onderzoek, materiaal of nieuwsgierigheid brengend. Materiaal dat boven het alledaagse uitstijgt, de kwaliteit van uitvoering (niet per se in moeilijkheid). Ook brengt Kristin de Groot naar voren dat een voorstelling niet enkel virtuoos kan zijn, maar dat het virtuoze pieken kan kennen.

Twee choreografen vinden dat een choreografie niet virtuoos kan zijn. De eerste schrijft: “Nee, virtuositeit ligt in de uitvoering, niet in de choreografie zelf. Het enige wat de choreografie kan doen is virtuositeit mogelijk maken.”

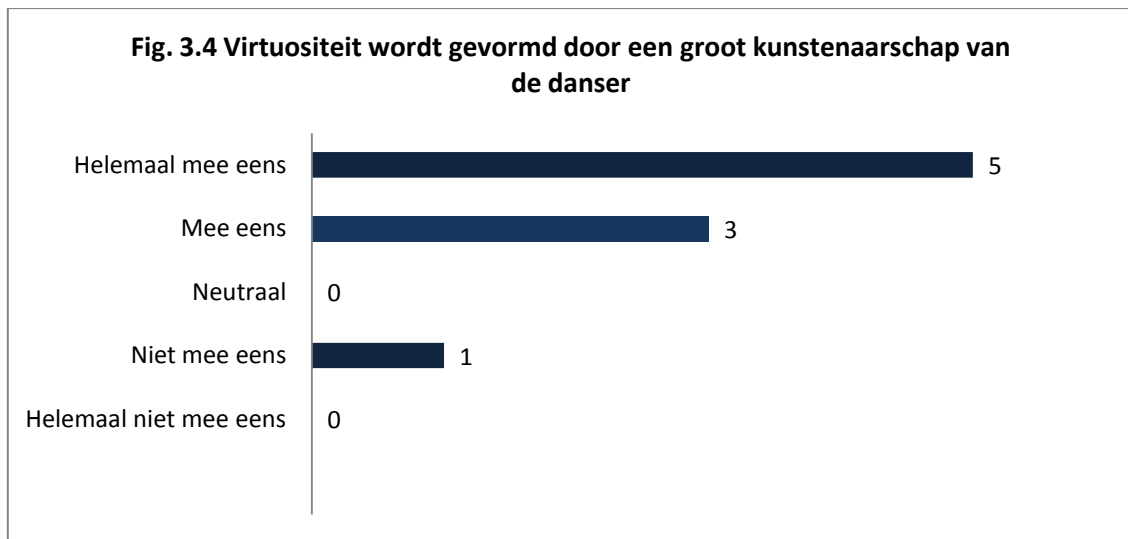
Conny Janssen benadrukt wederom dat virtuositeit niet schuilt in één vaststaand gegeven, maar dat het ontstaat ‘tussen’ de elementen. Een choreografie kan daarom de ene avond wel en de andere avond niet virtuoos zijn, als één of meerdere elementen veranderen (de staat van de toeschouwer, de input van de danser, het geheel van de media).

**Vraag 4:** Virtuositeit betekent een volledige beheersing van een bepaalde danstechniek door de danser.



De beantwoording van deze vraag was zeer divers. Opvallend is dat de deelnemers die het met de stelling eens zijn, sterker zijn in hun antwoord (drie keer: helemaal mee eens en geen enkele keer: mee eens) dan de deelnemers die het niet met de stelling eens zijn (slechts één keer: helemaal niet mee eens en vier keer: niet mee eens). Echter zijn de antwoorden te divers om een sluitend antwoord te geven op deze vraag.

**Vraag 5:** Virtuositeit wordt gevormd door een grote artisticeit, een groot kunstenaarschap, van de danser.



Het overgrote deel van de deelnemers is het eens met deze vraag.

**Vraag 6 a:** Virtuositeit kent een sterke relatie met traditie, conservatisme.



Eén deelnemer heeft meerdere antwoorden op deze vraag gegeven, vandaar dat er 11 antwoorden in de tabel weer zijn gegeven. De meerderheid van de deelnemers ziet geen sterke relatie tussen virtuositeit en traditie.

Conny Janssen beantwoordt deze vraag met 'ja'. Zij beargumenteert dat alles in dans ontstaat vanuit een bepaalde traditie (bijvoorbeeld de moderne dans vanuit het klassiek ballet) en dat alles een relatie heeft tot elkaar. Yuri Bongers beantwoordt deze vraag zowel met 'ja' als 'nee'. Het heeft volgens hem wel te maken met traditie wanneer men de 'conservatievere' definitie van virtuositeit gebruikt. Een toeschouwer met een conservatievere blik zal een traditionele voorstelling sneller als virtuoos beschouwen dan een vernieuwende. Zijn 'nee' komt vanuit zijn eigen visie als

hedendaags dansmaker. Hij vindt dat virtuositeit in traditionele dansvormen beperkt blijft tot uitvoering van techniek en interpretatie.

De overige deelnemers beantwoordden de vraag met 'nee'. Hier worden verschillende argumenten voor gegeven. Suzy Blok: "Virtuositeit kan ook juist ervaren worden wanneer iets vernieuwend is, nooit eerder op deze manier gezien/ervaren en een nieuwe stap zet in de kijkervaring van de toeschouwer." De anonieme choreograaf: "Virtuositeit kan op heel veel manieren tot uiting komen: het maakt een danser virtuoos als die, met wat die op welk moment ook moet doen, buitengewoon goed is. Volgens Nishant Bola is virtuositeit ook aanwezig in hedendaagse dans en stromingen als Urban en Niet-Westerse dans, maar wordt het er niet altijd direct mee geassocieerd of genoemd, omdat de vorm nog in ontwikkeling is en geen vaste structuur of definitie met zich meebrengt. Kristin de Groot meent dat het begrip breder er rijker is geworden door het ontstaan en de ontwikkeling van de moderne en hedendaagse dans. Volgens Rinus Sprong vormt elke voorstelling opnieuw een creatie, traditie is dan een gereedschap en geen doel, conservatisme scheidt geen kunst, maar remt het af. Ook zegt hij: "Virtuoze dansers van nu zijn heel anders dan die van 50 jaar geleden wat betreft techniek, maar virtuoos zijn artistiek gezien is een ander deel van het vak en daar zijn nu en toen wel vergelijkbaar."

**Vraag 7:** Virtuositeit kent een sterke relatie met vooruitgang, innovatie.



Er is een zeer kleine meerderheid die 'nee' antwoordt op deze vraag. Het resultaat is bijna 'half om half'. Veel van de deelnemers verwijst naar de antwoorden gegeven op vraag 6. Drie deelnemers die deze vraag met 'ja' beantwoord hebben duiden dat virtuositeit juist het nieuwe ontdekt, er nieuwe mogelijkheden getoond worden. Conny Janssen benadrukt daarbij dat deze vernieuwing weer een nieuwe traditie tot gevolg heeft, die de cirkel rond maakt. Kristin de Groot duidt dat het begrip sowieso breder is geworden en dat de danser zich vandaag de dag op meerdere niveaus virtuoos kan tonen, niet alleen door middel van een techniek.

De argumenten voor 'nee' liggen verder uit elkaar. Yuri Bongers vindt dat de dominante opvatting van wat virtuoos is remmend werkt op de vooruitgang en innovatie van dans. De anonieme choreograaf benadrukt dat virtuositeit niet zoveel met traditie of vooruitgang te maken heeft, het gaat om de uitvoering en die kan virtuoos zijn in zowel traditionele als hedendaagse dansvormen. Het antwoord van Rinus Sprong sluit hierbij aan en hij beargumenteert dat het staat in dienst van het nu, niet om de toekomst te bepalen. "Daar is het ook niet om te doen, onze kunst. We zijn geen medische wetenschap die bijvoorbeeld kanker zou willen genezen en daarom vooruitgang moet boeken."

Zowel bij virtuositeit als traditioneel aspect als virtuositeit als innovatief aspect antwoordde de meerderheid 'nee'. Hoewel traditioneel sterker verworpen wordt dan innovatief kunnen we concluderen dat beide begrippen niet sterk geassocieerd worden met virtuositeit. Ze worden echter ook niet volledig verworpen. De antwoorden op deze stellingen zijn daarom niet sluitend.

**Vraag 8:** Virtuositeit bestaat alleen in vastgelegde danstechnieken.



Op deze vraag antwoordde alleen Rinus Sprong met 'ja'. Zijn argument luidt als volgt:

*"Er is 1 techniek en dat is de techniek van de natuurkunde. Als iets in balans staat, een lichaam om Legostenen, blijft het recht op staan. Dan kan je, bijvoorbeeld iets draaien. Dat kan een tol doen of iemand op zijn hoofd (Breakdance) tien keer rond. Voeg je daar spitsen aan toe dan kan dat 32 keer. Het draagvlak is kleiner, de weerstand van de vloer minder.*

*Door de snelheid van de schaatser kan deze tegenwoordig 4 keer in de lucht draaien. Een danser doet dat 2 of soms 3 keer om zijn as, zijn snelheid is minder.*

*De principes zijn hetzelfde, natuurkundig.*

*Het talent van de danser, of liever de aanleg, om die balans, weerstand, coördinatie etc. te kunnen combineren, draagt er toe bij in hoe ver het toe te passen te trainen is."*

De deelnemers die antwoordden met 'nee' werd gevraagd waaraan virtuositeit te herkennen is als het niet gerelateerd is aan een vastgelegde danstechniek. In deze argumenten komen de termen 'kwaliteit' en 'helderheid' een paar keer voorbij. Daarnaast benadrukken twee choreografen het opgaan van de performer in de ervaring, een totaal engagement, terwijl Yuri Bongers ook benadrukt dat dit opgaan gecombineerd moet worden met een totale openheid en het ervaren wat er ook buiten de performer aan de hand is. In dezelfde lijn zegt de anonieme choreograaf: "Als een danser gewoon heel goed doet wat die moet doen." Andere termen die voorbij komen zijn: zuiver, scherp, overtuiging, waarachtigheid, excellentie, bijzondere compositie. De mond valt open, tranen stromen. Conny Janssen benadrukt dat de danser wel gebruik maakt van techniek en Kristin de Groot legt uit dat virtuositeit in welke techniek dan ook zichtbaar kan zijn. Een recensent schrijft: "Virtuositeit laat zich OOK herkennen door de wijze waarop een ooit vastgelegde techniek juist onvoorzien 'open' gebroken wordt, dus op een totaal andere dan voorheen gebruikelijke of voorspelbare manier kan worden gewijzigd. Doorgaans gebeurt dat door toevoeging van iets anders aan het danstechnische recept."

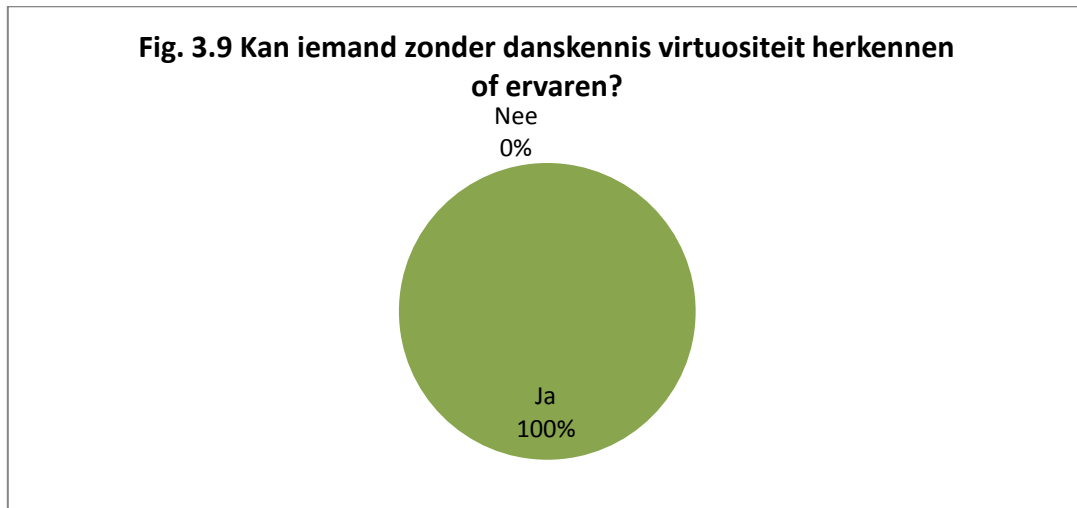
**Vraag 9:** Wanneer u naar een virtuoos moment kijkt, heeft u dan zelf wel eens een fysieke beleving van dit moment?



Vijf van de deelnemers geeft aan wel eens een fysieke beleving van een virtuoos moment te hebben. Hiervan geven er twee aan dat ze dit relateren aan hun eigen dansscholing. Ze spreken zowel van herkenning (van volledige vrijheid in totale controle, of volledige controle in totale vrijheid) als van verbijstering. Een choreograaf verwijst ook naar het 'zelf meedansen' van eigen werk. Spanning in het lijf, fysieke wakkerheid. Andere belevingen die voorbij komen zijn: ontroering, spanning, emotionele impact, naar adem snakken, niet kunnen bewegen of juist op het puntje van de stoel zitten. Harts slag, adem, spierspanning en hersenreactie, het best omschreven als het tegenovergestelde van hoofdpijn. De slappe lach. De drie deelnemers die 'geen mening' antwoordden

gaven aan virtuositeit niet per se een fysieke reactie teweeg brengt, dat dit per voorstelling anders is, afhankelijk van veel factoren.

**Vraag 10:** Kan iemand zonder danskennis virtuositeit herkennen of ervaren?



Alle deelnemers zijn het erover eens dat iemand zonder danskennis virtuositeit kan herkennen of ervaren. Er wordt meerdere malen opgemerkt dat dansleken sneller geneigd zullen zijn iets virtuoos te noemen, omdat ze het onderscheid tussen vakkundigheid en virtuositeit moeilijker maken. Het fysieke aspect van virtuositeit is makkelijker te herkennen dan het artistieke, intentionele aspect. Puur technisch meesterschap wordt dan verward met virtuositeit (dat volgens de deelnemers niet alleen uit technisch meesterschap bestaat). Nishant Bola beweert echter het tegenovergestelde. Volgens hem ervaart een publiek van leken juist virtuositeit doordat het de intentie voelt (het intentionele aspect herkent) en niet precies de beweging hoeft te duiden.

Daarnaast wordt een aantal malen het beeld geschetst van een 'magische energie' die samenkomt en iedereen kan herkennen, er wordt een bijzondere ervaring opgeroepen. De recensent haalt aan dat "inleving in de wijze waarop een danser(es) tijd/ruimte manipuleert is niet gekoppeld aan de noodzaak dit ook zelf te kunnen. Misschien juist wel het tegenovergestelde, dus het besef of de bewustwording dat dit vermogen van de ander er voor jezelf niet/nooit inzit.

Ook wordt aangekaart door Conny Janssen dat iemand met meer ervaring het waarschijnlijk wel beter kan analyseren en hoe meer de kennis toeneemt hoe rijker het kijken wordt.

Ten slotte haalt Fernando Belfiore aan dat het er wel van af hangt hoe open de toeschouwer is en hoe hij of zij virtuositeit definieert.

### § 3.2 Conclusie

Het eerste dat opvalt in dit onderzoek is dat alle deelnemers een beeld hebben van wat virtuositeit is. Sommigen definiëren het makkelijker dan anderen, maar iedereen kan zichzelf een virtuoos moment voor de geest halen. De deelnemers hebben dan ook maar mondjesmaat gebruik gemaakt van de optie 'geen mening' of 'neutraal' in de gesloten vragen en hebben vrijwel overal een uitgewerkte verheldering geschreven, terwijl dit niet verplicht was.

Op het moment dat ik de vragen voor het onderzoek samenstelde was het een bewuste keuze niet te vermelden dat mijn onderzoek zich richt op virtuositeit in hedendaagse dans. Ik was onder andere nieuwsgierig of hedendaagse smaakmakers het misschien vinden behoren tot de canon van het klassiek ballet of dat ze het niet relevant vinden binnen het kader van de hedendaagse dans.

Het is dan ook opvallend dat de deelnemers allen de vragen beantwoorden vanuit het hedendaags perspectief. Yuri Bongers stipt wel aan dat er een conservatief beeld heerst van virtuositeit en neemt daar bewust afstand van, maar de overige deelnemers delen grotendeels een positief beeld over virtuositeit in hedendaagse dans. Een aantal malen wordt benadrukt dat virtuositeit niet zozeer het draaien van zes pirouettes of het bezit van hoge benen is, maar geen enkele van de deelnemers neemt het standpunt in dat virtuositeit verouderd is, of hoort bij het klassieke ballet. We kunnen hieruit concluderen dat virtuositeit een rol speelt in de hedendaagse dans.

Deze rol van virtuositeit wordt door vrijwel elke deelnemer toegedicht aan de artistieke, intentionele, geestelijke, inhoudelijke kwaliteiten van de danser en slechts deels aan de technische en fysieke kwaliteiten van de danser. Wanneer deze fysieke kwaliteiten een rol spelen, dienen ze altijd samen te gaan met de intentie. Techniek alleen is niet genoeg, terwijl kunstenaarschap zonder techniek wel virtuoos kan zijn. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het grootste deel van de deelnemers beargumenteert dat virtuositeit niet alleen bestaat in vastgelegde danstechnieken.

De deelnemende recensent schreef hierover: "De scheiding tussen technische beheersing en artistiekheid is volgens mij een verkeerde benadering van het westerse cultuurbegrip *virtu*, want een geforceerde ontkoppelingspoging van dat in essentie ondeelbare begrip. Artistiekheid op een podium kan niet zonder gebruikmaking van technische hulpmiddelen en techniek kan artistieke pretenties alleen dan waar maken als zij gelegitimeerd worden. In het geval van de Chinese acrobate is die legitimatie afwezig. Daar is de techniek een doel op zichzelf geworden en geen hulpmiddel meer."

Virtuositeit is meer innovatief dan traditioneel, maar consensus wordt op dit vlak lastiger bereikt. Verschillende deelnemers geven ook aan dat virtuositeit niet in relatie staat met één van beide, maar juist in dienst staat van het hier en nu.

Een deel van de deelnemers heeft zelf een fysieke ervaring wanneer ze een virtuoos moment zien en alle deelnemers zijn er van overtuigd dat iedereen, leek en kenner virtuositeit kan ervaren.

Herkenbare eigenschappen die regelmatig op de tafel kwamen zijn: helderheid, zorgvuldigheid, controle en beheersing.

Daarnaast is het zeer opvallend dat een groot deel van de deelnemers beargumenteert dat choreografie ook virtuoos kan zijn, er vinden zelfs meer deelnemers dat virtuositeit een eigenschap van een choreografie kan zijn, dan dat dit een eigenschap van een danser(es) kan zijn. Dit is vooral relevant in relatie tot het theoretisch kader gevormd in Hoofdstuk 2. In Hoofdstuk 4 zal ik hier uitgebreid op in gaan.

Virtuositeit is aanwezig in hedendaagse dans, herkenbaar voor iedereen en volgens sommigen zelfs bereikbaar voor iedereen. Kunstenaarschap en choreografie spelen een grotere rol dan de danser en techniek. Dit is een opvallende ontwikkeling, aangezien zowel Peterson Royce als Howard virtuositeit volledig toedichten aan de danser en de techniek als (deel van) de basis van virtuositeit zien. In onderstaande tabel worden de punten waarop een redelijke consensus bereikt wordt weergegeven naast de eerder genoemde punten van Peterson Royce en Howard.

| <b>Figuur 3.10</b> |  |   |   |
|--------------------|--|---|---|
|                    | <b>Theoretici</b>  |   | <b>Smaakmakers</b>  |
|                    | Anya Peterson Royce  | Vernon Alfred Howard  | 3 choreografen, 1 artistiek leider, 4 artistiek leiders/choreografen, 1 recensent   |
| <i>Danser</i>      | Technisch meesterschap, (beheersing gecodificeerde techniek)<br><br><i>in combinatie met</i><br>Beheersing buiten-technische elementen <ul style="list-style-type: none"> <li>- muzikaliteit (dynamische variatie, agogisch en rubato frasering en doorgaande frasering)</li> <li>- spaarzaamheid</li> </ul> Nonchalance | Technisch meesterschap, <ul style="list-style-type: none"> <li>- snelheid</li> </ul> <i>in combinatie met</i><br>Kunstenaarschap<br><br>Balans pronken en devotie<br>Charisma | <ul style="list-style-type: none"> <li>- timing</li> <li>- muzikaliteit</li> <li>- beheersing</li> <li>- controle</li> <li>- kwaliteit</li> <li>- helderheid</li> </ul> <i>in een combinatie van</i><br>fysiek en intentioneel vermogen. <ul style="list-style-type: none"> <li>- Niet: enkel technisch meesterschap.</li> <li>- Wel: enkel kunstenaarschap</li> </ul> Engagement |



| <i>Techniek/<br/>Medium</i> | Traditie                                     | Innovatie  |   |
|-----------------------------|--|--|---|
| <i>Voorstelling</i>         | Herhaalbaarheid<br>Vergelijking met techniek | Allographie  | Choreografie<br>breekt met of manipuleert<br>verwachtingen<br>Compositie              |
| <i>Toeschouwer</i>          | Geen context nodig om te<br>ervaren          | Context nodig om te<br>ervaren<br><br>Fysieke ervaring | Geen context nodig om<br>het te ervaren<br><br>Fysieke ervaring<br>Eigen danservaring |

Dit analysemodel vormt het raamwerk, de basis waar vanuit de voorstellingsanalyses plaatsvinden. Natuurlijk is deze tabel slechts een zeer modelmatige weergave van de resultaten uit het literatuur- en vragenlijstonderzoek, slechts bedoeld om een eerste ingang in de analyse te creëren. De analyses zullen daarom ook regelmatig teruggrijpen op de meer genuanceerde ideeën, zoals gepresenteerd in bovenstaande verwerking van de onderzoeksresultaten.

## Hoofdstuk 4 Analyse

*“De magie is dat het je raakt op zowel mentaal als fysiek niveau. Als je in de zaal zit en je ziet een danser de lucht in springen, een enorme pirouette maken of zich in iemand anders’ armen gooien, dan is dat een sensatie die je echt lijfelijk kunt navoelen.” Ted Brandsen*

(Brandsen, 2011, p. 23)

In dit hoofdstuk worden, door middel van DVD registraties, vijf hedendaagse dansvoorstellingen geanalyseerd aan de hand van het analysemodel, zoals gepresenteerd in hoofdstuk 3. Wanneer een voorstelling bekeken wordt via een DVD registratie verliest deze aan kracht. Bepaalde nuances, eigen keuzes van de toeschouwer, en natuurlijk het ‘live’ aspect en de gezamenlijke ervaring gaan verloren. Echter is het voor de analyse vanuit verschillende perspectieven noodzakelijk de voorstelling een aantal keren (vanuit deze verschillende perspectieven) terug te kijken en een DVD registratie is daar het ideale medium voor. In de analyses wordt gekeken naar de gehele voorstelling. Alle voorstellingen, met uitzondering van *Entity* van Wayne McGregor, zijn terug te vinden in Bijlage 3A en 3B.

In het analysemodel bevinden zich de ideeën van zowel de theoretici als van de smaakmakers. Om een goede vergelijking te kunnen maken tussen deze twee perspectieven worden de voorstellingen eerst vanuit het theoretisch kader bekeken en beoordeeld en daarna vanuit het perspectief van de smaakmakers.

Zoals duidelijk is geworden in de inleiding is hedendaagse dans een zeer breed begrip. De vijf gekozen voorstellingen kunnen daarom niet het gehele spectrum van de hedendaagse dans behelzen. Om toch een zo breed mogelijk perspectief te verkrijgen zijn de voorstellingen gekozen aan de hand van vijf verschillende categorieën van hedendaagse dans. Deze categorieën zijn benoemd door Philippe Noisette in zijn boek *Talk About Contemporary Dance* (2011).

Het is niet mijn bedoeling virtuositeit in hedendaagse dans te definiëren of een uitputtende conclusie te trekken met betrekking tot de aan- of afwezigheid van virtuositeit. Deze analyse heeft tot doel te toetsen hoe tot de theorie over virtuositeit zoals naar voren gekomen in Hoofdstuk 2 en de opinie van de smaakmakers uit Hoofdstuk 3 zich verhouden tot de praktijk van de dansvoorstellingen. Vinden we virtuositeit terug in hedendaagse dans en zo ja in welke vorm?

### § 4.1 Als je houdt van...

Philippe Noisette verdeelt in *Talk About Contemporary Dance* hedendaagse dans in een aantal categorieën, waarbij hij zich baseert op eventuele voorkeuren van het publiek. Deze categorieën zijn

als volgt: erotiek en naaktheid, minimalisme, auteur-choreografen, urban moves, afro-jazz en co, virtualiteit, dans die danst, Afrika, Azië, ballet vandaag en traditionele dansvormen.

Om deze analyse zo doorzichtig en compact mogelijk te maken kies ik ervoor slechts voorstellingen uit categorieën te gebruiken die hun geschiedenis kennen in de westerse theaterdans, met hun wortels in het (afzetten tegen) het klassieke ballet. Dit is de context waarbinnen zowel de auteurs uit het theoretisch kader als de geïnterviewden van het volgende hoofdstuk zich bevinden. Daarnaast definieer ik hedendaagse dans als dans die heden ten dage plaatsvindt. De voorstellingen moeten hun première gehad hebben in de afgelopen tien jaar en mogen geen bewerking of reconstructie zijn van eerder werk. De categorieën van Noisette die door deze selectie komen zijn: erotiek en naaktheid, minimalisme, auteur-choreografen, virtualiteit en dans die danst.

#### **§ 4.2.1 Dans die danst**

Noisette stelt de lezer die bang is dat beweging uit hedendaagse dans verdwenen is gerust. “Never fear, certain choreographers still swear by movement alone.” (Noisette, 2011, p. 110) Eén van deze choreografen is de Britse Wayne McGregor. Zijn bewegingstaal beschrijft Noisette als volgt: “Every gesture is drawn out of a sequence of moves that have a recognizably classical origin yet have been remolded into a contemporary virtuosity.” De bewegingen die McGregor op het toneel plaatst kennen een hedendaagse virtuositeit.

De voorstelling *Entity* (2008) van McGregor start met schokkerige zwart-wit beelden van een rennende hond. Het licht gaat langzaam aan en toont een witte dansvloer, aan drie kanten begrensd door witte, strakgespannen doeken, hangend aan grote kraanachtige installaties. De muziek heeft een snel, donker en dwingend karakter en een scherpe viool voert de boventoon. Een mannelijke danser, gekleed in een zwarte strakke short en een wit hemd komt in een stevige wandelpas het podium op en start een complexe dansfrase met scherpe bewegingen op hoog tempo. Na ongeveer een halve minuut komt er een vrouwelijke danseres, in hetzelfde kostuum, het podium op en start naast de man een onafhankelijke dansfrase in hetzelfde complexe en snelle idioom. Na de opkomst van de vrouwelijke danseres komen er steeds meer dansers ten tonele die solo dan wel in duet gelijksoortige frases uitvoeren en het podium weer verlaten, onderwijl het tempo van de bewegingen opvoerend.

Het eerste observeerbare kenmerk van virtuositeit komt in deze eerste minuten al naar voren: snelheid. Naast de snelheid van de bewegingen, welke vrijwel de gehele voorstelling aanwezig is, zijn er een aantal andere momenten waarop er observeerbare kenmerken van virtuositeit terug te vinden zijn, of juist opvallend afwezig zijn.

Even na de helft van de voorstelling verandert de sfeer volledig. In eerste instantie kijken we naar een kwartet van vrouwen, licht en luchtig, gecombineerd met een onrustige projectie van vliegende vogels en lijnen, een lijnenspel van licht op de vloer en een complexe soundscape bestaande uit hoge rinkelende tonen.

Vrij abrupt dimt het licht en klinkt er een diepe ritmische bas door de boxen. Het lijnenspel op de vloer verdwijnt en de projectie verandert in een donker, rustiger lijnenpatroon. De focus verdwijnt van de omgeving en er wordt ingezoomd op de lichamen op het podium, een rij mannen met hun rug naar het publiek begint te bewegen. De sfeer is van vrouwelijk, complex en licht veranderd naar een duistere indringendheid, mannelijk, spannend, verwachtingsvol en seksueel geladen. De beweging wordt ingezoomd, is duidelijker aanwezig en wordt ondersteund, bevestigd door de muziek.

Hoewel gedurende de gehele voorstelling er sprake is van 'dans die danst', de dansers presteren constant op het toppen van hun kunnen, voelt intuïtief dit moment als in potentie virtuoos. Waar eerder de andere elementen (licht, projectie, soundscape) hun eigen deel opeisten, komen nu de elementen samen om de beweging te versterken. Daarnaast worden we geconfronteerd met een emotionele lading van de beweging die eerder niet aanwezig was, de nonchalance van Peterson Royce en het kunstenaarschap van Howard krijgen de kans zich te tonen.

Waar een moment in potentie virtuoos is, betekent dit ook dat deze virtuositeit kan falen. Dit wordt duidelijk aan het begin van het fragment. Een jongen met bruin haar vastgebonden in een knotje, Angel Martinez Hernandez, geeft de aanzet voor de rij met mannen om te starten met hun bewegingen. Martinez Hernandez start vervolgens een spectaculair duet met een blond, kortharig meisje. In dit duet geeft hij alles, hij verliest zichzelf in de bewegingen. Hij geniet hier zichtbaar van. In zijn overgave raakt hij de balans tussen pronken en devotie van Howard kwijt. Hij geniet zo zichtbaar van wat hij aan het doen is, dat zijn expressie ook tegen het publiek zegt "kijk mij eens even gaan, hier." In de lijn van Howard is het werk van Martinez Hernandez niet virtuoos.

Ook Peterson Royce bekritiseert bovenstaande houding als niet-virtuoos. Onder de noemer 'nonchalance' citeert zij Mikhail Baryshnikov, in haar ogen zeer virtuoos, die als hij danst zichzelf als het ware observeert van de zijkant. Dit kritisch, ironisch oog zegt hem: "Well, well, so you can do it, but don't show it too much!". (Peterson Royce, 2004, p. 22) Martinez Hernandez mist het ironisch oog in deze voorstelling en roept daarmee weerstand op bij de kijker. Er is geen 'suspense of disbelieve'.

Vanuit dit perspectief voelt de solo van Anh Ngoc Nguyen een minuut of tien later als een 'breath of fresh air'. Hoewel ook hij een technisch complexe solo uitvoert, lijkt hij de uitspraak van Baryshnikov volledig te belichamen. Hij brengt niet alleen rust en kalmte het podium op, maar werkt ook spaarzaam. Volledig in controle over zijn bewegingen is er geen beweging te veel, geen pink die

onverwacht de verkeerde kant op gaat. Hij heeft de nonchalance, de spaarzaamheid, het meesterschap over techniek dat Peterson Royce als essentieel acht voor virtuositeit. Maar voor Howard is er nog iets essentieel aan virtuositeit en dat is kunstenaarschap. Howard definieert kunstenaarschap als het ongrijpbare, het genie. Kijkend naar deze danser en zijn mogelijkheid de atmosfeer volledig te veranderen is het mogelijk dat hij deze ongrijpbare kwaliteit in zich bergt.

Peterson Royce definieert kunstenaarschap als de belichaming van transparantie. Wanneer transparantie bereikt wordt komen de toeschouwer en de voorstelling op zo'n manier samen dat de performer als 'tussenpersoon', als 'indringer' verdwijnt. En dat is precies het verschil tussen Ngoc Nguyen en Martinez Hernandez. In het geval van de laatste wordt men constant geconfronteerd met het 'ego' van de danser. Maar Ngoc Nguyen geeft mij niet het gevoel dat ik naar een danser of een rol kijk. Hij en de voorstelling zijn één. We kunnen daarom concluderen dat deze Ngoc Nguyen een virtueuze prestatie heeft geleverd.

Bovenstaande vergelijking tussen de mannelijke dansers betreft een redelijk arbitrair gekozen moment uit *Entity*. Een moment waar het intuïtief meer om de dansbewegingen ging dan een ander moment. Toch is dit moment niet volledig arbitrair gekozen, het is een moment waarop heel duidelijk de zogenaamde hoofdrolspelers voor het publiek zichtbaar zijn. Deze momenten waren de twee jongens het middelpunt van de activiteit op het podium (eventueel in duet met een vrouw). Op andere momenten in *Entity* zijn er veel meer 'hoofdrolspelers' tegelijk aanwezig. En dat is meteen één van de vragen die de voorstelling oproept. Wie beoordelen we als virtuoos? Het klassieke ballet kent een sterke hiërarchie, van het corps de ballet tot de eerste solisten. Het is gebruikelijk slechts de solisten als virtuoos dan wel als niet-virtuoos te bestempelen. Een solist heeft de ruimte iets eigens toe te voegen aan de voorstelling, of dit nu gaat om een buitentechnisch element, nonchalance of kunstenaarschap of dat nog hogere been en die extra draai die een nieuwe standaard zetten voor de rest. Dansers binnen het corps de ballet, maar ook de vier zwaantjes in *Het Zwanenmeer* dienen zo veel mogelijk identiek te zijn aan de dansers waarmee ze de patronen uitvoeren. Er is geen ruimte voor eigen kwaliteiten, omdat dat ten koste gaat van de kwaliteit van het geheel.

In *Entity* zien we gelijktijdig een groot corps de ballet en tien verschillende solisten. Er staan vaak veel dansers tegelijkertijd op het podium die gelijktijdig verschillende aan elkaar gelijkwaardige frases uitvoeren. Wie heeft de potentie tot virtuositeit in zich? De dansers zijn sterk gelijkwaardig aan elkaar, het is niet in dienst van het stuk om één danser er met kop en schouders boven uit te laten steken. Ze vormen een goed geolied corps de ballet. Tegelijkertijd zijn ze weliswaar gelijkwaardig, maar niet identiek. Elk van de dansers heeft een bepaalde persoonlijkheid, een bepaalde eigenheid. Het zijn stuk voor stuk ook solisten. Ngoc Nguyen valt op, brengt iets extra's op het podium. Is hij dan

de virtuoze danser? En is hij dat ook op het moment dat hij een duet danst? En kan er ook iemand anders gelijktijdig virtuoos zijn?

“Dansers zijn technisch sterker dan ooit.” (Start, 2011, p. 43) Dit zegt Irene Start in haar artikel *Op de schouders van reuzen* uit 2011. De dansers van *Entity* tonen allemaal een duidelijk technisch meesterschap. Maar technisch meesterschap is niet genoeg om iemand tot virtuoos te bestempelen. Volgens Peterson Royce is een danser virtuoos wanneer deze zowel technisch meesterschap toont als buiten-technische kwaliteiten heeft. Deze buiten-technische kwaliteiten zijn muzikaliteit en spaarzaamheid.

De eigenschappen die aan muzikaliteit worden toegedicht hebben te maken met de frasering van de danser in verhouding tot de muziek. De danser beweegt niet op de tel, maar durft te versnellen en te vertragen en creëert hiermee dynamiek en een doorgaande frasering. In *Entity* is er deels sprake van een zogenaamde soundscape, een landschap van geluid zonder duidelijk aanwezige telling. Het is dus lastig te beoordelen hoe de dansers zich hier toe verhouden. Daarnaast is er, ook op de momenten dat er een duidelijkere telling aanwezig is, een sterk onderscheid tussen beweging en geluid. Het zijn twee verschillende media die zich tegelijkertijd manifesteren en elkaar zo beïnvloeden, maar er is niet duidelijk sprake van het ‘dansen op de muziek’. Hoewel de dansers op bepaalde momenten bijvoorbeeld bewegingen versnellen, dan weer plots tot stilstand komen en vertragen is de muzikaliteit zoals gedefinieerd door Peterson Royce lastig te traceren.

Met het buiten-technische element spaarzaamheid doelt Peterson Royce op stilte, kalmte, weghalen wat overbodig is. In *Entity* missen we een referentiekader om te bepalen of het overbodige is weggehaald. In bovenstaande voorbeeld heb ik geconcludeerd dat Ngoc Nguyen spaarzaam werkt. Echter is dit niet met honderd procent zekerheid te zeggen. Want wat is daadwerkelijk spaarzaam, los van alle overbodigheden? In het klassieke ballet kunnen we de spaarzaamheid van de danser toetsen aan de techniek en aan andere dansers die dezelfde rol hebben vervuld, wie is er het meest spaarzaam? In *Entity* kunnen we de spaarzaamheid slechts toetsen in de vergelijking met andere dansers, die andere rollen dansen. En in vergelijking met andere dansers brengt Ngoc Nguyen rust en kalmte met zich mee. Maar haalt hij daadwerkelijk weg wat overbodig is? Het werk brengt ons chaos en complexiteit, is zijn spaarzaamheid niet slechts het gebrek aan diversiteit? Is het wel correct om hem te bestempelen als virtuoos, wanneer we de context niet kennen? Volgens Peterson Royce is dit mogelijk, herkennen we virtuositeit altijd. Maar in dit geval brengt het gebrek aan context toch twijfel met zich mee. Ik neig hier toch meer naar Howard, die benadrukt dat context een onmisbaar onderdeel is van het oordeel virtuoos. Het is daarom niet met zekerheid te zeggen of we Ngoc Nguyen als virtuoos kunnen bestempelen.

Mikhail Baryshnikov, Rudolp Nureyev, Margot Fonteyn, Alexandra Radius, allemaal dansers uit het verleden die wereldwijd bekend staan om hun virtuositeit. Toeschouwers kwamen naar balletvoorstellingen, slechts om deze dansers in actie te zien. Tijdens mijn analyse van *Entity* was het zeer lastig de namen van bovenstaande dansers te achterhalen. Slechts aan de binnenkant van de DVD hoes staat een klein rijtje namen, welke naam bij welke danser hoort is niet te achterhalen. De website van WayneMcGregor/Random Dance vertelt ons alleen dat *Entity* een stuk is voor tien dansers. Welke tien dansers dit uitvoeren is niet relevant. Dansers zijn inwisselbaar geworden. En is een danser virtuoos wanneer deze zonder probleem, of zelfs zonder dat het karakter van de voorstelling verandert (de James Ruben in *La Sylphide* van Nureyev is anders dan die van Baryshnikov), vervangen kan worden door een ander?

Op zoek naar virtuositeit in *Entity* raken we verstrikt in een web van vragen en definities. Naast bovenstaande problemen roept het stuk ook de volgende vragen op:

Wat is spaarzaamheid, binnen een ongedefinieerde techniek? Wat is noodzakelijk en wat niet?

Wie of wat is innovatief? Als de choreografie innovatief is, zijn de dansers dit dan ook? Of zijn ze dit niet, aangezien ze allemaal dit innovatieve materiaal kunnen dansen?

Als alle dansers virtuoos zouden zijn, zijn ze dan allemaal virtuoos, of is er dan geen virtuoos? Is virtuositeit het uitsteken boven de rest?

Als 'make-believe' niet meer het doel is, door het tonen van decor wisselingen, het op het toneel laten staan van de dansers die niet dansen en het omkleden van de dansers op het podium, kan er dan nog sprake zijn van kunstenaarschap?

Als we zeggen dat de dansers technisch sterk zijn, naar welke techniek verwijzen we dan? De basis van het klassieke ballet? Of naar meer?

Hoe herkennen we nonchalance, wanneer we mogen zien dat het moeilijk is? Wanneer we de zweetdruppels mogen zien, de spierkracht achter de bewegingen, wanneer we de ademhaling zwaarder horen worden, wanneer de esthetiek zo verandert dat niet alle krachtsinspanning meer verborgen wordt onder een luchtige glimlach en prachtige kostuums?

Met behulp van het theoretische gedeelte van het analysemodel (Peterson Royce en Howard) is het slecht mogelijk virtuositeit in *Entity* vast te stellen. De begrippen uit het literatuuronderzoek zijn slecht te vertalen naar de voorstelling. Betekent dit dat er geen sprake is van virtuositeit in *Entity*? Ik denk niet dat we dit kunnen concluderen. Ik denk dat we het juiste kader, de juiste context volgens Howard, missen om het te herkennen en benoemen.

#### § 4.2.2 Een hedendaagse blik op *Entity*

Misschien biedt het analysemodel dat de smaakmakers hebben gecreëerd een betere ingang. De vorige paragraaf duidt dat het lastig is één of meerdere dansers tot virtuoos te bestempelen, omdat we bepaalde handvaten missen. De kenmerken van een virtuoze danser die de smaakmakers toevoegen aan het analysemodel lossen dit probleem niet op. Echter bieden zij wel een andere ingang om virtuositeit te traceren. In *Entity* is er op verschillende momenten sprake van virtuositeit in compositie. Gedurende de gehele voorstelling zien we de dansers complexe en veeleisende bewegingen maken, maar zoals Start benadrukte, dansers zijn technisch sterker dan ooit en deze complexe bewegingen alleen zijn niet genoeg om virtuositeit te kunnen vaststellen. Virtuositeit komt echter wel ten tonele op het moment dat twee dansers tegelijkertijd in een messcherp unisono de bewegingen uitvoeren. Twee dansers die de complexe torsies in de rug, de subtiele bewegingen in polsen en ellebogen, de ingewikkelde draaiingen in het heupgewricht op een zeer hoog tempo volledig identiek aan elkaar kunnen uitvoeren, zonder dat er een pink afwijkt, dat beneemt de adem, dat bezorgt kippenvel. In dit unisono komen een aantal kenmerken van de virtuoze danser zoals de smaakmakers deze benoemden wel tevoorschijn: beheersing, controle, timing en helderheid. Echter speelt deze virtuositeit zich niet af in de dansers, maar *tussen* de dansers. Het is virtuositeit in compositie.

Een ander moment waarop virtuositeit in compositie naar voren komt is het moment dat in de voorgaande analyse vanuit het theoretisch kader omschreven wordt als het moment dat in potentie virtuoos is. Er was nog geen sprake van virtuositeit aangezien een of meerdere dansers zich nog niet als specifiek virtuoos getoond had, maar het gevoel van virtuositeit zinderde in de lucht. Deze virtuositeit was voelbaar doordat alle elementen (beweging, geluid, licht), die eerder vrij onafhankelijk van elkaar aanwezig waren zich samenbalden tot een eenduidige ervaring. Deze 'eenduidige ervaring' is niet zo benoemd door de smaakmakers als virtuositeit in compositie, maar virtuositeit in compositie is wel gerelateerd aan het samenspel van alle elementen en het 'volledig in het moment zijn'. Op dit moment in *Entity* werken alle elementen op zo een manier samen dat de toeschouwer volledig 'in het moment' gezogen wordt. We stappen uit het registeren van verschillende elementen die los van elkaar aanwezig zijn en zoomen in op een volledig homogene ervaring.

#### § 4.2.3 Conclusie

Waar de observeerbare kenmerken van Peterson Royce en Howard slecht te vertalen zijn naar *Entity*, bieden de smaakmakers een goed alternatief. Bekeken vanuit het perspectief van de smaakmakers is er geen 'vertaalslag' nodig, we hoeven niet op zoek te gaan naar een 'soort van' solist of de techniek, die niet vastgelegd is, toch op een bepaalde manier te definiëren. De terminologie van de



smaakmakers is er beter op toegedicht virtuositeit te duiden in *Entity*. De virtuositeit in compositie was gemakkelijk terug te vinden, evenals de termen: beheersing, controle, timing, helderheid en ook het 'in het moment zijn'. Het perspectief van de smaakmakers duidde en verhelderde zelfs een intuïtief gevoel van virtuositeit, het in potentie virtuoze fragment, waarin alle elementen samen kwamen.

#### § 4.3.1 Minimalisme

Met de term 'minimalism' (minimalisme) verwijst Noisette naar de stijl die ook wel conceptuele dans genoemd wordt. Een groep choreografen, waaronder Jérôme Bel, Xavier LeRoy en Eszter Salamon, die teruggrijpen op de beginselen van het Judson Dance Theatre en zich veelal bezig houden met poststructuralistische vraagstukken. Virtuositeit is niet iets waar de 'minimalisten' naar streven, vaak zetten ze zich er tegen af.

Eszter Salamon onderzoekt in *What a body you have, honey* (2001) de perceptie van ons lichaam. In *What a body you have, honey* zien we een volledig wit decor. In dit decor staat een figuur, gekleed in een wit gewatteerd pak dat het lichaam en hoofd volledig bedekt. Er is geen muziek. De figuur beweegt op een manier dat voor en achterkant niet van elkaar te onderscheiden zijn. De perceptie van het lichaam wordt op de proef gesteld. Het pak gaat uit en we zien dat er een vrouwenlichaam tevoorschijn komt. Ze draagt echter een pruik die zowel voor als achterkant van het hoofd bedekt. En wederom wordt de perceptie van het lichaam zoals we het kennen op de proef gesteld. De grootste stap die Salomon neemt is het moment waarop ze onder een wit kleed verdwijnt en het lichaam tot een soort groot vloeibaar 'microbeachtig' wezen verwordt. Het lichaam is geen lichaam onder een kleed, het lichaam is verworden tot het kleed. De vaste vorm van het lichaam is vloeibaar geworden.

*What a body you have, honey* is geen allografisch werk. Het relateert niet aan een vastgelegde techniek. Muzikaliteit is door de afwezigheid van muziek lastig te beoordelen en ook van snelheid is geen sprake. Bewegingen zijn verhuld en niet bedoeld om te imponeren, maar om te verwarren. *What a body you have, honey* kunnen we ook rekenen tot de 'conceptuele dans'. Een dansstroming waarbij het onderscheid tussen vorm en inhoud vervaagt. De vorm wordt gekozen om de inhoud te creëren of de inhoud, de thematiek is de gekozen vorm. Het gaat niet om een esthetisch eindproduct, maar we zien, of ervaren, de verschillende vormen die een lichaam aan kan nemen. We missen hiermee het referentiekader van een techniek die een genre definieert.

Een te herkennen observeerbaar kenmerk van virtuositeit in *What a body you have, honey* is innovatie. Innovatie niet alleen in het concept, maar ook daadwerkelijk in het lichaam van Salamon

zelf. Haar extreem flexibele lichaam maakt bewegingen mogelijk die veel geschoolde dansers niet kunnen herhalen. Ze is zelfs zo innovatief dat ze de vaste vorm van haar lichaam vloeibaar weet te maken. Haar innovatieve manier van bewegen kent echter geen referentiekader, niet naar het verleden toe en niet naar de toekomst. Ze borduurt niet voort op een bestaande stroming en ze legt de lat ook niet hoger voor de volgende die deze stijl van bewegen voort wil zetten. De bewegingen staan puur in dienst van de boodschap, de inhoud, het concept. Wanneer Salamon een ander concept uitwerkt, zal zij ook een andere bewegingstaal gebruiken.

De bewegingen zijn niet te spiegelen aan een eigen identiteit van het werk, aan een techniek of aan een andere danser die op dezelfde wijze gebruik maakt van het lichaam. Hoewel, dit laatste verdient een kleine kanttekening. Ook Xavier LeRoy stelde de perceptie van het lichaam op de proef in *Self-Unfinished* (1998) en ook hij maakte mede gebruik van de extreme lenigheid van zijn lichaam om dit te doen. Maar omdat er geen sprake is van een techniek waar vanuit Salamon en LeRoy bewegen of een identiteit van het werk buiten de voorstelling is lastig vast te stellen via het theoretisch kader of ze beiden virtuoos zijn, geen van beiden of de één wel en de ander niet.

Volgens Howard en Royce behoort er een bepaalde houding toe aan virtuositeit. Het tonen van het kunnen waarbij tegelijkertijd een bepaalde ironie, bescheidenheid of devotie aan het werk bij komt kijken. Salamon toont een volledige devotie aan het concept, aan de inhoud en mist daarbij een bepaald 'show-element', het tonen van het kunnen. Ze maakt zichzelf volledig ondergeschikt aan het werk. Van de nonchalance zoals Peterson Royce het definieert is daarom geen sprake.

Hoewel ik intuïtief vind dat Salamon een virtueuze prestatie levert kunnen we haar volgens het theoretisch kader niet definiëren als virtuoos. Wat ze wel bereikt is de creatie van een situatie van make-believe, van transparantie, van kunstenaarschap. Dit is interessant aangezien volgens Peterson Royce kunstenaarschap de hoogste ladder is in het rijtje technisch meesterschap – virtuositeit – kunstenaarschap. Kunstenaarschap is volgens haar niet haalbaar zonder virtuositeit. Kan dit betekenen dat Salamon, hoewel slecht te beargumenteren, toch virtuoos is? Of juist dat ze het kunstenaarschap niet behaalt?

Ook Howard geeft hier geen uitsluitsel over. Hij meent dat virtuositeit bestaat uit technisch meesterschap en kunstenaarschap, maar verklaart niet of kunstenaarschap ook kan bestaan zonder technisch meesterschap. Salamon plaatst ons hier voor een lastige tweesprong.

#### **§ 4.3.2 Een hedendaagse blik op *What a body you have, honey***

Deze tweesprong wordt echter gemakkelijk opgelost wanneer we hem bekijken vanuit het analysemodel van de smaakmakers. Een overgrote meerderheid van de smaakmakers

beargumenteert dat virtuositeit te maken heeft met het kunstenaarschap van de danser en niet perse met het technisch meesterschap. Het kunstenaarschap van Salamon in *What a body you have, honey* is zo groot dat we hier van virtuositeit kunnen spreken. Dit argument wordt versterkt doordat Salamon ook de kenmerken controle, kwaliteit en helderheid tot in de puntjes beheerst. Elke stap, elke beweging is volledig uitgedacht en zeer zorgvuldig uitgevoerd, zodat nergens de illusie verstoord wordt.

Daarnaast toont Salamon zich volledig 'ondergeschikt' aan het werk. Er is hierdoor geen sprake van nonchalance of een balans tussen pronken en devotie. Ook hier hebben de smaakmakers een alternatief voor, het totale engagement van de danser. Salamon verdwijnt in haar werk en voldoet hiermee aan één van de kenmerken die de smaakmakers toedichten aan virtuositeit.

Ten slotte voldoet *What a body you have, honey* aan een zeer belangrijk punt van de smaakmakers, de choreografie speelt heel sterk met de verwachtingen van de toeschouwer. De toeschouwer wordt constant op het verkeerde been gezet en zijn of haar wereldbeeld wordt uitgedaagd.

#### **§ 4.3.3 Conclusie**

Het analysemodel gebaseerd op Peterson Royce en Howard levert wederom meer vragen dan antwoorden op, terwijl de observeerbare kenmerken zoals gedefinieerd door de smaakmakers zo 'aan te vinken' zijn. Dit heeft niet alleen te maken met de keuze voor andere kenmerken door de smaakmakers, ook de terminologie sluit beter aan. De 'bouwstenen' (doelen, waardes, formele en inhoudelijke eigenschappen) waaruit een voorstelling bestaat zijn in de hedendaagse dans anders 'opgestapeld', dan wel volledig veranderd, en dat brengt nieuwe ideeën, en dus ook termen, met zich mee. Dat deze tegenstelling tussen de twee perspectieven nog sterker is dan bij *Entity* is dan ook te verklaren doordat *What a body you have, honey* nog verder afstaat van de klassieke dans, waar Peterson Royce en Howard zich sterk op baseren. En het gevolg daarvan is dat deze voorstelling bezien vanuit het literatuuronderzoek geen virtuositeit in zich draagt, terwijl het bezien door het analysemodel gecreëerd door de smaakmakers aan zeer veel kenmerken van virtuositeit voldoet.

#### **§ 4.4.1 Virtualiteit**

In het kader van virtualiteit in hedendaagse dans doelt Noisette niet zozeer op het populaire gebruik van digitale middelen om bijvoorbeeld bijzondere projecties en licht- en geluidseffecten te creëren. Hij doelt op het opkomen van digitale technologie die dans en beweging weergeeft. Het gaat om een extra danser in de ruimte, een virtuele danser. Deze virtuele danser kan zowel een digitale kopie van een danser zijn in de vorm van een projectie, maar ook een bewegende (dansende) lichtstraal

waarmee een duet wordt aangegaan. Verschillende choreografen spelen met de scheidslijn tussen werkelijk en virtueel en onderzoeken wanneer het virtuele werkelijk, fysiek wordt.

De Nederlandse choreograaf David Middendorp heeft dit spel tussen werkelijkheid en virtualiteit als rode draad door zijn werk lopen. Hij vervaagt de scheidslijnen tussen virtueel en werkelijk door middel van projectie en robots. Dansers verdwijnen in projecties en robots dansen een emotioneel duet.

*Dreamsketch* (2003) van Middendorp is een korte voorstelling met drie dansers. De voorstelling geeft precies weer wat de titel zegt. Het is een kleine schets waarbinnen een droomcompositie wordt verwezenlijkt door het gebruik van projectie. Dansers vinden hun digitale dubbel in de projectie of wisselen van lichaam door als man de projectie binnen te lopen en er als vrouw uit te komen. Het is een licht, luchtig en komisch stukje dans.

Hoewel de dansers goed geschoold zijn en er 'echt gedanst' wordt, draait *Dreamsketch* niet om het tonen van een (virtuoze) bewegingstaal, of fantastische lichamen. De hoofdtoon van het stuk is het spel met de projectie en op bepaalde stukken de emotionele verhaallijn. Op het gebied van virtuositeit is er in deze voorstelling eigenlijk één interessant gegeven en dat is de 'digitale dubbel' van de dansers. Er zijn drie dansers afwisselend fysiek aanwezig op het podium, maar tegelijk met deze dansers is er ook een digitale danser, en later danseres, via de projectie aanwezig. In het begin van de voorstelling zien we een mannelijke danser op het podium zitten en zien we een getekende versie van deze danser geprojecteerd. De twee dansers voeren een aantal bewegingen synchroon uit. Na deze gezamenlijke bewegingen differentiëren de bewegingen zich van elkaar en ontstaat er een duet. En op dit moment gebeurt het dat de digitale danser zich virtuoos toont door volledig innovatief te zijn, 'een nieuw wereldrecord hoogspringen te zetten', de digitale danser weet namelijk te vliegen. Het is een danser ongehinderd door zwaartekracht. Hij weet vrijwel de enige beperking die het fantastisch getrainde danserslichaam van tegenwoordig nog heeft, de zwaartekracht, omver te gooien.

Dit heeft ook onmiddellijk tot gevolg dat het publiek met de beperkingen van het lichaam van de fysiek aanwezige dansers op het podium geconfronteerd wordt en dat deze dansers het moeten afleggen tegen de virtuele danser. Het verschil tussen de virtuele danser en de fysieke dansers wordt versterkt doordat de choreograaf voor moderne dansers heeft gekozen die zeer geaard werken, in tegenstelling tot de meer vliegende klassieke dansers.

Het innovatieve karakter van virtuositeit verwijst naar de theorie van Howard. Echter zal Howard de virtuele danser niet als virtuoos bestempelen. Howard meent dat een virtuoze prestatie slechts virtuoos kan zijn wanneer deze is uitgevoerd met een intentie. De virtuele danser kan misschien virtuoos bewegen, maar is niet virtuoos, omdat deze zelf de intentie niet heeft virtuoos te zijn. De virtuele danser heeft geen enkele intentie, want deze is slechts fictief.

Het virtueuze element in *Dreamsketch* is dus niet virtuoos. Wanneer we kijken naar de andere eigenschappen van virtuositeit zijn deze wederom slecht terug te vinden in *Dreamsketch*. Zowel de aan- of afwezigheid van deze eigenschappen is lastig te lokaliseren, omdat de termen niet toereikend zijn voor de voorstelling. Hebben de dansers technisch meesterschap? Ze bewegen zich niet in één vastgelegde techniek, dus dit is lastig te controleren. Ze zijn adequaat, maar zijn ze ook vernieuwend? Hebben ze nonchalance? Vooral de vrouwelijke danseres beweegt luchtig en gemakkelijk, maar is dit de nonchalance zoals Peterson Royce hem definieert? Als de emotie en het spel belangrijker is dan de beweging, kan deze nog steeds virtuoos zijn?

Wederom is het theoretisch kader niet toereikend genoeg, om de aan- of afwezigheid van virtuositeit te traceren.

#### **§ 4.4.2 Een hedendaagse blik op *Dreamsketch***

Het kader van de smaakmakers biedt ook geen oplossing voor het dilemma met de digitale dubbel. De ingang die mogelijk tot een oordeel 'virtuoos' kan leiden is die van de virtuositeit van de choreografie. Een bijzondere compositie of het breken met of manipuleren van de verwachting van de toeschouwer. *Dreamsketch* manipuleert de verwachtingen van de toeschouwer door bijvoorbeeld via de projectie de sekse van de danser te veranderen. Hoewel dit verassend en soms ontroerend is, is de manipulatie niet sterk genoeg om deze als virtuoos te ervaren. Er wordt niet volledig gebroken met de verwachtingen, de mond zakt niet open na de transformatie, het levert geen kippenveld of schok op. Wanneer we kijken naar de andere punten die de smaakmakers naar voren brengen (compositie, beheersing, controle, helderheid, zowel fysiek als intentioneel vermogen) zien we dat deze in bepaalde mate wel aanwezig zijn in *Dreamsketch*. Toch is dit niet voldoende om de voorstelling of de dansers als virtuoos te bestempelen. Het is een leuke, gemakkelijke voorstelling, maar de 'excellentie', zoals het genoemd werd in het onderzoek, ontbreekt.

#### **§ 4.4.3 Conclusie**

In het geval van *Dreamsketch* tonen beide perspectieven zich inadequaat om de voorstelling tot virtuoos te bestempelen. Dat is natuurlijk heel goed mogelijk, lang niet elke voorstelling is virtuoos. De problematiek die *Dreamsketch* echter met zich meebrengt is dat het ontbreken van virtuositeit niet weerspiegeld wordt in het analysemodel, in dat geval zou het aan geen van de observeerbare kenmerken moeten voldoen. En dat is hier niet het geval, bepaalde kenmerken (manipulatie van de verwachtingen van de toeschouwer, verschillende kenmerken van de uitvoerders) zijn wel aanwezig. Echter zijn ze niet sterk genoeg aanwezig. Dit is interessant. Blijkbaar is er een maatstaf aanwezig in hoeverre of hoe sterk de kenmerken aanwezig moeten zijn om te spreken van virtuositeit.

*Dreamsketch* herbergt evenveel kenmerken van virtuositeit als bijvoorbeeld *Entity*, maar *Entity* ervaren we wel als virtuoos en *Dreamsketch* niet. Herbergt *Entity* al deze elementen op een hoger niveau? Er is geen wiskundige formule om de hoeveelheid virtuositeit, of de minimale grens van virtuositeit aan te geven. Wel is er één element dat elke keer terug komt wanneer men spreekt over virtuositeit en dat is het effect dat het zien van virtuositeit heeft op de toeschouwer. Termen als: lamgeslagen, een magische stilte van totale verbazing, lachen, huilen, spanning, ontroering en het tegenovergestelde van hoofdpijn. Virtuositeit is een ervaring van de zintuigen. En dit levert de vraag op of deze ervaring van de zintuigen voor iedereen gelijk is. Is er iemand die *Dreamsketch* als zeer virtuoos zal ervaren en *Entity* juist niet?

#### § 4.5.1 Erotiek en naaktheid

Volgens Noisette zijn erotiek en naaktheid sterk met elkaar en met de dans verbonden en heeft het relatief lang geduurd, tot in de hedendaagse dans, voordat erotiek en naaktheid 'dan eindelijk' in de dans verschenen. Nu is deze invalshoek twijfelachtig, naaktheid en erotiek zijn niet noodzakelijk met elkaar verbonden, erotiek in dans is al veel langer aanwezig (ook met geklede dansers) en het tijdsbestek van hedendaagse dans wordt wel heel sterk opgerekt aangezien er in de jaren '60 ook al naakt gedanst werd. Toch is het niet te ontkennen dat naaktheid veelvuldig voor komt in hedendaagse dans, als is het vaak niet erotisch. De categorie is daarom wel relevant.

"You are sweet said mother of son." Met deze zin start *Wholehearted* (2011) van Mor Shani. De tekst wordt op een donkere achterwand geprojecteerd terwijl drie mannen op een witte vloer staan. Verschillende lang aanhoudende tonen vormen de muziek van Jaap van Keulen. Terwijl de drie mannen bewegen verandert de tekst op de achterwand en leidt deze tekst ons door een verhaal, als ware ondertitels bij een stomme film.

Door de tekst leren we een jongen kennen die buiten loopt met zijn moeder en hond en zich afvraagt of er niemand in de wereld is zoals hij. Het verhaal drukt de eenzaamheid uit van de jongen die erachter komt dat iedereen alleen is in de wereld, samen met anderen, maar toch alleen.

De drie dansers bewegen vrijwel abstract, maar toch is het verhaal terug te vinden in de beweging. De mannen staan in verschillende 'poses', soms samen en soms alleen, en verdiepen zeer traag deze poses totdat ze fysiek niet meer vol te houden zijn. De intellectuele worsteling van het jongetje in het verhaal wordt vertaald naar een fysieke worsteling van de dansers. Soms stappen de mannen op het moment van uitputting uit de pose, soms vallen ze en vervolgens kiezen ze een nieuwe houding. De houding die het meest terug te vinden is, is een zeer diepe buiging van de benen terwijl de hielen licht opgetild zijn. Spieren gaan trillen, het lichaam begint te zweten en de armen

zwaaien in een poging de balans te bewaren. Gedurende dit proces trekken de dansers hun kleren uit en wordt de krachtsinspanning voor het publiek nog duidelijker.

Er is geen sprake van een vastgelegde techniek, wat spaarzaamheid lastig te traceren maakt en snelheid of muzikaliteit in frasering is niet aanwezig. Er is ook geen sprake van dansers die een zekere transparantie of 'make-believe' willen bereiken. De dansers hebben een taak en voeren deze uit, zonder daarmee een rol aan te nemen. De expressie is neutraal, dan wel iets geïntensiveerd door het harde werken. Het publiek krijgt de mogelijkheid de inhoud van de tekst op de intentie van de dansers te projecteren.

De taak van de dansers op het podium is interessant met betrekking tot de overgebleven observeerbare kenmerken van virtuositeit van de danser: nonchalance en de balans tussen pronken en devotie. Er is namelijk geen ironisch oog, geen pronken met het fysieke kunnen en zeker geen gemak van uitvoering. De dansers vechten op het podium. Ze moeten onhoudbare houdingen aannemen en deze aanhouden tot ze eruit vallen. Er is geen tweede laag, ze voeren een taak uit en de beweging die volgt uit het uitvoeren van deze taak krijgt betekenis in de context. Er is sprake van een volledige devotie, volledige toewijding aan de taak. Maar hoewel het uitvoeren van deze vrijwel onmenselijke taak misschien virtuoos kan zijn, heeft het geen plek binnen het theoretisch kader.

#### § 4.5.2 Een hedendaagse blik op *Wholehearted*

De volledige toewijding is, zoals ook gebleken is uit de analyse van *What a body you have, honey*, binnen het nieuwe kader wel een kenmerk van virtuositeit. De toewijding van de drie mannen op het podium is zo extreem, zo excellent dat deze zeker als virtuoos gezien kan worden.

Daarnaast is *Wholehearted*, tot het moment waarop de mannen hun kleren uittrekken, vergelijkbaar met het virtuoze moment in *Entity*, virtuositeit in compositie. Hoewel vorm en inhoud vrij rigide van elkaar gescheiden zijn werken alle elementen, de geprojecteerde tekst en de bewegingen van de dansers, maar ook de kleding, het geluid en het licht, gezamenlijk aan de overdracht van een eenduidige ervaring<sup>6</sup>. En in deze samenwerking wordt de ervaring van 'make-believe' waarachtig gemaakt, zoals de recensent beschreef als kenmerk van virtuositeit in Hoofdstuk 3. De 'suspension of disbelieve' is uitgesteld. Daarnaast geven de elementen, ondanks de eenduidige boodschap, ook ruimte tot fantasie, zoals Suzy Blok benoemt in Hoofdstuk 3. Waar de tekst en beweging vrij dominant de boodschap weergeven, is de vormgeving (van kleding, licht, decor en geluid) heel sober gehouden, zodat het ruimte over laat voor de fantasie. De toeschouwer verdwijnt (gelooft) in de, deels zelf gecreëerde, fantasie.

---

<sup>6</sup> Met eenduidige ervaring doel ik niet op het zogenaamde 'Mickey Mousing' waarbij elk medium dezelfde boodschap vertelt. Het gaat om een samenwerking tussen verschillende media, die mogelijk zelfs een beetje kan schuren, maar waarbij wel een eenduidige beleving wordt opgeroepen.

De virtuoze ervaring van compositie wordt verstoord op het moment dat de mannen hun kleding uittrekken. Hoewel de naaktheid de (virtuoze) fysieke inspanning nog beter toont, roept de actie van het uittrekken van de kleding vragen op. De actie werkt niet mee aan het overbrengen van de tot dan toe eenduidige boodschap. Het uittrekken van de kleding is geen logisch vervolg, het verstoort de 'suspension of disbelief', de toeschouwer is niet meer 'in het moment'. De ervaring van de voorstelling, enerzijds een overweldigende 'suspension-of-disbelief' en anderzijds gecombineerd met een bepaalde ruimte tot fantasie, wordt geïnterrumped door het oproepen van vragen bij de toeschouwer. De virtuositeit wordt verstoord.

#### § 4.5.3 Conclusie

Wederom is er een sterk verschil zichtbaar tussen de twee perspectieven. Zeer vergelijkbaar met *What a body you have, honey* is *Wholehearted* volgens het analysemodel gebaseerd op het literatuuronderzoek niet virtuoos, terwijl het volgens het analysemodel gebaseerd op de smaakmakers wel virtuoos is. Ook *Wholehearted* staat, net als *What a body you have, honey*, zeer ver af van de ideeën omtrent het klassieke ballet.

Daarnaast brengt *Wholehearted* een nieuw inzicht met betrekking tot virtuositeit naar voren. Virtuositeit vindt plaats op de momenten waar de situatie van 'make-believe' waarachtig is. Daar waar deze 'make-believe' verstoord wordt, bijvoorbeeld door het oproepen van vragen bij de toeschouwers, is de toeschouwer niet meer 'in het moment' en verdwijnt de virtuoze ervaring.

#### § 4.6.1 Auteur – choreograaf

Noisette spreekt van de categorie 'auteur-choreograaf' vooral in tegenstelling tot de conceptuele dans. Waar makers binnen de conceptuele dans per thematiek, per voorstelling, zoeken naar het juiste medium of de juiste stijl om deze thematiek vorm te geven, zoeken auteur-choreografen naar hun eigen vocabulaire, een herkenbare stijl. Voorbeelden zijn Lucinda Childs en Dominique Bagouet. Noisette omschrijft hun vocabulaire in termen van compositie (oneindige 'loops' in het geval van Child) of in termen van beweging (kleine sprongen en verfijnde bewegingen in het geval van Bagouet). In Nederland is er één choreografe die zo zeer haar eigen vocabulaire heeft vormgegeven, dat dit vocabulaire zich ontwikkeld heeft tot een techniek: Anouk van Dijk, met haar counter-techniek. De website van anoukvandijk dc geeft aan dat de countertechniek is opgenomen in *Dance Techniques 2010* (een publicatie van het *Tanzplan Germany*), een uitgebreide analyse en vergelijking van verschillende moderne, post-moderne en hedendaagse danstechnieken. Dit toont dat deze techniek inmiddels in grote kringen is geaccepteerd als een bestaande techniek.



In een *Volkscrant* recensie van de voorstelling *HEADS* (2005) van Van Dijk staat: “Besides their perfect mastery of Van Dijk’s splitpersonality movement language, they also give their own personal touches to the strange combination of capriciousness and harmony, and limbs which both fly apart and flow together.” Deze tekst staat in de bijbehorende informatiefolder van een DVD collectie van Anouk Vandijk dc (De *Volkscrant*, 20 september, 2005). De inhoud van de tekst vertelt ons dat er sprake is van technisch meesterschap van de dansers in een specifieke techniek (de countertechniek van Van Dijk). Dat deze tekst geschreven is door een recensent van *De Volkscrant* en vervolgens geciteerd wordt door het gezelschap zelf houdt in dat er een (kleine) consensus bestaat onder de kenners over dit technisch meesterschap. Het citaat toont dat er zowel voor Peterson Royce als voor Howard aan een voorwaarde voor virtuositeit wordt voldaan. In verwijzing naar Peterson Royce wordt er voldaan aan de basis, de eerste tree in de lijn naar virtuositeit en uiteindelijk kunstenaarschap, van technisch meesterschap. In verwijzing naar Howard wordt voldaan de eerste ‘helft’ van virtuositeit (technisch meesterschap naast kunstenaarschap) binnen één element vanuit de nexus, de consensus van een publiek van kenners.

Het vaststellen van technisch meesterschap is in voorgaande analyses zeer lastig geweest. Dit omdat niet duidelijk was naar welke techniek exact verwezen werd en welke danser het gedachtegoed van de choreograaf het sterkst vertegenwoordigt. Blijkbaar is het toch nodig om iets van de context te begrijpen om technisch meesterschap vast te stellen. Dit volgt het gedachtegoed van Howard en is in tegenspraak met Peterson Royce die virtuositeit als een universeel gegeven ziet.

Technisch meesterschap is echter niet genoeg om iets als virtuoos te beschouwen. Volgens Peterson Royce dient daar de beheersing van buiten-technische elementen bij te komen en volgens Howard het kunstenaarschap. Wanneer we naar de voorstelling kijken is wederom de muzikaliteit met de nadruk op frasering van Peterson Royce slecht te herkennen, omdat de manier waarop dansers ‘op’ de muziek dansen is veranderd.

Ook de sprezzatura is niet eenduidig aan- of afwezig. Dit heeft niet zozeer te maken met de denotatie van het woord, de spaarzaamheid. In dit opzicht kunnen we alle dansers als spaarzaam beschouwen. Ze bewegen helder en precies, zonder zelf overbodige versieringen toe te voegen. Echter is de connotatie problematisch. Spaarzaamheid heeft tot doel verwarring te elimineren, de boodschap te verdiepen. Maar de fragmentarische opbouw van *HEADS*, de verschillende media, de gelijktijdigheid van verschillende boodschappen heeft niet tot doel alle verschillende associaties te laten verdwijnen en het publiek één boodschap te vertellen. Hoewel de beweging spaarzaam is, heeft het geen spaarzaamheid tot doel. De aan- of afwezigheid van buiten-technische elementen is lastig vast te stellen.

Hoewel het lastiger te definiëren is, is het kunstenaarschap van Howard wel duidelijker te herkennen in *HEADS*. Dit heeft sterk te maken met de manier waarop de dansers onderdeel

uitmaken van deze voorstelling. Bovenstaande analyses van voorstellingen toonden dat de dansers vaak inwisselbaar zijn en dat hierdoor virtuositeit lastiger vast te stellen is. In de folder bijgeleverd bij de DVD van *HEADS* staat: "Created for and with: Phillip Fricke, Birgit Gunzl, David Hernandez, Guilia Meruddu, Nina Wollny." Dit citaat toont dat de dansers niet alleen onderdeel waren van het maakproces, maar dat het werk ook aan hen opgedragen is. De dansers zijn een onmisbaar onderdeel in dit werk, niet zomaar te vervangen door een andere danser.

Dit wordt versterkt doordat ze elkaar met hun eigen naam aanspreken op het podium. "Nina, Nina, Nina, Nina..." " My name is Phillip" De danser, kunstenaar, wordt daardoor belangrijker als uitvoerder van het werk. Je bouwt een band op met de kunstenaar, zijn of haar vertolking is net zo belangrijk als 'het werk' zelf, het is er zelfs een intrinsiek onderdeel van. Hoewel de dansers geen transparantie bereiken in het vertolken van een rol bereiken ze wel transparantie in het opbouwen van een persoonlijke band met het publiek. Even wordt de illusie werkelijkheid dat we daadwerkelijk Nina, Philip, Birgit, David en Guilia leren kennen. Dit wordt versterkt doordat ze zich tot het publiek wenden, ze complimenteren iemand met een bijzondere ketting, stellen de kleur van iemands trui vast. Philip vertelt op een gegeven moment zelfs dat hij zich fysiek aangetrokken voelt tot een meisje uit het publiek. "I had this yellow paper... and there is something written on it... it's about this lady here on the first row. It's a bit personal, I don't want to read it now on the microphone..."

Maar daar waar we de personen leren kennen, waar elke danser de vrijheid heeft om zijn eigen kwaliteiten bij te dragen aan de voorstelling, waar de bewegingen niet beter of minder worden uitgevoerd, slechts iets anders door een eigen invulling van de beweging, hoe onderscheiden we dan virtuositeit. Zijn ze allemaal virtuoos, omdat ze allemaal een bepaalde mate van transparantie bereiken?

Wanneer we kijken naar de balans tussen pronken en devotie wordt dit duidelijker. Danseres Nina Wollny beheerst de techniek met net iets meer gemak dan de andere dansers, waardoor haar bewegingen vloeiend, zacht, gemakkelijk ogen, zonder beperkingen, zonder momenten van stijfheid, daar waar het lichaam zijn grenzen bij de andere dansers aangeeft. Tegelijkertijd toont ze een constant bewustzijn van het werk en haar plaats binnen het werk. Hoewel ze het gemak van haar bewegingen met een ogenschijnlijk plezier toont aan het publiek, toont ze ook een volledige devotie aan het werk. Haar bewustzijn van haar rol, haar plek, de boodschap die ze wil overbrengen is ook te vergelijken met het 'ironisch oog', het versterkte bewustzijn van de nonchalance van Peterson Royce. Ze gaat volledig op in het werk, maar is zich tegelijkertijd bijna 'hyper bewust' van haar omgeving. En doordat ze nergens lijkt te acteren is de 'suspension van disbelief' bij haar het sterkst. Waar we de andere dansers nog wel eens kunnen betrappen op 'een uitdagende geposeerde blik' of een stijve plié omdat de plaatsing van het been niet goed was geloven we Nina. Nina toont daarmee technisch

meesterschap, kunstenaarschap, nonchalance en een balans tussen pronken en devotie en is daarom virtuoos te noemen.

Dat Nina Wollny langzaamaan het vaste gezicht van anoukvandijk de is geworden zal mede het resultaat zijn van haar kwaliteiten, maar andersom versterkt het ook weer de band tussen haar en het publiek waardoor de 'sterrenstatus' die om virtuositeit hangt versterkt wordt.

*HEADS* van Anouk van Dijk is hiermee de eerste voorstelling in deze analyse die duidelijk virtuositeit bevat. Het is ook de eerste voorstelling die gebruik maakt van een vastgelegde techniek en waarbij ik heb verwezen naar een context buiten het werk. Blijkbaar zijn deze elementen toch zeer relevant in het herkennen van virtuositeit binnen het theoretisch kader. Hoewel Peterson Royce virtuositeit ziet als een universeel gegeven blijkt de context in deze analyses toch van cruciaal belang om het technisch meesterschap, en daarmee de voorwaarde voor virtuositeit volgens het theoretisch kader, te herkennen.

#### **§ 4.6.2 Een hedendaagse blik op *HEADS***

Als we *HEADS* bekijken vanuit het perspectief van de smaakmakers is de beleving van virtuositeit heel anders. Wanneer we het werk niet analyseren in referentie naar een vastgelegde techniek bezitten de dansers timing, controle, beheersing, kwaliteit en helderheid, net als in *Dreamsketch*. Deze dansers bezitten die eigenschappen misschien nog wel sterker dan de dansers van *Dreamsketch*. De elementen zijn zowel op fysiek als op intentioneel vlak te herkennen. Toch komt er wederom geen 'wow'-gevoel naar voren, geen gevoel van virtuositeit.

Danseres Nina Wollny wordt vanuit het theoretisch kader als virtuoos gezien, onder andere vanwege een goede verhouding tussen pronken en devotie. Echter vanuit het kader van de smaakmakers mist ze juist de volledige toewijding, een bepaalde ondergeschiktheid aan het werk. Het totale engagement mist en misschien zien we nu 'iets te veel Nina.'

Kijkend naar de compositie is er een mooi en interessant samengaan van verschillende elementen, maar wederom gebeurt dit niet op zo'n wijze dat alles tezamen een ademloze ervaring teweeg brengt of volledig breekt met verwachtingen. De fragmentarische structuur (in het geheel van de voorstelling, maar ook in het samengaan van verschillende elementen in afzonderlijke scènes) breekt de eenheid op en verhindert een overweldigende zintuiglijke ervaring, waar in de ervaring van 'make-believe' waarachtig wordt gemaakt. Echter stimuleert het de cognitieve ervaring. De toeschouwer wordt gestimuleerd keuzes te maken in zijn focus, verschillende beelden tot een geheel te voegen en ten gevolge daarvan tot bepaalde interpretaties of reflecties te komen. Hoewel de

cognitieve ervaring van *HEADS* heel krachtig is leidt dit echter niet tot een virtueuze ervaring, de ‘make-believe’ wordt niet waarachtig gemaakt (dit is waarschijnlijk ook niet het doel).

#### § 4.6.3 Conclusie

*HEADS* toont het tegenovergestelde van bijvoorbeeld *What a body you have, honey* en *Wholehearted*. In *HEADS* is virtuositeit juist wel via het analysemodel gebaseerd op het literatuuronderzoek vast te stellen, en dan met name toegespitst op danseres Nina Wollny, en niet via het analysemodel gebaseerd op de smaakmakers. Het vaststellen van virtuositeit gebeurde voornamelijk op basis van een vastgelegde techniek, die daarmee onmisbaar blijkt binnen het analysemodel van Peterson Royce en Howard. Daarnaast is de uitvoering van de danser voor dit model zeer relevant, virtuositeit vindt plaats in de danser, niet in de compositie.

De vastgestelde balans tussen pronken en devotie als kenmerk van virtuositeit wordt vanuit het perspectief van de smaakmakers juist tegengesproken. Dit toont dat de waardes veranderd zijn. Het totale engagement van de danser is in de hedendaagse dans virtueuzer dan het tonen van het kunnen. Daarnaast bevestigt *HEADS*, in het ontbreken van deze kenmerken en daarmee het ‘niet-virtuoos’ zijn volgens het perspectief van de smaakmakers, de intuïtieve maatstaf (zoals geïntroduceerd in de analyse van *Dreamsketch*) en het belang van het waarachtig maken van de ‘make-believe’ (zoals geïntroduceerd in de analyse van *Wholehearted*).

#### § 4.7 Conclusie

Bovenstaande analyses tonen dat het theoretisch kader zoals gepresenteerd in Hoofdstuk 2 grotendeels niet toereikend is om de aanwezigheid van virtuositeit vast te stellen in hedendaagse voorstellingen. Echter houdt deze conclusie niet in dat virtuositeit niet aanwezig is in hedendaagse dans. De begrippen die Peterson Royce en Howard hanteren staan te ver af van de praktijk van de hedendaagse dans om conclusies te trekken betreffende de aan- dan wel afwezigheid van virtuositeit.

Dit houdt echter niet in dat het theoretisch kader an sich niet toereikend is. Wanneer we het analysemodel zouden koppelen aan een balletvoorstelling en bijvoorbeeld meerder versies van *Giselle* zouden bekijken vermoed ik dat het analysemodel volledig toepasbaar is (Wie is er meer spaarzaam: Margot Fonteyn of Alexandria Radius? Wie zet de standaard voor de volgende danser door een extra pirouette toe te voegen aan de *fouettes*?). De theorie met betrekking tot virtuositeit gaat nog te sterk uit van de klassieke notie van dans.

Daarnaast is het analysemodel ook toepasbaar op de enige voorstelling die gebruik maakt van een vastgelegde techniek, *HEADS* van Anouk van Dijk. Hoewel er op sommige vlakken een

vertaalslag nodig is (in het klassieke ballet is er het transformatief vermogen naar een bepaalde 'rol', in *HEADS* is er sprake van het geloofwaardig maken van de eigen persoonlijkheid) is het analysemodel vrij goed toe te passen.

Het analysemodel is toereikend voor bepaalde dansvormen, dansvormen die gebruik maken van een vastgelegde techniek, maar wanneer deze vastgelegde techniek weg valt is ook het kader niet meer toepasbaar. Bij de pluralistische hedendaagse voorstellingen (niet allografisch, zonder vastgelegde techniek) missen we een houvast, een vergelijkingsmogelijkheid. We missen de mogelijkheid tot het vergelijken met een vastgelegde techniek, de mogelijkheid tot het vergelijken met een eigen identiteit van het werk of de mogelijkheid tot het vergelijken van meerdere versies van hetzelfde stuk.

*HEADS* is het enige stuk waar ik gekozen heb de voorstelling, door middel van een recensie, in een context te plaatsen. Deze context, de consensus over de beheersing van technisch meesterschap, bleek een onmisbaar startpunt om virtuositeit vast te stellen. Hoewel zonder context virtuositeit misschien intuïtief voelbaar is, missen we de handvaten om het te definiëren als virtuoos.

De ideeën van de smaakmakers met betrekking tot virtuositeit zijn beter uitgerust om de voorstellingen te analyseren en vullen belangrijke gaten in het theoretisch kader op. De relatie met een vaste techniek is verdwenen en de voorstellingen kunnen beoordeeld worden op verschillende algemenere kwaliteiten, kunstenaarschap en de toewijding van de danser én de choreografie kan als virtuoos gezien worden.

Vanuit het perspectief van de theoretici kan één voorstelling echt als virtuoos beschouwd worden en dat is *HEADS*. Vanuit het perspectief van de smaakmakers zijn er drie voorstellingen die virtuositeit in zich dragen. *Entity*, *What a body you have*, *honey* en *Wholehearted*. Hoewel deze voorstellingen verschillende virtueuze kenmerken bevatten kennen ze ook een gemene deler met betrekking tot virtuositeit. Deze gemene deler is het duidelijkst wanneer we onderzoeken waarom *HEADS* en *Dreamsketch* binnen het perspectief van de smaakmakers niet als virtuoos gezien kunnen worden.

Ten eerste komt in de analyse van *Dreamsketch* naar voren dat er blijkbaar een bepaald 'minimum' in een virtuoos kenmerk aanwezig moet zijn. Beheersing en controle alleen zijn niet genoeg, het moeten beheersing en controle op een excellent niveau zijn. Dit minimum is slecht te beredeneren, het vermoeden rijst dat dit een 'intuïtieve maatstaf' is, een bepaald gevoel.

Ten tweede delen het in potentie virtueuze moment van *Entity*, het gehele *What a body you have*, *honey* en het begin van *Wholehearted* allemaal de virtuositeit in compositie. Uit het onderzoek is naar voren gekomen dat virtuositeit in compositie kan plaatsvinden. Deze virtuositeit heeft te maken met het virtuoos samengaan van verschillende elementen, de compositie van verschillende elementen. Het gevolg van deze virtuositeit in compositie is het waarachtig maken van 'make-

believe' en het 'in het moment zijn'. Ik beargumenteer dat het 'in het moment zijn' een meer zintuiglijke dan cognitieve ervaring is. Wanneer we op cognitieve wijze een voorstelling ervaren betekent dit dat we reflecteren, vergelijken, betekenis geven. Wanneer je dit doet ben je niet "in hetzelfde moment als de uitvoerder" (Yuri Bongers), je behoudt een zekere afstand tot wat er gebeurt. Het is dan ook niet aannemelijk dat op dit moment van cognitieve reflectie er sprake is van "zelf meedansen" (Conny Janssen) of "naar adem snakken" (Suzy Blok). *HEADS* en *Dreamsketch* wekken deze meer cognitieve ervaring op.

*Dreamsketch* confronteert de toeschouwer door middel van de projectie met de fysieke beperkingen van het danserslichaam en toont ons in zekere mate de realiteit en stimuleert reflectie op deze realiteit. In *HEADS* is er door de fragmentarische structuur ruimte voor meerdere 'boodschappen'<sup>7</sup> tegelijkertijd. Ook dit zorgt voor reflectie bij de toeschouwer en het maken van bepaalde keuzes. Het is een intellectuele ervaring.

Daarentegen werken alle elementen op de momenten waar we volledig 'in het moment' zijn in *Entity*, *What a body you have*, *honey* en *Wholehearted* gezamenlijk aan eenzelfde ervaring. Alles in *What a body you have*, *honey* is er op ingesteld de fysieke grenzen van het lichaam aan te vechten en met de verwachtingen (het realiteitsbesef) van de toeschouwers te breken. De toeschouwers hoeven door deze eenduidige boodschap niet te reflecteren, maar kunnen het ervaren. Deze ervaring vindt voornamelijk plaats in de zintuigen, het fysiek meebewegen, het voelen kloppen van een versnelde hartslag. We hoeven het niet te begrijpen of beredeneren want we 'zijn' er. De nieuwe context, gecreëerd binnen de hedendaagse dans zelf, toont ons dat het ervaren van virtuositeit grotendeels samenhangt met het ervaren van het moment, het ervaren van het hier en nu. En deze conclusie is interessant aangezien een van de eerste dingen die Howard benadrukte ten aanzien van virtuositeit is dat het alleen bestaat in en op het moment van uitvoeren.

---

<sup>7</sup> Met de term 'boodschap' verwijs ik niet per se naar het traditionele idee van het verhaal dat een voorstelling wil vertellen. Een boodschap kan ook een abstracter beeld, gevoel of ervaring inhouden.

## Hoofdstuk 5 Conclusie en Discussie

### § 1 Conclusie

Zowel Anya Peterson Royce als Vernon Alfred Howard zijn het er over eens dat virtuositeit mede gevormd wordt door een consensus. Howard vindt dat deze consensus tot stand moet komen onder kenners, volgens Peterson Royce kunnen ook niet-kenners tot een consensus met betrekking tot virtuositeit komen. Wanneer het oordeel 'virtuositeit' een wezenlijk onderdeel is van wat virtuositeit is, betekent dit ook dat het wezen van virtuositeit kan veranderen wanneer dit oordeel verandert.

Dit is wat er gebeurt wanneer we de smaakmakers van de hedendaagse dans vragen wat virtuositeit is. Het theoretisch kader zoals vastgesteld naar aanleiding van Howard en Peterson Royce wordt opgebroken en hier en daar wat bijgeschaafd en uitgebreid. Er zijn drie zeer opvallende aanpassingen die gemaakt worden:

1. het technisch meesterschap is op zijn minst ondergeschikt aan kunstenaarschap en op zijn meest niet meer aanwezig
2. naast het idee van nonchalance en de balans tussen pronken en devotie komt er een derde idee op tafel: volledige toewijding van de danser
3. voor Peterson Royce en Howard heeft slechts de danser(es) de potentie tot virtuositeit, volgens de smaakmakers kan ook choreografie als virtuoos bestempeld worden

Deze drie punten zijn te relateren aan twee belangrijke ontwikkelingen binnen de hedendaagse dans. De eerste belangrijke ontwikkeling is het verdwijnen van een vastgelegde techniek binnen de hedendaagse dans, deze ontwikkeling is al in de jaren '60 in Amerika in gang gezet. Veel observeerbare kenmerken van virtuositeit uit het theoretisch kader zijn gestoeld op een vastgelegde techniek. Het technisch meesterschap, maar ook de buiten-technische elementen en de nonchalance. De mogelijkheid dat al deze eigenschappen behoren tot een potentieel virtuoze danser(es) is aanwezig aangezien de vastgelegde techniek het mogelijk maakt dansers met elkaar of met de techniek te vergelijken.

Het referentiekader, de vergelijkingsmogelijkheden om virtuositeit vast te stellen is grotendeels verdwenen. De aanpassingen aan het kader zoals deze gemaakt zijn door de smaakmakers lossen dit gebrek aan referentie op. Ten eerste is het kunstenaarschap voor velen niet afhankelijk van technisch meesterschap en hoewel het lastiger te definiëren is, is het 'genie' wel te herkennen. Het publiek wordt geconfronteerd met iets dat het nog nooit eerder gezien heeft, wordt verbaasd of emotioneel zeer geraakt. Ten tweede hoeft dit kunstenaarschap niet meer alleen vanuit de danser te komen. Het publiek kan ook geraakt worden door choreografie, door compositie. Het

samenspel van meerdere elementen of een onmogelijk gelijk unisono van twee dansers. Virtuositeit kan zich tussen de dansers afspelen. Ten slotte is een volledige toewijding van de danser te herkennen zonder dat we weten wat de identiteit van het werk is waar hij zich aan wijdt.

De tweede belangrijke ontwikkeling is de gedachte dat de choreografie even evenzeer de aandacht krijgt als de danser en in sommige gevallen misschien wel meer. Dit zien we vooral terug in de laatste twee punten, de danser mag zijn kunsten niet meer 'showen', maar moet zich volledig toewijden aan de choreografie en we spreken eerder van een virtuoze choreografie/compositie dan van een virtuoze danser. Waar het nog steeds bekend is dat de rol van *Giselle* voor Carlotta Grisi (1819-1899) is gecreëerd, was het een ingewikkelde taak om de dansers van *Entity* (2008) te achterhalen. *HEADS* van Anouk van Dijk vormde hier een uitzondering op, maar *HEADS* bleek dan ook de enige voorstelling die paste binnen het bestaande theoretisch kader.

Deze twee ontwikkelingen in de hedendaagse dans hebben er voor gezorgd dat de consensus rondom het begrip virtuositeit is veranderd. De eerste verandering heeft geleid tot een verandering in een observeerbaar kenmerk van virtuositeit, namelijk het ontbreken van een vastgelegde techniek. De tweede verandering heeft echter geleid tot een verandering in het wezen van virtuositeit. Zowel voor Peterson Royce als voor Howard is elementair aan virtuositeit dat dit behoort tot een danser, tot een persoon. Nu behoort het ook toe aan een voorstelling, een kunstwerk.

Hoewel er elementaire verschuivingen binnen virtuositeit hebben plaatsgevonden zijn er ook opvallende overeenkomsten tussen het theoretisch kader en de ideeën van de smaakmakers. Yuri Bongers, die zich sterk uitspreekt tegen het traditionele idee van virtuositeit, definieert virtuositeit als volgt: "overgave aan een taak en deze met beste inzet los van alle techniek uitvoeren en helemaal in het moment zijn en tegelijk overzicht hebben over alles erom heen." Hoewel balletdanser Mikhail Baryshnikov gebruik maakte van de klassieke techniek is het eind van het citaat van Bongers ("helemaal in het moment zijn en tegelijk overzicht hebben over alles erom heen") zeer vergelijkbaar met Baryshnikovs (virtuoze) ervaring op het podium: "One part of me is dancing, the other observing from the side." (Peterson Royce, 2004, p. 22)

Conny Janssen benadrukt dat virtuositeit geen 'af' product is, dat het op het moment van de voorstelling kan ontstaan. Of het ontstaat hangt af van verschillende elementen die op het moment van uitvoering samenkomen. Deze elementen beperken zich niet slechts tot de elementen die plaats hebben op het podium, ook de emotionele staat van de toeschouwer speelt een rol. Eenzelfde voorstelling kan daardoor de ene avond wel virtuoos zijn en de andere avond niet. Deze gedachte ligt zeer sterk in lijn met de nexus van Howard, virtuositeit is geen vaststaand feit of eindproduct, maar een samengaan van verschillende elementen (toeschouwer, uitvoerder, medium) dat op het moment van de voorstelling tot een virtuoze prestatie kan leiden. .



De analyse toonde niet alleen dat de nieuwe consensus met betrekking tot virtuositeit bepaalde gaten opvulde die de theoretische, en blijkbaar nog zeer op traditionele denkbeelden gestoelde, notie van virtuositeit open liet, maar het heeft ook meer inzicht gegeven in wanneer we, vanuit de hedendaagse blik, virtuositeit ervaren. Het afstrepen van observeerbare kenmerken van virtuositeit is blijkbaar niet genoeg om iets als virtuoos te ervaren. De analyse riep op dit vlak twee vragen op: wanneer zijn de observeerbare kenmerken van een danser genoeg aanwezig om deze als virtuoos te bestempelen en wanneer is een compositie, het samengaan van de verschillende elementen, virtuoos?

De eerste vraag roept al een probleem op, aangezien de smaakmakers duidelijk maken dat het niet alleen gaat om een technisch of fysiek kunnen, maar ook, en voornamelijk, gaat om artistiek kunnen, intentie, kunstenaarschap. We spreken dan van het 'genie' of de 'magie' en dat is lastig te duiden. Maar ook wanneer we ons beperken tot de kenmerken als beheersing en controle is het soms lastig te beargumenteren waarom de ene danser (of groep dansers) wel virtuoos is en de andere niet. Er is geen formule voor te geven, het vermoeden is dat deze maatstaf intuïtief is. Veel van de geïnterviewden benadrukken de lichamelijke dan wel emotionele ervaring die de beleving van virtuositeit bij ze oproept. Emotioneel geroerd zijn of fysieke gewaarwordingen als een verhoogde hartslag zijn het gevolg van het aanschouwen van iets virtuoos. Deze ervaringen zijn heel duidelijk wel of niet aanwezig, terwijl de intellectuele poging te definiëren of iets virtuoos is of niet regelmatig spaak loopt, of in ieder geval rammelt. Ik beargumenteer daarom dat de fysieke of emotionele gewaarwording van virtuositeit niet een 'bijproduct' van virtuositeit is, maar de basis. Virtuositeit begint bij een heftige impact op de toeschouwer. De stap daarna om het te definiëren als virtuoos of uit te zoeken waarom het virtuoos is, is een poging de fysieke beleving te verklaren.

De tweede vraag heeft ook te maken met een zintuiglijke, fenomenologische, ervaring van virtuositeit. Uit de analyse komt naar voren dat de ervaring van virtuositeit in compositie een fenomenologische is. Het is niet de uitkomst van een (al dan niet innerlijke) intellectuele discussie over de kwaliteit van de geziene voorstelling, aangezien de smaakmakers benadrukken dat de beleving van virtuositeit te maken heeft met 'in het moment zijn'. Ik beargumenteer dat de 'in het moment' beleving van een voorstelling plaatsvindt wanneer er geen cognitieve reflectie nodig is. Het ervaren is genoeg, (het roept geen vragen op). Dit betekent niet dat een voorstelling niet de verwachtingen van de toeschouwer kan manipuleren, dit kan juist heel goed 'in het moment'. Wanneer we als gehypnotiseerd Eszter Salamon in een volledig gewatteerd pak in slow motion zien bewegen en op een gegeven moment een beweging zien maken die volgens onze waarneming niet mogelijk kan zijn verrast ons dit sterker dan wanneer we al aan het reflecteren zijn op de functie van het pak en nadenken over wat de manipulaties van dit pak met het lichaam ons wil vertellen.

Op zoek naar een set parameters om virtuositeit vast te stellen, blijkt dat de zintuiglijke ervaring en het 'in het moment' zijn van de toeschouwer net zo relevant zijn, en misschien in het kader van de hedendaagse dans relevanter, als een combinatie van technisch meesterschap, nonchalance en enorme muzikaliteit. Zeker met betrekking tot dans is deze ervaring van het 'in het moment zijn' relevant. In een interview zegt artistiek leider van Het Nationale Ballet, Ted Brandsen: "Dans brengt je in het hier en nu, want bestaat alleen maar op het moment van uitvoering in de lijven dan de dansers" (Brandsen, 2011, p. 23) De problematiek van een goede dansnotatie (muziek en theater kennen deze problematiek niet), waardoor dans alleen in het "hier en nu" bestaat maakt de relatie van dans met virtuositeit daarom extra boeiend.

Ruim dertig jaar na de "No to virtuosity" van Yvonne Rainer speelt virtuositeit een rol in de hedendaagse dans. De rol is veranderd, virtuositeit is met zijn tijd meegegaan en is misschien wel relevanter dan ooit.

## **§ 2 Discussie**

Bovenstaande conclusies beantwoorden de hoofdvraag van mijn onderzoek. Deze resultaten komen voort uit de methode die ik heb gevolgd. Binnen deze methode heb ik een aantal afbakeningen moeten maken, om het onderzoek helder vorm te geven. Hierdoor zijn bepaalde aspecten van virtuositeit niet aan bod gekomen. Eén van mijn afbakeningen was het buiten beschouwing laten van de (empirisch toetsbare) individuele ervaring van de toeschouwer, kenner of niet-kenner.

Echter, in de ontwikkeling van het onderzoek duikt deze ervaring steeds weer op. Virtuositeit wordt vaak beschreven door middel van het uitleggen van de ervaring van virtuositeit en ook op de momenten van analyse waarop de kenmerken van virtuositeit wel aanwezig zijn, maar er twijfel is of deze kenmerken tot virtuositeit leiden, gaat de eigen ervaring een grote rol spelen.

Peterson Royce meent dat virtuositeit een universeel gegeven is. Dit onderzoek toont dat zowel observeerbare kenmerken als elementaire eigenschappen van virtuositeit per context kunnen verschillen. De resultaten van het onderzoek lijken echter te suggereren dat de individuele, zintuiglijke, emotionele, intuïtieve ervaring van virtuositeit (misschien wel het meest relevante in het vaststellen van virtuositeit) wel een universeel kenmerk in zich draagt. Zowel de theoretici als de smaakmakers spreken van een zintuiglijke sensatie of een fysieke ervaring wanneer ze kijken naar virtuositeit en deze ervaringen tonen veel overeenkomsten, van het naar adem snakken, naar een verhoogde alertheid, naar kippenvel. Om hier verdere conclusies over te trekken is echter meer onderzoek nodig.

Een goede wijze om dit onderzoek voort te zetten is deze ervaring bij een grote groep deelnemers (kenners en niet-kenners) te toetsen door middel van empirisch onderzoek. De deelnemers worden dan verschillende, mogelijk virtueuze, voorstellingen getoond en daarna kan door middel van een vragenlijst de ervaring vastgelegd worden. Deze methode geeft dan ook inzicht in de vraag of alle deelnemers hetzelfde als virtuoos ervaren of dat hier verschillen in zitten.

Naast het maken van afbakeningen om het onderzoek helder vorm te geven, zijn de resultaten ook beïnvloedt door meer praktische oneffenheden. Hoofdstuk 3 herbergt de onderzoeksresultaten van de interviews onder negen smaakmakers van de hedendaagse dans. De spreiding van de beroepsgroepen van deze smaakmakers is echter niet ideaal. De deelnemers bestaan voornamelijk uit choreografen en zeker de recensenten/schrijvers over dans zijn ondervertegenwoordigd. Daarnaast behoren de choreografen vooral tot de moderne/experimentele hoek van de hedendaagse dans. Dit betekent dat de conclusies die getrokken worden uit dit hoofdstuk niet volledig representatief zijn voor de hedendaagse dans an sich. En het vermoeden rijst dat bijvoorbeeld de nadruk op virtuositeit in choreografie, weliswaar zeer relevant, deels zo sterk is omdat er door de choreografen vanuit een choreografisch perspectief gesproken wordt.

Daarnaast is het belangrijk voor de analyse in Hoofdstuk 4 een bepaalde consensus tussen de deelnemers vast te stellen, om een kader te creëren waar vanuit te kijken. Het aantal deelnemers is echter te klein om deze consensus als een 'consensus van de hedendaagse dans' te beschouwen en daarnaast zijn er in de zoektocht naar de consensus bepaalde nuances buiten beschouwing gelaten. Deze consensus moet dus niet als bepalend of normatief gezien worden, maar als een indicatie van de ontwikkelingen in de visie op virtuositeit die zich afspelen binnen de hedendaagse dans.

Ten slotte wil ik in relatie tot dit onderzoek nog één kanttekening maken. In het onderzoeksverslag heb ik geprobeerd zo helder mogelijk de antwoorden die gegeven zijn door de deelnemers naast elkaar te leggen. Het kan zijn dat ik in de vertaling van het Engels naar Nederlands of in de vergelijking tussen verschillende antwoorden bepaalde antwoorden verkeerd heb geïnterpreteerd. Wanneer dit het geval is verwijs ik graag naar Fernando Belfiore: "For me, there is only still an idea of what virtuosity means and should be. There is an expectation of a virtuoso dancer with certain characteristics, but not much knowledge shared of the new interests of contemporary artists in relation to performativity, dance and choreography." In een dansstroming waar alles kan, en 'regels' vaak als beklemmend worden ervaren, wordt een normatieve discussie over dit soort begrippen vaak vermeden. Echter meen ik dat een poging om toch tot bepaalde definities te komen heel veel inzicht kan bieden. Daarom wil ik bij deze de deelnemers aan het onderzoek uitnodigen, mocht er inderdaad sprake zijn van misinterpretatie, het gesprek te starten. En ook daar waar men niet verkeerd begrepen is graag oproepen tot discussie!

## Bronvermelding

www.anoukvandijk.nl: <http://www.anoukvandijk.nl/en/about-us/news/dance-techniques-2010>  
opgeroepen op 19-4-2012

Bose, S. (2005). *On Virtuosity. The American Scholar* , 113-116.

Brandsen, T. (2011). *Cast & Crew - Vive la Danse*. (C. Muyres, Interviewer)

Castiglione, B. (1959). *The Book of the Courtier*. Garden City: Anchor Books.

Daprati, E., Iosa, M., & Haggard, P. (2009). *A Dance to the Music of Time: Aesthetically-Relevant Changes in Body Posture in Performing Art*. Cambridge: Plos One.

Embrechts, A. (2010, February 12). *Recensies Don Quichot*. Opgeroepen op January 21, 2011, van Het Nationale Ballet: [www.het-ballet.nl](http://www.het-ballet.nl)

Howard, V. A. (2008). *Charm and Speed: virtuosity in the performing arts*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Lanz, I., & Verstockt, K. (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.

Start, I. (2011). *Op de schouders van reuzen. Vive la Danse* , pp. 40-43.

Utrecht, L. (1988). *Van Hofballet tot Postmoderne-dans*. Zutphen: De Walburg Pers.

Wuersten, S. (2005, 10 26). *Holland Dance Festival - De Volkskrant*. (A. Embrechts, Interviewer)

## 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