



Foto van een optreden van STRAAT in Utrecht, [www.straat.nl](http://www.straat.nl)

# Van de verwaarloosde straat naar uitverkochte theaters

Onderzoek naar de aanwezigheid van esthetische aspecten van hiphop dans van de jaren zeventig in twee voorstellingen in het theater in Nederland anno 2012.



Foto van de Stadsschouwburg in Utrecht, [www.ccaa.nl](http://www.ccaa.nl)

*Masteronderzoek van Evelien van de Sanden  
Master Theaterwetenschappen  
Begeleiding: Liesbeth Wildschut  
19-09-2012*

*Student nr.: 3134458  
Universiteit Utrecht  
2<sup>e</sup> lezer: Eugene van Erven*

# Inhoudsopgave

<b>Voorwoord</b>	<b>3</b>
<b><u>1. Inleiding</u></b>	<b><u>4</u></b>
1.1 Motivatie	4
1.2 Vraagstelling	5
1.3 Methode van onderzoek	6
1.4 Opbouw onderzoeksverslag	7
<b><u>2. Geschiedenis</u></b>	<b><u>8</u></b>
2.1 Ontstaanssituatie	8
2.2 Vier elementen – vier pioniers	9
2.3 Belangrijke ontwikkelingen	11
2.4 Conclusie	13
<b><u>3. Hiphop dans</u></b>	<b><u>14</u></b>
3.1 Vroegere invloeden	14
3.2 Stijlen	15
3.3 De vorm: battle	17
3.4 Esthetische aspecten	18
3.4.1 Levenssituatie	21
3.4.2 Identiteit	21
3.4.3 Muziek	22
3.5 Conclusie	23

<b>4. Hiphop dans in Nederlandse theaters</b>	<b>24</b>
4.1 Van de straten in New York naar de theaters in Nederland	24
4.2 Wie, wat, waar	26
4.3 Locatieverschil	28
4.4 Drie visies op hiphoptheater	30
4.4.1 Hiphoptheater en creativiteit	30
4.4.2 Hiphoptheater en relatie tot het verleden	31
4.4.3 Hiphoptheater en relativiserende confrontatie	32
4.4.4 Hiphoptheater en eigen groeiwetten	33
4.5 Conclusie	34
<b>5. Esthetische analyses</b>	<b>35</b>
5.1 Analyse	35
5.2 HyperISH	35
5.2.1 Levenssituatie	36
5.2.2 Identiteit	38
5.2.3 Muziek	38
5.2.4 Reflectie	38
5.3 Battleground	39
5.3.1 Levenssituatie	40
5.3.2 Identiteit	42
5.3.3 Muziek	42
5.3.4 Reflectie	42
5.4 Conclusie	43
<b>6. Hiphoptheater</b>	<b>45</b>
6.1 Aspecten van hiphop dans tegenover theaterkarakteristieken	45
6.2 De verwachtingen van het publiek	46
6.3 Ontwikkelingen	47
6.4 Reflectie	48
<b>Literatuur</b>	<b>49</b>

## Voorwoord

Voordat ik mijn studie danswetenschap afsluit met dit onderzoeksverslag wil ik graag wat mensen bedanken. Ten eerste mijn docent Liesbeth Wildschut, voor het lezen en becommentariëren van bijna al mijn teksten met een dansonderwerp gedurende vijf studiejaar, waardoor ik mijn wetenschappelijke vaardigheden heb kunnen ontwikkelen tot wat ze nu zijn. Vervolgens mijn studiegenootjes Lotte, Lianne, Eline, Maartje en Matthijs voor de inspiratie, motivatie en gezellige afleiding (want zonder pauze is er ook geen hard werk). Verder wil ik graag Janna en Onno bedanken voor hun aanmoediging en hulp en mijn ouders voor het voor mij mogelijk maken deze studie te volgen, waardoor ik mijn passie heb gevonden.

Veel plezier met het lezen van *Van de verwaarloosde straat naar uitverkochte theaters!*

# Hoofdstuk 1: Inleiding

## 1.1 Motivatie

Ruim dertig jaar geleden ontstond er in de Bronx, New York, een nieuw stijl voor muziek, dans en beeldende kunst. Door middel van het verlengen van de 'break' van een nummer, het rappen op een beat, graffiti en het elkaar uitdagen om de beste bewegingen te maken, creëerden de jongeren uit de achterstandswijken een andere manier om zich te uiten. Dit zijn de vier elementen van de stijl hiphop geworden. Dankzij media zoals radio, televisie en film is hiphop sinds 1979 over de hele wereld bekend en populair geworden.<sup>1</sup> In mijn tienertijd (1998-2005) ben ik overspoeld door hiphop muziek en dans en onder andere daarom ben ik danswetenschap gaan studeren. In de samenleving van nu is hiphop dans nog altijd veelvuldig in verschillende massamedia aanwezig zoals in de film *Streetdance 2 3D* (2012); op de televisie in *The Ultimate Dance Battle* (RTL5); en ook in games zoals *Dance Central* en *Just Dance*. Ook bij de meeste culturele centra van steden in Nederland zijn lessen te volgen in breakdance en/of urban dance. Vaak is het aantal lessen wat aangeboden wordt even groot als het aantal lessen klassiek ballet en jazz ballet samen. De afgelopen jaren is hiphop dans in Nederland behalve via media of op straat ook te zien in het theater. Er zijn choreografen, dansgroepen en organisaties die zich gespecialiseerd hebben in hiphop dans in het theater en meerdere voorstellingen per jaren maken. Ook bestaande gezelschappen zijn de laatste jaren zichtbaar beïnvloed door de nieuwe dansvorm en gebruiken hiphop dans als (klein) onderdeel van hun werk. Kort gezegd kan er geconcludeerd worden dat hiphop dans nog altijd populair is en steeds meer zichtbare invloed heeft (gehad) op de verschillende aspecten van de danswereld en samenleving.

Deze laatstgenoemde ontwikkeling, de invloed en zichtbaarheid van hiphop dans in het theater, is bijzonder gezien de ontstaansgeschiedenis van hiphop. De stijl is ontstaan in een achterstandswijk met jongeren die elke dag het risico liepen beroofd of vermoord te worden. Het theater is hiermee vergeleken een hele andere omgeving. Het is niet onlogisch om te verwachten dat dit een effect heeft op de esthetiek van de dans. De ontwikkeling van de straat als locatie naar het theater is een interessant onderzoeksgebied. Het is opvallend hoe onzichtbaar wetenschappelijke literatuur over hiphop dans in Nederland is. De meeste gevonden literatuur betreft het fenomeen hiphop en is voornamelijk gefocust op de eeuwwisseling (toen was de 'trend' het meest populair). Literatuur over hiphop dans in het theater is slechts weinig beschikbaar. Uit het bezoek aan een symposium over hiphop is gebleken dat wat betreft hiphop veel informatie nog niet gedocumenteerd is, maar te vinden is bij de personen die het hebben meegemaakt. Voor het antwoord op sommige vragen is literatuurstudie niet genoeg, maar zullen er interviews gehouden moeten worden. Er zijn bij deze mensen nog vele inzichten en ervaringen aanwezig om te delen. Dit heeft extra motivatie gegeven om het volgende te onderzoeken.

---

<sup>1</sup> In 1979 kwam het nummer *Rapper's Delight* uit van de Sugar Hill Gang. Dit was volgens alle bronnen de eerste hiphop hit die uitgebracht werd en overal in de wereld op de radio te horen was.

## 1.2 Vraagstelling

De hoofdvraag van dit onderzoek is: Zijn de esthetische aspecten van de beginjaren van hiphop dans aanwezig in de voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama? Het onderwerp van dit onderzoek is hiphop dans. Met de 'beginjaren' wordt gerefereerd naar de jaren zeventig, toen de dansstijl in de South Bronx in New York ontstond. Met 'esthetische aspecten' wordt uitgegaan van aspecten van de dansstijl die beoordeeld kunnen worden als waardevol voor (de schoonheid van) de dansstijl. David E. Cooper schrijft in de introductie van zijn bundel *Aesthetics: the Classic Readings* dat het hem is opgevallen dat de meeste auteurs van de teksten in zijn bundel met esthetiek de kunst of esthetische ervaring proberen te 'plaatsen'.<sup>2</sup> Dit is vergelijkbaar met wat er in dit onderzoek wordt gedaan. Aan de hand van aspecten van de dansstijl die beoordeeld worden als waardevol voor (de schoonheid van) de dansstijl, wordt het wellicht gemakkelijker om de dansstijl te plaatsen. Het belangrijkste criterium voor deze beoordeling is de hoeveelheid waarin deze aspecten benoemd zijn in de bestudeerde bronnen. Er is voor HyperISH en Battleground gekozen omdat de voorstellingen van beide gezelschappen het meest geprogrammeerd worden in de Nederlandse theaters. Daarnaast staat ISH bekend om haar grote, theatrale voorstellingen en is Battleground een clubevent van Don't Hit Mama, wat betekent dat ze zo veel mogelijk de sfeer van een club in het theater willen creëren. Dit verschil in doel en gebruik van het theater maakt het interessant om deze twee voorstellingen naast elkaar te analyseren.

De hoofdvraag van dit onderzoek is opgesteld met de vooronderstelling dat er een verschil is tussen hiphop dans in haar beginjaren en hiphop dans in het theater. Deze vooronderstelling heeft zijn oorsprong in het grote verschil tussen de straat en het theater als locatie en situatie. De hoofdvraag is toegespitst op twee voorstellingen door de beperkte tijd en ruimte. Met slechts twee voorstellingen is het lastig om iets algemeen over hiphop dans in het theater in Nederland te kunnen concluderen, maar is het wel mogelijk met de gevonden resultaten op zoek te gaan naar verklaringen en mogelijkheden. Het antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek geeft aan in hoeverre de esthetische aspecten van hiphop dans uit de jaren zeventig nu, in 2012, in de voorstellingen HyperISH en Battleground aanwezig zijn. Hiermee wordt een ontwikkeling van de hiphop dans besproken, namelijk het gebruik/tonen van de stijl in het theater, maar ook in hoeverre deze ontwikkeling effect heeft op de esthetiek van de dansstijl in deze twee voorstellingen. Wellicht is aan de hand van de resultaten een groei of verandering te benoemen in hiphop dans, wanneer het in het theater te zien is. De resultaten van dit onderzoek kunnen niet alleen inzicht bieden in het ontstaan en de esthetiek van hiphop dans aan diegenen die er slechts weinig van weten, maar ook helpen bij analyse van hiphop dansvoorstellingen en dansonderzoek bij de zoektocht naar ontwikkelingen en verklaringen, voor diegenen die hiphop dans creëren of er onderzoek naar doen.

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden is het belangrijk eerst de volgende vragen te stellen: *Wat is hiphop dans?* en *Wat is de ontstaansgeschiedenis van hiphop dans?*. Deze twee vragen hebben voornamelijk een introducerende functie, maar zijn ook van belang bij de zoektocht

---

<sup>2</sup> David E Cooper, *Aesthetics. The classic readings* (Malden: Blackwell publishing, 1997), 4-5.

naar de esthetische aspecten van de beginjaren van hiphop dans. De opvolgende vraag is: *Wat zijn de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren?* Het antwoord op deze vraag komt voort uit de eerder genoemde deelvragen en de twee voorstellingen zullen aan de hand van het antwoord op deze deelvraag worden geanalyseerd. Vervolgens zal er een inventarisatie moeten worden gemaakt van de hoeveelheid voorstellingen met hiphop dans in Nederland. Dit wordt gedaan aan de hand van de deelvraag: Waar, van wie, met wie en in welke vorm is er hiphop dans in het theater te zien in Nederland? Om deze vraag enigszins af te bakenen zal er gezocht worden naar voorstellingen in het aankomende seizoen (sept 2012 - juni 2013). De verantwoording van de keuze voor de twee voorstellingen is onderdeel van het antwoord op deze deelvraag. Uiteindelijk kan er een antwoord op de hoofdvraag geformuleerd worden, namelijk: Zijn de esthetische aspecten van de beginjaren van hiphop dans aanwezig in de twee voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama? Als afsluiting zal er ook gezocht worden naar eventuele verklaringen van de resultaten.

### 1.3 Methode van onderzoek

De eerste drie deelvragen, *wat is hiphop dans?*, *wat is de ontstaansgeschiedenis van hiphop dans?* en *wat zijn de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren?* zijn beantwoord aan de hand van een literatuuronderzoek. Niet alle gebruikte literatuur is gespecificeerd op het onderwerp hiphop dans. Veel literatuur betreft het gehele fenomeen hiphop of de stijl hiphop inclusief dans, dj-en, rappen en graffiti. Wat betreft de ontstaansgeschiedenis zijn er veel verbanden tussen deze vier elementen. Belangrijke auteurs voor het beantwoorden van deze subvragen zijn Tricia Rose, Jeff Chang en Joseph G. Schloss.

Tricia Rose's *Black noise* wordt vaak genoemd en geciteerd door auteurs die hiphop als onderwerp behandelen. In *Black noise* beschrijft zij het ontstaan, de productie en genderaspecten van rap muziek. In Hoofdstuk 2 van haar boek "*All aboard the night train*": *Flow, Layering, and rupture in Postindustrial New York* schrijft Rose vanuit een theoretische invalshoek over de situatie waarin alle vier de elementen zijn ontstaan en wat dit betekent voor de stijl. Jeff Chang is de gewaardeerde auteur van *Can't stop, won't stop. A history of the hiphop generation* en *Total chaos. The art and aesthetics of hiphop*. *Can't stop, won't stop* is de meest uitgebreide tekst over de geschiedenis van hiphop. Niet alleen sociale aspecten maar ook demografische, politieke en economische aspecten die van invloed zijn geweest op het ontstaan en later ontwikkelen van de stijl hiphop, worden beschreven. *Total chaos* is een bundel met artikelen verdeeld over de thema's geschiedenis, de vier elementen, identiteitsvorming, wereldwijd en toekomst. De artikelen uit deze bundel van Jorge Pabon, Eisa Davis en Jeff Chang over Rennie Harris hebben een belangrijke bijdrage geleverd bij de zoektocht naar verklaringen en mogelijkheden aan de hand van de resultaten. In deze artikelen worden namelijk verschillende visies over hiphop dans in het theater beargumenteerd. Een bundel met een vergelijkbare verdeling waaruit veel bruikbare informatie voor de bovengenoemde drie deelvragen is gevonden is *That's the joint. The hip-hop studies reader* met redactie van Murray Forman en Mark Anthony Neal. Onder andere de artikelen van Sally Banes, Michael Holman en Katrina Hazzard-

Donald met verscheidene invalshoeken zijn een goede toevoeging voor het beantwoorden van deze deelvragen. Joseph G. Schloss is met zijn hoofdstuk *“We have to be exaggerated”*: *Aesthetics* uit het boek *Foundation. B-boy, b-girls, and hip-hop culture in New York* was een bijzonder goede bron bij het beantwoorden van de hierboven genoemde deelvraag *wat zijn de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren?* In dit hoofdstuk beschrijft Schloss aan de hand van verschillende elementen van de hiphop cultuur, zoals het ontwikkelen van een naam voor jezelf en de kleding, de esthetiek van de dans.

Voor het antwoord op de deelvraag *waar, van wie, met wie en in welke vorm is er hiphop dans in het theater te zien in Nederland?* was internet de meest belangrijke bron voor het vinden van theater-, gezelschaps- en festivalprogramma's, promotieberichten en dergelijke. Behalve internet is ook het tijdschrift TM (theatermaker) nuttig gebleken, voornamelijk betreffende de vraag wanneer en hoe er in artikelen over hiphop dans werd geschreven. Deze deelvraag is van belang als verantwoording voor de keuze van de twee voorstellingen HyperISH en Battleground. Om antwoord te kunnen geven op de hoofdvraag, *Zijn de esthetische aspecten van de beginjaren van hiphop dans aanwezig in de twee voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama?*, worden de voorstellingen geanalyseerd aan de hand van de resultaten van de eerste drie deelvragen.

#### 1.4 Opbouw van het onderzoeksverslag

In Hoofdstuk 2 “Geschiedenis” staat de ontstaansgeschiedenis van hiphop centraal. Er zal worden ingegaan op de leefsituatie op het moment van ontstaan en welke factoren aan het ontstaan hebben bijgedragen. Vervolgens worden er een aantal ontwikkelingen kort besproken. Dit deel is vooral gefocust op alle vier de elementen van de stijl hiphop.

Hoofdstuk 3 “Hiphop dans” gaat dieper in op hoe hiphop dans eruit ziet. De verschillende stijlen, de vorm en gewoontes worden uitgebreider besproken. Aan de hand hiervan en enkele aspecten die in Hoofdstuk 2 naar voren zijn gekomen, worden de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren vastgesteld.

In Hoofdstuk 4 “Hiphop dans in Nederlandse theaters” wordt er een overzicht gegeven van de verschillende vormen waarin hiphop dans in het theater te zien is, en wie daarbij betrokken zijn. Aan de hand daarvan wordt de keuze voor HyperISH en Battleground verantwoord. Ook wordt er ingegaan op de verschillen tussen de twee locaties, op straat en in het theater, en worden er enkele visies besproken betreffende deze verschillen en het effect wat het kan hebben op de dansstijl.

In Hoofdstuk 5 “Esthetische analyses” staan de twee voorstellingen HyperISH en Battleground centraal. Na een beschrijving worden ze geanalyseerd aan de hand van de gevonden esthetische aspecten uit Hoofdstuk 3. In de conclusie wordt er antwoord gegeven op de hoofdvraag van dit onderzoek.

In Hoofdstuk 6 “Hiphoptheater” zullen er mogelijke verklaringen van de resultaten uit Hoofdstuk 5 worden besproken. Vervolgens zullen er mogelijkheden voor hiphop dans in het theater worden uitgediept en zal er een reflectie gegeven worden op dit onderzoek.



## Hoofdstuk 2: Geschiedenis

In dit hoofdstuk staat de ontstaansgeschiedenis van hiphop centraal. Deze geschiedenis is van belang omdat de omstandigheden waarin hiphop is ontstaan onder andere bepalend zijn voor de eigenschappen van de stijl. Wat de geschiedenis van hiphop in Amerika betreft is één bron de leidraad voor dit hoofdstuk, namelijk *Can't Stop, Won't stop* van Jeff Chang. Chang gaat in dit boek het meest uitgebreid in op alle facetten van de geschiedenis, zowel vanuit een economische als sociale als politieke invalshoek. Vele anderen bronnen bevatten feiten en argumenten die overeenkomen met de feiten en argumenten uit Chang's tekst. Hieronder zal eerst aandacht besteedt worden aan de situatie in de Bronx in New York op het moment van ontstaan van hiphop. Drie bepalende economische, politieke of sociale facetten worden verder uiteengezet. Vervolgens worden er vier personen die een belangrijke bijdrage hebben geleverd aan het ontstaan van hiphop besproken. Als laatste zal er worden ingegaan op de ontwikkelingen van hiphop waardoor de stijl buiten de grenzen van de Bronx in New York groeide.

### 2.1 Ontstaanssituatie

“Here was the new math: the South Bronx had lost 600.000 manufacturing jobs; 40 percent of the sector disappeared. By the mid-seventies, average per capita income dropped to \$2.430, just half of the New York City average and 40 percent of the nationwide average. The official youth unemployment rate hit 60 percent.”<sup>3</sup>

De hierboven benoemde cijfers geven de economische en sociale omstandigheden van South Bronx aan op het moment waarop hiphop is ontstaan, midden jaren zeventig van de twintigste eeuw. Ontwikkelingen en bestuurlijke besluiten in de jaren zestig en eerder hadden tot gevolg dat in midden jaren zeventig de South Bronx een achterstandswijk was geworden zonder hoop op verbetering in de nabije toekomst. Tricia Rose beschrijft in haar boek *Black noise* een reden voor de neergang; iets wat Katrina Hazzard-Donald in haar artikel ook kort aanscherpt. Veel steden in Amerika verloren in begin jaren zeventig subsidies voor sociale voorzieningen. Daarnaast veranderden industrieën in informatiediensten, waardoor veel banen verloren gingen.<sup>4</sup> Jeff Chang beschrijft in *Can't Stop, Won't stop* naast de onderdrukking van de Afro-Amerikanen in Amerika nog drie belangrijke oorzaken: de aanleg van de 'Expressway', de 'verzerkeringsbranden' en de 'gangs'.

---

<sup>3</sup> Jeff Chang, *Can't stop, won't stop. A history of the hip-hop generation* (Londen: Ebury Press, 2005), 13.

<sup>4</sup> Tricia Rose, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America* (Londen: Wesleyan University Press, 1994), 27.; Katrina Hazzard-Donald, "Dance in hip hop culture", in: *Droppin' science. Critical essays on rap music and hip hop culture*, red. William Eric Perkins. (Philadelphia: Temple University Press, 1996): 220-235, 223-224.

De 'Expressway' was een groots stadsplan van de stadsontwerper Robert Moses, ontworpen in 1929, uitgevoerd vanaf 1953, om van Manhattan de meest welvarende wijk van New York te maken. Het plan bestond uit een spinnenweb van snelwegen van Manhattan naar alle wijken van New York. Eén van die snelwegen kwam dwars door de Bronx te liggen en had als gevolg dat ongeveer 60.000 Bronx bewoners moesten verhuizen. Om de 'in de weg liggende' bewoners een nieuwe woning aan te kunnen bieden, liet Moses enorme flats bouwen met 1200 tot 1700 wooneenheden erin. Deze massale verhuizingen zorgde voor een grotere scheiding tussen de rijkere en armere gezinnen. De rijkere, voornamelijk blanke gezinnen verhuisden naar de wijken waar meer ruimte was en de armere gezinnen waren genoodzaakt te wonen in de massale flats. Dankzij dit stadsplan kwamen de armere gezinnen bij elkaar te wonen in een wijk waar de kansen en werkmogelijkheden van klein naar minder gingen. Velen voelden zich verwaarloosd.<sup>5</sup>

Een tweede ontwikkeling waarbij de bewoners van de Bronx zich volgens Chang nog meer in de steek gelaten voelden, had te maken met de huiseigenaren. De huiseigenaren van de huurhuizen en appartementen in de Bronx zagen hun belastingkosten verminderen wanneer zij hun huizen periodes niet van water en gas zouden voorzien. Dit was het begin van de verwaarlozing van de huizen met als climax dat er criminelen werden ingehuurd door de huisbazen om huizen in brand te steken, zodat de eigenaren dan flinke verzekeringskosten konden innen. Hierdoor stond de Bronx letterlijk in de brand. In minder dan 10 jaar had de stadswijk 43.000 wooneenheden verloren door brand. De Bronx bestond midden jaren zeventig uit ruines en bouwvallen.<sup>6</sup>

De Bronx was erg onaantrekkelijk geworden en steeds meer bedrijven en werkgevers trokken weg naar andere delen van de stad. Vele gezinnen zaten zonder werk en voorzieningen. De buurt was onveilig geworden en drugs- en drankmisbruik werd minder ongewoon. In een dergelijke situatie ontstonden 'gangs': een groep jongeren die over een bepaald deel van de wijk 'heerst'. Een ruzie tussen twee mensen van twee verschillende gangs liep vaak uit op verwondingen en moorden, met de ene wraakactie na de andere als gevolg. Elke gang had bijvoorbeeld zijn eigen kleur. De bewoners, maar vooral de actieve jongeren liepen het gevaar aangevallen te worden wanneer zij met een verkeerde kleur of iets dergelijks in de verkeerde buurt waren. Het was dus van belang om bewust te zijn van de gangs en de kleuren, leden en de straten die de gangs overheersten. Er was constante dreiging.<sup>7</sup>

## 2.2 Vier elementen – vier pioniers

De jongere kinderen die nog niet oud genoeg waren om de club in te mogen, hadden in de Bronx weinig mogelijkheden om hun vrije tijd te besteden. Sommigen ontpopten zich tot dj en gingen hun eigen feesten organiseren. Dj-en was het eerste element van de hiphop stijl, maar al snel volgde ook de dans en graffiti. Rap ontstond pas later. Chang bespreekt drie jongeren die ook door de meeste

---

<sup>5</sup> Chang, "Can't Stop, Won't Stop", 10-13.

<sup>6</sup> Ibidem, 13-17.

<sup>7</sup> Ibidem, 41-50.

bronnen worden genoemd als de eerste hiphop dj's, en belangrijke pioniers in de beleving en verspreiding van hiphop: Dj Kool Herc, Afrika Bambaataa en Grandmaster Flash.<sup>8</sup> De vierde pionier die Chang benoemt, heeft specifiek betrekking op hiphop dans, namelijk Crazy Legs.

Dj Kool Herc, Clive Campbell is zijn oorspronkelijke naam, ontdekte hoe hij twee speakers aan een mixer en twee draaitafels kon koppelen zodat hij non-stop platen achter elkaar kon draaien. Hij paste zijn platenkeuze aan aan de dansende menigte voor hem.

“The moment when de dancers got really wild was in a songs short instrumental break, when the band would drop out and the rhythm section would get elemental. Forget melody, chorus, songs - it was all about the groove, building it, keeping it going. Like a string theorist, Herc zeroed in on the fundamental vibrating loop at the heart of the record, the break.”<sup>9</sup>

Door twee dezelfde platen te kopen kon Dj Kool Herc telkens wanneer de break van de ene plaat aan zijn einde was, het weer laten beginnen op de andere plaat. Zo werden de breaks in plaats van dertig seconden, vijf minuten lang. De dansende mensen gingen helemaal los op de break. Enkele muzieknnummers waarvan Dj Kool Herc de break veel draaide waren *Apache* van The Incredible Bongo Band en *Give it up turn it loose* van James Brown.<sup>10</sup> De dansers op deze breaks werden daarom ook 'breakdancers' genoemd of kortgezegd b-boys en b-girls, schrijft Jorge 'popmaster fabel' Pabon in zijn artikel *Physical graffiti*.<sup>11</sup>

Bambaataa Kahim Aasim, Afrika Bambaataa genoemd, is de oprichter van de Zulu Nation en de initiator van de beschrijving van hiphop in de vier elementen – dj-en, breakdancen, rappen en graffiti. De Zulu Nation was ontstaan als een soort anti-gang groep, die samenkwamen om te feesten, en rappen, dansen en graffiti te schrijven. Afrika wilde vrede stichten tussen de gangs. De Zulu Nation was een crew en inspireerde andere gangs om ook een crew te worden zonder de grote rivaliteit. Door zijn populariteit is het Afrika Bambaataa gelukt om veel te veranderen in de Bronx. Dankzij hem (onder andere) gingen de leden van de gangs met elkaar om de tafel, met een vermindering van geweld op straat als effect.<sup>12</sup>

Grandmaster Flash, officieel Joseph Saddler genaamd, is wat de muziek betreft misschien wel de meest invloedrijke dj geweest voor de hiphop cultuur. Chang, George en Shaw zetten alle drie het ontdekken van het mixen van platen en het scratchen (het snel terug en verder draaien van een plaat met je vingers, vaak in het ritme van de muziek) op naam van Grandmaster Flash. Daar waar Dj Kool

---

<sup>8</sup> Met meerdere bronnen worden de boeken/artikelen van Jeff Chang, Arnold Shaw, Michael Holman, Jorge Pabon, Nelson George en Hart bedoeld.

<sup>9</sup> Chang, "Can't Stop, Won't Stop", 79.

<sup>10</sup> Ibidem, 79.

<sup>11</sup> Jorge "popmaster fabel" Pabon, "Physical graffiti: the history of hip-hop dance" in: *Total Chaos. The art and aesthetics of hip-hop*, red. Jeff Chang. (New York: Basic Civitas Books, 2006): 18-26, 19.

<sup>12</sup> Chang, "Can't Stop, Won't Stop", 89-107.

Herc begon met de verlengde break op zijn feesten, en Afrika Bambaataa meer betekenis aan de stijl en haar eigenschappen koppelde, kon Grandmaster Flash de meeste trucs met de twee draaitafels en de mixer, zodat het publiek helemaal uit hun dak ging. Later formeerde Grandmaster Flash ook zijn crew: The Furious Five en zij veroverden de Bronx, als één gehele act van muziek, rap en dans.<sup>13</sup>

Chang schrijft over één pionier wat betreft de hiphop dans: Crazy Legs. Door de rust tussen de gangs ontstonden er steeds meer creatieve crews zoals de Rock Steady Crew. Eén van de oprichters van deze crew was Richie 'crazy legs' Colon. De crews kwamen elkaar tegen op de feesten die DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa en Grandmaster Flash waren gestart in het park of op andere opvallende plekken in de buurt zoals een metrostation. De danscrews konden daar laten zien wie er de beste bewegingen kon maken en inspiratie opdoen om hun eigen bewegingen te verbeteren.<sup>14</sup> Banes schrijft in haar artikel *Breaking* dat een dergelijke ontmoeting van twee crews ook vaak nog eindigde in vechtpartijen, omdat het uitvoeren van de beste bewegingen van sociaal belang was. De winnaar en ook de crew waarbij hij/zij hoorde kreeg respect van de verliezer en aanzien in de wijk.<sup>15</sup>

In de begin jaren 80 leek er al vrij snel een einde te komen aan hiphop. De jongeren die vroeger naar de feesten in het park gingen werden ouder en gingen werken en naar de clubs. Zowel Chang als Holman geven aan dat Crazy Legs wist dat er iets moest veranderen voordat breakdance helemaal zou verdwijnen. Daarom probeerde Crazy Legs nieuwe dansers aan te spreken, wat er uiteindelijk voor zorgde dat de Rock Steady Crew over heel New York subcrews had. Wat breakdance betreft kun je zeggen dat Crazy Legs ervoor heeft gezorgd dat de dans zich ontwikkelde en levendig bleef.<sup>16</sup>

## 2.3 Belangrijke ontwikkelingen

Meerdere bronnen geven aan dat in 1979 de muziek werd opgepikt door een muziekproducent Sylvia Robinson en als hiphop plaat werd uitgebracht onder de naam *Rappers Delight* van de Sugarhill Gang: een vijftien minuten durende plaat.<sup>17</sup> Chang schrijft hierover dat Grandmaster Flash and the Furious Five bij meerdere muziekproducenten op nummer één stond om te tekenen voor een contract, maar dat Grandmaster Flash dit niet zag zitten. Hij kon niet begrijpen waarom de wereld graag wilde

---

<sup>13</sup> Chang, "Can't Stop, Won't Stop", 111-114.; Nelson George "Hip-hop's founding fathers speak the truth" in: *That's the joint. The hip-hop studies reader*, red. Murray Forman & Mark Anthony Neal. (New York: Routledge, 2004): 45-56, 45-46.; Arnold Shaw, *Black popular music in America. From the spirituals, minstrels, and ragtime to soul, disco and hip-hop* (New York: Schirmer Books, 1986), 292-293.

<sup>14</sup> Chang, "Can't Stop, Won't Stop", 114.

<sup>15</sup> Sally Banes, "Breaking" in: *That's the joint. The hip-hop studies reader*, red. Murray Forman & Mark Anthony Neal. (New York: Routledge, 2004): 13-20, 14-15.

<sup>16</sup> Chang, "Can't Stop, Won't Stop", 128 en 136-139. en Michael Holman "Breaking: the history" in: *That's the joint. The hip-hop studies reader*, red. Murray Forman & Mark Anthony Neal. (New York: Routledge, 2004): 31-40, 39.

<sup>17</sup> Met meerdere bronnen worden de boeken/artikelen van Jeff Chang, Tricia Rose, Sally Banes, Nelson George, Arnold Shaw, O.C. Hart en Saul van Stapele bedoeld.

luisteren naar een paar kinderen uit de Bronx die op een plaat mee rapten. Daarnaast was het volgens hem toch onmogelijk om de sfeer en energie van een dj set van een hele avond in vier minuten te laten horen.<sup>18</sup> Dit is een voorbeeld van hoe lokaal hiphop eigenlijk was in haar beginjaren. De aanwezige jongeren en de sfeer van het specifieke moment en de plaats was bepalend voor de muziek.

Banes beschrijft hoe de creatieve uitingen van de jongeren in de Bronx begonnen op te vallen en televisieprogrammamakers en filmregisseurs geïnteresseerd raakten in wat er in de Bronx gebeurde. Films zoals *Flashdance* (1983), *Breakin'* (1984) en *Beat street* (1984) vertonen breakdancers en/of breakdance bewegingen, waardoor hiphop de overstap kon maken naar de rest van Amerika/de wereld. Dit transformeerde de dansvorm enorm. Voordat de dans bekend werd in de media was het vooral een competitie, een combinatie van sport, dans en vechten met een belangrijke sociale waarde. Na de interesse van de media was er geld bij betrokken, waardoor er veel professionele breakdancers waren die dansten om publiek te vermaken, geld te verdienen of een rol te verkrijgen in een film of videoclip.<sup>19</sup> Hierdoor werd hiphop met commerciële argumenten beoefend en getoond. Tricia Rose zegt hierover het volgende:

“Hip-hop’s explicit focus on consumption has frequently been mischaracterized as a movement into the commodity market (e.g. hip hop is no longer “authentically” black, if it is for sale). Instead hip hop’s moment(s) of incorporation are a shift in the already existing relationship hip hop has always had to the commodity system. [...] So, [...] what is more important about the shift in hip hop’s orientation is not its movement from precommodity to commodity but the shift in control over the scope and direction of the profit-making process, out of the hands of local black and Hispanic entrepreneurs and into the hands of larger white-owned, multinational business.”<sup>20</sup>

Rose beschrijft voorbeelden van koopwaar zoals de kleding van de jeugd in de Bronx, om aan te geven dat de hiphop cultuur zo geworden is dankzij commercie. Het enige verschil na het wereldwijd bekend worden van hiphop is dat de controle erover niet meer in de handen van de pioniers lag maar in de handen van grotere organisaties, die voornamelijk gerund werden door blanke mensen, volgens Rose. Eén ding is zeker: dankzij de uitgebrachte hiphop nummers en films met breakdance verdween hiphop niet in de straten van de Bronx en werd het wereldwijd bekend en populair onder vele jongeren. Ook onder andere dankzij het nummer *Rapper’s Delight*, radio en videoclips konden ook de Nederlandse jongeren kennis maken met hiphop.

---

<sup>18</sup> Chang, “Can’t Stop, Won’t Stop”, 129.

<sup>19</sup> Banes, 13-14.

<sup>20</sup> Rose, 40.

## 2.5 Conclusie

Begin jaren zeventig, onder andere door de 'Expressway', de verzekeringsbranden en de 'gangs', was de South Bronx veranderd in een verwaarloosde wijk met weinig toekomstperspectief. Opmerkelijk is dat juist in een buurt met weinig mogelijkheden tot ontwikkeling, de jongeren hun eigen ontwikkeling hebben gecreëerd. Dit zou je kunnen zien als een soort 'survivalsinstinct' van de mens: ondanks wat de situatie is, zal men iets organiseren zodat er toch een ontwikkelingsmogelijkheid ontstaat. Wellicht is dit ook de reden waarom hiphop zo'n bijzondere en opvallende manier van expressie is: het is ontstaan in de laagste bevolkingsgroep en heeft zich vanuit daar verspreid over de hele wereld, wat een enorme devotie en passie van degenen die het beoefenen vereist. Opvallend is ook dat ondanks de energie en devotie van onder andere de vier pioniers, Dj Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash en Crazy Legs, hiphop eind jaren zeventig op het punt stond in de South Bronx uit te doven. De jongeren waren ouder geworden en (daarom) waren er nieuwe/andere mogelijkheden voor hen ontstaan. Men kan discussiëren of het goed of slecht is geweest voor de originele karakteristieken van hiphop dat de stijl werd opgepikt door producenten van massamedia, maar het is een feit dat dankzij deze verspreiding vele jongeren over de hele wereld (en ook juist degenen met minder toekomstperspectief) een manier hebben gevonden om zich te uiten. Rose legt dit in een paar woorden helder uit:

“Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity and community.”<sup>21</sup>

Op dit moment lijkt hiphop in Nederland levendiger dan ooit. Niet alleen in de zogenoemde 'underground' worden door crews uit verschillende steden battles uitgevochten, maar ook bij de meer 'mainstream' festivals, theaters en dansscholen wordt hiphop dans omarmd. Welk effect dit heeft op de stijl, en in hoeverre de esthetische aspecten van hiphop dans uit haar beginjaren nog bij de twee voorstellingen in het theater, HyperISH en Battleground, terug te zien zijn, wordt later in Hoofdstuk 5 en 6 besproken. Eerst wordt er in Hoofdstuk 3 nog verder ingegaan op de stijl en haar kenmerken om vervolgens tot de meest besproken esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren te komen.

---

<sup>21</sup> Rose, 21.

## Hoofdstuk 3: Hiphop dans

In dit hoofdstuk zal er verder worden ingegaan op aspecten van hiphop dans. Samen met het vorige hoofdstuk over de ontstaansgeschiedenis, zijn deze paragrafen een voorbereiding op de laatste paragraaf, waarin vastgesteld wordt wat de meest genoemde esthetische aspecten van hiphop dans zijn. Als eerste zal er een link gelegd worden tussen de hiphop dans en de voorgaande dansvormen. Voor deze paragraaf geven voornamelijk de teksten van Holman en Hazzard-Donald veel informatie over de invloeden van eerdere dansstijlen op het ontstaan van hiphop. Hazzard-Donald heeft zich gespecialiseerd in dansstijlen sinds de slavernij en kan wat betreft een langere tijdslijn meer inzicht bieden. Holman bespreekt dansstijlen die in de levens van de eerste hiphop dansers bekend en aanwezig waren. Vervolgens worden de verschillende stijlen binnen hiphop dans besproken, waarover Pabon, Banes, Hazzard-Donald en Rose schrijven. Aan de hand hiervan kan er een vollediger beeld worden gegeven van de verschillende bewegingen binnen hiphop dans. De vorm waarin hiphop gedanst wordt, de battle, staat centraal in de derde paragraaf. In dit deel worden de verschillen en overeenkomsten tussen de teksten van Schloss en Banes betreffende dit onderdeel uitgewijd. Schloss beschrijft de battle uitgebreid en vanuit de invalshoek van een danser. Banes is daarop een aanvulling aangezien zij het voornamelijk beschrijft vanuit de toeschouwer en een enigszins andere volgorde herkent dan Schloss. Als laatste voor de conclusie wordt aan de hand van de voorgaande paragrafen de meest genoemde esthetische aspecten van hiphop dans naar de voorgrond gehaald. Deze esthetische aspecten worden duidelijk aan de hand van de aspecten die in de voorgaande tekst belangrijk waren, en het hoofdstuk van Schloss wat gefocust is op de esthetiek van hiphop dans. De gevonden esthetische aspecten zijn een onderdeel van de hoofdvraag en van belang om deze te kunnen beantwoorden.

### 3.1 Vroegere invloeden

Holman beschrijft in zijn artikel *Breaking: the history* dat breakdance gezien kan worden in de lijn van dansvormen vanaf de slavernij in de achttiende eeuw, toen de Afrikaanse en Europese dansstijlen elkaar ontmoetten en begonnen te mengen. Het begon met tap dansen, met invloed van de Russische step (begin twintigste eeuw), waardoor er meer “drops, squats, sweeps, splits, tumbles and flips” in voorkwamen, en de karakteristieke acrobatiek van flashdance.<sup>22</sup> De grootste verandering in de dans en de muziek was volgens Holman in de jaren zestig. Stijlen zoals Soul en R&B zorgde voor meer ritme en emotie in de muziek en dans. De meester van de dans en muziek van de jaren zestig was James Brown. Hij combineerde bewegingen van oude minstrel voorstellingen (muzikanten uit de middeleeuwen die vaak met veel muziek en bewegingen een amuserend verhaal vertelden) met

---

<sup>22</sup> Holman, 34.

flashdance-achtige draaien en splitten, op het nieuwe ritme van de muziek en inspireerde daarmee vele jongeren tot nieuwe dansstijlen zoals hiphop.<sup>23</sup>

Hazard-Donald gaat dieper in op de Afro-Amerikaanse dansgeschiedenis in haar artikel *Dance in hip hop culture*. Zij beargumenteert dat elke 'nieuwe' dans in de geschiedenis een voorloper heeft van twintig of dertig jaar eerder. Zij ziet een gelijke aan hiphop dans in de landelijke ('rural') dansen waarin de slaven gebogen en laag bij de grond moesten blijven, zoals de 'shuckin' corn' en 'milkin' cow'; in vroegere groepsdansen, zoals de Madison en de Continental en in specifieke bewegingen zoals in de Cakewalk. Net als Holman geeft Hazard-Donald aan dat in de jaren zestig van de twintigste eeuw met het ontstaan van de R&B de dansen voor het eerst meer emotioneel geladen thema's bevatten zoals veiligheid, huwelijk, seksualiteit, liefdesverdriet en vreemdgaan.<sup>24</sup>

Banes is het met Holman en Hazard-Donald eens dat de stijl van breakdance in de lijn vanaf de Afro-Amerikaanse dansen ligt. Zij noemt een aantal inspiratiebronnen voor breakdance bewegingen:

"Some moves can be traced to the Caribbean, some to the black church, some to Harlem ballrooms of the twenties and thirties, some to such dances as the lindy and the Charleston, and others to such diverse sources as kung-fu movies – which were immensely popular in the seventies – *Playboy* magazine, French pantomime, cartoons, comics and TV."<sup>25</sup>

Banes bespreekt ook capoeira als een martial artsstijl die opvallend veel gelijkenissen heeft met breakdance. Toch is er maar een kleine kans dat de jonge dansers in de jaren zeventig capoeira hebben gekend, omdat deze stijl niet toegankelijk was voor de armere bevolking in de wijken van Amerika in die tijd.<sup>26</sup>

De inspiratie voor hiphop dans blijkt aan de hand van de hierboven beschreven bronnen voornamelijk uit twee hoeken te komen: de lijn van Afro-Amerikaanse dansen vanaf de slavernij en de directe omgeving van de jongeren in de Bronx. De jongeren gebruikten televisie en films als inspiratie voor bewegingen. Hieruit blijkt dat hiphop een dans is die in direct contact staat met wat de dansers in hun dagelijks leven tegenkwamen en moesten verwerken, maar ook in lijn is met de rijke geschiedenis van de 'black dance'.

### 3.2 Stijlen

Pabon bespreekt in zijn artikel *Physical graffiti* vier verschillende stijlen, namelijk top rocking, floor rocking, uprocking en west coast funk. 'Top rocking' is de eerste stijl ontstaan binnen de hiphop en

---

<sup>23</sup> Holman, 32-36.

<sup>24</sup> Hazard- Donald, 221-223.

<sup>25</sup> Banes, 18.

<sup>26</sup> Ibidem, 18.



bestond oorspronkelijk alleen uit rechtopstaande bewegingen, zoals variaties op de grote, zwierige beenbewegingen van de lindy hop en het snelle voetenwerk van James Brown, bestaande uit kleine, korte bewegingen waardoor het lijkt alsof hij net boven de vloer zweeft. Toen 'floor rocking' toegevoegd werd, gingen de bewegingen vaker richting de vloer met imponerende 'drops'. De confronterende stijl, waarin twee dansers tegenover elkaar streden werd later bekend als 'uprocking', en was anders dan floor rocking door de lengte van de dans: soms gebruikten de dansers of crews de opbouw van een heel nummer om hun bewegingen te tonen in plaats van slechts een halve minuut in de break van een nummer. Als vierde bespreekt Pabon een stijl ontstaan aan de westkust van Amerika. Ongeveer tegelijkertijd met het ontstaan van hiphop in de Bronx in New York, werden de dansstijlen locking en popping populair ('locking' is het vastzetten van een beweging door een contractie van een spier(groep), 'popping' is een vloeiende beweging waarin bepaalde spieren kort samentrekken). Volgens Pabon was Don Campbell, bewoner van Los Angeles, de initiator van een dansbeweging genaamd 'locking'. Hij stelde de groep 'The Lockers' samen, die voornamelijk door optredens in de televisieshows *The tonight show*, *The Dick Van Dyke show*, *The Carol Burnett show* en de *Saturday Night live* bekend werden. Door het optreden van de Electric Boogaloos en de Lockers in het televisieprogramma *Soul Train* kwamen de New Yorkers in aanraking met deze dansstijlen.<sup>27</sup>

Banes bespreekt naast breakdance (wat zij verder niet in verschillende stijlen verdeelt) ook deze west-Amerikaanse dansstijl en beschrijft het als erg komisch met karakteristieken van mime erin verwerkt. Zij bespreekt televisie als oorzaak van het mixen van deze stijl met de breakdance uit de Bronx, allen onder de naam 'hiphop'.<sup>28</sup>

Hazzard-Donald noemt drie verschillende fases die binnen de ontwikkeling van hiphop dans te onderscheiden zijn, namelijk waack, breakdance en rap dancing. 'Waack' is de stijl die als eerste ontstond en bestond uit een combinatie van pop-locking, splitten, draaien en poses. 'Breakdance' is de tweede stijl waarin de confrontatie belangrijk werd en de originaliteit van de danser meer de nadruk kreeg. Als laatste was er 'rap dancing', waarin aspecten van waack en breakdance werden gecombineerd en atletische bewegingen een belangrijke toevoeging waren.<sup>29</sup> Zowel Hazzard-Donald als Pabon schrijven over drie ontwikkelfases. In de omschrijving ervan lijkt de laatste stijl van Pabon, de uprocking, het meeste op de eerste stijl van Hazzard-Donald, de waack. Een verschil hiertussen is wel dat Pabon locking van de westkust als een aparte stijl beschrijft, terwijl Hazzard-Donald dit als onderdeel van waack ziet.

Tricia Rose heeft drie stijlaspecten van de gehele hiphop cultuur benoemd. Volgens haar zijn alle vier de elementen van hiphop te herkennen aan de "flow, layering and rupture in line". Bij breakdance zijn specifieke bewegingen een 'rupture in line', zoals locking, popping en de freeze. Ondanks deze afwisseling van vloeiende en hoekige bewegingen, blijft de energie hoog, wat gedurende de hele set een 'flow' teweeg brengt. De 'layering' komt voort uit het feit dat de dansers van elkaar leren, elkaars bewegingen nadoen om ze vervolgens te veranderen zodat het past in hun

---

<sup>27</sup> Pabon, 20-24.

<sup>28</sup> Banes, 19-20.

<sup>29</sup> Hazzard-Donald, 225-228.

eigen stijl. Op deze manier komt er telkens een nieuwe 'laag' originaliteit bovenop een oudere beweging.<sup>30</sup>

Pabon, Banes en Hazzard-Donald benoemen binnen hiphop dans verscheidene stijlen. Het is opvallend dat alle drie de auteurs elk andere stijlen afbakenen en verschillende benamingen hebben. Dit suggereert dat de stijlen niet officieel van elkaar te onderscheiden zijn of dat ze niet één bekende naam hebben gekregen. De reden van onderscheiding van de stijlen heeft waarschijnlijk te maken met de specialiteit van de auteur. Een conclusie die hieruit getrokken kan worden is dat door de korte geschiedenis en slechte documentatie veel informatie toch nog relatief subjectief is. Een tweede notitie is te maken over de dans met zijn herkomst in west-Amerika, Los Angeles. In de geschreven bronnen over de geschiedenis van hiphop dans wordt alleen New York besproken, maar wanneer uitgewijd wordt over de stijlelementen wordt er ook een deel uit west-Amerika toegevoegd. Dit maakt de geschiedenis van deze stijlelementen onduidelijker, voornamelijk wat betreft de overeenkomst tussen de ontwikkeling in Los Angeles en de geschiedenis van de dansstijl in New York. Een suggestie zou kunnen zijn dat er inderdaad een soortgelijke situatie in Los Angeles was, die via de televisie herkenbaar was voor de jeugd in New York, waardoor de mengeling ontstond. Een antwoord op dit vraagstuk vergt uitgebreider onderzoek.

### 3.3 De vorm: battle

De vorm waarin hiphop dans wordt uitgevoerd is de battle. Schloss zegt hierover het volgende:

“Part of being a b-boy or b-girl is to be able to deal with any situation that arises on the dance floor. This ability is developed, tested and proven in battle. In fact, battling and b-boying created each other in their own image: battling is the best venue for b-boy style, and the best b-boy style is that which is most suited for battling.”<sup>31</sup>

Hiphop dans is het beste uitgevoerd in een battle: een wedstrijd waarin de ene danser of groep aan een andere danser of groep zijn beste bewegingen toont, terwijl de rest er in een cirkel omheen staat, en de danser van zijn/haar eigen crew aanmoedigt. Tijdens een battle wordt de tegenstander uitgedaagd en getest op vaardigheid en standvastigheid. Uit de interviews die de basisinformatie vormen voor het boek van Schloss wordt duidelijk dat het in een battle voor b-boys en b-girls niet alleen gaat om de bewegingen, maar dat de psychologische uitdaging een belangrijk onderdeel is. Als deelnemer aan een battle moet je zelfverzekerd zijn en dat uitstralen, en je niet laten kennen door de verleidingen en beledigingpogingen van de ander.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Rose, 38-39.

<sup>31</sup> Joseph G. Schloss, *Foundation. B-boys, b-girls, and hip-hop culture in New York* (New York: Oxford University Press, 2009), 107.

<sup>32</sup> Ibidem, 107-115.

Volgens Schloss bestaat een 'turn' of 'set' van een danser in een battle uit de volgende vijf stappen: eerst de 'toprock', wanneer de danser rechtopstaande bewegingen doet om te laten zien dat hij/zij aanwezig is, dan de 'drop', de creatieve manier om naar de vloer te gaan, dan 'floor work', waarin de danser laag bij de grond blijft en acrobatische bewegingen maakt, als vierde de 'freeze', een pose waarin de danser een statement maakt, en als laatste de beweging waarin de danser terug rechtop komt en de cirkel verlaat. Dit is de basisvorm die de beginners leren. De ervaren dansers gaan op een creatieve en originele manier om met de vijf onderdelen tijdens een battle.<sup>33</sup>

De volgorde gedurende een 'turn' van een danser wordt door Banes net iets anders besproken. Volgens haar is de volgorde "entry-footwork-spin-freeze-exit". Een 'turn' kan worden verlengd met een extra footwork-spin-freeze combinatie tussen het begin en het weggaan.<sup>34</sup> Bij Banes is er ook sprake van vijf stappen, alleen benoemt zij het begin niet als rechtopstaande bewegingen, maar alleen als 'entry', waarin de danser tijd neemt om in het ritme van de muziek te komen. Zij noemt in haar uitgebreidere uitleg wel de drop die Schloss ook noemt, maar deze is niet in haar vijf stappen verwerkt. Dit geeft de indruk dat de 'drop' volgens haar minder belangrijk is dan wat Schloss suggereert. In plaats daarvan is in de beschrijving van Banes een draai voor de pose belangrijker, iets wat bij Schloss ontbreekt. Een duidelijke overeenkomst tussen Schloss en Banes is het belang van de 'freeze'. In dit deel van de dans kan de danser alle originaliteit en creativiteit kwijt. Het is vaak ook het moment waarop de tegenstander wordt beledigd en uitgedaagd, "... it should be as intricate, witty, insulting, or obscene as possible."<sup>35</sup>

De vorm waarin hiphop dans voornamelijk tot uiting komt, de battle, heeft veel overeenkomsten met het leven van de dansers, bestaande uit constante dreiging en wantrouwen. Zowel Banes als Rose beschrijven de eerste keer dat er iets over breakdance in de krant te lezen was. De politie had een groep jongeren rond een metrostation uit elkaar gedreven, omdat zij dachten dat ze aan het vechten waren. De jongeren beweerden dat ze niet aan het vechten waren, maar slechts aan het dansen.<sup>36</sup> Een battle heeft dus voor mensen die onbekend zijn met het fenomeen, erg veel gelijkenissen met een echt gevecht. Dit is voornamelijk te danken aan de levenssituatie van de jongeren en wat zij gewend zijn in hun omgeving.

### 3.4 Esthetische aspecten

Esthetiek is geen vaststaande term, maar heeft een definitie die verandert aan de hand van de overheersende ideologie van een bepaalde tijd. Met het onderstaande wordt er een beeld geschetst van wat er in dit onderzoek wordt bedoeld met 'esthetische aspecten'. Alan Goldman schrijft in zijn hoofdstuk *The Aesthetic* in *The Routledge Companion to Aesthetics* dat de term esthetiek als eerste in de achttiende eeuw werd geïntroduceerd en voornamelijk refereerde naar kennis door middel van de

---

<sup>33</sup> Schloss, 86.

<sup>34</sup> Banes, 15-16.

<sup>35</sup> Banes, 16.

<sup>36</sup> Ibidem, 14. en Rose, 50.

zintuigen. Later ontwikkelde de betekenis van de term in de richting van de perceptie van schoonheid door de zintuigen, voornamelijk in de kunst. Onder andere door Immanuel Kant veranderde de definitie van esthetiek in de richting van het oordeel over schoonheid in zowel kunst als de natuur. Later is de term wederom veranderd en overkoepelt nu behalve een oordeel ook een houding, ervaring, plezier en waarde van meer dan alleen schoonheid.<sup>37</sup> David E. Cooper schrijft in de introductie van zijn bundel *Aesthetics: the Classic Readings* dat het hem opgevallen is dat de meeste auteurs van de teksten in zijn bundel met esthetiek de kunst of esthetische ervaring proberen te 'plaatsen'. Bijvoorbeeld om de waarde van de kunstvorm te plaatsen tussen waarden van andere kunstvormen.<sup>38</sup> Dit is vergelijkbaar met wat er in dit onderzoek wordt gedaan. Aan de hand van aspecten van de dansstijl die beoordeeld worden als waardevol voor (de schoonheid van) de dansstijl, wordt het wellicht gemakkelijker om de dansstijl te plaatsen (tussen andere dansstijlen). Het criterium voor de waarde van een aspect is de frequentie waarin het benoemd wordt door verschillende auteurs.

Er is één auteur die een geheel hoofdstuk in zijn boek heeft gewijd aan de esthetiek van hiphop dans, namelijk Schloss in zijn boek *Foundation*, hoofdstuk 4: "*We have to be exaggerated*": *Aesthetics*. Aan de hand van bepaalde uitingen van de dansers zoals de benaming, kledingkeuze en volgorde van een battle bespreekt Schloss de volgens hem vier belangrijkste esthetische aspecten: de levenssituatie, identiteit en groepsgevoel (community), voorbereid zijn en muziek.

Hiphop dans was voor de eerste dansers een manier om hun ervaringen te kunnen uiten. Hierdoor zijn aspecten van hun leven in de Bronx, zoals competitie en criminaliteit, onderdeel van de esthetiek van de dansstijl. Schloss schrijft ook dat hoewel de dans buiten de armere wijken groeide, en daarmee het praktische nut van de houding van de dansers verdween, het een belangrijk esthetische aspect bleef. Juist omdat het de dansers eraan herinnerden in welke situatie zij geleefd hebben en wat zij hebben moeten doorstaan. Doordat de levenssituatie van toen belangrijk bleef voor hiphop dans, sprak/sprekt het ook andere jongeren aan die in een vergelijkbare situatie leefden/leven. Het aspect levenssituatie volgens Schloss heeft dus twee kanten: de manier waarop de situatie door middel van de dans wordt geuit en de notie van geschiedenis.

Deze tweede notie legt Schloss uit aan de hand van de benaming van bepaalde bewegingen:

"As Miller noted above, for individuals whose economic or social circumstances predispose them to a life of anonymity, the idea that future generations around the world may openly acknowledge their creativity as artists – and thus as human beings – is an attractive one. This is also the reason that b-boys are scrupulous about knowing and preserving the names of specific moves: to change the name of a move is to break the chain of history that connects contemporary b-boys and b-girls to the original innovators who created their dance."<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Alan Goldman, "The Aesthetic" in: *Routledge companion to aesthetics*, red. Berys Gaut en Dominic McIver Lopes (New York: Routledge, 2001): 181-190, 181.

<sup>38</sup> Cooper, 4-5.

<sup>39</sup> Schloss, 77.

Het idee dat de jongeren door middel van hun dans meer konden zijn dan anoniem, namelijk een inspirator voor velen na hen, was erg belangrijk voor ze.

Hetgeen wat hierboven beschreven is door Schloss heeft een nauwe relatie met het tweede aspect, identiteit en groepsgevoel (community). Om dit goed te beschrijven gebruikt Schloss het voorbeeld van de benaming van een danser. De verzonden naam had vaak referenties naar zowel de beweging waar degene het meest om bekend stond, als de persoon waar de danser het meeste van heeft geleerd of specifieke inspiratie vandaan haalde. Dit aspect heeft dus (wederom) twee noties: de dans als identiteit van de danser en de stappen die de danser heeft gezet om te worden wie hij is en welke anderen daarbij een belangrijke rol speelden ('de geschiedenis van zijn identiteit').

Een derde aspect wat door Schloss genoemd wordt, heeft te maken met de houding van de dansers, die zij in het dagelijks leven moeten hebben en daarmee dus ook in een battle of dans tonen.

"The ideal that this reflects – that one should be intense yet totally in control – is at the heart of the b-boy attitude and is perhaps the single most important aspect of the overall b-boy persona. B-boys should exude preparedness, competence and confidence. They should not only be prepared to battle at any time, but they should look it. (...) The attitude like the dance itself requires a controlled aggressiveness."<sup>40</sup>

Een hiphop danser is volgens Schloss altijd in een staat van gecontroleerde agressiviteit, een bepaalde houding waarmee de danser uitstraalt voorbereid te zijn om zichzelf en de mensen om hem/haar heen te beschermen. Een danser is tijdens een battle zich altijd bewust van de ruimte en waar zijn tegenstander zich bevindt, zodat hij/zij niet voor verassingen komt te staan. Wederom zijn er verschillende verbanden te vinden met de vorige twee aspecten; de levenssituatie vraagt altijd een gecontroleerde agressiviteit van de jongeren, en daarmee tonen zij een deel van hun identiteit.

Als laatste aspect spreekt Schloss over de muziek. De muziek is voor de danser de basis voor zijn/haar dans.

"Specifically, the ideal is to have the rhythms so present in your body that onlookers could feel the rhythm visually, even if they could not hear the music. Beyond that, b-boys and b-girls should actually be able to create a groove between the rhythm of the song and the rhythm of their bodies, a technique known as rocking the beat."<sup>41</sup>

Het ideale volgens Schloss is dat het ritme van de muziek in de bewegingen te voelen is. Nóg beter is het wanneer de danser een manier vindt om een 'groove' te creëren tussen het ritme van de muziek en het ritme van zijn lichaam. Ideaal is dus wanneer de muziek en het lichaam één zijn, doordat er een interactie ontstaat tussen de twee. Vervolgens meldt Schloss dat de danser de vijf onderdelen van de

---

<sup>40</sup> Schloss, 84.

<sup>41</sup> Ibidem, 85.

battle, zoals beschreven in de paragraaf betreffende de battle, namelijk 'toprock', 'drop', 'freeze', 'floorwork' en terug rechtopstaand, zo precies mogelijk moet kunnen uitvoeren op de muziek. Een bijzonder goede danser weet de juiste volgorde en kan deze perfect uitvoeren op de muziek, maar legt de nuance net in een andere beweging en zoekt daarmee de grenzen op van de vorm en bewegingen. Dit maakt de danser technisch sterk én origineel.<sup>42</sup>

Hoewel alleen Schloss er expliciet een hoofdstuk aan wijdt, worden er door de andere auteurs wel regelmatig overeenkomstige aspecten van hiphop dans aangestipt. Aspecten die een onderdeel van de waarde van de dans bevatten, zijn verworven in onder andere de geschiedenis, stijl(en) en specifieke bewegingen. In de voorgaande paragrafen kwamen onder andere aspecten naar voren zoals discriminatie, armoede, dreiging, competitie, verwaarloosde leefomgeving, samenkomen in groepen, originaliteit, gevecht, aanzien, het mixen van muziek met andere elementen, commercie, massamedia, culturele uitingen vanaf de slavernij, invloed van de televisie en film, confrontatie, uitdaging en winnen. Niet elk aspect speelt een even grote rol in de waarde van hiphop dans. Enigszins in navolging van Schloss, zouden alle bovengenoemde aspecten kunnen worden ingedeeld in de volgende drie: levenssituatie, identiteit en muziek.

#### *3.4.1 Levenssituatie*

Een van de belangrijkste oorzaken waarom hiphop dans is ontstaan is de levenssituatie van de jongeren in de Bronx in New York. De buurt was verwaarloosd door het stadsbestuur en de bewoners zagen de buurt alleen maar slechter worden. Er was vrijwel geen mogelijkheid om vrije tijd te besteden. Zoals ook in het vorige hoofdstuk is beschreven waren dit onder andere de redenen waardoor de buurt erg onveilig was geworden. Deze onveilige omgeving zonder mogelijkheden en eventuele hoop op kansen in de toekomst is terug te zien in de vorm waarin de dans geuit werd en de houding van de dansers. De dansende jongeren kwamen samen in crews en gangs. Zij zochten een groep jongeren met overeenkomstige problemen en vonden vertrouwen en bescherming bij elkaar. Wanneer de verschillende crews of gangs bij elkaar kwamen ontstond er een battle, een vorm die veel gelijkenissen heeft met een echt gevecht, zoals de jongeren vaak om zich heen zien of ervaren. De houding van de danser tijdens een battle bestaat uit, zoals Schloss het passend noemt, een gecontroleerde agressiviteit: voorbereid om elk moment een uitdaging of belediging van een tegenstander te beantwoorden. Dit is voortgekomen uit de dreigende situatie van strijdende gangs en criminaliteit op elke hoek van de straat. Deze houding is dus onder te brengen bij het aspect 'levenssituatie'.

#### *3.4.2 Identiteit*

Het tweede aspect identiteit heeft veel te maken met de levenssituatie, en bestaat uit twee delen: persoonlijke identiteit van de danser en de groepsidentiteit. De jongeren hadden, doordat zij geen specifieke hobby's konden uitoefenen of werk konden vinden, minder mogelijkheden om hun eigen

---

<sup>42</sup> Schloss, 68-93.

identiteit te creëren en ontwikkelen. Dit deden zij door middel van de dans. Aan de hand daarvan konden zij zich onderscheiden van de rest. Het belangrijkste voor een danser was dan ook om een eigen stijl te hebben en deze te blijven ontwikkelen zodat hij/zij de ander kon imponeren en overtuigen. De bewegingen werden getest en uitgedaagd tijdens een battle. Als een battle gewonnen werd, door de meest originele bewegingen zo precies mogelijk uit te voeren, kreeg de winnaar aanzien en werd hij/zij onthouden en herkend. Dit gold niet alleen voor de danser zelf maar voor de hele crew waarbij hij/zij hoorde. Een crew stond voor bescherming en vertrouwen, maar ook training en overdracht van kennis en vaardigheden. De ouderen binnen de crew gaven vaak les aan de jongere leden of ze trinden samen. Dit is ook één van de redenen waarom hiphop dans zich zo snel ontwikkelde: door samen te trainen ontstonden nieuwe bewegingen die getoond werden tijdens een battle. Aan de hand van wat er gezien was in een battle werden er weer betere bewegingen gecreëerd en toegevoegd aan de persoonlijke stijl van de danser. De vaardigheid om nieuwe bewegingen te maken en daarmee je tegenstander te overtreffen is van groot belang voor een hiphop danser. De originele beweging was je merk, je visitekaartje, je identiteit.

Een opvallend onderdeel van dit aspect is het respect naar de voorgangers en trainers. Omdat de bewegingen van de danser zijn identiteit toonde, was degene die hem/haar geholpen had deze bewegingen te creëren en ontwikkelen speciaal voor de danser. Dit kon een ander crewlid zijn, maar ook een danser die bekend stond als de eerste die een dergelijke beweging had gemaakt. Het respect voor deze persoon is te zien in bepaalde gebaren tijdens de dans en soms in de naam van een danser, die dan refereert naar of lijkt op zijn/haar voorganger. Opmerkelijk is dat dit respect altijd erg subjectief is, aangezien het begin van hiphop vrijwel niet is gedocumenteerd. Men had bijvoorbeeld geen camera's om foto's of filmpjes te maken. Het enige waarop dit respect voor de voorgangers gebaseerd is, is de eigen ervaring en verhalen van anderen. Een tweede notitie bij dit aspect is dat er bepaalde momenten waren waarbij je identiteit tot uiting kwam, de battles. De danser moest er voor zorgen dat hij/zij op het juiste moment op de juiste plaats was. Wederom spelen de crewleden hierin een belangrijke rol, aangezien zij elkaar op de hoogte hielden van wat waar gebeurde.

### 3.4.3 Muziek

Een derde aspect is de muziek. Als hiphop danser wordt er verwacht dat het ritme en de accenten van de muziek in je lichaam te zien zijn. Behalve de vaardigheid van het dansen had een b-boy dus ook kennis van de muziek nodig. Volgens Pabon is het dansen op de beat het belangrijkste voor een hiphop danser: "The formula is simple: submission to the music, allowing it to guide and direct, equals dancing."<sup>43</sup> De danser moet zich overgeven aan de muziek, en laten leiden door de beat, volgens Pabon. Dit kan begrepen worden als een regel dat hiphop dans niet kan op muziek zonder beat, laat staan zonder muziek. Tenzij de danser zo bekwaam is dat, zoals Schloss schrijft 'feel the rhythm visually', hij of zij met zijn/haar lichaam een ritme kan visualiseren in de bewegingen.

---

<sup>43</sup> Pabon, 25.

### 3.5 Conclusie

Aan de hand van het hoofdstuk in het boek van Schloss en de andere besproken auteurs zijn er drie esthetische aspecten gekozen die het meeste genoemd werden in de bestudeerde bronnen: levenssituatie, identiteit en muziek. Uit het bovenstaande blijkt dat geschiedenis een belangrijk onderdeel is in de esthetische aspecten, zowel de ontstaansgeschiedenis als de geschiedenis van een persoonlijke identiteit (de geschiedenis van de bewegingen die de identiteit vormen en de geschiedenis van hoe en dankzij wie hij/zij deze leerde en ontwikkelde), als kennis van de muziekgeschiedenis. Het feit dat muziek ook één van de esthetische aspecten is, wekt de suggestie dat de dansstijl niet helemaal apart te zien is van de muziekstijl.

Een nieuwe dansstijl is vaak een reactie op de maatschappij en/of op een andere dansstijl. Hiphop dans is een pure mengeling van de verschillende levenservaringen en mogelijkheden van de jongeren. Misschien dat de stijl daarom zo 'anders' is dan andere theaterdansstijlen en het voor lange tijd met onwetendheid en onbegrip door kenners en beoefenaars van andere dansstijlen werd bekeken. Dit zou ook een argument kunnen zijn voor het feit dat de hiphop muziek nog van dergelijk belang is voor de dans: ze zijn beide 'anders' (om dit te bevestigen is verder onderzoek vereist). Onder andere hierom is het interessant in hoeverre de hierboven beschreven esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren nog te zien zijn in de voorstellingen HyperISH en Battleground, wat de focus is in Hoofdstuk 5.

Voordat de resultaten van de analyse van deze twee voorstellingen worden besproken, zal er eerst een hoofdstuk worden gewijd aan de aanwezigheid van hiphop dans in het theater in Nederland en de verschillen tussen de straat en het theater als locatie. Dit is van belang als verantwoording van de keuze voor de twee voorstellingen.



## Hoofdstuk 4: Hiphop dans in Nederlandse theaters

In de vorige hoofdstukken stond hiphop dans in de jaren zeventig in Amerika centraal. Aan de hand daarvan zijn er drie esthetische aspecten van hiphop dans opgevallen als meest genoemd, en besproken. Voor het tweede deel van dit onderzoek naar de aanwezigheid van de esthetische aspecten in de voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama zal er een sprong gemaakt worden naar hiphop dans in het theater in Nederland anno 2012. De resultaten van een vijfjarig onderzoek door Janny Donker naar de Nederlandse hiphopscene en het betreffende cultuurbeleid, dat het TM (theatermaker) publiceerde, is een informatieve bron hiervoor. Vervolgens zal er een beeld geschetst worden van de frequentie waarop hiphop dans in de theaters in Nederland te zien is, waar het te zien is en wie erbij betrokken zijn. De focus ligt hierbij op de vrije voorstellingen voor alle leeftijden, zodat leeftijdsspecifieke elementen niet in de voorstellingen overheersen. In de derde paragraaf zullen er een aantal feitelijke verschillen tussen de straat en het theater als locatie voor hiphop dans worden opgesomd. Deze verschillen zijn in dit hoofdstuk voornamelijk bedoeld om een beeld te schetsen van het verschil tussen de twee locaties, maar ze zullen ook een hulp zijn in Hoofdstuk 6 bij de zoektocht naar eventuele verklaringen van de gevonden resultaten. Als laatste in dit hoofdstuk zullen er vier visies over hiphop in het theater van Jorge Pabon, Eisa Davis, Rennie Harris in een interview met Jeff Chang en Janny Donker worden besproken. Elke visie legt de nadruk op een ander aspect van hiphop dans en bevat argumentatie op welke manier hiphop dans en theater wel of niet een goede combinatie kan zijn. Deze visies zijn in dit hoofdstuk bedoeld als introductie van de mogelijke meningen over hiphop dans in het theater. In Hoofdstuk 6 zullen enkele elementen van deze visies opnieuw besproken worden naar aanleiding van mogelijke verklaringen van de resultaten van de analyses van de twee voorstellingen.

### 4.1 Van de straten in New York naar de theaters in Nederland.

Zoals in Hoofdstuk 2 is beschreven kwamen ook de Nederlanders in contact met hiphop dans via massamedia zoals televisie en film. Volgens Hart, in zijn boek *Hiphopstad Rotterdam*, waren de eerste hiphoppers voornamelijk Surinamers, die na de onafhankelijkheid in 1975 naar Nederland waren gekomen. Zij identificeerden zich met aspecten van de ontstaanssituatie van hiphop in Amerika zoals in de minderheid zijn en zich verwaarloosd voelen.<sup>44</sup> Uit de verhalen in het boek van Saul van Stapele blijkt dat de meeste Nederlandse hiphoppers, ook de dj's en rappers, als eerste in contact kwamen met hiphop dans, voordat zij zich gingen specialiseren in dj-en of rappen.<sup>45</sup> Beide bronnen over hiphop

---

<sup>44</sup> O.C. Hart, *Hiphopstad Rotterdam. Visie op de scene* (Schiedam: Uitgeverij Scriptum, 2009), 12.

<sup>45</sup> Stapele, Saul van, *Van Brooklyn naar Breukelen. 20 jaar hiphop in Nederland* (Utrecht: Uitgeverij het spectrum, 2002). Het boek *Van Brooklyn tot Breukelen* bestaat voor een groot deel uit hoofdstukken waarin elk één pionier aan het woord is en wordt besproken. In meerdere hoofdstukken komt naar voren dat ze eerst in aanraking kwamen met breakdance voordat ze bekend werden met de andere elementen van de cultuur.

in Nederland geven Paulo Nuñez aan als een legendarische Nederlandse breakdancer. Nuñez won Europese danswedstrijden en hielp zo Nederland op de hiphop-kaart te zetten. Volgens Hart deed hij dit samen met Carlos Rocha, en zijn zij zelfs nu nog actief als mentor en dansleraar.<sup>46</sup> Van Stapele noemt ook Alex & the city crew als belangrijk inspirators. Dit was een crew die gehele shows organiseerde met een dj en een danscrew. Na hun optreden op de televisie waren zij te zien in verschillende videoclips, brachten zij nummers uit en werd er zelfs een instructievideo over breakdance met ze gemaakt die in meerdere landen en talen verkocht werd.<sup>47</sup>

In november 2003 staat er in het tijdschrift TM een artikel van Marcelle Schots genaamd *De trage doorbraak van de break*. In dit artikel geeft Schots aan dat de breakdance in de theaters in Nederland, vergeleken met België en Frankrijk, nog tot weinig successen heeft geleid.<sup>48</sup> Er zijn wel enkele voorstellingen, zij bespreekt voornamelijk de voorstelling *Kicks* van ISH, maar “Ook hier kan men niet spreken van een geslaagde poging, daarvoor waren de choreografie en dramaturgie te gebrekkig en was de uitvoering te slecht”.<sup>49</sup> Twee jaar later schrijft Janny Donker in het TM van maart 2005 onder andere over in hoeverre de ‘high arts’ willen/moeten/kunnen mengen met de ‘urban arts’, waarvan hiphop dans een groot onderdeel is. Uit haar artikel blijkt dat Culture Coalition (inmiddels opgeheven), ISH, Rotterdams Lef en Dox inmiddels tot de “meer bekende” behoren.<sup>50</sup> Ook noemt zij samenwerkingen tussen gevestigde moderne dansgezelschappen en dansgezelschappen die zich voornamelijk richten op ‘urban arts’, maar dit blijft bij incidenten, volgens Donker, en “voorlopig is er dus weinig kans op invitaties tot samenwerking vanuit de ‘high arts’, (...)”.<sup>51</sup> Uit de twee artikelen kan opgemaakt worden dat in de jaren tussen 2003 en 2005 hiphop dans in het theater een vaker voorkomend fenomeen is geworden. Hoewel Donker al meer spreekt van successen, lijkt zij toch ook nog twijfelachtig in hoeverre de ‘urban arts’ zullen doorpakken in het theater tussen de andere theatervormen.

In Donkers afsluitende artikel na een vijfjarig onderzoek in de Nederlandse hiphopscene, *Van de basis en de top deel 3: En dat ene, dat is hiphop*, wat in het TM van april 2012 verscheen, beschrijft zij onder andere verschillende organisaties die zich gespecialiseerd hebben in hiphop (zowel dans als rap en graffiti) en laat zij mensen uit de scene aan het woord. Opvallend is dat de toon van haar artikel nog altijd gefocust is op wat hiphop is en inhoudt en waarom hiphop belangrijk is voor degene die het uitvoeren. In de negen verstreken jaren wordt hiphop dus nog altijd geïntroduceerd (aan de lezers van TM, die over het algemeen theater-, dans-, en muziekkenners zijn). Uit de gesprekken met de mensen uit de scene zou geconcludeerd kunnen worden dat ze allen sterk in hun schoenen staan wat betreft hun devotie aan en kennis van hiphop, maar ze geven ook aan dat hiphop

---

<sup>46</sup> Hart, 18. en Van Stapele, 52-53.

<sup>47</sup> Van Stapele, 44-47.

<sup>48</sup> Marcelle Schots, “De trage doorbraak van de break” *TM* 8 (2003): 25-27.

<sup>49</sup> Schots, 25.

<sup>50</sup> Janny Donker, “Urban arts in theater en politiek” *TM* 3 (2005) : 20-31.

<sup>51</sup> Donker, “Urban arts in theater en politiek”, 24.

in het theater nog in de kinderschoenen staat.<sup>52</sup> Opmerkelijk hieraan is dat hoewel de mensen achter de organisaties vol zitten met kennis van en devotie aan hiphop (dans), er blijkbaar nog gezocht wordt naar de sterkste vorm om hiphop dans in het theater te ervaren. Is de conclusie hieruit dat het inderdaad erg moeilijk is om een verbinding te creëren tussen hiphop en het theater?

## 4.2 Wie, wat, waar

Sinds de millenniumwisseling is hiphop dans in de theaters in Nederland te ervaren. De eerste hiphop dansvoorstellingen waren voornamelijk op jeugd gericht en hoewel deze focus bij sommige gezelschappen niet meer overheerst, worden de meeste voorstellingen nog altijd het best bezocht door jongeren. Wanneer de agenda's van de meest bezochte theaters in de grotere steden in Nederland voor het aankomende seizoen 2012-2013 worden bekeken, zijn er geen of gemiddeld één à twee voorstellingen te vinden waarbij de hoofdstijl hiphop dans is.<sup>53</sup> Een uitschieter is de Stadsschouwburg Utrecht met zes verschillende hiphop dansvoorstellingen. Opvallend is dat er in het Lucent Danstheater in Den Haag, het theater dat specifiek voor dansvoorstellingen is gemaakt, geen hiphop dans te zien is. De gezelschappen die in deze theaters geprogrammeerd staan zijn ISH (onder artistieke leiding van Marco Gerris), Don't Hit Mama (onder artistieke leiding van Nita Liem), Solid Ground Movement (onder artistieke leiding van Alida Dors en Bryan Druiventak), Danstheater Aya (onder artistiek leiding van Wies Bloemen) en Theatergroep DOX (onder artistieke leiding van Hildegard Draaijer).<sup>54</sup> De laatste twee geven aan specifiek voorstellingen voor de jeugd te maken, maar zij worden behalve als schoolvoorstellingen ook geprogrammeerd als vrije voorstelling.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Janny Donker, "Van de basis en de top deel 3: En dat ene, dat is hiphop" *TM 4* (2012): extra katern 1-14.

<sup>53</sup> De grotere steden in Nederland zijn Amsterdam, Den Haag, Rotterdam en Utrecht. In elke stad is het programma van het grootste theater en minstens één middelgroot theater bekeken, waar van het programma ook buiten de bepaalde stad wordt gepromoot. De volgende programma's van theaters zijn bestudeerd: in Amsterdam de Stadsschouwburg, Carré, Frascati en Bellevue theater; in Rotterdam de Stadsschouwburg, Luxor theater en theater Zuidplein; in Den Haag de Stadsschouwburg, het Lucent Danstheater en Theater aan het Spui; in Utrecht de Stadsschouwburg en theater Kikker.

<sup>54</sup> *Lucent Danstheater* - 06-09-2012 [www.ldt.nl](http://www.ldt.nl), *Luxor theater* - 06-09-2012 [www.luxortheater.nl](http://www.luxortheater.nl), *Stadsschouwburg Amsterdam* – 06-09-2012 [www.ssba.nl](http://www.ssba.nl), *Stadsschouwburg Den Haag* - 06-09-2012 [www.ks.nl](http://www.ks.nl), *Stadsschouwburg Rotterdam* - 06-09-2012 [www.rotterdameschouwburg.nl](http://www.rotterdameschouwburg.nl), *Stadsschouwburg Utrecht* – 06-09-2012 [www.ssbu.nl](http://www.ssbu.nl), *Theater aan het Spui* - 06-09-2012 [www.theateraanhetspui.nl](http://www.theateraanhetspui.nl), *Theater Bellevue* - 06-09-2012 [www.theaterbellevue.nl](http://www.theaterbellevue.nl), *Theater Carré* - 06-09-2012 [www.carre.nl](http://www.carre.nl), *Theater Frascati* - 06-09-2012 [www.theaterfrascati.nl](http://www.theaterfrascati.nl), *Theater Kikker* – 06-09-2012 [www.theaterkikker.nl](http://www.theaterkikker.nl), *Theater Zuidplein* - 06-09-2012 [www.theaterzuidplein.nl](http://www.theaterzuidplein.nl) .

<sup>55</sup> "Over DOX." *Theatergroep DOX* - 06-09-2012 <http://www.theatergroepdox.nl/over-dox> en "Over Aya" *Danstheater Aya* – 06-09-2012 <http://www.aya.nl/> .

Behalve in het reguliere programma van de theaters is hiphop dans ook steeds vaker bij culturele festivals te bezichtigen, zoals de *Culturele Zondag* in Utrecht en *Julidans* in Amsterdam.<sup>56</sup> Er zijn in de grotere steden ook specifieke hiphop festivals, waar vaak een combinatie wordt gemaakt van workshops en voorstellingen van dans, dj-en, rap en graffiti. Voorbeelden hiervan zijn *Street Science* in Rotterdam en *I Love Hiphop* in Den Haag.<sup>57</sup> In Amsterdam was dit jaar ook weer het zevendaags festival *Summer Dance Forever*, met een programma vol met voorstellingen, workshops en battles rondom vele dansstijlen zoals hiphop, house en vogue.<sup>58</sup> Sommige theaters in Nederland programmeren niet alleen hiphop dansvoorstellingen, maar ook battles. Bijvoorbeeld in Paradiso (oorspronkelijk een concertzaal) in Amsterdam, waar voorrondes voor internationale battles worden geprogrammeerd zoals *Just Debout* (met voorrondes over de hele wereld en de finale in Parijs).<sup>59</sup> Hierdoor zijn battles ook toegankelijker geworden voor mensen die niet actief zijn in de zogenoemde 'underground scene'.

Hiphop dans is niet alleen te ervaren bij gespecialiseerde hiphop evenementen of voorstellingen. De invloed van hiphop dans is bij andere dansstijlen zoals de moderne dansgezelschappen steeds duidelijker te bemerken. Bijvoorbeeld bij de voorstelling *Twoools14* van Scapino Ballet uit Rotterdam. Hierin maakte het *So you think you can dance*-jurylid en oud Scapino danser Jan Kooijman met b-boy Juvat Westendorp en zes dansers van Scapino Ballet een korte choreografie genaamd *All the things we don't know*.<sup>60</sup> Lianne Sanders schrijft in haar recensie op Cultuurbewust het volgende hierover: "In dit emotioneel geladen en zeer expressieve liefdesdrama is Kooijman erin geslaagd moderne dans en breakdance strak met elkaar te verweven."<sup>61</sup> Een tweede voorbeeld is de voorstelling *Next* van LeineRoebana. Deze voorstelling van het duo bestaat uit twee delen waarin eerst de kracht van jeugdige overmoed en daarna het effect van pose en vorm centraal staan, op muziek van onder andere Toon Hermans en Ramses Shaffy.<sup>62</sup> Op 20 mei 2010 schreef Sander Hiskemuller in Trouw hierover het volgende: "In de moderne dans lonkt men vaak nogal oppervlakkig naar streetdancevormen, LR [LeineRoebana] laat zien dat het slim en doorwrochter

---

<sup>56</sup> "Culturele zondag 3 juni 2012 Utrecht Danst" *Culturele zondag archief 2012* – 19-09-2012 [http://www.culturelezondagen.nl/cz/do.php?a=show\\_visitor\\_sunday&s=75](http://www.culturelezondagen.nl/cz/do.php?a=show_visitor_sunday&s=75) en "Agenda/tickets" *Julidans* – 19-09-2012 <http://www.julidans.nl/page.ocl?pagelD=4>

<sup>57</sup> *Street Science Festival* – 19-09-2012 <http://streetscience.nl/> en *I love Hiphop 10 daagse 2012* – 19-09-2012 <http://ilovehiphop.aight.nu/>

<sup>58</sup> *Summer Dance Forever* – 19-09-2012 <http://www.summerdanceforever.com/>

<sup>59</sup> "Agenda" *Paradiso Amsterdam Holland* – 19-09-2012 <http://www.paradiso.nl/web/Agenda-Item/Juste-DeboutSteez.htm>

<sup>60</sup> "Programma Twoools14" *Scapino Ballet* – 06-09-2012 [http://www.scapinoballet.nl/nl/pages/voorstellingen+vorige\\_seizoenen+seizoen\\_2011\\_2012+twoools\\_14www.scapinoballet.nl](http://www.scapinoballet.nl/nl/pages/voorstellingen+vorige_seizoenen+seizoen_2011_2012+twoools_14www.scapinoballet.nl)

<sup>61</sup> Lianne Sanders, "TWOOLS14 is bont, absurd en bovenal boeiend." [2012] *Cultuurbewust* – 06-09-2012 <http://www.cultuurbewust.nl/site/theater-45830-twoools-14-is-bont-absurd-en-bovenal-boeiend/>

<sup>62</sup> "LeineRoebana danst Toon Hermans en Franz Schubert" *LeineRoebana* – 06-09-2012 <http://www.leineroebana.nl/> .

kan.”<sup>63</sup> Uit dit citaat blijkt dat er vaak nog oppervlakkig wordt omgegaan met dansvormen zoals hiphop, maar dat er ook al vormen worden gevonden waarin er wel een goede combinatie tussen de zo verschillende dansstijlen ontstaat. De aanwezigheid van hiphop dans in het theater ontwikkelt zich dus van twee kanten: de hiphop gezelschappen onderzoeken op welke manier hiphop zo sterk mogelijk op de planken kan staan en moderne dansgezelschappen gaan de uitdaging aan om bewegingen of karakteristieken van de hiphop dansstijl in hun danstaal te verwerken.

Zoals hierboven beschreven, worden er door verschillende organisaties hiphop choreografieën gemaakt en is er in verscheidene theaters en op uiteenlopende evenementen hiphop dans waar te nemen. Uit dit alles is voor dit onderzoek gekozen voor de voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama gekozen omdat de voorstellingen van deze gezelschappen het meest geprogrammeerd worden. Daarnaast staat ISH bekend om haar grote, theatrale voorstellingen en is Battleground een clubevent van Don't Hit Mama, wat betekent dat ze zo veel mogelijk de sfeer van een club in het theater willen creëren. Dit verschil in doel en gebruik van het theater maakt het interessant om deze twee voorstellingen naast elkaar te analyseren. Als laatste argument was er de mogelijkheid om beide voorstellingen gedurende de eerste fase van het onderzoek meerdere malen te bezoeken.

#### 4.3 Locatieverschil

Het belangrijkste argument voor de keuze voor HyperISH en Battleground is dat ze elk op een geheel andere manier gebruik maken van de mogelijkheden van het theater als locatie. Zij tonen elk op een andere manier een combinatie van hiphop dans en theater. Voordat deze twee voorstellingen geanalyseerd worden is het van belang een beeld te schetsen van de verschillen tussen de straat en het theater als locatie. De meest opvallende verschillen hebben te maken met het publiek die bij de locatie betrokken is/wordt, wat de verwachtingen van dit publiek zijn, het doel van de dans en de locatiemogelijkheden.

Wanneer dans in het theater wordt opgevoerd, is het omgeven door muren, wordt er gecontroleerd wie er binnen en buiten is, en wordt er over het algemeen betaald voor een voorstelling. Deze organisatie rondom een dansvoorstelling maakt dat het publiek minder spontaan aanwezig is. Een gecontroleerde ingang en de kosten kunnen gezien worden als belemmeringen voor een eventuele toeschouwer. Dit in vergelijking met een straat of park van waaruit andere straten lopen, waardoor iedereen die er naartoe wil komen, kan aansluiten. De mensen die in het theater komen hebben gekozen om ernaartoe te gaan en zijn er op voorbereid (door het lezen van promotieteksten bijvoorbeeld). Hierdoor hebben zij wellicht bepaalde verwachtingen of vooroordelen. De bewoners van de huizen in de straat of om het park heen hebben geen keuze: zij zijn betrokken bij en/of hebben overlast van de dans en muziek. Het is toegankelijker. Een ander verschil is dat een feest met muziek

---

<sup>63</sup> Sander Hiskemuller, “Onverbloemde emoties, recht uit het hart.” *LeineRoebana* – 06-09-2012  
[http://www.leineroebana.com/uploads/File/Trouw%2010%20mei%202012\\_HR.pdf](http://www.leineroebana.com/uploads/File/Trouw%2010%20mei%202012_HR.pdf)

en dans in de buurt waarschijnlijk mensen van de straten of wijken eromheen aantrekt. Een theater heeft een programmaboekje, dat verspreid wordt via de post of via internet, waardoor veel meer mensen op de hoogte zijn van de dans die zal plaatsvinden in het theater. Er worden mogelijk meer mensen uit een grotere omgeving bereikt.

Als tweede is er het verschil in imago. Hiphop dans komt van de straat. Het is een jonge dansstijl, in eerste instantie uitgevoerd door kansarme jongeren die vrijwel dagelijks in contact kwamen met criminaliteit. Het is de stem van de minderheid. Het theater in het algemeen (schouwburgen meer dan vlakke vloertheaters) wordt in de samenleving nog altijd gezien als iets wat de rijkere mensen samen bezoeken. Een hiphop dansvoorstelling in het theater kan ertoe leiden dat jongeren die van hiphop dans houden en maar zelden naar het theater gaan, een bezoekje aan het theater brengen, en daar eventueel geïnteresseerd raken in andere voorstellingen. Daarentegen kan het ook ertoe leiden dat mensen die vaak het theater bezoeken ook een kaartje kochten voor de hiphop dansvoorstelling, en zo in contact komen met een (nieuwe) dansvorm. Kortgezegd zou hiphop dans in het theater kunnen leiden tot bekendheid voor hiphop dans bij meerdere groepen in de samenleving en dat er meer jonger het theater bezoeken.

Een derde (artistiek) verschil tussen de straat en het theater heeft met het doel van de expressie te maken. Het doel van hiphop dans van de jongeren in de Bronx in New York was voornamelijk om zich te kunnen uiten, hun identiteit te kunnen ontwikkelen en daardoor niet meer anoniem te zijn. Hiphop dans had voornamelijk een sociaal en persoonlijk doel. Een voorstelling in het theater is anders: daar wordt iets overgedragen aan een publiek. Het doel is om iets te tonen, te vertellen, te overtuigen, te shockeren, enzovoorts. Het doel is om kennis en/of emotie door te geven. Dit verschil vereist een andere manier van expressie. Dit is misschien wel de grootste uitdaging voor hiphoppers in het theater, om deze twee doelen te kunnen verenigen.

Als laatste is er in het theater de mogelijkheid om theatrale middelen in te zetten; om bepaalde delen van de dans extra te belichten of juist geheimzinniger te maken door middel van theaterlicht en decor (bij hiphop dans in de buurt kan je beweren dat de straat of het park het 'decor' is, maar deze is niet specifiek gekozen om een toevoeging te geven aan het geheel, zoals eigen gemaakt decor in het theater). Ook zijn het gebruik van coulissen en het feit dat (uitzonderingen daargelaten) het publiek de voorstelling vanaf één kant bekijkt mogelijkheden in het theater. Deze theatrale elementen kunnen tot effect hebben dat de toeschouwer meer gestuurd wordt in het kijken naar de dans en dat andere dingen minder open en zichtbaar zijn. Er kan een andere wereld dan het 'hier en nu' gecreëerd worden in het theater, terwijl in de buurt het 'hier en nu' juist overduidelijk aanwezig is.

Hierboven zijn een aantal feitelijke verschillen tussen de straat en het theater als locatie voor hiphop dans aangegeven. Welk effect deze verschillen hebben op de voorstellingen HyperISH en Battleground zal in Hoofdstuk 5 en 6 duidelijker worden. In dit hoofdstuk zullen eerst nog vier teksten worden besproken waarin een persoonlijke visies op het effect van deze verschillen worden uitgelicht.

#### 4.4 Vier visies op hiphop in het theater

Hoewel er slechts weinigen zijn die hun visie over hiphop dans in het theater in hun teksten hebben opgenomen, hebben Jorge Pabon, Eisa Davis en Rennie Harris in een interview met Jeff Chang dit wel aangedurfd wat betreft Amerika, en Janny Donker wat betreft hiphop in Nederland. Jorge Pabon was een b-boy in New York, waar hij opgroeide, en is nu nog een belangrijk onderdeel van de Rock Steady Crew. Behalve zelf actief te dansen is Pabon ook medeoprichter van GhettoOriginal Productions, Inc. Waar hij medechoreograaf was van twee hiphop musicals.<sup>64</sup> Eisa Davis is onder andere wetenschapper, schrijfster en theatermaker en heeft met haar hiphop theaterstukken meerdere prijzen gewonnen.<sup>65</sup> Rennie Harris was in de jaren zeventig en tachtig een gepassioneerde stepping en popping danser uit Philadelphia. Toen in beginjaren negentig de dansvorm minder in trek was, kreeg Harris de mogelijkheid om met moderne dansers een choreografie te maken. Sindsdien heeft hij meerdere prijzen gewonnen voor zijn theaterstukken, samengewerkt met onder andere Alvin Ailey en Bob Fosse en zijn eigen dansgezelschap opgericht genaamd Puremovement Dance Company. Janny Donker deed in opdracht van het TIN vijf jaar onderzoek naar de hiphopscene van Nederland.<sup>66</sup> De visies van deze vier hiphop kenners geven een beeld van de mogelijke meningen over hiphop dans in het theater. In Hoofdstuk 6 zullen enkele elementen van deze visies opnieuw besproken worden naar aanleiding van mogelijke verklaringen van de resultaten van de analyses van de twee voorstellingen.

##### 4.4.1 Hiphoptheater en creativiteit

Pabon schrijft aan het einde van zijn artikel *Physical graffiti* kort zijn visie over de commerciële vorm van hiphop dans. Hiphop dans in het theater ziet hij als één van de commerciële vormen waarin hiphop dans is ontwikkeld.

“Another challenge related to the commercialization of the dance form is the loss of spontaneous performance. In a cipher, the circular dance space that forms naturally when the dance begins, the dancer can direct their performance in various directions, uninhibited and free from all counts and cues. This freedom is the key to creativity since the dancer is constantly challenged with variations in music, an undefined dance space, and potential opponents among the audience. The transition from cipher to stage has had its effects on the dancers and their craft.”<sup>67</sup>

Volgens Pabon kunnen de grenzen van een theater of zaal tegen de vrije flow van de improvisatie ingaan, waardoor de dansers op een andere manier worden uitgedaagd. Hierdoor verliest de dans zijn spontaniteit. Hoewel Pabon aangeeft dat de vrijheid van ruimte en van regels of aanwijzingen een onderdeel is van de noodzakelijke elementen om creativiteit te kunnen uiten, spreekt hij ook van een

---

<sup>64</sup> Pabon, 26.

<sup>65</sup> Davis, 76-77.

<sup>66</sup> Donker, “Van de basis en de top deel 3”, 1.

<sup>67</sup> Pabon, 24.

'challenge', en niet van een 'change' of 'difference'. Dit wekt de suggestie dat hij niet beweert dat de stijl in het theater onmogelijk is, maar dat het zeker door de verschillen tussen de locaties een uitdaging is een soortgelijke ervaring te bereiken. Pabon schrijft ook in zijn artikel dat het feit dat de toeschouwers in een theater aan één kant zitten en de dansers zich bewust moeten zijn dat de bewegingen van die kant het beste te zien zijn, een groot verschil met de 'cipher' is. Dit heeft natuurlijk ook effect op de bewegingen van de danser. "In order to preserve the true essence and dynamics of these dance forms, they should exist as a social and cultural reality celebrated in their natural environment, that is, in jams, events, clubs, and so on."<sup>68</sup> Het is volgens Pabon dus niet mogelijk om de ware essentie van hiphop dans te bewaren en ervaren als het niet gebeurd in de omgeving zoals het oorspronkelijk was, zoals een club of evenement. Dit geeft aan hoe belangrijk de omgeving voor de ervaring van de dans is, volgens Pabon.

#### 4.4.2 Hiphoptheater en de relatie tot het verleden

Eisa Davis beargumenteerd in haar artikel *Found in translation* dat er in Amerika niet meer een zoektocht gaande is naar de combinatie van theater en hiphop, maar dat er inmiddels een community is en een naam, namelijk 'hip-hop theatre'. Zij zegt hierover het volgende:

"What does theatre do to hiphop? You change the venue, you change the expectations for listening. Bringing a live hip-hop show into a theatre with seats suddenly means you are in church and the word is sacred."<sup>69</sup>

Wat Davis waarschijnlijk bedoelt is dat de manier waarop een theater georganiseerd is, met een zittend publiek en een afgebakend podium, ervoor zorgt dat de mensen open staan voor een andere wereld. De wereld die op het podium gecreëerd wordt. Alle elementen van een voorstelling, decor, licht, bewegingen, kleding, dragen bij aan de creatie van deze andere wereld. Davis zegt in haar artikel ook het volgende over hiphop theater:

"There's an intergenerational dialogue that's going on with hip-hop theatre, too. Sometimes it's a screaming match, sometimes it's a passing of the torch, sometimes it's an active collaboration. But it's a dialogue that is entirely welcome, and it has to do with the conscious relationship that hip-hop has always had to the past."<sup>70</sup>

Zij legt hier uit dat er altijd een generatiedialoog gaande is in hiphop theater, omdat hiphop altijd bewust contact heeft met het/haar verleden. Dit kan op drie verschillende manieren uitkomen, namelijk als schreeuwende strijd, het doorgeven van de fakkel of een actieve samenwerking. Met de eerder

---

<sup>68</sup> Pabon, 25.

<sup>69</sup> Eisa Davis, "Found in Translation: The Emergence of Hip-Hop theatre." In: *The art and aesthetics of hip-hop* red. Jeff Chang. (New York: Basic Civitas Books, 2006):70-77, 75

<sup>70</sup> Ibidem, 73.



beschreven esthetische aspecten in het achterhoofd is er volgens Davis dus een overeenkomst tussen hiphop dans in haar beginjaren en hiphop theater, namelijk het bewustzijn van het verleden. Hoewel de drie opties voor relatie met het verleden volgens Davis veel te vragen over laten, is het noemenswaardig om te zien dat het verleden een blijvend (of terugkerend?) aspect in de hiphop dans is en interessant te analyseren op welke manier dit tot uiting komt.

#### 4.4.3 Hiphoptheater en de relativerende confrontatie

In zijn bundel *Total Chaos. The art and aesthetics of hip-hop* heeft Chang een interview met danser en choreograaf Lorenzo "Rennie" Harris toegevoegd. In het interview spreekt hij onder andere over zijn doel betreffende het maken van hiphopvoorstellingen in het theater.<sup>71</sup>

"Jeff: You want to have people experience the story and the choreography together?  
Rennie: And hip-hop. It's just about the dynamic. And in contemporary dance, to me it seems that the hope, the goal, is to have people pulled in by the movement. For me, my goal is not to pull people in by the movement. The goal is to pull people in aesthetically with the spirit of the work, the sincerity of what it is, and everything else has to complement it. I mean, it has to be just enough cream, and just enough milk, and you're still able to taste the coffee, the bitterness at the same time. That's the key."<sup>72</sup>

"Rennie: It is adaptive, but I don't think that my work is not being confrontational [...], because you can still taste a bit of coffee." There's a way to be able to be confrontational, and also make sense.<sup>73</sup>

Wat Harris hierboven zegt is dat hij de aspecten van hiphop dans en theatrale middelen met de juiste balans probeert te combineren, om de bezieling van zijn werk over te brengen in plaats van alleen de beweging of alleen het verhaal. Dit betekent niet dat zijn werk niet confronterend is, volgens Harris. De esthetiek van zijn werk is het belangrijkste, en confrontatie is daar een onderdeel van. Harris legt in dit interview ook de nadruk op relativiteit. Hij wil in zijn werk reflecteren en vragen stellen. Volgens hem is het idee van relativiteit altijd aanwezig geweest in hiphop.<sup>74</sup> Dit is een interessante notie, wanneer men ervan uit gaat dat theatervoorstellingen als voornaamste functie hebben om te reflecteren op de samenleving en te relativeren. Volgens deze woorden van Rennie Harris is er in de kern van zowel theater als hiphop dus een overeenkomst, namelijk relativiteit en confrontatie. Wat Rennie Harris met deze tekst lijkt te zeggen is dat hij in zijn voorstellingen een mix heeft gevonden tussen zowel hiphop aspecten zoals confrontatie en oprechtheid en theatrale elementen zoals de choreografie en een

---

<sup>71</sup> Jeff Chang, "The pure movement and the Crooked Line: An interview with Rennie Harris." In: *The art and aesthetics of hip-hop*, red. Jeff Chang. (New York: Basic Civitas Books, 2006): 59-69, 59-60.

<sup>72</sup> Chang, "The pure movement and Crooked line", 63.

<sup>73</sup> Ibidem, 64.

<sup>74</sup> Ibidem, 64.

verhaal. Er is dus wel degelijk een passende mix te vinden tussen de twee op het oog zo verschillende werelden. Hij heeft een manier gevonden deze twee elementen te combineren, en dit te uiten in de vorm van een hiphop theatervoorstelling. Wellicht dat een onderzoek naar zijn voorstellingen een nieuw inzicht zal geven.

#### *4.4.4 Hiphoptheater en eigen groeiwetten*

Janny Donker beëindigt haar artikel over de Nederlandse hiphopscene met haar visie op hiphoptheater:

“Ook artistiek kolonialisme is nog niet uitgestorven. Dat blijkt uit de overschatting van de ontwikkelingen in de richting van het theater binnen de hiphopscene, alsof het bestaansrecht van hiphop afhangt van de mate waarin het zich op de schouwburgpodia weet te bewijzen. Voorstellen om hiphoptheater onder te brengen bij grote gezelschappen en productiehuizen (voor zover die de komende kaalslag overleven) getuigen van onbegrip voor het feit dat hiphop een andere dramaturgie vereist dan regulier theater, één waarmee men in reguliere kringen zelden ervaring heeft. ‘Theater vanuit de geest van hiphop’ moet zich volgens eigen groeiwetten kunnen ontwikkelen.”<sup>75</sup>

Uit dit citaat blijkt een vooronderstelling dat er de mening overheerst dat hiphop pas volwassen wordt wanneer het op de schouwburgpodia te zien is. De overschatting van de ontwikkelingen in de richting van het theater zijn volgens haar de bron hiervan. Er wordt te veel waarde gehecht aan de ontwikkeling richting de theaterpodia, wat betreft deze dansstijl. Wat belangrijker is, is de manier waarop hiphop groeit en uiteindelijk een eigen vorm zal ontwikkelen. Donker heeft waarschijnlijk gelijk dat de ontwikkeling van hiphop dans naar de theaters een logische is, aangezien andere dansvormen daar ook aanwezig zijn. Maar wat niet blijkt uit haar visie is dat deze ontwikkeling juist interessant is omdat het verschil tussen het ontstaan en dramaturgie van de dansstijlen zo groot is. Wanneer hiphop dans in het theater waar te nemen is, kan het een andere/nieuwe groep bereiken dan degene die aanwezig zijn bij battles of het zelf beoefenen. Hierdoor kan de dansstijl groeien en kan de kennis en de ervaring worden verspreid. Daarnaast zal het ontwikkelen van een eigen vorm veel meer tijd, energie en devotie kosten. Donker lijkt te beargumenteren dat de combinatie theater zoals we het nu kennen en hiphop onmogelijk is omdat de dramaturgie zo verschillend is. Hoewel Donker niet precies aangeeft in welk opzicht de dramaturgie van hiphop anders is, is het gezien de ontstaanssituatie geen onbegrijpelijke mening. Toch is er meer onderzoek vereist om dit te kunnen bewijzen.

---

<sup>75</sup> Donker, “Van de basis en de top deel 3”, 14.

## 4.5 Conclusie

Dankzij massamedia zoals televisie en film is hiphop dans in Nederland te ervaren en sinds de millenniumwisseling ook te aanschouwen in het theater. Opmerkelijk aan de artikelen van de afgelopen negen jaar is dat ze allen nog van introducerende aard zijn. Dit zou kunnen betekenen dat hiphop dans over het algemeen nog steeds niet begrepen wordt door de mensen in de theater- en danswereld, en dat de oorsprong en manier van uiten van hiphop nog niet als algemene kennis wordt beschouwd. Dit is ook opvallend aangezien er inmiddels vijf hiphop dans/theaterorganisaties zijn die regelmatig door de theaters in de grotere steden van Nederland geprogrammeerd worden. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat het, vooral gezien het verschil in doel van expressie en de omgevingsverwachtingen, toch nog altijd lastig blijkt te zijn een mix, balans, mengeling of huwelijk tussen theater en hiphop te vinden.

In hoeverre dit in de voorstellingen HyperISH en Battleground is gelukt, aan de hand van de drie esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren, zal de focus zijn van het volgende hoofdstuk.

## Hoofdstuk 5: Esthetische analyses

In het vorige hoofdstuk is er een beeld geschetst van hiphop dans in het theater in Nederland. Hieruit zijn er twee voorstellingen gekozen om te analyseren aan de hand van de gevonden esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren: HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama. In dit hoofdstuk staan deze analyses centraal. Na een uitleg over de manier waarop er naar de voorstellingen gekeken wordt, volgt er per analyse een beschrijving van de voorstelling en de maker(s). Vervolgens zal er per aspect de aanwezigheid in de voorstelling worden besproken en een reflectie op de gevonden resultaten worden gegeven.

### 5.1 Analyse

De hoofdvraag van dit onderzoek is gefocust op de aanwezigheid van de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren in de voorstellingen in het theater nu. De analyses van HyperISH en Battleground zijn daarom in eerste instantie gericht op de aanwezigheid van deze esthetische aspecten zoals ze aanwezig waren bij de dans in de jaren zeventig. Echter, het is voor de wetenschap en de theatermakers veel interessanter om ook te bestuderen in hoeverre de esthetische aspecten op een andere manier aanwezig zijn in de voorstellingen. Zo kan er gezien worden welke ontwikkeling hiphop dans heeft begaan wat betreft deze twee voorstellingen. Aan hand daarvan kunnen er verklaringen worden gezocht die het effect van het theater als locatie op deze esthetische aspecten van hiphop dans uitleggen. Deze verklaringen kunnen weer een brug zijn naar nieuwe mogelijkheden en ontwikkelingen. De analyses van de twee voorstellingen bestaan daarom uit twee facetten: in hoeverre de esthetische aspecten zoals in de jaren zeventig aanwezig zijn en in hoeverre de esthetische aspecten aanwezig zijn in een andere vorm.

### 5.2 HyperISH

ISH is een cross-over dansgezelschap onder artistieke leiding van Marco Gerris en beleefde in 2000 haar eerste voorstelling. Bij ISH komen verschillende stijlen van de straat bij elkaar, zoals BMX, beatboxen, skate en hiphop. Op de website van ISH staat dat ze aan altijd de conversatie met andere disciplines aan gaan om bruggen te bouwen naar bestaande, 'oudere' kunstvormen. Marco Gerris vindt het belangrijk dat de kunst van de straat een plaats heeft gevonden op de podia en tussen de andere disciplines in de theaterwereld.<sup>76</sup>

De voorstelling HyperISH ging op 23 maart 2012 in het Bellevue theater in Amsterdam in première en duurt ongeveer 55 minuten. De cast van HyperISH bestaat uit zeven dansers en er zijn verschillende stijlen in de voorstelling verworven, zoals acrobatiek, moderne dans, vogue en hiphop,

---

<sup>76</sup> "About" ISH – 17-09-2012 <http://www.thisish.com/index.php/nl/about/>

maar de laatstgenoemde is ruimschoots overheersend aanwezig. Het decor van de voorstelling bestaat uit zes kleine en grotere blokken waarvan niet alle wanden gesloten zijn, en er wordt veel gebruik gemaakt van blauw en geel theaterlicht. De dansers dragen kleding in de kleuren blauw, groen en zwart, wat qua stijl een combinatie is van straat en zakelijk. De muziek waarop de cast danst is speciaal voor deze voorstelling gemaakt, en heeft de meeste gelijkenissen met de muziekgenres hiphop en dubstep. Het thema van HyperISH is de maatschappij, waarin snelheid en een hoeveelheid aan mogelijkheden karakteristiek zijn. In HyperISH wisselen gechoreografeerde scènes, tekstscènes en enigszins geïmproviseerde solo's (de solo's hebben vaste bewegingselementen op accenten van de muziek, maar zijn niet totaal gechoreografeerd) elkaar af. Tijdens de tekstscènes worden bepaalde ergernissen of vraagstukken besproken door de cast, zoals wat zij allemaal haten aan anderen en aan de maatschappij, of welke beslissingen zij moeten nemen voor hun toekomst en de onzekerheid hierover.<sup>77</sup>

### *5.2.1 Levenssituatie*

De jongeren uit de Bronx in de jaren zeventig leefden in een verwaarloosde, gevaarlijke buurt. De cast van HyperISH bespreekt voornamelijk in de tekstscènes wel onderwerpen zoals moeilijk kunnen leren en afgetrapt worden van school, wat aangeeft dat hun jeugd niet vlekkeloos verliep, maar dit is niet te vergelijken met de levenssituatie van de jongeren uit de Bronx. Er is bij de cast tijdens de dans geen houding van gecontroleerde agressiviteit te herkennen. Ook is er geen sprake van een crew die bij elkaar komt voor bescherming en vertrouwen. Opvallend is dat het gevoel van een crew en een vorm gelijkend op een battle niet in de voorstelling terug komt, maar wel in de toegift, wanneer zij elkaar om beurten in een halve cirkel aan het publiek voorstellen door nog één beweging te maken die hun persoonlijk stijl weergeeft.

Ondanks de afwezigheid van de gevaarlijke omgeving en de gecontroleerde agressieve houding zoals in de jaren zeventig is het aspect levenssituatie wel aanwezig in de HyperISH. Het thema van de voorstelling is de maatschappij van nu en vooral in de soloscènes geven de castleden een persoonlijke visie op de maatschappij weer. Bijvoorbeeld de solo van Melanie waarin ze uit één van de blokken probeert te komen, maar wanneer dat lukt later in de voorstelling weer in een andere wordt geduwd. Zij wordt letterlijk telkens in een hokje geplaatst. Sommige groepsscènes zijn voornamelijk sferbepalend rondom het thema, de maatschappij. In deze scènes wordt aan de hand van de bewegingen, zoals in verschillende snelheden elk een andere kant op lopen de karakteristieken van de maatschappij getoond. De cast neemt een houding aan die past bij de maatschappij van nu en hun ervaring ervan, namelijk een haastige, onzekere houding. Het aspect levenssituatie is dus wel aanwezig, alleen gebaseerd op Nederland nu in plaats van de jaren zeventig in de Bronx.

---

<sup>77</sup> Dankzij de productiestage die ik bij ISH gelopen heb van februari tot half mei 2012 heb ik de voorstelling vaak kunnen bestuderen en heb ik veel kennis verschaft over deze voorstelling.



HyperISH promotie, [www.thisish.com](http://www.thisish.com)



HyperISH, [www.cjp.nl](http://www.cjp.nl)

### *5.2.2 Identiteit*

De bewegingen in HyperISH zijn grotendeels gemaakt door de cast zelf en er was veel ruimte voor de persoonlijke stijl van de dansers. Zeker in de solo's staat de identiteit van de dansers en hun mening over de maatschappij centraal. Tijdens de solo's wordt de persoonlijke, originele stijl van de dansers het duidelijkste weergegeven. Er is geen sprake van een wedstrijd of een winnaar die respect en aanzien krijgt van de anderen. Het publiek verleent de identiteit van de castleden niet alleen aan de hand van dans. Door enkele tekstscènes wordt er ook aan de hand van verbale communicatie meer kennisgegeven van de identiteit van de castleden. Behalve een kleine hommage aan Martin Luther King tijdens een duet, is er in de bewegingen of in de voorstelling geen specifiek respect naar voorgangers of leraren te herkennen.

Hoewel er geen competitie ontstaat, waarin de persoonlijke stijlen worden getest en uitgedaagd door de anderen, is er wel sprake van originaliteit. Aan de precisie en energie waarmee de bewegingen van voornamelijk de solo's worden uitgevoerd is te zien dat de danser veel aandacht heeft besteed aan de stijl. De identiteit van de danser heeft niet als doel om de wedstrijd te winnen, maar om aan de toeschouwer te tonen wie hij/zij is, zodat de toeschouwer zich kan identificeren met de danser en zijn/haar verhaal of visie beter zal begrijpen. Het verleden staat minder centraal, de toekomst des te meer. Er worden een aantal verschillende kanten van de maatschappij getoond met als lering dat ieder zijn eigen weg erin zal moeten vinden. Net als de hiphop danser uit de jaren zeventig die de vaardigheid moest hebben om aan de hand van bewegingen van anderen zijn eigen persoonlijke stijl te kunnen verbeteren, moet de cast van HyperISH aan de hand van de gelegde paden van de maatschappij hun eigen, persoonlijke weg vinden. Het aspect identiteit en het creëren van je persoonlijke, originele identiteit is dus in HyperISH wel aanwezig, alleen gefocust op de maatschappij en de toekomst in plaats van de dans en het verleden.

### *5.2.3 Muziek*

De muziek van HyperISH is speciaal voor deze voorstelling gemaakt, en ook aan de hand van de dans veranderd. De cast kent de muziek van top tot teen. Het resultaat is dat er momenten in de voorstelling zitten waarin de danser één wordt met de muziek, door duidelijke accenten te benadrukken met kleine bewegingen of de sfeer van de muziek uit te dragen in zijn/haar stijl. Het wordt in de voorstelling niet duidelijk in hoeverre de castleden ook kennis hebben van andere muziek dan deze speciaal gemaakte nummers.

Opvallend is dat de muziek werd aangepast aan de danser en zijn/haar persoonlijke stijl, in plaats van de danser die zijn stijl aanpast aan de tonen van de muziek die door de dj gedraaid wordt. Doordat voornamelijk de accenten gebruikt worden voor bewegingen is het weinig/niet het geval dat er een interactie ontstaat tussen de beat en het lichaam, zoals Schloss benoemde.

### *5.2.4 Reflectie*

Het aspect levenssituatie zoals in de jaren zeventig in de Bronx is in de voorstelling HyperISH niet aanwezig. Het theater is een veilige omgeving, waardoor het lastiger is om een onveilig gevoel en de

passende houding daarbij te creëren. De voorstelling is ook bijna geheel gechoreografeerd, waardoor er geen verrassingen zullen ontstaan, waar de dansers ter plekke op moeten reageren. Het aspect levenssituatie is wel aanwezig maar wordt in een nieuw jasje gestoken door het naar het hier en nu te verplaatsen: de maatschappij van nu is het onderwerp van de voorstelling. De haastige, onzekere houding van de dansers is gebaseerd op hun eigen levenssituatie, in plaats van de gecontroleerde agressiviteit van toen. Het aspect levenssituatie dus wel aanwezig in de voorstelling, alleen gekoppeld aan het heden. Dit is een manier om hiphop dans actueler te maken, en aspecten van de dansstijl te gebruiken voor een ander onderwerp.

De identiteit van de dansers in HyperISH werd niet alleen ontleend uit de dans, maar ook aan de hand van gesproken tekst en is slechts deels aanwezig zoals in de jaren zeventig. De identiteit van de dansers kwam tot uiting in de dans, voornamelijk in de solo's. Hierin was de meeste ruimte om hun eigen stijl te tonen, waarschijnlijk omdat er een deel improvisatie was. Opmerkelijk is dat de identiteit van de dansers wel centraal staat in HyperISH, maar met de nadruk op de toekomst en het maken van keuzes daarvoor. Hierin is een link te vinden naar het thema, namelijk een maatschappij waarin je snelle keuzes moet maken uit een grote hoeveelheid aan mogelijkheden.

De muziek was aan de dans aangepast in plaats van andersom. Hierdoor ontbreekt er een bepaalde spontaniteit, wat karakteristiek is voor een voorstelling in het theater aangezien daar meestal alles van te voren geprogrammeerd en vastgelegd is. Er kan geconcludeerd worden dat in HyperISH sommige esthetische aspecten van de vroegere hiphop dans minder of niet aanwezig zijn doordat de dans gerelateerd is aan een thema en er gebruik gemaakt wordt van de mogelijkheden van het theater.

### 5.3 Battleground

Dansgezelschap Don't Hit Mama onder artistieke leiding van Nita Liem en Bart Deus maakt al ruim tien jaar voorstellingen vanuit inspiratie uit club dans en Amerika en Afrika. Met deze internationale benadering maakt Don't Hit Mama, volgens de website van het gezelschap, grensverleggend theater. Volgens Nita Liem is dans een sterk verbindingsmiddel waarmee je beelden kan laten zien van een andere wereld. Zij doet dit aan de hand van voorstellingen en clubevents, waarin de ervaring van een club centraal staat.<sup>78</sup>

Battleground is het ruim anderhalf uur durende clubevent en ging in première op 23 maart 2012. De cast van Battleground is bij elke voorstelling anders, maar bestaat altijd uit een vaste crew (Illusionary Rockaz), een crew uit de omgeving waar Battleground plaatsvindt, een lokale hiphop dansgroep (meestal jongeren van middelbare schoolleeftijd), een mc en een dj. Het decor van Battleground bestaat uit twee podiumstukken en tape, waarmee de zaal in vier delen wordt verdeeld. Er zijn bijna geen veranderingen in het licht en er worden slechts een paar theaterlampen gebruikt. De

---

<sup>78</sup> *Don't Hit Mama* – 17-09-2012 <http://donthitmama.nl/>



gehele cast heeft persoonlijke kleding aan waarin hij/zij graag beweegt. De dj draait hiphopnummers naar eigen keuze gedurende de gehele voorstelling.

In Battleground staan de karakteristieken van een battle centraal. Er is dan ook geen tribune, de bezoekers komen binnen in een lege zaal, waarin een dj staat te draaien, een mc de mensen verwelkomt en dansers die vrij rondlopen en dansen. De vloer is met tape in vieren verdeeld, één voor elke 'crew': de Illusionary Rockaz, de lokale crew, de lokale dansgroep en het publiek. De voorstelling begint met de verschillende dansgroepen die zich voorstellen door middel van een korte choreografie in 'hun' deel van de zaal. Het publiek wordt ook aangespoord om te dansen en zich te presenteren als één groep door middel van ter plekke aangeleerde danspasjes. In de volgende scènes nemen de twee dansscrews het tegen elkaar op in een danswedstrijd. De lokale dansgroep voert korte choreografieën uit en helpt bij de decorveranderingen. In elke nieuwe scène zijn er andere 'regels': de dansers van de crews nemen het samen of elk afzonderlijk tegen elkaar op aan de hand van spelregels zoals elkaars bewegingen overtreffen tijdens het verplaatsen over de twee decorstukken naar de andere kant van de zaal of geblinddoekt binnen een vierkant van mensen de wedstrijd met de ander aangaan. Aan het einde van de voorstelling moeten de leden van de lokale dansgroep kiezen welke crew zij het beste vinden. De crews kiezen dan elk één van die leden uit die tegen elkaar moeten gaan battlen, na een korte bespreking en training van de crews.<sup>79</sup>

### 5.3.1 Levenssituatie

De cast van Battleground toont in de voorstelling niets van een verwaarloosde achtergrond. Ook in het decor of de aankleding wordt geen gevaarlijke omgeving nagebootst. Er is wel sprake van een battle: twee crews die elkaar uitdagen en door middel van beledigende bewegingen de vaardigheden van de ander op de proef stellen. De notie van een crew die vertrouwen en steun bij elkaar zoeken is aanwezig gedurende de gehele voorstelling, en wordt extra benadrukt aan het einde wanneer twee leden van de lokale dansgroep kort een battle met elkaar aangaan.

Tijdens de battle is er sprake van een gecontroleerde agressiviteit. Dit is alleen niet gedurende de gehele voorstelling waar te nemen. Battleground bestaat namelijk uit een aantal scènes en wanneer er is afgesproken dat er een changement plaatsvindt, vervalt deze houding van de dansers enigszins. Ook de 'regels' van een bepaalde scène, waardoor er afwisseling en een volgorde in scènes is, zorgen ervoor dat de constante paraatheid van de cast verminderd is. Er kan niet elk moment iemand uit het publiek stappen en de danser uitdagen: ze weten wie hun tegenstander en wie de toeschouwer is.

---

<sup>79</sup> Ik heb de voorstelling Battleground twee keer bezocht, namelijk op zaterdag 25 februari 2012 in het theater aan het Spui in Den Haag en zondag 3 juni 2012 in de stadsschouwburg in Utrecht. De voorstelling is in totaal 17 keer opgevoerd in verschillende steden in Nederland. Battleground is gedurende de tour aan inhoud enigszins veranderd. Ik zal in mijn analyse uitgaan van de laatste voorstelling op zondag 3 juni, ervan uitgaande dat dit een verbeterde versie is vergeleken met die op 25 februari.



Battleground promotie, [www.donthitmama.nl](http://www.donthitmama.nl)



Battleground, [www.deregentes.nl](http://www.deregentes.nl)

### *5.3.2 Identiteit*

Behalve de korte introducerende groepschoreografie zijn alle bewegingen in Battleground geïmproviseerd. De dans komt dus in een pure vorm voort uit de persoonlijke stijl van de danser. Het publiek leert de danser kennen door middel van de bewegingen, uitdagingen en vaardigheid om te reageren met een ontwikkeling in zijn/haar eigen dansstijl. De identiteit van de danser is dus direct gekoppeld aan zijn/haar dans, vergelijkbaar met de jongeren in de jaren zeventig. De originaliteit en perfectie van de bewegingen zorgen ervoor dat een bepaalde danser meer opvalt; dat zijn/haar identiteit overtuigender geuit wordt dan die van anderen. Wanneer de dansers solo dansen worden zij altijd gesteund en gevolgd door de andere crewleden. Hierdoor ontstaat er niet alleen competitie tussen de afzonderlijke dansers, maar ook tussen de twee crews aan de hand van de vaardigheden die binnen de groep aanwezig zijn. Aan het einde is er een winnaar, die erkenning ontvangt van de andere dansers. Wat betreft respect aan de voorgangers zijn er enkele oude hiphop dansbewegingen te herkennen in de groepschoreografieën of solo's.

Dit laatste deelaspect betreffende respect naar de voorgangers wordt ook op een andere manier getoond in Battleground. Doordat de dansers in de laatste battle kort getraind en geadviseerd worden door de crewleden, vind het moment waarop de danser groeit door de hulp van anderen letterlijk in de voorstelling plaats. Het is dus niet alleen 'als herinnering' in hun dans terug te zien, maar wordt naar het heden, naar dat specifieke moment in het theater gehaald. Opmerkelijk is ook dat de toeschouwer geen onderdeel is van de wedstrijd of de jury. Wanneer de winnende danser(es) respect krijgt van de andere dansers is dit niet iets wat de gehele groep meedraagt: de toeschouwers blijven toeschouwers en worden niet echt onderdeel van de battle. Het doel van de voorstelling lijkt voornamelijk informatief of introducerend. Het publiek maakt kennis met een battle en verschillende aspecten van een battle aan de hand van de dansers, die hun beste bewegingen tonen.

### *5.3.3 Muziek*

De muziek van Battleground bestaat uit een dj, die elke voorstelling andere muziek draait. De dansers weten dus niet van tevoren waarop zij hun bewegingen uitvoeren, wat een hoge mate van muziekgevoel en kennis vergt. Het is lastiger voor de danser om één te worden met de muziek. Aan de andere kant hebben ze door de grote mate aan improvisatie wel de mogelijkheid om een interactie aan te gaan met de muziek. Op sommige momenten lijkt de danser met zijn/haar lichaam, door een combinatie van de juiste bewegingen en kennis, te reageren op de accenten in de muziek.

### *5.3.4 Reflectie*

De levenssituatie van de jaren zeventig in de Bronx is in Battleground niet te zien in de toepassing van de ruimte, maar wel in de houding van de dansers. De gecontroleerde agressiviteit is aanwezig dankzij de hoeveelheid improvisatie in de dans en dankzij de vorm, de battle. Toch is het minder sterk aanwezig, door de regels die verbonden zijn aan de verschillende scènes, en niet de gehele duur van de voorstelling aanwezig, doordat er afspraken zijn gemaakt over de timing van de changements. Er

kan geconcludeerd worden dat de karakteristieken van een theatervoorstelling, namelijk een scène-opbouw en tijdsafspraken, ten koste gaan van de constante paraatheid van de dansers.

De Identiteit van de dansers kwam naar voren aan de hand van de dans. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat ze niet alleen hun beste bewegingen uitvoerden, maar ook uitgedaagd werden te reageren op de bewegingen van de anderen. Alles was improvisatie. Hierdoor leerde de toeschouwer niet alleen de vaardigheden en persoonlijke stijl van de danser kennen maar ook zijn/haar reactievermogen.

Doordat er een dj vrij was om zijn de nummers te kiezen die hij ging draaien, werd er een beroep gedaan op de muziekkennis van de dansers. En waren wel enkele momenten dat er een interactie was tussen de muziek en de bewegingen, maar slechts weinig momenten dat de danser en de muziek echt één werden. Er is een link te vinden tussen de constante paraatheid en de muziek, aangezien de dansers een goede kennis van de muziek moesten hebben, om niet totaal verrast te worden door de nummers die de dj draait. De gevonden esthetische aspecten uit de jaren zeventig zijn veel aanwezig bij Battleground, maar dit lijkt tot gevolg te hebben dat de mogelijkheden in het theater niet ten volle worden gebruikt. Welke conclusie er getrokken kan worden uit deze resultaten als antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek wordt als afsluiting van dit hoofdstuk besproken.

## 5.4 Conclusie

Hiphop dans is vanuit een dansstijl van jongeren uit een verwaarloosde buurt in New York zonder veel ontwikkelingsmogelijkheden gegroeid naar een dansstijl die vele jongeren over de hele wereld aanspreekt en sinds enkele jaren ook in het theater in Nederland te zien is. Aan de hand van de ontstaansgeschiedenis, het doel, de inspiratiebronnen en de vorm zijn de volgende drie esthetische aspecten gevonden: levenssituatie, identiteit en muziek. De voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama zijn gekozen omdat zij elk op een verschillende manier omgaan met de mogelijkheden en karakteristieken van het theater. Hiermee kan een antwoord worden gegeven op de hoofdvraag van dit onderzoek, namelijk *Zijn de esthetische aspecten van de beginjaren van hiphop dans aanwezig in de twee voorstellingen HyperISH van ISH en Battleground van Don't Hit Mama?*

De aspecten levenssituatie, identiteit en muziek zijn in HyperISH bijna niet aanwezig zoals ze in de beginjaren van hiphop dans aanwezig waren. Er is geen sprake van een verwaarloosde buurt en haar bewoners of een gecontroleerde agressiviteit als houding bij de dansers. De identiteit van de dansers wordt wel voor een gedeelte ontleend aan de persoonlijke, originele bewegingen van de dansers, maar ook aan de hand van tekstscènes. De meeste bewegingen van HyperISH zijn gechoreografeerd, waardoor er geen verrassingen ontstaan waar de dansers op moeten reageren. De dansers worden wel één met de muziek, maar dit is ontstaan omdat de muziek is aangepast aan de bewegingen van de dansers, niet andersom.

In Battleground zijn de esthetische aspecten van de beginjaren van hiphop dans veel aanwezig. Tijdens de wedstrijd tussen de twee crews zijn de dansers in een constante paraatheid en ze moeten reageren op de beledigingen van de tegenstanders. De enige momenten waarop de

dansers minder gecontroleerd agressief waren, was tijdens de veranderingen van scènes en afspraken betreffende de vorm waarin gedanst werd. De notie was een crew was gedurende de gehele voorstelling sterk aanwezig. Er was veel improvisatie en daardoor ook veel originaliteit, waaruit de identiteit van de danser bleek. De dansers werden ook getest in hun muziekkennis.

Uit de analyses blijkt dat in de twee voorstellingen HyperISH en Battleground het lastig is om de het aspect levenssituatie goed tot zijn recht te laten komen. Doordat het theater een gesloten, veilige ruimte is, en er afspraken gemaakt worden over de tijd, ruimte en scènes is het verrassingsniveau in een voorstelling laag. Dit verrassingselement is nodig om overtuigende 'gecontroleerde agressiviteit' uit te stralen. Wat betreft de identiteit lijkt de mate van improvisatie in deze voorstellingen van belang te zijn. De identiteit van de dansers in HyperISH was het duidelijkste tijdens de solo's waarin een gedeelte geïmproviseerd werd, en bij Battleground kwam de identiteit van de dansers nog sterker naar voren omdat ze elkaar ermee moesten overtuigen, ook aan de hand van reacties op beledigingen. De dansers in HyperISH versmelten makkelijker met de muziek wanneer de accenten ook zijn aangepast aan de dans. Het aspect van muziekkennis en kunnen reageren op verschillende nummers ontbreekt dan. Dit wordt wel gerealiseerd in Battleground wanneer er niet is afgesproken welke nummers de dj draait.

Door de verschillen tussen de voorstellingen HyperISH en Battleground in het gebruik van het theater als locatie voor de hiphop dans, is er ook een groot verschil te zien in de aanwezigheid van de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren. Het antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek is in dit hoofdstuk gebleken, maar mogelijke verklaringen hiervoor zullen in het volgende hoofdstuk, Hoofdstuk 6: Hiphoptheater, uitgebreid worden besproken.

## Hoofdstuk 6: Hiphoptheater

Uit de analyses in het vorige hoofdstuk is een antwoord op de hoofdvraag gebleken. Het is interessant om met de resultaten van de analyses verder te kijken en op zoek te gaan naar verklaringen die zouden kunnen gelden voor hiphop dans in het theater. Wat is er gebleken uit de analyses van HyperISH en Battleground? Welke verklaringen zijn er te geven die betrekking hebben op hiphop dans in het theater in het algemeen? Welke ontwikkelingen zijn er te benoemen? In dit hoofdstuk wordt er bij deze vragen stil gestaan om een discussie op gang te brengen over hiphop dans in het theater. Als eerste wordt er een link gemaakt tussen de eerder besproken visies op hiphop in het theater van Jorge Pabon en Eisa Davis en de analyses van de voorstellingen, om een mogelijke verklaring te kunnen geven. Vervolgens staan te benoemen ontwikkelingen en mogelijkheden voor hiphop dans in het theater centraal. Als laatste zal er een reflectie worden gegeven op dit onderzoek en haar informatie/resultaten.

### 6.1 Aspecten van hiphop dans tegenover theaterkarakteristieken

Uit de analyse van HyperISH, een voorstelling waarin veel gebruik gemaakt wordt van theatrale elementen zoals theaterlicht en decor, blijkt dat de onderzochte esthetische aspecten erg verminderd of niet aanwezig in de voorstelling aanwezig zijn. Ze zijn meer aanwezig in Battleground, waarin juist heel weinig gebruik wordt gemaakt van de theatrale elementen. Kan de conclusie worden getrokken dat een maker moet kiezen tussen het belang van de esthetische aspecten of veel gebruik van theatrale elementen?

De in Hoofdstuk 4 beschreven visie van Jorge Pabon, dat volgens hem de vrijheid van ruimte, variaties in muziek en overal eventuele tegenstanders de sleutel is tot creativiteit en een spontane performance, is te herkennen in de voorstelling Battleground. Daaruit bleek dat hoewel er bijna alleen maar geïmproviseerd werd, de dans toch enigszins een beperking had door de afspraken die er gemaakt waren over het veranderen van scènes. Ook was het voor de dansers duidelijk wie hun tegenstanders waren, en kon er niet zoals Pabon beschrijft uit het publiek elk moment iemand opstaan om de strijd aan te gaan. Dit is wellicht wat Pabon bedoelt met de spontane performance, en wat ingebed ligt in Schloss zijn definitie van de gecontroleerde agressiviteit: de constante paraatheid, omdat er elk moment een verrassende wending in de battle kan ontstaan. De vraag is waar de grens ligt. Wanneer men bij de voorstelling Battleground alle scènes zou verwijderen, en de opdrachten zou verkleinen of vergeten, is er misschien alleen maar sprake van een battle die in het theater plaatsvindt. Juist de scènes, de verschillen daartussen en hoe deze elkaar opvolgen maakt dat het een voorstelling is, met een spanningsboog of verhaal. Betekent dit dat de esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren niet te vermengen zijn met de karakteristieken van het theater? Dat er altijd een compromis gesloten moet worden?

Een tweede overeenkomst tussen de visie van Pabon en Battleground heeft te maken met de omgeving. Volgens Pabon komt hiphop dans pas geheel tot zijn recht in een club of bij een

evenement, net als in de jaren zeventig. Battleground is een clubevent van Don't Hit Mama, wat inhoudt dat ze het idee en de sfeer van een club in het theater willen teweegbrengen. Het zou dus kunnen dat zij een overeenkomstige visie hebben. Het tegenovergestelde is alleen het geval wat betreft Battleground. Doordat er scènes zijn en een duidelijke scheiding is tussen de crew en het publiek, wordt er aandacht gevestigd op het feit dat het een theatervoorstelling is. Het feit dat er geen coulissen zijn en het publiek vrij kan rondlopen, lijkt de nadruk te leggen op het feit dat het in een theater plaatsvindt. Omdat sommige elementen ongebruikelijk zijn voor een theater, maar andere wel theatrale elementen zijn, wordt de ruimte juist benadrukt in plaats van genegeerd. Iets wat waarschijnlijk bedoeld is als referentie naar een aspect van de dansstijl uit haar beginjaren, heeft dus het tegenovergestelde effect. De manier waarop je het gebruikt is dus niet zoals het overkomt: de elementen in het theater creëren samen de beleving van de toeschouwer.

Pabon schrijft in zijn tekst dat de sleutel tot creativiteit ligt in de vrijheid van begin, dansrichting, tijd en aanwijzingen/opdrachten. Deze vrijheden hebben de dansers van HyperISH tijdens de voorstelling niet. Dit betekent volgens Pabon dat de creativiteit in de dans zou ontbreken. Waar hij niet over spreekt is dat een opdracht of beperking vaak juist extra creativiteit van de danser of choreograaf vergt om toch zijn idee uit te dragen. De creativiteit van de dansers van HyperISH bijvoorbeeld is voornamelijk tot haar recht gekomen in het repetitieproces, waarvan de voorstelling het eindproduct is. Het zou kunnen dat juist omdat er gerepeteerd kon worden voor de voorstelling, er een creatiever eindproduct is dan wanneer de danser per direct op een verassing moet reageren. Het verschil ligt dus niet zo zeer in de creativiteit van de dans, maar in de spontaniteit. Is een danser die spontaan moet reageren op een uitdaging of beweging creatiever dan een danser die in een repetitieproces aan de hand van opdrachten en beperkingen zijn/haar dans maakt?

## 6.2 De verwachtingen van het publiek

Wellicht heeft de mogelijke aan/afwezigheid van de onderzochte esthetische aspecten van hiphop dans in haar beginjaren voornamelijk te maken met de verwachtingen van het publiek. Bij HyperISH had het publiek een traditionele plaats vanwaar het de voorstelling vanaf één kan t kon bekijken, terwijl bij Battleground het publiek vrij was om rond te lopen. Zou het kunnen dat doordat het publiek verwacht dat er een andere wereld op het podium gecreëerd wordt, de oprechtheid van de gecontroleerde agressiviteit van de dansers niet goed tot zijn recht komt?

Eisa Davis beschrijft in haar artikel, geciteerd in Hoofdstuk 4, dat de manier waarop een theater georganiseerd is, met een zittend publiek en een afgebakend podium, ervoor zorgt dat de mensen open staan voor de wereld die op het podium gecreëerd wordt. Het publiek zal bij alle bewegingen en elementen van de voorstelling een extra betekenis zoeken, om zo de gecreëerde wereld op het podium te kunnen begrijpen. Hiphop dans in de jaren zeventig gebeurde in de straat of in het park, zonder decor en/of licht om de wereld om hen heen enigszins te vervormen: de realiteit was hun wereld. Dit is dus een groot verschil tussen de twee plaatsen. Ondanks het feit dat er in Battleground maar weinig tot geen gebruik wordt gemaakt van het licht, decor en coulissen, is het toch

in een afgesloten ruimte. Niet alleen de verwachting van de bezoekers maar ook hun manier van kijken is dan anders, volgens Davis. Met als gevolg dat een normale battle in de zaal van het theater geen normale battle zou zijn, omdat mensen andere verwachtingen hebben en andere relaties leggen in het theater. Als maker van de voorstelling moet je dus wel rekening houden met de karakteristieken van de omgeving, omdat de bezoekers dat ook doen.

Een eventueel tegenargument hierop is juist dat één van de mogelijkheden van een theater is om een geheel andere wereld te kunnen creëren op het podium. Wat dat betreft zou een situatie zoals in de Bronx in de jaren zeventig te evenaren zijn op het podium. De paradox hierover is dat het, omdat het in het theater is, altijd een representatie zal zijn. Het is een nabootsing van die situatie aan de hand van een bepaald oordeel of idee van iemand over die tijd. Het theater is aan de ene kant een ideale plek om een dergelijke situatie te creëren, maar daardoor ook totaal het tegenovergestelde, namelijk alles behalve de realiteit.

### 6.3 Ontwikkelingen

Behalve dat in HyperISH en Battleground de esthetische aspecten van hiphopdans in haar beginjaren niet altijd aanwezig waren, zijn er ook andere manieren gevonden waarin de aspecten toch een rol speelden. Zoals in HyperISH, waar het aspect levenssituatie actueel was gemaakt door het thema van de voorstelling de maatschappij van nu te maken. En in Battleground is het proces waarin een danser leert door middel van de training en adviezen van een crew ter plekke getoond in plaats van als herinnering gedeeld. Dans maken rondom een thema is één van de mogelijkheden van het theater en is iets wat in de straat geen mogelijkheid was. En men zou het als een zwakte ervaren als een danser tijdens een battle geholpen moest worden door zijn crewleden. Juist omdat er in het theater een andere wereld geschapen kan worden, is er de mogelijkheid om binnen die wereld de nadruk op andere elementen te leggen, zoals een training met de crew of een thema.

Een tweede ontwikkeling wat te merken was bij HyperISH, is dat het tonen van de identiteit van de dansers niet als doel had een ander te overtuigen, maar om de toeschouwer mee te nemen in het verhaal, het is bedoeld als herkenning. Dit heeft ook te maken met wat Davis uitlegt, namelijk dat in het theater het publiek altijd op zoek gaat naar betekenis. Eén van de krachten hiervan is dat men in het theater geconfronteerd kan worden met het leven waarin er geleefd wordt: het kan de toeschouwer aan het denken zetten. Dit is ook te zien in HyperISH, voornamelijk wanneer de dansers hun mening geven over de maatschappij van nu. Het is actueel, en daardoor ook herkenbaar, waardoor men sneller over zijn/haar eigen situatie zal gaan nadenken. Iets wat wellicht aan deze opmerking te koppelen is, is het feit dat in Battleground het publiek toch lastig bij de battle te betrekken was. Het publiek is toch gewend om overall betekenis te zoeken in het theater, en zal echt uit die rol getrokken moeten worden om anders te ervaren.

Als laatste opmerking lijkt het belang van de muziek omgedraaid. Wanneer de geschiedenis van hiphop wordt bestudeerd blijkt dat men eerst ging mixen en de break verlengen, waarna er breakdance ontstond op de muziek. Een hiphop danser moet volgens Schloss kennis hebben van de



muziek, zodat hij/zij haar bewegingen daarop kan aanpassen. Dit is ook te zien in *Battleground*, waar ene dj zijn eigen gekozen muziek draait. Opmerkelijk is wel dat de eerste hiphop dj's de break van een plaat gingen verlengen, omdat ze mensen erop zagen dansen. Er zijn dus ook argumenten te noemen die beweren dat de muziek zich aanpaste aan de dans, zoals in *HyperISH* waar te nemen is.

Wat Rennie Harris met zijn in hoofdstuk 4 besproken tekst zegt, is dat er in de kern van zowel theater als hiphop een overeenkomst is, namelijk relativiteit en confrontatie. Er zou dus een passende mix te maken moeten zijn tussen de twee op het oog zo verschillende werelden. Harris heeft een manier gevonden deze twee elementen te combineren, en dit te uiten in de vorm van een hiphop theatervoorstelling. Wellicht dat een onderzoek naar zijn voorstellingen nieuw inzicht geven.

## 6.4 Reflectie

Voordat dit verslag wordt afgesloten is het van belang om nog het volgende te delen. Op 9 juni 2012 vond het hiphop symposium *Can't stop, won't stop* (genoemd naar het boek van Jeff Chang) in Utrecht plaats. Op het programma stonden korte hiphop dansperformances, presentaties van onder andere Sally Summer en een rond-de-tafel gesprek met mensen uit het hiphop veld in Nederland. Het volgende gebeurde er. Tijdens een kort nagesprek van de presentatie van Rivke Jaffe, wetenschapper aan de Universiteit Leiden, over de aspecten 'ghetto' en 'black' in Nederlandse hiphop nummers, stond er iemand boos op in het publiek. Een man van gemiddelde leeftijd met Surinaams uiterlijk riep naar Jaffe dat wat zij beweerde, namelijk dat de eerste Nederlandse rappers blanken waren, niet waar is. Volgens de boze man was het een discriminatie dat zij niet wist dat het Surinamers waren die hiphop als eerste in Nederland oppikten (en er dus wel overeenkomsten waren wat betreft het 'black' aspect). Het zou aan de gevestigde orde liggen dat dit niet bekend was, want zij hadden ervoor gezorgd dat de blanken wel een platencontract hebben gekregen en de Surinamers niet, volgens de man. De precieze inhoud van zijn argument is hier niet van belang, de essentie ligt bij het feit dat de wetenschapper dit niet wist. Een gemis aan uitgebreide beschikbare informatie over hiphop in Nederland. De conclusie die hieruit gehaald kan worden is dat er nog heel veel informatie niet gedocumenteerd is, maar bij de mensen uit de specifieke tijd te halen is. Om conclusies te kunnen trekken over de geschiedenis en status van hiphop in Nederland, zijn interviews met onder andere deze boze man eigenlijk een vereiste. Wellicht is het feit dat het nog zo'n jonge stijl is een verklaring hiervoor. Er is nog veel te ontdekken, zeker wat betreft hiphop dans en de ontwikkelingen die de stijl heeft doorstaan en nog zal doorgaan. Ik hoop dat ik met dit onderzoek en deze resultaten anderen enthousiast heb kunnen maken om onderzoek over of betreffende hiphop (dans) voort te zetten.

# Literatuur

## Boeken en tijdschriften

Banes, Sally. "Breaking" In: *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, geredigeerd door Murray Forman en Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2004: 13-20.

Chang, Jeff. *Can't stop won't stop. A history of the hip-hop generation*. London: Ebury press, 2005

Chang, Jeff. "The pure movement and the Crooked Line: An interview with Rennie Harris" In: *The art and aesthetics of hip-hop*, geredigeerd door Jeff Chang. New York: Basic Civitas Books, 2006: 59-69.

Cooper, David E, red. *Aesthetics. The Classic Readings*. Malden: Blackwell publishing, 1997.

Davis, Eisa. "Found in Translation: The Emergence of Hip-Hop theatre" In: *The art and aesthetics of hip-hop*, geredigeerd door Jeff Chang.. New York: Basic Civitas Books, 2006: 70-77.

Donker, Janny. "Urban arts in theater en politiek" *TM 3* (2005) : 20-31.

Donker, Janny. "Van de basis en de top deel 3: En dat ene, dat is hiphop" *TM 4* (2012): extra katern

George, Nelson. "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth" In: *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, geredigeerd door Murray Forman en Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2004: 45-56.

Goldman, Alan. "The Aesthetic" In: *The Routledge companion to aesthetics*, geredigeerd door Berys Gaut en Dominic McIver Lopes. New York: Routledge, 2001: 181-192.

Hart, O.C. *Hiphopstad Rotterdam*. Schiedam: Uitgeverij Scriptum, 2009.

Hazard-Donald, Katrina. "Dance in hip-hop culture" In: *Droppin' science. Critical essays on rap music and hip-hop culture*, geredigeerd door William Eric Perkins. Philadelphia: Temple university press, 1996: 220-235.

Holman, Michael. "Breaking: The History" In: *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, geredigeerd door Murray Forman en Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2004: 31-30.

Pabon, "Popmaster Fabel" Jorge. "Physical graffiti" In: *Total chaos. The art and aesthetics of hip-hop*, geredigeerd door Jeff Chang. New York: Basic Civitas Books, 2006: 18-26.

Rose, Tricia, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. London: University press of New England, 1994.

Schloss, Joseph. *Foundation. B-boys, b-girls, and hip-hop culture in New York*. Oxford: university press, 2009.

Schots, Marcelle. "De trage doorbraak van de break" *TM* 8 (2003): 25-27.

Shaw, Arnold, *Black popular music in America. From the rituals, minstrels, and ragtime to soul, disco and hip-hop*. New York: Schirmer Books, 1986

Stapele, Saul van, *Van Brooklyn naar Breukelen. 20 jaar hiphop in Nederland*. Utrecht: Uitgeverij het spectrum, 2002.

## Websites

Hiskemuller, Sander. "Onverbloemde emoties, recht uit het hart." *LeineRoebana* – 06-09-2012  
[http://www.leineroebana.com/uploads/File/Trouw%2010%20mei%202012\\_HR.pdf](http://www.leineroebana.com/uploads/File/Trouw%2010%20mei%202012_HR.pdf)

Sanders, Lisanne. "TWOOLS14 is bont, absurd en bovenal boeiend." [2012] *Cultuurbewust* – 06-09-2012  
<http://www.cultuurbewust.nl/site/theater-45830-twools-14-is-bont-absurd-en-bovenal-boeiend/>

"About" *ISH* – 17-09-2012 <http://www.thisish.com/index.php/nl/about/>

"Agenda" *Paradiso Amsterdam Holland* – 19-09-2012 <http://www.paradiso.nl/web/Agenda-Item/Juste-DeboutSteez.htm>

"Agenda/tickets" *Julidans* – 19-09-2012 <http://www.julidans.nl/page.ocl?pageID=4>

"Culturele zondag 3 juni 2012 Utrecht Danst" *Culturele zondag archief 2012* – 19-09-2012  
[http://www.culturelezondagen.nl/cz/do.php?a=show\\_visitor\\_sunday&s=75](http://www.culturelezondagen.nl/cz/do.php?a=show_visitor_sunday&s=75)

"LeineRoebana danst Toon Hermans en Franz Schubert" *LeineRoebana* – 06-09-2012  
<http://www.leineroebana.nl/> .

"Over Aya" *Danstheater Aya* – 06-09-2012 <http://www.aya.nl/> .

“Over MC” *MC online* – 06-09-2012

[http://www.mconline.nl/mconline/index.xql?id=/mc/over\\_mc&lang=nl](http://www.mconline.nl/mconline/index.xql?id=/mc/over_mc&lang=nl)

“Over DOX.” *Theatergroep DOX* - 06-09-2012 <http://www.theatergroepdox.nl/over-dox>

“Programma Twoools14” *Scapino Ballet* – 06-09-2012

[http://www.scapinoballet.nl/nl/pages/voorstellingen+vorige\\_seizoenen+seizoen\\_2011\\_2012+twools\\_14www.scapinoballet.nl](http://www.scapinoballet.nl/nl/pages/voorstellingen+vorige_seizoenen+seizoen_2011_2012+twools_14www.scapinoballet.nl)

*Don't Hit Mama* – 17-09-2012 <http://donthitmama.nl/>

*I love Hiphop 10 daagse 2012* – 19-09-2012 <http://ilovehiphop.aight.nu/>

*Lucent Danstheater* - 06-09-2012 [www.ldt.nl](http://www.ldt.nl)

*Luxor theater* - 06-09-2012 [www.luxortheater.nl](http://www.luxortheater.nl)

*Stadsschouwburg Amsterdam* – 06-09-2012 [www.ssba.nl](http://www.ssba.nl)

*Stadsschouwburg Den Haag* - 06-09-2012 [www.ks.nl](http://www.ks.nl)

*Stadsschouwburg Rotterdam* - 06-09-2012 [www.rotterdamseschouwburg.nl](http://www.rotterdamseschouwburg.nl)

*Stadsschouwburg Utrecht* – 06-09-2012 [www.ssbu.nl](http://www.ssbu.nl)

*Street Science Festival* – 19-09-2012 <http://streetscience.nl/>

*Summer Dance Forever* – 19-09-2012 <http://www.summerdanceforever.com/>

*Theater aan het Spui* - 06-09-2012 [www.theateraanhetspui.nl](http://www.theateraanhetspui.nl)

*Theater Bellevue* - 06-09-2012 [www.theaterbellevue.nl](http://www.theaterbellevue.nl)

*Theater Carré* - 06-09-2012 [www.carre.nl](http://www.carre.nl)

*Theater Frascati* - 06-09-2012 [www.theaterfrascati.nl](http://www.theaterfrascati.nl)

*Theater Kikker* – 06-09-2012 [www.theaterkikker.nl](http://www.theaterkikker.nl)

*Theater de Meervaart* - 06-09-2012 [www.meervaart.nl](http://www.meervaart.nl)

*Theater Zuidplein* - 06-09-2012 [www.theaterzuidplein.nl](http://www.theaterzuidplein.nl)